

¿GENERACIONES DE ARTISTAS? O CÓMO CONFIGURAR UNA ESCENA DEL ARTE. EL DISCURSO DEL MALBA Y DEL MAMBA SOBRE EL SIGLO XXI.

Generations of artists? Or how to set up an art scene. The discourse of Malba and Mamba on the 21st century.

Agustina Battezzati

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 04/02/19

Fecha de aceptación: 05/20/19

Resumen:

Las generaciones son categorías socialmente construidas que permiten delimitar y definir prácticas artísticas. Cuando este concepto es utilizado en la discursividad por agentes hegemónicos del campo artístico, es posible evidenciar parámetros de valor del arte que se intentan instituir como legítimos. Este artículo estudia el uso operativo del concepto de “generación” en la discursividad producida y difundida por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba) y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) con el objetivo de trazar los lineamientos propuestos en torno a la escena artística argentina del comienzo del siglo XXI.

Palabras clave:

arte contemporáneo, generaciones, museos, globalización, circulación

Abstract:

Generations are socially constructed categories that define and demarcate artistic practices. When this concept is used in the discursivity by hegemonic agents of the artistic field, it is possible to demonstrate value parameters of art that are claimed to be established as legitimate. This article studies the operational use of the concept of ‘generation’ in the discursivity produced and disseminated by the Museum of Modern Art of Buenos Aires (Mamba) and the Museum of Latin American Art of Buenos Aires (Malba) with the aim of elucidating the proposed guidelines regarding the Argentine artistic scene of the beginning of the 21st century.

Key Words:

contemporary art - generations - museums - globalization - circulation

Biografía del autor:

Agustina Battezzati. Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM). Cursó la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas (UDAV-CIA) e investiga la circulación y exhibición de arte contemporáneo en museos y espacios de educación artística. Recientemente obtuvo una beca para realizar sus estudios de doctorado en la Universidad Columbia de Nueva York.

Introducción

El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba) son dos instituciones que ocupan una posición hegemónica dentro del circuito artístico de Buenos Aires¹. Hacia el final de la primera década del siglo XXI, ambos museos asistieron a eventos institucionales importantes, que estuvieron acompañados de la organización de exhibiciones y de la publicación de catálogos que buscaron presentar un panorama del arte contemporáneo argentino. En el caso del Malba, en el año 2011, el catálogo *Arte Argentino Actual en la Colección Malba. Obras 1989 - 2010* (Constantini y Pacheco, 2011) acompañó la exposición homónima en celebración de los diez años del museo, mientras que el Mamba reinauguró sus puertas en el año 2010, para lo cual publicó el primer catálogo sobre la historia del patrimonio del museo, denominado *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Patrimonio* (Buccellato et al., 2011). Es justamente en el discurso desplegado en estos dos catálogos en relación a la primera década del presente siglo, en los cuales puede evidenciarse la postulación, por ambas instituciones, de la aparición y la circulación de una nueva generación de artistas argentinos hacia el comienzo del siglo XXI. Este artículo estudia el modo en que el concepto de "generación" operó en la discursividad de los museos como una forma de valorar el arte local, en tanto buscó instituir cualidades legítimas y desplazamientos en torno a los artistas y sus prácticas.

La noción de generación, al igual que la de juventud, es una categoría socialmente construida que implica una imposición de límites que remiten a luchas internas de un campo social específico (Bourdieu, 2002). El enfoque sociológico propuesto por Karl Mannheim (1928) desdobra la cuestión generacional en distintos conceptos, y descartaba la reducción a su aspecto meramente cronológico. Si bien, la pertenencia, fundada en el ritmo biológico, a un mismo grupo de individuos les otorga la predisposición a vivir experiencias particulares, de acuerdo con el autor, una generación efectivamente se conforma cuando se crea un vínculo entre sus miembros,

resultante de una exposición común a cambios sociales significativos (Mannheim, 1928). Esta concepción resulta de particular interés para nuestro análisis, ya que en los discursos difundidos por el Malba y el Mamba en torno a la aparición de una nueva generación de artistas, se pone de manifiesto un intento de establecer una vinculación entre un grupo de artistas y un conjunto de cambios sociales y de la escena artística que son señalados por las instituciones como indicadores de una época. Es decir, nuestro estudio se extiende no solo hacia el uso de la palabra "generación" en el discurso sino también a su entendimiento como vínculo entre personas, en este caso artistas, y cambios sociales específicos.

La primera transformación, asociada discursivamente por los museos a la aparición de una nueva generación de artistas en el inicio del siglo XXI, es la ampliación y el crecimiento del campo artístico argentino. En el caso del Malba, en el catálogo de la exposición *Arte Argentino Actual en la Colección de Malba. Obras 1989-2010*, exhibición que pretendía otorgar visibilidad a las adquisiciones más recientes que estaban fuera de la muestra permanente, se especificaba que una de las líneas de adquisición había sido orientarse a la producción actual a partir de la adquisición de la "nueva generación que ingresó al territorio a comienzos del siglo XXI" (Pacheco, 2011, párr.16). El "territorio" que señalaba Marcelo Pacheco (2011), curador en jefe del Malba, daba cuenta de la existencia de un circuito de instancias artísticas, que él estaba acreditando, y del cual parecía que la nueva generación comenzaba a participar. Más específicamente, Marcelo Pacheco (2011) planteaba que la escena había cambiado a partir del 2001 - 2002, momento en el cual señalaba que habían comenzado a ingresar nuevos artistas protagonistas, que se acrecentaban año a año, y nuevos curadores. Seguido de este sentido de expansión, Marcelo Pacheco (2011) mencionaba que la Beca Kuitca, clínica de arte pionera en Argentina, seguía formando a los artistas y señalaba a las galerías de arte como los espacios de promoción de nuevos artistas y propuestas. Pacheco (2011) enumeraba un largo repertorio, de al menos quince galerías de arte, que se presentaron en el siguiente orden en el texto original: Ruth Benzacar, Sonoridad Amarilla, Dabbah Torrejón, Braga Menéndez, El Borde, Daniel Abate, Belleza y Felicidad, Alberto Sendrós, Vasari, Zavaleta Lab e Ignacio Liprandi, Juana de Arco, Caja de Arte y Chez Vautier. Cabe mencionar que todas las galerías enumeradas estaban localizadas en la ciudad de Buenos Aires (a excepción de Caja de Arte, que estaba en la

1 Ambas instituciones, debido al grado de visibilidad que ofrecen y a su trayectoria histórica, funcionan como instituciones legitimadoras en el circuito artístico local. En el año 2007, el Malba fue declarado Sitio de Interés Cultural por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y para el año 2010 estaba próximo a cumplir diez años de gestión, lo cual consolidaba su presencia en el circuito artístico de Buenos Aires. Mientras que el Mamba había comenzado su gestión en el año 1956 y para el 2010 abría sus puertas al público con mayores salas de exposición orientadas hacia un público masivo.

Provincia de Buenos Aires) y, en este sentido, pareciera que la noción de cambio y crecimiento del campo del arte se concentraba únicamente en la ciudad capital. Finalmente, Pacheco (2011) mencionaba al Premio Petrobras y al Barrio Joven, ambos en el contexto de la feria arteBA, como espacios de propuestas innovadoras. En línea con la propuesta de Mannheim (1928), se advierte que en la presentación del panorama del comienzo de siglo, se buscó establecer una vinculación entre los “nuevos artistas protagonistas” y cambios específicos correspondientes principalmente al crecimiento y al desarrollo del circuito del arte. En este caso, el foco del crecimiento se encontraba principalmente en la proliferación de galerías artísticas, que junto con la mención a instancias de exhibición y circulación como el Premio Petrobras y el Barrio Joven, ambos en el contexto de la feria de arteBA, parecían evidenciar que la noción de expansión que presentaba el Malba, además de centrarse en Buenos Aires, se orientaba principalmente hacia nuevos espacios de comercialización del arte.

Desde otra perspectiva, en el primer libro patrimonial del Mamba, publicado en el año 2011, la directora del museo, Laura Buccellato (2011), menciona en “Epígonos del siglo XXI” que las “nuevas generaciones, día a día, van originando innovadoras proposiciones” (p.304). Al igual que en el caso del Malba, aquí se mencionaba también un circuito de instituciones detallado, el cual era asociado directamente con la emergencia de este grupo de artistas. Incluso, Laura Buccellato (2011) señalaba explícitamente el rol configurador que ocupaba el circuito en la carrera de los artistas al mencionar que los mismos “rinden cuenta de su praxis dentro del circuito del arte” (p.304) y detallar extensamente un circuito principalmente de premios e instituciones. Entre otros espacios de arte, Buccellato (2011) mencionaba al Premio Andreani, el Premio Klemm, el Premio del Mamba sobre nuevas tecnologías, el Premio Petrobras, los Salones Nacionales y Municipales, y un grupo de centros culturales y de espacios de formación.² De este modo, en el discurso propuesto por el Mamba, el concepto de “generación” aparece también en el intento de presentar y

objetivar el panorama de la escena artística de la primera década del siglo XXI. Generación que es identificada como un recambio que supone tanto nuevos artistas como producciones innovadoras. Nuevamente, la participación en el circuito artístico es puesta en un rol central para la trayectoria del artista. Sin embargo, a diferencia del caso del Malba, en el circuito artístico aquí precisado se enumeran principalmente espacios de premiación y de formación, e incluso la directora del museo postulaba una distancia entre los artistas y el mercado (Laura Buccellato, 2011). Además, al mencionar los salones nacionales, el Mamba expande la identificación del circuito actual por fuera de la ciudad de Buenos Aires.

Al enfatizar un quiebre en el comienzo del siglo XXI, y enunciar la aparición de nuevos artistas, el discurso de ambos museos diferenció cualitativamente esta escena artística, otorgándole valor. Así, el concepto de generación revela su uso operativo en el discurso como forma de valoración que diferencia y separa. La referencia desde ambas instituciones a la emergencia de un circuito artístico en expansión puede inscribirse en lo que algunos críticos, como Claudio Iglesias (2010), identifican como estética pluralista.³ Además, el énfasis puesto en el circuito por ambos museos evidencia que la circulación se convirtió en un parámetro de valor en sí mismo. Según Robert Fleck (2014), quien estudia las transformaciones del arte a partir de los procesos de globalización, la circulación se instala como un parámetro de valor en el ámbito contemporáneo de las bienales, las ferias y la industria del arte. Algunas características del perfil del Malba y del Mamba que se fueron desarrollando en torno al siglo XXI, como es la importancia otorgada al aspecto arquitectónico de sus edificios, su orientación hacia un público masivo y la inclusión de espacios de recreación, son cualidades presentes en las instituciones de la industria del arte estudiadas por Fleck (2014), principalmente de Nueva York y de ciudades de Europa, y permiten pensar que el discurso de los museos buscó adherirse, al tiempo que incluirse, en este desarrollo. Es interesante destacar también que la lectura del crecimiento del circuito del arte propuesta coincide con la visión de la profesionalización del campo artístico, que implica la institucionalización de todas sus agencias sociales (Malik, 2017).

2 Siguiendo el orden del texto original, se mencionan las siguientes instituciones: Premio Andreani, el Premio Klemm, el Premio MAMBA/Fundación Telefónica Arte y Nuevas Tecnologías, el Premio Petrobras, el Premio Curriculum Cero, los Salones Nacionales y Municipales, la Fundación YPF, Alianza Francesa de Buenos Aires, Beca Kuitca, el grupo RIA, la feria arteBA, las Clínicas del Di Tella, el Centro de Investigaciones Artísticas del Proyecto Venus, el Centro Cultural Recoleta, el Centro Cultural España (CCEBA), museos y galerías, tanto las principales como las emergentes. (Buccellato, 2011)

3 Claudio Iglesias (2010) define el pluralismo como “el crecimiento de los espacios de gestión, los programas de educación artística, la interconexión con redes internacionales (residencias, clínicas, becas) y las formas de financiamiento para proyectos no comerciales crecieron a la par de los talleres de pintura y la galerías comerciales estándar. No hay, así, un único punto de asidero o un elemento aglutinante que organice a los demás ni en término de producción ni en términos de lenguaje, ni tampoco en términos de circulación” (p.29).

Finalmente, es preciso señalar que la referencia a la ampliación del campo artístico local funcionó como una estrategia para designar un circuito de instancias legítimo, ya que tanto el Malba como el Mamba enumeraron especialmente distintas instituciones que conformaron esta ampliación. Instituciones que no solo no abarcaban la totalidad de este crecimiento, y delineaban así un circuito privilegiado por ambos museos, sino que tampoco las descripciones sobre el circuito eran las mismas. Las diferencias entre ambas instituciones pueden vincularse con los antecedentes de cada una y con la trayectoria e intereses de los principales agentes implicados. En el caso del Malba, se trata de una institución que emergió en el año 2001 como decisión del coleccionista Eduardo Costantini de convertir su colección privada de arte latinoamericano en el patrimonio fundacional del museo. La figura y el proyecto de Eduardo Costantini como coleccionista, sin duda, le otorgaron cualidades específicas al museo en su origen que lo vinculan con el mercado del arte. En este sentido, en el primer catálogo patrimonial del Malba se ubicaba el inicio del proyecto bajo el marco de la emergencia del “nuevo coleccionismo” (Pacheco, 2001, p.22).⁴ Este fenómeno era definido en el catálogo como un grupo de compradores locales, surgido entre fines de los años 80 y principio de los años 90, influenciado por el impacto positivo que había tenido en el mercado el creciente interés sobre el arte latinoamericano, suscitado desde circuitos institucionales y académicos internacionales (Pacheco, 2001). Según Mariana Cerviño (2009) la creciente relevancia del arte latinoamericano que se menciona estaba vinculada también a la globalización del mercado, animado mediante la lógica de la diferenciación y la demanda de símbolos fácilmente identificables (Cerviño, 2009). A su vez, en el catálogo se destacaba el carácter mediático que había alcanzado el fundador del museo, y su consecuente visibilidad, por sus compras en remates públicos de Nueva York y de Buenos Aires (Pacheco, 2001).⁵ El Malba surgió así como una colección de gran valor simbólico pero sobre todo de un

4 Para un análisis mayor del nuevo coleccionismo ver: No, yo tampoco. El amor al arte probablemente. Notas sobre el coleccionismo de arte contemporáneo argentino. (Cerviño, 2007).

5 En el año 1993 Eduardo Costantini compró la obra de arte *Canción del Pueblo* de Emilio Pettoruti por un precio que fue récord durante cinco años. Luego en 1995 adquirió una obra de Frida Kahlo en Sotheby's y en 1996 compró la obra *Abaporu* de Tarsila do Amaral en la subasta de Christie's. Esta última adquisición causó controversias, ya que era una obra central en la historia de la artista brasiliense dentro del movimiento antropofágico y pasaba a manos de un coleccionista argentino. Dos fuentes periodísticas de 1996 dan cuenta de lo anterior: “Brazilians disappointed by art sale” (Brazilians disappointed by art sale, 1996) y “Tombamento de obras divide o mercado” (Maia, 1996).

gran valor económico; inscripto en una categoría, el arte latinoamericano, que ya poseía una notoriedad a nivel internacional y con un modelo institucional cercano a los de la industria del arte, ámbito en donde la cultura y la economía se encuentran estrechamente relacionadas (Fleck, 2014).⁶ En este sentido puede interpretarse la propensión a señalar principalmente galerías de arte como parte de la configuración del circuito artístico local.

A diferencia del Malba, el Mamba es una institución de carácter público que inició su gestión en 1956 sin un patrimonio propio y bajo la dirección de Rafael Squirru. En el año 2010, el Mamba reinauguraba su sede actual, con un espacio con mayores salas de exhibición, tras una reforma edilicia que había mantenido al museo cerrado por cinco años. Si bien las reformas y su orientación hacia un público masivo perfilaban al museo hacia el modelo de la industria del arte, su transición tomaría otro camino y la institución no necesariamente compartía las mismas características constitutivas del modelo fundador del Malba.⁷ En el año 2010, la principal voz institucional del Mamba era su directora, Laura Buccellato, quien dirigió el museo entre los años 1997 y 2012 y poseía una trayectoria y experiencia principalmente en el ámbito artístico local, habiendo dirigido previamente centros culturales del país.⁸ El principal giro en el museo propuesto por su gestión fue orientarse hacia la exhibición de arte electrónico. Esta propuesta se manifestó principalmente en una programación que privilegió formatos de video y de videoinstalación, y también fotografías, y que estableció una estrategia de diálogo con el escenario internacional a partir de la exhibición de

6 El Malba se instaló en el primer edificio construido para tal fin en Buenos Aires, para el cual se realizó una convocatoria internacional para evaluar distintos proyectos arquitectónicos. Además, el Malba surgió desde sus inicios con espacios de recreación como una cafetería, luego convertida en restaurante, y una tienda de objetos y de libros. Todas estas características presentes en el estudio realizado por Robert Fleck (2014) sobre instituciones de la industria del arte mundial.

7 A partir del año 2012 comienza la dirección de Victoria Noorthoorn en el Mamba, durante la cual se suceden aún más transformaciones en el museo que pueden ser asociadas al modelo de la industria del arte, como son la creación de departamentos internos, dedicados al *fundraising* y a la educación, y la creación de una cafetería.

8 Antes de dirigir el Mamba, Laura Buccellato fue curadora y asesora del Centro Cultural Recoleta entre 1984 y 1986, y subdirectora cultural del Instituto de Cooperación Iberoamericana entre 1988 y 2002. Se desempeñó también como jurada en el Museo Nacional de Bellas Artes, el Centro de Arte y Comunicación, el Premio Arte y Nuevas Tecnologías MAMBA-Fundación Telefónica, la Fundación Andreani y la Fundación Klemm. A su vez, en el exterior, Laura Buccellato; curó las muestras Greco en el IVAM de Valencia en 1991, Antonio Berni, en Fundación Arte y Tecnología de Madrid, en 1995, y el envío argentino a la 48 Bienal de Venecia en 1999.

artistas de otros países que trabajaban con estos medios.⁹ Si bien, desde el comienzo del siglo XXI, ambos museos establecieron vinculaciones con la escena internacional, el reconocimiento de una mayor conectividad entre artistas y centros de arte, suscitado por el desarrollo de las redes de comunicación, también presentó diferencias.

La aparición de Internet y el desarrollo de la red de comunicación fue un elemento de transformación de las artes que también señalaron el Malba y el Mamba en relación al comienzo del siglo XXI, y a través del cual, se establecieron distintas relaciones con la escena internacional. En el año 2007, en el primer catálogo dedicado especialmente a las adquisiciones contemporáneas del Malba, Inés Katzenstein¹⁰ (2007) señalaba la aparición de Internet hacia el comienzo de la década del noventa como un cambio radical para las artes, el cual formaba parte de la consolidación de los procesos de globalización. De acuerdo con Inés Katzenstein (2007), Internet “acrecentó exponencialmente los intercambios entre personas, intensificando las posibilidades de producción, exhibición, y contagio entre artistas” (p.43). Internet era expuesto así como un elemento positivo y expansivo sostenido por la creencia de una conectividad mayor entre artistas locales y centros del mundo; y el cual proclamaba una circulación continua de información y de artistas. Por otro lado, la curadora se refería también a las consecuencias de la crisis social, política y económica del año 2001 en Argentina en relación al contexto artístico. Si bien Inés Katzenstein (2007) señalaba que había emergido un arte específicamente político en relación a la crisis, destacaba que, en términos generales, la misma había posicionado a los artistas de un modo más activo hacia el contexto, y que la exposición a la mirada extranjera que había surgido en esos años, debido a la circulación en el país de coleccionistas y curadores internacionales, había impulsado a los artistas a armar un discurso sobre sus obras en relación con el contexto social y cultural del país. Es decir, la crisis social, económica y política,

9 Es el caso, por ejemplo, de la exposición *Movimientos Inmóviles* en el año 2001 que reunió a artistas argentinos y franceses. Además, en el año 2002 se presentó “Dignidad” videoinstalación de Sylvie Blocher, en el 2003 “Arte Contemporáneo Suizo” que incluyó video e instalaciones, en el 2004 la muestra “Heavy Snowflakes, Arte Contemporáneo de Finlandia” de videoarte y arte sonoro.

10 Inés Katzenstein estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires y luego realizó el M.A. in Curatorial Studies en Bard College. En el año 2000 trabajó en el MoMA en Nueva York y entre los años 2004 y 2008 fue curadora del Malba en Buenos Aires. A partir del 2008, dirigió el Departamento de Arte de la Universidad Di Tella y actualmente trabaja como curadora de arte latinoamericano en el MoMA, desde el año 2018.

que corresponde exclusivamente a la escena posterior a los años 2000, al igual que el desarrollo de Internet y de la red de comunicaciones, eran elementos resignificados por Inés Katzenstein desde su posibilidad de integrar o vincular la escena artística local con la internacional.

Desde otra perspectiva, como ya mencionamos, en el catálogo del Mamba se proponía un alejamiento de los artistas locales de las tendencias del centro. Al mismo tiempo, se mencionaba el fácil acceso a la información, dado por la red telemática y las nuevas comunicaciones, como un elemento que interfería en sus producciones artísticas y presentaba “lo híbrido como una casualidad surgida de la contaminación visual y cognitiva de fácil acceso a la información” (Buccellato, 2011, p.304). Si bien el Mamba señalaba también el mayor flujo de información entre los artistas, las producciones y los centros de arte, se reafirmaba el énfasis en la autonomía del artista al señalar que esta época se correspondía con cierta “confusión global y demás problemáticas socioeconómicas” (Buccellato, 2011, p.304), frente a la cual los artistas persiguen sus pulsiones emotivas produciendo “reflexiones creativas con gramáticas propias” (Buccellato, 2011, p.304). En este sentido, el discurso desplegado por el Mamba se inclinaba hacia afirmar una mayor independencia de los artistas, al menos respecto de las consecuencias de la conectividad y de la vinculación con tendencias internacionales, y con el mercado, y se intentaba configurar una escena local que tomaba distancia a partir de una mayor autonomía del artista como creador. Sin embargo, es importante destacar que en ambos museos, el hecho de situar discursivamente a los artistas en relación al contexto internacional, estableciendo o no una distancia con él, supone su reconocimiento en la definición del escenario local. Aquí nuevamente las diferencias pueden relacionarse con la trayectoria y experiencia de los gestores implicados. Mientras que Inés Katzenstein, con una carrera profesional con vínculos con la escena artística de Nueva York, propone una resignificación positiva de la mayor conectividad de los artistas en cuanto a su creación y producción, Laura Buccellato reconoce el desarrollo de la red telemática pero postula, podría pensarse, desde una posición más moderna, que los artistas buscan crear alejados de las tendencias de los centros artísticos. Así, en el análisis de dos discursos hegemónicos, que disputan en un mismo momento la configuración de la escena contemporánea, puede evidenciarse una tensión entre una lectura más moderna y la inclusión en el discurso de características más vinculadas a la contemporaneidad,

como es el paradigma de la información y su circulación.

Sin embargo, el cambio de escena propuesto hacia el comienzo del siglo XXI y la postulación de una nueva generación de artistas parece forzarse en el discurso por elementos que revelan la manipulación del concepto de "generación" y pueden evidenciar otras características sobre la configuración de la escena artística. Por un lado, la finalización de la década aparece como fundamento para configurar una escena específica ya que la periodización en décadas y generaciones resulta un modo de continuar con un discurso ordenado que se evidencia en los catálogos de ambos museos, los cuales presentan previamente en el texto un grupo representativo de artistas y prácticas para la década del ochenta y la del noventa. El caso del Malba es particularmente significativo en su comparación. En el catálogo del 2011, en relación a la década del 80, Marcelo Pacheco (2011) mencionaba el retorno a la pintura, y su relación con la *transvanguardia*, señalando que haber adquirido óleos representativos de esta época fue fundamental para presentar el mejor punto de partida para el arte de los años noventa. Los óleos adquiridos por el Malba eran el mejor punto de partida ya que la década del noventa, principalmente expuesta en el catálogo a partir de la obra de los artistas "del Rojas", se presentaba como oposición a la pintura de la década del ochenta (Pacheco, 2011). Si bien las referencias a distintas estéticas se presentan muy claramente por Marcelo Pacheco para la década del 80 y la década del 90, al presentar la escena posterior a los años 2000, el curador no hacía referencia a propuestas artísticas específicas. Por el contrario, Marcelo Pacheco (2011) señalaba: "Objetos, pinturas, fotografías, video performances, proyecciones, instalaciones, animaciones, construcciones, toda la variedad de formatos y disciplinas utilizadas por un solo artista o por varios" (párr.24). Si el punto de inflexión entre la década del 80 y la del 90 había sido argumentado a partir del cambio de un procedimiento artístico, en el comienzo del siglo XXI el discurso se desplaza y el crecimiento del circuito del arte, y su transformación, parece ser el elemento aglutinador en torno al cual diferenciar a los nuevos artistas. Por otro lado, la mención a la Beca Kuitca, señalada por ambos museos como parte del circuito descripto, junto con la aparición de Internet, cuestionan a su vez el quiebre propuesto por el Malba y el Mamba en tanto mantienen una continuidad con la década del noventa y evidencian que las transformaciones artísticas, en relación a la educación y a la circulación, ya habían comenzado con anterioridad.

Referencias

- Bourdieu, P. (2002). La "juventud" no es más que una palabra. En *Sociología y cultura* (pp. 163-173). México: Grijalbo - Conaculta.
- Brazilians disappointed by art sale. (28 de noviembre de 1996). *UPI*. Recuperado de <https://www.upi.com/Archives/1996/11/28/Braziliansdisappointedbyartsale/4341849157200/>
- Buccellato, L. (2011). Epígonos del siglo XXI. *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Patrimonio* (pp. 304-308). Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.
- Buccellato, L. (2011). *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Patrimonio*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.
- Costantini, E. F. y Pacheco, M.E. (2011). *Arte Argentino Actual en la Colección de Malba. Obras 1989-2010*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.
- Cerviño, M. (2007). No, yo tampoco. El amor al arte probablemente. Notas sobre el coleccionismo de arte contemporáneo argentino. *Apuntes de Investigación del CECYP*, (12). Recuperado de: <http://www.apuntescecy.com.ar/index.php/apuntes/issue/view/8>
- Cerviño, M. (2009). El discurso del arte global. En *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*. Recuperado de: <http://www.aacademica.org/000062/206>
- Fleck, R. (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI*. Buenos Aires: Mardulce.
- Iglesias, C. (2010). Hacerte contemporáneo: historia, antagonismo y público en la era del pluralismo estético. En Farina, F. y Labaké, A. (Eds.) *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (pp.2932). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Katzenstein, Inés. (2007). Líneas y contrapuntos de una colección en proceso. En Costantini, E.F., Pacheco M.E., García Navarro S., y Katzenstein,I., *Arte Contemporáneo. Donaciones y adquisiciones Malba Fundación Costantini* (pp.43-45). Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.

Malik, S. (2017). El arte debe ser un actor estatal. En Katzenstein, I. y Iglesias, C. (Comp.), *¿Es el arte un misterio o un ministerio?: El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Mannheim, K. (1928). El problema de las generaciones. *REIS: Revista Española de investigaciones sociológicas*, 193-244. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=766796>

Pacheco, M. (2001). Introducción. En Costantini, E. *Malba. Colección Costantini* (pp. 15-38). Buenos Aires: Américo Arte Editores.

Pacheco, M. (2011). Museos y colecciones. En Costantini, E. F. y Pacheco, M.E., *Arte Argentino Actual en la Colección de Malba. Obras 1989 2010*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.