

M
METAL

MEMORIAS, ESCRITOS Y TRABAJOS
DESDE AMÉRICA LATINA

#10

DOSSIER

00. IMAGINAR, FORMAR, DISPUTAR 01. HABITAR
LA TENSIÓN. HABILITAR EL CAMBIO 02. ¿PUEDE
CUALQUIER CUERPO SER EL CUERPO DE UNA
INSTITUCIÓN? 03. LAS HISTORIAS DEL ARTE
REESCRIBIÉNDOSE EN UN SALÓN



00. IMAGINAR, FORMAR, DISPUTAR

EL SALÓN NACIONAL DE ARTES
VISUALES Y EL PAPEL DE LA
UNIVERSIDAD PÚBLICA

«La sociedad no es el resultado de unos procesos
irrevocables,
sino una permanente invención de sí misma.»
Cornelius Castoriadis (2013)

El arte sueña despierto, imagina palabras que cortan o imágenes que ciegan. Y en ese imaginar, a veces turbulento, lo instituido tiembla. Sus muros crujen y los archivos respiran.

Este *dossier* se adentra en las corrientes profundas que han recorrido el 111° Salón Nacional de Artes Visuales (SNAV). Su conformación como una exhibición en artes visuales federal, diversa y con una enorme participación de la comunidad artística nos obliga a sumergirnos en los entramados de un proceso de transformación que, entre los años 2020 y 2024, se propuso desarmar formas heredadas de consagración del arte en Argentina. Organizado por el Palais de Glace —Palacio Nacional de las Artes—, ese espacio que alguna vez fue hielo, luego tango y más tarde museo, el Salón se volvió terreno fértil para una profunda disputa de sentidos. Esta contienda en la que nos interesa profundizar pone de relieve que «El mundo no es una imagen de algo previo, “lo imaginario no es imagen *de*”, es creación incesante e indeterminada de figuras, formas e imágenes. Esta cuestión es fundamental para poder situarse: el hacer, el pensar y el imaginar se instituyen históricamente» (Soto Calderón, 2022, p. 69). En este sentido cabe preguntarse ¿qué rol tiene el Estado en la configuración de los imaginarios del arte? ¿cuál es el papel que cumplen las artes en la conformación de los imaginarios del Estado? A estas preguntas podríamos agregar, desde la perspectiva de una universidad pública: ¿realmente logramos dimensionar las múltiples presencias del Estado en este complejo proceso de imaginar nuestros mundos?

El debate en torno a lo instituido y lo instituyente ha sido siempre un «cuchillo filoso» para pensar el rol de lo público, sobre todo en el campo de las artes, ya que entendemos que es necesario corroer «los marcos de referencia hegemónicos [que] tienen múltiples mecanismos y técnicas para crear consistencias imaginarias. Su influencia es poderosa en nuestro deseo y en la organización de las formas de vida» (Soto Calderón, 2022, pp. 145-146). Pero también necesitamos imaginar formatos con propuestas más inclusivas y dispositivos estables con los cuales podamos diagramar a largo plazo. Por lo tanto, nos reconocemos atentas al desafío de *imaginar* nuevas tramas, *formar* cuadros críticos y *disputar* estos sentidos.

En este proceso meticuloso y colectivo del 111° SNAV, encontramos la instrumentación virtuosa de redes institucionales que se animan a imaginar y posibilitar nuevas configuraciones. No se trató simplemente de una reforma administrativa o un *aggiornamento* estético: fue, en realidad, un temblor que sacudió las formas quebró los cimientos del canon y permitió oír los murmullos de lo que había sido relegado al margen. Así, se dio ingreso a un vasto repertorio de artistas e instituciones activas y con larga trayectoria, impulsadas por un renovado deseo e interés de entablar nuevos diálogos regionales.

Este evento se presenta como un espacio de legitimación y proyección del campo de las artes visuales con un proyecto que puso el énfasis en la federalización del Salón, gestionado desde

un doble componente: por un lado, la selección planteada en dos etapas —regional y luego centralizada en Buenos Aires—; y por otro, la postulación de lxs juradxs por parte de un amplio repertorio de instituciones de las artes que luego serían elegidxs por la votación de lxs artistas participantes. Estas dos decisiones promovieron una notable apertura para producciones que trabajan en entornos regionales y que visibilizan una red de prácticas artísticas desarrolladas por artistas-docentes-investigadorxs de universidades nacionales, quienes aportan al certamen una mirada particular de este campo en Argentina.

En este sentido, creemos que la profesionalización de las artes visuales, con perfiles que se corren de la lógica que impone la idea de maestro-discípulo, está ligada a la presencia de instituciones de educación artística que problematizan y actualizan los roles, prácticas y perspectivas para su desarrollo. Dicha mirada promueve una discusión que nos atañe especialmente como institución que piensa la práctica artística como una disciplina que se enseña y se aprende, que se desarrolla en numerosas dimensiones de la vida cotidiana y que también habita los espacios de legitimación, donde se hace necesario discutir algunos estereotipos centralistas sedimentados desde la modernidad.

En esta línea, y a la luz de una muy significativa presencia en el 111° SNAV de artistas y juradxs-formadxs en universidades públicas nacionales, nos interesa resaltar algunos enfoques de ese proceso que permitió la sustancial apertura hacia lo que ya estaba sucediendo en el campo del arte en Argentina. Esta experiencia permite constatar el rol fundamental que la formación en Artes —especialmente terciaria y universitaria— reporta en la configuración de los modos de ser que dan espesor al campo artístico contemporáneo de nuestra región. Con esta premisa, nos proponemos desmontar algunos argumentos que nos orientan en comprender cómo esa presencia fue posible.

Bajo el título *Imaginar, formar, disputar*, nos hemos propuesto analizar y resaltar el rol que tienen las instituciones en este tipo de certamen. El *dossier* indaga en los vínculos que se han tejido entre el modelo de selección-premiación y la masividad que ha caracterizado a la educación artística en los últimos tiempos; ambas políticas públicas de largo plazo. Para ello, proponemos tres historias, a modo de tres miradas, en las que sus autoras revisan su participación en este acontecimiento.

01. En «Habitar la tensión. Habilitar el cambio. El Salón Nacional, entre lo instituido y lo por venir», lxs Lic. Eugenia González y Cecilia Martínez (2025) proponen una reconstrucción del proceso de transformación institucional del Salón. Desde la experiencia concreta de gestión, las autoras analizan los desafíos y aprendizajes de una política pública que buscó tensionar las formas heredadas de validación del arte en Argentina, al abrir preguntas sobre los modos de institucionalidad posibles en un escenario federal, plural y en movimiento. El texto revela cómo el Salón, lejos de clausurarse en una tradición, pudo convertirse en una *Plataforma Abierta*¹ a la experimentación, el conflicto y la posibilidad de lo nuevo.

02. «¿Puede cualquier cuerpo ser el cuerpo de una institución?» A partir de esta pregunta, la Doctora en Artes Federica Baeza nos cuenta su experiencia como directora del Palais de Glace. A través de su gestión, se impulsó una profunda transformación interesada en la inclusión de

comunidades marginadas en los espacios de legitimación de las artes. Este proceso devino de la reconfiguración de los criterios de selección del SNAV, las prácticas curatoriales y los programas educativos. Desde esta perspectiva, la autora propone una visión del museo como espacio de reparación simbólica, donde los cuerpos históricamente negados por los relatos nacionales adquieren visibilidad, agencia y legitimidad, al plantear que todo cuerpo que irrumpen en el espacio público reconfigura el sentido de lo común y activa nuevas formas de institucionalidad.

03.

Y, por su parte, en «Las historias del arte reescribiéndose en un salón», Ix Mg. Guillermina Mongan revisa las implicancias de curar el 111º Salón Nacional de Artes Visuales y explora las múltiples dimensiones que atraviesan las prácticas artísticas contemporáneas. A través del análisis de los dispositivos de montaje desplegados en tres sedes —CC Borges, CCK y CC Paco Urondo—, la autora ensaya una reescritura de las historias del arte desde una perspectiva territorial, colectiva, ritual y política, que se traducen en tres núcleos temáticos —«Lo que cabe en las historias», «Imaginar futuros al cobijo de un paisaje» y «Rituales contra el olvido»—. Mongan traza un mapa sensible del arte argentino actual, comprendiendo al salón como una caja de resonancia de lo colectivo y como un dispositivo capaz de imaginar futuros.

En conjunto, los tres textos ofrecen una cartografía del SNAV como campo de disputa y reinención, donde se visibiliza la potencia transformadora de las políticas culturales orientadas a democratizar el acceso, diversificar las voces y resignificar la noción misma de arte. En esa apertura, las experiencias de artistas-docentes-investigadorxs provenientes del sistema universitario emergieron con fuerza, proponiendo otros modos de institucionalidad, más porosos a los desafíos contemporáneos.

Este *dossier* es una invitación a seguir pensando nuevas formas de intervenir en el presente. Desde allí partimos: con la certeza de que imaginar no es simplemente organizar lo dado, sino también lanzarse a lo que aún no tiene forma, con la convicción de que en ese movimiento hay algo por decir y algo por hacer.

Agradecemos a quienes se sumaron a este gesto colectivo de imaginar, formar y disputar sentidos en común.

**Lic. Guillermina Valent y
Esp. Maité Rodríguez**

Referencias

Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores.

Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Metales Pesados.

1 Plataforma Abierta fue un programa del Palais de Glace, enmarcado en el Salón Nacional de Artes Visuales, que propuso generar espacios de participación, formación y diálogo en el campo del arte argentino. <https://palaisdeglace.cultura.gob.ar/noticia/plataforma-abierta-nuevas-lecturas-del-salon-nacional-de-artes-visuales/>

01. HABITAR LA TENSIÓN. HABILITAR EL CAMBIO

EL SALÓN NACIONAL,
ENTRE LO INSTITUIDO Y
LO POR VENIR

EUGENIA GONZÁLEZ Y CECILIA MARTÍNEZ

El Salón Nacional de Artes Visuales (SNAV), organizado por el Palais de Glace, tiene una extensa trayectoria desde su creación en 1911, que lo ha consolidado como un dispositivo de legitimación, ofreciendo a lxs artistas visibilidad y consagración. Al comenzar la gestión de Federica Baeza como directora de Palais en 2020, nos encontramos con un Salón Nacional con lógicas hiperinstitucionalizadas que se repetían cada año y reafirmaban una estructura heredada, resistente al paso del tiempo. En este contexto, nos propusimos activar una discusión crítica capaz de intervenir desde adentro esta lógica consolidada. Impulsadxs por el deseo de ampliar el alcance de esta política pública, buscamos responder si el SNAV podía convertirse en una institución capaz de pensarse a sí misma, en sintonía con la transformación de las prácticas artísticas, las comunidades y los territorios.

Cartografiar las voces

En 2021, junto con la inscripción al 109° SNAV, se lanzó una encuesta para conocer en profundidad la perspectiva de lxs artistas sobre el certamen. Se indagó sobre género, situación laboral y educativa, actividad artística, representación colectiva, participación actual y previa en el SNAV, además de otras impresiones generales sobre el Salón. Si la cara visible del concurso son sus exhibiciones y premios, este mecanismo permitió indagar en zonas menos visibles para construir una lectura con otro grado de profundidad.

1 Este texto surge de una experiencia compartida en el Palais de Glace entre 2020 y 2023. Cecilia Martínez integró el área de Investigación y Eugenia González asumió la coordinación del Salón Nacional y luego la coordinación general del Palais.

2 Cabe señalar que, en la mayoría de los casos, cuando nos referimos al SNAV hablamos específicamente de los Premios Salón Nacional de Artes Visuales, ya que el Premio Nacional a la Trayectoria Artística, si bien comparte el reglamento con el Premio Salón, posee otra estructura.

3 La encuesta fue respondida por 2942 artistas y se realizaron 34 preguntas divididas en: Rango de edad, género y participación provincial, información socioeconómica y educativa, actividad artística, participación colectiva, participación en el SNAV y otras apreciaciones sobre el SNAV.

La desproporción territorial en la procedencia de lxs participantes, si bien se conocía, fue confirmada por la encuesta. Ese año, la participación de artistas de la Ciudad de Buenos Aires (36,51%) o de la provincia de Buenos Aires (34,47%) equivalía a la suma de las veintidós restantes. Le seguían Córdoba con un 5,51%, Santa Fe con un 4,25% y un conjunto de diecisiete provincias con una participación de uno por ciento o menos. Por otro lado, se pudo detectar que eran muy pocos lxsinscriptxs que formaban parte de asociaciones de artistas, entidades que históricamente habían tenido una presencia fundamental en el certamen y estaban habituadas a presentar candidatxs a jurado. Un 24,4% de lxsencuestadxs afirmaron pertenecer a una agrupación artística y solamente un 8,6% formaba parte de una asociación.

A partir de estos datos, era evidente que la organización colectiva era acotada y había adoptado diversas formas, entre las que se señalaron colectivos de artistas, cooperativas, agrupaciones espontáneas, sindicatos y otros tipos de organizaciones. También se realizaron una serie de preguntas vinculadas al género: *sexo asignado al nacer*; *sexo* —femenino, masculino, intersexual y transexual— y *género y sexualidad*. Esta última ofrecía un extenso listado de opciones —mujer, varón, travesti, transexual, mujer trans, varón trans, marica, no binario, heterosexual, lesbiana, gay, bisexual y otras—, lo que generó una gran controversia. El objetivo fue reconocer y dar espacio a múltiples identidades y experiencias que no encajaban en categorías normativas habituales. Finalmente, y ante la inquietud de un sector por eliminar el sistema de división por categorías y establecer un concurso transdisciplinar, se consultó la percepción de lxs artistas al respecto. Sorprendentemente, el 75,36% de lxs encuestadxs respondió que prefería mantener el sistema de categorías.

Los datos ofrecidos por la encuesta, aunque fueron puntuales a esta edición, permitieron trazar un nuevo mapa de información e interlocutores y aportaron certezas sobre una serie de aspectos que antes solo se intuían. De esta manera, se abrió el desafío de profundizar el diálogo con quienes formaban parte de esta política y de incluir a aquellxs que aún permanecían lejos de su alcance.

Activar la discusión

Con el objetivo antes citado se creó *Plataforma Abierta*, un programa del Palais de Glace que buscó generar nuevos canales de participación y diálogo entre diversxs agentes en torno a la estructura del Salón. Conscientes de la necesidad de revisar los estatutos, en sintonía con las demandas de la comunidad artística, se llevaron a cabo las *Jornadas de reflexión del Salón Nacional de Artes Visuales* organizadas en cuatro ejes, que permitieron abordar sus distintas dimensiones y pensar el certamen como política cultural, estructura de mediación artística y dispositivo legitimador [Figura 1].

4 Las jornadas se realizaron de forma virtual, lo que facilitó la participación de personas de distintos puntos del país.

5 En la primera sesión participaron María Belén Alonso (Centro Argentino de Arte Cerámico), Adrián Cangí (Universidad Nacional de Avellaneda), Marina De Caro, Graciela de Oliveira (Demolición Construcción) y Analía Solomonoff (Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez). En la segunda sesión, lo hicieron Marisa Baldassarre (Dirección Nacional de Museos), Diego Figueroa, Mariana Hoffmann (Xylon - Sociedad de Grabadores), Cintia Clara Romero (Curadora Residencia) y Sofía Torres Kosiba. Ambas sesiones contaron con la intervención de la especialista Marita Soto (Crítica de Artes, UNA) y la moderación de Feda Baeza (directora del Palais de Glace).



Figura 1. Plataforma abierta. Grabación de las mesas 1 y 2

El primer eje, titulado *Conversemos sobre formas de hacer. Entre los ecosistemas de producción artística y las experiencias transdisciplinarias*, abordó la vigencia de las categorías disciplinares en el Salón, que en ese momento incluía ocho: Cerámica, Textil, Dibujo, Escultura, Fotografía, Grabado, Instalaciones y Medios Alternativos y Pintura. Los encuentros evidenciaron el entramado complejo de posturas en relación con este tema, en la coexistencia de técnicas, oficios, saberes situados, prácticas transdisciplinarias y el reconocimiento de trayectorias específicas, así como la necesidad de abrir el Salón a formas más experimentales. Se reconoció en este problema la tensión entre las lógicas institucionales, individuales y comunitarias y la posibilidad de imaginar formatos más porosos, que prioricen los procesos por sobre los objetos. Como afirmó Adrián Cangí, se trata de *habitar esa tensión* sin resolverla en un sentido hegemónico y a favor de lo que ese problema plantea para la historia de los lenguajes de las artes.

El segundo eje, *Conversemos sobre comunidades. Entre procesos de integración social y de género*, se centró en pensar los procesos de inclusión y exclusión como factores constitutivos del Salón como política pública. Nancy Rojas propuso considerar las nociones de igualdad y diferencia teniendo en cuenta que las comunidades presentan identidades dinámicas. En ese sentido, surgió la inquietud de repensar el Salón como una herramienta que favorezca procesos de transformación social, frente a las desigualdades estructurales que afectan a comunidades racializadas, travestis, trans, indígenas, migrantes y de sectores populares. También se expresó la importancia de revisar algunos criterios como calidad, trayectoria y profesionalismo, ya que son indicadores que tienden a perpetuar las formas de exclusión.

En el tercer eje, *Conversemos sobre federalismo. Entre el fomento de la regionalización y las alianzas con las escenas locales*, Ilze Petroni cuestionó enfáticamente el centralismo

6 En la primera sesión participaron Kekena Corvalán, Noe Gall (El deleite de los cuerpos), Myriam Jawerbaum (Centro Argentino de Arte Textil), María Pía López y Federico Ruvituso (Museo Emilio Pettoruti). En la segunda sesión lo hicieron Elena Blasco (Nosotras Proponemos), Reina Del Circo, Florencia Alvarado, América López y Alejandro Mamani (Identidad Marrón), Juan Ignacio Muñoz (Museo Nacional José Antonio Terry) y Juan Rearte (Universidad Nacional de General Sarmiento). Ambas sesiones contaron con la intervención de la especialista Nancy Rojas (curadora) y la moderación de Marlene Wayar (coordinadora de Educación del Palais de Glace).

7 En la primera sesión participaron Jorge Meijide (Asociación de Estimulo de Bellas Artes), Ayelén Argañaraz, Mariela Scafati y Viviana Campetti (Artistas Visuales Autoconvocades), Marcos Figueroa, Emilia Casiva (Unidad Básica) y Patricia Viel (Instituto Provincial Superior de Arte). En la segunda sesión lo hicieron Jorge González Perrin (Sociedad de Artistas Visuales Argentinos), Sandra Ruiz Díaz (Red Quincho), Fernando Farina (Asociación de Críticos de Arte) y Pablo Montini (Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc). Ambas sesiones contaron con la intervención de la especialista Ilze Petroni (Universidad Provincial de Córdoba y Universidad Nacional de Córdoba) y la moderación de Paola Rosso Ponce (directora del Museo Casa del Acuerdo).

histórico del Salón Nacional, abriendo la discusión sobre estrategias para fortalecer una participación verdaderamente federal. Se propuso recuperar formatos de salones federales y la sostenibilidad de políticas equitativas, que revertan la desproporción de recursos y valoricen lo minoritario por su propia potencia —y no como excepción— para redefinir las jerarquías estructurales desde los márgenes.

El último eje, *Conversemos sobre los procesos de participación. Entre la representación democrática y una construcción instituyente de la colección*, propuso reflexionar sobre la posibilidad de construir una colección pública desde una perspectiva instituyente. Viviana Usubiaga invitó a pensar sobre los límites de la escucha institucional y sobre quienes son convocados a participar en estos procesos de selección; ya que si bien la conformación de jurados vincula agentes con distintas experiencias, lenguajes e imaginarios simbólicos, continúan siendo parte de un medio endogámico. Se propuso transparentar y ampliar los mecanismos de participación, para que la conformación de estos grupos sea diversa y representativa de los territorios y lenguajes. También fue necesario preguntarse —como planteó Sofía Dourron—, no solo qué obras se preservan en la colección a partir de los premios adquisición, sino también qué relatos construyen y con qué horizonte de futuro.

En las jornadas surgió reiteradamente la idea de que el Salón, como política pública, no solo debe ser elástica y adaptarse a nuevas prácticas, sino que es una herramienta con potencial instituyente, que puede —y debe— ponerse en disputa. Para ello, estos procesos de escucha y revisión crítica deberían sostenerse en el tiempo.

Reescribir las normas

Culminadas las sesiones virtuales que formaron parte del programa *Plataforma Abierta*, así como reunidos y sistematizados los resultados de la encuesta realizada en el marco de la inscripción al 109º Salón Nacional de Artes Visuales, fue el momento de introducir cambios en el Reglamento. Los mismos se implementaron en su edición número 110º, acontecida en el año 2022. Reunidos en tres grandes bloques —género, federalismo y disciplinas—, los agregados y modificaciones buscaron abordar de forma directa las problemáticas detectadas en la etapa anterior. Cabe mencionar que el grado de modificaciones implementadas fue uno de los mayores en la historia del concurso, lo que implicó numerosas instancias de diálogo institucional y extensos tiempos administrativos.

8 Aquí se alude a experiencias previas que intentaron descentralizar el certamen, como las exposiciones viajeras realizadas entre 1934 y 1937, los Salones Regionales de 1951 —que incorporaron una instancia de selección por regiones— y las itinerancias realizadas en los años setenta y noventa, que buscaron fortalecer la participación de artistas de todo el país.

9 En la primera sesión participaron Matilde Marín (Academia Nacional de Bellas Artes), Mariana Marchesi (Centro Argentino de Investigadores de Arte), Rocío Valdivieso (Trabajadores de las Artes Visuales de Tucumán), Sofía Dourron (La Ene) y Silvia Dolinko (Universidad Nacional de San Martín). En la segunda sesión lo hicieron Silvio Fischbein (Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina), Johanna Palmeyro (Movimiento Justicia Museal), Catalina Urtubey (El Gran Vidrio), María Belén Correa y Cecilia Estalles (Archivo de la Memoria Trans) y Emanuel Díaz Ruiz (Museo Franklin Rawson). Ambas sesiones contaron con la intervención de la especialista Viviana Usubiaga (Directora Nacional de Gestión Patrimonial) y la moderación de Eugenia González (Coordinadora del Salón Nacional).

Respecto al Federalismo, la participación de artistas de las provincias en el Salón Nacional —sin contar a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires—, ha sido históricamente baja. Las razones que explican la brecha son numerosas y diversas. Entre ellas, podemos citar las dificultades y los costos de traslado de obras hacia la Capital, así como la escasa conexión y representatividad de las escenas locales en los módulos de jurados —y, por ende, de artistas seleccionadxs y ganadorxs—.

Con el fin último de profundizar el carácter diverso y representativo del Salón en todas sus instancias, así como de la colección patrimonial que conforma y acrecienta cada año, el nuevo reglamento estableció un cupo federal del 50%. De esta forma, se garantizó que al menos la mitad de las obras seleccionadas, exhibidas y premiadas en el certamen fueran realizadas por artistas nacidxs fuera de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Además, el cupo se aplicó en la conformación de lxs jurados que actuaron en las distintas etapas del concurso, así como en el otorgamiento de las ocho pensiones vitalicias que constituyen el Premio Nacional a la Trayectoria Artística. La ampliación del cupo federal fue acompañada, además, por la cobertura del costo de transporte de las obras seleccionadas de aquellxs artistas que residieran fuera del AMBA —medida inédita en la historia del certamen—, reduciendo así uno de los factores concretos de desigualdad.

Por último, respecto a la inscripción, el arduo y oneroso sistema presencial —por el cual los artistas debían trasladarse hacia la Ciudad de Buenos Aires o enviar su carpeta a través de un representante— fue reemplazado en 2018 por un formulario en línea. Para la 110ª edición, el Palais de Glace se asoció con el Registro Federal de Cultura, una plataforma virtual de alcance nacional que reunía todas las convocatorias lanzadas por el entonces Ministerio de Cultura de la Nación. Diseñado de forma específica para la gestión de concursos, la utilización del Registro en las distintas etapas del certamen permitió unificar la información y agilizar los procesos. El módulo de jurados, por ejemplo, posibilitó la actuación virtual y asincrónica de treinta y tres personas, desplegadas a lo largo y ancho del territorio.

En torno a la cuestión de género, el nuevo reglamento aprobado en 2022 dio continuidad al cupo del 50% de participación femenina instaurado en 2018. Al igual que sucedió con el cupo federal, el mismo se aplicó en todas las instancias del certamen: preselección, selección y exhibición de obras, premiación y conformación de los distintos jurados. Es importante mencionar que la presencia de artistas mujeres en el Salón Nacional fue sostenida y creciente desde sus inicios, en 1911. Sin embargo, su participación no se tradujo necesariamente en premios, lo que dio como resultado una colección —la del Palais de Glace— formada en un 80% por artistas hombres. En el

10 Al respecto, se pueden revisar los resultados de la encuesta mencionados en la página 1 del presente artículo.

11 Los premios adquisición del Salón Nacional conforman la colección patrimonial del Palais de Glace desde fines de los años cuarenta, de allí que dicho acervo actúe como termómetro de la evolución de los intereses y disputas del campo artístico a lo largo del tiempo.

12 El mismo representó un aumento del 20% del piso impuesto en el 109º Salón de 2021, que fue del 30%.

13 Se trata de los integrantes de los Jurados de Preselección y de Selección y Premiación del Premio Salón Nacional de Artes Visuales y los jurados del Premio Nacional a la Trayectoria Artística.

14 Solo como ejemplo, en la categoría Pintura —la más antigua del certamen, junto con Escultura—, sólo 10 premios de un total de 106 otorgados entre 1911 y 2021 fueron recibidos por mujeres, lo que representa un 9,4% del total.

año 2021, el Ministerio de Cultura de la Nación, a través de la Secretaría de Patrimonio Cultural, lanzó el Premio 8M destinado a artistas mujeres, lesbianas, travestis, trans y no binarios. En un intento por revertir la conformación patriarcal del patrimonio, las 48 obras premiadas en las tres ediciones del concurso se destinaron al Palais de Glace, que redujo la brecha de género presente en su acervo en un 5%. En esta línea, el reglamento del 110º Salón introdujo otra novedad: un cupo de participación no menor al 5% para artistas y juradxs pertenecientes a la comunidad no binaria y travesti-trans, piso superado en esa misma edición del certamen con un 8,7% de participantes. El fin último de estas acciones era, en palabras de la entonces directora Fedá Baeza, «abrir el espacio y cobijar la producción cultural de los grupos históricamente estigmatizados» (Cybel, 2022).

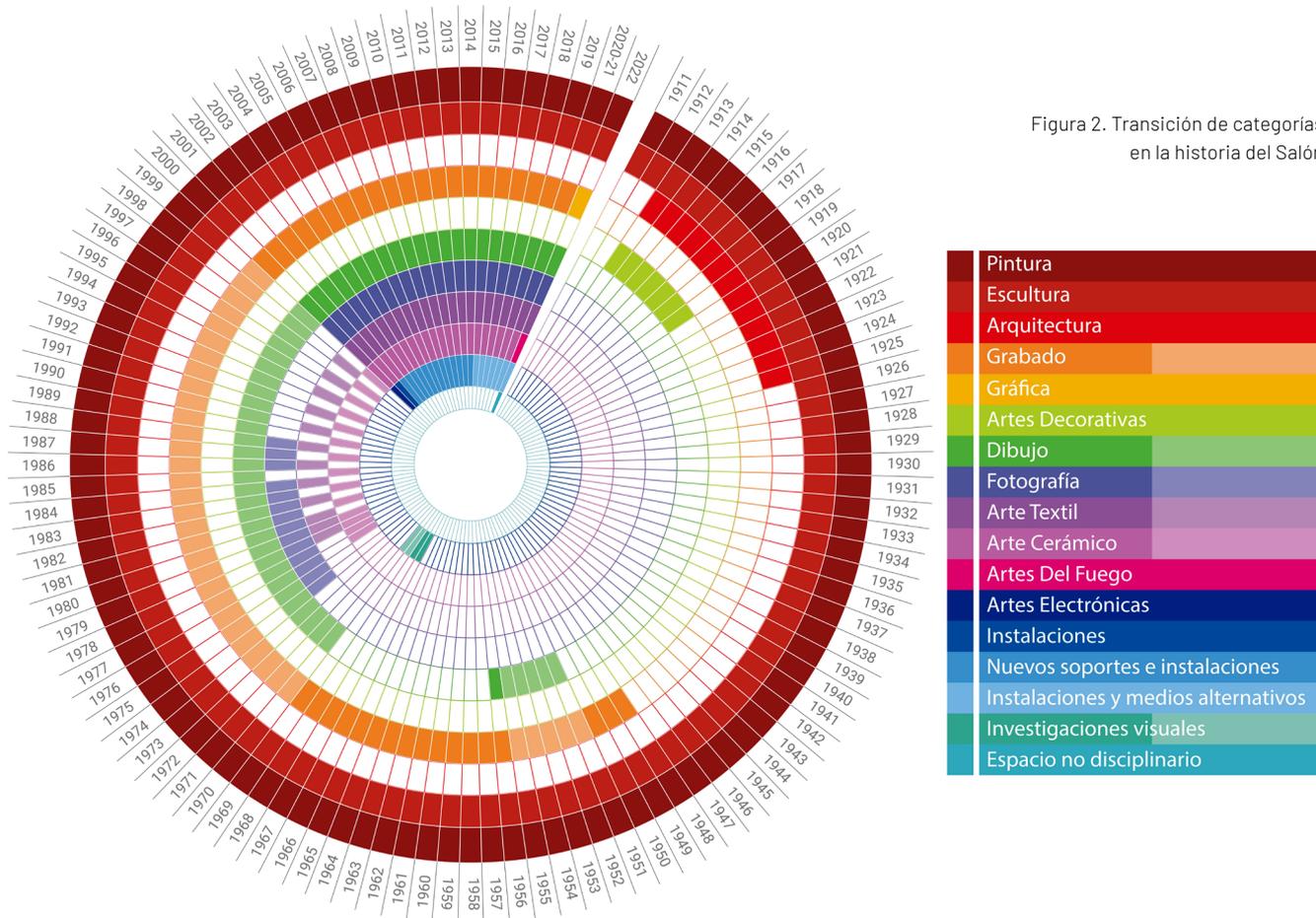
Por último, en cuanto a las disciplinas, por primera vez en 22 años se sumó una nueva categoría, a la que se denominó Espacio no disciplinario. A diferencia de las demás, Espacio no disciplinario intentaba dar cabida a prácticas no objetuales y efímeras, como la performance, o a proyectos de arte educativo, comunitario o en territorio que se encontraran en desarrollo y no necesariamente en su etapa final. Por otro lado, buscaba dar respuesta al fenómeno, cada vez más frecuente, por el cual lxs artistas optaban por «no definir disciplina» al momento de inscribirse al certamen. De hecho, en la última edición previa a la incorporación del nuevo espacio, la cantidad de obras cuyxs autorxs no definían disciplina superó a las inscriptas en las categorías de Escultura, Cerámica, Grabado y Textil. Sin embargo, a pesar de que esta opción permitía a lxs artistas correrse de la lógica disciplinar, se producía una paradoja ya que, al momento de evaluarlas y premiarlas, los jurados debían necesariamente asignarles una categoría. Como ya mencionamos, el 75% de lxs artistas que respondieron la encuesta afirmaron estar a favor de mantener el esquema de disciplinas. De ese modo, Espacio no disciplinario permitió mantener dicha división y, al mismo tiempo, dar lugar a prácticas que se regían por lógicas no disciplinares. Además, permitió convocar a una comunidad artística más extensa y heterogénea en su composición generacional. Por último, atendiendo nuevamente a sugerencias vertidas en la encuesta y en las sesiones que formaron parte de Plataforma Abierta, se ampliaron y renombraron dos de las categorías ya existentes. Grabado pasó a denominarse Gráfica—contemplando la convivencia de prácticas artesanales e industriales como la serigrafía, los afiches, las publicaciones, los fanzines y el arte digital— y Cerámica se convirtió en Artes del fuego, con la intención de incluir no solo aquellas piezas hechas con barro o arcilla sino también al mosaico, vidrio, metal, esmaltado y joyería [Figura 2].

Los cupos antes mencionados impactaron de lleno en la conformación de los distintos jurados, esquema que se amplió y modificó por completo [Figura 3]. Para comenzar, se sumó una etapa al cronograma habitual del concurso, en la cual se instó a aquellas personas que formaran parte del campo del arte y la cultura a postularse como candidatos a jurado. Atendiendo nuevamente a datos surgidos de la encuesta, se amplió el número y el tipo de entidades capaces de

15 La última vez que se había creado un nuevo entorno de postulación fue en el año 2000, con la aparición de Artes electrónicas. Además, ese año marcó la disolución de los Salones de Grabado y Dibujo, Fotografía, Arte Textil y Arte Cerámico, disciplinas que se unieron a Pintura y Escultura en un único certamen.

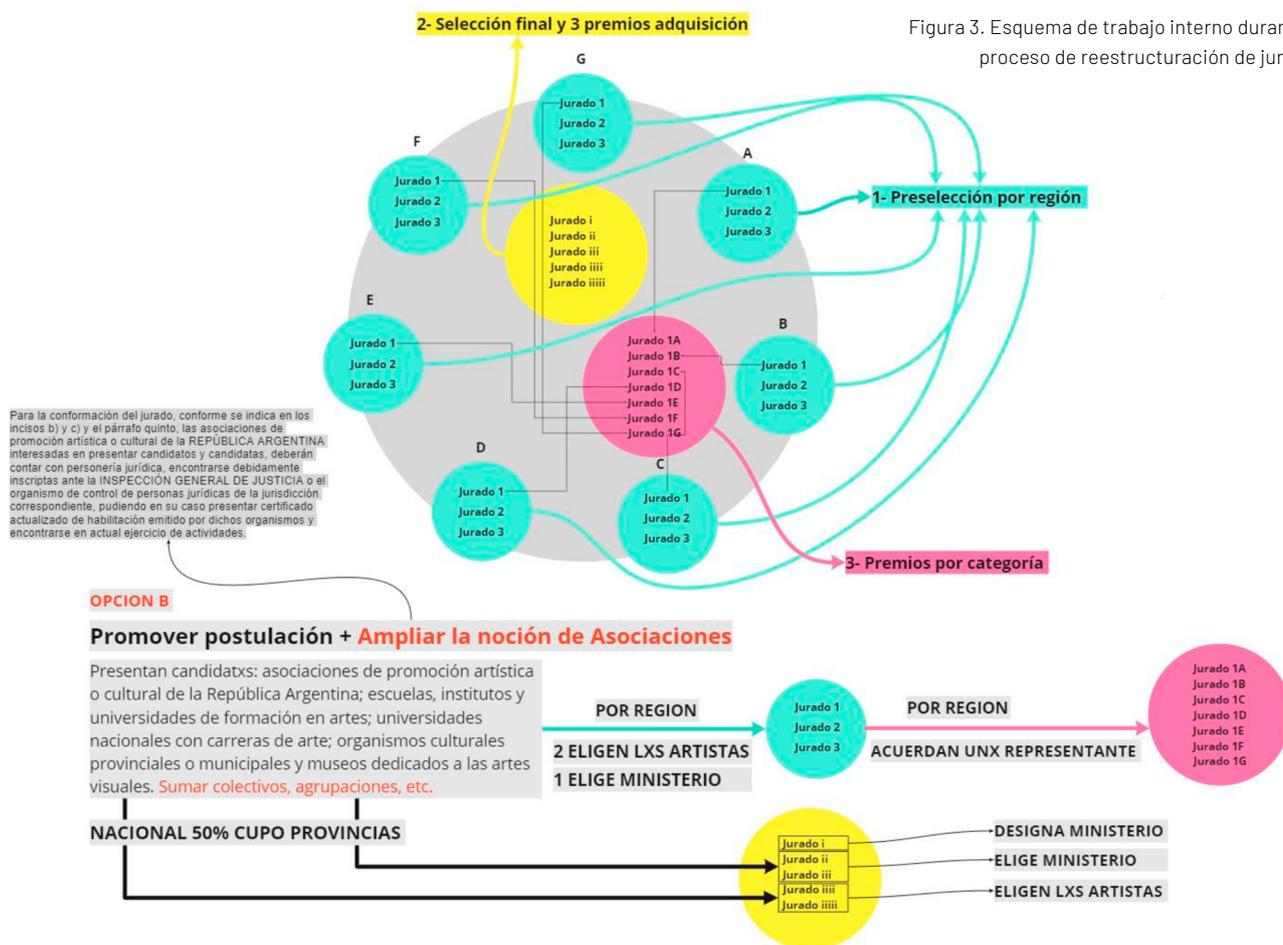
16 Recordemos que, como mencionamos en la página 2, sólo un 8,6% de lxs artistas encuestadxs afirmó pertenecer a una asociación civil.

Figura 2. Transición de categorías en la historia del Salón



Pintura	1961-1962
Escultura	1961-1962
Arquitectura	1961-1962
Grabado	1961-1962
Gráfica	1961-1962
Artes Decorativas	1961-1962
Dibujo	1961-1962
Fotografía	1961-1962
Arte Textil	1961-1962
Arte Cerámico	1961-1962
Artes Del Fuego	1961-1962
Artes Electrónicas	1961-1962
Instalaciones	1961-1962
Nuevos soportes e instalaciones	1961-1962
Instalaciones y medios alternativos	1961-1962
Investigaciones visuales	1961-1962
Espacio no disciplinario	1961-1962

Figura 3. Esquema de trabajo interno durante el proceso de reestructuración de jurados



presentar candidatos. Mientras que, históricamente, solo las asociaciones de artistas podían hacerlo, el nuevo reglamento extendió esta potestad a universidades que contaran con carreras de arte o sus facultades, unidades académicas, departamentos, institutos o cátedras; institutos superiores o terciarios de formación en artes; organismos provinciales, municipales y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con competencia en materia cultural y museos dedicados a las artes visuales. Otro de los cambios introducidos en la reglamentación permitió a lxs artistas participantes elegir, mediante el voto, a un porcentaje de lxs jurados de las distintas instancias, acentuando el carácter democratizador y participativo del concurso. Por otro lado, frente a un esquema de jurados que privilegiaba una mirada disciplinar, se antepuso una nueva configuración con acento en su composición federal y diversa. Teniendo en cuenta que casi un 70% de lxs artistas encuestadxs consideraron al Federalismo como uno de los objetivos centrales del SNAV, se sumó una instancia de preselección regional al concurso. El objetivo era lograr una mayor adhesión y compromiso de artistas y entidades culturales de las provincias y municipios. El nuevo esquema de jurados quedó conformado de la siguiente manera:

Jurado de Preselección Regional: se establecieron siete regiones geográficas: NEA (formada por las provincias de Entre Ríos, Corrientes, Misiones, Santa Fe, Chaco y Formosa), NOA (provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca y La Rioja), Centro (provincia de Córdoba), Cuyo (provincias de San Luis, San Juan y Mendoza), Patagonia (provincias de La Pampa, Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego), PBA (provincia de Buenos Aires) y CABA (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Cada una de ellas contaba con un Jurado integrado por tres personas: dos representantes elegidxs por el voto de lxs artistas según la región en la que se inscribían y un representante designadx por el entonces Ministerio de Cultura. Una de estas tres personas integraría luego el Jurado Federal de Premiación Disciplinar.

Jurado Transdisciplinario de Selección y Premiación: este jurado, que actuaba a continuación del anterior, debía realizar la selección final de las obras y la premiación de las tres mejores del conjunto de categorías. Estaba integrado por cinco personas: unxreconocidx especialista designadx por el Ministerio de Cultura que actuaría como curadorx de la exhibición de las obras seleccionadas y premiadas, otrxs dos especialistas designadxs por el Ministerio de la totalidad de candidatxs propuestxs por Asociaciones, Institutos, Universidades y Organismos culturales y dos elegidxs por lxs artistas sobre la base de la anterior lista de candidatxs.

Jurado Federal de Premiación Disciplinar: integrado por siete personas, una por cada región, era el encargado de otorgar los premios por disciplinas.

17 Hasta el 2017, cada una de las categorías del Salón era evaluada por un jurado de cinco especialistas propuestos por Asociaciones y Sociedades de artistas. A partir de 2018, se instituyó la existencia de un único jurado compuesto por siete miembros que evaluaba a todas las categorías de forma transversal. En 2022, este esquema se modificó nuevamente por el que aquí desarrollamos.

18 Las regiones fueron establecidas por el equipo de organización del SNAV en base a la cercanía geográfica de las provincias pero, principalmente al promedio histórico de la cantidad de inscriptxs de cada una de ellas al Salón. De esta forma, algunas regiones con poca participación están conformadas por varias provincias, mientras que otras con un alto nivel de inscriptxs—como Centro (Córdoba), PBA y CABA— están compuestas por una única jurisdicción.

El Jurado del Premio Nacional a la Trayectoria Artística no sufrió modificaciones en su composición pero debió atender a los cupos previstos en el nuevo reglamento: el piso del 50% para mujeres, el del 50% para jurados nacidos fuera del AMBA y un 5% para personas identificadas como no binarias o travestis-trans.

Por último, el reglamento aprobado en 2022 introdujo un nuevo esquema de premios ponderados. El mismo establecía que la cantidad de galardones a entregar por categoría debía ser proporcional al número de personas inscriptas en ella, tomando como referencia el promedio de participantes de los últimos tres años. De esta manera, se establecieron tres agrupaciones: aquellas disciplinas –como *Pintura*– cuyo promedio de participantes superaba los 500 inscriptxs, otorgaría un primer premio, tres segundos premios y tres terceros. Disciplinas como Dibujo, Escultura, Espacio No Disciplinario, Fotografía, Instalaciones y Medios Alternativos y Textil–cuyo número era de entre 151 y 500 participantes–, otorgarían un primero, dos segundos y dos terceros premios. Por último, categorías con un promedio de menos de 151 inscriptos, como Gráfica y Artes del fuego, continuarían premiando a sus artistas con un primer premio, un segundo y un tercero. Como resultado, más allá de la categoría en la que se inscribiesen, todxs lxs artistas tenían las mismas posibilidades de obtener un galardón. Con ayuda de este esquema, en 2022 se otorgaron un total de 46 premios –3 premios adquisición y 43 premios por categorías–, casi 20 galardones más que el año anterior. Además, por única vez, se decidió duplicar la cantidad de premios adquisición y de Premios Nacionales a la Trayectoria Artística, con el objeto de reponer aquellos galardones no otorgados en el año 2020, en que la cuarentena decretada por la pandemia de COVID-19 había impedido la realización del concurso.

Poner los datos al centro

Con el objeto de obtener datos certeros sobre la presencia de feminidades y disidencias en la colección y el certamen, se impulsaron una serie de relevamientos de orden cuali y cuantitativo. Los resultados de dichas investigaciones se exhibieron a manera de infografías en la edición número 110 del concurso, además de publicarse en su respectivo catálogo [Figura 4]. Por un lado, «Mujeres y categorías» exponía, en un conjunto de gráficos, el porcentaje de artistas inscriptas, seleccionadas y premiadas en el Salón Nacional durante el período 2000-2021. Los esquemas permitían visualizar y comparar su participación por año y categoría. De ese modo, dieron cuenta de una tendencia que, aunque menos notoria en los últimos años, se repite a lo largo de toda la historia del Salón: las artistas participan masivamente del certamen, sólo que sus producciones son invisibilizadas a la hora de otorgar los premios. Por último, «Hitos. Participación femenina en el Salón Nacional» se propuso enriquecer dichas estadísticas con los nombres y rostros de aquellas mujeres que contribuyeron, de manera insoslayable y desde sus inicios, con la existencia y sostenimiento del certamen. La línea de tiempo, que abarcaba al concurso en sus 110 años de historia, incluía no sólo la participación de las mujeres en calidad de artistas, sino también en sus roles de mecenas o promotoras –a través de la institución de premios y recompensas pecuniarias–, curadoras –figura que se sumó al Salón en 2018– y como integrantes de los jurados. A su vez, a través de un código de color, permitía visualizar el tardío reconocimiento del aporte de artistas mujeres en ciertas categorías, así como su casi total exclusión de otras.

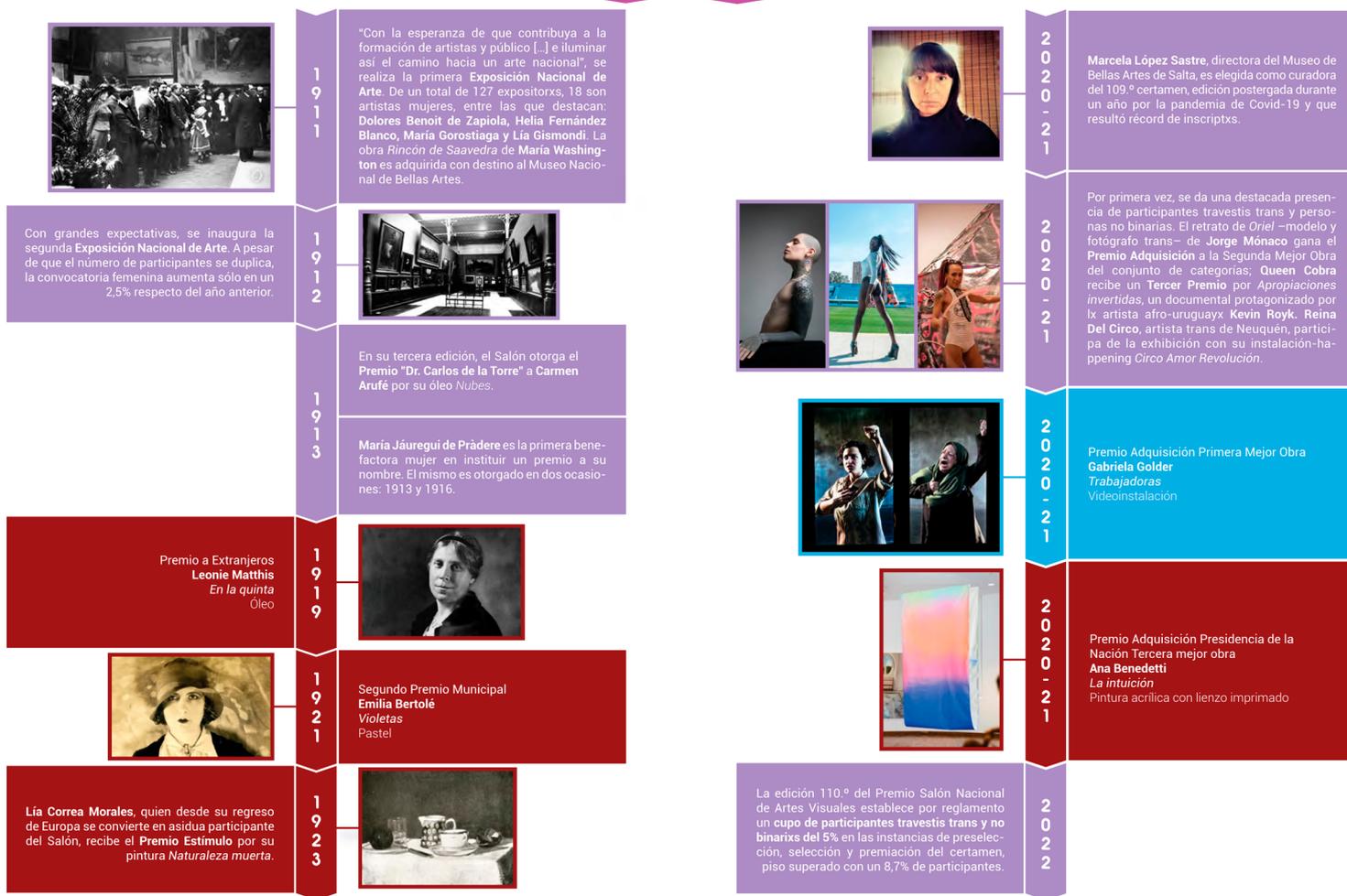


Figura 4. Hitos. Participación femenina en el Salón Nacional. Interior del Catálogo SNAV 2020-21, páginas 155 y 192

Dar forma a la memoria

A partir de la edición 2022, las exhibiciones de obras seleccionadas y premiadas del Salón incorporaron una serie de *plugins* expositivos para ofrecer miradas transversales de las distintas capas del certamen. Ese año, tanto en el Centro Cultural Borges como en el ex Centro Cultural Kirchner, se incluyó un sector con estadísticas del premio y fragmentos de las Jornadas de reflexión [Figura 5]. En 2023, se diseñó un espacio expositivo en el que el archivo fotográfico del Palais de Glace se puso en diálogo con el Salón Nacional, articulando una serie de materiales en formato instalativo. La muestra se dividió en cinco núcleos temáticos: el archivo, el Certamen Nacional de Investigaciones Visuales de 1970 y 1971, los diseños expositivos, las itinerancias del Salón y el edificio del Palais. Esta propuesta buscó construir un metarrelato visual con espesor histórico para poner en valor un fondo documental que durante décadas había permanecido fuera de circulación.

19 Cabe recordar que el edificio del Palais de Glace se cerró en 2017 para dar comienzo a un proceso de restauración integral del mismo. Las obras se interrumpieron en el año 2019 tras la caída del contrato con la empresa adjudicada por incumplimientos. En 2023, con una nueva licitación, se reanudaron las obras con la expectativa de finalizarlas ese año, pero al momento de esta publicación el edificio continúa cerrado y se desconoce la fecha de culminación de estas.

Asimismo, la estructura del catálogo fue revisada y además de reformular el diseño se integraron investigaciones, documentación curatorial y materiales del archivo [Figura 6]. A la habitual concatenación de imágenes de obras seleccionadas y premiadas, se sumó una sección final destinada a ensayos y textos críticos, se reincorporó el Reglamento —pieza institucional clave—, y se incluyeron registros fotográficos de las exposiciones para visualizar los distintos diseños de montaje, como parte de la construcción de sentido del relato curatorial. En la edición 2023 se incorporaron, además, materiales de carpetas de artistas provenientes del archivo del Palais, ampliando la dimensión biográfica y documental de la historia del certamen.



Figura 5. Instalación realizada en el Centro Cultural Borges en el marco del 111° Salón Nacional. Fotografía Pablo Mehana

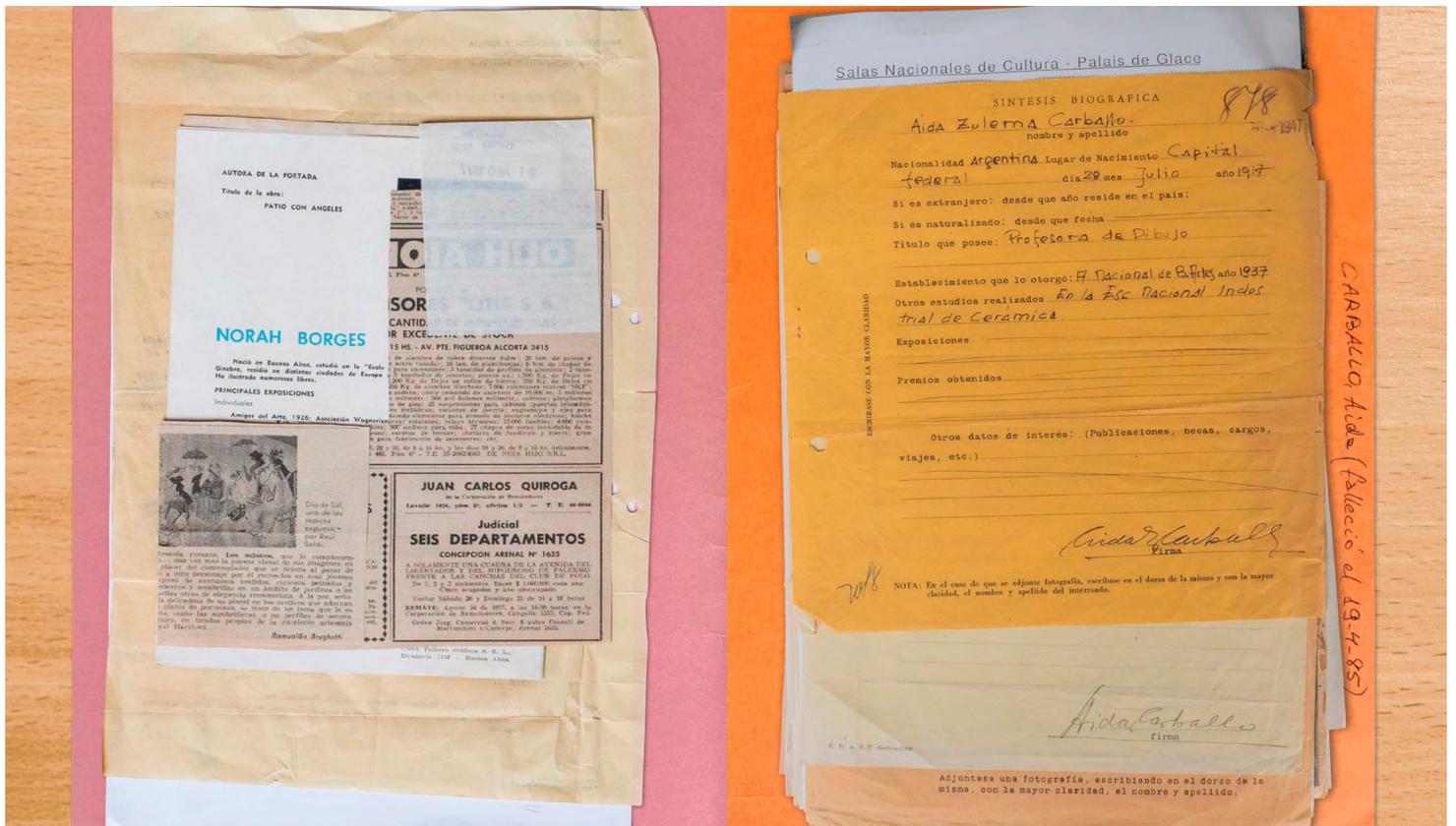


Figura 6. Interior del Catálogo SNAV 2023, páginas 222 y 234

La encuesta, las jornadas de reflexión, los relevamientos, el nuevo reglamento, la activación del archivo y la transformación del catálogo fueron movimientos en una misma dirección: la búsqueda de mecanismos para que el Salón Nacional sea un dispositivo permeable, capaz de reconfigurarse desde la escucha, la investigación y la memoria.

Ensayamos la puesta en escena y el debate de un Salón con sus propias contradicciones: la persistencia de jerarquías, las asimetrías territoriales, los límites de la participación, la fragilidad de los archivos, la potencia del disenso, para comenzar a destejer construcciones rígidas y naturalizadas. Sin embargo, esta voluntad es frágil y requiere sostener las acciones en el tiempo, insistiendo y afinando reconfiguraciones en resonancia con los problemas y desafíos contemporáneos. Hoy nos encontramos en un contexto político que promueve formas más cerradas y conservadoras de entender lo público y, por ese motivo, este proceso adquiere otro valor. Confiamos en que esta mirada retrospectiva permita seguir pensando tácticas para sostener otras formas de hacer y habitar lo común.

Referencias

Cybel, D. (7 de septiembre de 2022). «Las colecciones de los museos legitiman los modos de vida». *El Grito del Sur*. <https://elgritodelsur.com.ar/2022/09/las-colecciones-de-los-museos-legitiman-los-modos-de-vida/>

Palais de Glace, Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. (2021a). *Catálogo del Salón Nacional de Artes Visuales 2020/21*. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/catalogo-go_2020-21.pdf

Palais de Glace, Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. (2021b). *Jornadas de reflexión sobre el Salón Nacional de Artes Visuales* [Lista de reproducción de YouTube]. <https://www.youtube.com/playlist?list=PL3djHLZI7ks6oq1uCCnyvGEFsxNnSoeIL>

Palais de Glace, Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. (2021c). *Plataforma Abierta: Estadísticas de encuesta SNAV 2020/21*. <https://palaisdeglace.cultura.gob.ar/media/uploads/site-37/encuesta-2020-21.pdf>

Palais de Glace, Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. (2022). *Catálogo del Salón Nacional de Artes Visuales 2022*. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/catalogo_2022_ok.pdf

Palais de Glace, Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. (2023). *Catálogo del Salón Nacional de Artes Visuales 2023*. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/catalogo-go_2023_0.pdf

02. ¿PUEDE CUALQUIER CUERPO SER EL CUERPO DE UNA INSTITUCIÓN?

FEDERICA BAEZA

La historia que voy a contarles es el relato de mi experiencia como una persona trans en un lugar de decisión política en un museo de arte financiado por el Estado argentino. La directora de un museo cuyo cuerpo no se encontraba reflejado en las imágenes, los relatos, los archivos y las colecciones públicas de su país. También es la narración de un proceso de participación de diversas comunidades artísticas para transformar una institución conservadora, anacrónica y en crisis. Uno de esos típicos museos que fueron pensados con la misión histórica de promover el arte de una nueva nación a principios del siglo XX. Las personas que lo fundaron, aquellos padres de la patria imaginaron que nada podía reconocerse como arte antes de la fundación de esta unidad geopolítica. Es natural, es imposible entender su funcionamiento actual sin reconocer su origen colonial. Por eso, esta historia también es la crónica de un intento de reparación. La tentativa de reconvertir una institución en un instrumento para reconocer y reparar las consecuencias de la violencia que el mismo Estado ejerció, y ejerce, sobre cuerpos alejados del centro de la narrativa nacional. Finalmente, todo sistema político, toda norma moral, toda epistemología del conocimiento, todo orden económico, todo funcionamiento estético, inclusive toda narrativa museográfica, se asienta sobre la institucionalización de nuestros cuerpos.

Asumí públicamente mi identidad como mujer trans a principios del año 2020. En aquellos meses fui convocada por un gobierno de centro izquierda para dirigir un museo público localizado en la Ciudad de Buenos Aires. El 10 de diciembre de 2024 renuncié a la dirección de aquel museo, el Palais de Glace, con la llegada del gobierno libertario. Entendí que el contexto político imposibilitaba la continuidad del proyecto institucional. La historia de esos cuatro años de gestión también es la historia de cómo yo recompuse distintos fragmentos de mi vida entre el pasado, el presente y una proyección sobre el futuro, para abrazar mi propia existencia. Es difícil explicarlo, un acontecimiento así transforma vocaciones, redimensiona el lugar que una tiene frente a la mirada de lxs demás, despierta otras inquietudes personales

y profesionales. A mí me dio la posibilidad de entender de un modo muy íntimo las relaciones entre género, poder, arte y el rol de las instituciones.

Un museo en ruinas

El espectáculo de un museo en ruinas es una extraña fantasmagoría del tiempo. Nos hemos acostumbrado a ver salas de cine abandonadas o grandes teatros en desuso. Cuando estos espacios se desactivan son expresivos testimonios de cómo se ha imaginado el vínculo entre una sociedad y las artes, la sociabilidad de una comunidad o sus lugares de entretenimiento. Estos edificios, ahora desvencijados, se revelan como maquinarias que estructuraban ceremonias que antes reunían a los cuerpos en ciertas posiciones en el espacio. Estos despojos arquitectónicos se muestran como artefactos que permitían ese estado de trance frente a una pantalla o un escenario. El sueño colectivo de una comunidad que ahora se encuentra extinta o se ha transformado tanto que ya no se reúne de la misma manera. La percepción frente a un museo destruido es diferente. Parece que la tipología del museo no permite imaginar su propia descomposición, su futuro trunco. Pienso en las imágenes del incendio del Museo Nacional de Brasil en Río de Janeiro durante el año 2018. Recuerdo la fachada de este palacio de piedra abrazado por las llamas. Una catástrofe en la que se perdieron imágenes, relatos y documentos que hacen inteligibles fragmentos de la historia de un país. Fue una pérdida material que imposibilitará relecturas, conflictos y debates en torno a la conformación de varias comunidades en tensión frente a una narrativa nacional que las reúne. Buscando fotografías de museos destruidos en la web veo que la mayoría está asociada a grandes cataclismos, guerras, revoluciones, dramáticos cambios de regímenes políticos. Un grave acontecimiento interrumpe la misión central de un museo: escenificar la permanencia de una cultura. Una catástrofe quiebra la posibilidad de instituir un pasado y dirigir una mirada que establezca futuros posibles.

La descomposición del edificio del museo que dirigi es diferente, no corresponde a un acontecimiento catastrófico de corta duración en el tiempo. Su historia habla de los avatares de un país. El palacio fue construido en 1910 como un lugar de sociabilidad de la burguesía porteña en el marco de la celebración de los primeros cien años de la nueva nación. Se construyó con el excedente económico de una región del planeta integrada al capitalismo mundial como productora de materias primas. Era una pista de patinaje sobre hielo y club social, de allí viene su nombre: Palais de Glace. Luego fue una célebre milonga donde se presentaron las más famosas orquestas de tango. En la década del treinta el edificio se nacionalizó y fue remodelado para albergar un museo que conserve y exponga una colección integrada por las adquisiciones de un Salón Nacional que ya se celebraba desde 1911.

Casi cuarenta años después, la falta de inversión y las dificultades en la gestión política fueron deteriorando el edificio del Palais de Glace. Una larga grieta avanzó sobre la gran cúpula del edificio [Figura 1]. Nació en el lucernario central del domo y se extendió interrumpiendo las líneas de las cornisas, atravesando las ventanas circulares hasta proyectarse sobre los arcos y las columnas corintias. Las filtraciones del exterior fueron destruyendo una parte de la mampostería que se cayó a pedazos. Las reservas localizadas en el subsuelo del edificio se encontraban atestadas de obras de arte que habían sido presentadas a varias ediciones del Salón Nacional durante décadas y no habían sido retiradas. La jerga oficial les llamaba

a estas obras «remanentes». Este museo entrópico parecía escenificar la disolución de la institución. Todo el vocabulario arquitectónico diseñado para representar la gloria y la permanencia del edificio mostraba los signos de un posible derrumbe. Un museo ruinoso que ya no instituye el desarrollo de una historia, que pierde la capacidad de jerarquizar las piezas de su colección. En su descomposición, en su pérdida de eficacia argumentativa, el propósito de esta maquinaria también se hace más evidente.



Figura 1. *Cúpula* (2022), Palais de Glace

En el año 2017 se decidió cerrar sus salas y ejecutar un proyecto de restauración integral. Luego, el colapso financiero del Estado argentino del año siguiente, la pandemia de COVID-19, la reducción del presupuesto para obras de infraestructura pública instado por las políticas de austeridad fiscal exigidas por los organismos internacionales volvió a paralizar las refacciones. Como consecuencia del cierre de la sede del museo, su colección y el personal fueron alojados en otras instituciones públicas en la ciudad de Buenos Aires, sin un espacio físico concreto en el que realizar sus proyectos. El Palais de Glace se convirtió en una institución nómada sin una ubicación precisa.

Este proceso de deterioro del edificio también era elocuente de las dificultades que atravesaba la misión central del museo: organizar un premio con más de cien años de historia, el Salón Nacional. Esta iniciativa, fue diseñada como un dispositivo de construcción de colecciones públicas mediante premios y adquisiciones. Tradicionalmente, su lógica fue la de la inclusión y la exclusión de trayectorias artísticas que construyen un canon nacional. Controversias, discusiones estilísticas, políticas e intereses contrapuestos en el campo del arte, salones oficiales, contrasalones, grupos tradicionalistas y rupturistas animaron su desarrollo a lo largo del siglo XX. Este premio estatal fue diseñado como un pequeño parlamento en el que los artistas podían elegir parte del jurado que era postulado por asociaciones artísticas. Pero los indicadores mostraban que la comunidad en torno a este certamen envejecía y estaba muy concentrada en la

ciudad de Buenos Aires. Eran grupos que se sentían desplazados del mercado del arte contemporáneo y habían hecho prevalecer sus intereses gremiales sobre la función de la institución, sobre el interés común. Se amparaban en las técnicas y las disciplinas, se rehusaban a cualquier debate sobre sus espacios de poder. Un claro indicador del carácter conservador de estos grupos había sido su fuerte sesgo sexista. Por ejemplo, hasta el año 2019, el acervo estuvo integrado por obras de artistas mujeres en un muy pequeño porcentaje, un 20%. La institución le había dado la espalda a las discusiones. En aquel panorama crítico fui convocada a dirigir este museo.

Hasta que me invitaron a ocupar el cargo de la dirección yo no había tenido un contacto fluido con este espacio. No lo sentía como un lugar estimulante en el campo artístico. La tradición de los salones nacionales no me convocaba, lo confieso. Pero en aquellos primeros momentos de mi transición, de alguna manera, pude identificarme con esta institución en crisis, amenazada por su propia descomposición. Ese museo partido en varios fragmentos, que había perdido la posibilidad de leer su pasado y darse una misión sobre su futuro. El museo necesitaba redescubrirse. Precisaba desconfiar de sus seguridades, reagrupar una comunidad más amplia en torno a sí mismo, releer su tradición en otra clave. A mí me pasaba lo mismo. Es cierto: usé la institución en favor de mi propia transición. Adoptar un nuevo nombre y género públicamente sólo es un primer paso, luego se precisa un trabajo sobre sí misma. El Palais de Glace, pensé yo, también iba iniciar este camino.

Recomponer el cuerpo de una institución

Una semana después de asumir mi función se declaró la cuarentena por COVID-19. Un clima de tensa calma poblaba las calles de la ciudad de Buenos Aires. El futuro se volvía absolutamente irreconocible, distópico. Una guerra silenciosa se extendía por el aire en pequeñas partículas invisibles. Los centros sanitarios temporales montados en espacios públicos y los hoteles destinados a la reclusión de las personas infectadas construían el extraño paisaje del centro. En ese momento deambulaba sola por lo que había sido un convento del siglo XVIII, uno de los edificios más antiguos de la ciudad, donde se alojaba la colección y las oficinas vacías del museo. Usaba faldas largas, pesados aros, tenía una melena incipiente. Con el correr de las semanas, diferentes partes del equipo se integraban en horarios reducidos de trabajo. Las tareas eran múltiples: desarrollar proyectos en estas difíciles condiciones, introducir en el equipo otros principios de trabajo colaborando con artistas, ponerles en contacto con comunidades con las que no habían interactuado, buscar nuevos perfiles para un grupo muy reducido, estudiar la historia de la institución a partir de sus archivos y su colección, repensar nuevas lógicas para el Salón Nacional. En fin, rediseñar la institución.

La pantalla deja ver un gran cuarto abovedado de viejos ladrillos, parece un lugar que sobrevivió a una guerra. Entre las aberturas sin ventanas, las piedras sobre el suelo sin revestimiento y los orificios en las paredes se muestran algunas esculturas. Una coreografía de brazos, manos y torsos las abrazan, las tocan hasta confundirse con ellas. Pinceles rodean el pezón de una escultura, parece excitarla o darle un tratamiento de restauración *new age*. Otras manos lanzan unas cabezas de antiguos bustos destruidos. Esta es una obra de Diego Bianchi producida por el museo para ser difundida en las redes durante la pandemia [Figura 2]. En las imágenes puede percibirse la tensión entre el cuidado y la destrucción de la colección, entre la preservación y la amenaza iconoclasta.



Figura 2. Diego Bianchi, *La cura* (2020)

En otro de estos videos una activista de la comunidad travesti trans le «enseña» al busto de un niño de principios de siglo XX una técnica para comprender su propio cuerpo como una obra de arte [Figura 3]. Marlene Wayar utiliza una entonación pausada, maternal, mientras elabora un muñeco de papel. Ella es una figura clave en la lucha por la legislación progresista sobre identidad de género en mi país. Le propuse ser coordinadora del área de educación del museo. Me asesoró, la escuché, la dejé guiarme, inclusive hasta cuando no la comprendía completamente. En Latinoamérica las personas de mi comunidad, la travesti, elegimos a otra como una madre que nos guía en el camino. Desde ese momento, ella es la mía.



los deseos que les fueron aplastados por... todos los discursos sociales

Figura 3. *La colección escucha* (2020), de Marlene Wayar

A medida que las restricciones impuestas por la cuarentena se hicieron más laxas comenzamos a realizar cada vez más actividades. Las imágenes que recuerdo ahora son muchas. Organizamos junto con un colectivo integrado por maestrxs de arte queer, Frente de docentes disidentes, una manifestación en la que sacamos a la calle obras que habían sido rechazadas en los Salones Nacionales. Invitamos a Escritores Villeres, un grupo de jóvenes poetas que viven en barrios populares, a curar una muestra en la que expusieron sus poemas, fotografías y videos junto con las obras de la colección para evidenciar el sesgo clasista de la institución. También convocamos al colectivo Identidad Marrón a curar otra exhibición y organizar actividades en las que se preguntaban «¿el arte en la Argentina es sólo oficio de blancos?». Formamos parte de la producción de dos ediciones de un festival llamado Encuentros Mágicos [Figura 4], en el que invitamos a activistas y artistas de las disidencias sexuales del norte de la Argentina, una de las regiones más conservadoras del país, a producir espectáculos, conciertos, desfiles, performances y conversatorios. Con ellxs organizamos una gran comparsa de Carnaval que recorrió las calles céntricas de Buenos Aires. Trabajamos en un premio llamado 8M en el que se adquirían ocho obras anuales de artistas mujeres y personas LGBTQ+ para propiciar una representación más diversa en la colección. Así logramos que por primera vez ingresen obras de artistas trans a colecciones públicas como, por ejemplo, Andrea Nogueira Pasut. También diseñamos un programa llamado Bitácora Travesti Trans en el que propiciamos un foro de producción de conocimiento de distintas referentes de nuestra comunidad en diversos puntos del país.



Figura 4. Palais de Glace, Encuentros mágicos (2022)

En todas estas actividades, y muchas más, los modos de organización del museo se pusieron en tensión. Intenté que los equipos de trabajo se sensibilicen con otras comunidades con las que no habían trabajado antes. Muchas veces no era sencillo porque estos perfiles se alejaban del trabajo artístico profesional. Fue un proceso de desaprender las normas institucionales, de correr riesgos, de desandar jerarquías implícitas, de volver a pensar nuestros objetivos. Muchas veces me peleé, me equivoqué, me disculpé, aprendí, reconocí mi falta de experiencia, las restricciones de los privilegios con los que fui educada. Enfocándonos en las subjetividades que habían sido dejadas de lado, o consideradas periféricas, en la narrativa de un arte nacional encontré también mi propio reflejo. Lo reconozco: hicimos la programación que yo quería ver, que necesitaba ver. En mi diferencia encontré un punto de conexión con otras diferencias. A medida que los distintos fragmentos del museo se volvían a reunir de otros modos posibles, sentí que lo mismo empezaba a pasar con mi propio cuerpo, con mi propia historia personal. Estas otras perspectivas mostraban lo que la institución había negado, imágenes, relatos, experiencias antes ignoradas. También entendí que el reconocimiento de cualquier cuerpo está relacionado con una comunidad que lo hace legible, que le da un espacio, que lo incorpora a un diálogo. Cuando ese cuerpo se incorpora al espacio público pone en discusión el reparto de las capacidades, los destinos, los saberes, los gustos, los afectos, hasta inclusive el placer estético. Ese cuerpo, que puede parecer minoritario, excepcional, extraño, transforma el espacio que tenemos en común. Redefine la enunciación de un «nosotrxs». Estas experiencias nos prepararon para el punto más difícil de mi gestión.

El nombre propio de una comunidad

Teniendo como telón de fondo los muros de ladrillo de nuestra sede provisoria en aquel convento antiguo, Marlene Wayar se dispuso frente a la cámara y comenzó a hablar con tranquilidad y pausa. Teníamos que responder a una gran discusión que había nacido en las redes sociales, inundaba el campo artístico y llegaba a la prensa. «Escándalo», «polémica» por «el concurso de los cuatro sexos y doce géneros» eran las palabras que usaba el periodismo para referirse a la encuesta que el museo había incorporado al formulario de inscripción del Salón Nacional. Para acompañar un proceso de discusión sobre el reglamento del certamen decidimos realizar una encuesta a las personas que se inscribían para conocer algunas coordenadas como sus edades, lugares de residencia, acceso al trabajo y a la educación artística, condiciones socioeconómicas e identidades de género. Este último tópico antes de mi gestión había sido un fuerte tema de debate. Existían indicadores muy claros, por ejemplo, entre los años 1911 y 2017 este concurso sólo había reconocido con la máxima distinción en la tradicional disciplina pintura a cinco artistas mujeres y a noventa y un varones. Gracias a la presión de grupos feministas en el 2018, se incorporó un cupo mínimo del 50% para mujeres en la selección, premiación y el jurado. Desde el año 2020, en mi gestión decidimos profundizar esta política dando visibilidad a todas las identidades subrepresentadas en el Salón. La encuesta fue el primer paso.

En el video, Marlene recordaba que fue una asociación civil la que en el año 2005 había registrado los nombres de personas de la comunidad travesti-trans fallecidas, en su mayoría por falta de acceso a la salud o por violencia. Este registro se publicó con el título «La gesta del nombre propio». La frase aludía a la importancia de poder ser nombradxs para que el Estado reconozca su misma violencia, su complicidad en lo que fue un genocidio comunitario.

La misma frase también homenajeaba el acto fundante sobre nuestros cuerpos que implica darnos un nombre distinto del que nos legaron al nacer. El primer emblema de soberanía sobre nosotrxs mismos. Marlene recordaba esta historia e invitaba a lxs artistas a encontrar en el formulario sus propias posiciones, superponer las categorías, sumar los términos que les resultaran propios. Finalizaba su intervención señalando que el propósito era limitar la propia violencia del Estado que impone el binomio hombre/mujer en sus formularios. Insistía en la necesidad de nombrarnos. Frente a las críticas que señalaban el carácter invasivo de la encuesta en aquel video aclaramos que los datos eran confidenciales con fines estadísticos y cedimos haciéndola de carácter opcional. Siempre digo que este episodio de máxima tensión fue el verdadero comienzo de mi gestión. Recibimos insultos, violencia, innumerables mensajes de odio en las redes, percibí como nunca antes un clima de despersonalización y antagonismo exacerbado. Esto sería sólo el inicio de la época que hoy nos toca vivir en la Argentina.

Frente a este panorama entendimos que el camino era avanzar más profundamente en la democratización de la institución. El incidente nos colocó en la escena pública como hace muchos años no le sucedía al Palais de Glace. Sistematizamos los datos de la encuesta y la hicimos pública, este documento sirvió como base del debate. En esa edición logramos superar los índices de inscripción de toda la historia del certamen. De las casi tres mil personas que se anotaron, más de 400 marcaron opciones de género diferentes al binomio hombre/mujer. Organizamos un programa llamado «Plataforma abierta» [Figura 5], escuchamos en más ocho encuentros virtuales, que sumaron más de veinte horas en total, a artistas, organizaciones sociales, activistas, espacios independientes, investigadorxs, centros de educación artística, curadorxs y toda persona que quisiera anotarse sin ningún tipo de restricción.



Figura 5. Salón Nacional, *Plataforma Abierta* (2021)

Construimos una gran asamblea con discusiones, acuerdos y desacuerdos. Pusimos todos los temas en debate: la necesidad de reformular los modos de representación, los alegatos

de las comunidades que se sentían excluidas, las posibles vías de descentralización del certamen para incluir las escenas artísticas más alejadas de los centros de producción del país, los lenguajes, las disciplinas, la propia idea de un concurso hasta la misma idea de Nación. Aún recuerdo las palabras de Reina del Circo, una mujer trans mapuche que tomó la palabra: El Estado Nación Argentina está fundado sobre la base de la violencia, el genocidio, una cultura que se impone sobre otras, a costa de espada y sangre. Se llevaron nuestra cultura, saquearon nuestros territorios, profanaron nuestras tumbas, nuestras lenguas.

Intentando darle la palabra a quienes la institución silenció desde su fundación, nombrando a quienes no habían sido nombrados, el museo reincorporó en su interior una tensión de difícil resolución que, paradójicamente, lo movilizaba. Este debate generó un nuevo reglamento, algunos de sus números: 50% de participación femenina en todas las instancias, 50% de participación de artistas que residen fuera de la capital, 5% de participación de artistas trans-travestis y no binarios estructuraron una política de cupos. De veinte instituciones que presentaban candidaturas a jurado se amplió a ciento diez. En la última edición del certamen incrementamos el número de participaciones en un 17% en relación con sus máximos históricos. El concurso incorporó nuevas generaciones reduciendo el promedio de edad en un 30%. Aumentamos el presupuesto en un 100%. Fuimos eficientes, sabíamos que no teníamos otra posibilidad. Algunos nombres e historias: por primera vez en 110 años fue distinguida Claudia Alarcón, una artista textil wichi de la provincia de Salta, Mag. de Santo, de la ciudad de La Plata, fue la primera persona trans en ser jurado del Premio de Honor o el grupo de activistas afrodescendientes MAMBA, de la ciudad de Córdoba, también fue premiado marcando un hito en un país tan racista como la Argentina. La enumeración podría continuar largamente. En definitiva, aún en un dispositivo tan obsoleto y anacrónico como un Salón Nacional se hizo presente una nueva tensión que le permitió recobrar su capacidad instituyente a partir de la tensión y el diálogo.

Un emblema profanado

Quiero evocar una de las exhibiciones que produjimos en el año 2022 para concluir este relato. La primera retrospectiva en Buenos Aires del artista tucumano Rodolfo Bulacio. En su trabajo creo que pueden volver a pensarse las ideas de cuerpo y nación a partir de la búsqueda de un nombre propio que nos permite encontrar un lugar para disputar el espacio de lo común. Primero hay que decir que esta muestra fue un acto de reparación. La Rodo, como esta marica de pueblo era conocida en su localidad, fue asesinada en un crimen de odio a sus 27 años en 1997. Esto sucedió bajo un gobierno de extrema derecha, el del gobernador Antonio Bussi, militar condenado por delitos contra los derechos humanos. Para su madre, Porota Jiménez, implicó un proceso de transformación personal superar los prejuicios de su comunidad para poder abrazar plenamente la memoria de su hijo. La insistencia de esta mujer hizo posible aquella muestra.

La pintura *Escudo Nacional* (1995) es la imagen, y la profanación también, de un emblema [Figura 6]. En Argentina, la provincia de Tucumán es simbólicamente el lugar de nacimiento de la patria, allí donde se declaró la independencia nacional. Como en otros relatos nacionales, el centro simbólico es paradójicamente una región periférica en relación con la metrópoli portuaria, Buenos Aires. El escudo nacional es el centro de una ceremonia cívica que

se realiza ya en los primeros años de la infancia, en la escuela. La Rodo volvió a pintar, como un niño, este emblema en su Monteros natal, un pueblo de su provincia. Siempre trabajó con los materiales escolares que su madre maestra, Porota, traía a la casa. En esta profanación incluyó también unas margaritas de plástico pegadas. Margaritas, flores sencillas, comunes, casi groseras, de una sensibilidad plebeya. Las flores que eligió como su propio emblema. En el zurcido de estas flores reaparece otra figura femenina de su familia, su abuela Blanca, costurera. En esta profanación intervienen sobre el símbolo patrio, de la patria, la tierra de los padres, los oficios populares de su madre y de su abuela con quienes se crió. Los modos de hacer «femeninos» legados a su hija marica. Un patrón de corazones blancos es el telón de fondo del escudo. Evocan la trama sencilla, tal vez de una tela de saldo. Volver a pintarlos repetidamente parece la actividad de un adolescente enamorado que imprime su sentimiento sobre el símbolo sacralizado.



Figura 6. Rodolfo Bulacio, *Escudo Nacional* (2025)

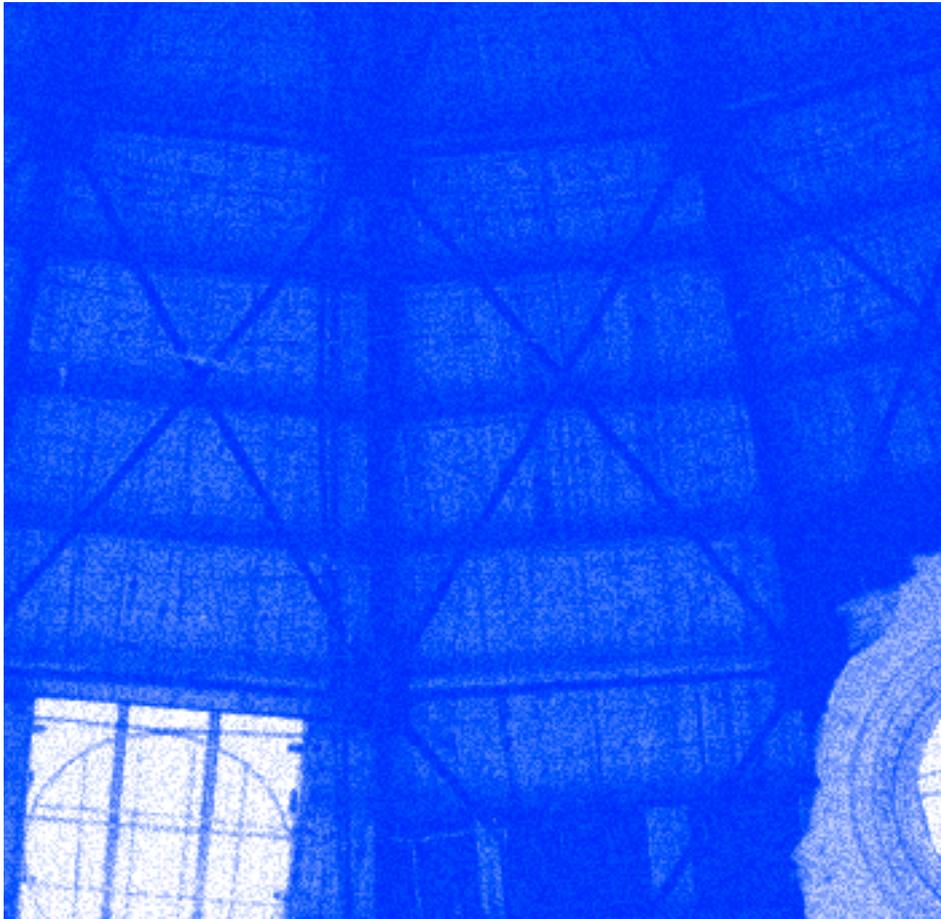
Su rostro, de tez oscura y labios gruesos, ocupa el centro de otro emblema. Allí donde debería estar George Washington victorioso, coronado por laureles, se representa él mismo rodeado de sus margaritas, una marica de pueblo [Figura 7]. La imagen de un dólar es de amplia circulación en la Argentina. Es la moneda utilizada como reserva de valor. En la década de los años noventa, un gobierno neoliberal sostuvo la paridad entre la moneda norteamericana y el peso argentino. Las consecuencias fueron las mismas que tenemos ahora: pobreza, extractivismo, desigualdad, colonialismo. En *One rodo, one money* (1995), el artista profanó el emblema de valor global, invirtió su valor. Con su copia escolar imaginó resituarse en el centro del poder. De un modo precario, infantil, casi de fantasía, pero lo hizo. Y mostró que esa operación podía ser imaginada. También intuyó que ningún orden provincial, periférico, puede ser realmente cuestionado si no se cuestiona el centro del poder, el centro del valor. Toda disrupción sobre los emblemas proyecta sobre ese cuerpo profanador la amenaza de un castigo. El cuerpo castigado es expulsado del relato de la historia.



Figura 7. Rodolfo Bulacio, *One rodo, one money* (1995)

Yo sé que es una falta de respeto superponer mi cuerpo al cuerpo ausente de La Rodo. Aunque su castigo, o al menos su amenaza, también haya repercutido en las ausencias que marcaron mi vida. Ausencias que marcaron lo sesgado del repertorio de experiencias, imágenes y relatos que mi comunidad consideró valioso, que debía ser preservado en un museo.

Mi cuerpo, muchos años ausente hasta de mi propia consciencia, durante el tiempo en el que dirigí un museo no fue sólo mi propio cuerpo, fue el cuerpo de una institución. La promesa encarnada de que la profanación de su misma misión fundadora podía ser, al menos, imaginada. En ese proceso entendí que todo cuerpo es el cuerpo de una comunidad que lo sostiene, que lo hace legible, que lo narra, que lo muestra. Y en la aparición de ese cuerpo aparentemente extraño, minoritario, el espacio en común que tenemos puede volver a pensarse en su totalidad. Hoy debemos seguir diciendo que nuestros cuerpos existen, que merecen el reconocimiento. Y en esta demanda se juega gran parte del futuro para todos los cuerpos.



03. LAS HISTORIAS DEL ARTE REESCRIBIÉNDOSE EN UN SALÓN

GUILLERMINA MONGAN

El sueño despierto de los días

La mañana que Feda me llamó por teléfono y me preguntó si quería curar el 111º Salón Nacional de Artes Visuales (SNAV), no pude evitar hacerme una serie de preguntas: ¿Qué es curar —o cuidar— un Salón? ¿Y uno Nacional? ¿Cómo es trazar relaciones y lecturas dentro de un conjunto abultado de producciones de todo el país, que además será seleccionado colectivamente y en distintas etapas? Sabiendo que una parte de estas obras devendrá patrimonio nacional ¿qué es patrimonializar? ¿Qué motiva que la selección la hagan juradxs regionales elegidxs por sus participantes? ¿Cómo transforma la práctica curatorial el hecho de tratarse de un Salón? ¿La historia del Salón tiene que ser parte del relato o está implícita en la propia selección y en las mismas producciones?

Junto a estas preguntas y otras, un sí rotundo colmó cada interrogante de responsabilidad e instantáneamente comencé a revisar materiales sobre los salones anteriores, alegrándome rápidamente ante la noticia de que estaba previsto construir un dispositivo en el cual mostrar material de archivo con la historia del Salón y que esa tarea venía del propio equipo de trabajo del SNAV.

Fue un trabajo muy arduo, complejo y de delicado cuidado. Fuimos trabajando a la par cada una de las etapas de selección hasta finalmente llegar a un aproximado de doscientas producciones que ocuparían las tres sedes previstas para esta edición: el Centro Cultural Borges, el Centro Cultural Kirchner y el Centro Cultural Paco Urondo.

Tres centros culturales cada uno con sus complejidades espaciales, sus equipos de trabajo, sus propias condiciones materiales y también su propia historia. El increíble equipo de producción del SNAV estaba encargado de articular prácticamente todo. Un conjunto de obras atravesado por criterios de selección regionales garantizaba —a mi entender—

un conocimiento de las prácticas elegidas en su dimensión más situada. Una cadena de corresponsabilidades hizo resonar la pregunta sobre lo que entendemos y hemos entendido por territorio nacional, junto con abrir interrogantes respecto a los espacios de formación y circulación de cada una de las regiones de nuestro país. ¿Quiénes participan en un salón?

Las regiones estaban divididas de la siguiente manera: NEA incluía a Entre Ríos, Corrientes, Misiones, Santa Fe, Chaco y Formosa; NOA a Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca y La Rioja; Centro abarcaba exclusivamente a Córdoba; Cuyo a San Luis, San Juan y Mendoza; Patagonia a La Pampa, Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego; PBA correspondía a la Provincia de Buenos Aires; y CABA a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Con todas estas texturas en marcha, y con un Excel linkeado a los materiales de cada artista o propuesta, me dispuse a analizarlas en relación con sus contextos de producción. Decidí dejar para el final a Provincia de Buenos Aires y CABA, hackeando así mi propio sistema regional. Tenía claro que las sedes y centros culturales funcionarían como núcleos, y que del análisis exhaustivo de cada caso surgirían reagrupamientos, diferencias, contagios, materialidades, temas y tomas de posición.

Luego de semanas de desglose, notas y ampliación de información arribé a unas primeras aproximaciones para demarcar posibles núcleos. Así aparecieron con persistencia: la dimensión ritual del arte; las fabulaciones especulativas que permiten el tratamiento de las imágenes; la relación con el territorio y sus materialidades; la ancestralidad; el lugar de los cuerpos —sus mutaciones y potencias como así también sus silenciamientos—; el trabajo sobre la memoria —histórica, regional, colectiva— y sus políticas; los saberes —circulados, olvidados, menospreciados—; las citas y preguntas a las historias del arte y sus modos de hacer.

Fue así que comencé a dibujar diagramáticamente estos conceptos e intuiciones imaginando y reimaginando cómo hacer convivir cada uno de ellos y a su vez considerar tres espacios radicalmente diferentes. Las historias de cada uno de los edificios fue la que terminó tomando la decisión: en el Centro Cultural Borges fueron montadas las propuestas con trabajos de archivo y citas a las historias del arte, una microhistoria de la pintura y una sala más la vidriera externa para propuestas de gráfica activista. A cada una de ellas se le destinó un color y espacio autónomo que operó con claridad. Cabe destacar que fue aquí mismo donde, como puerta de entrada, se colocó el dispositivo con el archivo del Salón. Este núcleo llevó como título: «Lo que cabe en las historias» (Centro Cultural Borges)[Figuras 1 A, B, C y D].



Figura 1A. Salas del C.C. Borges. Fotografía de Pablo Mehanna



Figura 1B. Salas del C.C. Borges. Fotografía de Pablo Mehanna

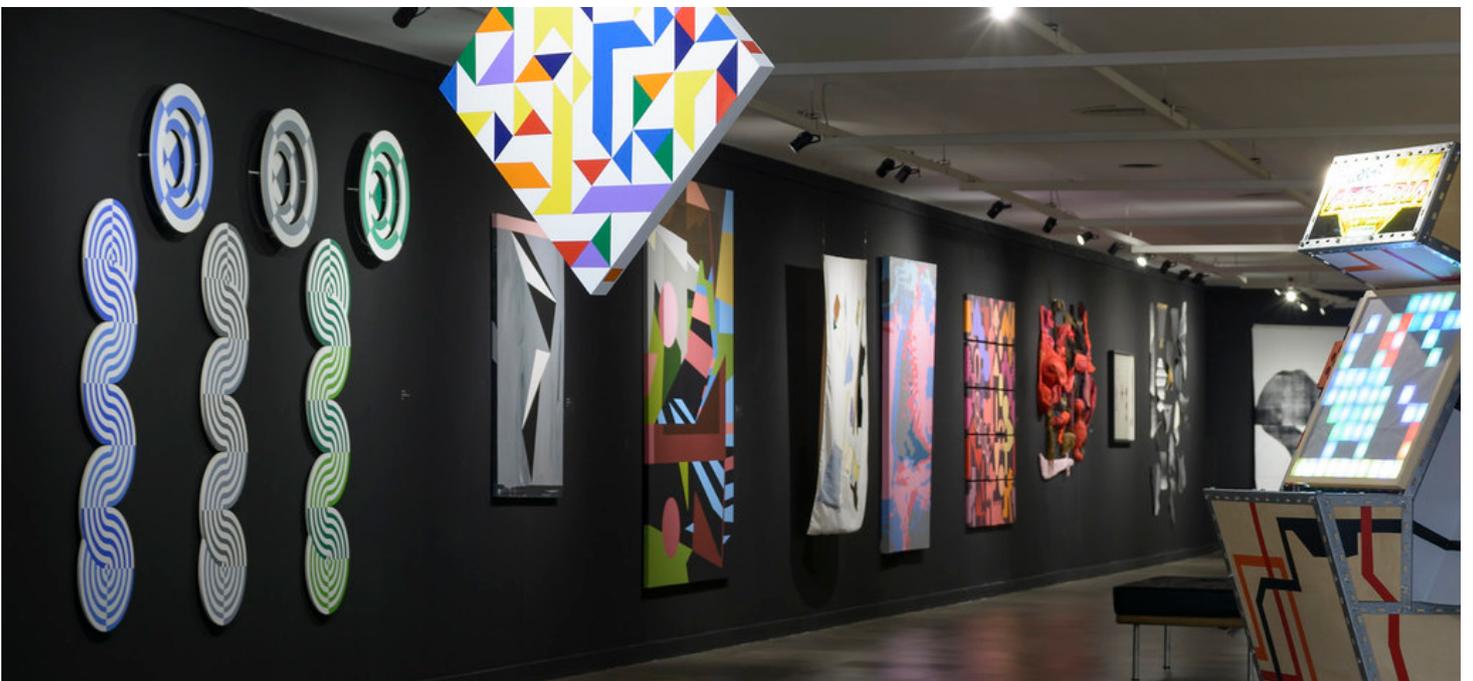


Figura 1C. Salas del C.C. Borges. Fotografía de Pablo Mehanna



Figura 1D. Salas del C.C. Borges. Fotografía de Pablo Mehanna

El segundo núcleo en el Centro Cultural Kirchner se tituló «Imaginar futuros al cobijo de un paisaje». Allí, al igual que en el Centro Cultural Borges, el espacio estuvo subdividido en cuatro partes señalizadas por colores: negro, gris, blanco y azul. Se hizo hincapié en la convivencia y las relaciones con una temporalidad que iba desde un futuro distópico y ficcionado a una anacronía o concepción ancestral del tiempo, donde la pregunta por la materialidad de cada uno de ellos resultaba interpelada [Figuras 2 A, B, C, D y E]. Un paisaje chromocromático de materiales orgánicos y sintéticos devuelven la pregunta por la inscripción regional de las piezas en forma de materia.



Figura 2A. Salas del C.C. Kirchner. Fotografía de Pablo Mehanna

Por último, bajo el título «Rituales contra el olvido» en el Centro Cultural Paco Urondo, se presentaron trabajos atravesados por producciones vinculadas con lo identitario, tanto desde una perspectiva sexogenérica como desde un variado universo que atendió a las desapariciones durante la última dictadura cívico militar [Figuras 3 A, B, C, D y E]. Convivieron allí prácticas rituales contra el olvido e invocaciones al presente.



Figura 3A. Salas del C.C. Paco Urondo. Fotografía de Pablo Mehanna



Figura 3B. Salas del C.C. Paco Urondo. Fotografía de Pablo Mehanna



Figura 3C. Salas del C.C. Paco Urondo. Fotografía de Pablo Mehanna



Figura 3D. Salas del C.C. Paco Urondo. Fotografía de Pablo Mehanna



Figura 3E. Salas del C.C. Paco Urondo. Fotografía de Pablo Mehanna

Si bien los núcleos fueron organizados de manera autónoma, cada uno se encontraba en estrecha relación con los otros y conjuntamente dibujaban un gran diagrama de fuerzas e interconexiones [Figura 4].

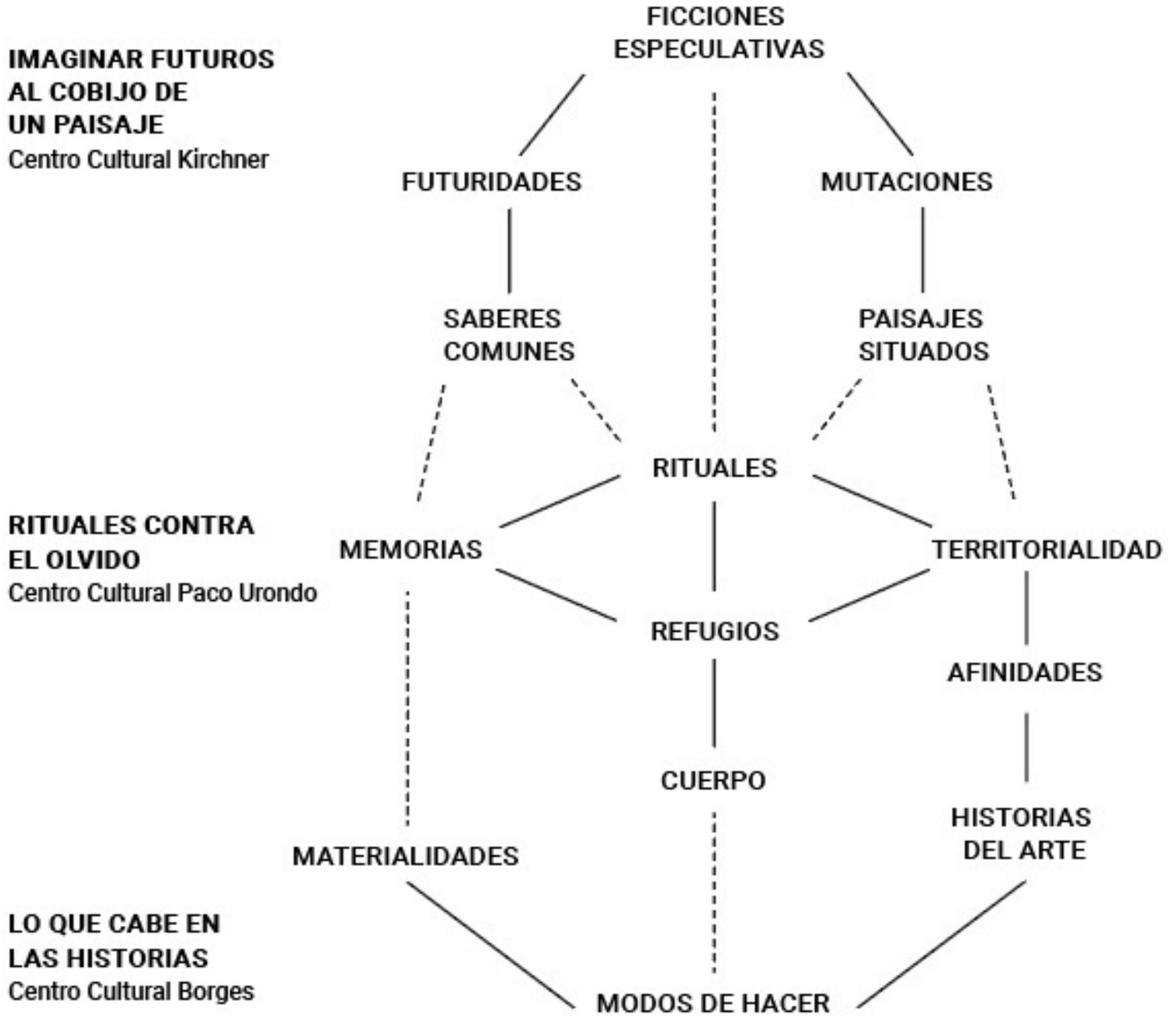


Figura 4. Diagrama de fuerzas e interconexiones del 111º Salón de Artes Visuales

El exhaustivo proceso de selección y reagrupamientos que arrojó este largo proceso aportó a la construcción de nuevas preguntas: ¿Qué *futuridades* trazamos en nuestras fabulaciones colectivas? ¿Qué saberes atraviesan nuestros modos de hacer? ¿De qué historias del arte hablamos cuando nos referimos a ellas? ¿Qué espacios construimos para cobijar nuestras memorias? ¿Qué escucha ponemos a disposición de nuestras convivencias contemporáneas?

¿Qué lugar ocupan los espacios de formación, autoformación o su ausencia para la conformación de esta trama que entendemos como Argentina? ¿Qué cuerpos participan en un Salón?

Trazados e intercambios

Tener la posibilidad de conocer en tan poco tiempo centenares de artistas de todo el país, con distintas trayectorias, historias entrelazadas y generaciones disímiles configuran al Salón Nacional como una potencia que se vuelve posibilidad. La gestión que motorizó el 111º SNAV no configuró tan sólo un lugar abierto, crítico e inclusivo, sino también un espacio de reflexión pública, tanto en instancias previas promoviendo charlas y espacios de intercambio, como durante el proceso de exhibición con las actividades públicas, imaginadas junto al equipo dinamizado por Marlene Wayar.

Debido a la cantidad de artistas y tiempo en el que se desarrolló el trabajo, no fue posible mantener un diálogo prolongado con ellos. Sin embargo, creí que contactarles y hacerles algunas preguntas podía ser un gesto relevante que constituye mi práctica curatorial.

Así fue que con muchos de ellos conversamos sobre las condiciones materiales de producción, acerca de lo que el territorio ofrece, la ausencia o no de espacios educativos formales, informales, espacios de autoformación; el acceso a espacios de circulación o la invención de ellos, el paisaje como lugar donde mostrar, el video como soporte de circulación; la lógica de los salones en sus versiones anteriores; la inserción en circuitos de *visibilidad*; la formación académica y la pregunta por lo que significa ser artista en el presente.

Sin duda conversar con los artistas es una de las partes más estimulantes de la curaduría, pero también puede volverse complejo particularmente a la hora de ir tomando decisiones espaciales. Siguiendo, entonces, la estela de estos intercambios, lo conversado y lo observado en las producciones seleccionadas terminé de distribuir las piezas en las salas confiando que de ellas se desprenderían o reverberarían estas inquietudes. Una exposición es una caja de resonancia.

Aquello que aún nos queda por disputar

Como docente de una facultad de artes, como historiador del arte, investigador y activista queer, creo que la pregunta por el lugar de las instituciones en la construcción del tejido social va de la mano de la voluntad, valentía, irreverencia y urgencia de pensarlas de manera crítica, empujando los propios cimientos que nos sostienen. Del temblor vendrán intersticios, grietas, huecos donde hacer caber nuevas voces, saberes, que estén abiertos a la escucha de las necesidades colectivas. Una exposición puede ser un sismógrafo, un salón el coloso de un siglo de historia y la posibilidad de reflexionar sobre el presente en un contexto donde todo atenta contra el porvenir.

Referencias

Palais de Glace, Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. (2023). *Catálogo del Salón Nacional de Artes Visuales 2023*. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/catalogo_2023_0.pdf