

Un rol a negociar: las mujeres en la crítica de arte argentina (1981-2003)

[*A role to negotiate: women in Argentine art criticism (1981-2003)*]

[*Um papel a negociar: as mulheres na crítica de arte argentina (1981-2003)*]

María Inés Dahn¹

RESUMEN • El retorno democrático en 1983 produjo cambios profundos en la manera de definir y ejercer la actividad de crítico de arte en Argentina. Si en los años ochenta el espacio de la crítica se muestra como un espacio hermético y reducido, dominado por una generación de críticos envejecida socialmente, un segundo estado de este espacio, hacia el cambio de siglo, muestra una ampliación de sus soportes y sus temas, una diversificación de sus competencias y los perfiles sociales asociados a la actividad. Una de las características más salientes de este segundo estado es la mayor presencia de mujeres en la crítica de arte. • **PALABRAS CLAVE** • Crítica de arte; transición democrática; feminización. • **ABSTRACT** • The return of democracy in 1983 brought about profound changes in the way of defining and exercising the activity of art critic in Argentina. If in the eighties the space of art criticism is shown as an hermetic and reduced space, dominated by a generation of critics socially aged, a second

state of this space, towards the turn of the century, shows a broadening of its supports and themes, a diversification of its competencies and the social profiles associated with the activity. One of the most salient characteristics of this second state is the greater presence of women in art criticism. • **KEYWORDS** • Art criticism; democratic transition; feminization.

• **RESUMO** • O retorno da democracia trouxe mudanças profundas na forma como a atividade do crítico de arte foi definida e exercida na Argentina. Se nos anos 1980 o espaço da crítica aparecia como um espaço hermético e reduzido, dominado por uma geração envelhecida de críticos, um segundo estado desse espaço, na virada do século, mostrou uma ampliação de seus suportes e temas, uma diversificação de suas competências e dos perfis sociais associados à atividade. Uma das características mais marcantes desse segundo estágio é a maior presença de mulheres na crítica de arte. • **PALAVRAS-CHAVE** • Crítica de arte; transição democrática; feminização.

Recebido em 15 de fevereiro de 2023

Aprovado em 1º de dezembro de 2023

DAHNS, María Inés. Un rol a negociar: las mujeres en la crítica de arte argentina (1981-2003). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10678.



Sección: Dossier

DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10678

¹ Universidad de Buenos Aires (UBA, Buenos Aires, Argentina).

INTRODUCCIÓN: CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

El presente artículo deriva de mi investigación de doctorado (DAHN, 2022) sobre la crítica de arte en Buenos Aires luego del retorno democrático (1981-2003), centrado en el análisis de las condiciones sociales de formación de un espacio dedicado exclusivamente a la crítica. Lejos de ser una instancia independiente, la crítica depende del funcionamiento de la prensa, la universidad, el mercado y la producción artística, en un momento en donde ellas pasan por un período de transformación profundo. La crítica es construida así como un objeto sociológico, más precisamente como un espacio de relaciones sociales que hay que rastrear para poder comprender las condiciones de producción del discurso artístico (BOURDIEU, 2013, p. 50-51). En términos empíricos, ello implica la selección de textos (un corpus de publicaciones y de artículos), pero también la creación de una base de datos prosopográfica que permita analizar los rasgos sociales de los críticos.

Nuestro análisis llevó a la distinción de dos estados diferentes del espacio de la crítica de arte en Buenos Aires, uno al principio del período, durante los primeros años ochenta, donde se muestra como un espacio hermético y reducido, dominado por una generación de críticos envejecida socialmente y de mayoría masculina, y un segundo estado de este espacio, hacia el cambio de siglo, donde amplía sus soportes y sus temas, diversifica las competencias y los perfiles sociales asociados a la actividad. Una de las características más salientes de este segundo estado es la mayor presencia de mujeres en la crítica de arte. Entre la generación más reciente de críticos, las mujeres no sólo están más presentes, sino que son más calificadas que sus homólogos masculinos (el 76% de las mujeres tienen un título universitario, frente al 53% de los hombres). Este cambio está íntimamente ligado a la nueva importancia acordada al diploma universitario, que no era determinante para acceder a la profesión y que es apropiado mayoritariamente por mujeres.

Si las mujeres son esenciales en la transición hacia una nueva generación de

críticos de arte ¿cómo interpretar su rol en este momento de cambio? Si concebimos la crítica como un espacio social, resulta indispensable articular la condición de género a otras variables, en especial la posición de clase y el capital cultural, heredado o adquirido. Comprender al género como *habitus*, como lo propone Viviane Albenga (2007, p. 164), permite analizarlo como un “conjunto de disposiciones incorporadas, forjadas por experiencias diferenciadas según la clase y el género”. El tipo de inserción diferencial a la actividad, por la prensa independiente y establecida marca dos universos sociales distintos de adquisición de disposiciones estéticas, en donde el *habitus* de género se articula de formas diferenciadas con la posición social y la manera de definir la actividad.

En las páginas que siguen, analizaremos en primer lugar el estado del espacio de la crítica de arte a la salida de la dictadura, un espacio dominado por grandes diarios que despliegan estrategias de reproducción, tanto de temas y estilos como de autoridades. En segundo lugar, explicaremos de qué modo las mujeres negocian un rol en ese espacio, orientado por disposiciones de género heredadas, pero también por las posibilidades objetivas que se abren en tiempos democráticos.

CONTINUIDAD DE AUTORIDADES Y MAYORÍA MASCULINA SOBRE LA CRÍTICA DE ARTE (1981-1987)

La prensa establecida: una lógica de reproducción cerrada

A principios de los 80, la crítica circula en dos tipos de prensa divergentes. Encontramos una fuerte división entre un tipo de prensa dominante, que denominamos “establecida” y que incluye las secciones de arte de los grandes diarios y algunas revistas especializadas, y una prensa “independiente”, de difusión débil e irregular, que hereda sus condiciones precarias de circulación de largos períodos de autoritarismo, censura e inestabilidad económica. La categoría de prensa establecida toma cuenta el tipo específico de dominación que se busca extender en el periodo posterior al régimen, orientado hacia la reproducción de sus recursos y autoridades, perpetuando las afinidades políticas y económicas que definieron su influencia².

La desregulación de la actividad de crítico de arte de manerageneral (BÉRA, 2004) y en esta etapa en particular, favorece la atribución de autoridades de manera arbitraria. La ausencia de un diploma que garantice una competencia específica para comentar sobre el arte contemporáneo y su dificultad para constituirse como grupo profesional, definir sus reglas y deontología, abre la vía a formas no institucionalizadas o poco consensuadas de reclutamiento, que los periódicos de

2 A un alineamiento inicial de la prensa con los intereses políticos del gobierno militar se sumó también una complicidad económica. Tras un largo periodo de importación de papel a muy alto coste, la Junta tomó el control de la papelera argentina Papel Prensa S.A. el 27 de septiembre de 1978. Los periódicos de gran tirada *Clarín*, *La Nación* y *La Razón* se convirtieron en los principales accionistas en colaboración con el gobierno militar, lo que contribuyó a crear un oligopolio de facto del papel a cambio del control sobre los contenidos. La operación tuvo un efecto duradero en la jerarquía de los periódicos, colocando a *Clarín* y *La Nación* a la cabeza de las cifras de ventas durante tres décadas.

la prensa establecida refuerzan. Los modos de entrada a sus redacciones sobre el arte no estaban formalizados y se favorecía la proximidad social entre empleador y empleado, reproduciendo un entre-sí de clase que reforzaba los lazos de lealtad entre empleados miembros de un grupo social confidencial, selectivo y altamente dotado en capital económico.

Los hombres críticos de arte no son solo mayoritarios en esta etapa³ sino que concentran las posiciones más altas, como la dirección de las secciones de arte de todos los diarios de la prensa establecida, que pueden combinar con puestos institucionales o incluso en los negocios. La posibilidad de obtener beneficios de una multiposición, es decir, de la capacidad de ocupar y rentabilizar posiciones en varios campos al mismo tiempo, es mayor en los hombres y constituye una fuente importante de autoridad en el espacio de la crítica de arte. Como señala Luc Boltanski (1973, p. 12), la endeble autonomía de un campo – como lo era el campo artístico a la salida de la dictadura – permite la ocupación simultánea de posiciones de poder en otros campos, porque los criterios que definen su pertenencia se ven debilitados. El caso de Jorge Glusberg (1932-2012) fuere representativo de este tipo de dominación dispersa y eficaz: un pie en los negocios, otro en la política, otro en la crítica, y un poco en el campo académico, sin que tal simultaneidad presente ningún conflicto ético-profesional.

Los “pretendientes”, es decir, aquellos que intentan distinguirse y reemplazar las autoridades consideradas ilegítimas (BOURDIEU, 1992, p. 181-183) no pueden todavía articular una alternativa, pero algunas críticas y apelaciones despectivas son sintomáticas del tipo de poder que se busca cuestionar. Asociado a la figura de “caudillo” y llamado el “Barrionuevo de la cultura”⁴, Glusberg comparte con otros críticos hombres del período la imagen de un autoritarismo asociado a la ultramasculinidad, paradigma de toda dominación (BOURDIEU, 1990, p. 31), y en particular un acceso al poder basada en criterios alejados del mérito, donde el carisma, el capital social y la posición económica juegan un rol importante.

Por su tendencia a desplegar principalmente estrategias de reproducción, la crítica de arte de la prensa “establecida” muestra rasgos de un envejecimiento social (BOURDIEU, 1992, p. 221), es decir de un alejamiento del presente artístico tal como es definido internamente por la vanguardia del campo artístico. Los temas y estilos comentados se rutinizan, como la supremacía de la pintura figurativa. Su lenguaje es oscuro, formalista, cerrado y alejado de las innovaciones de la historia del arte, en especial de la integración de las ciencias humanas y sociales a su discurso (PASSINI, 2017, p. 209).

La edad biológica no es suficiente para justificar estas estrategias de reproducción, pero en este caso son concomitantes. Entre los redactores más regulares de *Clarín*, *La Nación*, *La Prensa* y *Ámbito Financiero*, la edad promedio de ingreso es de 45 años, y más de la mitad tiene 50 años o más cuando comienzan a trabajar en el diario. El

3 Según nuestro análisis prosopográfico de 63 críticos en actividad durante el período de investigación, que indica un 66% de hombres.

4 «Los expedientes Glusberg», Ramona 38, Abril 2006, p. 56. Luis Barrionuevo (1942) es un dirigente argentino de la CGT del sector hotelero y gastronómico, asociado a un modelo sindical corporativo y autoritario.

efecto de rutina en sus funciones también se observa en la larga duración del puesto de jefe de la sección de arte (más de 30 años en el caso de los diarios citados)⁵.

La prolongación de autoridades implica también la reproducción de una mayoría masculina. Las mujeres ocupan un rol relegado en la crítica de arte de la prensa establecida, no sólo por su número sino por su rol en las secciones de arte, visible en el espacio físico menor que se les otorgaba. Paradoxalmente, la proporción de diplomadas mujeres era mayor. Colaboradora permanente desde 1982, Elena Oliveras, licenciada en filosofía, se especializa en estética en París durante los 70, pero no será hasta el retorno democrático y la reactivación de la educación superior, que ocupará un lugar de influencia – más en la academia y en la curaduría que en la prensa cultural. Como lo veremos, la feminización de la actividad en el segundo período estará ligada a una ética meritocrática, asociada al conocimiento más que al gusto, al análisis más que a la experiencia estética, que anticipa Oliveras (1942) pero también Rosa María Ravera (1932-2009), del mismo diario, también licenciada en Filosofía y pionera de la semiótica en Argentina.

Las mujeres en la prensa independiente

El uso del término “independiente” no obedece tanto a la búsqueda de una definición pura de las “verdaderas” publicaciones independientes, como a su utilidad sociológica, que permite identificar las condiciones sociales reales de la independencia buscada, así como los valores que se atribuyen a esta categoría (NOËL; PINTO, 2018, p. 6). Contrariamente a la prensa establecida, la prensa independiente se alinea a valores de desinterés económico y resistencia política, tendiendo a reunir crítico/as de orígenes sociales ligeramente más diversos, de un elevado capital cultural (aunque no necesariamente reconocido por la universidad) y de un alto reconocimiento entre los pares. Más permeables a perfiles sociales nuevos, la reproducción de valores ligados a una masculinidad bohemía no permite integrar un número significativamente más alto de mujeres.

La rehabilitación del periodismo literario

A la salida de la dictadura, la necesidad de discutir el nuevo marco político institucional reproduce una tensión ligada a la proporción de contenidos culturales y políticos que debe tener una publicación independiente (PATIÑO, 1997, p. 27). En este contexto intermedio entre el compromiso y la recuperación de un espacio autónomo para la crítica cultural, algunas figuras se ven revalorizadas, especialmente aquellas ligadas a la tradición del periodismo literario promovido por el diario *La Opinión* (1971-1980), que reunía a escritores de renombre comprometidos políticamente. Los escritores, periodistas y críticos de arte Miguel Briante (1944-1995), Jorge Di Paola

5 En el caso de Fermín Fèvre de *Clarín*, Romualdo Brughetti, Rafael Squirru y Jorge López Anaya de *La Nación*, y Jorge Feinsilber de *Ámbito Financiero*, la muerte la marca el fin de la colaboración, que supera los 30 años.

(1940-2007) y María Moreno (1947) constituyen un estrecho círculo de escritores centrales en la formación de esta tradición. Según Moreno, *La Opinión* y otras publicaciones como Primera Plana, proporcionaban una gran libertad estilística: “Se exigía que el periodista fuera un escritor, y había unas licencias de estilo increíbles, como por ejemplo empezar a describir un personaje y nombrarlo recién a la página siguiente. También se usaba una adjetivación muy literaria, una composición de climas muy vinculados con la novela” (MORENO, 2013).

Sólo un grupo reducido de intelectuales poseía las competencias literarias que exigía este tipo de periodismo. Efectivamente la prensa independiente reúne, a la salida de la dictadura, figuras de un alto capital cultural, sin embargo adquirido de forma herética, por fuera del sistema escolar o por participaciones intermitentes. Este grupo se posiciona al margen de las instituciones que pretenden ostentar la autoridad del saber y de la buena escritura, en particular la universidad, desprestigiada como garante de capital cultural a causa de las constantes irrupciones externas a su funcionamiento durante regímenes autoritarios. Las librerías de barrio y el bar, emblemas de la vida intelectual bajo el modelo de la bohemia francesa (SEIGEL, 1991), son un espacio de aprendizaje, amistad y aprobación entre pares. En el Café La Paz, Alex Bar, Café La Perla, Bar BárBaro y otros bares de la calle Corrientes, se produce el intercambio entre escritores y artistas necesario a la formación de un polo autónomo para la crítica de arte (BOSCHETTI, 2001, p. 285-306).

Contrariamente a la crítica de la prensa establecida, esta conjunción entre capital literario y artístico, entre lectores y productores, favorece las condiciones necesarias al descubrimiento de nuevos creadores. La cercanía de estos escritores con la vanguardia crea un tipo específico de creencia en valorar lo desconocido o mal conocido, lo que se encuentra en los márgenes. Durante los años ochenta, la mayor parte de la producción de vanguardia – llamada cultura *under* – operó fuera de los espacios del arte contemporáneo y es ignorada en las secciones de crítica de arte de la gran prensa (CERVIÑO et al., 2021, p. 27). La crítica de arte de la prensa independiente posee mayores recursos simbólicos para detectar y comentar la novedad, a pesar del espacio reducido que ocupa todavía el arte contemporáneo en sus páginas.

La cercanía a la vanguardia, la tendencia al disenso y el rechazo de formas canónicas de detectar y valorizar el arte favorece la inclusión de figuras innovadoras, jóvenes o que acumulan una historia de ruptura revalorizada en un contexto de recuperación de libertades y derechos. Sin embargo, la inclusión de mujeres en círculos intelectuales sigue siendo excepcional. Pionera del periodismo feminista, María Moreno constituye un caso representativo del tipo de trayectoria asociada a la vanguardia que se pone en valor, pero que no deja de ser una posición a negociar dentro de una tradición de críticos de arte y escritores mayoritariamente masculina.

La estrategia de María Moreno

María Cristina Forero (luego María Moreno) nació en 1947 en el barrio de Once en Buenos Aires, una zona comercial popular y marcada históricamente por sucesivos grupos de inmigrantes y una fuerte presencia de la colectividad judía. Con su madre, química, y su padre, ingeniero agrónomo, María se cría en un conventillo, un tipo de

vivienda colectiva donde viven varias familias (muchas inmigrantes) que alquilan cuartos privados y comparten las piezas de servicio y el patio. “En cada cuarto había una patria, una etnia, una lengua” – recuerda (MORENO, 2016, p. 23). Como en su familia se leían mayormente revistas, su madre intentó incursionarla en la lectura a través de intercambios con un librero del barrio. Según sus memorias, la lectura de Colette (1873-1954) fue un punto de giro en sus hábitos de lectura, introduciéndola a textos más adultos e historias lésbicas, pero también familiarizándola con los bastiones de la literatura francesa. Sin embargo, atribuye también a la televisión y la cultura popular una fuerte influencia en su educación, inscribiéndola en la ambición de conciliar bienes de baja y alta cultura.

Inserta en la bohemia porteña de los 70, María obtiene su educación literaria y artística en bares y librerías de la ciudad. Como parte de una ética basada en el desinterés y en el rechazo de todo tipo de utilidad, la universidad es un lugar establecido y de autoridad que se busca evitar: “El modelo era *leer contra*: la universidad, los medios, los famosos. Que yo recuerde ninguno de mis compañeros fue a la universidad” (MORENO, 2020). Dentro de una oposición general a la rutina y la productividad diurna, el alcohol simboliza la antítesis de un trabajo austero y normado.

Estos espacios de transmisión y sociabilidad relativamente anárquicos reproducen sin embargo valores ligados a una intelectualidad viril y arriesgada, asociada a lo masculino. Para la autora, beber era una adicción heredada del padre, pero también un modo de acercarse a un universo que hubiese sido de otro modo inaccesible. En sus memorias inscribe este acto en una tradición de mujeres, que, a pesar de su altísimo capital literario, deben buscar estrategias de entrada al mundo intelectual ligadas al cuerpo:

Comencé a beber para ganarme un lugar entre los hombres. Imitaba una iconografía fuerte: Alfonsina [Storni] en el Café Tortoni, Norah Lange en el Auer's Keller. Como Alfonsina, quería un hogar contra el hogar, ser la mujer de las medias rotas – una gota de esmalte detiene la corrida –, la varonera ante cuya sorna se ponen a prueba las teorías, la amada vitalicia pero protegida por el tabú del incesto a la que se descubre de pronto como la amante más fiel aun en su traza impostada de pendeñiera. Estaba convencida de que, más que ganar la universidad, las mujeres debían ganar las tabernas. Era la época en que el antipsiquiatra David Cooper denunciaba a la familia como lugar patógeno. Y la familia – agregaba yo – no se opone al mundo, sino al bar. Me hubiera gustado uno de esos que se parecen a los despachos de refrigerios del siglo XVIII, donde se ponen en suspenso los sentimientos personales, la profesión, la clase; y, con un protocolo afable, se habla de generalidades, siempre de alta filosofía: la vida y la muerte. (MORENO, 2016, p. 53).

Para poder entrar y ser reconocida en el campo intelectual, Moreno despliega una serie de estrategias para maximizar sus recursos específicos al arte (su alto capital literario y su pertenencia a la bohemia porteña) en un universo intelectual todavía cerrado y dominado por figuras masculinas. Las estrategias sociales no son el cálculo racional de resultados según un estudio consciente de los factores en juego. Tampoco son el resultado de una acción individual libre e indeterminada. El uso que

hace Bourdieu de la estrategia es una alternativa a la oposición actor-estructura, comprendiéndola como una línea de acción que responde a las opciones de un sujeto posicionado en una época histórica dada, siempre recreada por las disposiciones subjetivas de quienes las emprenden (BOURDIEU, 1997, p. 64). Es por eso que las estrategias de Moreno, incluso aquellas que pueden parecer puramente estilísticas, están inscriptas en un estado del campo intelectual particular, que intenta recuperarse de la heteronomía que lo ha marcado.

El capital cultural híbrido de Moreno entre la calle y los libros es invertido en la prensa cultural, único medio de subsistencia de la autora. Durante de los años 70 comienza a escribir para el suplemento cultural del diario *El Cronista Comercial*, y para la revista *Pluma y Pincel* (1976-1977) una publicación bimensual que buscaba reunir escritores y pintores de posiciones estéticas muy heterogéneas, concorde a la baja especialización de las publicaciones durante la dictadura. Allí, la escritora entrevista a figuras literarias, entre ellos a su amigo y crítico de arte Miguel Briante en 1977. Pero recién en los 80 su escritura será mayormente valorada, especialmente su rol en el suplemento “La mujer” del diario *Tiempo Argentino*, las revistas *Fin de siglo* (1987-1989) y *El Porteño* (1982-1985, primera etapa), donde difunde ideas feministas y escribe ocasionalmente sobre arte.

Como lo nota Julieta Viú Adagio, existe un recorte entre las publicaciones por las cuales Moreno es conocida. Sus colaboraciones en revistas de vida cotidiana, estilo, moda, belleza o actualidades, como la revista *Vogue* o *Siete Días*, son excluidas de su trayectoria como si fueran antagónicas al prestigio cultural de las otras (VIÚ ADAGIO, 2015, p. 1), reproduciendo la división que opone prensa femenina (consejos prácticos) a prensa feminista (crítica). En realidad, sus opciones responden un espacio de posibles todavía cerrado a la difusión de ideas feministas en la prensa comercial.

Varios trabajos abordan el tema de construcción de la autoría en la obra de Moreno desde un punto de vista literario, sus desdoblamientos, seudónimos y apropiaciones (DE LEONE, 2011; ORECCHIA HAVAS, 2016). Mas allá de lo innovadoras que son estas opciones desde un punto de vista interno a la literatura, representan también un modo de negociación de un rol social todavía de difícil reconocimiento, aquel de una escritora feminista. La autora decide cambiar su nombre de Cristina Forero a María Moreno, tomando prestado el apellido de su primer marido para firmar notas de vida cotidiana. Luego escribió como varón machista (Juan González Carvallo) y como una vieja maestra (Rosita Falcón). En los 80, María Moreno se instala como la firma más estable, pero continúa utilizando seudónimos para diferenciar sus textos. Su primer novela, *El Affair Skeffington*, de 1992, reparte la autoría entre Forero, Moreno y la apócrifa Dolly Skeffington, que frecuenta a Collette, Anaïs Nin, Gertrude Stein y Djuna Barnes, entre otras.

Moreno ejerce de vez en cuando la crítica de arte, influenciada por sus pares artistas, como el vanguardista Jorge Gumier Maier (1953-2021) y críticos de arte como Miguel Briante, figuras centrales del polo autónomo del campo artístico. La revista *El Porteño*, creada en 1982 por el marchand Gabriel Levinas, reúne a estos redactores, que aseguran la impronta artística de la revista. Allí, Moreno adopta la misma autoría difusa y las técnicas narrativas de la tradición del periodismo literario. Analiza

muestras de arte bajo su nombre, pero también se ocupa regularmente de la sección “El gato montés”, que trata de la actualidad literaria y artística con un tono irónico.

La estrategia estética de Moreno puede ser leída entonces como una toma de posición que no puede ser comprendida sino relacionalmente, y según el estado aún vulnerable del espacio de la crítica de arte. La libertad estilística es síntoma de una ausencia de reglas en la división entre periodismo, ensayo y literatura, mientras que el desdoblamiento de la autoría es una manera de insertarse en un mundo intelectual todavía definido por firmas masculinas. María Moreno es una excepción en el ámbito de la prensa independiente, explicada por un alto capital cultural no esperado en su clase social – que resulta tanto más legítimo cuanto que ha sido obtenido fuera de la universidad, una institución desprestigiada – y un manejo de las reglas de sociabilidad asociadas a lo masculino tampoco predecible para su género, como la vida de noche, el alcohol y el simple hecho de llevar adelante un proyecto creativo siendo mujer.

LAS NUEVAS CRÍTICAS MUJERES: RUPTURAS Y CONTINUIDADES (1988-2003)

Un segundo estado del espacio de la crítica, hacia el cambio de siglo, muestra en primer lugar una ampliación de sus soportes. La relativa salida de la prensa independiente de la marginalidad facilitó la aparición de nuevos productos de prensa que integraron a las generaciones antes segregadas o censuradas. En la prensa establecida, el arte contemporáneo gana espacio físico en los diarios, producto de una expansión de su territorio real (CERVIÑO et al., 2010) mientras que su lenguaje se abre a nuevos públicos. En segundo lugar, la crítica recibe nuevos perfiles sociales, en especial mujeres diplomadas. Este factor representará un cambio en los criterios de legitimidad de la crítica de arte, a pesar de la continuación de desventajas profesionales de género.

Las mujeres especialistas en mercado: un grupo emergente

Hemos visto cómo la crítica de arte de la prensa establecida pasa por un proceso de envejecimiento social que la desarma de su capacidad de detectar y legitimar la novedad artística. Sin embargo, la expansión del arte contemporáneo, sus estilos, espacios y mercado a partir de los años 90 exige una renovación de las secciones de crítica de arte en los diarios. Sin el capital simbólico suficiente para “descubrir” nuevos creadores – un capital basado en una relación estrecha con los productores de vanguardia (BOURDIEU, 1992, p. 239) – la prensa establecida responde a la expansión del arte contemporáneo reforzando su lógica económica.

El desplazamiento de las artes plásticas hacia las secciones de “Ocio” o “Espectáculos” y la aparición de noticias relativas a la actualidad artística en otras secciones, como “Sociedad” busca inscribir las obras de arte entre los bienes de la cultura media y logra mitigar la connotación sectaria y “difícil” del lenguaje del arte, para entrelazarlo con el mundo de las finanzas, el lujo, el entretenimiento y a veces el chisme. La paridad peso-dólar, establecida en 1991 bajo el primer gobierno de Carlos

Menem, había acelerado el flujo de las transacciones internacionales y modificado las prácticas de consumo orientadas al lujo. Por otro lado, actuó como un elemento simbólico de creencia en el valor del arte argentino, como inversión y como vehículo de prestigio. Hablar de arte y dinero deja de ser un tabú y la valorización económica pasa a ser una parte integrante y natural de la valorización artística.

Un rol de conciliación

Para emprender esta evolución editorial, los diarios *Clarín*, *La Nación* y *Ámbito Financiero* contratan nuevas críticas de arte mujeres. El modo de reclutamiento cerrado de estos diarios no permitía cambios abruptos y buscaba preservar sus elementos identitarios, procediendomás a la acumulación de autoridades que a su reemplazo. Las críticas mujeres deben asumir nuevamente un rol de negociación. Este rasgo activa estrategias arraigadas en estereotipos de género orientadas a “acomodarse” y evitar la confrontación, sin dejar de intentar ganar un espacio de poder a partir de competencias novedosas. La idea de la mujer como conciliadora y no amenazante pone en valor sus capacidades relacionales y el ejercicio de un “poder blando” para acceder a un territorio profesional tradicionalmente masculino. El concepto de *habitus* permite observar estas acciones sin reducirlas a un automatismo heredado, sino a la construcción de una respuesta práctica que reúne un conocimiento de la situación y la activación de determinadas disposiciones sociales.

Para una nueva integrante de *La Nación*, la negociación con la generación anterior debía conciliar los intereses comerciales del periódico con la reputación y los hábitos de escritura de los críticos establecidos: se trata de superar un lenguaje críptico y cerrado sin dilapidar el prestigio acumulado de las figuras masculinas que habían forjado la sección. Su conocimiento del funcionamiento de la empresa periodística la ubicaba en una posición de mediadora entre el contenido comercial y el intelectual.

En nuestra entrevista, la periodista da testimonio de la distancia que existía entre ella y la “vieja guardia”:

Tuve que hacer el equilibrio entre los tres, para que no se ofendieran, inventé muchas cosas para lograr ese equilibrio [...]. Realmente hablé con ellos, les expliqué las cosas, traté de traerlos hacia mi punto de vista porque a ellos también les interesaba. Y era real, porque *A* era un soñador, sin contacto con la realidad, entonces necesitaba un editor, *B* menos, pero yo le daba cosas que hacer que le encantaban, por ejemplo, en los veranos que no había exposiciones, escribió ensayos sobre temas como el Conceptualismo y Duchamp en Argentina, y le encantaba hacerlo, porque luego podía convertirlos en libros. No terminó bien con *A*, se molestó, como si le hubiera hecho perder su lugar como líder. Es cierto que en un momento él empezó a tener menos espacio y yo más, pero era inevitable. (Entrevista con la autora, 2017).

Una nueva redactora del diario *Clarín*, también tuvo que enfrentarse al grupo de críticos encabezado por *C*, a quien, según ella, “no le gustó nada que una persona nueva, que él no había elegido, entrara en la sección de arte”. Titular de un diploma en

historia del arte, experimenta una *incomodidad* – entendida sociológicamente como inadecuación entre una posición y las disposiciones sociales y recursos necesarias para ocuparla – con el rol asignado de escribir sobre mercado, pero lo interpreta como un derecho de entrada a la profesión, que toma más tiempo que el de sus colegas hombres. Para ella, ganar reconocimiento en el diario significa la valorización de su capital cultural, que según su relato, no logra hasta la aparición de la revista cultural “Ñ”, que crea *Clarín* en 2003.

Este caso comparte con las nuevas críticas de la prensa establecida el sentimiento de haber renovado una concepción obsoleta de la crítica de arte. Una nueva crítica de *Ámbito Financiero*, asocia más explícitamente la superación de una etapa al declive de un universo vetusto masculino. Describe a los críticos como personajes dudosos, a veces manipuladores, que gestionaban sus actividades (conyugales, personales o profesionales) sin demasiada transparencia. Señala el comportamiento “oscuro” de algunos de estos críticos, y celebra su reemplazo, declarando con entusiasmo el fin de la era de los “tipos difíciles”.

Un lenguaje “natural”: ¿especialidad femenina?

La brecha entre las recién llegadas y los críticos de la generación anterior se manifiesta principalmente en el lenguaje utilizado para hablar sobre arte, que adopta una forma ligera y comprensible. El objetivo es superar un tipo de lenguaje atrasado y marcado por la impostura, como lo era el formalismo, y educar a un nuevo público a través de un léxico accesible. Hablar de arte con “naturalidad” requiere sin embargo un conjunto de conocimientos, tanto estéticos como sociales, presentes en las nuevas redactoras. Esto implica poseer no solamente una red de relaciones, sino conocer las maneras adecuadas de mantenerlas y utilizarlas (LENOIR, 2016, p. 287), estar al tanto de los lugares, las personas del arte y los modos de dirigirse a ellos con seguridad.

En el caso de las principales nuevas redactoras, el saber estético fue inculcado al interior del seno familiar, no exento de cierta expectativa de género que asocia lo femenino a una inclinación por lo bello y lo sensible, sobre todo en clases superiores (BOURDIEU, 1979, p. 63). Algunos relatos biográficos mostraron una cierta negociación con las normas de género asignadas para poder dedicarse al arte. Como lo muestra Delphine Naudier (2010, p. 40) en el caso de mujeres escritoras, la dinámica de género opera siempre de una forma u otra en algún momento de la trayectoria como obstáculo para llevar a cabo un proyecto creativo. Una de ellas comenzó por dedicarse al teatro, pero sus padres (él abogado y ella directora de escuela) no veían a ese ámbito como adecuado, mientras el arte no presentaba resistencia. Otra de ellas aprende piano y comienza a pintar, pero a falta de lo que ella considera una “posición original o audaz” se inclina hacia la escritura.

En todo caso, el pasaje de una actividad “para sí” hacia una actividad pública no depende sólo de representaciones subjetivas, sino también de condiciones objetivas favorables a la profesionalización para poder concretarse. El capital social de las nuevas redactoras, compuesto de contactos en el mercado, en el arte, y al interior de los diarios, fue clave en ese pasaje. Los viajes a lugares de arte internacionales para asistir a ferias y exposiciones eran un punto de encuentro selectivo para este

medio social. Los viajes eran financiados en parte por los periódicos, a veces eran invitadas, y a veces utilizaban su propio dinero, mezclando motivaciones personales y profesionales. Lo que se desprende de los relatos de estos viajes, pero también de lo que ocurría en las subastas locales, es la excepcionalidad de un momento económico. Corresponde al aumento de las transacciones internacionales, facilitada objetivamente por la paridad peso-dólar, pero también a su dimensión simbólica, cuando prevalecían el optimismo y la creencia en la igualdad de condiciones necesarias para entrar en el espacio artístico internacional. “Había una adrenalina que corría, era increíble. Venían a Buenos Aires. Los tipos más importantes, el que vendió Los girasoles de Van Gogh, tipos que sólo se veían en las películas”, recuerda una de ellas. Poder navegar la vida social del arte y comentarlo al mismo tiempo se transforma en un recurso en sí mismo para estas redactoras, que pueden invertir en un momento de demanda de un nuevo lectorado para el arte.

Hablar de arte con “naturalidad” o de manera distendida es más valorado y se logra con mayor facilidad en aquellas que poseen una disposición estética heredada, pudiendo liberarse de lo que es exigido por un lenguaje codificado o mediado por la educación formal. Una de ellas se considera pionera en el uso de un lenguaje cotidiano y vivaz para hablar de arte, en oposición a los relatos más almidonados de los historiadores.

Yo empecé escribiendo de una manera muy natural porque me divertía. Bueno, yo vengo de Letras, soy Licenciada en Letras, me gusta la literatura. Entonces, me parecía que la escritura tenía que tener un discurso distinto, tenía que ser como muy directo, incluir otros términos, escribir como hablás. Yo tenía un jefe, que era divino y siempre me decía “Hay que escribir como se habla, sino es impostado”. (Entrevista con la autora, 2017).

Para críticas de un capital cultural certificado por la universidad, la escritura que mezcla arte con espectáculos, sociedad o finanzas “bajaba el nivel” de las artes visuales. Para una redactora de *Clarín*, era importante difundir el arte contemporáneo sin caer en lo mundano, “hacer accesible lo que parece no accesible”, como lo expresa ella.

Siempre me acuerdo de un chiste de Les Luthiers, que le pide una música para una pequeña obra que se llamaba “El hilo de Ariadna”. Entonces, se presentan proyectos, empieza como “Ariadna, tú...”, como si fuera una ópera, y le van diciendo “No, un poquito más bajo, más popular”. Y termina como “Bésame, muñequita”. Siempre me acuerdo de eso, porque con el diario y en el medio tenés que cuidarte del “Bésame, muñequita”. (Entrevista con la autora, 2017).

¿Porqué las encargadas de instalar este nuevo lenguaje sobre el arte contemporáneo son mujeres? Lejos de ser una intención consciente de los empleadores o de las nuevas críticas, la asignación de un rol de transmisión y también de esparcimiento relacionado al arte se apoya sobre disposiciones construidas como femeninas. El hecho de que una de ellas haya comenzado en la rúbrica “Mujeres y temas cotidianos” y otras en las secciones mundanas, también responde a una dinámica de especialización sexuada, en donde determinadas rúbricas son asignadas a lo

femenino. El acercamiento de la crítica al comentario mundano y de mercado exige un tono confidente, vivaz y seductor que se asocia a la prensa femenina, considerada “menor”. En este sentido, puede establecerse un lazo entre comercialización de la prensa y feminización (DAMIAN-GAILLARD; FRISQUE; SAIITA, 2010, p. 14), ausente cuando el comentario estético estaba dominado por conceptos crípticos pero de pretensión filosófica o estética escritos por hombres.

Este modo de ejercer la crítica no estuvo exento de detracciones, potenciadas por un modo de obtención de los puestos que reproducía el modo de reclutamiento cerrado y por proximidad social de la prensa establecida que hemos mencionado. En las entrevistas aparecían acusaciones de diletantismo, producto de un “acomodo”. Durante las entrevistas a varios críticos de arte hombres, fueron frecuentes algunos comentarios sexistas sobre las “viejas” o el “grupo de señoras”, reduciendo las aptitudes de estas mujeres a su posición doméstica y a un entorno burgués que las habría insertado en la crítica de arte. En todo caso, se trata de apreciaciones de nuevos aspirantes, es decir, de crítico/as que pretenden el lugar de poder otorgado a estas nuevas críticas. Si el principal recurso para contestar esta autoridad durante los ochenta fue el contacto cercano con la producción de vanguardia, la posesión de un diploma en historia del arte se volverá un recurso más distintivo de la nueva generación, que quiere combatir ese aspecto “diletante” y que será apropiado mayormente por mujeres.

La importancia del diploma en las nuevas críticas mujeres

Las mujeres no sólo están más presentes en esta nueva generación de críticos, sino que también están más calificadas que sus homólogos masculinos: el 76% de las mujeres tiene un título universitario, frente al 53% de los hombres. El título se convierte en un nuevo factor de importancia que no era determinante para acceder a la profesión. La tensión con la vieja generación comienza a manifestarse entre los licenciados en Historia del Arte – un diploma que desde las reformas universitarias post-democráticas se encuentra más adaptado para abordar el arte contemporáneo – y los que se han beneficiado de normas de acceso a la profesión más flexibles.

De la heteronomía a la especialización

Como lo mencionamos anteriormente, el diploma no ha constituido históricamente un factor determinante en la definición profesional de crítico de arte. Con un 66% de críticos con un título universitario de nivel superior, la proporción de población diplomada es relativamente baja si se considera que se trata de una actividad intelectual. Si hiciésemos un corte entre los nacidos antes de 1945, que han estudiado entre los 50, 60 y 70, la proporción de no diplomados alcanza en 40%, mientras que representa sólo el 23% entre los nacidos en 1945, revelando una brecha entre aquellos diplomados antes y después del retorno democrático. Este contraste no es sólo generacional sino representativo de dos contextos de socialización universitaria diversos.

El contexto de ingreso en la universidad de nuestra población de críticos estuvo marcado por un bajo grado de autonomía de la institución, como resultado de medidas punitivas directas por parte del gobierno, como la supresión de los órganos colectivos de toma de decisiones y organización, o amenazas que conducían a la dimisión o el exilio de profesores y estudiantes activistas, y por tanto a la degradación del contenido. Durante estos periodos de injerencia estatal, las condiciones conflictivas de la actividad universitaria alteraron el ritmo de las tasas de matriculación y graduación⁶. El vaivén histórico y político de las condiciones de acceso y admisión a la universidad, restrictivas durante los regímenes dictatoriales⁷ y masivas durante las breves ventanas democráticas, interrumpió el proceso de formalización de un criterio de entrada específico y selectivo a las puertas de cada disciplina.

En 1983, bajo el régimen democrático, se adoptaron una serie de medidas para restablecer la autonomía de las universidades, suprimiendo restricciones de ingreso, normalizando la elección del profesorado y el contenido de los planes de estudios. Esto condujo, de manera general, a un proceso de masificación universitaria y a la incorporación creciente de mujeres a la educación superior (BORON, 2005, p. 9). La presencia creciente de mujeres llega en 2004 a superar la masculina con un total de 61% de alumnas (CRISTAL, 2021, p. 110). En las carreras dictadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, entre las que se encuentra “Artes” la proporción es aún mayor, cerca del 70%⁸.

La Facultad de Filosofía y Letras había ya desempeñado un papel importante en la formación superior de mujeres desde su fundación en 1897, principalmente por ofrecer el título de “profesorado”, necesario en Argentina para enseñar en el nivel secundario. La Facultad amplió mediante este título el proceso de feminización de la enseñanza escolar ya iniciado con la creación de la “Escuela Normal”, que formaba a las maestras de primaria. La socióloga Alicia Palermo (2006, p. 40) afirma que la formación de la Facultad se construía de acuerdo con una determinada concepción de la “naturaleza femenina” avocada a la transmisión y comprometía a las mujeres en un camino que no representaba una amenaza para los hombres, debido a los bajos ingresos que prometía.

Así, la inscripción en la Facultad para las mujeres estaba motivada principalmente por la obtención del título de profesor, lo que otorgaba a la institución una función utilitaria, fuertemente contestada por los defensores de la investigación pura (BUCHBINDER, 1997, p. 29). En respuesta a estas críticas, la creación de una licenciatura específica en Filosofía y Humanidades pretendía vincular la Facultad a la investigación académica y ofrecer a sus estudiantes una vía alternativa a la enseñanza secundaria. Solamente en 1962 se crea sin embargo una licenciatura

6 En el caso de la Universidad de Buenos Aires, por ejemplo, la tasa de graduación disminuyó durante los periodos dictatoriales (especialmente el del gobierno militar de 1966 a 1973), aumentando durante los periodos democráticos (entre 1973 y 1976, y nuevamente entre 1983 y 1985). A partir de 1983, la tasa de graduación aumentó gradualmente hasta superar el número de matriculaciones por primera vez en 1990 (PLOTNO, 2009).

7 El ministro de Cultura de Jorge Rafael Videla, Juan José Catalán, decidió reducir la matrícula de las 26 universidades nacionales en un 24% en 1977.

8 Censo de estudiantes UBA 1988, 1992, 1996, 2000, 2004

específica en Historia del Arte. La orientación hacia la investigación académica por un lado y hacia la rama más específica de la historia del arte por otro, crearon condiciones objetivas más favorables a la formalización de la formación de los críticos de arte. Para las mujeres en particular, estos cambios han supuesto la posibilidad de cursar estudios orientados tanto a la investigación como a la docencia, dejando abierta la posibilidad a reorientaciones y cruces.

A partir de 1986 “Historia del Arte” pasó a formar parte de un nuevo plan de estudios interdisciplinario titulado “Artes”. El programa se desliga de la licenciatura de “Historia” del que dependía, e integra “una serie de disciplinas teóricas y prácticas que se ocupan de los fenómenos artísticos” y proporcionan “las herramientas necesarias para las exigencias de nuestra sociedad actual”⁹. “Psicología del arte”, “Sociología”, “Antropología” y “Teoría de los medios de comunicación” se integran así a la especialidad de artes visuales, en contra de su tradición formalista, al mismo tiempo que busca “intensificar el estudio de las artes plásticas americanas y argentinas, sin descuidar el del arte europeo”¹⁰.

Tras estas reformas, la historia del arte experimentó un proceso de profesionalización similar al de otras humanidades, con la creación de cátedras, revistas, institutos de investigación y reuniones científicas especializadas. La recomposición de la relación entre las humanidades y el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), interrumpida durante el régimen militar, dio lugar a las primeras investigaciones doctorales en artes plásticas. En este proceso, la creación del CAIA (Centro Argentino de Investigación en Arte) en 1989 fue fundamental, por un lado por su programación, más nutrida de contenidos de arte contemporáneo, pero también por sus integrantes: en su mayoría licenciados de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, beneficiados por las reformas posdemocráticas (USUBIAGA, 2009, p. 231).

La probabilidad de que las mujeres se dediquen al estudio del arte contemporáneo se ve favorecida por estas condiciones, que implicaron la integración de contenidos teóricos de otras ciencias humanas y la revalorización de la historia del arte argentino en una narrativa latinoamericana más general e incluyendo a artistas de posguerra entre las obras estudiadas. La principal consecuencia de este cambio fue la percepción compartida de estar al día y de disponer de los recursos necesarios para abordar el arte reciente. Como señala Viviana Usubiaga (2009, p. 235), las reformas universitarias han marcado de hecho la entrada del arte contemporáneo como objeto de estudio académico en sí mismo, abriendo el camino a un modo formal de adquirir conocimientos artísticos para comentar la producción actual.

El pasaje a lo contemporáneo: crítica, curaduría, investigación

Frente a la especialización del diploma, pero también ante la expansión de los espacios y estilos de arte contemporáneo en los 90, la demanda de clasificar,

9 Resolución Expediente No 858.870/85. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1986.

10 Anexo I, Resolución 1762. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1985.

valorizar y transmitir el arte contemporáneo se establece, permitiendo a una nueva generación de críticos, en su mayoría mujeres, disponer de más opciones de inversión de su capital cultural. En este nuevo escenario, los diversos modos de canalizar la producción de discurso sobre arte contemporáneo, la crítica de arte, la curaduría y la investigación, se ven entrelazadas a la dimensión de género.

Entre las primeras egresadas en democracia, la crítica de arte aparece como una opción novedosa, que permite combinar conocimientos académicos a la emergencia de una escena vibrante. Las críticas Laura Batkis (1963) y Valeria González (1963) fueron testigos privilegiados de la transformación pedagógica de la carrera de Historia del Arte y las posibilidades que abría. El abandono de lo que se percibe como el “enciclopedismo” del antiguo seminario de Historia de las Artes Visuales, que seguía una organización cronológica, fue inmediatamente apreciado. A pesar de estar a cargo de viejas figuras masculinas, como Hugo Petruschansky y Jorge López Anaya, las nuevas cátedras fomentaban el entusiasmo por las nuevas producciones, haciendo también de la sociabilidad dentro del campo artístico una parte importante del conocimiento de lo contemporáneo.

Las becas de investigación se combinaban así con amistades, galerías y contactos en la prensa como criterios de profesionalización. Batkis comienza a escribir textos a pedido de sus amigos artistas y por sus contactos en galerías y publicaciones donde también se encuentran egresados de la UBA, como Fabián Lebenglick, de *Página/12*. Para estas críticas, la elección de escribir sobre arte contemporáneo puede haber ido acompañada de un cierto abandono de los códigos estrictamente académicos para formarse “en la calle”, como afirma Valeria González en nuestra entrevista. Tras obtener su título, evaluó dedicarse al estudio del arte barroco, pero se vio obligada a circular en un entorno de investigación formado por especialistas, un circuito en el que no encontró “ningún diálogo con el mundo”. Si bien comenzaron a desarrollarse actividades de investigación y estructuras de financiación de la misma, especialmente con la creación del Centro Argentino de Investigaciones Artísticas (CAIA) en 1989, las incertidumbres sobre las posibilidades de profesionalización dentro de la investigación llevaron a los críticos graduados del programa de 1986 a buscar opciones fuera del ámbito académico. En este contexto, la prensa se ve como una reorientación positiva respecto a las rígidas expectativas académicas.

Con esta transición del mundo académico a la crítica, comenzó a surgir una forma híbrida de escritura, en la que se alternaban referencias históricas, herramientas teóricas, y cierta ambición pedagógica que contribuyó a la construcción de un lenguaje actualizado para hablar de arte contemporáneo. Definido en oposición a la lógica comercial de los grandes diarios, y también alejado de las impresiones subjetivas o narrativas, como las del periodismo literario, esta nueva crítica busca acercar la interpretación del arte contemporáneo a valores académicos (el empeño, el conocimiento y una práctica constante de escritura) sin perder de vista la función de transmisión (instruir, acompañar y atraer a un nuevo público).

Estos objetivos pueden leerse en parte dentro de una continuación de prácticas y disposiciones de género construidas. Los oficios considerados “buenos para una mujer” (PERROT, 1987, p. 4-5) son “menos acaparantes” que aquellos de los hombres, como el de creador (artista) o responsable de alto rango en instituciones artísticas,

roles todavía ocupados mayormente por hombres. Las actividades de mediación artística, orientadas a acomodar los intereses del artista y su audiencia, resuenan con el rol de conciliación que indicamos antes para las mujeres de la prensa establecida. Por otro lado, las entrevistadas mostraban un orgullo particular al haber podido responder a las altas exigencias de la universidad, señalando haber sido muy buenas alumnas, lo que se inscribe en el estereotipo de obediencia y disciplina atribuido a las mujeres y reproducido ampliamente por la misma institución escolar.

A pesar de estos rasgos asociados a una continuidad en términos de representaciones de género, el hecho de ocupar el lugar de la crítica erudita antes ocupado por hombres resulta un rasgo novedoso, al que se le agrega una valorización del diploma más frecuente entre las mujeres. En este sentido, si bien es válida para muchos casos la hipótesis de que las actividades profesionales que se feminizan se desclasas o precarizan, a veces la feminización acompaña un aumento de los requisitos necesarios al reclutamiento, y no su devaluación (DAMIEN-GAILLARD; FRISQUE; SAIITA, 2010, p. 14). La exigencia de un diploma para el ejercicio de la crítica resulta un atributo novedoso en este contexto.

Otro modo de rentabilizar el capital cultural es la curaduría, un rol emergente en los años noventa, especialmente para las mujeres. La creación de nuevas instituciones y espacios a finales de los ochenta centrados en la producción joven, como el Centro de Cooperación Iberoamericana (ICI, 1986), la fundación Banco Patricios (1990) o el más marginal centro Rojas (1989), así como la ampliación del Centro Cultural Recoleta, crea una demanda concreta de especialistas en la clasificación y valorización del arte emergente. Las historiadoras Laura Bucellato (1945), Elena Oliveras (1942) o Laura Batkis (1963) se encargan de la programación de estos espacios. Las historiadoras mujeres no llegan sin embargo a obtener los puestos más altos, como los envíos a bienales internacionales, todavía monopolizados por el crítico Jorge Glusberg¹¹.

La incipiente profesionalización de la investigación en historia del arte, con la creación de cátedras, institutos y revistas, ha llevado a algunas nuevas licenciadas a intentar dedicarse principalmente a la investigación y a la docencia. Esta trayectoria fue posible gracias a disposiciones familiares favorables a las carreras intelectuales y la expansión sin precedentes de los cursos de maestría y doctorado a partir de la década de 1990, así como al aumento de la financiación general de la investigación (WAINERMAN, 2018, p. 253). En estos casos, la crítica de arte es una actividad regular sólo al principio de la trayectoria profesional, y después como medio de mantener visibilidad en el circuito del arte. Situadas en el límite de nuestra definición de población, esta pequeña franja de críticas (que incluye ahora figuras del arte contemporáneo como Andrea Giunta (1960) y Ana Longoni (1967), alcanzó una posición de prestigio académico y artístico primero a través de la docencia y la investigación.

Estas trayectorias, aún en curso, son muy recientes como para ser evaluadas de manera retrospectiva, pero podríamos proponer la hipótesis de un reemplazo en

11 El crítico de arte Jorge Glusberg fue el encargado de seleccionar a los artistas argentinos para las ediciones de 1985, 1987, 1991, 1994 y 2001 de la Bienal de São Paulo, y par las ediciones de 1995, 1997 y 1999 de la Bienal de Venecia.

los criterios de admisión a la actividad de crítico de arte. Si bien a principios de los años ochenta Glusberg pudo adoptar un plan mediático destinado a dominar todas las instancias de circulación de las obras, su multiposicionalidad no le permitió obtener los beneficios de una legitimidad intelectual como la que atestigua el título universitario, debido a la escasa influencia que el título de historia del arte tenía en la crítica. Los valores asociados a la investigación, como la seriedad, el rigor en el tratamiento de los archivos y la profundidad teórica, pudieron servir a partir de cierto momento para ocupar puestos de influencia en la administración artística. La posesión de un fuerte capital simbólico, el acceso a los temas y artistas relevantes de su época, combinados con la adquisición de puestos institucionales (académicos y museales), sitúa a los diplomados en una posición dominante al final del periodo, redefinida por un cambio en las capacidades asociadas al ejercicio de la actividad.

La mayor presencia de mujeres en la crítica de arte no implica mecánicamente la transformación de ese espacio, pero sí una actualización de las bases de legitimación de la actividad, sobre todo a partir de la acreditación universitaria. Los viejos criterios que orientaban la crítica, los estilos tradicionales y un lenguaje formalista impostado, quedan devaluados frente a las capacidades de comprender el arte contemporáneo desde la investigación histórica y la profundidad teórica, sin que deje de persistir un estigma de amateurismo hacia algunas críticas mujeres de clases superiores, para quienes la actividad no proporciona una fuente de ingresos necesaria.

A pesar de la amplia presencia de mujeres en la escena artística emergente, la crítica de arte no ha hecho de ello un tema particular, y durante la década de 1990 su discurso tampoco abordó las prácticas artísticas feministas, como lo estudió María Laura Rosa (2011). Quedaría por evaluar cómo la feminización podría favorecer un aumento en las mujeres artistas reseñadas, un efecto que tampoco es automático, y que implica, como intentamos mostrar en este artículo, que las transformaciones siempre se inscriben en un pasado que es necesario comprender.

SOBRE A AUTORA

MARÍA INÉS DAHN é doutora em sociologia pelo Centre Européen de Sociologie et de Science Politique da École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (CESSP/EHESS) e membro do Laboratorio de Investigación Sociología del Arte do Instituto Gino Germani da Universidad de Buenos Aires. Especialista em sociologia da cultura e da arte contemporânea, a sua investigação centra-se na crítica de arte e no jornalismo cultural, na economia da arte e na circulação de bens artísticos numa perspectiva transnacional.

inesdahn@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-3002-0330>

REFERENCIAS

- ALBENGA, Viviane. Le genre de «la distinction»: la construction réciproque du genre, de la classe et de la légitimité littéraire dans les pratiques collectives de lecture. *Sociétés et Représentations*, v. 2, n. 24, 2007, p. 161-176. <https://doi.org/10.3917/sr.024.0161>.
- BÉRA, Matthieu. La critique d'art: une instance de régulation non régulée. *Sociologie de l'art*, n. 3, 2004.
- BOLTANSKI, Luc. L'espace positionnel. Multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe. *Revue française de sociologie*, XIV, 1973, p. 3-26.
- BOSCHETTI, Anna. *La poésie partout: Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*. Paris: Seuil, 2001.
- BORON, Atilio. *La libertad académica en América Latina*. Consejo Latinoamericano de Ciencias sociales (CLACSO), 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. La domination masculine. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 84, septembre 1990. Fait partie d'un numéro thématique: Masculin/féminin-2, p. 2-31.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *Manet, une révolution symbolique*. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre Bourdieu. Raisons d'agir, Seuil, col. Cours et travaux, 2013.
- BUCHBINDER, Pablo. *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- CERVIÑO et al. Espacios de exhibición de artes visuales en la Ciudad de Buenos Aires. Año 2010. Base de datos. Buenos Aires: Centro de Documentación e Información del Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- CRISTAL, Yann. Masificación universitaria y población estudiantil. El estudiantado de la UBA en dos décadas de democracia (1983-2004). *Revista Iberoamericana de Educación Superior (RIES)*, v. XII, n. 33, 2021, p. 101-118. <https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2021.33.860>.
- DAHN, María Inés. Croire, juger et faire valor: la critique d'art en Argentine dans la post-dictature (1981-

- 2003). Tesis (Doctorat en Sciences Sociales). Centre Européen de Sociologie et de Science Politique, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2022.
- DAMIAN-GAILLARD, Béatrice; FRISQUE, Cégolène; SAITTA, Eugénie (Dir.). *Le journalisme au féminin: assignations, inventions, stratégies*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.
- DE LEONE, Lucía María. Una poética del nombre: los “comienzos” de María Moreno hacia mediados de los años 80 en el contexto cultural argentino. *Cadernos Pagu*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas (Brasil), n 36, 2011. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000100009>.
- LENOIR, Rémi. Capital social et habitus mondain. Formes et états du capital social dans l'œuvre de Pierre Bourdieu. *Sociologie*, v. 7, n. 3, 2016, p. 281-300.
- MORENO, María. “Contramarcha”, el libro de lecturas de María Moreno. Entrevista a Claudio Zeiger. *Página/12*, Radar Libros, 20 diciembre 2020. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/311957-contramarcha-el-libro-de-lecturas-de-maria-moreno>.
- MORENO, María. Entrevista a María Moreno [en línea]. Por Ezequiel Alemian. *Los Inrockuptibles*, 28 novembre 2013. Disponible sur: <https://medium.com/los-inrockuptibles.com/entrevista-a-maria-moreno-fc495581d116>.
- MORENO, María. *Black out*. Buenos Aires: Random House, 2016.
- NAUDIER, Delphine. Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées. *Sociétés contemporaines*, v. 78, n. 2, 2010, p. 39-63. <https://doi.org/10.3917/soco.078.0039>.
- NOËL, Sophie; PINTO, Aurélie. Indé vs *Mainstream*. L'indépendance dans les secteurs de production culturelle. *Sociétés contemporaines*, v. 3, n. III, 2018, p. 5-17.
- ORECCHIA HAVAS, Teresa. Crónica de crónicas: teoría y práctica del género en los textos de María Moreno. *América* [Online], 49 | 2016. <https://doi.org/10.4000/america.1745>.
- PALERMO, Alicia Itatí. El acceso de las mujeres a la educación universitaria. *Revista Argentina de Sociología*, año 4, n. 7, 2006, p. 11-46.
- PASSINI, Michela. *L'œil et l'archive: une histoire de l'histoire de l'art*. Paris: La Découverte, 2017.
- PATIÑO, Roxana. Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987). São Paulo: Depto. de Letras Modernas/FFLCH/USP, 1997. (Cuadernos de Recienvenido, 4).
- PERROT, Michelle. Qu'est-ce qu'un métier de femme? *Le Mouvement Social*, n. 140, 1987, p. 3-8. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/3778672>.
- PLOTNO, Gabriela. Un estudio sobre ingreso y deserción en la UBA. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009.
- ROSA, María Laura. *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. Tesis de doctorado. Departamento de Historia del Arte Facultad de Geografía e Historia UNED, 2011.
- SEIGEL, Jerrold. *Paris bohème: culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*. Trad. O. Guitard. Paris: Gallimard, 1991.
- USUBIAGA, Viviana. Esto no es un ensayo de historia del arte. Reflexiones en torno al tiempo en el arte contemporáneo. In: AA.VV. *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del Arte*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2009, p. 229-238.
- VIÚ ADAGIO, J. 1980, un comienzo borrado: María Moreno en revistas de vida cotidiana y actualidad. IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 3 al 5 de junio de 2015, Ensenada, Argentina. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8738/ev.8738.pdf.
- WAINERMAN, Catalina. Los doctorados en la Argentina: crecimiento y desempeño. In: BARKSKY, Osvaldo; CORENGIA, Ángela (Ed.). *La ley de educación superior en Argentina*. Buenos Aires: Teseo, 2018.