

Marina Panfili

Vol. 1, N.º 53 (enero-marzo 2017)

## **Entre heteronomía y cinismo: figuras de artista en la prensa del caso Nicola Costantino**

**Between heteronomy and cynicism: figures of artist in the press of the case Nicola Costantino**

**Marina Panfili**

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano; Facultad de Bellas Artes; Universidad Nacional de La Plata (Argentina)  
marinapanfili@gmail.com

### **Resumen**

¿Qué tipo de valoraciones realiza la crítica de arte respecto de los procedimientos empleados en el arte contemporáneo? ¿Qué figura de artista construye y prescribe la crítica de arte a través de esas valoraciones? En el arte contemporáneo, la figura del artista profesional ha puesto en crisis ciertos supuestos de la concepción del artista moderno. En particular, el carácter crítico, la libre creación y la autonomía. Sin embargo, estos valores siguen siendo un punto de referencia para la crítica de arte, que se manifiesta con tono acusatorio respecto de los artistas que escapan a ese ideal. Si observamos los textos de la prensa, encontramos una profusión de valoraciones de

### **Abstract**

What kind of evaluations does art criticism make in relation to the procedures employed in contemporary art? What artist figure does art criticism construct and prescribe through these assessments? In contemporary art, the figure of the professional artist has questioned certain assumptions implied in the concept of modern artist. Especially, the critical character, the free creation and the autonomy. However, these values remain a point of reference for art criticism, which expresses in an accusatory tone towards artists who do not fit into that ideal. If we observe the texts of the press, we will find a profusion of ethical assessments referred to

Marina Panfili

Vol. 1, N.º 53 (enero-marzo 2017)

carácter ético referidas al accionar de ciertos artistas. Este artículo hace foco sobre un corpus de textos críticos referidos a dos obras de la artista Nicola Costantino: *Savon de corps* (2004) y *Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea* (2013). Ambos casos han disparado la polémica mediática por distintos motivos y aquí se analizan las figuraciones que construye la crítica en torno a la artista a través de las valoraciones éticas realizadas respecto de las obras.

the actions of certain artists. This article focuses on a corpus of critical texts referring to two works by the artist Nicola Costantino: *Savon de corps* (2004) and *Eva-Argentina. A contemporary metaphor* (2013). Both cases have triggered controversy in the media for different reasons and here I analyze the figures that criticism builds around the artist through the ethical evaluations made with respect to the works.

**Palabras clave:** arte contemporáneo; crítica de arte; figura de artista; valoración; ética.

**Keywords:** contemporary art; art criticism; artist figure; values; ethics.

**Artículo recibido:** 06/02/2017; **evaluado:** entre 08/02/2017 y 10/03/2017; **aceptado:** 18/03/2017.

### Figuras de artista contemporáneo

Existe relativo consenso respecto de la representación del artista contemporáneo como un profesional que participa de espacios de formación específica y de circulación de obra cada vez más numerosos. Esta caracterización, sin embargo, suele ir acompañada de cierto tono acusatorio respecto de las prácticas que los artistas realizan para poder acceder a los espacios de reconocimiento, circulación y comercialización.

El reconocimiento del artista como un profesional permite identificar ciertas tareas –que exceden el estar en el taller– como parte del trabajo del artista: concurrencia a inauguraciones y eventos artísticos, redacción de proyectos y aplicaciones, búsqueda de contactos, participación en clínicas y programas de formación para artistas, entre otras (Iglesias, 2014). Al evidenciar la dimensión de la circulación y las instancias de legitimación que implican a la figura de artista, estas consideraciones se vuelven fundamentales para abandonar la concepción del artista como ser inspirado. A su vez, es el primer paso hacia el reconocimiento del artista como

trabajador y permite hacer visibles las reivindicaciones laborales específicas de este sector profesional.

A grandes rasgos, la figura del artista profesional contrasta tanto con la figura del artista político –desde los conceptualistas de los sesenta hasta los más recientes artistas– como con la del artista bohemio u *outsider* –tal como se ha caracterizado frecuentemente a los llamados “artistas del Rojas”–. Claudio Iglesias fecha la consolidación de la figura del artista profesional en Buenos Aires a mediados de la década de 2000 (Iglesias, 2014).

Esta concepción pone en crisis dos rasgos constitutivos de la figura de artista moderno romántico y utópico: por un lado, el carácter crítico y, por el otro, la libre creación y autonomía. Gran parte de la estética moderna encuentra en el arte un elemento de negatividad con respecto a la cultura burguesa, comenzando por las reflexiones de Kant y Schiller. Este aspecto se traduce, en muchos casos, en el deber ser crítico del artista, que se puede encontrar, por ejemplo, en los manifiestos y programas de las vanguardias históricas. El artista profesional, al estar atado a un circuito de exhibición y comercialización, no hace más que reproducir su dinámica y difícilmente pretenda destruirlo, puesto que su supervivencia depende de él. A su vez, la libertad de expresión asociada a la figura de artista moderno está estrechamente ligada a la concepción de una esfera artística autónoma, es decir, independiente del poder político y del capital, del Estado y del mercado. La representación del artista como profesional revela el tejido institucional y económico que lo sostiene y exhibe su dependencia, con lo que su autonomía parece verse afectada.

Si indagamos en la figura del artista profesional, vemos que puede cristalizar en otras dos figuras más polémicas, estrechamente vinculadas entre sí: el artista como empresario y como personalidad del espectáculo. La primera, no muy frecuente en la escena local, representa al artista como un agente capaz de montar una estructura de producción y comercialización de su obra. Esto incluye cierta división del trabajo y la contratación de otros profesionales para realizar tareas que van desde asistente de taller hasta agente de prensa. Su obra circula, generalmente, en grandes museos, galerías de arte destacadas, subastas y grandes colecciones, ubicados en los centros de poder económico (Smith, 2012). La segunda representación refiere, en particular, a la presencia del arte en los medios masivos y la transformación de los artistas en figuras del espectáculo. En particular, alude a ciertas tácticas orientadas a ganar visibilidad, que luego redundan en el aumento del valor económico de la obra. Un caso paradigmático es el de los YBAs (*Young British Artists*, jóvenes artistas británicos), cuya presencia en la escena del arte internacional se asocia directamente con las operaciones de *marketing* del publicista, galerista y coleccionista de arte Charles Saatchi. A

nivel local, un ejemplo claro es el de Marta Minujín, cuya imagen personal es más conocida que su obra estrictamente artística.

Así es como la figura de artista contemporáneo más difundida va más allá del reconocimiento del artista como profesional para alcanzar representaciones más polémicas, frecuentemente acompañadas de un tono acusatorio. Es recurrente la denuncia del artista cínico, que es capaz de ajustar su accionar y su obra a las demandas del mercado. En este punto, el artista contemporáneo se convierte en un sujeto heterónimo, incapaz de crítica hacia el sistema que legitima su estatus. Estas observaciones han dado lugar a la proliferación de valoraciones éticas respecto de los artistas, presentes tanto en la literatura especializada como en la prensa y otros medios masivos.

### **El giro ético del arte**

Promediando la década de 2000 circuló con insistencia la idea de una creciente presencia de la ética en las prácticas artísticas contemporáneas. Teóricos, críticos y curadores de diferentes nacionalidades y desde diversos enfoques teóricos hicieron públicas sus posiciones al respecto. Entre ellos, Jacques Rancière, Claire Bishop y Cuauhtémoc Medina hicieron referencia a este “giro ético” del arte.

El filósofo Jacques Rancière hace referencia a un giro ético de la estética y de la política a partir de una redefinición de los términos. Opone a la interpretación generalizada –la ética como instancia normativa que permite juzgar el accionar humano– la idea de la ética como supresión de la distinción entre el hecho y el derecho, el ser y el deber-ser. Esta indistinción conlleva otra: “la constitución de una esfera indistinta en la que se disuelven la especificidad de las prácticas políticas o artísticas” (Rancière, 2011b: 134). En el terreno del arte y la reflexión estética, el filósofo señala dos tendencias sintomáticas de este giro: el arte relacional –versión *soft*– y el arte como testimonio de la catástrofe –versión *hard*–. Estas dos tendencias contemporáneas tendrían su génesis en las dos corrientes que signaron el devenir del arte moderno. Por un lado, la voluntad de auto-supresión del arte para reunirse con la vida en la construcción de un mundo nuevo –idea que puede rastrearse en el productivismo ruso de principios del siglo XX– habría derivado en el arte relacional, es decir, aquellas prácticas artísticas que toman las relaciones humanas como materia prima y consisten en crear espacios de sociabilidad: salas de juego, comidas, situaciones de conversación, entre otras (Bourriaud, 2013). Por otro lado, la defensa de la autonomía del arte frente a la estetización del poder y de

la mercancía –premisa del pensamiento adorniano– se invirtió en el arte contemporáneo bajo la forma de un arte de lo irrepresentable, ligado al testimonio de catástrofes cuyo paradigma es el genocidio nazi.

Desde otra perspectiva, Claire Bishop señala un giro ético ya no en las prácticas artísticas mismas sino en los textos de la crítica de arte. La emergencia en los años noventa de un cierto tipo de prácticas artísticas, que denomina colaborativas, se ha visto acompañada por el abandono de los criterios específicamente artísticos o estéticos en pos de la utilización de criterios éticos en la valoración de las obras: “el giro social en el arte contemporáneo ha impulsado un giro ético en la crítica del arte” (Bishop, 2007: 31). En este sentido, observa que esas experiencias son juzgadas de acuerdo con los modelos de colaboración que proponen y según la máxima de renunciación o auto-sacrificio del autor, que exige un desplazamiento de la autoría individual y de la verticalidad en la toma de decisiones por un modelo de autoría colectiva y consensuada. Esta crítica deja a un lado cuestiones de forma y de significado y reflexiones sobre el dispositivo mismo. Siguiendo a Rancière, Bishop apuesta a criterios de valoración propios del “régimen estético de las artes” (Rancière, 2009: 24), fundado históricamente en la tensión entre autonomía e intervención social. El tipo de críticas que cuestiona la autora se inscriben en el modelo de eficacia de la “inmediatez ética” (Rancière, 2011a: 58) que, situado en uno solo de estos polos, presupone una relación didáctica y causal entre las intenciones de los artistas y los efectos de sus prácticas.

En otro artículo, la autora esboza los rasgos de un género artístico propio del giro social del arte contemporáneo, que ha denominado “performance delegada” o “performance subcontratada”. Consiste en la contratación de no profesionales por parte del artista para que actúen sus propias identidades de clase, género, etnia o edad, en el marco de una performance. En línea con los argumentos desarrollados en relación con las prácticas colaborativas, Bishop discute el tipo de valoraciones que realiza la crítica respecto de la performance delegada:

En los ejemplos más llamativos de este tipo de obra, se ponen en juego una serie de operaciones paradójicas que impiden toda acusación simplista de que los sujetos de una performance delegada son reificados (descontextualizados y cargados con otros atributos). Juzgar estas performances con una escala que va de una supuesta “explotación”, en un extremo, a una agencia (autonomía) plena en el otro es perder totalmente de vista lo fundamental. Algunos artistas reifican *precisamente para discutir sobre la reificación*, y a veces usan la ética *para tematizar la ética misma* (Bishop, 2010-2011).

La autora insiste en la idea de que el procedimiento central de la performance delegada muchas veces es intencionadamente “incorrecto”, puesto que se busca llamar la atención sobre él.

Cuahtémoc Medina observa un fenómeno similar tanto en relación con ciertas obras como con sus respectivas críticas. Por un lado, describe la emergencia de obras que ofrecen una experiencia de suspensión de la moral. Se trata de obras críticas de temática social, realizadas frecuentemente por artistas latinoamericanos, que alcanzan una circulación a nivel global. Su rasgo fundamental es que exhiben y reproducen relaciones de desigualdad social e incluso de explotación, como en el caso de las obras con personas remuneradas de Santiago Sierra. Por otro lado, señala la profusión de críticas que sancionan este tipo de prácticas bajo el argumento de incorrección moral y la ausencia de cualquier tipo de justificación para los procedimientos empleados. Medina sostiene que es justamente esta ausencia de fundamento lo que da sentido a esas obras: “Lo que en ninguno de esos discursos se plantea siquiera es la posibilidad de que esta obra no gane nada, ni estética ni políticamente, al ser percibida como habitada de una justificación” (2005: 109).

### **La crítica de arte como lectura ética**

Estos tres autores, entre otros, delimitan un conjunto de problemas en torno al advenimiento de los criterios éticos en el arte contemporáneo, especialmente desde la década del noventa. En este artículo tomaré en consideración la construcción de esta dimensión a través de los textos de la crítica de arte y lo haré entendiendo esta producción textual como parte de las condiciones de reconocimiento de las obras, es decir, un conjunto de discursos históricamente posteriores al analizado que expresan una cierta lectura del mismo (Verón, 1998). En la medida en que se comprende la relación de lectura en términos productivos, la crítica forma parte del funcionamiento de la obra, o más sencillamente, forma parte de la obra.

El corpus confeccionado para el presente análisis es relativamente heterogéneo. Esta característica está vinculada con la actual indefinición de los límites del género crítico, que puede explicarse en parte por fenómenos tan diversos como la profusión de textos de crítica de arte en medios no especializados y la amplia difusión de otras mediaciones críticas, como los textos curatoriales. Este rasgo de época ha dado lugar a la denominación del momento actual como “era poscrítica” (Correbo, N. et al., 2008). El común denominador de los materiales que conforman el corpus es que se trata de lecturas críticas de las obras, realizadas por autores y

medios locales. La diversidad radica tanto en la especificidad del medio de publicación como en el género textual. De acuerdo con el primer criterio, el análisis incluye textos publicados en medios especializados (revistas *ramona* y *Otra Parte*) y no especializados (diarios de gran tirada, como *La Nación*, *Página 12* y *Clarín*). El segundo criterio da lugar a una clasificación más abierta, puesto que la serie incluye algunos textos con una forma identificable claramente con el género crítico y otros bajo la forma de otros géneros, como el epistolar o el editorial. Esta diversidad genérica conlleva una diversidad de situaciones de enunciación que se expresan, entre otros aspectos, en las formas de autoría que presentan los textos. Por mencionar casos extremos, una nota editorial representa la postura de un determinado medio de comunicación mientras que una carta expresa una mirada individual. Asimismo, los autores de los textos que conforman la serie son personalidades que ocupan distintas posiciones en la escena artística local –periodistas, críticos de arte, teóricos, entre otros– con mayor o menor reconocimiento en su área.

### Las obras en cuestión

El corpus estudiado refiere a dos obras de Nicola Costantino (Rosario, 1964). Esta artista comenzó su formación en su ciudad natal, donde se especializó en escultura, y continuó en Buenos Aires, fundamentalmente a través de su paso por el Taller de Barracas de la Fundación Antorchas, coordinado por los artistas Pablo Suárez y Luis Fernando Bénédict. Costantino desarrolló su producción en un lenguaje contemporáneo, indagando dispositivos como la instalación y el video. Hacia fines de los noventa ingresó en el circuito de ferias internacionales representada por la galería Ruth Benzacar y, en 1998, participó en la Bienal de San Pablo. Desde entonces, realiza muestras dentro y fuera del país y su nombre aparece ocasionalmente en la prensa, en relación con alguna de sus exhibiciones. En este trabajo me concentraré en dos casos que tuvieron a Costantino como protagonista, cuando la prensa local dio lugar a la discusión de sus obras *Savon de corps* (2004) y *Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea* (2013).

*Savon de corps* fue presentada en agosto de 2004 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y consistió en una instalación que simulaba el espacio publicitario de un jabón de tocador (2). La puesta en escena incluyó una serie de exhibidores de acrílico y mármol de Carrara que contenían jaboneras, jabones con forma de torso femenino y una pieza gráfica impresa sobre el acrílico. Esta pieza constaba de un retrato de la artista posando con

las piernas sumergidas en una piscina, el nombre de la marca del jabón y un texto con la invitación a bañarse con ella y los componentes del producto –todo en idioma francés–. Esta pieza gráfica –que también se encontraba instalada en la sala bajo la forma de un cartel luminoso de grandes dimensiones– informaba al público que, en su composición, el jabón contenía un 3% de “esencia de Nicola”. Este ingrediente aludía a un hecho biográfico de la artista, quien el año anterior se había sometido a una intervención quirúrgica de lipoaspiración, cuyo residuo –la grasa corporal– pasó a formar parte de la composición del mentado jabón. Cabe señalar que ese procedimiento sólo podía reconstruirse paratextualmente.

*Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea* fue el nombre del envío argentino a la 55° Bienal de Venecia en 2013. Consistió en una instalación en cuatro partes emplazada en el pabellón nacional, con la curaduría de Fernando Farina (3). La primera parte, *Eva. Los sueños*, era una videoinstalación envolvente que mostraba siete escenas simultáneas en las que Costantino interpretaba el personaje de Eva Duarte en distintas situaciones y etapas de su vida. *Eva. El espejo* consistía en una ambientación de una habitación de época en la que se proyectaban dos videos en pantallas enfrentadas que simulaban ser espejos. Allí nuevamente la artista encarnaba a Eva Duarte, esta vez en situaciones más íntimas. *Eva. La fuerza* era un objeto con movimiento mecánico, consistente en una estructura metálica en forma de figura femenina que se desplazaba por un área delimitada y cerrada por paneles vidriados. Finalmente, *Eva. La lluvia* era una instalación conformada por una mesa metálica cubierta de elementos en forma de gotas e iluminada cenitalmente, de la que caía líquido temporariamente, por derretimiento. Junto a la obra, en el mismo pabellón, se añadió una sala firmada por la Presidencia de la Nación, en la que se proyectaban tres videos. El primero de ellos reunía material de archivo que incluía discursos de Eva durante el primer gobierno de Perón. El segundo video recuperaba una pieza audiovisual elaborada por el gobierno de Perón sobre la muerte de Eva. El tercer y último video estaba realizado con fragmentos de movilizaciones recientes, en los que se mostraba agrupaciones afines al Frente para la Victoria (FPV), como el movimiento Evita o La Cámpora. En disconformidad con este agregado, Costantino y Farina escribieron sobre la pared de la sala un texto que decía: “El curador y la artista consideran este espacio innecesario y que puede confundir la interpretación de la obra” (Toledo, 2013).

En este artículo me propongo detectar las figuraciones que construye la crítica en torno a la artista Nicola Costantino a través de las valoraciones realizadas respecto de las obras seleccionadas. Aunque en ambos casos se observan cuestionamientos éticos, difieren en objeto de la sanción y en los agentes involucrados, sean sujetos o instituciones. En los siguientes apartados expondré el análisis del corpus de textos críticos: en primer lugar,

estudiaré las valoraciones identificadas y, en segundo lugar, observaré el modo en que la crítica construye y prescribe figuras de artista, a través de esas valoraciones.

### Valoraciones éticas de la crítica

Comencemos por el caso *Savon de corps*. En el conjunto de reseñas y textos críticos sobre esta obra se destaca el artículo de José Emilio Burucúa “El kitsch proyectado sobre la muerte”, publicado por el diario *Página 12* a seis días de inaugurada la muestra. Burucúa es reconocido por su trabajo como historiador del arte y docente pero, en este caso, se presenta en el rol de crítico. Desde ese lugar recomienda no ir a la exposición de Costantino: “me permito ejercer yo también algunos derechos, por ejemplo, el de decir en voz alta cuanto pienso, el de publicarlo si algún editor acepta esta cuartilla y el de exhortar a quienes me lean a no asistir a la muestra de Nicola” (Burucúa, 2004). A partir de la asociación entre el procedimiento por el que la artista produce un jabón con su propia grasa y la producción de jabones con grasa de los judíos asesinados por el régimen nazi en Alemania, desarrolla dos líneas argumentales que ponen en cuestión la obra de la artista. Por un lado, acusa a la artista de reproducir y legitimar la operación nazi de proyectar el kitsch sobre el genocidio, en otras palabras, de estetizar el horror: “La proyección kitsch de Costantino se ha ejercido sobre el acto y el efecto de la producción industrializada del asesinato en masa” (Burucúa, 2004). Por otro lado, le objeta la falta de control ético y lo atribuye a la arrogancia propia de la élite intelectual, que se considera con la libertad para trascender cualquier límite moral: “todo es posible para los *connoisseurs*, la libertad radical, la burla sin límites, el sarcasmo procaz, pues el resquemor, el escrúpulo y el control ético son instrumentos interiorizados en las almas de los simples con el fin de su más eficaz sojuzgamiento” (Burucúa, 2004).

La de Burucúa no es la primera interpretación que vincula uno de los procedimientos de la obra con una práctica del Holocausto, aunque sí la que presenta un tono decididamente acusatorio. De hecho, en el artículo de Jorge López Anaya publicado por el diario *La Nación* ya se había aludido a este aspecto (López Anaya, 2004). También reconocido historiador del arte, este autor decide contextualizar *Savon de corps* dentro de la producción de Costantino y reseña una serie de obras que tematizan la muerte, a partir de la noción de abyección. Sólo al final del artículo señala “la controversial referencia a las atrocidades nazis”, pero no realiza un juicio de valor respecto de eso.

El texto de Burucúa se convierte, luego, en una referencia recurrente de otras tantas interpretaciones de la obra, que resultan mediadas por esta primera. Una de esas lecturas es la réplica pública de la artista, difundida una semana después por el mismo medio gráfico. En ella, Costantino intenta distanciarse de las referencias al Holocausto y orienta el sentido de su obra hacia la crítica de la sociedad de consumo. A través de una operación semejante a la de López Anaya, sitúa la obra en el marco de toda su producción:

El compromiso con que abracé mi rol de artista contemporánea desde hace mucho tiempo me ha permitido abordar temas delicados, hablar de violencia con violencia. “La estética de lo ominoso”, como define mi obra el psicoanalista Carlos Kuri: la construcción de la belleza y la seducción, desde lo más abyecto. El cuerpo animal, los calcos de piel humana y, ahora, mi propio cuerpo constituyen la arena para el debate (Costantino, 2004).

La artista recupera la violencia como tema de sus obras, pero también como medio o procedimiento. Esta observación nos recuerda la idea de Bishop de que algunos artistas “usan la ética para tematizar la ética misma” (Bishop, 2010-2011). Desde el punto de vista de la artista, *Savon de corps* debería ser leído en términos críticos y no como un modo de banalización de las discusiones sobre el horror.

Las alusiones al texto de Burucúa aparecen no sólo en los medios de circulación masiva sino también en los medios especializados. Valga como ejemplo el dossier de la revista *ramona* “Jabonosas polémicas” (Buffone et al., 2004), presentado como una serie de correos electrónicos encadenados, que toma como punto de partida el mencionado artículo. Allí se expresan diferentes posturas que, en su mayoría, recuperan de la crítica inicial la idea de la banalización del horror. El dossier está firmado por Xil Buffone, artista y cronista de arte, que se refiere a la obra de Costantino como un golpe bajo, que tiene por objetivo generar debate. Por ese motivo, sugiere evitar los comentarios sobre la obra y no amplificar las repercusiones y la publicidad de la muestra. Sin embargo, esa idea no prospera: el dossier de *ramona* consta de once páginas de desarrollo. El tipo textual es un híbrido entre el género epistolar y la conversación, lo que da como resultado una nutrida polifonía.

En el segundo caso, las críticas a *Eva-Argentina* aparecen de inmediato, tanto en medios de comunicación nacionales como extranjeros. Sin embargo, esta vez el objeto de las críticas no es el accionar de la artista sino la intervención estatal y, por este motivo, los criterios oscilan entre el terreno estrictamente ético y el político. Lo que se cuestiona es el agregado de los tres videos que aluden a la trayectoria política de Eva y a la presidencia de Perón y sugieren su

continuidad durante el gobierno del FPV. En este sentido, este caso funciona como contrapunto del anterior justamente porque casi no se realizan cuestionamientos éticos a la artista.

En el ámbito nacional, el primer texto crítico –por orden cronológico de publicación– es el editorial del diario *La Nación* del 1° de junio de 2013, fecha de inauguración de la Bienal. Se trata de un caso que no pertenece al género crítico, sino de un texto que expresa la postura política del medio de comunicación frente a los acontecimientos nacionales. El artículo abunda en halagos hacia el trabajo de Nicola Costantino para luego descalificar la utilización de su obra con fines propagandísticos por parte del gobierno argentino. La intervención estatal es observada en tres niveles: la obra, que es objeto de tergiversación y de un “uso y abuso” por parte del gobierno; el espectador, que es víctima de una agresión; y finalmente la artista, que ve restringida su libertad de expresión (Panfili, 2014: 68). Así se refiere el autor del editorial respecto al rol del artista:

Ocurre con frecuencia que es el artista quien, legítimamente, usa su arte como herramienta, testimonio y lenguaje de la política. También ocurre que la política use el arte para sus propios fines. Pero ello entraña un serio peligro: el mayor de los cuales es la pérdida de la libertad del propio artista, que constituye la materia prima de su capacidad creadora (La Nación, 2013).

Posteriormente se publican gran cantidad de artículos que, sin aludir directamente al primero, repiten algunos de sus argumentos. En ellos prevalece la idea de que la intervención del gobierno estuvo fuera de lugar. Por un lado, porque es inapropiado que la voz del Estado se manifieste en la Bienal de Venecia y, por otro, porque no corresponde a ese ámbito el uso del lenguaje de la propaganda política (Panfili, 2014: 69). Por citar un ejemplo, Fabián Lebenglik, reconocido crítico de arte argentino, afirma en su artículo publicado por el diario *Página 12*:

En las muchas bienales a las que este cronista asistió desde de la década del '80 nunca se vio algo así. Resulta completamente inapropiado que la voz del Estado ocupe un lugar en la bienal de Venecia, donde hace más de un siglo las muestras de los pabellones están destinadas a los artistas. Incluso los pabellones “nacionales” han intercambiado espacios unos con otros para demostrar que allí no se juegan, precisamente, cuestiones de política oficial. De todas las asociaciones posibles entre arte y política, la elegida en el pabellón argentino es la peor, no por la obra de Costantino, sino porque la voz del Estado está fuera de lugar y por lo tanto opera en falso. En este “cuartito” la voz estatal se coló para dar la última palabra, para corregir, interpretar o aclarar innecesariamente el tema sobre el que trata el arte (Lebenglik, 2013).

En la mayoría de los artículos relevados se cuestiona centralmente la clausura de sentido que opera la inclusión de los videos que refieren a Eva desde un enfoque partidario. Retomando los dichos de la artista, argumentan que el carácter propagandístico de esos videos distorsiona el tono poético de la obra. Así, el diario *Perfil* titula la nota sobre el asunto: “Cristina pidió otro final para Evita, pero politizaron mi obra”. No obstante, lo que parece irritar a la crítica que forma parte del debate no es tanto la incorporación de los videos históricos –el primer y segundo video refieren a acontecimientos de la primera y segunda presidencia de Perón– sino la del tercer video, que muestra movilizaciones recientes protagonizadas por agrupaciones políticas afines al gobierno. Por ejemplo, el diario rosarino *La Capital* publica un artículo titulado “El error fue el video de La Cámpora’, dijo Costantino por la polémica sobre Evita”.

Entrelíneas, y sin que se constituya en el eje de las críticas, en algunos artículos se plantean preguntas orientadas hacia el accionar de la artista. En una de las notas del diario *Clarín*, la enviada especial formula tímidamente la pregunta “¿Hizo bien o hizo mal?”, bajo la figura de la cita de un otro anónimo. Sin profundizar en esa discusión, el artículo deja planteado un dilema ético respecto del accionar de la artista.

También en este caso circulan críticas de la obra en medios especializados. La revista *Otra Parte* publica tres artículos sobre el tema en la sección Discusión. El texto firmado por Graciela Speranza, crítica y escritora, funda su argumentación en el concepto de “soberanía artística” (Speranza, 2013). En él señala que la intervención estatal era previsible puesto que Costantino había iniciado una negociación con los encargados oficiales del envío nacional a la bienal. En primer lugar, la artista aceptó modificar el nombre de su obra: pasó de *Rapsodia inconclusa* a *Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea*. En segundo lugar, Speranza llama la atención sobre las declaraciones de la artista en la prensa, respecto de la inclusión del quinto y último espacio en su obra. De acuerdo con sus dichos, ella habilitó la posibilidad de que el Estado argentino completara su instalación.

En otro de los artículos de la revista, Claudio Iglesias confronta con el concepto de soberanía artística y complejiza el análisis al señalar que la circulación de la obra está determinada tanto por la intervención del Estado como por los mecanismos del mercado. En la Bienal de Venecia –casi una “feria de naciones”– todos los pabellones están autorizados por los Estados nacionales a los que representan. Refiriéndose a otro texto, Iglesias señala: “Por fin se reconoce allí que el pabellón argentino representa a aquel que lo alquila: no la artista, ni el arte argentino, sino el Estado, que hace con él lo que quiere” (Iglesias, 2013). El autor minimiza la intervención oficial en el pabellón y, aunque no acusa directamente a la artista, deja deslizar algún grado de responsabilidad, por lo que Costantino reacciona a través de una réplica que la

revista difunde días después en la sección Correo de lectores. En ella se desvincula completamente de la intervención estatal:

Ese es el gran problema, que a un artista le tiran una tremenda responsabilidad con tres meses de anticipación y sin adelantar ni un centavo, y me usurparon el catálogo que es una vergüenza, y dos días antes de la inauguración, tipo operativo comando, instalan el cuartito de los videos oficiales. No es una obra por encargo ni soy adepta al gobierno, podría serlo porque mucha gente lo es, pero no. (...) Yo sólo quería dejar en claro que no estaba de acuerdo ni tenía nada que ver con eso. Yo estaba cumpliendo con mi responsabilidad, mi trabajo y mi sueño de mostrar en la Bienal de Venecia (Costantino, 2013).

A través de esta respuesta, Costantino intenta distanciarse de las acusaciones y delimita su responsabilidad como artista. Asimismo, discute la idea de que se trata de una obra por encargo, lo que la desvincularía de los intereses políticos oficiales. En cierto modo, construye una figura de artista romántica, creadora libre e independiente, sobre la que trabajaré a continuación.

### **Figuraciones y prescripciones**

Vuelvo sobre el problema de la reconstrucción de las figuras de artista que construye y prescribe la crítica de arte. En el análisis de casos realizado quedan en evidencia dos supuestos recurrentes: por un lado, el deber ser crítico del artista y, por el otro, la concepción del artista como sujeto creativo libre y de la esfera del arte como esfera autónoma. Como he desarrollado anteriormente, estos dos aspectos son rasgos constitutivos de la figura de artista moderno.

El corpus vinculado a la obra *Savon de corps* es suficientemente ilustrativo. Las exigencias dirigidas a Costantino son del orden del modelo de eficacia ético (Rancière, 2011a): que prevea los efectos de su obra y controle sus posibles interpretaciones. Desde ese punto de vista se establece un mandato casi pedagógico, según el cual la obra debe cerrar sentidos, dar explicaciones y proveer fundamentos. Este tipo de crítica es el que describen Claire Bishop y Cuauhtémoc Medina cuando refieren al reclamo recurrente de corrección moral –o de ofrecer, al menos, una justificación de la incorrección–.

A diferencia de los casos que trabaja Bishop –en los que las críticas apuntan a los modelos de colaboración o de contratación de performers–, los textos analizados observan otro aspecto del

proceso productivo. Cuestionan la operación técnica de producir jabón con grasa humana desde un punto de vista retórico –como representación metonímica del Holocausto– y le atribuyen rasgos de frivolidad. Ese argumento es el que permite a ciertos críticos acusar a la artista de carecer de una actitud crítica. La posibilidad de que el procedimiento sea interpretado como una burla o una banalización del horror se convierte en una falta injustificable. No consideran, siguiendo la línea de Bishop y Medina, la posibilidad de que la artista ponga en juego la ética justamente para tematizarla. De todos modos, la artista declara que su intención no es referir a esos acontecimientos históricos sino poner en cuestión la sociedad de consumo, retomando la misión crítica del artista moderno.

El segundo aspecto es la presunción de autonomía de la esfera artística y de desinterés por parte del artista. Cuando Costantino se defiende de las acusaciones de Burucúa, empieza por dejar en claro que, en tanto artista, vive “un impulso creativo libre de segundas intenciones” (Costantino, 2004). De un modo semejante, cuando responde a Iglesias en relación con la polémica sobre *Eva-argentina*, se separa de la idea de la obra por encargo, trazando una línea divisoria entre su práctica artística y cierto modo de funcionamiento pre-romántico del arte. Ahora bien, no sólo la auto-representación de la artista remite a esta figura.

El caso *Eva-Argentina* deja ver –a través de un ejemplo de intervención explícita– el malestar que provoca cualquier indicio de heteronomía del arte y, por ende, de restricciones a la libertad creadora del artista. La mayor parte de las críticas se limita a señalar la intervención explícita del Estado nacional al introducir contenidos no autorizados por la artista en el espacio de exhibición. Las excepciones son el texto de Iglesias ya mencionado y el de Silvia Schwarzböck, publicado también en la revista *Otra Parte*. Esta autora llama la atención sobre la invisibilidad del mercado en el campo del arte y, en relación con lo acontecido en la bienal, sostiene que “no debería sorprendernos que sea ahora el Estado (...) el que hace visibles, a los ojos de los artistas, las mediaciones que el mercado ya no deja ver” (Schwarzböck, 2013). En este sentido, pone en crisis la supuesta autonomía del artista. Iglesias complejiza el análisis al situar la obra en la trama mercantil del arte contemporáneo y al discutir la noción de soberanía artística: “La soberanía artística es una metáfora de curso legal en la teoría del arte, pero sin paridad posible con la soberanía política” (Iglesias, 2013). Del mismo modo, su artículo ataca la creencia en la completa autonomía del arte respecto de las condiciones de producción y circulación. Sin embargo, en los diarios de gran tirada estas posturas no aparecen y prima una visión romántica de la práctica artística.

La concepción de artista libre e independiente también aparece cuando se acusa a la artista de buscar la polémica con fines publicitarios, estableciendo una distinción entre la práctica artística

y su comercialización. Se sanciona la estrategia comercial en el marco del quehacer de un artista debido a que pone en cuestión la autonomía y autenticidad de su obra. Como veíamos, la figura de artista profesional admite que ciertas actividades ligadas a la circulación de la obra sean consideradas parte del trabajo del artista. Cuando se responsabiliza a Costantino de incitar la polémica mediática, aparecen las figuras ya mencionadas de artista empresario y personalidad del espectáculo. Por ejemplo, en relación con *Savon de corps* cuando Lebenglik afirma que “Costantino es una provocadora y su obra siempre divide aguas, generando reacciones de atracción y de rechazo” (Lebenglik, 2004) y, más claramente, cuando Xil Buffone ataca: “Una opción: el silencio es potente, tal vez el único antídoto... cuando de lo que se trata es justamente de un golpe bajo para que hablemos de eso” (Buffone et al., 2004: 46). También se alude a estas figuras en el corpus referido a *Eva-Argentina*: “fue un manejo eximio el que le permitió a Nicola Costantino llegar a la doble página central de *La Nación*” (Iglesias, 2013). En estos casos, la figura de artista se acerca peligrosamente a la del cínico, cuando la estrategia publicitaria vacía la obra de sentido y sitúa al artista como mero mercenario del arte.

Llama la atención que, cuando el artista es caracterizado como inescrupuloso y atacado por incorrección moral, la crítica pone en entredicho su libertad creativa absoluta. En ese caso, como se observa en las notas en torno a *Savon de corps*, los críticos exigen control a la práctica artística y trazan un límite ético a su libertad creativa.

En síntesis, las ideas de arte (y artista) crítico y de arte como esfera de libertad y autonomía se ven permanentemente amenazadas frente a la evidencia de las dimensiones política y económica de la práctica artística. Sin embargo, continúan funcionando como puntos de referencia de la crítica de arte. Por ese motivo, frente a la emergencia de nuevos perfiles de artista, la crítica construye figuras que se dibujan entre la especulación y el cinismo. La demanda de criticidad e independencia hacia los artistas sólo se comprende sobre la pervivencia del telón de fondo de la modernidad utópica y, frente a la imposibilidad de poner en cuestión ese ideal, la representación del artista contemporáneo se construye con los escombros de la del artista moderno.

La figura más actual del artista profesional puede contribuir a la comprensión del trabajo del artista en la contemporaneidad. Sin embargo, es necesario preguntarse por sus implicaciones. ¿Cuál es la frontera entre el profesional y el mercenario? Si el artista es un profesional, ¿será necesario regular su actividad? ¿Son compatibles arte y normativa?

## Notas

- (1) Este artículo es producto de mi trabajo en el marco del proyecto de tesis del Doctorado en Artes (FBA, UNLP) y de la beca de investigación tipo B (UNLP) bajo la dirección de Florencia Suárez Guerrini.
- (2) *Savon de corps*, vistas de la instalación: <<http://www.nicolacostantino.com.ar/obra-listado.php?i=savon-instalacion>>
- (3) Vistas de la instalación en la Bienal de Venecia: <<http://www.nicolacostantino.com.ar/obras.php?i=11>>

## Bibliografía

- Bishop, C. (julio de 2007). El giro social: (la) colaboración y sus descontentos. *ramona*, (72), p. 29-37.
- Bishop, C. (verano 2010-2011). Performance delegada: subcontratar la autenticidad. *Otra Parte*, (22). Recuperado de <<http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-22-verano-2010-2011/cuaderno-performance-delegada-subcontratar-la-autenticidad>>.
- Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Correbo, N. et al. (2008). La autorrepresentación del crítico en la era poscrítica. *VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Recuperado de <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38973/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38973/Documento_completo.pdf?sequence=1)>
- Iglesias, C. (2014) *Falsa conciencia. Ensayos sobre la industria del arte*. Santiago: Metales pesados.
- Medina, C. (2005). Una ética obtenida por su suspensión. En: AA.VV. *Situaciones artísticas latinoamericanas*. San José: TEORÉTICA.
- Panfili, M. (2014) Las bienales como campo de batalla: metáforas en la prensa argentina del siglo XXI. *CALLE14: revista de investigación en el campo del arte*, (14), p. 58-71.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2011a). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2011b). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Verón, E. (1998). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

## Fuentes documentales

- “Cristina pidió otro final para Evita, pero politizaron mi obra”. (9 de junio de 2013). *Perfil*.
- "El error fue el video de La Cámpora", dijo Costantino por la polémica sobre Evita. (10 de junio de 2013). *La Capital*.
- En Venecia, el país dilapidó una oportunidad de la peor manera. (15 de junio de 2013). *Clarín*.
- Uso y abuso político del arte. (1° de junio de 2013). *La Nación*.
- Buffone, X., et al. (octubre de 2004). Jabonosas polémicas. *ramona*, (46), p. 44-54.
- Burucúa, J. E. (9 de agosto de 2004). El kitsch proyectado sobre la muerte. *Página 12*.
- Costantino, N. (17 de agosto de 2004). No es sobre el Holocausto. *Página 12*.
- Costantino, N. (14 de julio de 2013). A propósito de ‘¿Soberanía o concesión? Sobre el pabellón argentino en la Bienal de Venecia’, de Claudio Iglesias. *Otra Parte Semanal*. Recuperado de <<http://revistaotraparte.com/semanal/correo-de-lectores/a-proposito-de-soberania-o-concesion-sobre-el-pabellon-argentino-en-la-bienal-de-venecia-de-claudio-iglesias/>>
- Iglesias, C. (11 de julio de 2013). ¿Soberanía o concesión? Sobre el pabellón argentino en la Bienal de Venecia. *Otra Parte Semanal*. Recuperado de <<http://revistaotraparte.com/semanal/discusion/soberania-o-concesion-sobre-el-pabellon-argentino-en-la-bienal-de-venecia-2/>>
- Lebenglik, F. (3 de agosto de 2004). Ortopedia y lipoaspiración. *Página 12*.
- Lebenglik, F. (11 de junio de 2013). Cortocircuitos entre arte y política. *Página 12*.
- López Anaya, J. (8 de agosto de 2004). Mecanismos despiadados. *La Nación*.
- Schwarzböck, S. (4 de julio de 2013). Arte y Estado. Sobre el envío argentino a la Bienal de Venecia. *Otra Parte Semanal*. Recuperado de <<http://revistaotraparte.com/semanal/discusion/arte-y-estado-sobre-el-envio-argentino-a-la-bienal-de-venecia/>>
- Speranza, G. (4 de julio de 2013). Sobre el envío argentino a la Bienal de Venecia y la soberanía del artista. *Otra Parte Semanal*. Recuperado de <<http://revistaotraparte.com/semanal/discusion/sobre-el-envio-argentino-a-la-bienal-de-venecia-y-la-soberania-del-artista/>>
- Toledo, M. (4 de junio de 2013). Venecia, Borges y un polémico pabellón argentino. *BBC*. Recuperado de <[http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/06/130604\\_bienal\\_venecia\\_borges\\_ar](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/06/130604_bienal_venecia_borges_ar)>