

**ARTISTAS ARGENTINOS EN EL
ESPACIO TRANSNACIONAL DEL
ARTE CONTEMPORÁNEO. LA
ESTRATEGIA DE CHAILE**

Mariana Cerviño

ARTISTAS ARGENTINOS EN EL ESPACIO TRANSNACIONAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO. LA ESTRATEGIA DE CHAILE

Mariana Cerviño¹

Resumen

El artículo analiza dos tipos de condicionamientos en la circulación de las artes visuales de países no centrales en el espacio transnacional. El artículo analiza dos tipos de condicionamientos en la circulación de las artes visuales de países no centrales en el espacio transnacional. En primer lugar, el marco interpretativo que sostiene el interés en convocar a estas obras y artistas, es decir las categorías cognitivas y valorativas dominantes que moldean los guiones curatoriales. Para este análisis se tomaron dos exposiciones separadas por más de treinta años en las que los y las curadores incorporan obras que consideran distintas a las que forman parte de la corriente principal del arte contemporáneo internacional, tanto por su procedencia geográfica –alejada de los centros–, cuanto por la trayectoria heterodoxa de algunos de sus productores, como así también por el tipo de producción -ya sea su factura, su función, su materialidad, etcétera. Se compararon los aspectos centrales de esos guiones curatoriales para observar si hay diferencias y/o continuidades en el modo de plantear la relación de los centros y las periferias. En segundo lugar, se analizan las habilidades sociales pensadas en términos de disposiciones, que favorecen la entrada y permanencia en este espacio de los artistas que eventualmente lo consiguen. La vía de entrada a estos dos grupos de condiciones, es el caso del artista argentino Gabriel Chaile, que fue convocado a la segunda de esas megaexposiciones, la 59° Bienal de Venecia y cuya obra tiene una amplia circulación en estos circuitos.

Palabras clave: Arte argentino contemporáneo; circulación transnacional; dominación simbólica; *habitus*

Abstract

The article analyzes two types of conditioning factors in the circulation of visual arts from non-core countries in the transnational space. On the one hand, the interpretative framework that sustains the interest in summoning these works and artists, that is, the dominant cognitive and evaluative categories that shape curatorial scripts. For this analysis we first took two exhibitions separated by more than thirty years in which the curators incorporate works they consider different from those that are part of the mainstream of international contemporary art, both for their geographical origin -far from the centers-, as well as for the heterodox trajectory of some of their producers, and for the type of production -whether its invoice, its function, its materiality, etcetera. The central aspects of these curatorial scripts were compared in order to observe if there are differences and/or continuities in the way the relationship between the centers and the peripheries is presented. On the other hand, the social skills thought in terms

¹Universidad de Buenos Aires



of dispositions, which favor the entry and permanence in this space of the artists who eventually succeed in doing so, are analyzed. The way into these two groups of conditions is the case of Argentine artist Gabriel Chaile, who was invited to the second of these mega-exhibitions, the 59th Venice Biennial, and whose work has a wide circulation in these circuits.

Keywords: Contemporary Argentinian Art; transnational circulation, symbolic domination; *habitus*

Resumo

O artigo analisa dois tipos de fatores condicionantes da circulação das artes visuais de países não centrais no espaço transnacional. Por um lado, o quadro interpretativo que sustenta o interesse em convidar estas obras e artistas, ou seja, as categorias cognitivas e valorativas dominantes que moldam as diretrizes curatoriais. Para esta análise, consideramos duas exposições que se distanciam em mais de trinta anos, nas quais os curadores incorporam obras que consideram diferentes das que fazem parte do mainstream da arte contemporânea internacional, tanto pela sua origem geográfica - longe dos centros - e pela trajetória heterodoxa de alguns dos seus produtores, como pelo tipo de produção - seja a sua concepção, a sua função, a sua materialidade etc. Os aspectos centrais destas diretrizes curatoriais foram comparados visando observar se existem diferenças e/ou continuidades na forma como é apresentada a relação entre os centros e as periferias. Por outro lado, analisamos as competências sociais, pensadas em termos de disposições, que favorecem a entrada e a permanência neste espaço dos artistas que eventualmente o conseguem. A via de acesso a estes dois grupos de condições é o caso do artista argentino Gabriel Chaile, convidado para a segunda destas megaexposições, a 59ª Bienal de Veneza, e cuja obra tem uma ampla circulação nestes circuitos.

Palavras chave: Arte argentina contemporânea; circulação transnacional, dominação simbólica; *habitus*



Artistas argentinos en el espacio transnacional del arte contemporáneo. La estrategia de Chaile

Introducción

Más tarde o más temprano, los y las artistas argentinos suelen encontrarse ante los límites que impone para el desarrollo de sus trayectorias el estrecho coleccionismo local, si se lo compara con la cantidad y la calidad de las producciones. Por eso, una de las opciones más seductoras que se ofrecen es la salida al circuito internacional. En los países centrales, desde fines de los ochenta, el apoyo estatal y privado a este tipo de arte creció de manera constante, lo bastante como para derramar hacia quienes se encuentran en principio lejos de esos centros donde hay abultados fondos. La paradoja es que la falta de apoyo público plantea una situación muy desventajosa no solo a quienes se quedan, sino también a quienes pretenden circular afuera. La mayoría de los y las artistas hacen a su cuenta y cargo las primeras aventuras y si para cualquier joven la salida al mercado laboral es de por sí hostil, hacerlo al mundo del arte contemporáneo internacional desde un lejano país que destina nulos recursos a la actividad, se convierte claramente en una epopeya.

Los casos exitosos son muy escasos. No solo por las condiciones materiales que obstaculizan la llegada a esos espacios de circulación, sino también por las condiciones simbólicas de los espacios de recepción. Los discursos que en determinados períodos habilitan el interés por producciones de campos periféricos encasillan la mirada y restringen el tipo de arte que logra captar el interés de los y las curadoras o bien de los y las galeristas, en fin, de quienes tienen el poder de abrir puertas y, sobre todo, de cerrarlas.

En este trabajo quiero plantear una doble entrada al problema de la circulación de arte contemporáneo argentino en el espacio transnacional. Por un lado, señalar las claves interpretativas que, a pesar de las múltiples reflexiones críticas a las que ha dado lugar la relación centros/periferias desde hace años y hasta hoy, siguen marcando ostensiblemente la mirada dominante de los centros. Y, por otro lado, analizar la otra cara de la cuestión, las habilidades sociales de quienes logran esta circulación de manera más o menos exitosa.

Para plantear este análisis tomé el caso de Gabriel Chaile. En primer lugar porque la amplia circulación internacional que tiene su obra se da en el marco del interés que el sistema del arte contemporáneo muestra en sus lugares centrales por producciones que no se vean como centrales. En el caso de la obra de Chaile, la referencia a los pueblos originarios que inspira sus enormes esculturas, el material precario que usa -barro, arcilla-, incluso sus rasgos fenotípicos, despiertan muy inmediatamente las fantasías indigenistas de la agenda progresista de estos espacios. En segundo lugar, porque, teniendo en cuenta su origen social, su trayectoria permite observar el proceso de acumulación que dio como resultado un *habitus* que le permitió reemplazar sus carencias iniciales por habilidades insospechadamente favorables para entrar y permanecer en ese mundo extremadamente competitivo.

Una conversación extensa que mantuve con el artista en febrero de 2023, me permitió poner el foco sobre una cuestión que muchas veces se pasa por alto cuando la atención se pone en la crítica a la ideología desigualitaria que subyace a ese tipo de planteos. Que los artistas no son sólo objeto de ese guion curatorial



sino que también responden a éste de manera activa y productiva, utilizando en muchos casos esas fisuras que se abren para desarrollar sus propias estrategias artísticas. Es decir, dadas ciertas condiciones de inicio y ciertas disposiciones, por un lado, y dada la mirada sobre él y su obra que se propone, me interesa analizar cómo se posiciona como artista “otro” -no blanco, no europeo y/o no hegemónico.

Viejos y nuevos imperialismos

A fines de los ochenta un nuevo esquema interpretativo parecía instalarse en el *mainstream* del arte contemporáneo, el del “arte global”. Con este marco se aspiraba a superar los rasgos etnocéntricos del anterior internacionalismo, paradigma que había regulado el interés de los centros por el arte latinoamericano y las exhibiciones que pretendían si no formar parte, al menos dialogar con el canon occidental moderno.

A casi 35 años de aquella muestra, ¿Cuáles son los criterios con los que el *mainstream* mira el arte de países no centrales? ¿Cómo se argumentó el interés por la obra de Chaile en ese circuito que daba nuevamente un lugar al arte latinoamericano en el contexto, por ejemplo, de la 59ª edición de la Bienal de Venecia 2022? En una nueva ola neo indigenista la obra del artista tucumano era furor² y esa narrativa habilitó para él una amplia inserción en espacios centrales del arte contemporáneo.

El paradigma del arte global se proponía como superador de una manera de evaluar el arte que se regía por el recorrido que habían hecho las vanguardias europeas del siglo XX, desde París hasta Nueva York; un relato que avanzaba desde la figuración a la abstracción, siguiendo luego hacia el conceptualismo. La primera exposición que dio lugar a ese debate, fue *Les Magiciens de la Terre*³, que se transformó en el ejemplo paradigmático del nuevo modelo. Los curadores Jean-Hubert Martin y André Magnin, sostenían que el término “magia” permitía apreciar producciones de países “no occidentales” con una matriz pretendidamente premoderna, anterior a la separación y autonomización de la esfera artística del ámbito religioso. Se exhibieron mandalas, alebrijes y todo tipo de artesanías realizadas por fuera de los campos artísticos de los respectivos países junto a obras ya plenamente consagradas. El criterio de selección era muy distinto para uno y otro grupo: quienes pertenecían a países centrales eran tomados como artistas “occidentales”; mientras que las producciones de personas pertenecientes a países no centrales eran seleccionadas en su carácter de “no occidentales” y por lo tanto no eran artistas sino monjes, artesanos, trabajadores de la tierra, entre otros variados oficios (Cerviño, 2011: 50-66). Pese a lo que se anunciaba

² Desde su exposición en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2017, su obra ha tenido una amplia bienvenida en instituciones y galerías privadas de las principales ciudades del arte contemporáneo. Hasta el año pasado, estas son sus principales muestras en ese circuito: “The wind blows where it wishes”, con curaduría de Cecilia Alemani (High Line, New York, 2023), “Time, Times, Half a Time” (BARRO, New York, 2023), “Where are the Heirs of these Forms?”, (De Singel. Amberes, 2022), “Migrantes são bem-vindos” (Kunsthalle Lissabon, Lisboa, 2022), “The Milk of Dreams” con curaduría de Cecilia Alemani, (59ª Exposición Internacional de Arte, La Bienal de Venecia, Venecia, 2022), “Anozero” con curaduría de Elfi Turpin & Filipa Oliveira (Bienal de arte contemporáneo de Coimbra, Portugal, 2022), “The Sowers” con curaduría de Anissa Touati y Nathalie Guoit (Fondation Thalie, Bruselas, 2021), “Soft Water Hard Stone” con curaduría de Margot Norton y Jamillah James (New Museum Triennial, New Museum, Nueva York, 2021), “Pés de Barro” con curaduría de Chús Martínez & Filipa Ramos (Galería Municipal o Porto, Portugal, 2021), “Esta canción ya tuvo aplausos” (ChertLudde, Berlín 2019). Extraído de la página de la Galería Barro que lo representa en Buenos Aires.

³ “Magiciens de la Terre” tuvo lugar en Centre Georges Pompidou y Grande Halle de La Villette, Paris, 18 de mayo al 14 de agosto de 1989, curada por Jean-Hubert Martin con la asistencia de Mark Francis, Aline Luque y André Magnin.



en el texto del catálogo, la curaduría mostraba la persistencia de un patrón de apreciación artística desigual: por un lado, el arte euro norteamericano se mantenía dentro del canon moderno/contemporáneo y por el otro, las obras provenientes de artistas de países no centrales tenían rasgos totalmente dispares con las anteriores.

Hubo entonces reacciones de distinto tipo por parte de la prensa especializada. Desde el entusiasmo por la posibilidad de una versión más integradora de la historia del arte contemporáneo hasta visiones críticas que señalaban, en esta exposición en particular y en general en la perspectiva que defendían sus curadores, la persistencia del eurocentrismo.

El artista y crítico Rasheed Araeen, de origen paquistaní basado en Londres, destacaba a los pocos meses de la inauguración, las dos caras del evento. Por un lado, la evidente exotización que favorecía la selección de obras:

“Magiciens de la Terre” es, en efecto, un gran espectáculo con mucha fascinación por lo exótico. No hay nada malo en un gran espectáculo, pero si ignora o socava cuestiones de naturaleza histórica y epistemológica, entonces no debemos dejarnos llevar por la emoción y la fascinación que ha producido. Sin embargo, el exotismo no es necesariamente inherente a las propias obras. Está en su descontextualización, no sólo en el paso de una cultura a otra cultura a otra (lo cual es inevitable), sino sobre todo en el desplazamiento de un paradigma a otro, lo que les ha vaciado de significado, dejando sólo lo que Frederic Jameson llama un "juego de superficies" para deslumbrar al ojo (dominante).

Y por otro lado, la relevancia de la muestra:

Sin embargo, “Magiciens de la Terre” es una exposición extremadamente importante. No sólo por su envergadura: cien 'artistas' de todo el mundo en una exposición que ocupa el último piso del Centro Georges Pompidou y la Gran Sala de La Villette, sino también por su ambición mundial, su ambición global; no sólo por su pretensión de representar a muchas culturas diferentes, sino también por su presunta intención de cuestionar esas diferencias culturales que han dividido el mundo" (Araeen, 1989).

El crítico Neville Dubow, por entonces profesor en la Universidad de Ciudad del Cabo, Sudáfrica, señaló que para un sudafricano la muestra brindaba una experiencia “fascinante”: el mundo del arte internacional se debatía (agonising) sobre los mismos temas de los que en su país ya venían hablando hacía años (Dubow, 1990:6). Básicamente, ponía el acento sobre el problema de la autenticidad, dada la descontextualización de obras que no podían sino ser “reconstrucciones” del original. Por ejemplo, citaba el caso Esther Mahlangu, su compatriota sudafricana, quien pertenecía a la comunidad Ndebele de la localidad de Middleburg, provincia de Mpumalanga. En esa comunidad, las mujeres pintan los exteriores e interiores de las casas con formas geométricas; Mahlangu había heredado esta tradición de su madre y su abuela y en la exposición se reconstruyó una casa que ella pintó con iguales formas. Incluso, en 1991, realizó un motivo semejante en un auto por encargo de la empresa BMW, tal como lo hicieron anteriormente artistas como Andy Warhol, David Hockney o Frank Stella. El crítico cuestionaba, entre



otras cosas, con qué criterio se había seleccionado a ella y no a otras “artistas” de su mismo pueblo. Y más allá de este caso que conocía, trasladaba una pregunta al resto de las obras de características similares. “¿Conservan las obras su magia? ¿Sigue siendo el artista un mago cuando se sacan sus obras de sus lugares sagrados? Esta es una de las preguntas más antiguas. ¿Siguen teniendo algún significado los Mármoles de Elgin cuando se exponen en el Museo Británico?” (Dubow, 1990:7). Su respuesta era afirmativa. “Y la razón por la que la pierden (su magia) tiene que ver con su poder escultórico, con la fértil inventiva de su creador. Siguen teniendo significado porque el sistema de creencias que los inspiró y el genio escultórico con el que se ha dado forma a esa inspiración, siguen intactos” (Dubow, 1990:7). La idea de genio venía a superar la aparente inconmensurabilidad de mundos sociales.

Jean Fisher (1989), por su parte, realizó una dura crítica a la cultura francesa a partir de la muestra. Relacionaba a la Revolución Francesa, cuyo bicentenario era el pretexto para *Les Magiciens...* y en particular mencionaba de aquélla la “espectacularización del Terror” - con el antiguo uso que había tenido La Villette -donde se exponía la mitad de la muestra-, que había sido un matadero. Apelando a textos de Bataille, ambos elementos asociados a la exhibición - el terror de la Revolución Francesa y la violencia “sacrificial” que asociaba al matadero- eran leídos por el crítico como síntomas de los aspectos no racionales de la Francia moderna, que habría consolidado sobre estas bases su comunidad; el colonialismo, el esclavismo y la fascinación de Francia por la otredad y el exotismo, eran señaladas como la contracara necesaria de la Razón. Pero, finalizaba, lejos de haber abordado estos problemas implicados en la globalización de la Revolución Francesa, los curadores habían superpuesto bajo el histórico y apolítico nombre de “magia”, de manera más o menos arbitraria, una heterogeneidad de obras formando un laberinto invisible (Fisher, 1989).

Con una mirada también crítica, varios años después Catherine David ponía el foco en la persistencia una mirada etnocéntrica en el discurso curatorial de la exposición:

La posibilidad de construir una modernidad compleja, una "modernidad descolonial" en la terminología de Walter Mignolo, se basa en la asunción de la idea de que dicha modernidad es un sistema que, como tal, puede incorporar elementos muy diferentes y aceptar "asimetrías".

Un sistema en el que, por tanto, no hay "afuera", no hay exterioridad (David, 2008).

Dado ese sesgo, al contrario de lo que pretendía, la perspectiva de la muestra era poco inclusiva ya que reforzaba sin quererlo a la Modernidad como un bloque homogéneo y sin conflictos, mientras que arrojaba al exterior de ésta a todo lo que no cuadraba con un canon incuestionado.

Y esto es una discusión que he mantenido en repetidas ocasiones desde que en 1989 Jean-Hubert Martin organizó la exposición *Les Magiciens de la Terre* en París. Para mí esa idea de la existencia de un afuera refleja, en el mejor de los casos, una actitud romántica y absolutamente ingenua y, en el peor de los casos, una ideología neocolonial (pues implica asumir que hay un centro y una periferia, que hay unos que inventan y otros que repiten, unos que están adelantados y otros que están atrasados...). Ambas actitudes nos impiden confrontarnos a la



raíz del problema: las "discronías", que son espacios materiales, pero también espacios llenos de ideología, espacios políticos y económicos (David, 2008).

El problema que señalaba entonces la curadora francesa Catherine David era que la expansión del paradigma contemporáneo del arte requería reconocer las fallas, las fisuras, asimetrías y discronías de la propia modernidad central.

Porque si es cierto que el arte moderno permaneció blanco, masculino y heterosexual y que no alteró en lo inmediato una normatividad basada en la "calidad", es decir, si los criterios excluyentes no fueron desmontados de una vez y para siempre, también es cierto que nunca antes como en el arte moderno otras estéticas tuvieron tanta presencia en el arte hecho por europeos como en las estéticas más vanguardistas de ese movimiento.

Entre julio y septiembre de 2014 el Centro Pompidou realizó una retrospectiva de aquella muestra, "Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire". Consistió en material documental, registros fotográficos, archivos de prensa y un mural del artista Sarkis, donde un planisferio sin fronteras en el que ubicaba a los 103 artistas que habían participado en la primera versión, reforzando la idea original de un espacio global sin jerarquías. En ninguna parte de esta exposición se encuentra alguna reflexión sobre las críticas que había recibido la versión original de la exposición. Otro retorno a esa canónica exposición fue el que se congregó en el libro *Making Art Global (Part 2) 'Magiciens de la Terre' 1989 (2013)*, una compilación de textos críticos. En su introducción, Lucy Steeds destacaba que la exhibición tuvo como referencia una anterior, realizada en el MoMA cinco años antes, curada por William Rubin y Kirk Varnedoe. Se trata de "Primitivism", con la cual fue comparada en ese entonces. El foco de esta exposición estaba puesto en las similitudes formales entre el arte moderno y contemporáneo con objetos (utilitarios o pertenecientes al culto) de culturas del África, Oceanía, y América precolombina. Al verla, el curador JHM reparó en que esas piezas no habían sido tratadas de igual manera que las occidentales; por ejemplo, no estaban fechadas ni adjudicada la autoría, información que sí incluyó luego en su curaduría. Esto marcaba, para la autora, una diferencia valorable. Éste y los textos que forman parte de la compilación, tampoco dan cuenta de los duros cuestionamientos que le fueron realizados. Es notable cómo las miradas críticas sobre la exposición no permearon en aquellos que optaron por ponderarla, lo cual quizás explique en parte la escasa evolución de discursos que fueron cuestionados una y otra vez.

Las voces más críticas a esta exposición coincidieron en que el cambio en la mirada sobre "el otro" debía producir antes, necesariamente, un cambio en la mirada hacia lo propio. La complejidad de la modernidad se veía entonces (y en cierto sentido aun hoy) eclipsada por un clima de ideas contemporáneo a la globalización que se condensó en las distintas corrientes del post modernismo. Desde algunas de esas posturas el concepto del arte moderno quedó marcado negativamente por las exclusiones que aun mantenía. De una idea de arte moderno europeo, occidental y estrecho, se propiciaba el pasaje a una noción de arte contemporáneo que abarcaba estéticas variadas y pretendía eliminar todos los condicionamientos del período anterior.



Jean Hubert Martin aspiraba a superar el etnocentrismo, pero fantaseaba con la existencia de culturas vírgenes del colonialismo y proponía ir amigablemente a su encuentro. La sola mención de que la exposición se componía de artistas occidentales y de otros no occidentales, volvía sobre el sesgo orientalista que iluminara brillantemente Edward Said (2006). Ignorando la larga historia de hibridación cultural que produjeron tanto la hegemonía occidental en el mundo, como el imperialismo liso y llano o también, las grandes olas migratorias hacia occidente, se insistía en encontrar dos identidades claras y distintas. Pero ignorando esos procesos la división entre dos grupos de producciones guio el proceso de selección de los participantes, y por lo tanto la muestra reflejó, siguiendo la definición de Said, un sesgo orientalista (Said, 2006). Para construir la pureza de ambos grupos se utilizaron criterios diversos para la selección de unos y otros. El punto de vista de los curadores unificó bajo el concepto “no occidental” producciones bien distintas: mandalas y artesanías, entre otras cosas; del lado de lo “occidental” el criterio se ajustó al *mainstream* del arte contemporáneo. Es así como la selección ratificó la hipótesis de la diferencia cultural reproduciendo sin querer los prejuicios del discurso que se intentaba poner en cuestión.

Si era necesario el diálogo entre culturas, era porque se quería mostrar lo radicalmente dispar. Es así como quedaron establecidos dos grupos, cuyos criterios de construcción eran poco claros. El “Tercer Mundo” aparecía recurrentemente confundido con la “cultura no occidental”.

La idea generalmente admitida de que no hay creación en las artes plásticas fuera del mundo occidental o del mundo fuertemente occidentalizado ha de incluirse entre los residuos de la arrogancia de nuestra cultura. Por no mencionar aquellos que siguen pensando que, porque poseemos una tecnología, nuestra cultura es superior a las demás; incluso a cuantos declaran sin ambages que no hay diferencia entre las culturas, suele costarles bastante aceptar que las obras procedentes del Tercer Mundo puedan ponerse en pie de igualdad con las de nuestras vanguardias (Hubert-Martin, 1989: 8).

La crítica al etnocentrismo que subyace a este nuevo encuadre, y el señalamiento de que hay elementos inigualitarios que persisten aun contra las intenciones de quienes lo elaboran y usan, no debería ocultar dos cuestiones. Por un lado, que tanto “Les Magiciens” como otras exposiciones que la siguieron tuvieron el efecto positivo de abrir el debate acerca de cómo poner a dialogar distintas formas de hacer arte. Y, si bien los curadores proponían una apertura del arte contemporáneo hacia prácticas estéticas de países “no occidentalizados”. El problema comenzaba justamente en esta categorización para países que si bien no forman parte de Europa o de Norte América, sí, efectivamente fueron “occidentalizados”. Es difícil imaginar que en ciudades de América del Sur o Asia no existieran al momento escuelas de arte, cuya currícula se centra en el canon occidental. Pero los curadores fueron allá a buscar a gente que no era artista, sino que desempeñaba toda suerte de otros oficios. Y evidentemente, los encontraron.



Chaile, el profeta

Gabriel Chaile nació en San Miguel de Tucumán en 1985. Sus cuatro abuelos trabajaban en el campo, sembrando la tierra, en la ciudad de Trancas, en el límite con la provincia de Salta. Por la parte paterna, llegaron a tener dos hectáreas debido a una normativa de Perón⁴ y, por parte materna, fueron peones, no tuvieron tierra propia. La abuela materna fue militante de la rama femenina del partido justicialista, al cual llegó gracias a un tren que unía el norte con la Ciudad de Buenos Aires y llevaba asistencia a los parajes rurales. Era indígena y le gustaban las tareas manuales; hacía la decoración de los eventos organizados por el partido y los ajuares cuando morían niños; hacía cerámica y pan casero para vender. Esta abuela tuvo doce hijos. La abuela paterna, diez.

Su madre y su padre se conocen ahí, en el campo, después de que él quedara viudo de una anterior esposa, con quien había tenido cuatro hijos -que quedaron al cuidado de la abuela- y ella se separara de un primer marido, con quien ya había tenido tres hijos. La madre escapa de ese primer matrimonio con su hija bebé. Ellos juntos tienen siete más. Gabriel es el séptimo de ese segundo matrimonio al que se suma la hija de su madre del matrimonio anterior y el hijo menor del padre que iba y venía entre sus dos familias.

Su padre era trabajador golondrina en el campo. La idea de la madre era que la familia se fuera a vivir a Buenos Aires porque pensaba que ahí sus hijos iban a progresar. Había trabajado con cama adentro en San Miguel de Tucumán y la ciudad le había gustado. Pero el marido no quería. Ella entonces lo enviaba a probar suerte a otras provincias donde hacía trabajos agrícolas por temporada. Aparte de este trabajo que lo obligaba a viajar, él iba y venía por motu propio. Pasaba temporadas fuera de la casa familiar, a veces en lo de alguno de sus hijos mayores, otras no se sabía bien dónde.

Ser el menor de una familia numerosa le brindó varias ventajas. Si bien el capital económico era escaso, había muchos brazos para sumar y sobre todo para compensar con un capital social multiplicado. Él reconoce haber sido muy mimado y favorecido por ser el menor. El aprendizaje de estar siempre con otros se refleja en cómo Chaile armó su recorrido artístico, desde Tucumán hasta Buenos Aires, y de Buenos Aires al mundo. Tiene un evidente carisma y una capacidad notable para convocar, que le permite ser amigo de gente diversa y a quienes sabe conducir hacia objetivos comunes. De la facultad conserva amigos y amigas que forman parte de proyectos actuales.

Esta característica fue reforzada por la pertenencia a una iglesia adventista. Originalmente católicos, a su madre le interesaron siempre las religiones, iba probando. Habían sido anteriormente testigos de Jehová. Cuando Gabriel nace, era adventista del séptimo día. Él fue un activo practicante, se crió en esa religión,

⁴ Probablemente se refiere a las normativas incluidas en el proyecto de reforma agraria del primer gobierno peronista que otorgaban propiedades fiscales o bien improductivas a quienes la trabajaran. La reforma peronista, promovida Antonio Molinari y Mauricio Birabent, además de mejorar las condiciones sociales de los trabajadores rurales, mediante el "Estatuto del Peón", establecía como objetivo principal la "Colonización", a través del Consejo Agrario Nacional (CAN). Si bien este organismo había sido creado por la Ley 12.636 de 1940, con el impulso de la reforma agraria pasó a depender de la Secretaría de Trabajo y Previsión y a ser presidido por Antonio Molinari. Se puede decir que en sus inicios, la propuesta tendía hacia el cambio de la estructura productiva ya que el propósito era expropiar latifundios improductivos para que todos aquellos que "trabajaran la tierra" accediesen a títulos de propiedad con créditos económicamente viables. Específicamente, las tierras objeto de colonización eran tierras fiscales y propiedades privadas improductivas. Éstas últimas se adquirían a través de la licitación pública o el remate público" (Bouille, 2004).



razón por la cual no bebía alcohol y no lo hizo hasta hace poco tiempo. Iban a misa los sábados, el día sagrado. La mayoría son vegetarianos. Los feligreses abogan por la libertad de conciencia y el libre albedrío. Se destacan porque les gusta la teología y estudian la biblia. La madre no sabe leer ni escribir, pero escuchaba atentamente. Tienen un manual que hay que leer y después se encuentran y lo discuten. Hay posiciones diferentes sobre un mismo tema. Sus amigos de la infancia son de esta iglesia. El grupo era para él como una familia ampliada, salían a vender locro, se juntaban para organizar campamentos, en los que Gabriel ofició algún tiempo de “líder”.

La experiencia de los fines de semana contrastaba con el resto de su vida cotidiana porque la iglesia era blanca, vacía y en los campamentos se veía una estructura grande, donde había abultados recursos. Había iglesias lujosas que Gabriel conoció en ese tiempo y cuya imagen le quedó muy marcada. “Me parecía muy lindo todo eso. Los fines de semana tenía esa vida y de lunes a viernes era otra cosa”.

La iglesia convocaba todos los fines de semana a sus fieles, organizaban actividades de distinto tipo donde estrechaban lazos; él y su familia eran además beneficiarios del “fondo de pobres” que otorgaba la iglesia. Aprendió allí, de su madre, a solicitar ayudas -becas para útiles o para apuntes- que le permitieron cursar sus estudios sin sobrecargar a su madre con gastos.

Además de la habilidad social que le legó esta experiencia, no puede subestimarse el rasgo productivista de esta iglesia, estudiado por Max Weber. La singular relación con el trabajo en términos de vocación, imprime un halo sacrosanto a la tarea ejecutada con método riguroso, mientras que un ascetismo igualmente estricto obliga a una buena administración del producto del mismo; en esta buena administración de un resultado exitoso del trabajo, en este mundo, algunas variantes del protestantismo que derivan del calvinismo, entre las cuales podemos incluir al adventismo, introducen la idea de predestinación y encuentran en el éxito terrenal un signo de la probable salvación del alma del fiel, en una vida ulterior. Es por eso que, al contrario de lo que ocurre en el catolicismo, por ejemplo, que no prescribe un tipo de conducta práctica específica en lo que tiene que ver con las tareas diarias, la noción de predestinación construye una moral que guía absolutamente la vida cotidiana de los practicantes.

Según la ética cuáquera, por ejemplo, la vida profesional del hombre debe ser un ejercicio de la virtud, una comprobación del estado de gracia en la honradez, cuidado y método que se pone en el cumplimiento de la propia tarea profesional; Dios no exige trabajar por trabajar, sino el trabajo racional en la profesión. La vida de quien carece de profesión no tiene el carácter metódico, sistemático, que exige la ascetización del comportamiento en el mundo. “En este carácter metódico de la ascesis profesional radica el factor decisivo de la idea puritana de profesión, no (como en Lutero) en el conformarse con lo que, por disposición divina, le toca a uno en suerte” (Weber, 1994, p. 227).

Por eso, puede leerse en la página de la organización mundial de los Adventistas del Séptimo Día, el apoyo a emprendedores mediante cursos de capacitación forma parte de lo que se entiende como acciones solidarias que brinda la iglesia: “La idea clave de todo esto es la misma que está por detrás del curso Cómo Dejar de Fumar, de distribución de cestas básicas o de iniciativas similares: la de que cuanto menos



problemas cotidianos tenga una persona, mejor dirigirá su atención a las cosas verdaderamente importantes: las de lo alto” (Bergamo, 2018).

Dado que el adventismo, como vimos, es una religión que impulsa transformaciones de la personalidad, mediante una vigilancia estricta de los comportamientos, es muy probable que la experiencia en esa iglesia haya dejado en Chaile su marca, aunque más tarde se alejara del credo y de las prácticas religiosas en general. Es decir que a las características señaladas más arriba –su gran capacidad para vincularse con los demás y de oficiar como un líder que guía muy amablemente las distintas capacidades de todos hacia un objetivo común– debe sumarse su dedicación absoluta al trabajo artístico, al cual dedica su vida por entero, lo que resulta en una gran capacidad de producción. Estos son algunos elementos destacados de su *habitus* que sin dudas se convierten en condiciones favorables para su exitosa carrera internacional.

Chaile entrando por la puerta grande

Así cuenta Gabriel Chaile sus inicios:

Cuando era muy chico decidí que quería ser artista. A la vuelta de mí casa había una escultora que fomentó mucho mí curiosidad. Ella era una mujer libre, que era vista como una extraña, pero a mí me llamaba la atención, así que un día me abrió las puertas de su casa y me mostró lo que hacía. La siguiente experiencia fue en la facultad de arte, donde me pasaba horas en la biblioteca copiando dibujos de maestros. Estudiaba biografías de artistas y leía, exprimiendo todas mis posibilidades y cultivando un anhelo por viajar y mostrar mis proyectos. Me formé en muchas disciplinas y de hecho la escultura me decepcionó un poco, porque la enseñanza en Tucumán era muy chata. Hasta que descubrí el Taller C, un cubo blanco donde se discutía acerca de la imagen, nuestros gustos e inquietudes. Encontré nuevas producciones de las cuales no sabía nada, pero que me daban mucha curiosidad. Finalmente me enteré del lanzamiento de la primera convocatoria de la Beca Di Tella para el programa de artistas, donde quedé seleccionado. Esa oportunidad fue mi puerta de entrada a Buenos Aires (Chaile en Boratin, 2021).

Estudió arte en la Universidad de Tucumán. Es el menor de una familia numerosa. Llegó a Buenos Aires y se presentó a la primera edición del programa de la Universidad Di Tella, espacio de prestigio con alto poder de consagración en el medio artístico de Buenos Aires. Ahí se hicieron amigos con el artista mendocino Ramiro Quesada Pons. Vivían juntos en un espacio coordinado por Ana Gallardo, artista argentina ya consagrada entonces, que actualmente vive y trabaja en la Ciudad de México. La casona era en La Boca, se llamaba La Verdi. Se organizaban eventos, estudios abiertos y encuentros entre artistas. Era un lugar donde circulaba gente del medio y al pasar una gran cantidad de tiempo ahí Gabriel fue conociendo a todxs. Fue asistente de artistas de la generación intermedia, lo que le facilitó el conocimiento de la historia del arte -sobre todo porteña- reciente.

Muchas ideas de las que pensamos vienen del contacto con Ana. Cuando la conocimos pensamos “¿Todo eso pasa en el mundo del arte?” Yo vivía en el lugar, estaba todo el día,



entonces lo usábamos como lugar de encuentro. Hicimos una banda que nos unió más como grupo.

Tanto la conformación de su familia nuclear como las prácticas religiosas contribuyeron sin dudas a fortalecer el recurso más valioso de su *habitus*: la habilidad social. Éste es el hilo conductor entre los distintos escenarios en donde Chaile fue abriendo su camino. La capacidad de unir gente, de vincularse sin problemas con una variedad de personas de distintos ámbitos. Así fue, por ejemplo, que armó un grupo grande de amigos en Buenos Aires.

Originalmente nos llamábamos “Los nabos”, ese era el nombre del grupo de Whatsapp. Después evoluciona en NBS, porque nosotros teníamos planes muy ridículos, primero porque no teníamos un mango en Buenos Aires y nos divertían cosas muy boludas, por ejemplo cuando abrieron los shoppings el 23 de diciembre a la noche y la gente va desesperada a comprar, nosotros íbamos a ver, no a comprar, nos divertía eso. O íbamos a ver la inauguración de una obra pública, tipo una fuente y ahí estábamos presentes. Para hacer cosas en la ciudad íbamos a eventos random, como curiosos. En ese primer grupo de Los nabos estaban Laura Ojeda Bahr, Matías Ércole, Federico Lanzi, Ramiro Quesada Pons, Julio Hilger y Santiago Delfino. Ese era el grupo en Buenos Aires. Andrei en ese momento estaba en el monte, en Salta y nos llamábamos, nos mandábamos mails, y la Sonia (Ruiz) estaba en Tucumán. Nos escribíamos bastante. Con ellas dos nos conocíamos de la facultad de arte de Tucumán. Con Alfredo Frias también pero nunca fuimos tan amigos, pero nos conocíamos también de la Facultad en Tucumán.

El contacto con pares con mayores capitales que los propios, pudo favorecer un período de acumulación que compensó sus carencias de origen. Durante algún tiempo el artista había autogestionado sus muestras hasta que logró “pese a su insistencia” (sic) que la galería Barro lo representara.

Después yo me voy, dejo la Verdi y me voy a alquilar ahí en La Boca, porque había hecho una muestra en el Museo de Arte Moderno y había vendido la obra y estaba más tranquilo. En esa casa empiezo por primera vez a trabajar con (la galería) Barro. Hasta ese momento yo venía haciendo circular mi obra de manera independiente, autogestión pura sin ninguna galería. Entonces entro a trabajar en Barro. Yo insistí para entrar. Insistí tanto que ya no quería insistir. Hablaba con Nahuel -el dueño- directamente. Intenté por muchas vías acercarme y ya estaba resignado hasta que ellos deciden tomarme, pese a la insistencia mía.

Es decir que a pesar de ser un *outsider* tanto de la ciudad como de ese mundillo que inhibe a la mayoría, no tuvo reparos en encarar reiteradas veces de manera directa al director de una de las principales galerías de arte contemporáneo de Buenos Aires. Al poco tiempo conoció a la curadora italiana Cecilia Alemani, la primera curadora que posó su varita internacionalizadora sobre Gabriel Chaile. Invitada por el programa Art Basel Cities, lo conoció en Buenos Aires en 2019.

Yo tenía un horno de barro en el paseo de la boca y lo que hacíamos era cocinar empanadas y pizza y convocábamos a la gente y al final hicimos un acto público por Diego Nuñez, un joven



que mató la policía y estaba Lucrecia Palacios y yo, vinieron Jose Carón, Pablo Rosales...estuvo bueno y después el horno se donó a la fundación Casa Sans en La Boca.

Fue en esa ocasión que Alemani se interesó en su trabajo y lo invitó a participar de la siguiente Bienal de Venecia, de la que era curadora.

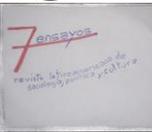
La tentación de la diferencia

La 59ª Bienal de Venecia fue uno de los eventos artísticos que sin duda recogía el guante de aquella iniciativa primera, “*Les Magiciens...*” y respondió a su manera a las debilidades de aquel intento. El título del *statement*, elegido por Alemani fue “*La Leche de los Sueños*” tomado de un libro de Leonora Carrington (1917-2011) en el que la artista surrealista describe un mundo mágico en el que la vida se reimagina constantemente a través del prisma de la fantasía. “Es un mundo en el que todo el mundo puede cambiar, transformarse, convertirse en algo o en otra persona; un mundo libre, rebosante de posibilidades” (Alemani, 2022). Pero también refiere a la unión entre lo humano y la máquina, recordando que la escritora manifestó haber nacido de este encuentro. Lo “posthumano”, unión entre lo humano, lo animal y la máquina, sobrevuela la selección de obras y artistas.

El contexto pandémico reciente daba lugar a una variada gama de interrogaciones: “¿Cómo está cambiando la definición de lo humano? ¿Qué constituye la vida y qué diferencia lo vegetal de lo animal, lo humano de lo no humano? ¿Cuáles son nuestras responsabilidades para con el planeta, otras personas y otras formas de vida? ¿Y cómo sería la vida sin nosotros?” (ibid, 2022). La muestra se componía de tres áreas temáticas: la representación de los cuerpos y sus metamorfosis; la relación entre los individuos y las tecnologías; la conexión entre los cuerpos y la Tierra. La curadora sostenía que las y los artistas participantes desafiaban el ideal universal del “Hombre de Razón, blanco y masculino”.

La agenda política progresista se daba cita en la exposición internacional, dando lugar tanto a mujeres poco conocidas del período moderno, como a artistas que no habían exhibido antes su trabajo en el *mainstream*, u obras inspiradas en tradiciones no europeas (afrocubanas, cosmologías andinas o del amazonas, entre otras). En el texto curatorial, destaca la participación de una gran cantidad de artistas que no habían sido parte anteriormente de ese mega evento. Dentro de este ideario, la obra de Chaile poseía todas las cualidades. “Inspirándose en los conocimientos indígenas y subvirtiéndolos estereotipos colonialistas, el artista argentino Gabriel Chaile presenta una nueva serie de esculturas monumentales, realizadas en arcilla sin cocer, que se elevan como los ídolos de una fantástica cultura mesoamericana” (Alemani, 2022).

Cualquiera podría escandalizarse frente al excesivo énfasis que pone Alemani en la diferencia de los y las “diferentes”, llegando por momentos a confundirse su aspiración inclusiva con una mirada abiertamente racista. Podríamos pensar que la diferencia entre una y otra actitud pasa por lo positivo o negativo con que se juzga la diferencia, pero la matriz que divide a un nosotros de un ellos o bien, que concibe a la



identidad como algo absoluto y sustantivo, pasa por alto el carácter híbrido, impuro y relacional de cualquier definición o autodefinición y eso ya es un problema.

Lo cierto es que las condiciones en las cuales el arte de las periferias circula aún en los centros no son elegidas por los actores. Ni por Alemani ni, evidentemente, por Chaile. En cualquier caso, el artista sabe esquivar definiciones de otros u otras y tomar como un dato los criterios que le impone el circuito del arte. Quizás esta destreza puede explicarse por un *habitus* que le provee la astucia necesaria para aprovechar circunstancias externas que no controla, y cuya hostilidad no lo asombra. Como señala Pinto, a propósito de las eventuales ventajas que pueden sacar los dominados: “La dominación, al no ser ni absoluta ni homogénea, autoriza, según las situaciones, a inversiones que se basan en gran parte en una manipulación de las clasificaciones con la que los dominados consiguen arrancar algunas victorias” (Pinto, 2007, p. 25).

Chaile y sus recursos, por el mundo

Gabriel Chaile vive en Portugal desde el 2020.

Fue en la pandemia a hacer un horno comisionado por un cliente de Barro. Ahí también nucleó gente con perfiles muy diversos y sacó a relucir otra de las propiedades de su *habitus*: la adaptabilidad. Sacar provecho de las situaciones que se presentan.

Después de ese episodio [la performance que vio Cecilia Alemani] la gente de Barro me consigue para hacer una comisión, un horno igual para alguien de acá de Portugal. Y yo no quería venir, pensaba “no debe pasar nada en Portugal”. Al final vengo por un mes. Y justo fue el COVID. Y ahí empecé a conocer toda una cuestión clandestina de Lisboa. Y no podía volver, no podía hacer nada, tenía todo en Buenos Aires. El coleccionista de acá me iba a bancar por un mes y al final me bancó por un año. De ese año yo solamente trabajé 3 semanas para él.

- ¿Estabas con otros argentinos?

- No, estaba solo.

- ¿Empezaste a hablar portugués?

- No, no hablo otro idioma, lo cual me dificulta a veces pero me hago entender.

Haciendo gala de su facilidad para vincularse con otros, así como no tuvo reparos en acercarse al director de la galería Barro, ahora entablaba una improbable relación de amistad con un grupo de personas desconocidas que hablaban otro idioma, en pleno aislamiento por la pandemia del COVID.

Y entonces yo iba solo al supermercado y siempre veía a un chico que me saludaba, me decía latino, colega, esas cosas y estaba siempre con una cerveza. Me llamaba la atención que anduviera con esa libertad. Y cansado de aburrimiento y él que me invitaba siempre y dije bueno ya fue. Y él tenía un grupito que era uno mexicano, uno chileno y había un argentino que es Joaquín Biglione que es parte de todo el colectivo este y es el *manager* mío y en ese sentido fue como muy gracioso porque yo empecé a hablar y este argentino no creía que yo era argentino y mucho menos que era tucumano porque claro yo no hablo como porteño pero tampoco como



tucumano y encima me pregunta y yo le digo “soy artista” y a él le pareció muy arrogante que yo dijera que era artista. Entonces yo me acuerdo que me voy del grupo y pienso bueno estos pelotudos...Y ellos seguían siempre ahí, si yo quería vida social iba y estaban siempre tomando, escondidos de la policía, es una zona de Lisboa donde hay todas escaleras, entonces te podés esconder fácil.

Sumó allá colaboradores inesperados con los que actualmente tiene una SRL. Alguien que sabe de administración de empresas, su productor, también pintor; Andrei Fernandez, curadora y promotora de un grupo de tejedoras de la comunidad wichi con quienes ya hizo varias exposiciones internacionales. Tanto Chaile como ella aprovechan la corriente neindigenista de moda en el *mainstream* para hacer circular sus cosas, la parte “indígena” de la cultura tucumana, la que decidieron tomar.

Hay discusiones y eso es lo más rico, algunos están muy interesadxs en hacer ferias, en ser una galería de arte, yo me incluyo, y hay otro grupo que no está interesado en eso, sino en abrir el juego, en el riesgo de perder y eso es súper lindo, es un quilombo pero un quilombo lindo.

Logró armar un grupo cuyos integrantes viven en varias ciudades del mundo y cumplen distintos roles dentro del colectivo. Algunos son viejos amigos de Tucumán y Buenos Aires. A otros los conoció en Portugal.

Yo estoy en el medio. No es una idea mía, sino que es una idea compartida. Nos conocemos hace un montón. No todos se conocían. Yo conocía a Andrei de Tucumán y a Sonia Ruiz que es parte del grupo también. Laura, Ramiro en el Di Tella y al resto en la Bienal de Arte joven de 2013.

En relación a la manera de trabajar grupal, que le permite producir sus obras de gran tamaño en distintos lugares del mundo, cabe señalar algo más, recuperando el ya clásico libro, *El nuevo espíritu del capitalismo*, de Boltansky y Chiapello, en sintonía con el ya mencionado de Max Weber. No casualmente varias nociones de ambos textos pueden decir cosas sobre Chaile.

Los autores parten de lo que Max Weber definió como el “espíritu del capitalismo”, es decir elementos de las religiones protestantes (en realidad de algunas de sus variantes) que condujeron los fieles a conductas prácticas favorables a la acumulación de capital, necesario para que el capitalismo pudiera desarrollarse en sus comienzos. En sus clásicos ensayos de sociología de las religiones, Weber analiza cómo surge luego de la Reforma, una nueva relación moral de los hombres con su trabajo, determinada en forma de vocación, la cual implica la consagración a éste con convicción y regularidad.

Partiendo de este antecedente, lo que interesa a Boltansky y Chiapello es observar cuáles son los cambios ideológicos que acompañaron las transformaciones en la organización del trabajo en el período post fordista.

Podemos, de este modo, tratar de integrar dentro de un mismo marco expresiones históricas muy distintas del espíritu del capitalismo y planteamos la cuestión de su transformación. Haremos hincapié en la forma que debe adoptar una existencia en armonía con las exigencias de



la acumulación para que un gran número de actores estimen que vale la pena de ser vivida (Boltansky y Chiapello, 2006, p. 47-48).

Ante el declive de los anteriores, asociados al modelo fordista de la gran empresa, el nuevo espíritu del capitalismo requiere, en primer lugar, una nueva justificación ideológica para sostener la adhesión a este sistema de ideas y de prácticas -la idea de que el capitalismo llegará a integrar política y económicamente del primer hasta el último trabajador, como una forma de creencia en el progreso-; en segundo lugar, un nuevo estímulo y razones para el compromiso - dado que el ascenso social a lo largo de la vida ya no puede ser garantizado por las condiciones actuales del mercado laboral-; y en tercer lugar, una mínima seguridad - algo que reemplace por ejemplo la jubilación y demás beneficios que traía una carrera continua en un mismo lugar. “Hoy, la seguridad proporcionada por los diplomas ha disminuido, las jubilaciones se encuentran amenazadas y las posibilidades de promoción no están aseguradas” (Boltansky y Chiapello, 2006, p. 52).

Los autores definen la nueva forma típica ideal del capitalismo como “ciudad por proyectos”, que designa al nuevo sistema de valores asociados al éxito. Esta categoría la extraen de la literatura de gestión empresarial, donde se habla de “organización por proyectos”:

Este tipo de organización evoca una empresa cuya estructura se compone de una multitud de proyectos que integran a personas variadas, algunas de las cuales participan en varios de éstos. La naturaleza misma de este tipo de proyectos se caracteriza por tener un principio y un final; los proyectos se suceden y se reemplazan, recomponiéndose, según prioridades y necesidades, los grupos o equipos de trabajo (Boltansky y Chiapello, 2006, p. 157).

Luego, proponen reemplazar la noción de organización por la de ciudad, para aludir al horizonte justificativo de nivel colectivo, es decir lo que reemplazaría a la antigua noción de bien común.

Lo más específico de esta nueva forma de organización y de justificación del trabajo es la actividad del mediador. Es esta figura la que me interesa vincular con la figura de Gabriel Chaile, ya que algunas de las propiedades que van a señalar Boltansky y Chiapello de este tipo ideal que marca a esta nueva época del capitalismo, coinciden con las de Chaile; es más, son las que lo distinguen.

En una ciudad por proyectos, el equivalente general, aquello con respecto a lo cual se mide la grandeza de las personas y de las cosas, es la *actividad*, que a diferencia del trabajo asalariado estable, supera las divisiones entre trabajo y no trabajo, entre lo estable y lo inestable, entre lo asalariado y lo no asalariado, entre lo interesado y lo voluntario, entre lo que es evaluable en términos de productividad y lo que no siendo medible escapa a toda evaluación contable (Boltansky y Chiapello, 2006, p. 164). La actividad está encaminada a generar *proyectos* o a integrarse en proyectos iniciados por otros. Estas definiciones iluminan las formas más usuales del trabajo artístico donde las fronteras entre esas categorías son difícilmente reconocibles: la antigua utopía de imbricar el arte y la vida se hace realidad en las múltiples formas no utópicas de autoexplotación. Pero además, la manera de trabajar por proyectos se ajusta también a esta esfera de prácticas, ya que los artistas muy frecuentemente trabajan para proyectos determinados, por lo general exposiciones o intervenciones que tienen un período concreto de realización



y finalización, para pasar luego al siguiente. En muchos casos es incluso difícil reconocer la continuidad de la obra de ciertos artistas, ya que es tal el compromiso con los proyectos individuales, “situados”, que parecen volver a plantear sus bases estéticas desde cero, a elegir nuevos materiales y nuevos procedimientos mentales en cada uno de estos desafíos. No es este el caso de Gabriel Chaile, pero lo menciono porque más allá de su caso, son los propios autores los que señalan a los artistas como una categoría laboral que se adapta bien a los nuevos requerimientos de la (des)organización del trabajo. Volviendo a Chaile, su lugar en la red de trabajos distintos y personas con características heterogéneas que él menciona es el de un perfecto mediador. La trayectoria que detallamos al principio está, claramente, en la base de sus habilidades.

En un mundo en red donde las conexiones tienen tantas más posibilidades de ser provechosas cuanto más imprevisibles y lejanas sean, el *habitus* de clase, sobre el cual reposa la convergencia espontánea del gusto (Bourdieu, 1979) en los órdenes sociales con dominante doméstica, no es ya un soporte suficiente para la intuición y el olfato (Erickson, 1996). El grande es, por el contrario, aquel que establece vínculos entre seres, no sólo alejados los unos de los otros, y situados en universos diferentes, sino distantes también de su medio de origen y del círculo de sus relaciones inmediatas. Por eso un capitalismo que incorpora justificaciones de tipo conexionista acepta, contrariamente a lo que ocurría en la antigua sociedad burguesa, a aquellos que deben a una trayectoria vital relativamente errática, al menos en su juventud, un capital de experiencias y un conocimiento de varios mundos que les confiere una importante adaptabilidad (Boltansky y Chiapello, 2006, p. 174).

Conclusiones

En este artículo pusimos en relación algunos elementos de la trayectoria de Gabriel Chaile observados en términos de *habitus*, con el tipo de circulación de sí mismo y de su obra en los espacios centrales del circuito internacional del arte contemporáneo.

Su figura y su obra coinciden por su carga identitaria con los requisitos de “lo diferente” según la mirada desde el mundo del arte europeo, blanco, privilegiado. En los criterios de valoración que prevalecen en los centros, del arte de países no centrales viejas dicotomías permiten mantener el discurso etnocéntrico prácticamente inalterado, a pesar de numerosos intentos contrarios a ello.

Pero esa coincidencia entre la obra de Chaile y lo que se espera del arte latinoamericano es parte, en cierto sentido, del malentendido al que se ven expuestos los bienes simbólicos cuando viajan sin sus contextos, como observaba Bourdieu con respecto a la circulación de autores (2002). Porque a diferencia de otros casos que mencionamos, la formación de Gabriel en arte, tanto en instituciones como en instancias informales del campo del arte contemporáneo de Tucumán y de Buenos Aires, así como también a través de múltiples intercambios que a través de internet y luego de viajes, no es menos occidental que la de sus pares europeos. Justamente describe su práctica como una “antropología de la imagen”, lo que supone una distancia inicial con respecto a las referencias que

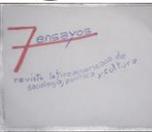


utiliza, un proceso de investigación para construir su obra. Por ejemplo, visualmente sus obras en terracota, que emulan las estatuillas realizadas para rituales de fertilidad por la cultura de la Candelaria, guardan semejanzas estéticas con las figuras también de terracota de Seni Awa Cámara expuestas en aquella mega muestra. Su obra es además descrita de manera similar a la de Chaile (v.g. “mamá luchona”), exaltando el lugar de la madre como el eje estructural que sostiene la cultura y la vida. Sin embargo, a pesar de esas similitudes, Chaile está lejos de ser un artista tribal o tradicional.

Parte del éxito de su circulación radica entonces, quizás, en una lectura primitivista de su obra, alentada por la imaginación de los centros. Sin embargo la imagen no alcanza para entender su enorme adaptación a ese circuito. La reconstrucción de su habitus aporta elementos valiosos para dar cuenta de una disposición favorable a su exitoso desenvolvimiento en contextos extremadamente variados. Dos textos clásicos de la sociología permiten pensar cuáles son las ideas que sostienen la adhesión inconsciente a determinadas formas de trabajo, que son las más aptas para sobrevivir en los diferentes escenarios. La de Chaile es una articulación singular de recursos acumulados a lo largo de su trayectoria donde el ingenio y la astucia para desenvolverse en espacios muy variados le aportan una gran ventaja. La capacidad de trabajar en grupos, la posibilidad de vincularse de manera desenvuelta con diferentes tipos de personas, son propiedades que disposicionalmente -más allá de sus intenciones-, lo acercan a un tipo ideal de trabajador artista que puede adecuarse a espacios inestables, inciertos y tremendamente competitivos, como los del arte contemporáneo internacional.

Bibliografía

- Alemani, C. (2022). La Biennale di Venezia. Statement. Disponible en <https://www.labiennale.org/en/art/2022/statement-cecilia-alemani>
- Araeen, R. (1989). Our Bauhaus, others' mudhouse. *Third text. Third World perspectives on contemporary art and culture*, London, no. 6, Spring, pp. 3-14.
- Bergamo, F. (2018) “Emprendimiento: una bandera posible. El apoyo al desarrollo de negocios, es decir, el emprendedorismo puede ser un brazo de apoyo social que la iglesia podría abrazar”. En *Iglesia Adventista del Séptimo día*. Institucional: Noticias Adventistas. Entrada del 28 de mayo. Disponible en <https://noticias.adventistas.org/es/columna/fabio.bergamo/emprendimiento-una-bandera-posible/>
- Boratyn, M. (2021). Gabriel Chaile: “Me gusta pensar la antropología de la imagen”. *Artichock*, 21 de diciembre. Disponible en <https://artishockrevista.com/2021/12/21/gabriel-chaile-me-gusta-pensar-la-antropologia-de-la-imagen/>
- Boltansky, L. y Chiapello, E. (2006) *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Bouille, J. (2004). El fin del latifundio en la Argentina peronista de los años ´40: ¿un proyecto nacional?. *VI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en <https://cdsa.academica.org/000-045/490.pdf>



Bourdieu, P. (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 145.

Cerviño, M. (2011). El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa. Una descripción del llamado "arte global". *Documentos de Jóvenes investigadores*, nº32. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en <https://iigg.sociales.uba.ar/2019/11/12/dji-n-32-el-circuito-internacional-del-arte-contemporaneo-en-los-primeros-noventa-una-descripcion-del-llamado-arte-global/>

Dubow, N. (1990). Magicians of the earth. *ADA: art, design, architecture* (Cape Town), 8 8, pp. 6-7.

Fisher, J. (1989): Fictional histories: Magiciens de la terre. *Artforum International*, v. 28, Septiembre, pp. 158-162.

Pinto, L. (2007). Voluntades de saber. Bourdieu, Derrida, Foucault. En Sapiro, G., Champagne, P. y Pinto, L. *Pierre Bourdieu, sociólogo* (pp. 15-36). Nueva Visión.

Said, E. (2006). *Orientalismo*. Debolsillo

Steeds, L. (2013). "Magiciens de la Terre" and the Development of Transnational Project-Based Curating. En Steeds, L. et al. *Making Art Global (Part 2) 'Magiciens de la Terre' 1989*. Afterall books

VVAA (2019). *Thoughts on curatorial practices in the decolonial turn*. MASP y Afterall

VVAA (2022) Seni Awa Camara. en <https://www.kalaobilbao.com/es/artistas-arte-africano/56-seyni-awa-camara.html>

Weber, M. (1994). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Colofón.

