



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Arte contemporáneo en Punta del Este:

Una aproximación desde el campo de las políticas culturales entre 2007 y 2022.

Ignacio Rodríguez Srabonián

Maestría en Políticas Culturales
Centro Universitario Regional Este
Universidad de la República

Maldonado, 2023



Arte contemporáneo en Punta del Este.

Una aproximación desde el campo de las políticas culturales entre 2007 y 2022.

Ignacio Rodríguez Srabonián

Tesis presentada con el objetivo de obtener el título de Magíster en Políticas Culturales en el marco del Programa desarrollado por el Centro Regional Este con sede en Maldonado

Director de Tesis:
Profesor Titular Dr. Hugo Achugar

Maldonado, noviembre de 2023

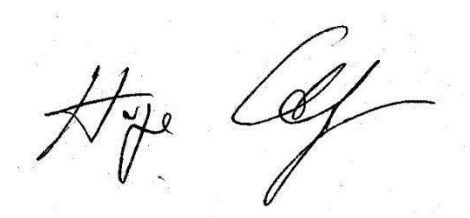
AVAL DEL DIRECTOR DE TESIS

Maldonado, 30 de noviembre de 2023

A quien corresponda

Por la presente en mi carácter de director de la tesis “Arte contemporáneo en Punta del Este. Una aproximación desde el campo de las políticas culturales entre 2007 y 2022” del maestrando Ignacio Rodríguez Srabonián avalo la presentación de su investigación para su defensa.

Sin otro particular, saluda atentamente.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Hugo Achugar', is written over a faint, circular, dotted watermark.

Dr. Hugo Achugar

Profesor Titular (grado 5)

Tutor de tesis

Coordinador de la Maestría en Políticas Culturales

Departamento de Artes, Sociedad y Políticas Culturales

UDELAR-CURE

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi madre, mi lectora más comprometida.

A Hugo por crear este proceso educativo y acompañarme en la redacción de la tesis.

A todos los entrevistados que desinteresadamente colaboraron con mi trabajo. También a Lucia Praino, Pablo Zouain, Federico Sequeira, Victoria Lembo y Eugenio Rodríguez por todos sus aportes.

A mis colegas de maestría y a mis colegas de trabajo que supieron ser compañeros.

Y a los que siempre están, más allá de todo.

Tabla de contenido**AVAL DEL DIRECTOR DE TESIS 3****AGRADECIMIENTOS 4****RESUMEN 7****ABSTRACT 9****INTRODUCCIÓN 11**

1.1– Presentación 11

1.2.1- Sobre la movilidad en el territorio 17

1.2.2- De las representaciones en el territorio de Punta del Este y las instituciones culturales 21

1.2.3- Sobre lo identitario en el territorio 26

1.2.1 - El territorio del AC 31

1.3- Organización de los contenidos 34

CAPÍTULO I 42

2.1- El discurso del arte contemporáneo. 42

2.1.2- De la vanguardia a la neovanguardia 54

2.2- El arte contemporáneo como discurso internacional, global y glocal 60

2.2.1- Arte contemporáneo en clave de Sur 66

2.2.2- Del discurso del arte contemporáneo en Punta del Este 71

CAPÍTULO II 79

3.1- Sobre la red del arte contemporáneo en PDE 79

3.2- Antecedentes de la red del arte contemporáneo en PDE 89

3.3- Instituciones de arte contemporáneo 96

3.3.1- Márgenes de la red arte contemporáneo 101

3.4- PDE y su red 102

3.4.1- La relación con los discursos del arte contemporáneo 109

CAPÍTULO III 114

4.1- Sobre las políticas culturales del arte en PDE 114

4.2- Una semilla para los instrumentos del arte en Uruguay 124

4.3-Instrumentos del arte contemporáneo 130

4.4- Las políticas culturales y lo privado 143

4.4.1- Relación con los instrumentos y las formas de financiamiento 146

CONCLUSIONES 152

REFERENCIAS 158

RESUMEN

En Punta del Este (PDE) donde se combina el turismo, el mercado inmobiliario y el crecimiento urbano, el aumento de la institucionalidad del arte no es ajeno. El arte contemporáneo (AC) en PDE forma parte de dinámicas asociadas a la *producción de exclusividad* y al *branding* de “Punta del Este”. La pujanza de las intervenciones privadas a partir de emprendimientos particulares son característicos del sector. El objetivo de este trabajo fue determinar cómo actúan las políticas culturales en torno al AC en el aglomerado urbano de PDE en el período de 2007 a inicios de 2022. También determinar la relación de estas políticas con los agentes e instituciones artísticas de PDE. Además de establecer cómo es la organización y circulación de estos agentes e instituciones dentro de una “red de arte contemporáneo” (Cauquelin, 2002) y cómo se relacionan discursivamente. La investigación se desarrolla desde el análisis cualitativo de leyes, convocatorias e instrumentos de alcance nacional que involucran al AC. Involucra el relevo de bibliografía, archivos de prensa y entrevistas a informantes calificados. El AC se caracteriza por ser un discurso global que se da en simultaneidad con otros discursos dentro de la cultura-artística. Se compone por una dimensión conceptual y otra vinculada a su red internacionalizada. En PDE la producción artística se ve como un aspecto en crecimiento, pero aún disminuida comparada con las infraestructuras destinadas para la promoción y comercialización. El mercado del arte es el principal promotor del AC. La emergencia de las políticas culturales como un recurso dentro de la red es un hito en la conformación del AC. En Uruguay, desde 2005, un conjunto de políticas e instrumentos públicos democratizan la cultura-artística. No obstante, la falta de adecuación y monitoreo de algunos instrumentos parece no aggiornarse a estas prácticas, a su red y sus características fundamentales.

*Palabras claves: políticas culturales, arte contemporáneo, producción de exclusividad,
Punta del Este, red de arte contemporáneo.*

ABSTRACT

In Punta del Este (PDE), where tourism, the real estate market, and urban growth combine, the increase in the institutionality of art is not foreign. Contemporary art (CA) in PDE is part of the dynamics associated with the production of exclusivity and the branding of "Punta del Este". The strength of private interventions based on private ventures is characteristic of this sector. The objective of this work was to determine how cultural policies around CA act in the urban agglomerate of PDE in the period from 2007 to the beginning of 2022. Also to determine the relationship of these policies with the artistic agents and institutions of PDE. In addition to establishing what the organization and circulation of these agents and institutions are like within a "contemporary art network" (Cauquelin, 2002) and how they are discursively related, The research is developed from the qualitative analysis of laws, calls, and instruments of national scope that involve the CA. It involves the collection of bibliographies, press archives, and interviews with qualified informants. CA is characterized by being a global discourse that occurs simultaneously with other discourses within artistic culture. They are made up of a conceptual dimension and another linked to its internationalized network. In PDE, artistic production is seen as a growing aspect but still diminished compared to the infrastructure intended for promotion and commercialization. The art market is the main promoter of CA. The emergence of cultural policies as a resource within the network is a milestone in the formation of CA. In Uruguay, since 2005, a set of public policies and instruments has democratized artistic culture. However, the lack of adaptation and monitoring of some instruments does not seem to be consistent with these practices, their networks, or their fundamental characteristics.

Keywords: cultural policies, contemporary art, production of exclusivity, Punta del Este, contemporary art network.

INTRODUCCIÓN

1.1– PRESENTACIÓN

Este trabajo parte de tres preguntas, a partir de elementos teóricos que permiten pensar las políticas culturales públicas y privadas en relación al arte contemporáneo (en adelante AC) en el aglomerado urbano de Punta del Este (en adelante PDE) en el período 2007 a inicios de 2022.

Las preguntas que organizan esta tesis y esperamos responder con nuestra investigación son: ¿Cómo actuaron las políticas culturales públicas y privadas que promueven directamente el AC en el aglomerado urbano de PDE, en el periodo 2007 a inicios de 2022? ¿Cómo afectan dichas intervenciones a los agentes del AC en el territorio PDE? ¿Cómo se organizan los agentes y cómo circulan dentro de la red del AC en PDE¹?

En los últimos 18 años la cultura artística ha tenido un crecimiento acompañado de instrumentos políticos y herramientas que apuntan a la democratización y a la descentralización de recursos a nivel nacional, con énfasis en lo regional. La creación de dependencias estatales como la Dirección Nacional Cultura y la creación de instrumentos, como los Fondos Concursables para la Cultura, el Premio Nacional de Artes Visuales, son hitos que marcan un cambio en la mirada y la acción política, en relación a la distribución y acceso a la cultura artística desde 2005. Este giro ha generado acciones locales como los fondos ProCultura, la adecuación de equipamiento cultural en Maldonado e iniciativas de participación ciudadana en la gestión de recursos. Además, el apoyo

¹Se ha dejado afuera de la investigación a Fundación Kavlin, que si bien debería ser considerada, no se ha hecho porque el autor forma parte de la comisión directiva. No obstante, esta exclusión no afecta el tema abordado.

de empresas, donaciones y asociaciones entre privados² ha ido en aumento para con las instituciones y agentes artísticos.

En Uruguay, la discusión sobre los instrumentos y políticas culturales es de larga data, principalmente situada en el Batllismo³, donde se crearon los primeros elencos estables y se generaron instrumentos que atribuyeron a la cultura artística y científica un valor destacado.

En el caso del aglomerado urbano de PDE, esto último no es ajeno a la distribución del recurso global de la cultura que forma parte del “desarrollo del capital y el turismo” (Yúdice, 2002, p. 17). Así también, el AC se ve asociado al desarrollo arquitectónico, turístico e inmobiliario y está integrado como marca a la oferta internacional de PDE.

La “red del arte contemporáneo” (Cauquelin, 2002) en la región también ha tenido un crecimiento ininterrumpido sobre todo en relación a las propuestas de espacios privados y organizaciones no gubernamentales. Además, en los últimos años, la presencia de agentes del arte devenidos en residentes permanentes se ha incrementado.

A inicios de 2022, se inauguró en Manantiales el Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry (MACA) diseñado por el arquitecto Carlos Ott, proyecto de la Fundación Pablo Atchugarry, inaugurada en 2007. A nivel internacional se propone al museo y su planta arquitectónica como valor turístico cultural.

² Entendiendo lo privado como personas jurídicas y físicas que no dependen del Estado. Entendido por aquello que queda por fuera de las organizaciones estatales.

³ Con antecedentes muy anteriores como la creación del primer museo en 1838 o la Biblioteca Nacional en mayo de 1816 que fue fundada a inspiración de José Artigas por Dámaso A. Larrañaga, entre otros.

El crecimiento y corrimiento urbano de PDE y de la red de AC traen consigo políticas, instrumentos y acciones como convocatorias, residencias internacionales y festivales, insertos en un contexto ávido para la comercialización e internacionalización de obras de arte.

La investigación aborda a las instituciones y agentes del arte, relacionándolos y articulándolos con el discurso del AC, sus relaciones políticas e intervenciones en el período comprendido entre 2007 y comienzos de 2022, acercándonos a las formas de circulación y visibilidad dentro de la red del AC. Además, apunta a observar formas de enunciación dentro de la red, de agentes tales como los artistas, curadores, productores, coleccionistas, galeristas, directores de instituciones y prosumidores (Toffler, 1980).

Se abren algunas preguntas en relación a la pertinencia de este discurso artístico entendiendo al AC como un paradigma devenido de las artes visuales y las vanguardias artísticas del Siglo XX.

Este discurso que tiene mayor énfasis en Europa y América en la segunda mitad del Siglo XX, hace eco en prácticas como el arte conceptual, el videoarte, la performance y la instalación. Tiene formas de circulación más allá de su independencia, generando intercambios y prácticas de forma post-autonómica; vinculándose también por “fuera del arte”, asociándose a una “postura posmoderna” (Vattimo, 2000). Esta revisión del discurso artístico es fundamental para entender cuál es la perspectiva desde donde vamos a analizar las políticas culturales por la ya mencionada noción de la “red del arte contemporáneo”.

Referenciar al discurso del AC dentro de las políticas culturales y diferenciarlo conceptualmente de otras intervenciones asociadas a la cultura permitió reflexionar también en el

sentido de “reconocimiento y redistribución” (Fraser, 2008) de las intervenciones, contribuyendo a comprender las fronteras y el alcance de la red, sus agentes e instituciones.

Se observó cómo los instrumentos políticos inciden y afectan, directa o indirectamente, al AC en PDE. También afectan en la relación de las instituciones y los agentes con el mercado del arte y el proceso de internacionalización de la red. Se indagó sobre el diseño de los instrumentos públicos más importantes y las acciones que realiza el sector privado. ¿Cómo se premia y qué se comercializa? ¿Qué formas de circulación y visibilidad hay dentro de la institucionalidad? ¿Cómo se caracteriza la red?

Para acercarnos al aglomerado urbano de PDE como territorio, realizaremos una introducción del concepto utilizado y presentaremos su “ubicación” en el entendido de su permanente transformación.

1.2- El territorio de Punta del Este

Punta del Este es, sobre todo, un territorio cambiante en constante expansión. No se entiende plenamente demarcado por sus límites jurídicos sino como un aglomerado urbano que incluye un conjunto de dinámicas de movilidad, representacionales e identitarias. Redibuja el territorio y hace que éste transforme lo delimitado en el plano original. Es pertinente el concepto de Chiriboga Vega (2010):

el territorio no hace referencia exclusivamente a un área geográfica o un eco-sistema específico e incluso a una circunscripción político administrativa sino, más bien, de articulación productiva, redes sociales y económicas, coaliciones sociales, instituciones y construcción de cierto sentido de pertenencia a una localidad determinada. (p. 54)

PDE se conforma sin una centralidad definida y sus conexiones no se explican como un satélite alrededor de una urbe sino como una conformación descentralizada. Es preciso, además, diferenciarlo, aunque sea parcialmente, de la idea de terruño y de las definiciones más jurisdiccionales de territorio. Se plantea pensar el territorio según dinámicas de relacionamiento donde: “we recognise space as the product of interrelations; as constituted through interactions, from the immensity of the global to the intimately tiny” (Massey, 2008. p.26)

Para esta investigación se entiende a PDE como un aglomerado urbano, comprendido en función de “la aglomeración urbana de balnearios y sectores de vivienda permanente desde la Laguna del Sauce hasta la Laguna Garzón, que se alinean bajo la grifa internacional Punta del Este” (Varela, 2017. p. 21)

Según Altman (2020) este aglomerado urbano turístico rioplatense tiene como característica, ser:

contiguo espacialmente, pero dualizado funcionalmente entre el balneario “estacional” y la ciudad “de todo el año”. Una ciudad que creció en base a las migraciones internas, atrayendo población de los departamentos cercanos y de Montevideo (ITU, 1977) desparramó barrios periféricos desarticulados y en baja densidad, y programas de vivienda social y un balneario que completaba los intersticios de su “bosque urbanizado”, y desplegaba sus acristaladas torres de alta gama levantadas por inversiones inmobiliarias globales, mientras buscaba, en los nuevos entornos semi rurales, la nueva huida hacia la exclusividad de las elites. (p.12)

Además, este escenario dinámico y costero también puede delimitarse por contraste, observando a las localidades que funcionan como ciudades-dormitorio y que no participan de él. La centralidad y primacía se evidencian notoriamente frente a los poblados menores de la región. Para Leicht (2019):

El peso en la región estudiada de la Aglomeración Central de Maldonado es exorbitante, ya que es vista como una “aspiradora” a la que “chupa” los servicios de la región, debilitando a las localidades. El fenómeno ya comprobado hace décadas para el Área Metropolitana de Montevideo, ahora se replica en el Segundo Polo metropolitano a nivel nacional. (p.91)

Figura I.

Vista aérea de la península de Punta del Este y alrededores. A la derecha: Isla Gorriti. Departamento de Maldonado.



Nota: Años 1945-1948. Productor: Intendencia de Montevideo Autor: S.D.

1.2.1- SOBRE LA MOVILIDAD EN EL TERRITORIO

En Punta del Este confluyen dinámicas de desarrollo inmobiliario, turismo internacional y consumos de alta gama, pero también dinámicas desestacionalizadas asociadas a agentes locales y políticos que hacen al crecimiento demográfico más notorio del Uruguay en los últimos 12 años⁴. Siendo Maldonado la segunda ciudad más grande del Interior, con un crecimiento poblacional que contrasta con el no crecimiento del resto del país. Se constituye en la región de mayor crecimiento en Uruguay.

⁴ El último censo con información oficial se realizó en el año 2011 por el Instituto Nacional de Estadística. A pesar de que se han adelantado algunos datos del censo 2023, aún no está publicada la información detallada por Departamento al momento de presentación de ésta tesis.

En Maldonado y PDE se consolida un vínculo con el área metropolitana que se demuestra a través de la movilidad Montevideo – PDE que lo convierte en una “doble región metropolitana ampliada” (Altman, L., comunicación personal, 6 de febrero de 2023)⁵. En los últimos estudios que datan del Censo de 2011, se observa que el porcentaje de los trabajadores de Maldonado es menor a un 3% de personas que viajan a trabajar a otra región. No obstante, se constataron ocupados que provenían de 55 localidades diferentes de las 57 localidades de más de tres mil habitantes del Uruguay. Del total de habitantes, el 39,9 % son nacidos fuera del Departamento de Maldonado. Este aspecto migratorio también caracteriza el cosmopolitismo de este territorio.

La distribución de la movilidad en el aglomerado responde asimismo, a una distribución muy desigual de la riqueza. Según Gerber (2015):

en el territorio de la población movilizada, constatándose una importante concentración de extranjeros a estratos socioeconómicos altos en la franja costera y chacras, en particular en Punta Ballena, Portezuelo, Manantiales y la Barra; así como una mayor presencia de migrantes internos pertenecientes a los estratos socioeconómicos más bajos en los barrios populares y asentamientos del Norte y Noreste de la ciudad (p.10)

La movilidad es pensada como un elemento multifactorial e interrelacionado que hace a las dinámicas del territorio “una característica cada vez más presente es la *movilidad*, la composición en red” (Haesbaert, 2013).

En PDE, podemos asociarla por un lado al tránsito, a la demografía, y a la migración interna, pero también a la estacionalidad y al turismo internacional como factores que hacen a la

⁵ Leonardo Altman es arquitecto e investigador especializado en temas de transformación urbanística y turismo en el aglomerado de Punta del Este.

residencia. También, al cambio de densidad demográfica que trae dinámicas asociadas a la masividad, como consecuencia al corrimiento⁶ en el territorio, desarrollos turísticos y sociales. Sobre todo, aquellos que desarrollan consumos de alta gama vinculados también a la red institucional del AC, a sus ferias, galerías y museos. Lo que puede pensarse como un “gran territorio-red que funciona casi como una burbuja dentro de la cual están circulando” (Haesbaert, 2013).

Haesbaert propone una “multiterritorialidad” (2013) basada en la movilidad, pero también en la conectividad en red, en la migración y en la simultaneidad. Este último aspecto se ve asociado al crecimiento de la mancha urbana y a las dinámicas de crecimiento de PDE, sobre todo en las formas de *producción de exclusividad*.

El principal sector de actividad de este aglomerado es el turismo. El área cuenta con una topografía diversa lo que le permite ofertar desarrollos inmobiliarios de diferentes tipos; residenciales, en altura o con amplia extensión territorial. Si bien es un dato que es discutido y no cuenta con el consenso de los investigadores, la población turística en verano puede llegar a triplicar a la población residente dentro del aglomerado. Más allá del número concreto, la dinámica de la movilidad se acrecienta en este momento del año y marca una fuerte estacionalidad en el territorio.

También está caracterizado por la internacionalidad de sus visitantes y de los desarrolladores. Cuando hablamos de migrantes tenemos una amplia gama que involucra a

⁶Corrimientos demográficos y urbanísticos que atañen a la recategorización de suelos rurales hacia urbanos y suburbanos. Permitiendo la creación de nuevos fraccionamientos y barrios privados así como también políticas privadas que promueven la creación de instituciones artísticas y deportivas que forman parte de los consumos asociados a estas áreas del aglomerado urbano.

trabajadores en condiciones precarias, sobre todo en las fronteras del aglomerado como son Sauce de Portezuelo y Balneario Buenos Aires, pero también migrantes calificados asociados al crecimiento del aglomerado. Para OTU-OPP, como se citó en Varela (2017)

Maldonado es el único departamento, después de Montevideo, que ha captado migración calificada con la radicación de intelectuales y artistas provenientes de otros lugares del país, incluso de Montevideo. También se singulariza Maldonado dentro del interior por la fuerte participación de la sociedad civil, del sector privado y de diversas agremiaciones de artistas en la promoción educativa y cultural, lo que se ha materializado en múltiples instituciones e iniciativas (p. 102)

Las comunicaciones son fundamentales para la conformación de la tira balnearia en la costa Este. Maldonado incorporó el ferrocarril a finales del siglo XIX lo que le permitió ser un destino promocionado entre otros balnearios como Pocitos, Ramírez y Mar del Plata.

A mediados del siglo XX el crecimiento en las comunicaciones y su diversidad terrestre, aérea y fluvial posicionó al balneario como un destino importante en el Río de la Plata. Actualmente, PDE cuenta con un aeropuerto internacional, uno departamental, un puerto deportivo y dos terminales de buses como infraestructura de transporte.

Figura II
Playa Mansa. Punta del Este, departamento de Maldonado.



Nota: Productor: Intendencia de Montevideo, 1938. Archivo CDF.

1.2.2- DE LAS REPRESENTACIONES EN EL TERRITORIO DE PUNTA DEL ESTE Y LAS INSTITUCIONES CULTURALES

La arquitectura y las nuevas representaciones del modernismo y la preocupación por el ocio, fueron las que atrajeron proyectos arquitectónicos emblemáticos para PDE.

Las intervenciones de Bonet en Punta Ballena, en los años 40's del siglo XX, son reflejo de una mirada que proponía desde la arquitectura la creación de “balnearios de autor” (Varela, 2017). En este caso, enfatizando al paisaje y al bosque como protagonistas del proyecto.

La promoción privada fue el motor de desarrollo inmobiliario que construyó una subjetividad de PDE como élite, pero sobre todo como manera o modo de veraneo. El barrio jardín como proyecto fue la idea que prevaleció hasta los años 70's. Para Alma Varela (2017):

El balneario se va definiendo como paisaje cultural, centrado en el modelo del barrio jardín para Punta del Este, delineado como bosque urbanizado con fuerte presencia del pino marítimo (*pinus pinaster*) y el eucaliptus, especies introducidas en la región, pero que se han fundido en la identidad de la costa balnearia. (p.90)

Con la primera oleada de construcción de torres en altura de Punta del Este y el proceso de masificación del turismo, ocurre una reacción de corrimiento hacia el Este del aglomerado. La ocupación más densa de suelos que compite contra el bosque y la playa y contra un entorno arquitectónicamente “amigable” es motor de este corrimiento que transforma a José Ignacio en un destino exclusivo y propone a La Barra como una opción de balneario de baja altura, carente de torres y proyectos inmobiliarios para el turismo masivo.

Estas reacciones en el público de consumo de alta gama, producirá nuevas representaciones en la arquitectura como son los “paraísos exclusivos” (Varela, 2017). Con desarrollos de amplia extensión y de baja altura que poseen una amplia oferta de “amenities” haciendo énfasis en la seguridad y el en el barrio cerrado.

No obstante, este equipamiento que remite simbólicamente al primer Punta del Este exclusivo y a la guetificación de los usuarios, también se ve representado como modo, subjetividad y marca. Acompañado de procesos de desarrollo privado, según Varela (2017):

impulsado también desde emprendedores argentinos como el caso del empresario petrolero Bulgheroni en Garzón que combina la creación de un exclusivo campo de golf con cultivos

de olivo y vid para producción de aceite y vinos. Tierra adentro, el otrora aletargado pueblo Garzón, se vio transformado por la llegada del chef argentino Mallman ofreciendo platos de autor y de turistas europeos buscando un entorno “slow”, cuya autenticidad va siendo diluida por la silenciosa sustitución. (p.96)

En relación a la cultura artística contemporánea, en 2007 se consolida, en la ruta 104 a 4 km de Manantiales, la Fundación Pablo Atchugarry. El entorno anteriormente rural y actualmente semi-urbano en el que se encuentra, se consolida a nivel de producto inmobiliario como “chacra oceánica”⁷. Algunos emprendimientos de gran envergadura como El Club del Golf de La Barra, declarado de interés turístico nacional e inaugurado en 1994, son precedentes importantes que le dan el marco adecuado a la Fundación Atchugarry que se consolida como hito para la cultura del AC en PDE y que además genera una transformación territorial.

Desde ahí, otros emprendedores continuaron profundizando el corrimiento urbano como el fraccionamiento de Chacras Pueblo Mío. También, dentro del AC, la Galería Xippas (con sedes en París, Ginebra y Atenas) movió su sede, ubicada en la península primero, hacia la Ruta 10 de Manantiales y luego hacia la Ruta 104 a metros de la Fundación Atchugarry. La Galería Sur, también compró un terreno frente a la Fundación Atchugarry aunque aún no ha realizado obras.

En 2009 se inaugura el proyecto turístico Estancia Vik en José Ignacio que promueve alojamiento turístico con habitaciones diseñadas con obras de AC de artistas uruguayos.

⁷ Chacra oceánica o marítima es una nomenclatura que se utiliza en el mercado inmobiliario para ofrecer fraccionamientos generalmente de 5 hectáreas, en un entorno próximo al mar.

En 2014 la Fundación Atchugarry lanzó Tierra Garzón, fraccionamiento de chacras en 28 hectáreas, que combina una propuesta ecológica con intervenciones artísticas.

En 2015 se inauguró el puente Garzón del arquitecto Viñoly donde se propuso crear una estructura dentro de la laguna que “obliga a los vehículos motorizados a reducir la velocidad al cruzar el puente y anima a los conductores a apreciar la belleza natural de la zona” (Viñoly Arquitectos, 2021) y por otra parte, “desde el punto de vista inmobiliario, aumentará la inversión en nuevos desarrollos al este de la Laguna Garzón hacia Rocha, dinamizando toda la zona” (Organización de Gestión de Destino Rocha, 2021). El puente como frontera del aglomerado representa la expansión del territorio. Apuesta al corrimiento del turismo de exclusividad, a la especulación inmobiliaria y la concreción de un proyecto arquitectónico de carácter global en PDE, con financiación público-privada. Es una intervención urbanística enfatizada en sus aspectos estéticos, una intervención que propone al ocio como representación y finalidad.

En 2016 se inauguró el Centro de Convenciones de Punta del Este, que será sede de la Feria EsteArte. El centro demandó inversión pública por 25 millones de dólares.

Estas intervenciones aportan al carácter de marca de PDE y se ofrecen como una operación de “branding”⁸. Son en ese sentido, político y simbólico, una unidad interconectada que conforma aspectos centrales del territorio y su perfil representativo e identitario.

La *movilidad* comprendida por la migración, el turismo y las comunicaciones; se integra

⁸ Anglicismo vinculado al concepto de construir una marca. Se comienza a emplear después de la Segunda Guerra Mundial cuando la mercadotecnia pone énfasis en el embalaje, logotipo y diseño de imagen de sus productos, apuntando a construir fidelidad y prosumidores.

como un conjunto con la *representación* del territorio; que incluye su arquitectura, servicios y consumos; con su capa *identitaria*: su subjetividad, su modo de habitar el territorio.

El cambio de caracterización urbana hizo posibles desarrollos y fraccionamientos en zonas hoy asociadas al AC y a su difusión. Los desarrollos que, como antes mencionamos, se proponen como respuesta a los proyectos en altura de la península y a la masividad, tienen asidero en el avance y corrimiento sobre lo rural costero. La proyección de la ciudad habilita la dispersión y el ocio que benefician a un sector específico de los propietarios, “la mancha urbana en suelos categorizados urbanos y suburbanos se ve aumentada casi un 32%, producto de las urbanizaciones privadas, y se dispara si se consideran los emprendimientos en suelo rural” (Varela, 2017, p. 111). Los clubes de campo, chacras costeras, barrios privados, complejos con amenities son los desarrollos que se proyectan al Sur de la ruta 9 entre La Barra y José Ignacio.

Estos cambios en la distribución de la mancha urbana se canalizan a través de la reforma de la normativa que hace posible estos emprendimientos,⁹ pero también exceden la misma ya que en los últimos 20 años se ha incrementado las habilitaciones de construcción en carácter de “excepción” de la normativa, sobre todo en lo que refiere a la construcción en altura en la primera línea de la costa. En ese sentido, se observa “un proceso de urbanización con dinámicas y escalas de actuación que exceden ampliamente al análisis del suelo categorizado como “urbano” por los marcos normativos urbano- territoriales locales” (Altman, L, 2021, p. 43).

⁹ Principalmente a través de la recategorización del suelo del Departamento de Maldonado, Decreto Deptal. 3866 /2010 Categorización de Suelos y por la regulación de Directrices Departamentales, Decreto Deptal. 3867 /2010

Esta nueva costa, integra el PDE de los servicios exclusivos con la promesa de seguridad y confort. Transformando un espacio, que supo ser rural, en un lugar apto para consumos de alta gama¹⁰, para el turismo internacional y nuevos residentes.

La recategorización del suelo, los nuevos emprendimientos y la oferta artístico-cultural se vinculan en un sentido similar al PDE que se propuso como el barrio-jardín, con su Festival de Cine, su Club Social y Deportivo, con cancha de golf diseñada por Luther Koontz en 1947.

Actualmente “en Región Este, el turismo neo exclusivo ¹¹ equivale a un tercio del área urbana abierta” (Gadino et al. 2022. p. 15).

1.2.3- SOBRE LO IDENTITARIO EN EL TERRITORIO

PDE no sólo puede ser entendido como un aglomerado de élites. La *producción de exclusividad* puede entenderse como contrapunto, como consecuencia de la masividad turística. PDE es un motor identitario que también cumple una expresión aspiracional sobre el gran turismo. Es avalado por los residentes como un “mal necesario” y es causante de las dinámicas territoriales que ocasionan el cambio morfológico del aglomerado y su creciente corrimiento. Reúne a “los paraísos exclusivos de los elegantes y de quienes anhelan serlo” (Varela, 2017, p.185) .

Figura III

Balneario Solís, durante una excursión organizada por la Oficina de Propaganda de Informaciones de la Intendencia de Montevideo

¹⁰ Comprendiendo los servicios turístico-culturales, pero también el recurso paisajístico como un consumo en sí mismo.

¹¹ Modelo de turismo urbano basado en la exclusividad y la apropiación de la naturaleza como valor de mercado, así como por la autosegregación espacial y la interacción y transformación del medio natural.



Nota: mayo de 1928. **Productor:** Intendencia de Montevideo **Autor:** S.D.

No obstante, el antagonismo de la exclusividad en el turismo no es la única variable sobresaliente en el territorio. Como señala Altman (2021):

Desde la crisis de 2002 la informalidad urbana se incrementó en fenómenos que involucraron un cambio de escala. Las modalidades fueron diversas, observándose ocupaciones (Los Eucaliptus, Mario Benedetti) o el negociado informal de tierras (La Capuera, Balneario Buenos Aires) que, en definitiva, reestructuraron la periferia y cambiaron modalidades de gestión urbana y acceso al suelo. (p. 41)

Es necesario entender el territorio, sus dinámicas y sus corrimientos de acuerdo a intercambios y relaciones sociales complejas. Para Mançano Fernandes (2005) el territorio es “el espacio apropiado por una determinada relación social que lo produce y lo mantiene a partir de una forma de poder” (p. 3).

Lo identitario del aglomerado urbano se propone con características diversas e inacabadas, con “las marcas de clase y con microfronteras identitarias móviles que se configuran y reconfiguran de modo permanente” (Gerber, 2015, p.117).

PDE tiene un devenir basado en el crecimiento vertiginoso de su población, para Gerber (2015):

Se pasó, por ciclos explosivos, de un «pueblito de pescadores» a un «balneario sofisticado» lo que generó importantes tensiones entre lo propio y lo ajeno que significó una reestructuración del hábitat y un alejamiento de los locales de la costa hacia los bordes de la ciudad de Maldonado. (p. 6)

El abordaje de lo identitario es un proceso heterogéneo. No se trata de construir verdad ni de estabilizar un relato único sino de identificar algunas características devenidas de la movilidad y la urbanización creciente que hacen a la producción de subjetividad relacionada al tema investigado.

Por otra parte, esta heterogeneidad a pesar de estar enmarcada en el período de investigación se alimenta de relatos que responden a diferentes temporalidades. En ellos, a veces se apela a la añoranza de lo que ya no es y se incorpora el relato en términos de desarrollos, expansiones urbanas y actividades culturales. Este discurso atañe a la *producción de exclusividad* y también se nutre de residentes de origen local que encuentran un valor en el PDE pre-masivo.

Por el contrario, la teleología del desarrollo turístico genera discursos que apuntan a una mayor internacionalización, a una mayor ocupación de suelos no explotados, a la aceptación de un “mal necesario”. La desigualdad en las distribuciones ocupa un lugar central en lo identitario del territorio. En relación a lo local Gerber (2015) afirma:

La cultura del servicio turístico ocupa un lugar central en la construcción del nosotros fernandino y puntaesteño. El turismo es la principal fuente de trabajo y riqueza por lo que se vuelve complejo mantener una postura crítica frente a los aspectos de la misma que no serían tan auspiciosos (p.112)

Desde la construcción colectiva del “nosotros” se caracterizan grupos identitarios claros los “nacidos y criados, los venidos y quedados” (Gerber, 2015). Aludiendo a los nacidos en Maldonado y a los migrantes que se afincaron en Maldonado. Por fuera de estas representaciones identitarias que se vinculan a lo local, también ocupa una parte del mapa, los extranjeros, “personas con alto nivel adquisitivo que han elegido la zona como espacio principal o secundario de residencia, que en algunos casos dividen su estancia o actividades sociales y económicas entre la zona y alguna otra ciudad del mundo” (Gerber, 2015. p. 128)

Por otra parte, lo abyecto se reconoce en la figura del turista como una forma de otredad que por oposición ordena la identidad de los residentes permanentes. Aquellos que brindan un servicio asociado al turismo, aquellos que ponen su fuerza de trabajo en relación a este sector también construyen una identidad que margina alrededor del turista como idea.

No obstante, estas categorías no pueden tratarse en términos absolutos. En el período de investigación ha crecido también la oferta educativa en todos los niveles y ésta produce efectos que aportan a la población migrante de un segmento más alto, pero no sólo se explica en esta

relación de servicios turísticos exclusivos. El aglomerado urbano se convirtió, en cuanto a sus servicios educativos públicos y privados, en “un espacio de referencia regional” (Altman, L., comunicación personal, 6 de febrero de 2023). La trama identitaria comienza a generar otra masa crítica como la de los estudiantes y docentes universitarios que están asociados a la residencia permanente más allá de la relación con el origen fundante de PDE. Sin embargo, estos grupos, si bien operan como agentes dinámicos en el territorio no necesariamente forman parte aún del discurso identitario de lo local y lo abyecto. Aunque las lógicas extra-turísticas vienen creciendo en el aglomerado urbano.

Por otra parte, la periferia de la mancha urbana, está compuesta por “venidos inaceptables” (Gerber, 2015). Estos operan por fuera del nosotros y atentan contra la imagen turística del territorio. Este segmento ha tenido un crecimiento exponencial en los últimos años.¹²

El arraigo es una de las variables que las políticas públicas han enfrentado y que raramente se han sabido manejar en la región (Rodríguez y Rudolf, 2012). El arraigo y el apego se relacionan a las prácticas y sentimientos que los sujetos tienen en relación al lugar en el que habitan y explican fundamentalmente su comportamiento ante los posibles cambios. No obstante, en este contexto de vivienda precaria, con mínimo o ningún acceso a servicios básicos, el 71% de las personas declararon como un aspecto positivo tener contención comunitaria. Es decir, destacaron aspectos vinculados a la organización barrial y el 53% destacaron capacidades comunitarias, la convivencia y la tranquilidad como un valor (González, 2019). Las organizaciones comunitarias que se

¹² En el estudio de 2019 realizado por la ONG Techo se relevaron 12 asentamientos de densidad poblacional alta en la ciudad de Maldonado. Casi 70% de los relevados afirmaron que esa es su única vía de acceso a la vivienda. Un 45% son parte de la migración desde otro asentamiento o del crecimiento intrafamiliar o expansión dentro del mismo asentamiento.

desarrollan dentro de estos “asentamientos” responden a intereses de mejoras del hábitat y las condiciones de los servicios. (Rodríguez, I. 2021)

Por último, el vertiginoso crecimiento del aglomerado urbano de PDE, el corrimiento urbano y la nueva segmentación social que acompaña estas dinámicas producirán efectos subjetivos e identitarios que aún no están del todo definidos. Las categorías que parten desde lo local -como los nacidos en el departamento o los foráneos en sus diversas formas- remiten a discursos que orbitan alrededor de un PDE originario pre-masivo que reacciona a los cambios y dinámicas que el territorio ha tenido desde el primer “boom” de la construcción. Por ende, asociado también a la reacción, por exclusión o pertenencia, de los servicios derivados del desarrollo inmobiliario y el turismo.

1.2.1 - EL TERRITORIO DEL AC

En el período investigado la institucionalidad del AC ha crecido, principalmente, asociada al corrimiento hacia el Este de la mancha urbana. Estos equipamientos integran a nuevos agentes y a nuevas políticas culturales, sobre todo del ámbito privado. A mediano y largo plazo la actividad de estas instituciones como son museos, ferias, galerías y festivales irán generando una caracterización más pronunciada en el territorio que afectará a la identidad del mismo.

De este proceso, no son ajenos los residentes permanentes que, en algunos segmentos, forman parte del consumo y de los servicios. Donde podemos asociar la fuerza de trabajo a agentes calificados dentro de la cultura artística, a nuevos residentes que son parte de los desarrollos y equipamientos culturales y así también a residentes asociados al universo de consumo de museos

y galerías.¹³ También afecta al turista que se ha complejizado como categoría y no puede explicarse sólo como un agente que busca “sol y playa”. Existen dentro de este segmento usuarios ávidos de otros consumos, como el casino, los espectáculos musicales o el teatro. Así también, hay un segmento de turistas que se asocia en relación al consumo global del AC y a la marca Punta del Este. Lo mismo ocurre con otros consumos que son parte de la exclusividad como símbolo de status. Un modo de vida que hace a la pertenencia y a las prácticas de consumo que son identificatorios o sinónimo de distinción (Bourdieu, 1988).

El consumo de AC también está asociado a la *producción de exclusividad* que se observa en el aglomerado de Punta del Este. No sólo porque su manifestación coincide con el corrimiento urbanístico hacia el Este del aglomerado. Sino porque además coincide con el crecimiento de la “institucionalidad organizacional” (Garretón, 2008)¹⁴ ligado al crecimiento de la demografía y la nueva movilidad en la región. Por otra parte, la *producción de exclusividad* -que se propone como marca global de emprendimientos y desarrollos inmobiliarios internacionales-, toma también la posibilidad de consumo asociado a la institucionalidad del AC.

Es decir que la representación del arte contemporáneo está anclada al territorio y a su *producción de exclusividad*¹⁵. Relacionándose activamente con un segmento del turismo, pero

¹³ El MACA convoca a turistas durante todo el año, pero también a una masa de residentes locales que han integrado el equipamiento dentro del paseo dominical. También parte de las visitas educativas asociadas a escuelas y liceos que son parte de este recorrido.

Algunas galerías permanecen abiertas todo el año y reciben público no-coleccionista que son parte de su público-universo.

¹⁴ La fundación de galerías de arte, ONGs y emprendimientos asociados al arte contemporáneo coinciden con el período de crecimiento demográfico censado por el INE en 2011 y con la ola de excepciones a la normativa de construcción de los últimos 15 años.

¹⁵ Coincide también que instancias de producción para artistas contemporáneos como “residencias” están situadas territorialmente en Garzón y José Ignacio.

también con los residentes de alta gama que se sitúan en barrios privados, bajo nuevas categorizaciones urbanas, o en nuevos puntos de interés para lo exclusivo como José Ignacio, Manantiales, Garzón o Pueblo Edén.

Se destaca que esta asociación de consumo y segmentación socio-territorial se presenta ligada al desarrollo del mercado. Es decir, perdiendo la capacidad de distinguir el mercado del arte de otras formas de producción artística extra-mercado¹⁶. No obstante, la identificación del AC en el territorio está asociada a la institucionalidad y como veremos ésta se sostiene principalmente a través de vínculos afectivos y comerciales.

Por una parte, este relacionamiento del mercado se ve claramente en el desarrollo inmobiliario, pero como veremos también se da en la propia institucionalidad del arte. De esta forma, los ateliers de artistas, que fueron icónicos en la zona de La Barra hasta la década del 2000 y fueron desapareciendo en los últimos 15 años, no constituyen parte de la producción de AC ya que no están ligados a las instituciones globales, ni al “branding” de PDE. La identidad del AC no se asocia a los agentes del territorio fuera de la institucionalidad y del mercado que permea sobre éstas.

La aparente ausencia de agentes de la red que producen efectos por fuera de este marco también puede relacionarse con la ausencia de políticas culturales públicas que canalicen vías alternativas a las formas de circulación y consumo del AC en el territorio.

El territorio está signado por la pujanza de las intervenciones privadas a partir de emprendimientos y proyectos particulares. Esta relación que se asocia a la hegemonía de lo privado

¹⁶ Ya sea la de la producción académica, la de espacios independientes, o la de artistas free-lance que trabajan apoyados en las políticas públicas o privadas sin fines de lucro.

ha sido una constante que, como veremos, también es parte del AC en el territorio y de sus políticas culturales.

1.3- ORGANIZACIÓN DE LOS CONTENIDOS

En función de lo que hemos venido desarrollando hemos organizado los próximos capítulos que forman el cuerpo del resto de la presente tesis.

El primer capítulo explorará el discurso del AC, con el fin de dar una aproximación teórica conceptual de la red de AC y a sus posibles resonancias en el territorio de PDE.

Si bien las vanguardias artísticas del siglo XX son el antecedente más mencionado a la hora de hablar de AC, es la postguerra de la Segunda Guerra Mundial un punto de partida que tiene sus primeros ecos en los años 50', tanto en Europa como en Latinoamérica, y que sin duda se consolida como discurso global a finales de los 80', post guerra fría, con la popularización del bienalismo.

En las artes visuales, un derrotero de nuevas prácticas transdisciplinares conforman al AC como una nueva postura hacia la creación artística. Por un lado, se parte de la consolidación de la abstracción como un hito, llegada e independencia de la representación mimética. Desde este momento, “el mundo del arte se volvió simultáneo y dejó de ser evolutivo” (Giunta 2014, p.14).

Independizándose de la significación de la palabra contemporáneo en términos de actualidad, el capítulo se acercará al discurso teórico e histórico del término aplicado al arte donde, en los años 60' y 70', desde el arte conceptual, la materialidad de la obra de arte se corre del centro y las prácticas estéticas, políticas y éticas conforman un conglomerado basado en la idea y el proceso. Así también, abordajes artísticos interdisciplinarios como el hiperrealismo y prácticas basadas en nuevas tecnologías, se instalaron como parte de una nueva realidad construida desde el simulacro (Baudrillard, 1995). Esto comienza a ser llamado AC.

Éste no puede ser analizado desde la misma perspectiva con que vemos otras artes, como el arte moderno o clásico, incluso las artes visuales en otras épocas o modos de producción. Algunos teóricos como Heinich invitan a pensarlo como paradigma. Este corte, supone con una “ruptura ontológica de lo que se puede considerar arte” (Heinich, 2017. p.53)

Esto habilita a pensarlo no como un discurso progresivo e histórico, sino que coexistente con otros discursos y prácticas artísticas. En el análisis se observa cómo el AC como discurso se compone de dos variables: la conceptualización del arte, que para algunos autores tendrá un perfil posmoderno, neovanguardista, transdisciplinario y conceptual; y por otra parte, su “red” (Cauquelin, 2022) que involucra a instituciones, agentes y políticas culturales.

La simultaneidad de este discurso no solo es observada en términos temporales sino también geográficos. Para Giunta (2020) la “neo-vanguardia” que surge como un fenómeno post Segunda Guerra Mundial se observa en diversos continentes, no como réplica de un modelo sino como procesos en paralelo.

A su vez, se observa cómo desde la industrialización europea en adelante, trabajar con elementos industrializados, domésticos y cotidianos es una constante que da forma a los procedimientos y modos de producción en el contexto contemporáneo.

Se observa, además, cómo influyen en el discurso del arte los recursos asociados a la emergencia de las políticas culturales como un hito en la conformación del AC. La teorización alrededor de nuevas formas de cultura retroalimenta y legitima la diversidad de las prácticas también en la interna de la cultura artística.

Visto como arte “post-contemporáneo” (Avenassian, 2015), es decir como proyecto emancipatorio trunco, el desarrollo del capitalismo coincide con el florecimiento del AC, sus

bienales, ferias y mercado como aspectos indiscernibles. El final de los años 1960 y principios de 1970 coincide con una lógica especulativa del neoliberalismo y un giro ideológico en el paradigma del arte. Coincidentemente se verá cómo la presencia del mercado de arte es una característica fundamental en el territorio.

Por otra parte, las dinámicas entre sus agentes e instituciones pueden ser categorizadas dentro de una “red” (Cauquelin, 2002) donde existen diversas formas de acceso y circulación y también donde se generan alianzas estratégicas para tener un mejor lugar de enunciación. La circulación tiene características internacionales y promueve un fuerte discurso del arte en clave global.

Finalmente, se verá cómo el AC no remite a una territorialidad sino a una modalidad de producción y como en Uruguay, tuvo influencias prácticas conceptuales desarrolladas en los años 60’s y en el contexto dictatorial de los años 70’s y 80’s. Además, se señalan algunos hitos como la creación de museos, espacios estatales y organizaciones privadas que fueron construidas en Uruguay y en la región en los últimos 25 años. Así también, fundaciones, colecciones y colectivos se fundan en este período y construyen un relato en relación al AC.

En PDE, en particular se verá cómo opera este discurso en relación a los agentes e instituciones entrevistados; y cómo opera en la red territorializada. Por una parte, se abordó el aspecto estético filosófico que hace al discurso y al posicionamiento, donde generalmente se dan definiciones laxas y no excluyentes. Por otra parte, se abordaron aspectos que hacen a la relación con el mercado del arte y a la utilización del AC como marca. Asociando el discurso global del AC como una construcción de “branding”. También se señalará cuáles son los contenidos que son manifestados como excluidos y condicionados.

Por último se observa, cómo la lógica de circulación de la red cauqueliiana representa correctamente a los agentes y a las instituciones del AC en PDE y cómo este discurso funciona como motor de *producción de exclusividad*.

En el segundo capítulo, se conocerán las instituciones, los antecedentes históricos y cómo se organizan los agentes dentro de la red del AC en PDE.

En primer lugar, se propone observará las relación de las instituciones con el turismo, los desarrollos inmobiliarios y el corrimiento de la mancha urbana. La características de las instituciones propone una relación con el turismo de alta gama como productor de *exclusividad*.

Por otra parte, se dará una mirada hacia el público objetivo de las instituciones. Se observará también a las principales instituciones del arte con sede en el exterior y a las que proponen una circulación internacionalizada.

Los antecedentes de la red del AC en PDE presentan diversos ejemplos en el sector privado que fueron construyendo un marco aggiornato a las necesidades del sector turístico. Festivales de cine, museos, galerías son parte de la construcción de marca que PDE propone hace más de 70 años. También se repasarán algunas iniciativas de los países de la región que han colaborado a construir la red de AC en el Cono Sur.

Se observarán cuáles son las instituciones del AC en PDE en el período estudiado. ¿Qué promueve la implantación de las mismas y cómo éstas se relacionan? La creación de Fundación Atchugarry en 2007 y la inauguración del MACA a inicio de 2022 marcan dos hitos en el crecimiento de estas instituciones. Este crecimiento involucra la creación de la feria internacional EsteArte, el arribo de galerías internacionales como Xippas o Photology, la expansión en Uruguay y Perú de Galería del Paseo y la creación de nuevas galerías. También se suman espacios para el

desarrollo de residencias artísticas como el Instituto Campo, Fundación Ana Amoedo, entre otras iniciativas que involucran a agentes como coleccionistas o desarrolladores del sector turístico.

Por otra parte, haciendo foco en el "circuito de comunicación" (Cauquelin, 2002. p.49) que involucra a los agentes del arte y a las instituciones de la red, se observará algunas de las formas de vinculación entre las partes y los roles que ejercen. También su motivación por posicionarse en un momento determinado de la red.

La red, internacionalmente, se basa en el reconocimiento. La totalidad del proceso de producción es transparente, sin importar cuál sea la vía de acceso, el "input" o el "output". La red de AC habita en la coexistencia del discurso del AC como consumo de alta gama, como entretenimiento, como productor de *exclusividad* y también como proceso de simbolización especializado.

Por último, se abordará la relación de los agentes entrevistados con el discurso del AC. En el entendido de que lo contemporáneo en el arte está integrado por dos aspectos: el posicionamiento conceptual, posmoderno y "neo vanguardista" (Giunta 2014) y su red; su forma de circulación, visibilidad y comunicación. Se observará la vinculación de los agentes e instituciones en relación con estos aspectos.

En el tercer capítulo, a partir de la revisión anterior, se abordarán, con el fin de observar cómo actúan, las políticas culturales públicas y privadas que promuevan directamente el AC en PDE.

Se inicia con la reflexión de Peluffo quien observa la carencia de las políticas culturales de las artes visuales en Uruguay, asociadas a la perpetuidad de modelos tradicionales donde se desatienden necesidades tecnológicas, curatoriales y locales.

Primeramente, se destacarán algunos antecedentes y orígenes de las políticas culturales en Europa y Latinoamérica, relacionados a procesos de normalización y construcción de subjetividad. Además, se repasarán los principales hitos en los acuerdos internacionales que fomentaron políticas culturales transversales en el siglo XX para configurar cómo se define una política cultural. Se revisarán algunas concepciones que nos acercan sociológicamente a la categoría de política cultural.

Por otra parte, la transformación de las Bellas Artes en relación a sus prácticas y su concepción estético-filosófica ha derivado en discursos y modelos para el arte que han ido cambiando a lo largo del tiempo. No necesariamente como un relato progresivo sino como términos que coexisten.

Se acercarán estas concepciones a la de red de AC para desde ahí poder señalar los principales hitos en el período investigado. La creación de nuevos fondos, leyes e instituciones públicas coinciden con el inicio del período investigado

Además, se plantea el antecedente histórico de la discusión sobre la administración y equidad de los instrumentos de las políticas públicas, gestados en la primera mitad del Siglo XX. Se toma como insumo los artículos “El Estado y las Musas. Los premios como instrumento de incentivo a la producción artística: un modelo a pequeña escala de las políticas culturales en el Uruguay entre 1925 y 1930”; y en “Arte, Estado y política: los proyectos de fomento a la cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo (1904-1925)” de Inés de Torres. Este insumo aporta al señalamiento del cambio del Salón Nacional de Artes Visuales por el Premio Nacional de Artes Visuales, en el período de estudio, que además de actualizar el nombre, elimina las

categorías disciplinarias de las bases, en el entendido que las clasificaciones ya no corresponden a la producción artística contemporánea.

También, se hace hincapié en los instrumentos que atañen al AC. Instrumentos creados y promovidos por el sector público, a nivel nacional y departamental, y algunas acciones que aportan las instituciones privadas en PDE. De estas, se observará su caracterización y algunas problemáticas en su desarrollo en base a los informes y documentos disponibles.

En específico, se señalará la relación con la descentralización, aspecto promovido por las bases de las políticas culturales públicas, la relación con la red de AC y la pertinencia del diseño y evaluación de las mismas.

Por último, se señalará la relación de las políticas culturales con las instituciones y agentes del sector no-estatal. Desde aquí se observará la relación de las políticas públicas con los agentes y las instituciones además de la instrumentalización y generación de herramientas políticas desde el sector privado. En el primer caso, se observará la relación de las instituciones y agentes con los instrumentos y las formas de financiamiento. Ya sea la utilización de fondos y apoyos concursables, así como otras formas de financiación que van desde la esponsorización de empresas, donaciones de particulares o exoneraciones tributarias. En el segundo aspecto, se observará qué promueven las instituciones como móvil propio y cómo acceden al financiamiento.

Finalmente se presenta un capítulo de conclusiones que en base a los objetivos propuestos presenta reflexiones sobre la relación entre el territorio PDE, el discurso del AC y su red. Señalando algunas puntualizaciones y realizando algunas propuestas en relación a las políticas culturales y otras imaginables en función de lo argumentado y de lo indicado a lo largo de la tesis.

Para terminar, se establece que la metodología utilizada empleó el análisis cualitativo de leyes, convocatorias, fallos e instrumentos de alcance nacional y regional que involucran directa e indirectamente al AC. Así también, se relevó bibliografía especializada, archivos de prensa y prensa especializada.

Primeramente, se definieron los conceptos teóricos centrales de la investigación: territorio, AC, políticas culturales, red del arte contemporáneo.

En segundo lugar se analizó, la bibliografía específica referente al AC, a las políticas culturales y al territorio.

En tercer lugar, se realizaron entrevistas a informantes calificados. Principalmente a representantes de instituciones asociadas al AC en el territorio así como también a agentes tales como artistas, curadores, coleccionistas, académicos, directores de museos, ferias, galerías y fundaciones.

En último lugar, se consultaron leyes asociadas a la cultura artística en Uruguay y al comercio exterior. Se consultaron instrumentos históricos y actuales que pudieron vincularse con la red del AC.

CAPÍTULO I

2.1- EL DISCURSO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.

Si bien las vanguardias artísticas del siglo XX son el antecedente más mencionado a la hora de hablar de AC, es la postguerra de la Segunda Guerra Mundial un momento característico en su génesis, que tiene sus primeros ecos en los años cincuenta tanto en Europa como en Latinoamérica. Tomando como base el arte conceptual de los años '60, la instalación y el happening, el arte contemporáneo se consolida institucionalmente como discurso global devenido de las artes visuales, a finales de los años ochenta, post guerra fría, con la multiplicación del bienalismo, las ferias de arte y el abandono discursivo del arte moderno.

Un derrotero de nuevas prácticas transdisciplinares, de lenguajes expresivos que abandonan su especificidad y autonomía, conforman al a AC como postura hacia la creación artística. Por un lado, se parte de la consolidación de la abstracción como un hito de llegada e independencia de la representación mimética. Desde este momento, “el mundo del arte se volvió simultáneo y dejó de ser evolutivo” (Giunta 2014, p.14). Por otro lado, toman protagonismo, en los años 60 y 70, diferentes formas de arte conceptual, donde la materialidad de la obra de arte se corre del centro y las prácticas estéticas, políticas y éticas conforman un conglomerado que llamamos AC. Con énfasis en el “mundo real en el mundo de la obra: los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden” (Giunta 2014, p.10). Esto que es mencionado como AC se correlaciona como

categoría histórica con el arte clásico y el arte moderno. Propone desde su discurso e institucionalidad componer un cuerpo independiente, aunque heterodoxo.

Si bien el AC es mencionado muchas veces como sinónimo de arte actual, es preciso para esta investigación correrse de esta analogía y entenderlo como una forma de conceptualización de las prácticas artísticas que se asocian a una institucionalidad determinada y a la producción de bienes culturales característicos de un discurso.

Es decir, el AC como objeto de análisis se compone de dos variables inseparables. Por un lado, la conceptualización del arte, que para algunos autores tendrá un perfil posmoderno, neovanguardista, transdisciplinario y conceptual. Esta variable se apoya en su recursividad, en su referencialidad hacia la historia y teoría del arte, hacia su narración. Por otra parte, su "red" (Cauquelin, 2002) que atañe a su aspecto organizacional vinculado a sus instituciones y agentes que circulan en torno a la práctica.

No obstante, se entiende como un riesgo homogeneizar las prácticas artísticas desde un discurso abarcativo, al menos desde uno solo. Este riesgo supone asumir que los agentes del arte se adscriben a una misma concepción artística, a un mismo imaginario, a un mismo relato. Es decir que la definición de este objeto de estudio, al menos una parte del de esta tesis, supone a priori un riesgo sobre su delimitación y la adscripción a una forma de conceptualizar las prácticas artísticas de los artistas en tanto practicantes o hacedores, pero también a todos los otros agentes involucrados en este territorio y en esta red. En ese sentido, provocativamente Gombrich (1950) afirmó: “no existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas” (p. 16).

Para el propósito de esta investigación la pregunta sobre la delimitación del AC en un territorio específico podría partir del posicionamiento de los agentes involucrados en relación a

sus propias prácticas y un conjunto de relaciones de circulación y de flujo del discurso artístico conceptual e institucional.¹⁷ Esto, entiendo que: “la historia contemporánea del arte es una combinación paradójica de conductas dedicadas a afianzar la independencia de un campo propio y otras empeñadas en abatir los límites que lo separan.” (García Canclini, 2010, p.19).

Las vanguardias artísticas del siglo XX, pensadas como el antecedente directo del AC desde mediados del siglo XX en adelante, se han encargado de cuestionar aspectos vinculados al gusto, a la representación mimética y a la belleza como valor intrínseco asociado al arte academicista, sin por ello dejar de pertenecer a un sistema de las artes constituido. Es decir, coexisten la intención de ruptura en la propuesta creativa con la legitimación más clásica de uso y circulación dentro de un sistema de las artes. Es en este momento histórico donde se ejemplifica la ruptura más contundente con la mirada clásica academicista del arte, también donde encuentran un punto de inflexión los modernismos y donde se ejercen actos de tensión conceptual por fuera de la autonomía del arte, donde se cruzan los lenguajes expresivos característicos de las Bellas Artes, donde la autoría y la obra del arte como tal se redefinen. Este momento vanguardista propone una de las condiciones que sostienen al AC de fines de siglo XX y siglo XXI: la simultaneidad de los discursos artísticos, la heterogeneidad o descreimiento del canon, la coexistencia de posicionamientos estético-filosóficos y la disputa explícita por el sentido dentro del arte.

La pregunta por el AC es parte de un derrotero teórico que lo antecede al menos dos siglos y que se cuestiona sobre el arte como entelequia, como fenómeno y como relato. El arte moderno

¹⁷ Sobre todo, considerando que las nociones, heredadas o no, nos interesan en tanto esos agentes son promotores de acciones políticas en el territorio. No se trata tanto de pugnar por una definición filosófica que finalmente congela un conjunto de hechos que son fluidos e híbridos y que se caracteriza de forma peculiar en un territorio determinado.

como antecedente directo se dirime entre la pregunta de lo que es arte y lo que no es arte. Es decir, sobre su clave ontológica y clasificatoria que deja por fuera a la artesanía y al diseño. El discurso sobre el arte moderno tiene una fuerte referencia en la estética kantiana y su argumentación sobre lo perceptivo y nuestra relación con las cosas. En paralelo, la reflexión de que los modelos del arte se agotan y que hay otros que los suceden, hecho que puede observarse en las vanguardias artísticas en relación al arte academicista o precisamente en el AC en relación al arte humanista, moderno, progresivo y disciplinar, tiene base en la filosofía hegeliana. El fin de la historia, así como el anunciado “fin del arte” (Danto, 1984) provoca una discusión de modelos que se agotan y abre la puerta a otras formas de discurso.

El AC como propuesta conceptual, narrativa y sobre todo como caracterización de la práctica de los artistas, aparece en el ocaso de estos discursos filosóficos, en el agotamiento de la discusión que se promueve alrededor de estos. Podría pensarse en la obra “Merda d'artista” de Piero Manzoni que es vendida en 1961 a precio de oro, como un momento cero o como hito para el conjunto de prácticas del AC, también como un final para el cuestionamiento sobre lo qué es el arte desde un posicionamiento formal y esencialista. La tensión sobre lo formal y representacional en una imagen se agota. No tiene sentido un más allá de Piero Manzoni. La búsqueda artística de una tensión formal e institucional no puede significar otra cosa que una total redundancia, que la insistencia sobre un lugar ya alcanzado. Esto también advierte al fin de la historia del arte moderno donde los simulacros como la “Brillo Box” de Andy Warhol de 1964, “Una y Tres Sillas” de Kosuth en 1965, o las obras para ser desarrolladas ¹⁸ por otros artistas de Sol LeWitt, dan el cierre

¹⁸ Obras para ser interpretadas por otros artistas como una partitura en la música.

al relato progresivo tanto como la abstracción se había impuesto simbólicamente ante la representación mimética años atrás.

El agotamiento del derrotero kantiano y hegeliano da paso a un arte que promueve otros relatos o que reniega de los relatos modernos. Un arte posmoderno que se desarrolla más allá de su vieja autonomía, territorializado en diversas disciplinas, que carece de especificidad pero que mantiene una institucionalidad de referencia y reconoce un mercado en aumento.

Por esto, para algunos autores, el AC no puede ser analizado desde la misma perspectiva con que vemos otras artes, o incluso las artes visuales en otras épocas o modos de producción. No puede observarse desde un lugar genérico asociado únicamente a la estética sino planteado como un nuevo paradigma, entendido por Heinich (2017):

en otras palabras, una estructuración general de las concepciones admitidas en un determinado momento respecto a un ámbito de la actividad humana: no tanto un modelo común -pues el concepto de modelo da a entender que se sigue de modo consciente- como una base cognitiva compartida por todos. (p.47)

Este corte, supone poner en palabras un panorama del arte que se observa en los últimos 60 años coincidente con una “ruptura ontológica de lo que se puede considerar arte” (Heinich, 2017. p.53)

Esta ruptura puede observarse no sólo en la mirada transdisciplinar del proceso creativo sino sobre todo en el posicionamiento estratégico de sus agentes.

La “red” (Cauquelin, 2002) que abordamos en esta investigación vincula a agentes como los galeristas, artistas, gestores, coleccionistas, curadores, productores, directores de museos y

agentes del sistema de las artes. No obstante, su comportamiento relacional no se comprende de la misma manera que en el arte clásico o el moderno. Esta institucionalidad se caracteriza por el posicionamiento estratégico de los agentes para ganar visibilidad, capacidad de enunciación, además de la circularidad en las posiciones o roles asumidos.

En ese sentido, la aproximación de Anne Cauquelin actualiza la mirada del *campo cultural* hacia la *red del arte contemporáneo*. Donde lo verdaderamente importante es el lugar que se ocupa en esa “red”¹⁹ (Cauquelin, 2002 p. 56). En este régimen de comunicación, que ha sustituido al régimen de consumo característico del arte moderno, el poder lo detenta quien posee una posición destacada para poder disponer de mecanismos fuertes de enunciación. Para una enunciación que, en este sistema de flujo y reflujo, tras circular por la red, vuelve de nuevo, aumentada, al propio productor. Es un concepto global que funciona por relaciones de lugar y que en el ámbito de las artes visuales resulta de especial interés tanto a nivel de la propia práctica, a los agentes mencionados, como de las políticas que se diseñan. En ese sentido, no se puede relacionar únicamente a la producción artística con lo que define al AC, pues “el dominio artístico se confunde con la sociedad misma, ya que los mecanismos y la atribución de valores son idénticos” (Cauquelin, 2002 p.71). Se constituye como una red en continua circulación donde los agentes pueden cambiar de rol, rotar de posición como consumidores, productores, artistas, curadores o gestores.

¹⁹ La red funciona como una metáfora adecuada por varias razones: primero porque tiene un número indefinido de entradas, de formas de acceso; segundo porque no importa la forma en la cual uno ingresa y por último se asemeja también como una red neuronal generando sinapsis y oportunidades para “ingresar en otras micro redes” (Cauquelin, 2002. p. 59)

Es decir, que si bien el paradigma del AC tiene territorio en la performance, los “nuevos medios”²⁰, en lo transdisciplinario de las disciplinas clásicas del arte y en el arte conceptual y conceptualizado, la relación próxima con lo cotidiano lo hace difícil de situar en un campo autónomo por lo menos a nivel conceptual. No obstante, las relaciones de poder entre los agentes y la institucionalidad es el aspecto que destaca la autora como una forma más concreta de apreciación.

Una posible apreciación es que en un territorio discursivo del arte post-autonómico, donde incluso se propone como un nuevo paradigma, la condición bourdeana de “campo del arte” está sustituida en la condición contemporánea por la “red” del AC.

Para Pierre Bourdieu el capital simbólico del arte se pone en juego en relación a la interacción de los agentes definidos en un campo autónomo. Desde esta perspectiva Bourdieu (1980) afirma:

un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. Por otra parte, cada uno de ellos está determinado por su pertenencia a este campo: en efecto, debe a la posición particular que ocupa en él propiedades de posición irreductibles a las propiedades intrínsecas y, en particular, un tipo determinado de participación en el campo cultural, como sistema de relaciones entre los temas y los problemas y, por ello, un tipo determinado de

²⁰ Esta categoría se utilizó principalmente en los años 90` para definir a formas recientes de producción y reproducción del arte contemporáneo tales como la fotografía, el videoarte, el arte sonoro y multimedia.

inconsciente cultural, al mismo tiempo que está intrínsecamente dotado de lo que se llamará un peso funcional, porque su "masa" propia, es decir, su poder (o mejor dicho, su autoridad) en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él. (p.9)

Devenida de este concepto la condición de “red” que plantea Cauquelin (2002), propone una relación fluida entre los agentes que poseen posiciones móviles, simultáneas y que además, no generan necesariamente anclajes con la autonomía del arte, sino que, por el contrario, la pérdida de los límites y la condición de externalidad es parte de la caracterización del AC actual. El no distanciamiento del arte sobre otros dominios genera confusión para Cauquelin. Esto también puede atribuirse al recurso de simulacro que plantea Baudrillard (1995) y que es asignable a muchas de las prácticas artísticas contemporáneas.²¹ El autor afirma que vivimos en la sociedad de los simulacros. El arte ya hace tiempo que es parte de esta práctica creadora de realidad, ya no más representativa, metafórica, sino a una distancia mínima de la cosa que la hace imperceptible. El arte no es una ilusión, sino una simulación total que, por lo tanto, en esta etapa estética pierde toda especificidad y finalidad. De esta forma, “esto es la historia de un crimen, del asesinato de la realidad. Y del exterminio de una ilusión...Lo real no desaparece en la ilusión, es la ilusión la que desaparece en la realidad integral.” (Baudrillard, 1995, p.7).

Sin embargo, para Cauquelin la obra de arte no es el eje central del análisis. Por el contrario: “la realidad del arte contemporáneo se construye a partir de las cualidades de la obra misma, en la imagen que evoca en los circuitos de comunicación” (Cauquelin, 2002. p.49). Es decir, remarca el

²¹ Se puede pensar en el Hiperrealismo como movimiento que ejemplifica este concepto de forma clara pero también en la instalación o en prácticas de espectacularidad, generalmente propuestas en las bienales.

carácter integrado de lo conceptual y lo institucional en el AC. El concepto de red parece más próximo a los contenidos, las instituciones y agentes que nos presenta el AC.

En ese sentido, para Canclini el AC o arte post-autonómico se define más allá de su especificidad o autonomía, habita en tránsitos y dislocaciones; “aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética” (Canclini, 2010 p. 17) y, además, enuncia en relación a su valor simbólico y/o comunicativo, dando otra posible interpretación; “el arte es el lugar de la inmanencia. Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No se compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso.” (García Canclini, 2010. p. 12).

Por otra parte, Avanessian, adscripto al aceleracionismo señala que el AC está en una etapa de extinción y ya podemos hablar de un arte post-contemporáneo, en el sentido de que el tiempo presente es vivido como una vivencia especulativa donde solo es cuestión de adelantarse a los acontecimientos, principalmente los que atañen al devenir del capitalismo, para entender la lógica de sus cambios o su imposibilidad de cambio.

En ese sentido, Avanessian (2015) afirma:

contemporary art could be taken as the sign of the derivative or speculative financial system that has left us bereft of both future and present since it reduces every *future present* to a *present future* pre-calculable on the basis of probability theory. Here,

what has yet to happen is but a continuation of the long-known, the execution of what has already been priced in²².

Esta lógica lo ha llevado a concluir que ya podemos hablar de una condición post-contemporánea que deja atrás el paradigma del AC como una propuesta fracasada que ha llegado a su fin. Y que lo que debería generar una tensión crítica entre mercado y arte es, por el contrario, una relación de mutuo beneficio. Para el autor: “should do nothing less than reverse the popular conviction that the relationship between art and the market is characterised by constitutive tension”.²³ (Avanessian, 2015)

Para Avanessian el desarrollo del capitalismo coincide con el florecimiento del AC, las bienales, las ferias y el mercado del arte como aspectos indiscernibles. El final de los años 1960 y principios de 1970 coinciden con una lógica especulativa del neoliberalismo y un giro ideológico en el paradigma del arte²⁴.

Para Javier González Paniso (2015) esta supuesta contradicción o tensión no debería asignarse como una nueva muerte del arte sino como una condición esperable del AC de esta época. Cómo se verá más adelante, esta idea de tensión entre mercado y arte tampoco está presente en la red del arte contemporáneo de PDE. Sino que, para este territorio, el mercado del arte es una

²² “El arte contemporáneo podría ser tomado como el signo del sistema financiero derivado o especulativo que nos ha dejado desprovistos tanto de futuro como de presente, ya que reduce todo presente futuro a un futuro presente precalculable a partir de la teoría de la probabilidad. Aquí, lo que aún está por suceder no es más que una continuación de lo conocido desde hace mucho tiempo, la ejecución de lo que ya se ha fijado en el precio” (Avanessian, 2015). Traducción libre.

²³ “debería hacer nada menos que revertir la convicción popular de que la relación entre el arte y el mercado se caracteriza por una tensión constitutiva”. (Avanessian, 2015) Traducción libre.

²⁴ Esta postura es heredera de las ideas de Marcuse donde por un lado, se entiende al arte como forma de creación de subjetividad, de liberación de promesa y por otro el alineamiento unidimensional de arte con el mercado es una renuncia a su proyecto trascendental.

condición que a veces habilita, desde su promoción, al arte contemporáneo y a veces lo limita en su sentido conceptual y capacidades de desborde.

En sus palabras de González Paniso (2015):

el arte se llama contemporáneo, adviene a plegarse a este paradigma, precisamente por el hecho de que es capaz de subvertir la lógica de la presentabilidad desde el que hasta entonces se había fraguado el arte, porque es capaz de entrar en relaciones diacrónicas y heterocrónicas con el propio tiempo presente en el que la obra es producida. Dicho de otra manera: el arte es “contemporáneo” porque hace justo aquello que Avanessian reclama como utópica posibilidad a aquel otro paradigma llamado post-contemporáneo.

De esta forma no hay que esperar otra cosa que su efectivo cumplimiento. Su discurso, incluso en su contradicción, se pliega punto por punto a su tiempo. Esta mirada coincide con Cauquelin e incluso con Baudrillard. Es decir, que “el éxito del arte pudiera -y de hecho así es- coincidir con su más rotundo fracaso” (González Paniso, 2015). Incluso si el arte contemporáneo utiliza los “mecanismos de legitimación que luego critica” (González Paniso, 2015) la contradicción del arte contemporáneo puede ser parte del conjunto de contradicciones en las cuales vivimos.²⁵

Se podría pensar lo contemporáneo en el sentido que Giunta presenta la neo-vanguardia, es decir, en el arte contemporáneo como el proyecto vanguardista interrumpido por la Segunda Guerra Mundial que retoma su forma polisémica y policéntrica en Europa y América a mediados

²⁵ Si bien no pertenece al periodo estudiado en el territorio PDE, el fenómeno de los token no fungibles (NFTs) como una nueva forma de producción y comercio de arte, sirve como ejemplo ya que opera de forma integrada a las criptomonedas y a la especulación financiera.

del siglo pasado. Renace como hijo de una discontinuidad y retoma prácticas y retóricas del arte de principios del siglo XX diseminado por Europa y América.

De la misma forma, para Danto (1984), el fin del arte remite en un principio a un cambio que se genera en las vanguardias. Este cambio responde a una renuncia al progreso de la representación mimética como la teleología del arte y es sustituido en un principio por la expresión como una forma no progresiva de las prácticas artísticas. La pregunta acerca de qué es el arte, parece resurgir en el cambio de un modelo en crisis, “principalmente apremiante en el siglo XX, cuando el modelo heredado entró en crisis, aunque hacía ya tiempo que ese modelo no funcionaba” (Danto, 1995. p.16). Esta perpetua reflexión del arte es su signo de muerte, “se ha volatilizado en un resplandor de mera auto-reflexión, convertido en el objeto de su propia consciencia teórica” (Danto, 1995. p.17). Para Danto (1995) cuando se sabe lo que es el arte y lo que significa entramos en un período post-histórico del arte. A esto se suma el hecho de que, si la abstracción puso un fin en la progresión de la representación mimética, el simulacro de las prácticas postmodernas le da su sepultura. Cuando no hay dirección no hay historia, al menos en el sentido lineal que se utilizaba el término hasta el siglo XIX.²⁶

Finalmente, podemos agregar que cuando hablamos de cambios de paradigmas en el arte o de nuevas concepciones de base no somos ajenos a la historicidad de cada proceso. En definitiva, la historia, habitualmente, nos presenta a la ruptura como un elemento central de la narración artística. En “La Querelle des Anciens et des Modernes”²⁷ compilada por Walsh Miranda (2014),

²⁶ Esta postura post-histórica viene a reforzar la postura postmoderna del AC.

²⁷ Este debate que tiene antecedentes en el Renacimiento, toma carácter de discusión pública primero en Francia y luego en Inglaterra de mediados del Siglo XVII. La discusión enmascara el posicionamiento a favor del régimen monárquico de Luis XIV por parte de los Modernos y de una postura más independiente por parte de los defensores de los Antiguos. El debate tiene origen en la reforma del modelo de enseñanza y pone de manifiesto la defensa de los logros de una época. La escritura de obras filosóficas en francés y no en latín es uno de los gestos de modernización

se pone de manifiesto la tensión estética y ética entre el mandato de la tradición antigua y la idea moderna de progreso. Esta discusión plantea una duda que, desde su estructura misma, ya está resuelta. La duda cartesiana como principio moderno está implícita en la discusión más allá de la posición conservadora o transgresora de los autores. Hay un planteo epocal que no puede pensar que a pesar de venerar la belleza del pasado “rien ne nous contente aujourd’hui que la solidité et la raison.”²⁸ (Marguelette, 1685 como se citó en Whash Miranda, 2014). Reconoce en el presente un destino que solo puede evolucionar acorde a una subjetividad que lo condiciona todo, “tout est changé: les dieux, la nature, la politique, les mœurs, le goût, les manières. Tant de changements n’en produiront-ils point, dans nos ouvrages?”²⁹ (Marguelette, 1685 como se citó en Whash Miranda, 2014). Esta defensa del proyecto Moderno hace eco en la postura postmoderna³⁰ así como en las tensiones estéticas al interior de las prácticas artísticas y políticas de las vanguardias históricas del arte.

2.1.2- DE LA VANGUARDIA A LA NEOVANGUARDIA

de la literatura de la época. También podemos mencionar al arte efímero del Barroco, con sus arcos triunfales y rituales venerando a la monarquía. Las formas performáticas de estos actos ponen de manifiesto una práctica característica del Renacimiento que es el regreso simbólico a la Antigüedad.

²⁸ “nada nos satisface hoy sino la solidez y la razón” (Marguelette, 1685 como se citó en Whash Miranda, 2014). Traducción libre.

²⁹ “Todo cambia: los dioses, la naturaleza, la política, las costumbres, los gustos, las maneras. ¿Tantos cambios no producirán cambios en nuestras obras? (Marguelette, 1685 citado en Whash Miranda, 2014). Traducción libre.

³⁰ Postura posmoderna entendida no como un movimiento artístico sino como un conjunto de cambios culturales que hacen a una actitud antidualista, de giro de lenguaje y sobre todo de problematización de las instituciones clásicas como la Verdad y el Humanismo. Vattimo (2000) afirma “lo siguiente: a) que en el nacimiento de una sociedad posmoderna desempeñan un papel determinante los medios de comunicación; b) que esos medios caracterizan a esta sociedad no como una sociedad más «transparente», más consciente de sí, más «ilustrada», sino como una sociedad más compleja, incluso caótica, y, por último, c) que precisamente en este relativo «caos» residen nuestras esperanzas de emancipación”(p.3)

Para algunos teóricos como Xavier Greffe (2013) el arte como relato es una invención reciente y la obra de Duchamp es un elemento precursor y fundante de los procesos artísticos de la segunda mitad del siglo XX. Aspectos retóricos como el “shock” o la ironía del “ready-made”³¹ son semilla conceptual y estética de recursos simulacionistas, apropiacionistas, espectacularizantes y conceptuales que son característicos del arte contemporáneo como movimiento, como género o como paradigma. El Dadá, el Futurismo y el Surrealismo tensionan la idea de originalidad y autoría como factores legitimantes en la obra de arte.

No obstante, para Greffe (2013) es preciso entender que “el arte contemporáneo no viene después del arte moderno, en una secuencia lógica. Puede remontar su surgimiento a un período generalmente asociado al comienzo del arte moderno” (p.74) y en períodos posteriores a las

³¹ Generalmente la figura de Duchamp y el urinario son citados como hitos en la tensión sobre la representación mimética en el arte y sobre la invención de nuevas prácticas contemporáneas en el arte. Es necesario puntualizar que en primer lugar el Urinario tiene en tela de juicio su autoría. Desde 2002 hay estudios que cuestionan este asunto. Se le adjudica también a Elsa Hildegard, baronesa von Freytag-Loringhoven. En caso que Hildegard fuera reconocida como la autora del famoso urinario el sentido de la obra sería completamente otro ya que “envió el urinario como símbolo de un club de caballeros, pues consideraba a EE.UU. como un club de caballeros. Y lo firmó R. Mutt, porque, si hubiera sido aceptado en el catálogo, aparecería como 'Mutt. R', que significa 'madre' [en alemán] y es patria”. (Spalding citado en BBC, 2018)

En defensa de Duchamp y más allá del ready made, que pese a esta obra en concreto fue un concepto defendido por el autor, pueden también atribuirse al Dadá y al Surrealismo otras prácticas precursoras de la performance y el happening. En el alterego que fue Rose Selaví, encarnado por Marcel Duchamp y fotografiado por Man Ray también se problematizó el concepto de autoría dado que algunas obras de Duchamp fueron firmadas por Rose Selaví.

Por otra parte, otras prácticas vienen a proponer un nuevo discurso y modelo artístico. Para comenzar, el primer manifiesto universal de las vanguardias se lanzó en 1909 por Marinetti fundador del Movimiento Futurista. Esta consigna posiciona al arte como manifestación política y estética de forma indiscernible apelando a la renovación como una necesidad epocal. A este le seguirán diferentes movimientos que consagraron la propuesta revolucionaria de las vanguardias artísticas en Europa.

Por último, no se puede dejar fuera de la construcción de una mirada nueva sobre el arte, el esfuerzo de la URSS, impulsando nuevas formas de arte en contra de la sensibilidad burguesa europea. Ejemplo de esto son los trabajos de Rodchenko que trabaja de forma conjunta en la fotografía de ángulos contrapicados y líneas de fuerza en conjunto con fotomontajes y diseños tipográficos innovadores. Pero también en el campo de la escultura, Tatlin le da impulso a la capacidad motora a los volúmenes generando un acto rupturista y revolucionario en la tradición escultórica. Son indispensables como antecedentes a la hora de situar a la cinética americana, como es el caso de Jodice o su principal promotor el norteamericano Calder.

vanguardias históricas del siglo XX y actuales también podemos encontrar innumerables artistas que pueden ser clasificados como modernos. Por lo tanto, es posible pensar en la posmodernidad como una condición simultánea que no tiene origen, necesariamente, en los años 70` y 80` del Siglo XX con la caída de los grandes discursos políticos sino más bien en las vanguardias artísticas a principios de siglo.

En ese sentido, se puede tomar a las vanguardias artísticas como el arte contemporáneo de su tiempo pero también del nuestro. Además deshistorizar la teoría estética hace que la linealidad de las categorías sea puesta en tela de juicio

Bürger (1987) afirma que “la vanguardia permite reconocer determinadas categorías generales de la obra de arte en su generalidad” (p.57). Es decir, de su cualidad reflexiva sobre los recursos artísticos, ya sea el “ready-made”, el “shock” como rupturas de lo tradicional en el arte o el propio análisis del orden de una obra. La vanguardia, al igual que el arte contemporáneo, no es un estilo. Y tiene cabida en la “sociedad burguesa” (Bürger, 1987) ya que es a esa audiencia a la que habla, es en ese territorio en el que opera.

A su vez, la vanguardia se posiciona como autocrítica al sistema de las artes, a sus instituciones, principalmente desde el Dadaísmo. Es decir, se posiciona “contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte y contra el statu quo de la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía” (Bürger, 1987. p.62) Desde su origen, el arte de vanguardia se propone en tensión con la autonomía del campo artístico. Ésta entendida, como un sector cultural diferenciado de otros como la economía o la educación, con instituciones propias.

Por otra parte, se puede conectar la reflexión de Benjamin en 1936 sobre los medios de reproducción de la obra de arte y sus nuevos mecanismos de recepción que se observan

principalmente en el cine y su pérdida de “aura”, con los nuevos medios del arte contemporáneo. Es decir, el triunfo de la desacralización del arte, de la reproductibilidad en la sociedad de masas conecta en su devenir con las formas transdisciplinares y post-autonómicas del arte contemporáneo. No necesariamente como un desarrollo técnico o progresivo sino como una postura estética y ética desde la producción artística post-autonómica. Se puede observar que la idea de *l’art pour l’art*³², consagrada en el período de las vanguardias históricas es un punto argumentativo para su autonomía pero por sobre todo para el distanciamiento de una posible función social. Entendido como una intención de los agentes del arte no como una observación sociológica. Esta idea también conduce a otros discursos históricos y filosóficos sobre la cultura artística como es el arte contemporáneo, desde la relación de fuerzas que ejercen sus participantes dentro de la red e institucionalidad.³³

Pero la condición desacralizada del arte también puede referirse a la actitud Kitsch propuesta por Hermann Broch, heredada del romanticismo y consolidada en el Siglo XX. En ese sentido, “la esencia del Kitsch consiste en la substitución de la categoría ética con la categoría estética, impone al artista la obligación de realizar no “un buen trabajo”; sino un trabajo “agradable”: lo que más importa es el efecto” (Broch, 1933. p.9). *El arte por el arte* es también el triunfo del diseño, de la condición de agradar, de decorar. Esta pérdida de lo aurático coincide con el advenimiento de la sociedad de consumo y con la despolitización del arte como ideología y

³² Si bien esta expresión de origen latino tiene reminiscencias en Kant. El sentido más difundido para esta expresión en el contexto del Siglo XX se asocia a desvincular al arte de su sentido utilitario o moral. Se asocia a la idea del deleite y al Kitsch.

³³ Se puede mirar el arte en tanto discurso y práctica en clave de funcionamiento. Fundamentalmente, en el ejercicio artístico de posicionarse. Señalando, por una parte, a la “distinción” según Bourdieu (1988) que refiere a la segmentación socio-cultural en los procesos de consumo y distribución de los bienes culturales. Y por otra parte, en los aspectos que hacen al autor desde una mirada problematizada como una forma de “posición” según Foucault (1969).

como proyecto. Se da de forma paralela al acto rupturista de la vanguardia, el kitsch se hace visible: “donde hay vanguardia generalmente encontramos también una retaguardia” (Greenberg, p.21). Como continuación de esta mirada se puede observar al Kitsch desde los años 60`del siglo XX integrado, desde una postura reflexiva, al arte contemporáneo y también a la producción industrial de objetos de consumo. En ese sentido, “en la revisión de las posvanguardias, el kitsch vuelve al ataque, ahora con una nueva conciencia de sí mismo, y como contrapunto necesario de los fenómenos culturales del presente.” (Amícola, 2000. p.105)

Finalmente, si se comprende a las vanguardias como un fenómeno interrumpido por la Segunda Guerra Mundial que luego le dará forma al discurso de retorno del arte contemporáneo³⁴; llaman la atención los recursos retóricos, la hibridación de lenguajes expresivos y la simultaneidad de discursos que afloran como un abanico de proyectos universales. Es en esta mirada donde tiene asidero el arte contemporáneo como relato neovanguardista. Según Giunta (2020):

son neovanguardias a partir de los años sesenta. Un momento en el que el paradigma de la autonomía del lenguaje artístico entra simultáneamente en crisis. En otras palabras, propongo pensar la periodización del campo desde los quiebres que se producen en el lenguaje que el propio espacio del arte postula. (p.37)

Pero ese quiebre y ese renacer de las vanguardias y neovanguardias no puede pensarse sin el kitsch. En definitiva, la sociedad de masa en la postguerra ya era un proceso consolidado y los artistas y obras de los “ismos” operaban como commodities. Estas actitudes estéticas y políticas

³⁴ Son emblemáticos en este retorno, trabajos como el del movimiento Situacionista que propuso prácticas simulacionistas, performáticas y de deriva. Propuso un manifiesto fundante al igual que las vanguardias históricas. Paralelamente, se puede destacar trabajos, como el de Fluxus, impulsores de los “nuevos medios” y especialmente consignas democratizadoras de fuerte enunciado político como las performances de Joseph Beuys.

no pueden pensarse como fenómenos independientes en el concepto de arte contemporáneo y tampoco como procesos centralizados. El modelo de producción y consumo fluye de forma global.

Hasta la Revolución Industrial que comenzó en cinco países en Europa en el Siglo XIX los procedimientos y métodos de trabajos en la producción artística se basaban en la manufactura. La fabricación de óleos, pinceles, lienzos fue parte de la labor cotidiana de artistas y talleres. El cambio de contexto social, la división del trabajo y el crecimiento de la urbanidad que trae la industrialización posibilita a los artistas el consumo industrializado de su material de trabajo. Este devenir mercantilizado de los métodos y procedimientos de trabajo se profundiza en el Siglo XX y se internacionaliza con el mercado global (Hauser, 1977)³⁵. Desde las vanguardias artísticas en adelante, trabajar con elementos industrializados, domésticos y cotidianos³⁶ es una constante que da forma a los procedimientos y formas de producción en el contexto contemporáneo.

En paralelo, Guasch observa cómo la “obra única” y la obra como “multiplicidad”, en tanto fotomontajes, reversibles y collages, son modelos claves en el marco de las vanguardias. Pero será “el paradigma del archivo” el que implique una superposición de la utopía social de los otros dos modelos de obra de principios del siglo XX, donde más allá de lo aurático o no, “el paradigma del archivo se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de la información, y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo” (Guasch, 2011. p.10).

³⁵ O dentro de la producción artística, como es el caso de Sol Lewit que posiciona a las artes visuales en el mismo lugar que la música o la arquitectura a través de la introducción de intérpretes o ejecutantes de su pintura mural.

³⁶ Aceptando la industrialización o en algunos casos tomando posturas opuestas como la de la Hermandad Prerrafaelita en Londres que velaba por la sencillez y la artesanía, el movimiento Art and Craft liderado por Williams Morris, que proponía la artesanía medieval como una forma social y moral de producción en contra de la industrialización maquinista y capitalista. A finales del Siglo XIX, el Art Nouveau en Francia y el Liberty en Inglaterra también impulsaron lo artesanal en el diseño y la integración del arte a diferentes aplicaciones de lo cotidiano. No obstante, estas formas éticas y políticas de producción también son asimiladas como procesos industrializados en el Siglo XX.

Por su parte, Marchan Fiz observa un cambio en los modelos estético- filosóficos desde “el arte objetual al arte de concepto” (Marchan Fiz, 1986). El cambio en las poéticas y en el contexto artístico es un proceso que afecta a la semiótica del arte.

Por último, un hito en la conformación del discurso del arte contemporáneo son la emergencia de las políticas culturales ³⁷ como un recurso dentro de la red. Los fondos concursables y otros instrumentos de financiación como becas y residencias comienzan a ser parte del universo de factibilidad de los proyectos artísticos como una posibilidad tangible para artistas y colectivos ³⁸ (Galaviz, J., comunicación personal, 22 de junio de 2022) ³⁹.

2.2- EL ARTE CONTEMPORÁNEO COMO DISCURSO INTERNACIONAL, GLOBAL Y GLOCAL

El discurso del arte contemporáneo se posiciona como un discurso global que circula en un circuito internacional de galerías, museos, ferias, residencias, centros culturales y educativos.

Como señala Greffe al referirse al concepto actual de arte contemporáneo: “parece surgir solamente a nivel internacional, los artistas locales no son, ni un poco, clasificados de contemporáneos” (Greffe, 2013. p.74). Esta afirmación no puede tomarse al pie de la letra ya que lo local también puede pasar a integrar un circuito de internacionalización del arte contemporáneo principalmente por intereses de distribución y mercado. Lo que nos interesa de esta afirmación es que lo local no funciona como una categoría autosuficiente, ni como marca de identidad para la

³⁷ Entendidas en su forma contemporánea. Como veremos más adelante éstas tienen orígenes en la Monarquía y sus Academias.

³⁸ El artista Nam June Paik miembro fundador del movimiento Fluxus, conocido como padre del video-arte y la instalación, fue el primer artista en usar una videocámara portátil. Utilizó los fondos de la beca Rockefeller para comprar las primeras cintas comercializadas en EEUU. Esta beca fue una de las primeras en apoyar a artistas de los nuevos medios.

³⁹ Jorge Galaviz es docente, artista y curador, fundador del colectivo Pinches Artistas. Se especializa en proyectos de arte contemporáneo y mediación con audiencias.

red del arte contemporáneo. Lo local puede en algunos casos alimentar la circulación de distribución y consumo que opera por canales desterritorializados o en múltiples territorialidades. Es decir, funciona como un contenido a exportar o importar más allá de la marca nacional, específica del producto.

Heinich y Greffe, al igual que otros autores, coinciden en que el arte contemporáneo es parte de un proceso de internacionalización que pasa por alto lo local y que supone una red institucional y de mercado internacionalizada, globalizada y policéntrica, “un mundo en perpetuo movimiento”⁴⁰ (Heinich, 2017. p.333).

Políticas públicas de internacionalización del arte ayudan a los artistas a pagar pasajes para exposiciones fuera de fronteras o también a exonerar impuestos a ferias de arte y galerías.

La red internacional del arte contemporáneo se basa en el reconocimiento y la totalidad del proceso de producción es transparente. La velocidad de transmisión es indispensable en la circulación dentro de la red para el artista que “o es internacional o no es nada” (Cauquelin, 2002. p.64). Aunque como veremos en Punta del Este, este hecho no es una expresión que caracterice los contenidos artísticos sino la retórica y capacidad de distribución. Para la autora, los artistas contemporáneos compiten en un proceso internacional de visibilidad. En esta concepción, la legitimidad y la intención creativa son aspectos difíciles de discernir.

No obstante, es necesario diferenciar las dinámicas internacionales del arte contemporáneo. Por una parte, si se pone el eje en la distribución del arte contemporáneo; las ferias, bienales,

⁴⁰ El movimiento es expresado en este caso como una característica de distribución y difusión. Las muestras internacionales giran por diversos museos, ferias, galerías, captando audiencias adeptas a estos consumos culturales. El movimiento es el que se vive de un aeropuerto al otro, de un evento al siguiente.

galerías y museos generalmente pasan por alto el carácter nacional de sus participantes. El eje está puesto en que la producción de contenidos sea distribuida a diferentes mercados y públicos. Esta postura de distribución de los bienes culturales es coherente con el carácter discursivo global de las instituciones, de los agentes que son parte de la red y de los contenidos que ésta impulsa⁴¹. Esta estrategia internacional de mercado y distribución se alinea con una mirada global del arte contemporáneo. PDE, como destino turístico internacional, recoge una audiencia que no es adepata a la red del arte contemporáneo. Sus consumos están más vinculados a la playa, a los paseos de artesanos, al shopping o a la oferta nocturna de bares y discotecas.

Por otra parte, las instituciones del arte contemporáneo convocan a audiencias que se mueven en el circuito internacional y que replican contenidos de manera global. Para poner un ejemplo concreto, EsteArte convoca galerías nacionales, pero son las internacionales las que dan distinción a la feria y muestran propuestas de circulación global. Es coherente que un circuito que apunte a lo internacional tenga como eje contenidos de escala global.⁴²

En ese sentido, lo global es entendido como una categoría heredera de la sociedad de masas, de los procesos de hegemonía cultural y del neoliberalismo. Es definida por Stuart Hall (1991) como:

la cultura de los medios globales de comunicación se encuentra dominada por los modernos medios de producción cultural, por la imagen que cruza y recruza las fronteras lingüísticas

⁴¹ Contenidos que ya no expresan interés por lo nacional o que no permanecen anclados a un territorio específico. La retórica global favorece la internacionalización. Más allá que se puedan generar acciones curatoriales que visibilicen lo regional latinoamericano, lo europeo, etc.

⁴² Sobre todo, teniendo en cuenta que el circuito internacional también se hace global dentro de las formas más incipientes de consumo como los NTF. Lo nacional es una categoría que se escapa y no interesa en esta red a nivel privado.

mucho más rápida y fácilmente que antes, y que habla a través de los lenguajes de una manera mucho más inmediata. También está dominada por todas aquellas maneras en que las artes visuales y gráficas han incidido, directamente, en la reconstitución de la vida popular, el entretenimiento y el ocio. Está dominada, en suma, por la televisión y las películas, por la imagen, por la imaginería y los estilos de la publicidad de masas. (p.10)

La capacidad de fluir del arte contemporáneo y de su configuración en red depende de la inmediatez de un proceso de globalización consumado, donde coexiste el discurso del arte como consumo de alta gama, como entretenimiento y también como proceso de simbolización especializado. Este aspecto no es ajeno a otras áreas de la cultura de la globalización que se impone ante el discurso nacional y a la cultura moderna. Es parte de esta forma de representación de las instituciones que éstas se pronuncien a través de muestras inaugurales o muestras en la temporada alta, de carácter global. El caso del MACA con la muestra Christo y Jeanne-Claude en Uruguay o el de Xippas, que inauguró su galería en Punta del Este en el edificio Yoo bajo la franquicia de Philip Starck, con una muestra colectiva inaugural de los artistas Vik Muniz, Peter Halley, Vera Lutter, André Butzer, Dan Walsh, Philippe Ramette, Janaina Tschäpe, Cao Guimaraes, Marco Maggi, entre otros.

El elemento discursivo global, ensayado principalmente por las bienales en los años 90` y los 2000`, es repetido por las instituciones que marcan también una forma de distinción frente al arte moderno y frente a las iniciativas locales.

Este último aspecto, el de la simbolización, el de la creación de contenidos, reconoce en los últimos 30 años, mecanismos híbridos que vinculan aspectos locales regionales y globales; y agregan valor a la producción de bienes. Esto también se observa en el territorio de PDE, tanto en

la producción de los artistas como en la selección de las galerías, museos y coleccionistas. Este mecanismo de culturas híbridas en el contexto actual puede ser considerado como “glocal” concepto popularizado por Roland Robertson en 1992.

Para Antonio Albino Canelas Rubim (2006), la glocalización responde a:

a reterritorialização contemporânea, com a emergência cultural de cidades e regiões, tem sido a contrapartida da globalização cultural. Assim, o panorama atual aponta para um desigual e combinado processo de glocalização. Esta cultura-mosaico, como diria Abraham Moles, se alimenta através de sua enorme capacidade antropofágica, no dizer de Oswald Andrade, de mesclar e digerir fragmentos oriundos das mais distintas origens culturais, procedendo à montagem de culturas híbridas, na expressão de Néstor García Canclini.⁴³ (p.145)

Figura IV

Collage Sin título de la Serie “Duende en Primavera” de Dani Umpi, 2021. Fotografía del autor.

⁴³ “La reterritorialización contemporánea, con el surgimiento cultural de ciudades y regiones, ha sido la contrapartida de la globalización cultural. Así, el escenario actual apunta a un proceso desigual y combinado de glocalización. Esta cultura-mosaico, como diría Abraham Moles, se nutre de su enorme capacidad antropofágica, en palabras de Oswald Andrade, de mezclar y digerir fragmentos de los más distintos orígenes culturales, procediendo a ensamblar culturas híbridas, en expresión de Néstor García Canclini” (Canelas Rubim, 2006. p. 145) Traducción libre.



Nota: el trabajo está compuesto por recortes de publicidad gráfica de supermercados.

Cortesía de Galería Xippas.

Sofía Silva directora de la galería Xippas en Punta del Este declara que aunque “tratamos de no pensar en el origen del territorio del artista, (de) pensarlo como universal, pero el público de acá pide algo que conoce de la región. Y está el interés del público internacional por lo local. Por diferentes razones se valoriza lo local.” (Silva, S., comunicación personal, 9 de agosto de 2022).

Estos términos no se cancelan, sino que conviven en un mismo territorio y explican la multidimensionalidad de la red. La internacionalización del arte y sus instituciones, que también se reconocen en un territorio internacionalizado por el turismo y el mercado de bienes raíces como Punta del Este; coacciona con formas de enunciación y simbolización global. La producción de contenidos no es homogénea y reconoce prácticas artísticas locales, contenidos válidos para su distribución y comercialización a nivel regional que pueden ser distribuidos en otros territorios y reincorporados a la red como un contenido internacionalizado. De acuerdo a la opinión de los

entrevistados lo glocal podría ser atribuido principalmente al consumo de arte contemporáneo, a una demanda específica en el territorio.

2.2.1- ARTE CONTEMPORÁNEO EN CLAVE DE SUR

El arte contemporáneo en Latinoamérica tiene origen principalmente en la producción de obras conceptuales que comienzan a aparecer en escena en los años 60 del siglo XX.

En el caso particular de América Latina, si bien es difícil ser concluyente en una mirada de arte contemporáneo latinoamericano, cargado de hibridaciones, localías y mutaciones, donde lo propio es una categoría problemática, es posible observar algunas particularidades que surgen en los años 60 y 70 de la mano de un “conceptualismo ideológico” (Puchet, 2016 p. 56) y sus metáforas visuales. A diferencia del arte conceptual europeo, en Latinoamérica las prácticas artísticas fueron “instrumentos para cuestionar y comunicar ideas relacionadas con un contexto político particular y que en muchos casos se buscó incidir en la realidad social” (Puchet, 2016. p. 57). Principalmente en el período asociado a las dictaduras latinoamericanas.

Para el artista uruguayo-alemán Luis Camnitzer (2017) el arte se manifiesta en:

cuestionar los sistemas de orden como nos lo presentan, en buscar sistemas de orden alternativos, en entender el mundo como un complejo de configuraciones y no de datos aislados. Se trata entonces de explorar lo que no sabemos, en lugar de sólo explorar lo que ya saben otros.

Camnitzer promueve el arte como una experiencia cognoscitiva hacia lo desconocido, utilizando estrategias que trascienden el canon institucional.

Andrea Giunta propone el arte contemporáneo en Latinoamérica desde la simultaneidad donde “no ignora las relaciones culturales con los centros euronorteamericanos, pero al mismo

tiempo destaca lo específico y situado” (Giunta, 2020. p.19). Esta postura se contrapone a la idea de periferia, donde el arte latinoamericano es periférico de lo europeo tanto como lo europeo es periférico de lo africano. Además escapa a este concepto que es construido desde los relatos hegemónicos que construyen la centralidad.

Un segundo aspecto que subraya la autora es la historicidad del relato del arte moderno. Es decir, pone eje en la irrupción de la Segunda Guerra mundial en el progreso y relato de las vanguardias históricas que luego son retomadas desde un lugar cargado de nuevos sentidos. Desde ahí la clausura, el fracaso y la interrupción del sentido serán clave para entender el arte de posguerra como el arte contemporáneo. Este “impulso internacional sobre la idea de innovación en el lenguaje del arte” (Giunta, 2020. p.35) se manifiesta en el universalismo constructivo de Torres García o el Madí en el Río de la Plata. Tomando a la abstracción como un punto de llegada y de partida para la construcción de un relato neovanguardista, la innovación como bandera llevará a la heteronomía de los lenguajes artísticos hasta que en los años 60`perderán su autonomía. El “collage, assamblage, readymade, happenings y performances, se instalaron definitivamente entre las expresiones del arte” (Giunta, 2020. p.36).

Sobre el arte contemporáneo en la década del 70 y 80 en Uruguay, Argentina y Chile, la investigadora Puchet (2016) observa al arte contemporáneo “no como sinónimo de actualidad, sino como una determinada y singular cualidad reflexiva del fenómeno artístico y cultural” (p.39). También propone abordarlo desde una mirada multidisciplinaria como un modo de producción cultural y sintetiza Puchet (2016):

un tipo de modalidad, es decir, un modo de hacer arte que retoma la pérdida de los límites como legado de algunos artistas vanguardistas y propone cuestionamientos y pensamientos

críticos sobre el propio arte y sobre el universo político, social y cultural en el que se inscribe. Se puede hablar de un arte inclasificable e híbrido donde se reconoce una producción procesual y performática, que relativiza la autoría y lo original. (p.43)

Sobre los años 70 y 80 en Uruguay, “puede resumirse en la búsqueda por salirse de los espacios tradicionales del arte; los grupos uruguayos se autogestionan, exponen en salas alternativas y también utilizan el espacio de la calle” (Puchet, 2016 p.116), pese a esto “no tuvieron una fluida difusión interna en el continente y contaron con escasas oportunidades para intercambiar experiencias (Puchet, 2016 p.114)

En el análisis de la colección privada de arte contemporáneo uruguayo de Engelman-Ost, Porley observa una función de promoción del arte contemporáneo en la colección y que su metodología se basa en una red afectiva y subjetiva que sostiene una relación directa con artistas, curadores, directores de instituciones,⁴⁴ “esa red de relaciones y amistades, de vínculos con artistas e instituciones, surge una idea en torno al arte contemporáneo que merece ser mostrado, premiado, exhibido.”, pero constatando que hay “ausencias significativas de artistas contemporáneos” (Porley, 2017 p.107). Sobre todo aquellos que quedan por fuera de la red afectiva y vincular.

En ese sentido, el curador Álvarez observa en el trabajo “Panorama del arte contemporáneo en Uruguay” que las prácticas artísticas han crecido en los últimos 25 años y que con ellas su institucionalidad pública y privada. No obstante, se refiere casi en exclusiva a la actividad montevideana. También observa “dificultades operativas en el eje producción-consumo,

⁴⁴ También con públicos diversos nacionales y extranjeros que visitan la colección, inclusive grupos de estudio y coleccionistas el territorio PDE.

cuya incidencia afecta directamente a los artistas desde la posibilidad de embarcarse en proyectos ambiciosos por cuestiones de costos” (Álvarez, 2016. p.9).

En ese sentido el curador Álvarez (2016) diagnosticó que:

“uno de los problemas que hoy alcanzan los artistas nacionales, fundamentalmente los que viven en Uruguay, es que no tienen una proximidad a curadores y exposiciones del exterior, y que estar fuera del circuito internacional se debe más a cuestiones de falta de información que por carencia de interés en sus proyectos”. (p.8)

En la misma publicación que propone reunir a 100 artistas contemporáneos uruguayos, la curadora Bentancur observa, en relación a los posicionamientos fluidos dentro de la red y a los cambios de rol propios de este territorio, que “es importante precisar que los espacios institucionales modernos/contemporáneos de Uruguay están dirigidos en este momento, por artistas curadores y curadores artistas” (Bentancur, como se citó en Álvarez 2016) aludiendo a la generación de nuevos efectos entre lo subjetivo y lo institucional.

Estos señalamientos también explican la creación del Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) en Montevideo en 2010. A diferencia del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO) creado en 2003, el EAC no posee una colección⁴⁵ que justifique su creación sino motivos plenamente representacionales. Se crea una institución y un conjunto de instrumentos

⁴⁵ Desde que el Premio Nacional de Artes Visuales se realiza allí las premiaciones con adquisición forman parte del acervo del EAC.

políticos para prácticas artísticas que hasta entonces no eran del todo contempladas en la esfera pública.

Para Jacqueline Lacasa la subversión del orden como una forma de crítica social se representa como punto de origen y como final de una época, en el Dadaísmo. Es este gesto estético y político que retoma el arte contemporáneo de la post-guerra como *modus operandi*. La hibridación estética y técnica son características de un arte posmoderno. Es aquello que fluye de formas diversas tomando a las categorías de la modernidad para subvertir su orden y desplazar el sentido.

En Uruguay son ejemplo de esta hibridación según Lacasa (2022):

Teresa Vila, como la madre del *happening* en nuestro país, o Amalia Nieto, quien reunió la visión exquisita de la abstracción en el plano y el volumen y la firmeza del concepto y el color, María Freire y José Costigliolo con el espíritu de quienes a través de la síntesis de las formas y los actos en la pintura y la escultura generaron híbridos geométricos que rompieron con el concepto de lo figurativo en la modernidad en nuestro país.

Estos autores junto a Nelbia Romero y Rimer Cardillo son ejemplo de un “recorrido sobre el proceso de hibridación en el arte contemporáneo” (Lacasa, 2022) donde se suman decenas de autores en esta línea.

Para Lacasa, éstos proponen un desafío para la comprensión artística de los últimos 20 años. Los artistas “ponen de manifiesto la posibilidad de despertar y hacer visible una época en la que el arte se involucra cada vez más en infinidad de territorios del conocimiento” (Lacasa, 2022) En definitiva, ese desafío se propone desde la simultaneidad estética y desde la transversalidad de

los lenguajes, requiriendo “trazar la reedición de un nuevo mapa, en donde las fronteras de lo tradicional y lo contemporáneo contacten y se produzca un encuentro.” (Lacasa, 2022)

Por otra parte, este cambio no es sólo producto de la concepción estética de los artistas. También se debe a un cambio institucional en Montevideo, pero con proyección nacional, inaugurado por el Espacio de Arte Contemporáneo (MEC) en la ex cárcel de Miguelete, el programa del Centro Cultural de España, el incentivo de la colección Engelman - Ost. A éstos se suman espacios formativos y de venta independiente como el FAC, Marte up Market, Casa Mario, Kiosco y GEN, “espacio de experimentación entre arte y ciencia” (Lacasa, 2022) que armaron una red de instituciones del arte contemporáneo en Montevideo.

2.2.2- DEL DISCURSO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN PUNTA DEL ESTE

El arte contemporáneo en Punta del Este dialoga entre lo posible y lo esperado. La concepción de lo que es arte contemporáneo se conforma por la inercia de los protagonistas de la red en este territorio y por las concepciones ideológicas de la institucionalidad en su conjunto y no es tomada estos como constituyente de sus prácticas. No obstante, aportan de forma coherente a la red del arte contemporáneo como fenómeno global.⁴⁶

Estos agentes, por una parte, se asumen como parte de esta red, como integrantes de un ecosistema, afirman tener acciones y diálogos con otros agentes locales en la búsqueda de visibilidad y enunciación, pero también manifiestan al paradigma del arte contemporáneo como una imposibilidad o como una aspiración no siempre concretada.

⁴⁶ No hay una variable estético- filosófica específica que integre al fenómeno del AC como discurso global en PDE, es decir su conceptualización integrada a su red. Se puede observar claramente el comportamiento de sus instituciones y agentes como principal componente ideológico.

En primer lugar, consultados sobre lo que define al arte contemporáneo, representantes de instituciones como ferias, galerías y fundaciones, son esquivas a formular una definición. En la mayoría de los casos, las galerías definen lo contemporáneo como lo actual y excluyen de sus acervos al arte político o escatológico. La Fundación Ama Amoedo, a través de su directora, define que “el arte es lo que realizan los artistas”⁴⁷ (Flom, V., comunicación personal, 16 de junio de 2022)⁴⁸. En ese mismo sentido, la directora artística del Instituto Creativo Campo lo define como “todo arte realizado después de 1960” (Fabius, R., comunicación personal, 15 de julio de 2022)⁴⁹, pero entiende que esa definición no se ajusta al trabajo del Instituto Creativo Campo en el territorio. Para esta organización que trabaja por fuera del mercado del arte, el arte contemporáneo es una categoría “muy amplia” de prácticas ejecutadas en el presente con carácter multidisciplinario y no únicamente centradas en las artes visuales.

Para galerías internacionales como Xippas, con sede en París y Ginebra, el interés está en que “el artista sea más cósmico. Un artista que no tome una narración específica, que tome la universalidad” (Silva, S., comunicación personal, 9 de agosto de 2022). Quedan por fuera “cuestiones mundanas o el arte político” (Silva, S., comunicación personal, 9 de agosto de 2022). Participan artistas fundamentalmente pictóricos que expresan un mundo interior y, anteriormente, fotógrafos.

⁴⁷ Parafraseando a Gombrich.

⁴⁸ Verónica Flom es historiadora del arte y cuadora, directora de la Fundación Ana Amoedo. Reside en Miami, José Ignacio y Buenos Aires.

⁴⁹ Roxana Fabius es curadora, en el momento de la entrevista, radicada en New York y hasta 2022 directora del Instituto Creativo Campo en Garzón.

El Cluster Creative Development (CCD) lo define como “arte actual y novedoso” (Vázquez, M., comunicación personal, 24 de junio de 2022)⁵⁰ pero también alega no tener un perfil muy definido para la selección de exposiciones o artistas participantes.

A nivel institucional hay un “alivianamiento” discursivo del arte contemporáneo cuando entra en el circuito de difusión y circulación del territorio PDE. Aquellos artistas con producción de arte político generalmente son dejados por fuera de la selección curatorial de estas instituciones o son citados a participar con una producción más amigable dentro de lo que se selecciona, eludiendo obras con temática política y prácticas efímeras como la performance.⁵¹

Por otra parte, en Punta del Este y alrededores la categoría parece responder principalmente al potencial internacional de sus agentes y al comportamiento de red cauquieliana. En ese sentido, el artista y galerista Martin Pelenur entiende que el arte contemporáneo es “el arte del presente” (Pelenur, M., comunicación personal, 25 de julio de 2022) y responde a un sistema de agentes dentro de un mismo campo. No obstante, los artistas visuales que tienen atelier en La Barra, principalmente pintores que abren sus puertas en la temporada turística, no forman parte de la red del arte contemporáneo ya que no generan interrelación con otros agentes o instituciones. En ese sentido, la circulación dentro de la red pasa a ser un elemento excluyente en la concepción del artista.

⁵⁰ Moira Vázquez se desempeñó hasta 2022 como asistente de dirección en el CCD.

⁵¹ Si bien esta afirmación responde a las entrevistas realizadas a directores de instituciones, pueden encontrarse algunos ejemplos de artistas convocados que son excepciones a este panorama. También acciones políticas como la cuota de participación a las artistas mujeres dentro de la feria EsteArte que responde a un lineamiento político para con los expositores.

Por otra parte, Dani Umpi, artista uruguayo radicado en Punta del Este, reconoce que el arte contemporáneo en Uruguay es “meritocrático” y que “es muy conflictivo para los artistas” (Umpi, D., comunicación personal, 5 de julio de 2022). Manifestó que los artistas contemporáneos uruguayos generalmente no son convocados a las ferias de arte; el reconocimiento para los artistas locales es algo que generalmente se manifiesta post-mortem. Los artistas no se sienten parte de la institucionalidad del arte contemporáneo en Punta del Este. Para Umpi, éstos están atados a los concursos y a la presentación de carpetas, incluso en el arte contemporáneo la tradición de “la carpetita” es característica. Migrar se vuelve algo necesario para poder tener presencia en la escala más internacional de las ferias y galerías.

El Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry (MACA) fue concebido como un proyecto de ampliación de la Fundación Pablo Atchugarry. Inicialmente pensado como un Museo de Arte Latinoamericano, finalmente se concreta como un museo internacionalizado captando exposiciones que llegan a Buenos Aires o San Pablo y que no tendrían como destino a Uruguay.

No obstante, en palabras de su Director Leonardo Noguez (2022), la colección permanente del MACA es arte moderno. El nombre no responde a una lógica curatorial, ve al nombre del museo como una limitación porque al museo y a la fundación les interesa el arte como un todo. Podría decirse que lo contemporáneo es un aspecto más, pero no cumple ninguna centralidad, no caracteriza al museo ni a la fundación.

La Feria EsteArte tampoco se define como una feria de arte contemporáneo a pesar de que es lo que hubiese querido sostener en el tiempo su directora Laura Bardier. Esta curadora y emprendedora lo atribuye a que no hay capacidad de adquisición de obra que le permita sostenerse,

no hay masa crítica, “la primera edición fue de arte contemporáneo duro y puro pero el público de Punta del Este precisaba algo más” (Bardier, L., comunicación personal, 29 de junio de 2022).

En el territorio de Punta del Este no observamos una diferenciación marcada entre mercado y arte. Ambos aspectos son parte de la misma red y participan los mismos agentes. Incluso cuando se trata de fundaciones o residencias artísticas sin fines de lucro, la presencia del mercado no es ajena. Los galeristas participan de los festivales y presentaciones que organizan las fundaciones y éstas a su vez compran obras a los artistas que realizan residencias⁵².

La red internacionalizada del arte contemporáneo está presente en este territorio y es fácil identificar las asociaciones, vínculos interinstitucionales, afectivos y comerciales que se apoyan en la enunciación de los agentes participantes. Sin embargo, no es claro que el arte contemporáneo se exprese como un paradigma diferenciado desde la producción artística, no es una categoría excluyente ni constituyente de las instituciones ni de los artistas que participan en la red. El arte contemporáneo se manifiesta principalmente desde un sentido aspiracional por parte de los agentes, donde si bien institucionalmente hay una base que permite su desarrollo, no existe un consumo de bienes que justifique su existencia, visto desde el punto de vista del mercado del arte contemporáneo en específico. Por otra parte, mayoritariamente no hay una producción, a excepción de las residencias y algunos centros culturales, que se exprese con independencia del mercado. Incluso cuando es así, el lugar de enunciación en la red se vuelve estratégico para retroalimentar un posible mercado asociado. Acciones artísticas de tipo transdisciplinarias,

⁵² Esto se observa principalmente en el circuito de Garzón y Manantiales donde las residencias coordinan acciones de cooperación con galerías y museos de la zona. Hay galeristas que son parte de las comisiones directivas de las fundaciones o fundaciones que tienen galerías en paralelo.

políticas y rupturistas se escapan de la escena, no pertenecen a la red del territorio y son expresamente rechazadas.

Se puede concluir que la red cauquelliana representa el comportamiento de los agentes del arte en PDE, quienes, se verá más adelante, ejercen roles simultáneos dentro de la misma y se asocian a la internacionalización y al discurso global del arte contemporáneo. No obstante, no podemos identificar un paradigma del arte contemporáneo como plantea Heinrich ya que hay muchos aspectos compartidos en las artes visuales con el arte moderno o con formas híbridas asociadas a las necesidades del mercado o a la curaduría institucional. No hay una necesidad práctica del arte contemporáneo como tal, no se enfatiza su forma de neovanguardia, su condición massmediática, ni su tensión hacia el campo cultural. Sólo se expresa como marca, como una forma retórica referida a la institucionalidad o a aspectos que hacen a la distribución y consumo dentro de la red.

Podría decirse que su relación estrecha con el mercado y con las instituciones del arte lo hacen afín al concepto de Avanessian (2015), el de “post-contemporáneo”. O con el sentido crítico que apela a este concepto González Panisso, donde presenta al arte contemporáneo como contradictorio, es decir, plegado a las condiciones contradictorias del neoliberalismo, relacionado con las formas de consumo actual.

El discurso global del arte contemporáneo fomenta la comodidad de esta retórica, del uso de la marca *arte contemporáneo* aunque sus contenidos sean más híbridos, con anclajes locales y con relaciones estéticas y conceptuales muy controladas y condicionadas, donde el arte político no es bienvenido.

En el marco de lo post-contemporáneo de PDE, con el mercado y arte internacional alineados de forma amigable sin la intención de ruptura o tensión, podemos entender que la lógica de circulación de la red cauqueliana responde amablemente a su sinergia y promoción de mercado. Simbólicamente la marca *arte contemporáneo*⁵³ funciona en términos de distinción (Bourdieu, 1988) y de segmentación en un contexto internacional donde los consumos de alta gama requieren definiciones acordes a la hegemonía discursiva de las instituciones globales.

Lo institucional en PDE es reflejo de la fortaleza discursiva del arte a nivel internacional. Para el curador Martín Craciun⁵⁴, con amplia circulación en las instituciones de PDE, “Duchamp en 1920 rompe con un paradigma pero las instituciones siguen vigentes”. Define al arte contemporáneo como “ese sistema hegemónico que tiene a la Bienal de Venecia como máxima expresión, que tiene a centros de poder como EEUU, Londres y París, que tiene sus periferias, que tiene agentes, narrativas y contra-narrativas, que tiene públicos y contrapúblicos” (Craciun, M., comunicación personal, 19 de mayo de 2023). Las producciones artísticas toman, ya sea de forma marginal o como eje de funcionamiento este sistema interrelacionado que posibilita la circulación.

La producción artística y su distribución no tienen un valor constitutivo en el arte contemporáneo de PDE. No obstante, las instituciones y sus agentes toman al discurso como marca insignia; la red opera de forma coherente con propósitos de circulación y mercado.

⁵³ Expresado como *branding*, como creación de marca.

⁵⁴ Martín Craciun fue curador del programa Cultural de la Feria Este Arte de 2016 a 2018. Participa como curador en La Pecera y en muestras de la Fundación Achugarry. Desde 2022 es curador general del SUBTE Montevideo y asesora al Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo

La producción de sentido no está necesariamente anclada a la producción de exclusividad del territorio.

CAPÍTULO II

3.1- SOBRE LA RED DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN PDE

Con el fin de observar cómo se organizan los agentes y cómo circulan dentro de la “red del arte contemporáneo” (Cauquelin, 2002) en PDE, este capítulo se centrará en las instituciones y agentes⁵⁵ de esa red. Teniendo en cuenta que éstos son un aspecto central de la política cultural y del territorio abordado.

Si tomamos como marco y primera referencia la regionalización del Uruguay, se han realizado algunas caracterizaciones que contemplan al territorio PDE desde una mirada regionalizada. Según Padrón (2011), “singulariza Maldonado dentro del interior por la fuerte participación de la sociedad civil, del sector privado y de diversas agremiaciones de artistas en la promoción educativa y cultural, lo que se ha materializado en múltiples instituciones e iniciativas” (p.102). Así también, señala que “Maldonado es el único departamento donde el número de museos, salas de arte u otras salas de carácter privado supera a los públicos” (Padrón 2011. p. 104). La pujanza del sector privado es una característica que, como se verá más adelante, también dialoga con las políticas culturales estatales.

A nivel de consumos culturales, en el período investigado (2007-2022), para Arocena y Gamboa (2011), la caracterización cultural está “muy marcada por empresas que ofrecen mucho para el turismo, como los hoteles Conrad y Mantra, Cines Hoyts, etcétera” (p. 413). A su vez, en

⁵⁵ Tales como museos, fundaciones, galerías y agentes como directores, artistas, coleccionistas, artistas, curadores, usuarios. El aspecto político y normativo, tales como leyes, instrumentos y acciones sistematizadas serán vistos en el capítulo siguiente.

relación a los espacios públicos se señala el déficit en la gestión cultural y los recursos humanos: “en el teatro el encargado hace de portero, iluminador, etcétera; y el director de Patrimonio hace a veces de curador” (Arocena y Gambóia, 2011. p. 411)

Dentro del estudio sociocultural de la Región Este se destaca a “Maldonado con un nivel educativo en su población superior a los demás departamentos que conforman la región” (González, 2011. p.149). A su vez, “destaca como el departamento con mayor porcentaje de población económicamente activa junto con Montevideo (64,7%)” (González, 2011. p. 151).

La Región Este de Uruguay y principalmente Maldonado es el territorio con más cantidad de museos después de Montevideo. PDE no escapa a lo que se ha observado en otros países: “la profusión de museos de arte contemporáneo muy en relación con el fenómeno turístico” (Cruz Sánchez y Marín Torres, 1999. p. 40). Esto puede pensarse en dos sentidos, en el del sector turístico que relaciona sus servicios con el sector del arte o, por otra parte, en el sector artístico que pone énfasis en la oportunidad del turismo. Según Hugues (2000):

In the arts world there may be little concern about whether audiences are tourists or holidaymakers. There may, though, be a desire to extend the catchment area for audiences. The tourist market may be only one of several they choose to explore and exploit in order to catch the more ‘distant’ market. The approach will be to develop and encourage arts that will appeal to a wide geographical area (perhaps by being distinctive) and to have promotional strategies that will reach such a wide audience⁵⁶. (p.4)

⁵⁶ Según Hugues (2000) “En el mundo de las artes puede haber poca preocupación acerca de si las audiencias son turistas o veraneantes. Sin embargo, puede haber un deseo de ampliar el área de captación de audiencias. El mercado

Además de la concentración de instituciones culturales en el territorio, se destaca la relación con el turismo y con la movilidad donde la red del arte contemporáneo en PDE está asociada a procesos de internacionalización y a la *producción de exclusividad* propia del turismo y del “branding”. Esto se observa principalmente en los siguientes aspectos:

1) En el período investigado, las instituciones relacionadas al arte contemporáneo se fundan, se trasladan o abren sedes en espacios cercanos a los nuevos desarrollos inmobiliarios como barrios privados, fraccionamientos, condominios de lujo y hotelería de alta gama, fundamentalmente en Punta del este, Manantiales, José Ignacio y Garzón.

Esto coincide con el corrimiento del aglomerado urbano hacia el Este y con la recategorización del suelo de rural a suburbano en algunas zonas de este corrimiento.

2) Existe una relación activa entre el mercado del arte contemporáneo y el mercado inmobiliario.

Algunas galerías de arte tienen un vínculo comercial con emprendimientos y desarrolladores inmobiliarios; éstos se observan principalmente en las torres de altura en primera línea y en desarrollos exclusivos de la Playa Brava y Manantiales. En algunos casos se desarrollan eventos y exposiciones de arte en los showrooms de los emprendimientos, charlas y brindis asociados a la comercialización de obra artística.

Por otra parte, las galerías internacionales y las instituciones con residencias artísticas internacionales han comprado tierras que pertenecen a la nueva categorización de suelo sub-

turístico puede ser solo uno de varios que eligen explorar y explotar para captar el mercado más “distante”. El enfoque será desarrollar y fomentar las artes que atraigan a un área geográfica amplia (quizás por ser distintivas) y tener estrategias promocionales que lleguen a una audiencia tan amplia.” Traducción libre.

urbano. Chacras que pertenecían al sector rural y ahora pertenecen a los servicios turístico-culturales. Esto ha colaborado a incrementar el valor de la tierra y a perfilarse hacia un segmento de consumo.

Las primeras instituciones en asociarse al corrimiento del aglomerado urbano fueron instituciones artísticas, gastronómicas y deportivas. Todas estas asociadas a la *producción de exclusividad*. En algunos casos se asociaron directamente las instituciones artísticas al desarrollo inmobiliario como es el caso de Fundación Atchugarry que promovió un emprendimiento propio: Tierra Garzón, fraccionando y comercializando terrenos de 5 hectáreas cada uno, en un predio de 160 hectáreas cercanas a Garzón.

Los coleccionistas que generalmente tienen propiedades en el aglomerado también han seguido la tendencia del corrimiento hacia José Ignacio. En algunos casos los coleccionistas también son operadores o desarrolladores inmobiliarios.

3) El trabajo de las instituciones está estacionalizado de forma paralela a la temporada turística.

Las instituciones mayoritariamente concentran su actividad en la temporada de verano. No obstante, una parte de ellas permanecen abiertas durante el resto del año. En cuanto a la programación cultural de las organizaciones, en todos los casos estudiados se concentra en la temporada de verano que es cuando se recibe una mayor cantidad de turistas. Las actividades de invierno disminuyen en cantidad o en la envergadura, re-direccionando la apuesta al público residente o turista desestacionalizado. Este período es utilizado por la mayoría de las instituciones para fortalecer su presencia internacional en ferias, sedes y actividades en el hemisferio norte.

4) El público objetivo de las instituciones es mayoritariamente no residente.

Para Hughes (2000), algunas instituciones del arte y entretenimiento gestionan y diseñan su audiencia, buscando fidelidad. Intentando generar turismo-cultural y audiencias que respondan a viajes específicos de consumo cultural, “arts-core”.

En este sentido, el autor identifica las audiencias de instituciones turístico-culturales como: “Visitors”, visitantes, clasificados como residentes no locales, pueden ser visitantes que viajan por el día; “Tourist”, turistas, identificados como personas que pernoctan fuera de sus lugares de residencia; “Arts-related tourism” o turismo del arte, descrito como cualquier turismo que incluya una visita a las artes, más allá del interés inicial del viaje; “Arts-core tourists” o turistas del arte, que viajan específicamente para ver propuestas artísticas; “Arts-peripheral tourists” o turistas periféricos de las artes. que viajan por algún motivo no artístico, pero que incluyen el arte en su itinerario, entre otras categorías que también involucran a los turistas-culturales centrales y periféricos.

Si bien estas categorías nos acercan a las audiencias que son parte de la red de arte contemporáneo en PDE, se observa la siguiente caracterización, que toma esta última como base y puntualiza en otros aspectos específicos del territorio.

Las audiencias a las que apuntan las instituciones del arte contemporáneo en PDE mayoritariamente son:

a) coleccionistas argentinos, brasileños y uruguayos. De estos últimos, muy pocos son residentes permanentes en el territorio.

a.1) Coleccionistas ocasionales en el territorio, sobre todo europeos y estadounidenses que visitan Uruguay.

a.2) Nuevos coleccionistas y compradores ocasionales. Estos últimos asociados también a los desarrollos inmobiliarios.

b) Artistas. Agentes que forman parte de la programación de las instituciones. En el período estudiado varios artistas de la región migraron de forma permanente a PDE con el fin de estar cerca del desarrollo institucional y las oportunidades laborales.

c) Turistas con interés en el arte contemporáneo, “Arts-core tourist” y “Arts-related tourism” (Hughes, 2000). Son visitantes de exposiciones, ferias, charlas y actividades culturales que se ofrecen como alternativa al turismo de “sol y playa” o a las actividades recreativas de los centros hoteleros.

d) Usuarios remotos o extra-territoriales. Donantes de las fundaciones que no tienen residencia, ni son turistas de Punta del Este, pero se asocian al proyecto artístico a través de un agente del sector.

d.2) Compradores de arte que tercerizan su transacción a través de un representante.

e) “Prosumidores” (Toffler, 1980) de las actividades de arte contemporáneo. Agentes del circuito artístico de la región que amplifican y retroalimentan las propuestas institucionales siendo partícipes de la red de arte contemporáneo en PDE. En este grupo podemos incluir a los artistas, que ya fueron mencionados, pero también a otros agentes como los curadores, galeristas, coleccionistas, directores de instituciones, etc.

Se destaca la red afectiva que se observa en la conformación de colecciones o acervos privados que hacen a la red en el territorio. No obstante, esta característica no es exclusiva de PDE, sino que más bien hace al coleccionismo de arte contemporáneo en Uruguay.

La afectividad y el vínculo personal como un valor para la conformación de un acervo particular es observado por Porley (2017) en la colección Engelman-Ost. Esto se aplica también a la conformación tanto de la red del arte contemporáneo en PDE y como de las colecciones particulares y de las instituciones. Este aspecto genera una vía de exclusión-inclusión donde las relaciones vinculares abren mercado para algunos e invisibilizan a otros.

Álvarez (2016) por su parte observó que en Uruguay⁵⁷ los artistas “no tienen una proximidad a curadores y exposiciones del exterior” y quedan por “fuera del circuito internacional”(p.8)

Esto hace a PDE, como destino internacionalizado, una locación de especial interés, donde la circulación por la red del arte contemporáneo vincula a los agentes más allá del territorio específico, sostenido por el cosmopolitismo que se observa en temporada alta.

Sin embargo, las dinámicas tradicionales en las artes visuales en Uruguay no alcanzan a todos los agentes y menos aún en circuitos perfilados por el mercado como es el caso de PDE. Haciendo un recorrido de las artes visuales contemporáneas de Uruguay, Peluffo Linari (2014) afirma:

en el plano institucional, la secular existencia de una estructura de poder (jurados, críticos, directores de galerías, directores de museos, directores de divisiones culturales estatales, etc.) es la que reglamenta el juego y la que, por lo menos hasta fines del siglo veinte, no estuvo en condiciones de generar aperturas y debates encaminados a la autocrítica capaz

⁵⁷ Su posición se refiere principalmente a Montevideo.

de dar lugares de participación a los más jóvenes o más (potencialmente) transgresores.”
(p. 60)

Cabe puntualizar que estas dinámicas corresponden mayoritariamente a una cultura secular montevideana. El caso de Montevideo como un centro de producción artística y de centralidad política puede entenderse como un “mercado paralelo”⁵⁸ (Yúdice, 2002. p. 293), como una relación de intercambio que moldea las políticas públicas tanto como a la producción artística, que caracteriza por contraste a PDE como un territorio donde el dominio de la red del AC y el mercado del arte ofrecen otras condiciones extra-seculares.

En el caso de PDE, los artistas y curadores -como prosumidores por excelencia- son una porción minoritaria en la red. El crecimiento de ésta, está marcado por una asimetría, en la que “es muy grande la inversión privada en instituciones en relación a la producción artística en el territorio”⁵⁹ (Craciun M., comunicación personal, 19 de mayo de 2023).

⁵⁸ Si bien no es el mismo caso. Aporta el antecedente de Yúdice en la comprensión de la relación entre la producción artística extra-mercado y el mercado hegemónico. Observa cómo los artistas mexicanos, así como otros de Latinoamérica, enfocaron su trabajo artístico en minorías, comunidades y multiculturalidad. La intención de estar por fuera del mercado creó lo que él llama “mercados paralelos”. (Yúdice, 2002. p. 293) Inicialmente apelaron a autofinanciarse con microgalerías, fanzines y formatos alternativos, pero luego las instituciones como las fundaciones privadas y museos estatales promovieron estos trabajos como parte de un programa ético y económico, generando así un mercado paralelo del AC basado en la multiculturalidad. Hay un proceso de búsqueda de lo abyecto primero por parte de las organizaciones sin fines de lucro y luego del mercado, “las fundaciones privadas y públicas (el NEA y los consejos estatales para las artes) exigen legitimar las exposiciones sobre la base de públicos más amplios y diversos” (Yúdice, 2002. p. 297) Finalmente, es el mercado hegemónico quien termina promoviendo estos trabajos como parte de una lógica empresarial con temáticas políticamente correctas. Estos antecedentes sirven para entender formas alternativas de financiamiento en AC, pero también para pensarlas como formas en diálogo con el mercado.

⁵⁹ Esto es un aspecto que se observa en el período estudiado. No obstante, en los últimos años las instituciones que promovían la venta y difusión de arte contemporáneo han invertido en infraestructura para promover programas de residencias, nuevas convocatorias y así fomentar la producción en territorio. También queda invisibilizada la producción que no forma parte de los programas institucionales y que no tiene forma de entrada a la red.

f) Residentes permanentes, “Visitors” y “Arts-peripheral tourists” (Hughes, 2000). Están en el borde del *público objetivo* y pertenecen plenamente al *público universo o audiencia periférica* que proyectan las instituciones, formando parte de la convocatoria abierta que realizan y ayudando a su legitimación en el territorio.

Generalmente, en el caso de las exposiciones en galerías y fundaciones se realiza una pre-inauguración con invitados específicos de forma de garantizar la *producción de exclusividad*.

5) Se propone a la obra arquitectónica y paisajística de la institución como atractivo turístico.

En relación a este último punto, se observa que es parte de una característica global del AC. Álvarez y Benjumea (2011) en su estudio “Aproximación al Museo Contemporáneo”, observan cómo los museos de AC en España y Europa se han convertido en destinos turísticos, no por su acervo sino por su infraestructura y propuesta arquitectónica. El programa debe ser móvil, atractivo y en permanente conexión con su audiencia. Alejándose de la lógica clásica de los museos modernos o museos depósitos. Afirman que “los edificios sin colección, las colosales arquitecturas con ínfulas de nuevos templos de la cultura bullen de gente, actividad y opinión” (Álvarez y Benjumea, 2011. p.35).

En PDE se observa claramente este punto en las propuestas Museo de Arte Contemporáneo (MACA) que concreta el proyecto arquitectónico del Arq. Carlos Ott, también la Casa Neptuna, sede para las residencias artísticas de la Fundación Amoedo, en el proyecto del CCD que transformó un centro social y deportivo en un centro cultural y en la Galería Xippas con su propuesta de expansión permanente en su sede de la ruta 104 de Manantiales.

6) El carácter internacional de la red.

El perfil internacional de las propuestas de AC se vincula en un doble sentido con la *producción de exclusividad* del AC en el territorio. Por una parte, las instituciones tienen sedes en diversos países o proyectos internacionales asociados. Esto genera que la circulación de agentes y obras se concrete con naturalidad, incluso sin necesidad de acuerdos interinstitucionales.

Este perfil hace atractivo el destino a los prosumidores ya que la promesa de circulación extraterritorial es parte de la potencia que la red propone.

Los intercambios institucionales también son indispensables para construir red en la región. Las agendas de las ONGs captan muestras y artistas que forman parte de un circuito regional. Por su parte, las ferias y galerías proponen intercambios que dinamizan la oferta de mercado, deslocalizando la propuesta.

El otro sentido que hace el perfil internacional, es el carácter de los contenidos artístico-culturales en el marco del AC en PDE. Las muestras de verano, las residencias y las acciones principales de cada institución están generalmente asociadas a contenidos globales.

Para ilustrarlo, si bien las propuestas son muy variadas, hay algunos hitos que muestran este aspecto. La muestra inaugural de la Fundación Atchugarry fue una exposición retrospectiva de Le Corbusier y, en la inauguración del MACA, una retrospectiva del colectivo Cristho y Juan Claude. Xippas trabajó en los primeros años en PDE casi exclusivamente con artistas internacionales como Philippe Ramette, Chuck Close, Takis, Vic Muniz, centrándose en los últimos años en artistas de origen regional con consagrado carácter internacional como Marco Maggi, Pablo Reinoso, Leandro Erlich, entre otros. La feria EsteArte, se presenta como un ejemplo similar donde en las primeras ediciones hubo mayor presencia de galerías internacionales y se fueron manteniendo galerías nacionales y regionales con presencia internacional.

3.2- ANTECEDENTES DE LA RED DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN PDE

Se pueden señalar algunos antecedentes como forma de caracterización del perfil institucional del territorio. La construcción de un destino internacionalizado, el trabajo de “branding” y la oferta de servicios turístico-culturales fueron conformando la red junto a sus instrumentos políticos que hacen al AC en PDE.

Como primer hito se observa el Festival Internacional de Cine de Punta del Este. La propuesta fue llevada a cabo por Mauricio Litmann impulsor del proyecto del barrio-jardín llamado “Cantegril”. El festival es emblemático en varios sentidos para las políticas culturales de PDE. En 1951 se realizó su primera edición teniendo como objetivo ser un festival de referencia internacional como el de Cannes. La sala se construyó en dos meses en paralelo a una discoteca, centro de prensa y cine al aire libre. El festival recibió en su primera edición figuras del cine internacional de la época como “Silvana Mangano, Joan Fontaine y Gérard Philipe” (ECURED, 2023).

Luego de dos ediciones el festival fue suspendido y retomado en 1998 por la Intendencia de Maldonado como una política de fomento a la difusión del cine internacional y, en las últimas ediciones, enfocado en lo iberoamericano. El festival si bien ha cambiado su programación según la dirección política, ha mantenido en la mayoría de las ediciones la voluntad de posicionar a PDE como marca, a través de figuras internacionales que son invitadas y premiadas.

Para Sequeira (2021), PDE cuenta con un patrimonio artístico que conforma la memoria de la ciudad. Muelles y paisajes costeros rescatados por la pintora planista Petrona Viera en los años 50` del siglo XX, son “obras consagradas” que hacen a la memoria y a la identidad del territorio. La relación entre las instituciones turísticas y artísticas está tempranamente ligada en PDE. En ese sentido, “la presencia de obras de arte en emprendimientos hoteleros e inmobiliarios

podría considerarse como una suerte de legitimación de esos espacios, en relación a su nivel de exclusividad” (Sequeira, 2021. p 45) De esta manera muralistas reconocidos fueron parte de hoteles como el exSan Rafael, así como también se integraron obras de arte a emprendimientos inmobiliarios como los de Pintos-Risso y otros que fueron parte del “boom” de la construcción desde los años 50`.

El Museo de Arte Americano fundado en 1973 por Jorge Paez Vilaró representa un antecedente importante en la red del arte en PDE. Está ubicado en una casona, ahora declarada patrimonio nacional, construida en 1870 por Henry Burnett, ciudadano británico. Como se describe en la web institucional de Nómada (1998):

La colección permanente del MAAM se caracteriza por reunir importantes piezas de arte precolombino de toda América Latina y Centroamérica, así como valiosos ejemplares de arte colonial, también posee un interesante acervo de pintura contemporánea latinoamericana, donde se pueden destacar firmas como las de Gonzalo Cienfuegos, Washington Barcala, Manuel Pailós, Rómulo Maccio y Leopoldo Presas.

Además, el Museo de Arte Americano posee un patio de esculturas con obras de artistas internacionales. Estuvo varios años inactivo y en 2015 fue comprado por la Galería Sur e inaugurado como una de sus sedes.

Otro hito que podemos marcar como antecedente es el Paseo de las Américas (en adelante PDA). Esta fue una intervención pública que nace del Primer Encuentro de Escultura al Aire Libre en 1982 curado por Ángel Kalemberg y se enmarca en el conjunto de intervenciones culturales que crearon paseos de esculturas en Sudamérica desde 1960 y en acciones de promoción turística que Uruguay realizó durante los años 70`y 80` a nivel nacional e internacional. En PDE se

encuentra dentro de un plan urbanístico que generó plazas públicas como el Jagüel y la Plaza del Ingenio.

Figura V

Registro fotográfico del Paseo de las Américas (2022). Punta del Este, Uruguay. Fotografía del autor.



Nota: En primer plano se observa la obra “Forma Ciega” reconstruida e inaugurada en 2019 por Waltercio Caldas.

El PDA se sitúa en la Parada 1 de la playa brava de Punta del Este y desde un inicio se centró en un espacio de tránsito, entre dos avenidas. Fue creado en el último período del régimen militar uruguayo y convocó a artistas sudamericanos del arte abstracto, concreto, Madí,

constructivista e hidrocínético. Esta política pública respondió, por un lado, a un plan de actualización urbanística del balneario y por otro, a una acción de producción de arte en el espacio público.⁶⁰ Por sobre todo, constituyó un acto de “branding” en la producción de PDE como marca exclusiva. Lo que inicialmente se propone como patrimonio público también se manifiesta en términos de “distinción” (Bourdieu, 1988). La marca del arte funciona desde la distinción y segmentación en un contexto internacional donde los consumos de alta gama requieren definiciones acordes a la hegemonía discursiva del momento⁶¹.

Al fin de cuentas, las “imágenes son superficies que pretenden representar algo (Flusser, 2002. p.7). Las nueve esculturas que lo componen emergen como objetos no fácilmente interpretables a excepción de La Mano (y en menor medida, “La Gaviota” de Guggiari). Se puede pensar al PDA desde su multiplicidad. Donde el análisis formal y estético no es suficiente, no basta con detenerse en su representación sino también pensar en la imagen como objeto, más allá de sus márgenes, “más de lo que ella es, para lo que sirve” (Baschet, 1996. p. 4).

Lo cierto es que este paseo, este conjunto escultórico, se transformó durante 40 años en un no-lugar (Augé, 2000). Sus calles fueron ensanchadas, se hicieron más transitadas y veloces. Las esculturas fueron abandonadas sin mantenimiento, se destruyeron, se trasladaron y algunas desaparecieron.

⁶⁰ Esta intervención es consecuente con las acciones de promoción internacional que realizó el Consejo Nacional de Turismo de 1976 a 1982, donde se realizaron audiovisuales, bandas sonoras, exhibiciones públicas, con el objetivo de presentar a Uruguay como destino turístico internacional mostrando una economía pujante y en desarrollo.

⁶¹ Quien realizó la selección de los artistas fue el curador Ángel Kalemberg, director del Museo Nacional de Artes Visuales por más de 30 años.

No obstante, desde 2018, la Intendencia de Maldonado y la Fundación Kavlin trabajan en un reclamo comunitario de larga data: recuperar el espacio y restaurar las esculturas. El PDA se actualizó en el marco de una disputa por el espacio público y sus sentidos. Las dinámicas de desarrollo inmobiliario, apropiación publicitaria y ausencia de políticas culturales siempre han sido parte de amenazas que han replanteado su sentido y su supervivencia.

Otro hito que hace a la red del AC en PDE es la creación del Museo Ralli. Fundado en 1988 responde a la voluntad de dos coleccionistas, “Harry Recanati, un banquero retirado y coleccionista, junto a su esposa la Doctora Martine Recanati” (Museo Ralli, 2023). Luego de éste abrieron otros cuatro museos alrededor del mundo.

El museo está situado en el barrio residencial Beverly Hills de PDE, con una planta de 6000 m². Tiene como objetivo proteger la colección de Recanati que en su eclecticismo reúne pinturas europeas del siglo XVII, pintura latinoamericana y obra del surrealismo francés, entre otras obras escultóricas y objetos.

El Museo Ralli constituye un antecedente importante como intención privada que conforma parte de la red del arte en el territorio. El sector privado ha sido mayoritariamente el promotor de las políticas y de la creación de instituciones vinculadas al área de estudio. Como en este caso, nacen de la iniciativa de un privado y se expresan en el territorio como espacios turístico-culturales.

Otro antecedente que hace a la producción de recorridos turístico-culturales dentro de la red fue “Gallery Nights”, que propuso un tour por galerías de arte en un recorrido específico que incluía transporte. El emprendimiento comenzó en Buenos Aires y en 2004 se trasladó como propuesta de verano a Punta del Este, La Barra y Manantiales. En PDE la visita involucró a galerías de artes, ateliers de artistas y casas de decoración.

A estos antecedentes de la red en el período estudiado podemos sumarle el circuito de galerías de arte, que en primera instancia se ubican en la península y acompañando el corrimiento urbano se movieron hacia La Barra⁶², donde cambia el perfil y proliferan ateliers abiertos de artistas nacionales. También, las iniciativas artístico-culturales que aporta la hotelería como el Hotel L`Auberge, fundado en 1950 en el barrio El Golf de PDE. Se suma la adquisición de obras de artistas latinoamericanos y la exhibición de éstos en el Club del Lago Hotel en Punta Ballena a través de Galería Latina, y también las exposiciones realizadas en la asociación civil Liga de Punta del Este.

En el período 2005-2010 la Dirección Departamental de Cultura trabajó en la refacción de salas de exposiciones para albergar muestras de artes visuales y trabajó en la capacitación y organización de los Museos públicos del territorio. En 2010, se refaccionan las salas municipales de exposiciones para artes visuales, nominadas: Manolo Lima, Ángel Tejera, Edgardo Ribeiro y Juan Carlos Ferreira, que amplían las herramientas de las artes visuales en el departamento. Cabe destacar también que Maldonado es uno de los pocos departamentos del interior que cuenta con una Dirección General de Cultura y una Unidad de Programación Cultural en su Intendencia.

La realización del 52° Premio Nacional de Artes Visuales en salas de la Casa de La Cultura de Maldonado y el Cuartel de Dragones se presenta como un hito inaugural para las políticas públicas que desconcentran al AC en este segundo polo metropolitano.

A nivel regional, se han creado nuevos espacios que proponen especificidad en el AC, trabajan con programas de mediación con audiencias diversas y aportan a una red ampliada.

⁶² Un ejemplo emblemático es el de Galería Sur.

Si pensamos en el contexto de los países de la región, los museos más destacados creados específicamente para la promoción, difusión y conservación del AC mayoritariamente se construyen a partir de la premisa del cuidado de una colección que se escapa a los criterios de una colección precedente.

El MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires) nace con una intención coleccionista, pero con la particularidad de visibilizar la abstracción geométrica en Argentina, "la importancia de la abstracción geométrica en la Argentina, justifica la existencia de una colección que se propone historizarla, realzarla y contextualizarla"(MACBA, 2020).

El Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói, RJ, Brasil propone un proyecto arquitectónico creado específicamente para este fin por Niemeyer. Es también un museo que se justifica desde la protección de la colección João Sattamini y ampliada luego por el gobierno. En los últimos años su misión ha extendido sus funciones creando programas de educación.

A orillas del Río Paraná, en Santa Fé, Argentina, se sitúa el Macro (Museo de Arte contemporáneo de Rosario), "es la sede contemporánea del Castagnino + Macro. Fue inaugurado el 16 de noviembre de 2004 frente a la importancia y número de obras contemporáneas incorporadas por su precursor, el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino." (MACRO, 2020). En este caso, a fin de separar la colección específica post años 80` que habitaba en otro museo, se tomó la decisión de su creación para segmentar el acervo en este espacio con una clara intención coleccionista.

El MACRO como también el EAC en Montevideo, proponen la recuperación de un espacio central abandonado. En un pasado, ubicados en las afueras o a los márgenes de la ciudad, el crecimiento poblacional los volvió geográficamente centrales. Los silos en Rosario son ahora sede

de un museo de AC y el mismo destino tuvo la cárcel panóptica de Miguelete en Montevideo. Ambos proponen la creación de un nuevo circuito aportando un espacio específico del AC. El EAC (2020), dedicado a la producción y exhibición de obras y proyectos de AC, a la reflexión sobre su contexto y a la investigación, opera como instancia favorecedora de nuevas producciones y generadora de pensamiento crítico, con el objetivo de contribuir a un mayor conocimiento y apreciación en torno a las prácticas contemporáneas. Se puede decir que es la única institución pública orientada al AC en Uruguay, en el período estudiado.

3.3- INSTITUCIONES DE ARTE CONTEMPORÁNEO

La red de AC (Cauquelin, 2002) se construye en base a formas de circulación, a vínculos que retroalimentan la visibilidad dentro de la red, perteneciente a un “régimen de consumo” (Cauquelin, 2002. p. 87) que también es parte de la comunicación. Los agentes aportan al consenso social sobre el arte y son parte del valor simbólico que éste produce.

Los procesos de producción cultural globalizados, como el AC devenido de las artes plásticas y visuales, no le son ajenos a PDE. En el período estudiado, galerías internacionales de arte con sede en Europa y Latinoamérica también están presentes en Manantiales, Garzón, La Barra de Maldonado y José Ignacio. Organizaciones no gubernamentales como Instituto Campo, Fundación Ama Amoedo o Fundación Atchugarry, promueven residencias artísticas, exposiciones y convocatorias, en las que participan artistas contemporáneos de todo el mundo.

Si nos enfocamos en el AC, algunas propuestas artísticas en el territorio responden a un alto grado de internacionalidad, cosmopolitismo y procesos de globalización.

La red del AC en el territorio presenta ciertos hitos en el período 2007 a inicios de 2022. Se han fundado instituciones que generan una plataforma de visibilidad para los agentes, así como

sinergia entre las instituciones. La relación y vínculo entre los agentes y las instituciones es directa. Los roles de los agentes son móviles o simultáneos y las instituciones tienen relación con aspectos extra-artísticos, corrimiento de la mancha urbana, el mercado inmobiliario y el sector turístico.

En las instituciones el hito más destacado es la creación en 2007 de la Fundación Pablo Atchugarry en Manantiales, ruta 104, donde se promueve obra de su fundador y de otros artistas contemporáneos. Atchugarry distribuye su obra en todo el mundo, posee un museo propio en Italia, una Fundación en Miami, proyectos inmobiliarios en Garzón y Punta del Este y también el proyecto reciente del MACA.⁶³ Además, su hijo impulsa una de las galerías de arte que maneja su obra y la de otros artistas, con sede en Garzón. En ese sentido, la creación de esta fundación es el hito fundamental que justifica el inicio del corte temporal de este trabajo de investigación.

Sumado a esto, observamos la instalación en Punta del Este en 2011 de la galería internacional Xippas, que en los últimos años instaló una sede en Manantiales, también en la ruta 104. La galería tiene participación protagónica desde 2015 en la feria anual EsteArte. La primera edición se realizó en el Club de Polo en Manantiales, y convocó a galerías nacionales e internacionales en los primeros días de enero.

La Galería del Paseo inició su actividad en 1998 en Montevideo y en 2004 se trasladó a Punta del Este. Actualmente tiene sede en Lima y participa de ferias de arte en América y Europa. Trabaja con artistas latinoamericanos e integra en el último período actividades en baja temporada como proyecciones de largometrajes y venta de artículos de diseño. Esta galería es un ejemplo de la inercia del corrimiento urbano y la internacionalización a través de ferias.

⁶³ Este último cierra el marco temporal de esta investigación

El CCD se inauguró en 2020 en el ex-Centro Cultural y Democrático de Punta del Este, club de fútbol fundado en 1952, en la península. Apostó a un programa enfocado con las prácticas del AC combinando un programa de acciones artísticas con la venta de obras. En su breve período de existencia, ya que su accionar no superó los dos años, generó acciones en conjunto con galerías y fundaciones del territorio durante todo el año.

La construcción de “branding” asociado a lo turístico-rural con componentes como el AC y la gastronomía son característicos de Garzón. En 2011 se inauguró la planta vitivinícola más grande de Uruguay, Agroland.⁶⁴ La bodega se propone como un destino para experiencias turísticas al borde del Pueblo Garzón, destino que también fue destacado por el *The New York Times* (Bodega Garzón, 2016). Este hito generó un territorio fértil para el turismo que convoca más allá de la región y habilitó a instituciones a instalarse en Garzón como sede permanente.

El Instituto Creativo Campo nace como un proyecto personal de la artista Heidi Lender que vivía en la zona en 2009. Se afirma como un espacio para crear fuera de lo urbano, “donde el móvil era compartir y explorar Garzón” (Fabius, R., comunicación personal, 14 de julio de 2022). Su fundadora también comercializa su obra a través de una galería instalada en Garzón. Desde 2018 promueve residencias artísticas y festivales internacionales. Artistas, galerías y coleccionistas colaboran y participan en los festivales que organiza Campo.

⁶⁴ Apoyada por la Ley de promoción de Inversiones y por el apoyo en la caminería que realizó la Intendencia de Maldonado. En los últimos diez años Bodega Garzón, marca creada por esta empresa, fue el vino con mayor exportación del país.

Black Gallery responde a la misma intensidad donde se proyecta como galería de AC situada en Garzón, pero que participa en ferias internacionales. En su web institucional, Black Gallery (2022), se afirma:

En 2014 tomamos una decisión cargada de impulso y sueños: abrir una galería de arte contemporáneo en Pueblo Garzón. El desafío de exhibir arte actual y uruguayo en un lugar como Garzón era grande: un pueblo de menos de 200 habitantes, en medio del campo, entre sierras, arroyos y quebradas, donde no hay farmacia, ni estación de servicio.

También observan que “tres galerías de arte internacionales y una fundación y residencia de artistas, no han cambiado la esencia ni la identidad del pueblo.” (Black Gallery, 2022).

Photology es una galería italiana con sedes en varias ciudades de Europa y desde 2015 también en Garzón. Enfocada en la fotografía como forma de arte propone una experiencia que combina la venta de obra con espacios de librería y hotelería, en “uno de los sitios más interesantes para visitar en Uruguay, con senderos para recorrer a pie o en bicicleta, catas de vino o de aceite de oliva y mucho más” (Photology, 2023) La galería cerró sus puertas entre el 2020 y 2023 debido a la crisis sanitaria.

INNOVA dirigido por Nuria Kello, en la Ruta 10 rumbo a José Ignacio se propone como un espacio sin fines de lucro enfocado a la difusión de producciones y artistas.

Próximo a este se encuentra la galería Espacio FOTOARTE dirigida por el fotógrafo argentino Roberto Riverti quien, además de comercializar su obra, convoca a fotógrafos argentinos contemporáneos. Este caso, es similar al de “La Pecera” de La Barra, donde hay un doble rol donde se gestiona un espacio comercial que se abre a otros artistas y además se promueve la obra

propia. La Pecera está dirigido por Martín Pelenur, quien participa de ferias internacionales, difunde su obra en otras instituciones de PDE y convoca a curadores y artistas a proyectos específicos.

José Ignacio también ha crecido en relación a la creación de galerías de AC como Pandeia Art Corner y Otro Lugar, que aportaron al crecimiento del mercado del arte con una mirada internacionalizada y se justifican en el corrimiento del turismo de alta gama hacia el Este.

El Festival de Cine Internacional de José Ignacio se realiza en el mes de enero desde el año 2013. Además de la competencia de largometrajes y cortometrajes, existe un espacio de intercambio que apunta a “abordar las nuevas ideas de la producción cinematográfica y el mercado audiovisual de ficción entre Uruguay, Latinoamérica y el mundo” (JIFF, 2023).

Otros emprendimientos aparecen como consecuencia del crecimiento institucional o porque ven un faltante, una carencia en la red. Este es el caso de la coleccionista Ama Amoedo quién propone un espacio para residencias artísticas en José Ignacio desde 2021, lugar donde vive hace más de 20 años y con el que tiene un vínculo afectivo.

Galerías familiares como Zoco, creada en 2019, provienen de la publicidad y tienen entre sus fines “unir la publicidad empresarial con la cultura” (Susaeta, P., comunicación personal, 7 de julio de 2022).⁶⁵ La galería se instaló en PDE porque vio potencial de trabajo en el territorio. Tienen una agenda de todo el año y principalmente con artistas nacionales. También se fomenta un vínculo de filiación con el público residente durante todo el año.

⁶⁵ Pía Susaeta, ejerce como docente, gestora cultural, y publicista. Fundadora de la galería Zoco.

En diciembre del 2021, se inaugura en Garzón la galería de AC Walden del comisario, galerista y marchante Ricardo Ocampo. Este espacio se proyecta como una galería que también promueve residencias para artistas, curadores y coleccionistas. Esta iniciativa apunta a “establecer un vínculo entre la escena artística uruguaya y la internacional” (Ocampo citado en Villazamil, 2022).

En el período reciente se suma, a las instituciones educativas que tienen proximidad con el estudio de las políticas culturales y la red del AC de la región, el Cure-Udelar y, en ese marco, la Licenciatura en Lenguajes y Medios Audiovisuales que en el período de estudio residía en Piriápolis y actualmente en Maldonado, junto al Departamento de Artes, Sociedad y Políticas Culturales.

3.3.1- MÁRGENES DE LA RED ARTE CONTEMPORÁNEO

Hay un notorio crecimiento de la red del AC que trae aparejado formas de “branding” y producción que son *marginales* a la red. O, lo que es lo mismo, un conjunto de iniciativas que forman parte del universo del AC en el territorio, pero no específicamente de la red, ni de los vínculos, ni de la circulación que se retroalimenta simbólicamente. Funcionan principalmente de forma autónoma, con propósitos similares, aunque los agentes son otros y/o no exista una sinergia clara con otras instituciones de la red.

Un ejemplo claro es el Art Experience Tour realizado entre 2012 y 2016, un evento producido por el empresario local Pablo Lamaison quién propuso unir destinos turísticos exclusivos de PDE como hoteles cinco estrellas o barrios privados, con marcas exclusivas y artistas del Cono Sur. No fueron parte de la convocatoria, galerías de arte, curadores o artistas que forman parte de la red ya constituida AC en el territorio. La producción vendió espacios de participación a todos los exponentes y cobró un ingreso “vip” a los eventos. Por lo que básicamente, funcionó

como una feria de arte con un tour gastronómico incluido. Al final se realizaba un remate donde se podía adquirir obra de los artistas exponentes. Aquí parece haber un efecto inverso, donde el turismo utiliza elementos de la red para promover el destino y generar un evento de atractivo turístico-cultural.

La industria hotelera también aporta a la red del arte contemporáneo realizando actividades y acciones específicas y autónomas. Por ejemplo, el artista internacional James Turrel realizó una obra lumínica en la posada Ayana de José Ignacio. La web estatal Marca País (2021) la promociona como “una experiencia completa de relax y armonía”.

También el coleccionismo aporta acervos que es posible visitar, en encuentros o charlas programadas que operan de forma independiente a las instituciones y, en algunos casos, crean instrumentos políticos como residencias de creación o espacios para la producción artística.⁶⁶

Las iniciativas marginales, si bien no necesariamente son parte de la circulación e intercambio más previsible para los agentes, también aportan al régimen de comunicación y operan en la visibilidad de los artistas, no siempre integrando otros agentes al régimen de producción. Construyen además nexos con la marca Punta del Este, como trabajo de “branding” y *producción de exclusividad*.

3.4- PDE Y SU RED

Habiendo revisado las principales instituciones y sus antecedentes históricos se partirá de la pregunta de cómo se organizan los agentes dentro de la red del arte contemporáneo en PDE. En

⁶⁶ Se observaron casos en Pueblo Edén, en Ocean Park y en Punta del Este

primer lugar, se observarán algunos aspectos operativos de la red, luego se observará la relación de los agentes con PDE y finalmente su relación con los discursos del arte contemporáneo.

El AC mantiene su eje dentro de un "circuito de comunicación" (Cauquelin, 2002. p.49). Ese circuito no es necesariamente autonómico, por el contrario, es translúcido y se pliega a la comunicación de la sociedad en su conjunto⁶⁷, a los mecanismos de visibilidad que ésta porta. No obstante, son las instituciones las que aceleran el discurso del arte contemporáneo, promoviéndolo como insignia, como marca y al mismo tiempo reconociéndolo como un valor agregado, como un bien de cambio para la generación de contenidos. Las instituciones y los agentes que circulan dentro de la "red de arte contemporáneo"(Cauquelin, 2002) actúan dentro de una aparente autonomía, lo que les da capacidad de acción, pero sobre todo les permite tener una base especulativa en común.

La interacción de estos en el territorio se describe como aquello que García Canclini (2010) llamó "prácticas basadas en contextos" (p. 17), donde el espacio urbano y sus recorridos son parte de la inserción del arte contemporáneo.

En un territorio donde el turismo ha sido un motor económico e identitario, las prácticas del arte contemporáneo se pliegan como marca. En ese sentido, el arte contemporáneo es entendido⁶⁸ como un concepto en su "condición esperable" González Paniso (2015), donde generalmente es indiscernible el arte del mercado del arte⁶⁹.

⁶⁷ Partiendo del concepto de sociedad como ficción necesaria para reunir a los agentes y prácticas dentro del territorio de análisis.

⁶⁸ Tomado de lo que se desprende de las entrevistas a agentes e informantes calificados.

⁶⁹ Esta forma de entender el arte contemporáneo es vista por Avanessian (2015) como un fracaso de su proyecto emancipatorio y para el autor estaríamos en una fase de arte "post-contemporáneo". Donde se pliega el arte al mercado,

En PDE la red funciona con la sinergia de un cluster, de un racimo, de un conglomerado donde los agentes y las instituciones, incluso las Fundaciones y ONG`s operan en concomitancia con la circulación y el mercado⁷⁰. El límite entre arte y mercado se diluye o conceptualmente no importa. Por el contrario, el arte contemporáneo en PDE pese a su discurso global se asocia de forma “glocal” (Robertson, 1992), a un contexto específico donde funciona la red, más allá que ésta sea internacional. No obstante, el aspecto local no puede entenderse como un espejo del territorio PDE sino como una representación mayoritariamente de Argentina, Brasil y Uruguay. Para el curador Martín Craciun hay un “modelo internacional que funciona pese a la falta de artistas produciendo en el territorio”. Esto conlleva también que el sistema sea “casi impenetrable, donde para una persona de San Carlos, formada y con un cuerpo de obra sea casi imposible hacer una muestra individual en Xippas”. La característica de este territorio denota que “está todo exacerbado en cuatro semanas donde los puntos de acceso son muy pocos”. (Craciun, M., comunicación personal, 19 de mayo de 2023).

La red internacional del arte contemporáneo se basa en el reconocimiento y en que la totalidad del proceso de producción es transparente, sin importar cuál sea la vía de acceso, el “input” o el “output”. La capacidad de fluir del arte contemporáneo y de su configuración en red depende de la inmediatez de un proceso de globalización consumado, en el que coexiste los

al capitalismo y no se ofrece sino como otra forma de especulación financiera. Evitando así la sorpresa, la ruptura y otras formas que deberían ofrecerse como alternativas a través del arte.

⁷⁰ En relación directa con el contexto turístico y sus desarrollos, con los consumos que el conglomerado urbano ofrece y con la potencia de un mercado internacional que crece. Con acciones que cooperan en conjunto, pero raramente son sistematizadas.

discursos del AC como consumo de alta gama, como entretenimiento, como productor de *exclusividad* y también como proceso de simbolización especializado.

Cabe la pregunta de por qué se elige PDE como territorio para los agentes y fundadores de las nuevas instituciones del AC y cuál es su vinculación y propósito.

La Fundación Atchugarry es un proyecto personal del artista que se organiza como una institución familiar con fines filantrópicos. Se instaló 2007 en un territorio hasta ese entonces con una caracterización rural pero muy próximo a la costa. Está allí “por intuición y fue acomodando el proyecto a lo que iba sucediendo” (Noguez, L., comunicación personal, 28 de junio de 2022).

La Galería Xippas con antecedentes y presencia en Europa, tiene una vinculación y móvil personal del fundador para desarrollarse en Uruguay. Abrió primero en Montevideo, luego en la ciudad de Punta del Este en 2012, después en Manantiales en 2016 y en la zona de chacras de la ruta 104 frente a MACA, desde 2020. Desde un inicio hubo una intención de generar intercambios que se basen en el acervo internacional de la galería, llevando y trayendo artistas. Su directora afirma: “PDE es un lugar interesante para invitar a un artista. Más interesante que invitarlo a ir a París. Es más curioso para los artistas”. Y agrega, “en PDE el público es más internacional, está más acostumbrado a consumir el arte contemporáneo. En PDE hay una gimnasia del arte contemporáneo. Se veía el potencial cuando nos instalamos” (Silva, S., comunicación personal, 1 de octubre de 2022).

El corrimiento de esta desde la Península hacia la ruta 104, responde también a que “la Fundación Atchugarry y Garzón traccionaron para que estuviéramos ahí, los grandes desarrollos inmobiliarios de las chacras. Atchugarry está en una situación geográfica ideal equidistante de diferentes lugares” (Silva, S., comunicación personal, 1 de octubre de 2022).

Pero así mismo, la Fundación Atchugarry abre el MACA en enero de 2022, por necesidad de infraestructura para su colección y por “consolidar lo que se había hecho” (Noguez, L., comunicación personal, 28 de junio de 2022).

Según la curadora Laura Bardier, en PDE “había un público de alto poder adquisitivo, pero con interés en la cultura y lo que compraban no era parte de la cultura del arte. En Punta del Este existe un público internacional concentrado” (Bardier, L., comunicación personal, 13 de julio de 2022). Esta apuesta por la internacionalización convoca a galerías internacionales, pero también a galerías nacionales y fundamentalmente aquellas que se encuentran en el aglomerado urbano y a los artistas que son parte de las mismas. El diagnóstico inicial sobre el arte en el territorio por parte de la curadora era negativo, ya que faltaba estructura adecuada para la comercialización y un programa con dirección y logística adecuada. En su opinión, la oferta era de “artistas de tiempo libre” por lo que la feria EsteArte, a través de los años, se impuso en la red del arte en PDE apostando a la profesionalización.

Otras instituciones situadas en la península también responden a intereses vinculados al crecimiento del aglomerado y la internacionalización.

El CCD fue un proyecto de una familia de coleccionistas que evolucionaron como galeristas. Jurídicamente fueron una empresa que operó donde fue un club social y deportivo. Tienen proyectos en Buenos Aires y una afinidad histórica con el balneario. El CCD se proyectó como un proyecto de inversión que reuniría el capital artístico y el de los bienes raíces. Esto no es una excepción en el perfil de las instituciones de la red.

Los artistas ven al territorio como una posibilidad de profesionalizarse y generar mayor visibilidad. La residencia permanente en el territorio es algo que se acrecienta en los casos

investigados durante el período y se profundiza en el período post 2020 como consecuencia de la movilidad en la emergencia sanitaria.

En el caso de estos agentes está claro que la forma de “input” dentro de la red es diversa y no tiene jerarquías claras. Para Dani Umpi “lo multidisciplinario es algo que tenés que explicar acá” (Umpi, D., comunicación personal, 5 de Julio de 2022) aludiendo a que en otros territorios el rol del artista dentro del arte es algo totalmente asumido en su vocación cambiante, paralela y diversa. Radicado en 2020 en PDE y con relación comercial con la galería Xippas y Zoco, ha trabajado como “artista, curador, escritor, comunicador, micro-influencer, jurado, músico, dj y coordinador de taller de escritura” (Umpi, D., comunicación personal, 5 de Julio de 2022) .

Otros artistas como Martín Pelenur radicado en PDE desde 2012 y con vínculos con el territorio desde la niñez, buscó en este territorio la inserción dentro del arte contemporáneo a través de la apertura de un “taller-galería” que se llamó “El Local”. En 2016 abre “La Pecera” donde puede comenzar a participar en las ferias de arte como “artists brand gallery”. Reconoce que “la feria (EsteArte) fue muy importante para nosotros” (Pelenur, M., comunicación personal, 25 de julio de 2022), Pelenur se desarrolla paralelamente como artista y como director de “La Pecera”. Su condición de dirigir su galería le permitió rentar un espacio en la feria y también ser visible en esa instancia. También realizó una muestra en el MACA en su primera exposición de invierno. La circulación y la simultaneidad dentro de la red ha sido una característica sobresaliente en este ejemplo.

Otro ejemplo donde se refleja la simultaneidad de roles y la multiplicidad de “inputs” es el de Black gallery. Instalada en Garzón, la galería es conducida por la artista Pati Fernández y la

productora Mercedes Sader. La obra de Pati Fernández también es comercializada en la galería así como la de otros artistas que participan activamente en instituciones de la región.⁷¹

Los coleccionistas operan como un motor imprescindible para la red del arte contemporáneo. Son agentes que no tienen roles móviles ni paralelos, sino que operan como puente entre otros agentes y las instituciones. Están relacionados a la actividad social vinculada al arte y al territorio, a asociaciones de amigos de las instituciones, patrocinan actividades, generan encuentros con artistas y galerías. Su actividad no se explica únicamente por la compra de obras sino por ser articuladores activos y financiadores en un sentido amplio.

No conforman colecciones únicamente dentro de lo que entiende como arte contemporáneo, sino principalmente desde un criterio afectivo, donde se cruzan otros aspectos como la herencia de obras, los catálogos de las galerías y los artistas que son parte de la red.

Hay coleccionistas de diferente trayectoria histórica en PDE, los más antiguos siguieron el corrimiento del aglomerado urbano y se ubican en José Ignacio o chacras cercanas.

También aportan a la internacionalización del arte contemporáneo ya que muchos de ellos promueven artistas regionales en Europa o Estados Unidos. Aunque estos agentes no lo tengan como actividad principal, el coleccionismo es una práctica fundamental de la red en territorio.

La Coleccionista uruguaya Claudia Piazza que reside en Italia, se percibe como propulsora del diálogo en red, “como puente entre el artista y la galería, con la galería y el público. No soy

⁷¹ Si bien el carácter móvil y fluido de los agentes es parte del perfil de la red de arte contemporáneo, no se constató la presencia de críticos que participen activamente en el período estudiado. Sin embargo, la investigación académica en las artes visuales dentro del territorio es promovida por CURE- UDELAR.

nadie, pero soy muy internacional y estoy bastante bien relacionada. Eso abre puerta para los artistas” (Piazza, C., comunicación personal el 5 de mayo de 2023).

Otros coleccionistas como Constantini creador del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, tiene vínculo con PDE hace más de 40 años. Desde los 90`del siglo pasado se dedica al desarrollo inmobiliario a gran escala y colecciona arte Moderno latinoamericano. Para el consagrado coleccionista, respecto de las inversiones y el arte “está todo integrado” (Constantini citado en Blardone, 2018).

3.4.1- LA RELACIÓN CON LOS DISCURSOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Por último, observaremos el posicionamiento que asumen los agentes entrevistados en relación al concepto de arte contemporáneo con el objetivo de establecer cómo afecta el aspecto discursivo su afirmación en la red.

En primer lugar, se observa que tienen un posicionamiento ambiguo. Sobre todo, los agentes que son representantes de instituciones. Además, se puede afirmar que no hay una especificidad en los contenidos de éstas que excluya la posibilidad de no ser contemporáneo o de ser exclusivamente contemporáneo.⁷² En la práctica, se incluyen formas conceptual y estéticamente no equivalentes o eclécticas como, por ejemplo, el arte moderno o incluso el clásico. No obstante, el arte contemporáneo es utilizado como parte de la presentación y promoción de las instituciones; como un acto de “branding”.

Por ejemplo, como ya señalamos, consultado el director del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACA) sobre el posicionamiento estético de la institución, se afirma que la

⁷² En este caso expresado en relación a la orientación estética y filosófica de las prácticas.

colección del museo es básicamente de arte moderno, pero que esto no se percibe como un problema ya que “el nombre es una limitación, se ve el arte como un todo, no únicamente lo contemporáneo” (Noguez, L., comunicación personal, 28 de junio de 2022).

En referencia a la feria EsteArte se afirma que se apuntó a ser una feria específica de arte contemporáneo, ya que su fundadora tiene experticia en la materia. Incluso, la primera edición fue una apuesta a esto, pero el público “pidió otra cosa...en Uruguay aún no se puede hacer una feria de arte contemporáneo” (Bardier., comunicación personal, 13 de julio de 2022).

De igual forma, hay una delimitación estético-política que está presente en las instituciones y que es expresada por la negativa, donde se tiene claro cuáles son los criterios de exclusión. En el circuito comercial se excluye mayoritariamente: la performance, las obras con carácter político o de denuncia, el arte escatológico, el diseño⁷³ y la artesanía.

Algunas ONGs afirman que, si bien no tienen una colección con acervo material, aceptan obras multidisciplinarias y efímeras en sus festivales o residencias como símbolo de una postura hacia el arte contemporáneo.

Otras asumen su contemporaneidad en lo “novedoso y actual” de la propuesta. Trabajar con artistas vivos es un parámetro de oferta para algunas galerías. Aunque no es excluyente.

Los artistas tienen presente que el arte contemporáneo en PDE funciona en el aspecto estructural, organizacional y no demasiado en los contenidos como un perfil estético o conceptual.

⁷³ Más allá que algunas galerías reconocidas en el campo del arte contemporáneo como Galería del Paseo proponen objetos de diseño en algunas de sus exposiciones. No obstante, esto es una excepción en el programa institucional.

Para Dani Umpi, se observa que Uruguay es el típico ejemplo donde la entrada a la red está marcada por una fuerte tradición meritocrática y donde el concurso ha puesto una lógica monopólica para los artistas. Además señala hacia el mercado: que “en las ferias no ves a casi ningún artista contemporáneo” ⁷⁴ (Umpi D., comunicación personal, 5 de Julio de 2022).

Pelenur señala al arte contemporáneo como un “sistema de relaciones” entre los agentes del arte. En ese sentido algunos artistas del territorio, por ejemplo, los ateliers de La Barra de Maldonado, si bien son parte del aglomerado urbano de PDE y de la zona de interés para la red del arte en el territorio, no operan en la interrelación con otros agentes, como curadores, directores de instituciones y, por tanto, quedan por fuera de la lógica del arte contemporáneo. Tiene claro el aspecto estratégico de pertenencia a la red de arte contemporáneo como una forma de existir como artista.

En diferentes casos estudiados, el acceso a las instituciones privadas es un problema frecuentemente expresado por los artistas, donde no está claro cuáles son los mecanismos. Éstos alternan desde lógicas filiales y afectivas hasta relaciones comerciales y de posicionamiento.

Coleccionistas y mecenas como Leticia d’Aremberg o Ana Amoedo generan intercambio directo con artistas más allá de las galerías y museos. Este intercambio es reivindicado como un valor entre éstos. PDE se ha convertido en un lugar de referencia para los artistas del Cono Sur, no sólo por su creciente mercado sino por la presencia de marchantes, coleccionistas e instituciones que promueven residencias y festivales. La red ayuda a generar y propiciar encuentros que aportan sinergia entre los agentes.

⁷⁴ Refiriéndose al artista contemporáneo como aquel que se enmarca en los discursos estético-filosóficos del arte contemporáneo.

Más allá de esto, existe entre los artistas la idea de que debe respetarse la idoneidad de la galería para la venta y que vender de forma directa a un coleccionista debe ser la excepción y no la regla.

PDE funciona también como un propulsor de intercambios internacionales. Los artistas manifiestan que los uruguayos no tienen visibilidad afuera y que por eso PDE se presenta como una oportunidad: “realicé una residencia en Nueva York a través de una persona que vino a Punta del Este un fin de año” (Pelenur, M., comunicación personal, 25 de julio de 2022).

Los coleccionistas y los curadores aportan de forma directa a esta internacionalización. El acceso al mercado global del arte acerca distancias más allá de las “ciudades globales” (Sassen, 2011) visibilizando territorios como PDE, que lejos de ser una metrópolis, opera con lógicas globales y cosmopolitas. El tránsito de obras y artistas se acelera con el apoyo de “los grandes mecenas del arte contemporáneo y por las galerías” (Piazza, C., comunicación personal, 5 de mayo de 2023).

Lo contemporáneo se hace presente a través de un conjunto de obras ofrecidas en el catálogo de las instituciones como galerías, museos y bienales. No obstante, el perfil estético-conceptual no es un aspecto excluyente en las colecciones. En general el vínculo con los agentes se construye a partir de un perfil afectivo en la red, “quiero que conozcan a los uruguayos en Italia y a los ingleses en Uruguay. Es una relación de amistad lo que promovés. Terminas siendo amiga del artista y de las instituciones que los apoyan también” (Piazza, C., comunicación personal, 5 de mayo de 2023). De igual forma, lo afectivo no puede ser entendido como la estructuración de la red sino como un aspecto que es construido a partir del contacto comercial y desde ahí se construye un vínculo afectivo. Las instituciones funcionan como legitimadoras y dan *valor* en un sentido

amplio a las colecciones. Comenta Piazza tengo “un pedazo de la pared de la Bienal de Venezia está expuesta en mi living”.

Finalmente, sobre este último aspecto podemos concluir que la relación del discurso del arte contemporáneo con la red del arte en PDE es instituyente. Tomando como base que lo contemporáneo en el arte está integrado por dos aspectos: a) su posición estético- conceptual como motor de la práctica artística. El posicionamiento conceptual, posmoderno y “neovanguardista” (Giunta 2014) donde se apoyan mayoritariamente las artes visuales en el último lustro; y b) su red, su forma de circulación, visibilidad y comunicación. Se observa que hay una clara inclinación de los participantes en virtud de la red, en la fuerza de las instituciones y agentes por sobre los aspectos conceptuales y estéticos que marcan el perfil en el territorio.

Es decir, que el arte contemporáneo no solo adquiere potencia en su carácter de red, circulación y proyección internacional, sino que depende de ésta en su construcción identitaria y representativa.

CAPÍTULO III

4.1- SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES DEL ARTE EN PDE

Refiriéndose a las políticas culturales que comprenden al arte contemporáneo⁷⁵ en Uruguay en el período de 2005-2014 Peluffo Linari (2014) afirma que:

en los últimos años, no han logrado desprenderse aún completamente de ciertos modelos institucionales decimonónicos, como es el caso de los Salones (nacionales y departamentales), por más que hayan buscado distintas formas de adaptación y renovación acordes con las nuevas necesidades espaciales, tecnológicas y curatoriales (p. 49)

Si bien los mecanismos estatales de premiación se han aggiornato, el objetivo sigue siendo “consagrar oficialmente al artista” (Peluffo, 2014 p.49), pero enalteciendo ese único momento de la producción, circulación y recepción artística. Concibiendo a la premiación como un evento de clausura y pasando por alto otras instancias de análisis y producción.

También destaca que las instituciones como Plataforma MEC y posteriormente el EAC, así como también El Centro Cultural de España, la Alianza Francesa o la Sala de Exposiciones Subte, han desarrollado mecanismos de incentivo para el arte contemporáneo en Montevideo pero que afectan a todo el territorio. En el interior del país, cabe mencionar el Salón de la Primavera (1970) devenido en Bienal de Salto (2011).

⁷⁵ O artes visuales contemporáneas.

Asimismo, resalta la labor realizada por el Fondo Concursable para la Cultura (FCC). No obstante, en relación al arte contemporáneo señala que el Estado descuida el valor internacional y regional de las políticas. Sin tener en cuenta que “el artista contemporáneo es una suerte de membrana osmótica, que procesa los intercambios de tipo simbólico (y simbiótico) entre lo global y lo local” (Peluffo, 2014. p. 55).

Este antecedente que se centra fundamentalmente en la institucionalidad pública nos abre algunas preguntas para pensar el territorio en concreto. En primer lugar, ¿qué es la política cultural? Y, por otra parte, ¿cuáles son y cómo afectan al arte contemporáneo en el período estudiado?

Es difícil determinar un punto de origen de las políticas culturales. Se puede pensar la política cultural, desde el orden y la administración que propone la Monarquía europea a la producción y distribución artística, con la creación de las Academias.

En Latinoamérica, la cultura hereda un conjunto de representaciones colonialistas que ordenan la subjetividad y el marco social. La cultura artística se enmarca junto a otras representaciones en el diseño político de la polis americana, en la implantación de una lengua, de una religión y de otros símbolos y prácticas.

Las Bellas Artes por su parte, pertenecen al mundo de los signos. Se proponen como una alternativa a la oralidad y a la palabra escrita, pero son parte, por derecho intelectual y práctica cultural, del mundo de los letrados.

Habitualmente se ubica a la génesis del arte moderno europeo vinculado al arte sacro y monárquico, así como a la batería de recursos de la representación de la realidad, del orden o de la ideologización de la misma. Estos recursos de representación fueron motivo de censura y discusión

en el período de la Iconoclasia en la Europa medieval. Pero es con la concepción racional de las ciudades modernas que sus efectos adquieren centralidad. Esto se hace visible en un “modelo privilegiado de signos que representan los mapas, los cuadros (y los planos), en los cuales la realidad es absorbida por los signos” (Rama, 1984. p. 22).

En el caso de las ciudades coloniales americanas y modernas, esta operación no habla tanto de representar la realidad sino de representar el “sueño de un orden” o “el sueño de la cosa” (Rama, 1984. p. 23). Es decir, que los métodos hablan más que nada de una voluntad de orden, jerarquizadora, hegemónica que se repite como un modelo cerrado. La representación está anclada a la política cultural del colonialismo.

El arte es una categoría intrínseca de la polis, no únicamente por sus instituciones sino también porque aboga a la voluntad de orden y representación de la misma polis, de sus valores, conflictos y proyectos. Esto es observable en la arquitectura, el diseño y en la propuesta religiosa, teatral y poética. Este modelo de arte es fruto de una concepción eurocéntrica y renacentista. Según Jauss, el paradigma que concibe esta forma de arte es el “clásico-humanista” (Sánchez Vázquez, 2005. p. 35).

A partir de la consolidación de los Estados-Nación, se propone, como parte de este modelo, instituciones y agentes sociales que se interrelacionan sobre la base de operaciones simbólicas y prácticas específicas. Es el Museo como institución ordenadora el que defiende la idea de patrimonio, acervo nacional, narración histórica (mitos fundantes) y poder político. La máquina de producción de sentido del Museo está dotada de agentes vinculados a la producción de obras como los artistas, al cuidado de las mismas a través de los comisarios y a su legitimación de la

mano de críticos. También son parte de la acción institucional, en tanto instrumentos de reconocimiento, los salones o el encargo.

Públicos “cultos” y públicos “incultos” son parte de la diferenciación o distinción de clase que en el siglo XIX es reflejo de proyectos civilizatorios de una sociedad letrada. Como parte de un sistema capitalista, el mercado del arte también proponía sus instituciones y sus agentes como los marchands, las galerías y los coleccionistas. La sensibilidad de la burguesía, ya no de la Corte, era la que articulaba los gustos, las formas de percibir y de estetizar la imagen y la vida.

El arte era integrado en un relato nacional. Un relato además emancipatorio, iluminista, europeo, civilizador y colonialista. En su devenir histórico confluyen la intención de representación y belleza, la función poética o acto creativo y la metáfora como la invitada infaltable que las disciplinas o modos expresivos invocan. Este paradigma es, según Jauss, el historicista-positivista” (Sánchez Vázquez, 2005. p. 35).

A finales del siglo XIX en Europa y a principios del siglo XX en América, las temáticas y los procedimientos de las Bellas Artes cambiaron. Las prácticas artísticas se disocian, en parte, de las formas consuetudinarias del período Moderno para asumir una actitud rebelde, vanguardista e innovadora. La producción de subjetividad de las culturas occidentales de la mano de la industrialización se abrió al cine, a la televisión y los consumos de la cultura de masas. Los cambios geopolíticos en Europa y en USA propusieron nuevos centros de poder, nuevas metrópolis y en definitiva nuevas tensiones culturales y disputas por el sentido. Es en este contexto que la popularización del arte se abre camino en el siglo XX. Además, operaciones de elite que confrontan al consumo del arte que realiza la burguesía irrumpen como recursos y retóricas creativas desde las vanguardias artísticas del siglo XX. Éstas propusieron nuevas formas de arte y

recepción en un paradigma que antecede al arte contemporáneo actual, para Jauss el “estilístico-formalista” (Sánchez Vázquez, 2005. p. 35). También es en el marco de la cultura de masas que las políticas culturales se empiezan a conformar como un lugar de reflexión para teóricos principalmente europeos.

Es en el espíritu moderno de la República donde el arte toma un giro para relacionarse de manera directa con las políticas culturales. Por una parte, la producción artística y sus instituciones se juegan en relación a la construcción de un patrimonio nacional, a la construcción de una identidad que se promueve en clave de “nosotros” y que se proyecta a futuro.

Por otra parte, los instrumentos públicos de apoyo y legitimación al arte se comienzan a promover y discutir en el ágora política y se transforman en instrumentos concretos. Salones, elencos estables, encargos estatales y mecenazgo, son formas consensuadas de la política pública en los siglos XIX y XX en Europa y Latinoamérica.

Para Peters (2020) las “políticas culturales pueden ser comprendidas por respaldar las formas dominantes de una sociedad e imponerlas a los grupos humanos residuales o resistentes” (p.100). Es decir, de forma asociada al concepto de hegemonía de Gramsci, en Peters la educación es una primera forma de política cultural, que se asocia a las formas de normalización y subjetivación en una cultura dada.

A mediados del siglo XX, en Europa el término política cultural se propone como un término académico que no es sino una “síntesis histórica de las difusas, variadas y contradictorias acciones estatales en materia cultural” (Peters, 2020. p73). En ese marco y con el antecedente de los estudios culturales y la Escuela de Frankfurt, se da un hito fundante para la política pública, la creación del primer Ministerio de Cultura en Francia. Separando a la cultura de la educación como

campo de acción. El Ministerio de Malraux tuvo una clara política basada en la “democratización cultural ”(García Canclini, 1987) donde por una parte se proponía el acceso de la población a la “alta cultura”, a instituciones museísticas, galerías entre otras y, por otra parte, a la producción artística a través de la creación de “casas de cultura” entre otras acciones de promoción cultural.

El modelo teórico estatal de la democratización cultural es definido como “un programa de democratización y popularización del arte, el conocimiento científico y las demás formas de ‘alta cultura’. Su hipótesis básica es que una mejor distribución corregirá el acceso a los bienes simbólicos” (García Canclini, 1987. p. 46). Sin embargo, el autor manifiesta algunas puntualizaciones a atender. Por un lado “divulgar la alta cultura, implica una definición elitista del patrimonio simbólico, su valoración unilateral por el Estado o los sectores hegemónicos y la imposición paternalista al resto de la población” (García Canclini, 1987. p. 48). Además, propone que el “distribucionismo cultural ataca los efectos de la desigualdad entre las clases, pero no cambia la forma de producción y consumo de los bienes simbólicos” (García Canclini, 1987. p. 49). Con argumentos similares, Malraux fue criticado también por Bourdieu y Barbel en 1966 (Peters, 2019 p.74).

Hacia los años 70` del siglo XX, la mirada deselitizadora de la cultura, integradora de la cultura popular y de nuevas formas de producción artística, se había expandido como discurso. La Conferencia de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO) de Venecia en 1970 marcó el puntapié inicial para proponer acciones de cooperación internacional y acceso a la cultura por parte de sus países miembros. Asimismo, la Conferencia Mundial sobre Las Políticas Culturales (Mondiacult), celebrada en la ciudad de México en 1982, continuó aportando hacia el desarrollo de políticas culturales, desarticulando el discurso de la alta

cultura y validando formas amplias de concebir a la cultura y sus diversas manifestaciones, reflexionando sobre el desarrollo y la identidad.

Los documentos internacionales, tales como la Carta Cultural Iberoamericana, señalan la importancia de la literatura y las artes como elementos claves para la identidad, la diversidad y el patrimonio de las culturas iberoamericanas y destacan la creatividad como un factor de transformación. En este sentido, recomiendan el fomento de la educación artística. La UNESCO por su parte, promueve el manejo diverso del concepto de cultura invitando a repensar las políticas, ampliando el concepto de política cultural. En general, la política internacional de los últimos 30 años ha aportado a la separación del concepto de arte y cultura, donde se ha propuesto la mirada diversa del término y donde se ha señalado el error en el manejo de las políticas del arte.⁷⁶ No obstante, esto no ha saldado necesariamente el trabajo sobre territorios más complejos y actuales de la cultura artística.

El trabajo en específico en las políticas de la cultura, las declaraciones y tratados internacionales, pero por sobre todo, la variedad de acciones difusas que hacen a las operaciones simbólicas, dentro y fuera del arte es lo que ha hecho definir a Peters (2020) a las políticas culturales:

⁷⁶ Una de las conclusiones que abraza el Informe de la Comisión Mundial de Cultura de Desarrollo es el de Colin Mercer. En su artículo *De las cartografías del gusto a los mapas culturales*: “Nuestro mayor problema actual con respecto a las políticas culturales no es ni la falta de recursos, ni la falta de voluntad, ni la falta de compromiso, ni siquiera la falta de coordinación. Al contrario, es la errónea interpretación, o la mala formulación y reconocimiento del objeto en sí de las políticas: la cultura” (Mercer C., 1995: p. 85).

como el conjunto de recursos institucionales públicos y privados que compiten no sólo por el manejo de los bienes artísticos y simbólicos que definen imaginarios de sociedad, sino que también por el “espacio político” que existe entre el Estado, la sociedad, los artistas y los individuos. (p.101)

Enmarcar el concepto de política no es una tarea consensuada. Los usos sociales de la política pueden ser desglosados en analogía a su uso en el idioma inglés como lo señalan Fernando Martín, Jaime y otros (2013). La política en español engloba aspectos que hacen la “polity, policy y politics”.

Las políticas culturales, así como otras que abarcan un sector específico, se enmarcan a nivel estructural de forma amplia en el concepto de *polity*. Su marco general se basa en que “esta es la dimensión institucional de la política, entendida como el conjunto de instituciones y reglas que establecen cómo el poder está organizado y distribuido y cómo puede ser ejercido al interior de un orden político” (Fernando Martín, Jaime y otros, 2013. p.57).

En las políticas de la cultura artística, la *polity* se ve conformada por su marco conceptual, su narración histórica y sobre todo por su “red” (Cauquelin, 2002) o, en su defecto, por su campo (Bourdieu, 1980), si nos remitimos a un concepto más extendido en la sociología.

El aspecto político y tradicional del arte se describe en tanto “sistema que funciona recursivamente y, por ende, aplica distinciones en el presente gracias a discusiones históricas previas” (Peters, 2019. p.12).

La red en tanto flujo, circulación y lugar de enunciación se puede interpretar como un lugar de conflicto. El lugar donde los agentes toman los canales de comunicación. En este caso nos referimos a otro aspecto de esta analogía que “refiere a la dinámica inherentemente conflictiva de

la política. La *politics* se vincula estrechamente con fenómenos como la lucha por el poder; la estructura del conflicto político y social; el comportamiento de los agentes” (Fernando Martín, Jaime y otros, 2013. p.57).

Por último, los planes, programas y proyectos de la red, se enmarcan en otra acepción de la política. En ese sentido, según Fernando Martín, Jaime y otros (2013):

la *policy* (o *policies*). Esta es la dimensión de la política que se vincula con las acciones o decisiones que un gobierno adopta (políticas públicas) y que están orientadas a la resolución de aquellos problemas que una sociedad y un gobierno definen como públicos. (p.57)

Podría pensarse también para el ámbito privado que en el caso del arte contemporáneo es promotor de instrumentos políticos como convocatorias, mecenazgos, concursos entre otros. Por otra parte, también atañe a la especificidad de una política cultural, su ambivalencia por dentro de la esfera Estatal y también sus posibilidades dentro de las instituciones privadas.

Para Garretón (2008), a esta especificidad ambigua también se suma la condición de una política cultural de poder ser de “sustrato” o de base. En relación a los modos de ser, a la producción de subjetividad y a las cuestiones identitarias que pueden ser alcanzadas por la cultura. Por otra parte, también la capacidad de diseñar una política “sectorial”, apuntando al campo cultural al que se quiere abordar, como por ejemplo y generalmente, el arte.

De esta forma, la política puede apuntar a legitimar, validar y promover un conjunto de prácticas simbólicas o asimismo velar por el acceso y distribución de estas prácticas por parte de un sector específico.

Las políticas se desarrollan mediante sus instrumentos. Estos se dividen en dos aspectos: el financiamiento y la institucionalidad. Para el financiamiento se procuran formas de presupuesto público, privado y mixto. La institucionalidad cultural está compuesta por dos aspectos: el organizacional y el normativo. Este fenómeno que atañe a estos dos aspectos como un conjunto estructural de la institucionalidad es un fenómeno reciente en Latinoamérica y que Garretón lo asocia al sector público únicamente.

En Uruguay, la creación de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) como Unidad Ejecutora del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) (Ley N° 18.172 de 2007), es un hito constituyente para la “institucionalidad organizacional” pero también en sus efectos para la “institucionalidad normativa” (Garretón, 2008). Este cambio viene acompañado de la creación de instrumentos específicos para la cultura creados en el año 2005 y reglamentado en el año 2006 a través de la ley presupuestal 17.930, como son los Fondos Concursables para la Cultura.

Otro hito que hace a la red es la creación de Centros MEC (2007). Esta política apuntó a posicionar al MEC en los 19 departamentos con coordinadores departamentales que atendían una agenda específica desconcentrada.

También en el período estudiado se promulgó la ley de seguridad social del Artista y Oficios Conexos (Ley N° 18.384 de 2008) o Estatuto del Artista, esta ley creó el Registro Nacional de Artistas y Actividades Conexas (Art. 3° de la Ley), y apunta a dar acceso a los beneficios de seguridad social a profesionales del arte contemplando un cómputo especial de servicios (Art.11)⁷⁷.

⁷⁷ Aunque la afectación es relativa, ya que en la primera redacción no se incluía a las artes visuales ni a los escritores. Recién en 2023, en la Rendición de cuentas se agregaron a los artistas visuales y a los escritores.

Además se creó la Ley de Museos (Ley N° 19.037 de 2012) que promueve el cuidado de patrimonio y colecciones por parte de instituciones sin fines de lucro y organiza la actividad museográfica, involucrando al Poder Ejecutivo y a los Gobiernos Departamentales.⁷⁸

La creación del Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) en 2010 responde a una preocupación por las prácticas artísticas contemporáneas que carecían de políticas públicas específicas. El antecedente próximo era Plataforma MEC, una sala de exhibiciones creada dentro del edificio de la DNC en Montevideo que albergó exposiciones y convocatorias de artistas y curadores contemporáneos hasta la creación del EAC.

El EAC se propone como un espacio con instrumentos políticos novedosos en la escena nacional, donde los artistas accedían a los espacios por concurso y se disponía de un cachet artístico para la producción de la muestra (o de la práctica propuesta).

En Maldonado existe una Dirección General de Cultural (DGC) desde 1985, creada en el primer gobierno después de la Dictadura cívico-militar. Referenciada en el modelo de democratización cultural francés, la DGC tiene un conjunto de Escuelas de Arte con sede en la Casa de la Cultura. Estas atañen a la plástica, danza, teatro, música y canto lírico.

4.2- UNA SEMILLA PARA LOS INSTRUMENTOS DEL ARTE EN URUGUAY

Uruguay en diferentes momentos históricos, ha tenido discusiones en relación a las formas de instrumentación de las políticas culturales. ¿Cómo administrar recursos escasos y de qué forma hacerlo? ¿A quién se legitima y se impulsa y a quién no?

⁷⁸ Podemos mencionar como antecedentes la creación del Día del Patrimonio por el Arq. Luis Livni quien promueve y crea este evento nacional en 1995. También la Noche de Los Museos, desde 2005 en Uruguay. Esta acción fue creada en Alemania en 1997 y se ha replicado en Europa y Latinoamérica.

En los artículos *El Estado y las Musas. Los premios como instrumento de incentivo a la producción artística: un modelo a pequeña escala de las políticas culturales en el Uruguay entre 1925 y 1930*; y en *Arte, Estado y política: los proyectos de fomento a la cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo (1904-1925)*, Inés de Torres presenta un antecedente valioso en relación a la subjetividad y concepción política que el Estado uruguayo adquiere para la cultura artística y científica. Un Estado que se hace cargo de pensar en aspectos metodológicos y conceptuales de la política y los instrumentos culturales. Los instrumentos que fueron planteados en la discusión parlamentaria uruguaya de principios del siglo XX están presentes como semilla en las políticas culturales de nuestro país, en su devenir histórico y en su planteo contemporáneo. Si bien no todos ellos fueron implantados en un primer momento, sí fueron y son parte del imaginario político nacional. Aportan como antecedente de los instrumentos de la política cultural de las artes.

Los instrumentos que se manejaron en ese momento fueron premios y becas en el exterior, creación de infraestructura como museos o bibliotecas, creación de cargos públicos a través de cuerpos estables de teatro, pero principalmente bandas y orquestas, subsidios a organizaciones y colectivos como el Círculo de Bellas Artes u otros privados con participación en la discusión política y, finalmente, leyes, decretos y regulaciones que habilitaran derechos y formas de hacer de la práctica artística.

En primera instancia, se repasará estos instrumentos que hacen a las políticas culturales nacionales, señalando algunas afirmaciones y objeciones que hicieron a la discusión política de los mismos.

Cabe mencionar al Salón como referente de la política cultural del arte del siglo XIX en Europa y en los países latinoamericanos. Su tradición condensa algunos aspectos que otros instrumentos abordarán específicamente, tales como la legitimación social, el mercado, la premiación, la adquisición de patrimonio estatal, entre otros. Si bien éste tiene su origen en París en el siglo XVIII, el modelo fue expandido en occidente, principalmente en el siglo XIX. Se entiende como una exposición oficial que opera como espacio legitimador o de vidriera. Es un dispositivo museístico que pone generalmente al Estado como legitimador y jurado. Es esencial para el funcionamiento del sistema de las artes porque dinamiza un mercado y convoca a agentes esenciales para su maquinaria, como los galeristas, críticos y coleccionistas. También incorpora un incentivo económico dentro de sus acciones⁷⁹. Es decir, es antecesor del Premio como instrumento específico de las políticas culturales públicas y privadas.

Otro instrumento que formó parte de la discusión política de hace cien años fue la generación de infraestructura cultural pública. Es decir, construcción de salas de teatro, música o museos. Estas iniciativas también implican gestionar la programación y cuidado de los espacios. Se pensaron como una forma de alentar iniciativas público-privadas.

La iniciativa de creación de cuerpos estables propone al Estado como proveedor de la cultura artística, generador de productos y contenidos de arte oficial. Asimismo, es una propuesta que subvenciona a los artistas⁸⁰ que son empleados dentro del cuerpo estable y propone al mismo

⁷⁹ Como forma alternativa y paralela al Salón se presenta el Salón de los rechazados, que habitualmente concentra un gran número de artistas que no fueron seleccionados en el Salón oficial

⁸⁰ En 2020 y 2021 la Comedia Nacional tuvo en cartel “Nociones básicas para la construcción de Puentes” escrita y dirigida por Jimena Márquez. La obra que rinde homenaje a Mario Benedetti, se construye también en base a la reflexión que hacen los actores participantes sobre su rol como empleados públicos en el elenco estable de la Intendencia de Montevideo.

Estado como cuidador de la autonomía del arte frente a las vaivenes del mercado. Algunos argumentos políticos que proponen este mecanismo, vieron a las compañías teatrales privadas de principios de siglo como empresas que persiguen el lucro y que no cuidan la pureza del arte como un fin en sí mismo.

En ese sentido, la Sociedad Uruguaya de Autores en 1923 manifiesta:

el funcionamiento de esas compañías no responde en general a un fin puramente artístico, a un propósito de cultura superior, como debe ser el Teatro Nacional, y como lo es el de aquellos países en que la cultura ha adquirido incremento significativo. En la mayoría de dichas compañías solo se persigue un fin pecuniario, tratando de halagar al público grueso en vez de encauzar su gusto hacia una corriente artística elevada. (de Torres, 2014. p. 151)

Por otra parte, estas propuestas se dan en el marco socialista de Batlle y Ordoñez, donde por una parte las políticas se piensan desde la centralidad del Estado y por otra, se posiciona al artista como un trabajador más. Es decir, hay un cambio de posición política en este instrumento donde se pone por delante el derecho al trabajo: “aquí no se busca estimular la creación, sino consagrar el derecho de un trabajador a través del salario como instrumento: no se busca distinguir sino igualar” (de Torres, 2013. p. 23).

También las escuelas de formación artística se proponen como una forma de generación de infraestructura, pero principalmente como una relación directa entre política educativa y cultural, teniendo en cuenta que adquirir conocimientos en el arte estuvo históricamente asociado a exiliarse en Europa. Es el caso de pintores icónicos de nuestro país como Blanes, Torres García o Barradas. Las escuelas de formación artística se propusieron como una forma de democratización del arte y de incentivo a la producción artística nacional.

La subvención a ONGs o emprendimientos privados también fue una forma propuesta y utilizada, ya sea por falta de recursos para generar una política pública independiente o como intención de apoyo directo a políticas o instrumentos privados.

En el contexto histórico señalado en los artículos de referencia, finalmente “no se construyeron teatros, ni salones, ni escuelas, ni orquestas, ni elencos teatrales, sino que se optó por un instrumento como el premio que, por un lado no requería una gran inversión dada la exigüidad de los montos propuestos, y por otro tampoco comprometía un esfuerzo sostenido de financiación, como lo hubieran demandado las otras propuestas” (de Torres, 2014. p. 160).

El Premio es una forma de otorgar fondos mediante concurso que se propuso como alternativa frente a la compra directa, el encargo o el mecenazgo estatal. La principal tensión se dio en relación al diseño del premio que como en un Salón, incluye o excluye en su operativa. En primera instancia, la discusión se centró en las disciplinas artísticas que forman parte de la competencia. En el caso abordado por de Torres del Premio Ministerio de Instrucción Pública, ese señalamiento permitió la ampliación a categorías consideradas fuera del ámbito artístico como ciencias o historia y también abrió el abanico a la música, la arquitectura y la literatura.⁸¹ En esta instancia el sesgo por la pintura y la escultura planteado inicialmente se contraponía con el objetivo del premio ya que se pretendía velar por los trabajos intelectuales no amparados por el mercado o el interés de particulares.

Luego también se expresaron otras objeciones como la inocuidad de los jurados, con o sin formación adecuada. También, el diseño de las bases o de la convocatoria que muchas veces no

⁸¹ Es un antecedente destacable donde la discusión parlamentaria permitió tener incidencia sobre la concepción de la cultura como hecho político.

reflejaron a los agentes involucrados. Y la cuantía del premio que, por su escasez, podría no cumplir con el objetivo de la política que apuntó a motivar y estimular al sector.

Finalmente, se producen señalamientos que hacen a la concepción artística de la época, que es la comparativa entre obras o prácticas. ¿Qué se juzga y bajo qué criterios? Las peticiones de generar subcategorías o dividir en sub-géneros habla de la imposibilidad de comparar dos obras que responden a diferentes criterios estético-metodológicos. Habla también de la tensión entre los jurados que se paran en diferentes paradigmas artísticos.

A favor del premio, se expresó su aspecto legitimador, su capacidad de influir sobre la prensa y por ende sobre la opinión pública. Al igual que el Salón, es una actividad que legitima la práctica artística en el ágora de lo social. Es decir: “el premio distingue a un individuo como *primus inter pares*, y consagra ese reconocimiento simbólico bajo una forma material: diploma, medalla, placa o recursos económicos” (de Torres, 2013. p. 21) y se plantea como “una de las formas más eficaces de estimular la creación artística.” (de Torres, 2013. p. 4).

Los instrumentos de las políticas artísticas en Uruguay de principios de siglo XX se pensaron como solución ante la ausencia de un mercado del arte que posibilite al artista a profesionalizarse. También, en paralelo, una forma de luchar contra la falta de educación e interés social por los bienes artístico-culturales, una concepción que anticipa los discursos democratizadores de la política cultural en Europa y América Latina de la segunda mitad del siglo XX, situados principalmente en la idealización del arte dentro del paradigma “histórico-positivista” de Jauss.

La disputa del territorio de las políticas culturales se fue corriendo, ampliando y proponiendo nuevos instrumentos y campos de acción. La discusión estuvo comprometida por los

paradigmas políticos de las políticas culturales, sobre todo con la intención de superar el encargo y el “mecenazgo liberal” como “primera forma de promoción moderna de la cultura” (Canclini, 1987. p. 28), movidos por superar la asignación directa de recursos bajo una burocracia autoritaria.

En cambio, siguiendo los modelos teóricos de Canclini, podemos pensar que los posicionamientos de la clase política uruguaya de principios del siglo XX se debatieron entre el “tradicionalismo patrimonialista”(Canclini, 1987. p. 28), que se afirma en una identidad nacionalista conservadora y folclorista y, en mayor medida, con el “estatismo populista” donde se “identifica la continuidad de lo nacional con la preservación del Estado” (Canclini, 1987. p. 35). Pero lo más interesante es que en la discusión por los instrumentos se anticipa a la “democracia cultural” (Canclini, 1987) que se hace presente en Latinoamérica desde los años '60. Es decir, la idea del acceso a la alta cultura como un derecho ciudadano también estuvo planteada.

4.3-INSTRUMENTOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ahora bien, en nuestros días, el legado normativo e institucional de estos instrumentos adquiere un valor tradicional⁸² que forma parte de la discusión actual sobre las políticas del arte contemporáneo.

La herramienta más notoria que se vincula a los instrumentos históricos, es el Salón Nacional de Artes Visuales, desarrollado durante el siglo XX en Uruguay hasta 1984, cuando se interrumpe su implementación, y restablecido en el año 2001.

⁸² El Estado durante el período frentemplista realizó compra directa de obras de arte para la primer etapa del EAC y del Museo Figari; además de otras tantas para MNAV. En 2021 la Vicepresidenta Beatriz Argimón realizó una compra directa de 18 mil dólares por dos pinturas que se incorporaron al acervo del Palacio Legislativo. Recuperado de: <https://www.elpais.com.uy/informacion/politica/argimon-justifico-compra-cuadros-dijo-tribunal-cuentas-certifico-legalidad-gastos.html>

El cambio de concepción política que trae el gobierno nacional del Frente Amplio en 2005 se refleja en las acciones que instrumenta sobre todo en los dos primeros años de gobierno.

En el 2007, el Salón Nacional deja de llamarse así y pasa a llamarse Premio Nacional de Artes Visuales e incorpora el nombre de un artista uruguayo a homenajear en cada edición. Se promovió que “a partir de esta edición, cada premiación llevará el nombre de una prestigiosa personalidad activa dentro del panorama artístico nacional, como forma de reconocimiento a quienes han contribuido de manera fundamental a la consolidación del mismo” (MNAV, 2007).

Sin duda, este cambio de nombre responde a una intención de transformar el sentido del instrumento, a un cambio en la concepción de las políticas culturales y al gesto simbólico de nominar algo de una forma diferente para transformarlo. En esa acción, si bien el instrumento no cambió demasiado en su forma, el 51º Salón Nacional antecedió al 52º Premio Nacional, generó un cambio nominativo que además cambió categorías disciplinarias por ejes temáticos o poéticas.

En la presentación del Premio se afirma por MNAV, (2007):

“conviene insistir sobre la fragilidad de las clasificaciones. Separar un conjunto de obras en diferentes poéticas es un intento de orientar lecturas, interpretaciones, pero con gran flexibilidad. No se trata de definir territorios rígidos. Después de todo, la única poética cierta, indiscutida, es la insular, la que hace de cada artista un ser excepcional.”

Al igual que en el Premio Ministerio de Instrucción Pública de 1925, se explicita un problema que refiere a las categorías. En el primero, la discusión se basó en ampliar a otras disciplinas y en este último, al problema de clasificar y ordenar según las mismas. Este cambio institucional atañe al aspecto transdisciplinar del arte contemporáneo y tensiona desde otro paradigma.

Otro cambio en el instrumento histórico fue que el 52º Premio Nacional se expuso primero en la Casa de la Cultura de Maldonado y en el Cuartel de Dragones de Maldonado, y no en una primera instancia en Montevideo; en concordancia con las políticas de desconcentración que el gobierno llevó adelante en los años siguientes. Esto es un aspecto a destacar en el seno de un país centralista donde en el pasado “no existían recursos como para que tan numeroso Jurado se trasladara a las localidades del interior a ver exhibiciones, con lo cual solo se consideraron las obras expuestas públicamente y en Montevideo” (de Torres, 2013. p. 25).

El 52º Premio Nacional de Artes Visuales María Freire otorgado en 2007, es un hito como instrumento que también demarca temporalmente el inicio de esta investigación. El premio contó con una terna de jurados internacionales integrada “por: Enrique Aguerre, Clío Bugel, Ticio Escobar, Pablo Thiago Rocca y Victoria Verlichak. El asesor curatorial de la exhibición de obras seleccionadas fue Alfredo Torres” (MEC, 2006). Se seleccionó a 52 artistas contemporáneos de todo el país. El primer premio fue otorgado a la artista Cecilia Vignolo por su performance “La vida es flujo y reflujo”. El carácter de adquisición del premio obliga por contrato a la artista a repetir la performance periódicamente.

Un cambio en el modelo teórico de gestión en las políticas culturales públicas arrojó un conjunto de instrumentos que involucran a la ciudadanía y al arte contemporáneo.

En el período estudiado, los instrumentos públicos más utilizados parecen orientarse en el diálogo entre dos modelos de gestión. Por una parte, el modelo de democratización cultural, ya que la idea de accesibilidad y “alta cultura” han estado presentes en las políticas durante los últimos 16 años, pero, por otra parte, también aspectos que hacen al modelo de democracia participativa, donde se “defiende la coexistencia de múltiples culturas en una misma sociedad, propicia su

desarrollo autónomo y relaciones igualitarias de participación de cada individuo en cada cultura respecto de las demás” (García Canclini, 1987. p. 50). De este último modelo se pueden desprender aspectos que hacen a que los ciudadanos formulen sus propios proyectos o que se hayan regionalizado instrumentos políticos. No obstante, el manejo horizontal de las culturas no ha sido una constante en las políticas públicas ni privadas.

También se puede asociar el diálogo entre democracia cultural y “ciudadanía cultural” (Rosaldo, 1999). Esta concepción “plantea que es un deber de toda política cultural promover una cultura de y para todos” (de Giorgi, 2021. p. 5). En Uruguay se sitúa como una línea política⁸³ que asigna y vela por los derechos culturales. Esta concepción política que apela al combate de la mirada elitista de la alta cultura, tampoco garantiza la distribución y reconocimiento equitativo de las prácticas culturales dentro o fuera del arte, así como las asimetrías a la interna de la red del arte contemporáneo.

Los instrumentos de la ciudadanía cultural implican, en principio, dos concepciones, la de una mirada neutra, no intervencionista, de las políticas culturales basadas en la diversidad y accesibilidad y, por otra parte, la del combate a la alta cultura elitista. Se puede argumentar que “la intervención estatal nunca es neutra” (de Giorgi, 2021. p. 9) y que la cultura tampoco lo es.

Sin duda, un hito en la construcción de política cultural en Uruguay, lo marcó la creación del FCC, instrumento creado en el año 2005 y reglamentado en el año 2006 a través de la ley 17.930, art. 230 y art. 250 en Uruguay. Los fondos previstos para este instrumento son adjudicados

⁸³ La ciudadanía cultural se enmarca en la Estrategia Nacional de Desarrollo, Uruguay 2050, que lideró la Dirección de Planificación de la Oficina de Planeamiento y Presupuesto. No hay datos de que con el cambio de gobierno en 2020 esta estrategia tenga continuidad.

a través de la previsión que se otorga en la Ley de Rendición de Cuentas de cada período. Bajo esta misma ley, se adjudican otros fondos de promoción y apoyo a la cultura artística como el Fondo de Incentivo Cultural o el Fondo de Desarrollo para Infraestructuras Culturales. Se proponen como un programa que destina fondos públicos a proyectos artísticos culturales a través de mecanismos concursables.

El FCC (2020) tiene como objetivo:

promover la democratización de la cultura, así como el acceso en igualdad de oportunidades a la libre creación, producción y circulación de bienes culturales en todo el territorio nacional. Fomentar la integración de la cultura en el proceso de desarrollo económico y social. (p. 4)

La creación de estos fondos se aboca a la distribución del presupuesto público en cultura artística de una forma transparente. La accesibilidad a los bienes y servicios culturales se contrapone de forma directa a la concepción elitista del arte. Es decir, partiendo de la condición de que el acceso debe de estar garantizado en los proyectos seleccionados como un derecho.

Los fondos se dividen, por un lado, en proyectos que propongan sus actividades en dos localidades, por ejemplo, Montevideo y otra fuera de Montevideo. Estos podrán postularse como proyectos nacionales y concursar por hasta 300.000 pesos uruguayos, con alguna variación presupuestal dependiendo de la categoría. Por otra parte, los fondos regionales que inicialmente eran una opción de postulación del mismo llamado y que en las últimas ediciones poseen una convocatoria propia, son aquellos que desarrollan actividades dentro de algunas de las regiones estipuladas y podrán concursar por hasta 120.000 pesos uruguayos en cada categoría. Quedan excluidas de esta categoría actividades desarrolladas en Montevideo o que el titular del proyecto

viva en Montevideo. El fondo responde a una lógica regional pero también responde a la lógica Capital- Interior.

El instrumento del concurso está destinado a distribuir los fondos de forma transparente a través de una convocatoria pública y de la postulación de bases generales, la presentación de un formulario común y la asignación de jurados rotativos para cada convocatoria. La asignación de fondos plantea dos condiciones: los proyectos tienen que ser de carácter artístico nacional y no pueden durar más de un año.

Las propuestas deberán ser de “creación artístico/cultural” (FCC, 2020. p. 4) y estar comprendidas en disciplinas o categorías como: Artes visuales, Danza, Memoria y Tradiciones - esta última únicamente para el Fondo Regional-, Música y Teatro. Por su parte, en el fondo concursable nacional que incluye la región de Montevideo incorpora las categorías de: Videojuegos, Propuestas Editoriales y Fotografía como una categoría independiente de Artes Visuales, dándole su propia asignación presupuestal.

Los proyectos elegidos deberán cumplir con al menos uno de los objetivos estipulados en las bases generales: fomentar la integración de la cadena productiva de la cultura y/o promover la igualdad de oportunidades de acceso a la misma entendida como parte de un proceso de desarrollo económico, social y democrático.

De este fondo quedan excluidos “proyectos que remiten a bienes y conocimientos científicos y técnicos exclusivamente” (FCC, 2020. p. 9), así como becas, giras internacionales o adquisición de bienes o infraestructura. Existen otros fondos que se especializan en estos ítems. No obstante, las giras internacionales han quedado excluidas de las diferentes instancias de fondos concursables, aunque en las primeras dos ediciones del fondo sí estuvieron presentes.

Se puede decir que esta herramienta estatal puede ser concebida como una herramienta de protección contra el mercado, en oposición a sus antecedentes históricos, que fueron creados para subsanar la falta de mercado. Una mirada protectora de la cultura es la que permite que su objetivo sea la accesibilidad, la descentralización, la igualdad y la democratización. No interviene sobre los contenidos en el sentido de poner en cuestión las categorías artísticas, a los agentes de la red, ni a los discursos y operaciones simbólicas que allí se promueven. No pretende, al menos en su intención primaria, regular ni organizar su estructura interna ni administrar sus contenidos. Esta mirada amplía el acceso a la hegemonía cultural. No hay en estos fondos categorías específicas para géneros que se asocien a la cultura popular como la murga, la cumbia⁸⁴, ni, por otro lado, para el arte contemporáneo como manifestación transdisciplinar. La mirada está puesta en la adjudicación de recursos con transparencia y acceso al territorio. La tradición artística es un elemento más que no hace a la intención política, pero si organiza las categorías y forma parte del diseño a la hora de dar accesibilidad a los consumos de la alta cultura.

El principal problema que tiene esta herramienta es la falta de medición y evaluación sistematizada y de acceso público. A pesar de esto, en el primer quinquenio de ejecución se generó un análisis de gestión de los fondos y una investigación externa sobre la percepción de los participantes financiada por la Dirección Nacional de Cultura del MEC (DNC) que lleva adelante los FCC. En el segundo quinquenio se cuenta con un informe público de gestión de la DNC que incluye los fondos concursables hasta el 2014. Luego de esto no existen evaluaciones publicadas,

⁸⁴ Sí están recogidas en el Premio Nacional de Música. No se comprende cuál es la diferencia de criterio para los FCC.

solamente datos sobre los fallos, bases de las convocatorias y artículos periodísticos. Es decir, que podemos acceder parcialmente a algunos resultados en períodos específicos.⁸⁵

En base a estos primeros trabajos podemos acercarnos a la percepción de los titulares de los proyectos donde afirman que los fondos les permitieron que se haga visible su trabajo, que alcance a otros territorios dentro del ámbito nacional dando “la oportunidad de perfeccionar, ampliar y continuar la elaboración y aplicación de los proyectos artísticos culturales, así como también ha contribuido a profesionalizar al hacedor de cultura” (Tenenbaum, 2010. p.25)

Otro aspecto a destacar es la concepción nacional del instrumento. La salida de los artistas nacionales fuera de frontera fue algo que se implementó inicialmente, pero dejó mayoritariamente de ser parte de estos instrumentos. En la categoría Música de la primera convocatoria, *giras al exterior* fue la categoría donde se designó más presupuesto. Además, *formación y extensión*, que luego incorporaría el nombre de *formación, becas y residencias en el exterior*, también acompañó los primeros puestos en la designación presupuestal. Esto se debe principalmente a los costos de distribución de los proyectos que buscan internacionalizarse.

No obstante, si bien el presupuesto de los fondos ha ido en aumento, las giras en el exterior se recortaron del concurso en todas las categorías y el enfoque se centró en la regionalización. Por otra parte, se creó un fondo específico para artistas según sus trayectorias con una categoría específica asociada a la formación y educación en el país o en el exterior, llamado *Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA)*.

⁸⁵ Hubo algunas instancias de evaluación de FCC internas. La de 2010 incluyó agentes institucionales, ganadores y jurados. No se generó un documento, pero se tomaron muchos insumos para el rediseño de la herramienta. Las posteriores fueron solo con jurados (2011, 2012) y, más cerca en el tiempo, hubo reuniones con la Red de Directores de Cultura departamentales para escuchar demandas (2017 y 2019).

La distribución internacional de proyectos y los cruces de producción artística fuera del ámbito nacional ya no forman parte de la política.⁸⁶

En ese sentido, el diseño de los fondos remite a una concepción moderna y disciplinaria⁸⁷ de la cultura artística como las Bellas Artes. Los proyectos multidisciplinarios o transdisciplinarios del arte contemporáneo no encajan en este formato. Su desarrollo puede necesitar enfoques transnacionales y globalizados. Estas formas de producción se ven acotadas debido al diseño de las bases de los fondos que sólo contemplan algunas de estas características en el *Premio Nacional de Artes Visuales* o en el FECCA.

Por otra parte, vale destacar la intención descentralizadora de la política⁸⁸. Es opinable si realmente alcanza su cometido. Desde un enfoque amplio estos fondos apuntan a la descentralización porque son una forma de derivar el poder del Estado “hacia la sociedad civil” (Veneziano, 2012. p. 164).

La descentralización es un proceso complejo y multidimensional. En primer lugar, podemos decir que el ejemplo de los fondos está muy lejos de ser “la transferencia de capacidades para la planificación, gestión, recolección y asignación de fondos desde el gobierno central hacia distintas organizaciones, tanto del Estado como privadas” (Vial Cossani y Hernández Bonivento, 2017, P. 6).

⁸⁶ La internacionalización quedó supeditada a agencias como Uruguay XXI y en una primera instancia, al trabajo en Clusters (audiovisual, editorial, diseño y música) que fomentaba la cooperación internacional. En 2023 se retoma herramientas de internacionalización de menor presupuesto en el fondo Ventanilla.

⁸⁷ A excepción de los FECCA que en el último período también involucran a gestores culturales.

⁸⁸ La macrocefalia urbana es una característica presente en Montevideo con relación al resto del país al menos desde 1930. Esta característica es común en los países del Cono Sur.

La planificación está creada centralmente a través de las bases generales, el diseño de la política y la asignación de fondos se ejecuta de forma centralizada. Además, el principio de responsabilidad y autoridad que se puede ver reflejado en cada titular y/o gestor de cada proyecto responde, al menos, a una autoridad compartida con el MEC.

Pese a su objetivo descentralizador, mantiene una lógica centro-periferia, más allá de que involucre herramientas políticas como la regionalización. Para Veneziano (2012):

la descentralización debería significar una transferencia de poder desde las instancias centrales del Estado nacional hacia las periferias subnacionales o locales. Pero para que ésta sea real se debe transferir poder jurídico y administrativo, político (autonomía y efectividad), económico (o fondos o capacidad impositiva pero autonomía presupuestal), de organización, de poder escoger instancias participativas y exigir algunas para dar garantías de accountability a la ciudadanía local, de capacidad de diseño de políticas de desarrollo en coordinación con los otros niveles de gobierno y los suyos propios o la participación en la planificación estratégica nacional, etc. Esto sería delegar o transferir capacidades de gobernar y de participación ciudadana. (p. 187)

La determinación política, que incluye la noción de *lo artístico-cultural* para cada territorio y las categorías en las bases implicadas, nunca ha sido determinada por agentes locales o por asociaciones regionales.

Para Carámbula (2011) muchas de las prácticas de desconcentración en Uruguay se denominan erróneamente como descentralización. En este sentido, “se transformarían en descentralización si se incorporaran a las políticas culturales pensadas o planificadas por los vecinos de cada zona; si tales actividades formaran parte de una agenda resuelta por ellos” (p. 323)

Desde los FCC se puede pensar que suponen actos de descentralización: el diseño de cada proyecto por parte del o los postulantes, que participen algunos jurados que no residen en Montevideo o que el presupuesto interno de cada proyecto lo administre su titular. En otro sentido, no hay participación de artistas o gestores locales en el diseño de las bases, no hay una adecuación territorial específica en los contenidos de la convocatoria⁸⁹ ni, principalmente, de sus categorías o disciplinas artístico-culturales. Por último, se puede observar la falta de adecuación presupuestal por proyecto a lo largo del tiempo. En el balance histórico, si bien hay más cantidad de seleccionados hay menos dinero por proyecto. No hay actualización de las asignaciones por inflación u otro índice. Si bien la herramienta se fortalece en la ley presupuestal, decrece la capacidad de producción o alcance económico de los proyectos. Entre 2006 y 2020, el acumulado de inflación en el período fue de 120%⁹⁰ y la asignación a los proyectos se corrigió en las últimas convocatorias, en un 33% para el FCC nacional y en un 20% para el Fondo Regional. En ese sentido, el desajuste económico recae sobre los proyectos seleccionados y especialmente aquellos del Interior.

Los FCC han sido un conjunto de instrumentos, nacionales y regionales, que involucran a los agentes e instituciones del arte contemporáneo en el territorio PDE. No de forma directa o autónoma, ya que también involucran una porción de la producción artístico-cultural ampliada más allá del arte contemporáneo y de su red, están categorizados por disciplinas, tienen un perfil basado en la distribución, se enfocan en los artistas como agentes principales y no en la red en su conjunto.

⁸⁹ Los fondos responden a una lógica Regional. No obstante, este trazado no responde a una relación sobre las prácticas artístico- culturales de los territorios ni a la relación inter-local o inter-departamental.

⁹⁰ Datos de Inflación Anual. Recuperado de: <https://www.gub.uy/ministerio-desarrollo-social/indicador/inflacion-anual>

No obstante, significaron un cambio en las políticas culturales y han generado herramientas reales para la financiación y la cofinanciación de proyectos artísticos en el territorio.

Bajo la misma ley presupuestal, se crearon en 2005 el Fondo de Incentivo Cultural y los Fondos para el Desarrollo de Infraestructuras Culturales en el Interior del país.

El Fondo de Incentivo Cultural se propone como una reasignación estatal de lo recaudado por el Impuesto a las Rentas de las Actividades Económicas de las empresas. Es decir que habilita a participar a privados en la reasignación de recursos del erario público dentro del ámbito artístico. Invierte el mecanismo de subvención de públicos a privados generando una redirección de fondos gravados por el Estado y permite una relación mediada entre privados (creador-empresa).

Maldonado contaba con un 9.5% de los proyectos presentados en este fondo para el 2014. (MEC, 2014). Algunas instituciones del arte contemporáneo cuentan con esta herramienta como un mecanismo de relación con las empresas sponsors desde las primeras ediciones en 2009. El monto de resignación estatal ha ido en aumento desde 2009 con momentos de meseta y altibajos pronunciados desde 2020, siendo el año 2020 el de menor otorgamiento de fondos y 2021 el año de mayor otorgamiento histórico (FIC, 2023).

El Fondo para el Desarrollo de Infraestructuras Culturales en el Interior del país se ha concentrado en otros territorios. Se excluye en las bases a Montevideo pero proyectos del territorio PDE no han sido seleccionados en los fallos de diversas convocatorias. Esto aporta a la idea de que el crecimiento de la red en PDE se debe a iniciativas del sector privado y no al impulso por este instrumento.

El Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA) “destina fondos públicos al estímulo de la formación y creación artística” a través de mecanismos concursables.

Fue creado a instancias de la Ley 18.719, de diciembre de 2010, artículo 507” (FEFCA, 2022). El mecanismo crea becas de formación y creación. Si bien replica las categorías en disciplinas artísticas de otros mecanismos concursables, esta herramienta permite instancias de internacionalización. Por ejemplo, apoyo para capacitaciones o residencias artísticas en el exterior del país.

A nivel departamental hubo iniciativas similares al FCC. Se destaca como instrumento la creación del Fondo ProCultura como herramienta de redistribución a través de un fondo concursable para la cultura departamental en Maldonado. Se implementó entre 2007 y 2017. A modo de ilustración, las categorías del 2014 fueron “Cultura Ciudadana; Producción y Edición; Circulación” (Pereira, 2015. p. 45). Hasta este año fueron seleccionados 151 proyectos.

La Dirección de Cultura de la Intendencia de Maldonado realizó una rendición de cuentas a través de un informe sobre los 10 años de gobierno del Frente Amplio al frente de esa cartera, 2005-2015. Se constataron 209 actividades culturales realizadas por la Unidad de Descentralización en el Municipio de Punta del Este. Le sigue Piriápolis con 71 y Maldonado con 47.

En relación a la infraestructura, se han desarrollado a nivel departamental diferentes instancias de recuperación y creación de espacios en el período investigado en las que se destacan la creación Centro Cultural Maldonado Nuevo por la IDM⁹¹; la recuperación del Teatro de Verano Margarita Xirgú y la recuperación de espacios públicos por la IDM que involucró al Paseo de las Américas entre otros parques públicos. Esta instancia involucró la participación público-privada

⁹¹ En 2022 fue declarado Centro Nacional de Cultura por el MEC

en la restauración del conjunto escultórico latinoamericano creado para el Primer Encuentro de Escultura Moderna al Aire Libre en 1982, curado por Ángel Kalemberg.

4.4- LAS POLÍTICAS CULTURALES Y LO PRIVADO

En Uruguay la iniciativa privada es muchas veces la que innova y da creación al equipamiento cultural y fortalecimiento de la red del arte contemporáneo. Este aspecto se refleja también en el sector público ya que “muchas de las instituciones culturales más simbólicas del Uruguay fueron al comienzo iniciativas privadas auto gestionadas que luego pasaron a la órbita pública” (Achugar y Lembo, 2017, p.26).

En PDE, la pujanza de lo privado se caracteriza por la creación de equipamiento e infraestructura cultural y no necesariamente por la creación de instrumentos o políticas sistematizadas. Es decir, que los actores privados han colaborado en el crecimiento de la infraestructura, aunque, por otra parte, los aspectos instrumentales y normativos de las políticas no son siempre destacables en el conjunto de instituciones privadas.

Más allá de esto, en el período estudiado hay iniciativas que apuntan a instrumentalizar y generar herramientas políticas desde el sector privado. Es decir, a generar aportes a la “policy” de la política cultural. Además, podemos decir que no existen instituciones públicas del arte contemporáneo en el territorio de PDE.

La Fundación Atchugarry ha tenido como premisa constante la gratuidad de sus actividades. Su actividad se ha abocado a generar una agenda anual de exposiciones de artes

visuales⁹², a ofrecer un espacio de atractivo turístico cultural a través de su parque de esculturas que ha crecido de manera permanente y brindar, principalmente en el verano, una serie de conciertos musicales, charlas y proyecciones audiovisuales.

Se han generado instancias de visitas educativas a partir de la creación de la “Sala didáctica Miguel Bategazore” dentro del predio de la Fundación. Entre 2011 y 2013, se articuló con la Escuela de Artes Plásticas y Visuales de la Intendencia de Maldonado, quien proveyó de docentes para generar talleres durante las visitas. Más adelante, en 2013, el Fondo de Apoyo al Fortalecimiento de Instituciones Artísticas del Uruguay apoyó el programa “Estudiantes al Parque” donde se realizó “una visita recreativa pero principalmente didáctica” (Fundación P. Atchugarry, 2013), involucrando a estudiantes de primaria y secundaria de diferentes localidades del Departamento de Maldonado.

También de forma sostenida organiza el Encuentro Nacional de Jóvenes Creadores con la participación de estudiantes y docentes de Bachillerato Artístico de todos los departamentos, en conjunto con ANEP.

La Fundación Atchugarry ha sido apoyada desde sus inicios por la Fundación Itaú. Esta última tiene visibilidad en Uruguay desde 1997, con la creación de un centro de estudios para gestores culturales, siendo pionera en esta área. Desde 2012, ha sistematizado sus aportes a través de una convocatoria pública con perfil socioeducativo además del artístico.

⁹² La participación en la agenda de exposiciones no tiene una herramienta de convocatoria o selección concursable para los artistas. Se realiza mediante invitación directa. No obstante, en 2012 se realizó una convocatoria abierta a jóvenes artistas menores de 35 años para participar en una muestra colectiva.

El Instituto Creativo Campo sostiene una serie de acciones que se desarrollan desde 2017. Las principales son: un festival de arte público que se realiza en el inicio de la temporada estival, residencias artísticas durante todo el año, actividades en la escuela local como el desarrollo de una huerta y acciones con mujeres emprendedoras. En relación a las intervenciones en el espacio urbano de Garzón, su directora afirma:” es controversial lo que hacemos para los habitantes, pero los comerciantes lo valoran” (Fabius, R., comunicación personal, 14 de julio de 2022).

Por su parte, la Fundación Ama Amoedo se ofrece como “un espacio de investigación y reflexión” que apunta a “estimular con una red de contactos con otros artistas y con contactos locales” sumando “la infraestructura de la casa que fue comisionada a un artista⁹³ y contribuye a la propuesta del entorno y paisaje de José Ignacio” (Flom, V., comunicación personal, 16 de junio de 2022).

La Galería Zoco propone acciones que aporten a la “capacitación y acompañamiento a artistas, equidad de género, pero cuidando las firmas y apoyo a los artistas nacionales” (Susaeta, P., comunicación personal, 7 de julio de 2022). Por otra parte, observa que “es importante que sea democrático, pero hay una barrera invisible por ser Punta del Este”.⁹⁴

EsteArte propone la existencia del “programa cultural como diferencial...las charlas son instrumentos para presentar temas que son catalizadores” (Bardier, L., comunicación personal, 29 de junio de 2022). Para Bardier, la feria “trabaja aspectos comunicativos del sistema del arte” que han permitido abordar temas como la recuperación del proyecto Paseo de las Américas que asumió

⁹³ La casa sede de las residencias, es un proyecto de Edgardo Giménez llamado Casa Neptuna.

⁹⁴ La dimensión política de las minorías y su integración dentro de la red, es un aspecto que se decidió no abordar en esta tesis y formará parte de un futuro trabajo. Aquí se mencionan los ejemplos que las instituciones manifestaron explícitamente.

la IDM y la Fundación Kavlin, y que fue abordado por artistas dentro de una charla propuesta en el marco de la feria.

Otro aspecto político de EsteArte es que las galerías tengan al menos una artista mujer entre su oferta.

En el CCD manifiestan no tener una intención o instrumentos políticos específicos más allá de su programa de actividades y la creación de equipamiento cultural para la comunidad.

Por otra parte, agentes como los coleccionistas tienen iniciativas que son destacables e intervienen políticamente mediante el aporte financiero a exposiciones y eventos artísticos. También forman parte de asociaciones de apoyo a instituciones de arte contemporáneo. En algunos casos toman iniciativas específicas como la producción de exposiciones en el exterior con artistas de la región o la organización de charlas, encuentros o visitas guiadas dentro del circuito local⁹⁵.

4.4.1- RELACIÓN CON LOS INSTRUMENTOS Y LAS FORMAS DE FINANCIAMIENTO

Las instituciones privadas del territorio no tienen un nexo de dependencia con el Estado. Algunas sobre todo las más vinculadas al mercado, manifiestan no tener ningún tipo de aporte. No obstante, las políticas públicas tienen efectos puntuales, aunque no siempre sostenidos, en el territorio en apoyo a los agentes privados. En ese sentido “el sector privado o la sociedad civil jugaron desde siempre un papel fundamental en la esfera de la cultura, no siempre se logró una

⁹⁵ Como ejemplo, Claudia Piazza es Presidente de la Asociación Nacional de Arte, ha colaborado con muestras en Italia, Inglaterra y Uruguay. Marcelo Rosenblum es un coleccionista local que organiza charlas, visitas guiadas y encuentros de difusión del arte contemporáneo en PDE. Lætitia d'Arenberg es co-creadora de la Bienal de Montevideo y tiene acciones de compra y apoyo directo a artistas nacionales. Carrie y Alex Vik, y arquitecto Carlos Ott, quién también diseñó el MACA, colaboraron en la creación de un complejo turístico que alberga una colección de arte contemporáneo nacional e internacional.

buena convergencia entre la iniciativa privada y la inversión pública (Achugar y Lembo, 2017. p.41)

El FCC es el instrumento que aportó en mayor medida a los artistas y curadores del territorio y el FIC a las instituciones.

Los apoyos de empresas a instituciones son también parte de la estructura para desarrollar programas artísticos. Estos pueden ser intercambios, donaciones o aportes de insumos puntuales como vinos o fletes de obra.

En algunos casos, las asociaciones de amigos juegan un rol fundamental para la conservación y desarrollo de los programas artísticos.

Para la feria EsteArte ha sido un problema el vínculo con los gobiernos, sobre todo a nivel local. En el último período también hubo una quita de los apoyos a nivel nacional durante 2020-2022, pero se retomaron a partir de 2023.

No obstante, a nivel privado, “las empresas que apoyan son empresas brasileras, argentinas y suizas. Hemos tenido muy buenos resultados.” (Bardier, L., comunicación personal, 29 de junio de 2022).

Campo, por su parte, obtiene donaciones del exterior en su condición de Fundación en USA. En Uruguay capta sponsors privados a través del FIC y “busca apoyos gubernamentales y se relaciona con el municipio o a través del Fondo Regional para la Cultura” (Fabius, R., comunicación personal, 14 de julio de 2022).

La galería Xippas señala que la mayor política cultural que se relaciona con ellos es la “la Ley de 1949 favorece la libre circulación de bienes culturales a diferencias de otros países de la

región”, esto favorece el ingreso y el egreso de obras de arte. Pero, por otra parte, se asume que “hay un vacío de políticas culturales para el sector” (Silva, S., comunicación personal, 1 de octubre de 2022).

Reno Xippas forma parte de la comisión directiva de MACA en el entendido de que “estamos en el mismo sector y nos apoyamos mutuamente” (Silva, S., comunicación personal, 1 de octubre de 2022).

Esa percepción de vacío de políticas culturales, que manifiestan éste y otros agentes, no se ajusta a la situación del mercado del arte. En este sector, hay una “institucionalidad normativa” (Garretón, 2008) consolidada en leyes y decretos.

Las obras de arte están exoneradas del Impuesto al Valor Agregado de acuerdo al Texto Ordenado 2007 art. 19 Exoneraciones H) Dentro del concepto "Material Educativo", al igual que las obras musicales y cinematográficas del inciso Q).⁹⁶

⁹⁶ Las enajenaciones de: H) Diarios, periódicos, revistas, libros y folletos de cualquier naturaleza, con excepción de los pornográficos. Estará asimismo exento el material educativo. El Poder Ejecutivo determinará la nómina de los artículos comprendidos dentro del material educativo.

Establécese un régimen de devolución del Impuesto al Valor Agregado incluido en las compras en plaza e importaciones de bienes y servicios destinados a la fabricación de los bienes mencionados en el presente literal.

Q) Obras de carácter musical y cinematográfico, en formato de disco compacto (CD), disco de video digital (DVD) u otros soportes digitales y en celuloide.

Establécese un régimen de devolución del Impuesto al Valor Agregado incluido en las compras en plaza e importaciones de bienes y servicios destinados a la producción de los bienes mencionados en el presente literal.

La definición de qué es "Material Educativo" se encuentra en el Decreto 220/998 Art 40. que trata sobre el IVA, previo a la reforma tributaria.

Artículo 40°.- Material educativo. - A efectos de este impuesto, se considera material educativo a los siguientes bienes: cuadernos; hojas para escritura (formato hasta 19 x 24 cm.); hojas ilustradas para escolares; globos terráqueos; mapas; reproducciones impresas de obras de arte, en carpetas o libros; obras pictóricas y esculturas, de autores nacionales y extranjeros. Asimismo, se considera material educativo en tanto su contenido sea exclusivamente pedagógico a los

También las importaciones tienen exoneraciones de impuestos y tasas ya que quedan incluidas de forma ampliada en la Ley 15.913, conocida como "Ley del Libro" promulgada en 1987⁹⁷.

siguientes bienes: carteles; planos; láminas; diapositivas; casetes; videocasetes; discos compactos; discos; sobres de discos, etiquetas de los mismos y folletos explicativos, que los acompañen en su comercialización; programas de ordenador y discos CD ROM.

Las operaciones realizadas con los bienes enumerados precedentemente deberán ser documentadas en forma separada, de manera que puedan ser fácilmente individualizadas.

En caso de duda, y ante nuevos avances tecnológicos que se produzcan en el futuro, a efectos de determinar el carácter educativo de cualquier material, se expedirá la Comisión Nacional del Libro y se estará a lo que resuelva la Dirección General Impositiva.

Artículo 40 bis.- Diarios, periódicos, revistas y libros.- Se consideran comprendidos en el literal H) Numeral 1) del Artículo 19 del Título que se reglamenta los diarios, periódicos, revistas y libros editados en formato electrónico, incluyendo la licencia de uso por un período o a perpetuidad y la cesión total de los derechos de uso y explotación de los referidos bienes. No quedan incluidos los dispositivos de lectura electrónica.

La definición de Material Educativo fue modificándose a través de los años, principalmente adaptándose a las nuevas tecnologías. En cuanto a "obras de arte", en el Decreto 39/973 art 12 de exoneraciones de IVA, sólo incluía "reproducciones impresas de obras de arte"; en el Decreto 666/979 Art 9 de exoneraciones de IVA agregó "las obras de arte de autores nacionales"; en la Ley 15913 de 1987 "Ley del Libro" y en el Decreto 265/989 art 2 cambia "obras de arte" por "obras pictóricas y esculturas de autores nacionales y extranjeros", al igual que figura en el Decreto 39/990 de IVA y en la redacción vigente.

En la Consulta de DGI 844 de 1979 y en la Consulta 1539 de 1980 establecen que quien define si algo es o no obra de arte es el Museo de Artes Plásticas y Visuales.

El Decreto 31/014 reglamenta el Art. 312 de la Ley No. 18.996, relativo a la exoneración del IVA a las retribuciones personales correspondientes a las rentas obtenidas por no residentes como consecuencia de la actuación en territorio nacional de artistas no residentes, en determinadas condiciones. En su ARTÍCULO 1º. establece- "Las actuaciones en territorio nacional de artistas no residentes podrán ampararse a lo dispuesto en el Artículo 312 de la Ley No. 18.996, de 7 de noviembre de 2012, siempre que las mismas se originen en actividades cuya trascendencia cultural, artística, turística o departamental lo justifique." Se ha dado el caso por ejemplo de Paul Mc Cartney, Carlos Vives y Abel Pintos entre otros.

⁹⁷ La Ley 15913 establece en su Artículo 8º - "Franquicias fiscales. Sin perjuicio de las exoneraciones dispuestas por el artículo 45 de la [Ley No. 13.319](#), de 28 de diciembre de 1964, en su redacción dada por los Artículos 79 de la [Ley No. 13.349](#), de 29 de julio de 1965 y 62 de la [Ley No. 13.420](#), de 2 de diciembre de 1965, dispónese las siguientes franquicias fiscales en beneficio de la difusión del libro:

A) Los pagos realizados por concepto de derecho de autor estarán exonerados de todo tributo.

B) La exportación de libros, folletos y revistas de carácter literario, científico, artístico, docente y material educativo, estará exenta de proventos, precios portuarios y de todo tributo.

Asimismo, los autores están protegidos por la Ley 9.739 que trata sobre los Derechos de Autor en varios aspectos como su calidad de inalienable e irrenunciable. En relación a lo impositivo el Art.9 establece que los revendedores deberán renunciar a un 3% de la venta para el autor en el caso de artes plásticas.⁹⁸

Los beneficiarios de FIC, instrumento que se mencionó anteriormente, acceden a la devolución de certificados de DGI para pagar IRAE e IP deducible como gasto de IRAE. Las entidades donantes, ya sean personas físicas o jurídicas podrán deducir hasta el 81,25 % sobre la donación. Siendo ésta una donación en efectivo que se destina a proyectos artístico culturales previamente seleccionados.

A su vez, los promotores de proyectos también reciben exoneraciones tributarias además del apoyo económico directo a su proyecto, tales como exoneración del IVA a las importaciones o tributos nacionales.

C) La importación de obras de carácter literario, artístico, científico, docente y material educativo, y los catálogos de difusión o propaganda de dichos bienes estará exonerada de todo tributo nacional, incluidos los proventos, precios portuarios, recargos, tasa de movilización de bultos y demás gravámenes aduaneros y tasas consulares.

Esta exoneración alcanza a todo tipo de soporte material de las obras enunciadas en el literal anterior, sean estos los soportes gráficos, visual (videotapes y similares), fonográfico e informático y a cualquier otro nuevo instrumento resultante del avance tecnológico”.

⁹⁸ También conocida como “Droit de suite” la Ley 9.739, Artículo 9º expresa: En caso de reventa de obras de arte plásticas o escultóricas efectuadas en pública subasta, en establecimiento comercial o con la intervención de un agente o comerciante, el autor, y a su muerte los herederos o legatarios -hasta el momento en que la obra pase al dominio público-, gozan del derecho inalienable e irrenunciable de percibir del vendedor un 3% (tres por ciento) del precio de la reventa. Los subastadores, comerciantes o agentes que intervengan en la reventa, serán agentes de retención del derecho de participación del autor en el precio de la obra revendida y estarán obligados a entregar dicho importe, en el plazo de treinta días siguientes a la subasta o negociación, al autor o a la entidad de gestión correspondiente.

El incumplimiento de la obligación que se establece, por parte del rematador, comerciante o agente, lo hará responsable solidariamente del pago del referido monto.

Por último, las instituciones con fines culturales y de enseñanza también están exoneradas de pagos de impuestos, si bien los establece el Decreto N°166/008 es una declaración constitucional donde se establece en el artículo 69 de la Constitución: "Las instituciones de enseñanza privada y las culturales de la misma naturaleza estarán exoneradas de impuestos nacionales y municipales, como subvención por sus servicios."

CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo fue determinar cómo actúan las políticas culturales públicas y privadas en torno al arte contemporáneo en el aglomerado urbano de Punta del Este (PDE) en el período de 2007 a inicios de 2022. Así también, determinar la relación de estas políticas e intervenciones con los agentes e instituciones artísticas de PDE. Por último, establecer cómo es la organización y circulación de estos agentes e instituciones dentro de una “red de arte contemporáneo” (Cauquelin, 2002).

A modo de consideraciones finales, se espera haber contribuido a responder las preguntas de investigación, con lo cual se puedan realizar algunas observaciones que permitan diseñar políticas en el territorio y pensar sobre las prácticas.

En primer lugar, fue preciso situar a PDE como un territorio cambiante y en constante expansión. El aglomerado urbano de PDE se conforma sin una centralidad definida y sus conexiones no se explican como un satélite alrededor de una urbe sino como una conformación descentralizada. La movilidad es uno de los aspectos centrales que caracteriza al territorio.

Teniendo en cuenta que PDE responde a un corrimiento urbano asociado al turismo y a la *producción de exclusividad*; se propone ponderar acciones políticas y educativas que aporten en un sentido simbólico y amplíen su carácter representativo. Desde ahí se puede proponer otras vías específicas como lo fueron las residencias y convocatorias e intercambios del EAC que

propusieron, por primera vez, pensar el arte contemporáneo como territorio específico⁹⁹. Apelar a políticas culturales, que sin negar la realidad del territorio, puedan pensarse con independencia del “branding” asociado a la marca de Punta del Este.

La representación del arte contemporáneo está anclada al territorio y a sus intercambios. Relacionándose activamente con un segmento del turismo, pero también con los residentes de alta gama que se sitúan en barrios privados, bajo nuevas categorizaciones urbanas, o en nuevos puntos de interés para lo exclusivo como José Ignacio, Manantiales, Garzón o Pueblo Edén. El territorio también está signado por la pujanza de las intervenciones privadas a partir de emprendimientos y proyectos particulares.

Esta asociación de consumo y segmentación socio-territorial se presenta ligada al desarrollo del mercado. Es decir, sin fácilmente poder distinguir el mercado del arte de otras formas de producción artística extra-mercado, pero también asociando el mercado del arte a otras formas comerciales como el mercado inmobiliario y el turismo.

Por esto, se ve la necesidad de generar instancias que aporten a la red desde una clara alteridad al mercado. Si en el Siglo XX la emergencia de las políticas culturales favoreció la conformación del AC; instrumentos y políticas específicas favorecerán el desarrollo y la retroalimentación de las prácticas más allá de su circuito comercial.

Involucrar agentes como críticos, teóricos y educadores favorecerá la producción de contenidos críticos que no sean necesariamente dependientes de las necesidades del mercado o de las instituciones.

⁹⁹ En el último período gobierno, bajo una nueva dirección, dejaron de ejecutarse.

El arte contemporáneo como territorio de análisis se compone de dos variables inseparables. Por un lado, la conceptualización del arte, que para algunos autores tendrá un perfil posmoderno, neovanguardista, transdisciplinario y conceptual. Esta variable se apoya en su recursividad, en su referencialidad hacia la historia y teoría del arte, hacia su narración. Por otra parte, su red, su dinámica interna, que involucra a instituciones, agentes y políticas culturales y que también es estructurante y fundante.

Con el arte contemporáneo, la historización es una tarea difícil ya que, al tratarse de un aspecto discursivo, su genealogía se da en simultaneidad con otros discursos artísticos, como el del arte moderno, principalmente en las vanguardias históricas.

En cuanto a los discursos en el que se apoya la red, podemos decir que no hay una especificidad en los contenidos que vuelva el *ser contemporáneo* de una manera excluyente.

En primer lugar, no hay una definición homogénea sobre lo que el arte contemporáneo es para los agentes que son parte de este territorio. Se define desde una amplitud que se vincula más con la noción de actualidad que con el discurso específico del arte contemporáneo a nivel teórico. En ese sentido, también la mayoría de los entrevistados consideran al arte contemporáneo global como un discurso inalcanzable al que se aspira.

Por otra parte, no hay criterios de diferenciación entre el mercado del arte y la producción artística extra-mercado ya que para la red el mercado está relacionado como una forma presente. El aspecto post-contemporáneo o la conexión mercado-prácticas ha sido identificado en PDE.

El discurso global del arte contemporáneo se fomenta como *marca: arte contemporáneo*, en la promoción curatorial y comunicacional de las instituciones. Justamente, es en este vínculo representacional e identitario donde se expresa mejor la “red” (Cauquelin, 2002) dejando los

aspectos conceptuales y estéticos como un aspecto no excluyente, más permisivo y no estructurante. Los contenidos que las organizaciones promueven son de carácter híbrido, con anclajes locales, con relaciones estéticas y conceptuales controladas y condicionadas. Donde por ejemplo el arte político¹⁰⁰, generalmente, no es bienvenido. La producción de contenidos no es homogénea y reconoce prácticas artísticas “glocales”, contenidos válidos para su distribución y comercialización a nivel regional que pueden ser distribuidos en otros territorios y reincorporados a la red como un contenido internacionalizado. De acuerdo a la opinión de los entrevistados, lo “glocal” es promovido principalmente por el consumo y el coleccionismo.

Si bien la producción artística y su distribución no tienen un valor constitutivo en el arte contemporáneo de PDE, se podrían generar iniciativas que aprovechen el rico pasado latinoamericano y uruguayo en relación al arte conceptual y a prácticas que son hitos del arte contemporáneo, apostando a reforzar la red en sus aspectos teóricos y educativos.

La emergencia de las políticas culturales como un recurso dentro de la red es un hito en la conformación del arte contemporáneo. Los instrumentos como becas, residencias o fondos pasan a ser parte del universo de factibilidad de los proyectos artísticos como un procedimiento tangible para artistas y colectivos. La teorización alrededor de nuevas formas de cultura retroalimenta y legitima la diversidad de las prácticas también en la interna de la cultura artística.

Haciendo hincapié en la red, se observa que ésta se pliega al desarrollo turístico y sus dinámicas por lo que también esto aparece como un potencial para el desarrollo de políticas turístico-culturales. La producción artística se ve como un aspecto en crecimiento, pero aún

¹⁰⁰ Como forma de activismo.

disminuida si lo comparamos con las infraestructuras destinadas para la promoción y comercialización. Instrumentos que apunten a la articulación público-privada se ven necesarios para acercar territorios e involucrar agentes hasta ahora lejanos a las políticas culturales. También es una oportunidad el aprovechamiento de la red que funciona con sinergia, pero sin sistematización entre agentes e instituciones, permitiendo mayor complementariedad como cluster.

La tradición de los instrumentos políticos del arte en Uruguay responde a una lógica del “agón”¹⁰¹, donde el Salón, el premio y el concurso promueven una forma de administrar en base al galardón o a la disputa por el reconocimiento. Se podría pensar, también en el arte contemporáneo en términos democratizadores que descentren el plano de la Bienal de Venecia como un lugar de llegada y reconocimiento, donde la distribución en términos de participación y educación generen otros impactos comunitarios y subjetivos. Es decir, utilizando una metáfora, evaluar si la representación en las Olimpiadas deben ser el incentivo de las políticas de profesionalización del deporte o también quizás pueda pensarse en las plazas de deporte públicas o en clases abiertas como una forma diferente de integrarse a la práctica.

Las herramientas democratizadoras existentes como los FCC y los Premios Nacionales de Artes Visuales requieren: evaluación sistemática y transparente, adaptación a realidades locales e internacionales, descentralización, actualización presupuestal, integración de discursos no disciplinarios del arte, integración de otros agentes e incorporación de más estadios del proceso.

¹⁰¹ Palabra que proviene del griego y que significa contienda o lucha desde un carácter lúdico. Utilizada también en el deporte o en formas de competencia tradicionales.

Esto hace evidente la necesidad de actualización de los instrumentos existentes, pero también la creación de nuevos instrumentos que articulen con otros sectores como el turismo, el urbanismo y la educación.

La internacionalización en las políticas es un aspecto a recuperar¹⁰². Por un lado, proyectando a los agentes en relación una red que ya está internacionalizada y por otro, ampliando las capacidades de circulación y mercado

También se ve la necesidad de repensar el Fondo de Apoyo a Infraestructuras Culturales, ya que esta herramienta parece no integrar al equipamiento artístico cultural de algunas regiones. Además, en relación a otros instrumentos, la financiación del equipamiento cultural parece un factor que se da por sentado para los proyectos artísticos, donde la intervención política no alcanza a la infraestructura.

El abandono de instrumentos públicos concursables departamentales hace evidente una necesidad concreta de instrumentos públicos y locales en un territorio en permanente crecimiento como PDE.

El diseño de políticas culturales para un territorio que crece y se transforma vertiginosamente es indispensable. Ayuda a la construcción de otras representaciones y relatos identitarios y aporta a formas de simbolización que quedan por fuera, que pertenecen al campo de lo no imaginado y de lo no visible.

¹⁰² A excepción del Fefca e iniciativas recientes como el concurso de proyectos para representar a Uruguay en la Bienal de Venezia.

REFERENCIAS

- Achugar, H. y Lembo, V. (2017) *Tendencias y Agentes de cambio en la institucionalidad cultural del Uruguay*. OPP
- Altman, L (2021) Expansión urbana de un territorio turístico: Maldonado-Punta del Este (1985- 2015). *Revista Pensum*. ISSN: 2469-0724 | VOLUMEN 7
- (2020) *Transformaciones urbanas en la neoliberalización: Un aglomerado turístico rioplatense: Maldonado – Punta del Este (1985- 2018)* Tesis Inédita. Universidad Nacional General Sarmiento.
- Álvarez, P y Benjumea, J. (2011) *Aproximación al Museo Contemporáneo: entre el templo y el supermercado cultural*. Universidad de Murcia. ISSN:1989-8452
- Álvarez, R. (2016) *Panorama del arte contemporáneo en Uruguay*. Centro de exposiciones SUBTE, Intendencia de Montevideo.
- Amícola, J. (2000). *Algo más sobre kitsch. En Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Paidós
- Arocena, F y Gambóia, M. (2011) *Estado de situación y perspectivas para la regionalización cultural*. En Arocena, Felipe (coord.). *Regionalización cultural del Uruguay* (pp. 383-414). Udelar.
- Augé, M. (2000) *No lugares: Espacios del anonimato*. Editorial Gedisa, España.
- Avanessian, A. (8 de setiembre de 2015). Tomorrow, Today.
<http://dismagazine.com/blog/78332/tomorrow-today-armen-avanessian/>

Baschet, J. (1996) Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme.

L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or., p. 7-

26

Baudrillard, Jean.(1995) *El crimen perfecto*, Anagrama.

BBC (8 de julio de 2018) ¿Realmente el urinario de Marcel Duchamp fue obra del padre del arte conceptual? <https://www.bbc.com/mundo/noticias-44741212>

Benjamin, W. (1973) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en Discursos interrumpidos I, Taurus, Madrid. Traducción y notas de Jesús Aguirre, pp. 15-57.

Bentancur, P. (2016) Coordinado por Álvarez, R. *Panorama del arte contemporáneo en Uruguay*. Centro de exposiciones SUBTE, Intendencia de Montevideo.

Black Gallery (1 de diciembre de 2022) ¿Por qué Pueblo Garzón?

<https://www.blackgallery.net/inicio/nosotros/>

Bladorne, S. (4 de febrero de 2018) Eduardo Costantini en Punta del Este: Argentina quiere hacer las cosas bien, el mundo y los líderes están viendo esa voluntad.

<https://www.infobae.com/sociedad/2018/02/04/eduardo-costantini-en-punta-del-este-argentina-quiere-hacer-las-cosas-bien-el-mundo-y-los-lideres-estan-viendo-esa-voluntad/>

Bodega Garzón (18 de mayo de 2016) The New York Times propone a Bodega Garzón como destino turístico. <https://bodegagarzon.com/es/noticias/comunicados-de-prensa/the-new-york-times-propone-a-bodega-garzon-como-destino-turistico/>

Bourdieu, P. (1980) *Campo de poder, Campo Intelectual*. Montessor.

(1988) *La Distinción*. Editorial Taurus.

Broch, H (1970) *Kitsch, Vanguardia y el arte por el arte*. Tutsquet Editor.

Burger, P. (1987) *Teoría de la vanguardia*. Graficas Hurope.

Camnitzer, L. (31 de mayo de 2017) Luis Camnitzer sobre la integración entre arte y educación.

<https://artishockrevista.com/2017/05/31/luis-camnitzer-la-integracion-arte-educacion>

Canelas Rubim, A (2006). *Políticas culturais entre o possível e o impossível*. Texto apresentado no II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador.

Carámbula, G. (2011) *La institucionalidad cultural pública como problema*, En Arocena. F. (coord) Regionalización cultural del Uruguay, Montevideo. Udelar- Mec. P. 323

Carta Cultural Iberoamericana, OIE. 2006

Cauquelin, A. (2002) *El arte contemporáneo*. Cruz O

Chiriboga Vega, M. (2010) *Dinámicas territoriales rurales en América Latina*. Revista de desarrollo económico territorial Nun 1. ISSN 13905708

Cruz Sanchez, P. y Marin Torres, M.T. (1999) El turista como espectador del arte contemporáneo: aspectos culturales, estéticos y museísticos. Cuadernos de Turismo, (3), 31-44.
<https://revistas.um.es/turismo/article/view/23021>Cuadernos de Turismo

Danto, A. (1995) *El Final del Arte*. El Paseante.

de Giorgi, A. (2021). De la alta cultura a las batallas culturales. Paradigmas en disputa en políticas culturales. *Políticas Culturais Em Revista*, 14(1), 290–313.
<https://doi.org/10.9771/pcr.v14i1.41994>

de Torres, María Ines. (2013) El Estado y las Musas. Los premios como instrumento de incentivo a la producción artística: un modelo a pequeña escala de las políticas culturales en el Uruguay entre 1925 y 1930», revista Encuentros Uruguayos, vol. vi, N° 1, diciembre, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/numero6/politicas_cult/el%20estado%20y%20

las%20 musas%20-%20ma%20ins%20de%20torres.pdf

(2014) Arte, Estado y política: los proyectos de fomento a la cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo (1904-1925) cuadernos del Claeh · Segunda serie, año 34, n.º 101, 2015-1, ISSN 2393-5979 · Pp 137-162

EAC (15 de febrero de 2020) Web institucional. <http://www.eac.gub.uy/>

ECURED, 2023. Festival Internacional de Cine de Punta del Este.

https://www.ecured.cu/Festival_Internacional_de_Cine_de_Punta_del_Este en el campo artístico local. Cuadernos del Claeh Segunda serie, año 37, n.o 107, 2018-1, ISSN 0797-6062

FEFCA (2022) Sitio web institucional. <https://culturaenlinea.uy/agente/29/>

Fernando Martín, Jaime y otros (2013) *Introducción al análisis de políticas públicas Florencio Varela*. Universidad Nacional Arturo Jauretche.

FIC (2023) Sitio Web institucional.

<https://www.fondosdeincentivocultural.gub.uy/innovaportal/v/6694/2/web/conaef.html>

Flusser, V. (2009) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Sinergia Relume Dumará, Rio de Janeiro

Foucault, M (1969) *¿Qué es un autor?* Conferencia de Michel Foucault el 22 de febrero de 1969, en la sociedad Francesa de Filosofía.

http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf

Fundación Atchugarry (1 de diciembre de 2013) Área Didáctica. Web Institucional.

<http://www.fundacionpabloatchugarry.org/es/area-didactica>

Gadino, Isabel, Sciandro, José, Taveira, Germán, & Goldberg, Nathalie. (2022). *Tendencias y efectos socioambientales del desarrollo inmobiliario turístico en zonas costeras de Sudamérica. El caso*

de Región Este, Uruguay. EURE (Santiago), 48(145), 1-23.

<https://dx.doi.org/10.7764/eure.48.145.05>

García Canclini, N. (1987) *Políticas Culturales en América Latina*. Ed. Grijalbo.

(2010) *La Sociedad Sin Relato*. Antropología y Estética de la Inminencia. Uruguay:

Katz Editores

Garretón, M. (2008). *Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile*. Políticas culturais na Ibero-América, 75-118.

Gerber, E. (2015). *Significados y usos de la alteridad. Una aproximación etnográfica a los procesos de producción de subjetividad vinculados a la movilidad geográfica en la ciudad de Maldonado*.

Tesis presentada para obtener el título de Magíster en Psicología Social. Montevideo.

<https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/9218>

Giunta, A. (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires:

Fundación arteBA. Londres.

(2020) *Contra el Canon*. Ciudad autónoma de Bs. AS: Siglo XXI editores.

Gombrich, E (1950) *La historia del Arte*. Ed. Phaidon

Gonzáles Paniso, J (2015) *Hacia el Arte Post-Contemporáneo o la Enésima Muerte del Arte*.

<https://esferapublica.org/nfblog/hacia-arte-post-contemporaneo-la-enesima-muerte-del-arte/>

Gonzalez, B. y Posadas, L. (2019) *Relevamiento Nacional de Asentamientos*. Techo. Uruguay, 2019.

www.techo.org

González, M. (2011) *Características sociodemográficas de las regiones* En Arocena, Felipe (coord.).

Regionalización cultural del Uruguay (pp.131-162). Udelar.

Grefe, X. (2013) *Arte e mercado*. Ed. Iluminarias Itaú Cultural, San Pablo.

Guasch, A. (2011) *Arte y archivo*. AKAL

Haesbaert, R. (1 de diciembre de 2013). *Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad*.

Cultura y representaciones sociales, 8(15), 9-42.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102013000200001&lng=es&tlng=es.

Hauser, A. (1977) *Sociología del arte. Sociología del público*. Ed. Labor

Heinich, N. (2017) *El Paradigma Del Arte Contemporáneo*. Ed Casimiro, Madrid.

INE (2 de febrero de 2023) Censos 2011, 8º Censo de población, 4º censo de hogares, 6º censo de viviendas y 1º Entorno Urbanístico. <https://www4.ine.gub.uy/Anda5/index.php/catalog/243>

JIFF (2 de febrero de 2023) Working JiFF 2023. <https://joseignaciofilmfestival.com/13/es/acerca-de>

Jiménez, J. y Castro, F. (1999) *Horizontes del arte latinoamericano*. Ed Tecno, Madrid

Lacasa, J (7 de enero 2022) *El despertar de los híbridos*. <https://www.bmr.uy/el-despertar-de-los-hibridos/>

Leicht, E. (2019). *Pueblos del Este. Develar lo invisible desde la Integralidad*. Tekoporá. Revista Latinoamericana De Humanidades Ambientales Y Estudios Territoriales. ISSN 2697-2719, 1(1), 71-95. <https://doi.org/10.36225/tekopora.v1i1.12>

MACBA (20 de marzo de 2020) Web Institucional. <https://www.macba.com.ar/museo/historia>

MACRO (27 de febrero de 2020) <http://www.castagninomacro.org/page/museo/id/2/title/Macro>

Mançano Fernandes, B. (2005). Movimientos socioterritoriales y movimientos socioespaciales. *Revista OSAL, Observatorio Social de América Latina*, (16). CLACSO.

<https://web.ua.es/en/giecryal/documentos/documentos839/docs/bmfunesp-5.pdf>

Marca País (18 de diciembre de 2021) Santuario a la luz en José Ignacio.

<https://marcapaisuruguay.gub.uy/santuario-a-la-luz-en-jose-ignacio/>

Marchán Fiz, S. (1986) *Del arte objetual al arte de concepto*. AKAL

Massey, D. (2008) *For Space*. London. Thousand Oaks. SAGE.

MEC (10 de octubre de 2006). 52 Premio Nacional de Artes Visuales.

<https://museozorrilla.gub.uy/innovaportal/v/64180/8/mec/52%C2%B0-premio-nacional-de-artes-visuales?search=yes>

(2010) Fondos Concursables para la Cultura 2016-2010: Análisis y perspectivas. DNC-MEC

(2014) Informe de Gestión de la Dirección Nacional de Cultura 2010-2014, Uruguay.

(2 de febrero de 2020) Sitio web del Fondo Concursable para la cultura.

<https://fondoconcursoable.mec.gub.uy/>

(16 de diciembre de 2020) Bases del Fondo Regional para la Cultura. Resultados de

Convocatoria a Fondos Concursables 2020. [https://www.gub.uy/ministerio-educacion-](https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/noticias/resultados-del-fondo-concursoable-fondo-regional-para-cultura)

[cultura/comunicacion/noticias/resultados-del-fondo-concursoable-fondo-regional-para-cultura](https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/noticias/resultados-del-fondo-concursoable-fondo-regional-para-cultura)

MNAV (2007) 52 Premio Nacional de Artes Visuales María Freire.

<http://mnav.gub.uy/m.php?id=52premionacional>

Museo Ralli (2023) Historia del Museo. <https://www.museoralli.com.uy/web/historia.html>

Nómada (30 de enero de 1998) Museo de Arte Americano. Recuperado de:

<https://nomada.uy/guide/view/attractions/4051>

Padrón, O. (2011) *El proceso de creación de los departamentos*. En Arocena, Felipe (coord.).

Regionalización cultural del Uruguay (pp. 45-75). Udelar.

Peluffo Linari, G (2014) *Nuestro Tiempo*. Comisión del Bicentenario. Presidencia de la República,

Uruguay.

Peters, T. (2020) *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Metales Pesados.

Porley, C. *Un mástil para el arte contemporáneo. La colección Engelman Ost en el campo artístico*

local. Cuadernos del Claeh Segunda serie, año 37, n.o 107, 2018-1, ISSN 0797-6067

- Puchet, M. (2016) *Estética y política en el arte contemporáneo, un estudio de las prácticas artístico-políticas en Uruguay, Argentina y Chile durante los años setenta y ochenta*. Facultad de Humanidades, Udelar.
- Rama, Angel. (1984) *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte
- Robertson, Roland, (1992) *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Londres, Sage.
- Rodríguez Ferreyra, A y Rudolf Maccio, S. (2012.). *Construcción del ambiente residencial : historias singulares de asentamientos, desalojos y realojos*. Ediciones Universitarias.
- Rodríguez Srabonián, I. (2021). Simular el Territorio. *Tekoporá. Revista Latinoamericana De Humanidades Ambientales Y Estudios Territoriales*. ISSN 2697-2719, 3(1), 57-75.
<https://doi.org/10.36225/tekopora.v3i1.110>
- Rosaldo, Renato (1999) *Cultural Citizenship, Inequality, and Multiculturalism*. In *Race, Identity, and Citizenship: A Reader*, edited by Rodolfo D. Torres, Louis F. Mirón, and Jonathan X. Inda. Malden, Mass.: Blackwell.
- Sánchez Vázquez, A. (2005) *Segunda conferencia: La Estética de la Recepción (I). El cambio de paradigma (Robert Hans Jauss)* Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras
- Sassen, S. (2011). *Ciudad y globalización*. Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos (olacchi), Municipio del Distrito Metropolitano de Quito (mdmq). bit.ly/3cmlV0s.
- Sequeira, F. (2021). Ciudades turísticas latinoamericanas, relatos posibles desde las artes visuales. El caso de Punta del Este. *Tekoporá. Revista Latinoamericana De Humanidades Ambientales Y Estudios Territoriales*. ISSN 2697-2719, 3(1), 37-56. <https://doi.org/10.36225/tekopora.v3i1.109>

Tenembaum, G. (2010) *Savia de Cultura: Estudio de impacto y experiencia del Fondo Concursable para la Cultura en Fondo Concurable para la Cultura 2006-2010 , análisis y perspectivas.*

MEC

Toffler, A.(1980) *La tercera Ola*. Plaza & Janes S.A. Editores.

UNESCO (1970) *Conferencia Internacional sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales*. Unesco.

(1997) *Nuestra diversidad creativa: informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*. Fundación Santa María Editores

Varela Martínez, A. (2017) *Paraísos exclusivos : emprendimientos turístico-residenciales cerrados emergentes en Maldonado*. Tesis de maestría. Universidad de la República. Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo.

Vattimo, G y otros (2000) *En torno a la posmodernidad*. Anthropos.

Veneziano. A. (2012) Los dos paradigmas de la descentralización. *Pampa*. p.164-187

Vial Cossani y Hernández Bonivento (2017) ¿Para qué Descentralizar? Centralismo y Políticas Públicas en Chile: *Análisis y Evaluación por Sectores*, Santiago de Chile. p.6

Villazamil, A (30 de noviembre de 2022) *Walden Naturae: una galería enclavada en el paisaje idílico de pueblo de Garzón*. <https://artishockrevista.com/2022/11/30/walden-naturae-pueblo-garzon-entrevista/>

Walsh Miranda, M. (2014). La querelle des Anciens et des Modernes. *Revista De Lenguas Modernas*, (20). <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/15065>

Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Editorial Gedisa.