
La empresa internacional de Jorge Glusberg: crítica de arte en un campo desregulado

DAHAN, Inés. École des hautes études en sciences sociales. Centre européen de sociologie et de science politique de la Sorbonne (CESSP-CSE, Paris). Email: inesdahn@gmail.com

MESA 36. Ideas, artes y literatura en Argentina desde una perspectiva transnacional

Resumen

La presentación tiene como objetivo explicar la estrategia de gestor y crítico de arte Jorge Glusberg en el espacio de la crítica de artes plásticas entre 1981 y 2003, en el cual ocupa una posición dominante. Glusberg concentra bajo su autoridad un conjunto de capitales específicos (legitimidad, notoriedad y reconocimiento) y también englobantes (recursos económicos e influencia política) que le otorgan un acceso privilegiado al espacio transnacional y refuerzan su autoridad local. Este texto analiza en particular la génesis y los efectos del capital internacional del crítico de arte Jorge Glusberg, primero, a partir de los orígenes de la construcción de una red intelectual internacional y luego a partir de una de sus estrategias más conocidas de difusión: el lanzamiento de un grupo de artistas locales, la creación de una etiqueta conceptual competitiva y su divulgación en las capitales del arte.

1. Introducción

Esta presentación se inscribe dentro del marco de mi tesis doctoral sobre el proceso de diversificación y recomposición disciplinaria del espacio de la crítica de arte en Argentina entre 1981 y 2005, un trabajo ubicado entre la historia de los intelectuales y la sociología del arte. La crítica de arte se presenta como un espacio reducido y vulnerable, constantemente interrumpido en sus funciones por cambios exógenos a él, que recurre cíclicamente a sus breves momentos de autonomía para recuperar su lugar como autoridad estética. La reconstrucción democrática es uno de esos momentos que facilitan la posibilidad de hablar

posiciones diferenciadas y estructuras que sostienen esas posiciones: revistas, estudios — especializados, puestos más sofisticados. Más que una historia de las ideas de la crítica, que evalúe una justeza o la pureza de las categorías de la crítica se trata de una tarea de reposicionamiento de los textos en un espacio complejo e históricamente construido¹.

Dividido entre redactores anónimos y figuras singulares, el espacio de la crítica de arte presenta muchos desafíos para su definición. Comparte con otros espacios intelectuales y artísticos la indeterminación de las condiciones para entrar en él, la denegación de una finalidad o cálculo a la hora de escribir y la presencia de trayectorias sociales irregulares². Pero al mismo tiempo, también puede exigir la rapidez, la precipitación y la renovación constante³ que demanda la práctica periodística. Esta población reúne características del intelectual frustrado⁴, entendido como el resultado de un desajuste entre una serie de atributos o capacidades y la disponibilidad efectiva de puestos que valoren esos recursos, lo que los obliga a buscar vías menos institucionalizadas de reconocimiento. Fragmentado entre los valores periodísticos de eficiencia y novedad y la ideología de la singularidad literaria, el crítico/a de arte es un intelectual impuro que necesita justificar sus elecciones. El rasgo estructurante de este espacio que resulta de esta mezcla de valores profesionales es la multiposicionalidad⁵ de los críticos/as, que se definen como tales entre un cúmulo de otras definiciones, como curador, periodista, escritor, poeta, historiador de arte o gestor, sin intentar reivindicar la pureza de cada una de estas etiquetas sino una combinación singular que justifique una tarea intelectual distintiva. El espacio de la crítica del arte es entendido así como un espacio inter-campos, que refleja las transferencias, conversiones y reinversiones de recursos de otros campos adyacentes al comentario del arte contemporáneo.

¹ Este modo de pensamiento relacional, propuesto por Pierre Bourdieu para estudiar diferentes áreas del mundo social, es llamado "crítica de la crítica" para este tema en particular en su libro póstumo sobre Manet. Este ejercicio interpretativo pone en relación las tomas de posición los críticos/as de arte con sus propiedades, permitiendo construir un conocimiento específico de las condiciones de producción del discurso crítico. Bourdieu, Pierre (2013), *Manet, Une révolution symbolique*, Paris, Seuil.

²Sapiro, Gisèle, (2007/3), *Je n'ai jamais appris à écrire, Les conditions de formation de la vocation d'écrivain*, Actes de la recherche en sciences sociales, n° 168, pp. 12 – 33.

³ Bourdieu, Pierre (1994), *L'emprise du journalisme*. En Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 101-102, marzo pp. 3-9.

⁴Chartier, Roger, (1982), *Espace social et imaginaire social : les intellectuels frustrés au XVIIe siècle*. In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 37^e année, N. 2., pp. 389-400

⁵ Boltanski Luc (1973), *L'espace positionnel : multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe*, en Revue française de sociologie, 14-1. pp. 3-26.

Desde los años 70, y durante la mayor parte del período estudiado, Jorge Glusberg ocupa un lugar central en el espacio de la crítica de arte, lo que nos ha obligado a preguntarnos sobre las condiciones de su ascenso y permanencia en ese lugar durante un tan largo período. Glusberg posee una acumulación y combinación única de recursos económicos y simbólicos que no permite al resto de los críticos/as alcanzar o pretender la misma posición. ¿Qué estructura de recursos le otorgó tal éxito? ¿De qué manera encarna las propiedades objetivas más buscadas en ese espacio y cuáles favorecieron su éxito? ¿Cuáles serían los índices observables de su influencia?

Glusberg es empresario, operador de arte⁶, crítico y profesor. La eficacia de esa composición reside por un lado en el ocultamiento de su actividad económica, condición del resto pero contraria al altruismo del arte, y por otro en su circulación en tres espacios, local, regional e internacional. En un campo del arte que se disputa entre la sincronidad y la asimetría con el ritmo de las capitales del arte, percibida como “injusta”, el capital internacional de Glusberg se revela como uno de los elementos más importantes de la composición de sus recursos. La debilidad del campo del arte local, visible particularmente a la salida de la dictadura, favorece a su vez el ascenso de agentes que monopolizan recursos.

Durante toda su trayectoria, Glusberg se identifica como un “hombre de acción”, un emprendedor de mérito propio centrado en la difusión. El crítico se compromete específicamente en una lucha inédita por la obtención de una posición competitiva del arte argentino en el espacio internacional, compromiso que construye el valor de la empresa misma. Como una realidad a promover, Glusberg moviliza todos sus recursos sociales e institucionales para que el reconocimiento internacional del arte local exista como cuestión y proyecto fundamental. En esta presentación nos proponemos analizar la génesis y los efectos del capital internacional de Jorge Glusberg, primero, a partir de los orígenes de la construcción de una red intelectual internacional y luego a partir de una de sus estrategias más conocidas de difusión: el lanzamiento de un grupo de artistas locales, la creación de una etiqueta conceptual competitiva y su divulgación en las capitales del arte.

2. Una intelectualidad centrífuga. Disposiciones y formación independiente.

⁶ Término utilizado para nombrar a los intermediarios de la producción artística antes de la generalización del término curador.

Contrariamente a la mayoría de los críticos que han fallecido, las informaciones biográficas de Jorge Glusberg se encuentran disponibles en entrevistas radiales, de televisión, en revistas o libros⁷, lo que constituye en sí un indicador importante de reconocimiento. Sin embargo, tal grado de disponibilidad acarrea una cierta rutinización de las respuestas, que tienden a desplegar un encantamiento con el camino tomado y con el éxito, recurriendo seguido a encuentros atribuidos a la suerte o el azar. Sus opciones aparecen como un conjunto coherente y conectado de decisiones constituidas como etapas que desembocan en un final necesario o destino. El libro de entrevistas de Horacio De Dios está organizado por décadas, explicando en cada una cómo Glusberg fue un pionero en cada período⁸.

Glusberg crece en el barrio de Caballito. Su padre es un inmigrante judío de Kiev, que llegó a Argentina a los tres años y fue docente y vicedirector de una escuela primaria. Pero el rasgo que su hijo más destaca es su participación en la cultura, como director de cultura de la Sociedad Hebrea y del Automóvil Club, y como co-fundador de la editorial Babel junto a su hermano Samuel Glusberg, donde ve el germen de su vocación por la difusión cultural. Si bien enseña irregularmente, agradece haberse “preservado del infortunio de la docencia” y ocuparse de un rol de gestión. Denomina a su madre “la princesa alemana de la casa”, nacida en Berlín, y una típica “idishe mame”, que estudió filosofía⁹, fue una “gran lectora” y lo impulsó a seguir una carrera universitaria. Afirma que eligió ingeniería y no arquitectura porque “no sabía dibujar”, lo que podría ser leído como una ausencia de lo específicamente artístico en el espacio de posibles familiar. Decidió no terminar Ingeniería y formarse por su cuenta, una actitud rebelde comparable a la que relata cuando es expulsado de la Escuela Mariano Acosta, donde era “el mejor alumno de su clase” pero se escapaba para “liderar logias y asociaciones”. Estos pocos datos marcan ya una relación ambigua entre lo intelectual y la acción: por un lado siente un orgullo en la desviación de la trayectoria inducida por la posición familiar, rasgo común en la indeterminación de las trayectorias intelectuales¹⁰, y por otro agradece no haberse “quedado” la docencia y exalta su talento por lo práctico.

⁷ De Dios, Horacio (1992), Conversaciones con Jorge Glusberg, Buenos Aires, Emecé,.

⁸ Las citas subsiguientes de Glusberg se encuentran todas en esta publicación.

⁹ En la época presentada de su egreso, alrededor de 1930, el diploma de filosofía consistía en un profesorado que habilitaba a enseñar hasta nivel terciario, y en la FFyL de la UBA fue un foco de atracción para población estudiantil femenina. La licenciatura de “Filosofía y Letras” se crea en 1952, que provee más herramientas para una especialización en la docencia y enseñanza universitaria.

¹⁰Sapiro, Gisèle, Op. Cit.

La formación por cuenta propia de Glusberg está compuesta de encuentros fortuitos con personajes heroicos marcados por viajes o migraciones: *“Debo aclarar que fui extremadamente afortunado porque estudié semiótica con Luis Prieto, un argentino notable. En 1966 lo echaron de la Universidad de Córdoba, vino a Buenos Aires y sobrevivió con grupos de estudio privados durante tres años. Yo lo aproveché intensamente: trabajábamos todos los sábados. Luego ganó por concurso la cátedra de Lingüística en Ginebra, que había dejado Ferdinand de Saussure, el gran iniciador de la semiótica. Hace poco tuve la gratificación de invitar a mi ex maestro a la Universidad de Nueva York, a los coloquios que organizo anualmente”*. Glusberg relata un sinnúmero de encuentros con intelectuales extranjeros con los que comparte una amistad espontánea y que él “descubre”, como si fueran artistas, antes que tengan un público. Desarrolla un seminario con Umberto Eco sobre semiótica de la arquitectura *“antes de que fuera el best-seller más famoso y cultivado del mundo”*, y hace descubrir a Gianni Vattimo, “su brillante discípulo” en el Centro de Arte y Comunicación que funda él mismo.

Creado en 1969, el CAyC domina la escena artística de los 70, en donde despliega su exitosa estrategia, que en términos empresariales se denominaría de *integración vertical*: el control monopólico de la producción, circulación y recepción de una mercancía, en este caso la obra. Financiado por las ganancias de su empresa de iluminación Modulor S.A., Glusberg se encarga de financiar sus propias exposiciones, generalmente de grupos de artistas bajo un rótulo inventado por él¹¹, de hacerla circular como marca en el extranjero, de difundir la obra en catálogos y ediciones publicados por él mismo y de controlar su lectura en la prensa periódica a través de su rol primero en Clarín, luego en *Ámbito Financiero*, y paralelamente en la revista *Artinf*. Esta estrategia permite llenar rápidamente el vacío institucional de los 70, a lo que se le agrega una relación opaca con las autoridades del gobierno militar¹². En momentos de normalización de las instituciones sus tareas tienden a diversificarse en distintos expertos y productores.

¹¹ Grupo de los Trece, Grupo de Arte y Comunicación, artistas de La Nueva Imagen.

¹²La empresa ModulorS.A.habría suministrado luminaria para edificios públicos y todas las luces para el Mundial de 1978, activando así una red oficial de contactos que habría asegurado su participación en muchas obras públicas y otras transacciones legalmente conflictivas. Buffone, Gil (2003), *Los expedientes Glusberg*, Ramona 38, p. 58.

Volviendo a la génesis de la red intelectual internacional de Glusberg, el inicio se encuentra sin dudas antes, en el encuentro con Jorge Romero Brest - de quien destaca que había realizado 14 viajes a Europa cuando lo conoció – director del Centro de Artes Visuales Di Tella, hoy identificado con internacionalismo artístico¹³. Según Glusberg, Romero Brest se habría focalizado sólo en la recepción de la crítica de arte internacional, dictando una veda local por paranoia. El contacto con críticos y directores de museos que circularon como Clement Greenberg, Pierre Restany, Gillo Dorfles y Lawrence Alloway, Alan Bownes, que prolongó en sus viajes, fueron el puntapié de su tarea en la Asociación de Críticos de Arte. Presidente de 1978 a 1986 y de 1989 a 1993, organiza las Jornadas Internacionales de Crítica de Arte¹⁴, continuando el programa internacionalista del Di Tella. Cabe observar que los encuentros internacionales generan menor clivaje en la escena local respecto de

No sólo la densidad de las relaciones de Glusberg, sino su estructura, es decir, la distancia material y simbólica que existe entre ellos y los expertos locales, hace que su capital social internacional tenga una influencia directa sobre su carrera. Ha sido ya observado que los emprendedores intermediarios entre universos distintos ascienden más rápido que aquellos que funcionan en camarillas¹⁵.

3. El internacionalismo en un campo vulnerable. El caso de La Nueva Imagen.

Además de su red de teóricos y gestores, otro índice del capital internacional de Glusberg consiste en su rol como gestor de exposiciones, primero a nivel regional e internacional. Un caso clave de la estrategia de Glusberg fue la exportación de su grupo de artistas “La Nueva Imagen”. La exposición se muestra en diversas configuraciones en otros países de América Latina, como Puerto Rico en septiembre de 1984, Venezuela en abril de 1986, Uruguay en octubre del mismo año, Paraguay en abril de 1988 y Brasil en agosto de 1991. Sin embargo, el evento que lanza la etiqueta a nivel internacional de manera más efectiva es la Bienal de Sao Paulo en 1985.

¹³Giunta, Andrea (2001), Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós

¹⁴ El detalle del programa por año se encuentra en <https://www.arteuna.com/AsociacionCriticos/jornadas.htm>

¹⁵Burt, Ronald S., Le capital social, les trous structuraux et l'entrepreneur en Revue française de sociologie, 1995, 36-4. Analyses de réseaux et structures relationnelles. Etudes réunies et présentées par Emmanuel Lazega. pp. 599-628.

A la salida de la dictadura, el acceso a eventos artísticos internacionales se vio severamente limitado. El espacio de posibilidades más allá de las fronteras nacionales sigue siendo reducido debido a las limitaciones heredadas del período dictatorial, que fueron principalmente el acceso monopolizado a las exposiciones internacionales por parte de agentes que controlaban las instituciones oficiales del campo y la ruptura parcial de las relaciones diplomáticas con otros países, lo que condicionó la circulación de información sobre lo que ocurría en el exterior¹⁶. Glusberg, por lo tanto, utiliza el monopolio de recursos frente a instituciones extranjeras, acumulado durante la década de 1970, para negociar su ingreso como responsable del envío oficial de obras argentinas a la Bienal de Sao Paulo.

Según la correspondencia escrita analizada por Viviana Usubiaga sobre las negociaciones del envío de obras a la Bienal, Sheila Leirner, su comisionada general, había escrito a Glusberg en julio de 1984 pidiéndole que “influyera” en la próxima representación argentina, incluso para ser su próximo comisionado. Glusberg le pide a Leirner que se ponga en contacto con el Director de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y añade: “Creo que no habrá ningún problema porque este señor es un amigo personal y me acaba de nombrar comisario de la Bienal de Venecia”¹⁷. Luego, Glusberg invitó a Leirner a las Jornadas de la crítica en Buenos Aires con (todos los gastos pagados), donde estableció la selección de artistas para la bienal, en afinidad con su sello La Nueva Imagen. La falta de cuerpos racionales, o relativamente objetivos y alejados del personalismo, es un signo claro de la debilidad de las instituciones artísticas tras la dictadura. El capital internacional acumulado de Glusberg, escaso entre sus compañeros críticos de arte de su época en ese momento (sus colegas también detentores de capital internacional, como Guillermo Whitelow y Rafael Squirru están comenzando a envejecer sin ser reemplazados) colocándolo en una posición de privilegio para el puesto.

La forma de llegar conceptualmente a la idea de “La Nueva Imagen” también podría leerse como un “atajo” relativamente ilegítimo, que refleja la puesta en marcha de sus contactos intelectuales internacionales. La creación de “La Nueva Imagen” está ligada a la importación de la corriente internacional de la *Transvanguardia*. Luego de invitar a su creador Achille Bonito Oliva a las Jornadas Internacionales de la Crítica de 1981, Glusberg lanzó la etiqueta

¹⁶Cerviño, Mariana (2010), *Artistas del Rojas. Las determinaciones sociales de la innovación artística*, tesis para optar por el grado de doctor en Sociología, p. 38.

¹⁷Sheila Leirner, carta a Jorge Glusberg, 23 julio 1984, Archivos de la Fundación Bienal de Sao Paulo, citado por Usubiaga, Viviana (2012), *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Edhasa, p. 249.

La Nueva Imagen, que intentaba anclar en una tradición local con Antonio Berni y la Nueva Figuración el desarrollo de un nuevo movimiento en pintura¹⁸. La *Transvanguardia* se definía con términos que hoy atribuimos al post-modernismo pero que en 1981 apenas circulaban como tales. La difusión y entusiasmo en los medios locales estuvo a cargo de *Clarín* (a través de Glusberg, Carlos Espartaco y Elena Oliveras) y *Artinf*, que en 1982 asienta pedagógicamente en un artículo cada punto de su programa: la idea de un yo fragmentado, la negación de la idea de progreso, el fin del arte utópico minimal o conceptual, y el retorno natural a una figuración gestual¹⁹.

A pesar de esos esfuerzos, la *Transvanguardia* y/o *La Nueva Imagen* no logran establecerse como etiquetas legítimas o durables, y terminan siendo leídas peyorativamente hacia el final de la década como una moda o una copia, por un lado por López Anaya, quien acompaña un nuevo grupo de jóvenes artistas²⁰, y por otro por parte de la crítica comprometida políticamente, representada por la revista *ArteSur* de Roberto Collazo, que rechaza los postulados extranjerizantes, dejando a los artistas como única opción la "cleptomanía artística"²¹.

El conflicto entre posiciones artísticas particulares y el supuesto universalismo de la neoexpresión es el síntoma común de campos artísticos nacionales en formación o privados de un capital específico, que intentarán utilizar su pasado artístico para poder competir en un espacio cada vez más espacial. arte internacional. Y a la inversa, la penetración efectiva de estos estilos en las mismas regiones es también una marca de dependencia y poca autonomía. Como ha sugerido Carlos Basualdo, tanto un "localismo retrógrado" como un "internacionalismo mimético"²² corresponden al sometimiento del arte argentino a reglas dictadas internacionalmente²³.

¹⁸Usubiaga, Viviana "Proyecciones discursivas y expositivas sobre las artes visuales de Argentina en los albores de la globalización", *Artelogie* [En línea], 6 | 2014, disponible sur <http://journal-s.openediton.org/artelogie/1355> ; DOI : 10.4000/artelogie.135

¹⁹"Entrevista a Achille Bonito Oliva", *Artinf*, no. 31-32, marzo-abril 1982.

²⁰El "grupo de la X", Ana Gallardo, Pablo Siquier, Ernesto Ballesteros, Jorge Macchi, Carolina Antoniadis, Marita Causa, Andrea Racciat, Gladis Néstor, Enrique Jezik, Gustavo Figueroa, Juan Papparella y Martn Pels

²¹*ArteSur*. Cuaderno de artes visuales. Año no. 3, 1 trimestre 1987, p. 32.

²²Basualdo, Carlos (1999) "Viajes argentinos" en *Lápiz*. Revista internacional de Arte, año XIX, N°158/159, Diciembre 99/Enero 2000, Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, p.1

4. Conclusiones

Hemos intentado explicar en estas líneas el ascenso de un actor dominante en el espacio de la crítica de arte a partir de uno de los rasgos que la caracterizan: la posibilidad de transferir y convertir capitales de otros ámbitos al de la producción de valor por el discurso. Una continuidad de la idealización de la tarea intelectual heredada de la familia y el desvío rebelde hacia un camino individual orientado hacia la ética del emprendimiento constituyen la base de una estructura específica de sus recursos, que encuentran eco en un campo artístico desprovisto de posiciones firmes y autónomas que puedan enfrentarlos. El manejo opaco de sus negocios, una intelectualidad dudosa, en otras palabras, la contradicción entre las éticas contrapuestas del desinterés artístico y la de la búsqueda de rentabilidad no resultan tan discordantes hasta entrados los años noventa, momento en el que suma más detractores²⁴.

En el período estudiado, la figura de Glusberg ayuda a explicar el modelo de crítico de mayor reconocimiento, así como también las razones de su envejecimiento social una vez que las reglas del campo se renuevan. Su ambición de sincronización con los modos de producción de los centros artísticos, que podría indicar la participación del arte local en conversaciones específicas termina siendo un signo de debilidad institucional, donde se impone un vocabulario arbitrario que no termina de apropiarse en la vida y las luchas concretas de los artistas.

5. Bibliografía

Basualdo, Carlos (1999) "Viajes argentinos" en *Lápiz*. *Revista Internacional de Arte*, año XIX, N°158/159, Diciembre 99/Enero 2000, Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento

57.

²³En la misma dirección, Cerviño, sobre el grupo Rojas, señala que la débil capacidad de ruptura de los artistas de los años 80 puede explicarse por el debilitamiento del campo durante el período de cierre institucional y sociabilidad artística provocado por la dictadura.

²⁴Glusberg renuncia a su cargo de director del Museo Nacional de Bellas Artes en 2003, en medio de la crisis institucional desatada por la denuncia de un grupo de artistas en medios periodísticos y por un posterior proceso judicial contra su gestión.

~~L'emprise du journalisme. En Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 101-102, marzo pp. 3-9.~~

----- (2013), Manet, Une révolution symbolique, Paris, Seuil.

Boltanski Luc (1973), L'espace positionnel : multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe, en Revue française de sociologie, 14-1. pp. 3-26

Burt, Ronald S. (1995), Le capital social, les trous structuraux et l'entrepreneur en Revue française de sociologie, 36-4. Analyses de réseaux et structures relationnelles. Etudes réunies et présentées par Emmanuel Lazega.

Cerviño, Mariana (2010), Artistasdel Rojas. Las determinaciones sociales de la innovaciónartística, tesis para optarpor el grado de doctor en Sociología,

Chartier, Roger, (1982), Espace social et imaginaire social : les intellectuels frustrés au XVIIIe siècle. In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 37^e année, N. 2., pp. 389-400

De Dios, Horacio (1992), Conversaciones con Jorge Glusberg, Buenos Aires, Emecé

Giunta, Andrea (2001), Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los añossesenta. Buenos Aires:Paidós

Sapiro, Gisèle, (2007/3), Je n'ai jamais appris à écrire, Les conditions de formation de la vocation d'écrivain, Actes de la recherche en sciences sociales, n° 168, pp. 12 – 33.

Usubiaga, Viviana (2012), Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires, Edhasa.

----- (2014), Proyecciones discursivas y expositivas sobre las artes visuales de Argentina en los albores de la globalización” ,Artelogie [En línea]