

CAPÍTULO 5

En torno a *lo político*. Reflexiones sobre el debate “Arte rosa *light* y Arte Rosa Luxemburgo”

Francisco Lemus

Introducción

En mayo de 2003, se llevó a cabo en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba-Fundación Constantini), el debate “Arte rosa *light* y arte Rosa Luxemburgo”, integrado por Andrea Giunta, Ana Longoni, Magdalena Jitrik, Ernesto Montequin y Roberto Jacoby y un numeroso público conformado por artistas, curadores, críticos e historiadores del arte. Tomando como punto de partida el arte argentino de los años noventa y el desarrollo posterior de plataformas de activismo artístico-político, los argumentos de la discusión giraron en torno a la imbricada relación arte, sociedad y política. En este contexto, dos localidades de producción se presentaron de manera diferencial, por un lado, el modelo curatorial de Jorge Gumier Maier, implementado en la Galería del Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires entre 1989 y 1997¹, cuyo lugar enunciativo, aún hoy, está supeditado a la idea de “arte *light*”. Por el otro lado, el activismo de grupos formados como resistencia al contexto de crisis generado a fines de la década del noventa y en los años siguientes a la crisis de diciembre de 2001, colocado, en los pormenores de la charla, bajo el mote de “arte Rosa Luxemburgo”². Una vez más,

¹ En el año 1985, fue fundado el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, institución dependiente de la Universidad de Buenos Aires destinada a gestionar e intervenir de manera directa en el campo cultural, cuyo despliegue democrático era percibido en todos los espacios de la ciudad. Durante los años ochenta, Gumier Maier participó en el Grupo de Acción Gay (GAG) y, a su vez, integró el staff de revistas independientes como *El Porteño*, *Cerdos & Peces* y *Fin de Siglo*. En 1989, fue nombrado coordinador del Departamento de Artes Plásticas, cargo que rápidamente fue sustituido de manera informal por el de curador de la Galería de Artes Visuales.

² Si bien son varios los colectivos artísticos mencionados, el accionar del Grupo de Arte Callejero (GAC, 1997) fue tema de discusión en torno a su participación en la 50ª Bienal de Venecia. El GAC, junto a otros colectivos y artistas

el viejo antagonismo donde se asentó la dialéctica moderna entre la heteronomía y la autonomía –cristalizado en ocasiones sobre el binomio *art engagé/ l'art pour l'art* – fue reactivado.

¿Por qué pensar antagonicamente estos procesos artísticos de nuestra historia reciente? ¿En qué coyuntura se inscriben los límites y las porosidades de las políticas visuales que trascienden lo meramente objetual y contagian los discursos? ¿Dónde radica la “politicidad” de la obra artística? ¿Y qué impugnaciones se realizan en torno a *lo político*? Teniendo en cuenta estos interrogantes, el capítulo indaga en las diferentes posturas presentes en el debate con el fin de repensar la potencialidad de las prácticas artísticas desarrolladas en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas (1989-1997) y, a su vez, a través de una dimensión micropolítica, analizar y problematizar las escrituras del arte encargadas de otorgar legibilidad y reconocimiento en el campo artístico. De esta manera, apelando a las ideas de Guattari y Rolnik (2013), será posible localizar alianzas, procesos de diferenciación constante, y distintos niveles de resistencia en un período que, en las premisas segmentadoras del neoliberalismo, experimentó y generó otras formas de agenciamiento y vida posibles.

Complejidades del contexto: la matriz operativa del debate

Indagar acerca de los años noventa implica pensar las tensiones suscitadas al interior de un entramado cultural reconfigurado entre finales de la última dictadura militar, la apertura democrática y el desarrollo del neoliberalismo –un programa económico y un fuerte proceso de subjetivación capaz de construir hegemonía desde diferentes niveles sociales y culturales. Pese a esta situacionalidad, propiciada por las agendas políticas supeditadas a una nueva red de relaciones económico-financieras, en el campo artístico se observan diferentes formas de agenciarse micropolíticamente, articuladas por dentro y fuera de las instituciones artísticas.

En julio de 1989, se daba inicio a la gestión de Gumier Maier en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas. Un mes antes, el curador había publicado en *La Hoja del Rojas* el texto manifiesto “Avatares del arte”. Una carilla enumerada con seis ítems bastó para desarrollar sus ideas acerca del arte y la escena contemporánea: la pintura como desleída, el rechazo al neoconceptualismo y, finalmente, la divergencia hacia el arte “comprometido” de viejas pancartas modernas. En relación al neoconceptualismo, el curador argumentó –en su detrimento–, a través de frases como: “La obra de arte busca sustentarse en una propuesta. No se aprecian las obras o la vista sino lo interesante de la propuesta. La obra sólo se mide como ilustración fallida o certera de una intención. Al amparo de esa ley se traman las originalidades” (Gumier Maier, 1989). Líneas abajo, aprovechó para impugnar a los que levantaban los pinceles del arte más “politizado”: “Cosecha adeptos el estomaguismo” (...) “una pintura que, de tan solo verla, nos golpea el estómago. Suelen figurar o evocar estampas sociales y marginales, lo que nos

como Merepe, Meyer Vaisman y Mikael Levin, formó parte de la exposición *La estructura de la supervivencia* curada por Carlos Basualdo.

induce a ser gestuales y matéricos. Son desprolijos y rebeldes y se osan con lo feo” (1989). A su vez, como parte del problema, el rechazo a la pintura se promulgó en dos frentes: por un lado, la oposición al formato grande y, por el otro, el rechazo a las tendencias generadas en torno a la “vuelta de la pintura” de los años ochenta³. En una entrevista publicada en la revista *Los Inrockuptibles*, a un mes de la inauguración de la exposición *El Tao del Arte* (1997), Gumier Maier restableció, una vez más, su juicio crítico acerca del “destape artístico” generado al finalizar la dictadura militar en 1983. Para el curador, el “arte político” habría funcionado como un mandato proveniente de las responsabilidades de los nuevos sujetos políticos en democracia. De esta manera, revalorizó cierta actitud “individual” e “independiente” del grupo del Rojas⁴, ya que según su observación, el arte de los noventa estuvo alejado del “deber ser” y lo compulsivamente transgresor, a favor de la indefinición del objeto estético y en contra de cualquier actitud positivista que teorice bajo nomencladores cerrados (Gumier Maier, 1997). El hincapié en la autonomía —en la obra y como conquista al interior del campo— y la dureza de sus palabras en relación “arte político”, dan cuenta de su postura estética; un modelo curatorial articulado por el énfasis en la producción de obras autorreferenciales y producidas desde los márgenes. Por medio de estas ideas, el “desplazamiento del imaginario artístico” (Gumier Maier, 1989) diagnosticado por el curador, se debería a la pérdida de la autonomía en manos de un sector del campo que propició un tipo de arte volcado hacia lo contenidista y, en cuanto al neoconceptualismo, a la necesidad imperante de establecer parámetros internacionales para dialogar en un mismo lenguaje desterritorializado. En este sentido, el modelo condensa una mirada romántica revitalizada por el desarrollo de figuras *outsiders* o *ethos disidentes*, como señala Mariana Cerviño (2012), es decir, lo opuesto al artista profesionalizado de tiempos globales. Sin embargo, es de mi interés, al tratar de pensar al período por fuera de pares dicotómicos, indagar en los subtextos que se presentan no sólo en las intervenciones de Gumier Maier, sino también en las diferentes formas de recepción y legitimidad que tuvo el grupo del Rojas durante la década. Para llevar adelante este análisis, propongo pensar de manera complementaria la inestable figuración de la homosexualidad (Giorgi 2004; Molloy 2012) dentro de las artes visuales y los desafíos de un modelo local que ante las agendas globales propuso ensayar una nueva territorialidad micropolítica en torno a las complicidades artísticas y afectivas provenientes de la postdictadura —como dice Nelly Richard (2009), una “localización táctica” que desplaza significados entre lo globalizante y lo micro-diferenciado, es decir, un entre-lugar fluctuante. No obstante, como veremos más adelante, el debate acerca de un arte *light* y un arte Rosa Luxemburgo no está exclusivamente sedimentado sobre las disposiciones estéticas de la modernidad (hetero-

³En 1979, el crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva nombró como “transvanguardia” a un grupo de artistas que pregonaba la vuelta de la pintura, tanto en sus capacidades cromáticas como en sus figuraciones. Estos artistas en ocasiones recurren a referencias iconográficas y mitológicas. Se destacan: Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, entre otros. En 1981, Oliva fue invitado a disertar en las IV Jornadas Internacionales de la Crítica organizadas por la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA) presidida por Jorge Glusberg. A partir de este encuentro, el crítico continuó visitando el país y dictó numerosas conferencias en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC).

⁴Algunos de los artistas que integraron el “grupo del Rojas”, son Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere, Feliciano Centurión, Benito Laren, Cristina Schiavi, Ariadna Pastorini, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Elba Bairon y Fabio Kacero, entre otros.

nomía/autonomía), las inscripciones políticas que otorgan, o no, las escrituras del arte a determinados procesos artísticos, también forman parte de esta coyuntura. Aquí, se pueden observar las fisuras de una tradición normativa.

A su vez, al momento de pensar en las particularidades histórico-sociales que posibilitaron el despliegue del grupo del Rojas es necesario ahondar en sus modos de agenciamiento, en especial en las trayectorias artístico-políticas de varios de sus integrantes en plataformas activistas, como por ejemplo el Grupo de Acción Gay (GAG). En 1984, por medio de la Coordinadora de Grupos Gays, fueron creados el GAG y la Comunidad Homosexual Argentina (CHA). A diferencia de la CHA, los integrantes del GAG pueden ser pensados como herederos del Frente de Liberación Homosexual⁵ por su formación en las lecturas de Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari y por el desarrollo colectivo de experiencias sexualmente disidentes a la norma. De manera conjunta a los otros grupos, el GAG denunciaba la violencia policial en tiempos democráticos y, en un plano más profundo, rechazaba los ordenamientos del régimen heterosexual (Wittig, 2006). A diferencia de las políticas de visibilidad ideadas por la CHA, el grupo reivindicaba otras inflexiones en torno al deseo, es decir, la posibilidad de inventar diferentes formas de vida y afecto posibles (Badawi y Davis, 2014). En este proceso, como señalan Deleuze y Guattari (2002), se presentan múltiples conexiones –por medio de alianzas y contagios– entre eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias y las luchas sociales que atraviesan de modo indirecto los actos y los cuerpos. Artistas que después integraron las exposiciones del Rojas participaron del GAG, entre ellos Gumier Maier, Marcelo Pombo y Alfredo Londaibere. A pesar de que en la década siguiente estos artistas no estuvieron vinculados al activismo sexual, esta experiencia funcionó como una matriz operativa generadora de derivas potencialmente disruptivas para el campo artístico. De este modo, se observa como este grupo de artistas inició su proceso de singularización en los años ochenta, apropiándose de determinados tipos de referencias prácticas y teóricas que permitieron, a posteriori, su autonomización. Desde ya, en esta etapa, hay que sumar la incorporación de otras trayectorias conjugadas en un similar proceso de subjetivación, como son los casos de Omar Schiliro, Feliciano Centurión y Cristina Schiavi, entre otros artistas. En las producciones artísticas que atraviesan ese puente vertiginoso entre la posdictadura y los años noventa, se encuentran diferentes formas aunadas en un mismo lenguaje desobediente que, en su umbral de creación, registran los dislocamientos y desajustes al orden sexual dominante y al canon artístico instituido en el campo y en las historiografías locales. Dentro de estos ejemplos, cabe mencionar los dibujos de Marcelo Pombo, iniciados en un viaje a Brasil en 1982, que exhiben figuras y situaciones que lindan lo pornográfico y las fronteras de lo animal; las fotografías de la serie *Vacaciones* de Alberto Goldenstein, tomadas a finales de los años ochenta, que ostentan –en un código voyerista– cuerpos de “chongos” en trajes de baño en escenarios tropicales; las pinturas y collages de Alfredo Londaibere, mostradas en 1989, que

⁵ En el Frente de Liberación Homosexual (1971) convergieron diferentes grupos, entre ellos: Nuestro Mundo, Eros, Profesionales, Safo (grupo de lesbianas), Bandera Negra (anarquistas), Emanuel (cristianos) y Católicos Homosexuales Argentinos. Hasta 1976, año de su disolución, editó la revista *Somos*.

introducen figuras masculinas en posiciones sexuales (casi al punto del orgasmo) y con rostros recortados de santos y *taxi-boys* en formato playero y urbano o en contextos metafísicos; las molduras y *harboards* que Gumier Maier comenzó a realizar hacia 1988, donde se combina una imaginería *camp* de peluquerías de barrio, locales comerciales de Mar del Plata en los años cincuenta, muebles de jardín de hierro forjado y molduras ornamentales de la arquitectura urbana (un conjunto de imágenes presentes en las fisuras de la modernidad a través de su impugnación como trivialidad); los objetos tétricos de Cristina Schiavi, expuestos entre 1992 y 1993, asociados a lo “doméstico”, al *cliché* amoroso y la fiesta como ámbito de despliegue exclusivamente “femenino” (muebles inútiles y exagerados, peluches repetidos de manera empalagosa, corazones y moños hieráticos); las esculturas exuberantes y de un esteticismo decadentista de Omar Schiliro, realizadas, entre 1994 y 1995, con *tapers*, *caireles* y tubos fluorescente y las pequeñas frazadas bordadas por Feliciano Centurión, entre 1995 y 1996, que conjugan erráticamente un diario de enfermedad, no sólo por su condición de HIV+, sino por la presencia de técnicas artesanales provenientes de su conflictivo Paraguay. Así, se presenta un doble proceso de afectación en la producción artística de los integrantes del grupo del Rojas. Primero, aquel ligado a los tránsitos iniciados en la posdictadura, en especial al activismo y la circulación por espacios del *underground*. Segundo, una instancia vinculada al propio trabajo de semiotización del grupo como micro-agenciamiento; ya insertos en el nivel de relaciones de fuerza, los artistas bocetaron la reapropiación de lo *light*, lo liviano, lo leve, es decir, según Gumier Maier (2011), lo rosa, lo marica.

Volviendo a los orígenes del debate de 2003, el conflicto entre el arte “comprometido” (también llamado “arte político”), en oposición al “arte por el arte”, ambas expresiones provenientes de la literatura del siglo XIX, adquirió en la década del noventa un nuevo matiz que sintonizó con los discursos de la posmodernidad. Según Huyssen (2007), esta época condensó diferentes pares dicotómicos como progreso y reacción, presente y pasado, vanguardia y *kitsch*, que polarizaron, aún más, las posiciones del escenario local. Estas operaciones fueron posibles en un contexto donde lo posmoderno contemporáneo se presentó en un plano de tensión entre la tradición y la innovación, entre la cultura de masas y el arte elevado⁶. Ejemplos de esta situación polarizante, donde las producciones artísticas del grupo quedaron sujetas a la idea de un “arte *light*”, son tres instancias de reconocimiento público en el campo artístico. Por un lado, en el terreno local, la reseña crítica de Jorge López Anaya⁷ publicada en el diario *La Nación*, “El

⁶ Como dice Andreas Huyssen (2002), la conjunción de imágenes y escrituras que produjo la expansión de la cultura de masas y las proyecciones de una “feminidad imaginaria” han estado inscriptas en la articulación del modernismo estético, es decir, la cultura de masas –como *mujer*– ha sido siempre un subtexto oculto del proyecto modernista.

⁷ Historiador y crítico de arte. Ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y colaboró para diarios y revistas como *La Nación*, *Lápiz* y *Art Nexus*. En 1976, el Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires encomendó a López Anaya tareas de “normalización” en la Dirección de Enseñanza Artística, actividad extendida a la Dirección de Bibliotecas y la Biblioteca Pública Central, dependientes de la Subsecretaría de Cultura. A su vez, en estos mismos años, fue secretario de Extensión y Difusión de la UNLP y, a partir de 1978, decano de la Facultad de Bellas Artes. Por un lado, desde la administración provincial, se ordenó la intervención de diferentes establecimientos educativos provinciales, la baja de cargos docentes y la aplicación de instrucciones de sumario. En cuanto a los libros, a través de la “estructuración del sistema provincial de Bibliotecas” (1979), se llevó a cabo el control y la prohibición de títulos y autores, como así también de actividades “ajenas a la misión específica de la biblioteca”. Por el otro lado, en la Facultad de Bellas Ar-

absurdo y la ficción en una notable muestra” (1992), y el debate “Arte *light*” (1993) coordinado por Liliana Maresca e integrado por Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Juan José Cambre y José Garófalo. Este último formó parte de un ciclo de charlas y conferencias titulado ¿Al margen de toda duda? organizado por los artistas Felipe Pino, Marcia Schwartz y Duilio Pierri en el Rojas. Por el otro lado, ya en arenas internacionales, el artículo del crítico francés Pierre Restany, “Arte guarango para la Argentina de Menem” (1995), publicado en la revista española *Lápiz*.

En agosto de 1992, López Anaya publicó “El absurdo y la ficción en una notable muestra” en referencia a una exposición en el Espacio Giesso, que incluyó trabajos de Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Omar Schiliro y Benito Laren. En su interpretación de las obras, López Anaya apeló a una palabra que comenzaba a expandirse en los artículos comestibles de la economía neoliberal: *light*. Sinónimo de liviano, ligero, leve, suave y bajo en calorías, la apuesta discursiva consistió en homologar esta expresión al concepto de ficción, donde los productos *light* pertenecen al “contexto de la apariencia y la simulación” (López Anaya, 1992). Según él, las obras lograban establecer una función crítica desde lo irónico, lo grotesco, los ritos cotidianos y lo leve. Mal gusto, *kitsch* y “sexualidad” fueron sus ideas para definir un “efecto de realidad: simulaciones y signos, un verdadero laberinto precario” (1992). A lo largo de los años noventa, lo *light* funcionó como una expresión para degradar, sistematizar un modo de análisis y desactivar las prácticas artísticas de los artistas nucleados por Gumier Maier en el Rojas.

A pesar de esto, los artistas del Rojas rápidamente adquirieron legitimidad en el campo artístico y, desde ya, cierta identificación en torno a la expresión de López Anaya (González, 2009). En este sentido, como parte de los efectos del modelo curatorial, en junio de 1993 se llevó a cabo la mesa “Arte *light*”. Si bien el tema pautado a discutir era la producción artística contemporánea, a partir de una relectura del debate se percibe que el eje no estuvo enfocado en reflexionar sobre las obras, sino en profundizar sobre el rol del artista y su “mirada crítica a la sociedad”. ¿Qué determina *lo político* (legítimo) en una obra de arte? ¿Por qué la belleza de lo *light* pensada como frívola y decadente inquieta y está vedada de toda capacidad de revuelta? En relación a esto, es necesario mencionar que Gumier Maier, presente en el público asistente, entabló una primera sospecha sobre los posicionamientos más rancios y tradicionales del circuito: “Para los que inventaron este término arte rosa *light*, o arte puto si no se animan a decirlo, que expliquen qué es este arte y que digan si creen que el arte se ha putizado” (Ameijeiras, 2006). Años más tarde, por motivo de la exposición *El Tao del Arte* (1997), dijo:

“Y es así como rosa resulta, en resumen, el color maricón por excelencia. Durante los últimos siglos, y en torno al establecimiento de las naciones en occidente, la figura del sodomita ha estado asociada a la del traidor. Débil, cobarde, sin sustancia, maricón, es el que rehúye del deber ser, el que desestima lo a él destinado. Lo desaprovechado. Se dice del maricón que es un ‘desperdicio’” (Gumier Maier, 2011: 489).

tes, se clausuraron las carreras de Cinematografía, Canto, Piano, Violoncello, Violín, Guitarra y Pintura Mural (Rodríguez, 2010).

Desde una mirada aguda, las palabras de Gumier Maier refractan los sentidos que envuelve y esconde un juicio devenido en injuria⁸ como la expresión *light*. En un sentido más virulento, el artículo “Arte guarango para la Argentina de Menem” (1995) de Pierre Restany, intenta ligar la producción del grupo al estilo de vida de las clases dirigentes del menemismo. Una mixtura entre análisis político antiperonista, periodismo de farándula y crítica de arte, es la lección a no aprender dejada por el francés. Desde su óptica, el arte es entendido como una producción de objetos artísticos aún no librada de las determinaciones heterónomas debido a que sus componentes se han visto configurados por decisiones altamente políticas y no estéticas. Gumier Maier, vendría a ser, en palabras textuales, “el catalizador del momento, el elemento coagulador de estos jóvenes cuyo arte expresa una actitud sincrónica con la Argentina de Menem” (Restany, 1995:51). El sincronismo funciona como un elemento temporalizador que permite generar analogías forzadas entre procesos históricos solapados. Los llamados “jóvenes guarangos del arte” de “vida sencilla carente de sofisticación ideológica”, tendrían las mismas “preocupaciones inmediatas” que los “guarangos de Menem” (1995:52). A su vez, desde una simple definición de diccionario, “guarango” significa mal educado, descarado y, en ocasiones, sucio (¡vaya palabra para referirse al arte contemporáneo!). Si pensamos en las escrituras finiseculares analizadas por Molloy (2012), según Ramos Mejía, en su estudio de la psicología colectiva titulado *Las multitudes argentinas* (1899), el “guarango” es un “invertido cultural” similar a los “invertidos de instinto sexual”⁹. Si bien existe una gran distancia geográfica e histórica entre Ramos Mejía y Restany, el uso de la expresión permite generar un reenvío constante entre el pasado y el presente, entre lo que se menciona de manara tangencial, entre lo que está y se señala con desplazamientos metafóricos, es decir, la inestable figuración de la homosexualidad, no sólo en los primeros esbozos de la clínica y la literatura moderna, sino también en las escrituras de las artes visuales.

¿La autonomía en disputa? O hacia nuevas inscripciones políticas

Al momento de releer la transcripción de la mesa del 2003, resulta llamativo la escasa mención al modelo curatorial de Gumier Maier en el Rojas, más aún teniendo en cuenta que las producciones artísticas exhibidas en la Galería fueron las encargadas de conjugar todo tipo de retóricas acerca del arte *light*. A excepción de la ponencia de Ana Longoni (2003), donde se señala el encorsetamiento que generó la expresión “arte light”, ya sea por su tendencia a ho-

⁸ Según Didier Eribon (2001), la injuria es una fuerza moldeadora, un veredicto, una nominación, pero también, un enunciado performativo. A su vez, la injuria pone en relieve el signo de vulnerabilidad psicológica y social del sujeto, al intentar moldear sus relaciones con el mundo, es decir, perpetuar la segmentación entre los “normales” y aquellos “estigmatizados”.

⁹ La descripción completa del “guarango” es: “se parece a los invertidos del instinto sexual que revelan su potencia dudosa por una manifestación atrabiliaria de los apetitos. Necesita de ese color vivísimo, como el erotómano del olor intenso de la carne; quiere las combinaciones bizarras y sin gusto de las cosas, como éste de las actitudes torcidas y de los procedimientos escabrosos, para satisfacer especiales idiosincrasias de su sensibilidad” (Ramos Mejía, 2012:214).

mogeneizar estéticas diferentes o por su imposibilidad de establecer articulaciones con otras instancias de activación política de los años ochenta, las ponencias de Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ernesto Montequín y Magdalena Jitrik abordan de manera tangencial los derroteros historiográficos sobre el Rojas. Giunta (2003) introduce algunas reflexiones respecto a Adorno y el concepto de autonomía como principio secularizante y, también, interpelando a Raymond Williams, desarrolla las tensiones que aquejan a la vanguardia. Experimentación, anticipación histórica, radicalidad política, ruptura con las instituciones burguesas y con la tradición artística, son algunos de los componentes, a grandes rasgos, que ayudan a entender, en términos de Williams, la matriz y el movimiento de la vanguardia.

Para ejemplificar la relación (turbulenta) entre el arte y la política, sus contradicciones, sus idas y venidas al calor de la revolución, Giunta y Longoni analizan los diferentes posicionamientos ideológicos de dos referentes de la izquierda revolucionaria, León Trotsky (1879-1940) y Rosa Luxemburgo (1871-1919). Por un lado, Giunta (2003) retoma el intercambio epistolar entre Trotsky y André Bretón en la trastienda del manifiesto *Por un arte revolucionario independiente* (1933), proclama firmada por Diego Rivera y Bretón que da cuenta de las fisuras suscitadas a partir del totalitarismo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). El caso ruso alertó internacionalmente las consecuencias del unipartidismo del Partido Comunista y la centralidad de Moscú frente a las repúblicas subnacionales y, también, puso en crisis los vínculos entre la “libertad creativa” de la vanguardia –las internas del surrealismo funcionan como ejemplo de este recorrido histórico– y la revolución¹⁰. Por el otro lado, Longoni (2003) aborda la biografía de Luxemburgo. Luego de mencionar las preferencias de la revolucionaria por los “clásicos” (Mozart, Beethoven, Da Vinci, Rembrandt, entre otros), introduce la mirada de su mayor biógrafo, Peter Netti, para reflexionar sobre un conjunto de metáforas que generalmente intentan definir el rol del arte en la política, ya sea para colocar al arte en un orden superior y separado al mundo cotidiano. Por ejemplo: “elevar”, “concientizar al pueblo” y “adelantarse en el tiempo”, o para someter el arte a la política. En este grupo destaca frases (eslogans) como, “el arte al servicio de la política” y “el arte como ilustración de la política” (2003:60). Es entre estos verbos superadores, proclamas que encierran o cercenan a las prácticas artísticas en las lógicas mayoritarias de la modernidad –en su esencia totalitaria y su dirección subjetivista– donde las escrituras del arte excluyen y soslayan imágenes y procesos creativos; donde *lo político*, entendido en estos términos, se vuelve una fuerza impugnadora de resistencias que se presentan entre fugas y aperturas poéticas de las prácticas artísticas, en ocasiones, subtexto de lo escrito en mayúsculas.

¹⁰ Por un lado, Giunta (2003) recordó las fricciones generadas entre el Madí y la Asociación Arte Concreto e Invención, ambos movimientos fundados en 1945, y las políticas culturales del peronismo en las instituciones artísticas. Por el otro lado, Longoni introdujo una mirada similar en torno al arte argentino y su adscripción política de izquierda: “¿de qué izquierda hablamos? ¿Del reto de Juan B. Justo al socialista Ernesto de la Cárcova por usar óleos y mostrar Sin pan y sin trabajo en un salón de señores bien? ¿De las proscripciones del Partido Comunista frente al arte concreto, que derivaron, por ejemplo, en las expulsiones de Maldonado y Hlito? ¿Del implícito pero ineludible mandato de las organizaciones armadas de los años 70’ hacia sus militantes para que abandonaran sus ‘profesiones’ pequeño-burguesas en pos de la toma del poder?” (2003:61).

Ahora bien, las distintas vanguardias internacionales y locales, las experiencias artístico-políticas de los años sesenta y setenta y los activismos de la poscrisis¹¹, por hacer referencia a los ejemplos citados en el debate, han obtenido su inscripción política al interior del canon y de las contraescrituras que, a través de trabajos de investigación sistematizados en el tiempo, han logrado tensionar y desmantelar las edificaciones del mismo. Sin embargo, ¿qué sucede con el arte argentino de los años noventa –específicamente el modelo de Gumier Maier– y su órbita expositiva? ¿A qué desplazamientos e impugnaciones fue sometido? Retomando otras opiniones volcadas en la discusión, resulta interesante el énfasis puesto por Roberto Jacoby y Magdalena Jitrik en las plataformas generadas durante el período de poscrisis. Jacoby hace hincapié en los colectivos y redes artísticas elaboradas desde niveles micropolíticos, donde “no se opone el placer y el deber, la vida y el arte, lo político y lo personal, el individuo y el grupo” (2003:69). A su vez, le interesan “que sean informes, que sean laxos, también que estas redes tengan redes entre sí o estén teniéndolas”, (...) sus exploraciones con las identidades parciales, con las no identidades, con los polimorfismos, con los agrupamientos bizarros” (2003:69)¹². Acaso estas líneas no pueden ser aplicadas para analizar los agenciamientos iniciados entre las posdictadura y los años noventa, es decir, esa capacidad de agencia sostenida entre la experimentación interdisciplinaria, las derivas activistas, la confección de un modelo artístico y curatorial cerrado a las agendas internacionales y fortalecido en lo local, como posibilidad cómplice y nueva territorialidad para ensayar lo común. De manera similar, Jitrik apela a las experiencias colectivas desarrolladas en la calle como estrategia de activación de otros escenarios por fuera del circuito artístico institucional. Hace referencia al Taller Popular de Serigrafía¹³ y las jornadas de lucha llevadas a cabo en la fábrica textil Brukman, entre mayo y junio de 2003, a causa de los despidos masivos y la reducción salarial a partir de la crisis del 2001. Y, como contraposición a esta situación, apuntando al modelo de Gumier Maier, Jitrik (2003:65) dice:

(...) “un arte totalmente descomprometido, o un arte tomado desde el punto de vista formalista pero no un formalismo como planteaba el arte concreto sino un formalismo por el placer de la forma y la belleza de la forma no se contradice con el sistema de relaciones en el arte, es una situación de gran libertad”.

¹¹ Según Giunta, “El término se asocia al estado de recuperación, generalmente lenta, que sigue a una situación de crisis. Si ésta es experimentada como una forma de interrupción violenta e inesperada, la poscrisis es el escenario en el cual deben organizarse fuerzas sociales, planificación, recursos nuevos y nuevas formas de articulación que permitan realizar objetivos, generalmente de corto plazo, ligados a lo inmediato. La poscrisis implica un estado de expansión de la imaginación en tanto quiere establecer formas alternativas de organización social a partir de los restos o los despojos del sistema que entró en crisis. En esta recomposición desempeñan un papel fundamental diversos modos de cooperación, solidaridad y creatividad” (2009:263).

¹² Algunos proyectos a los que hace referencia Jacoby son: el espacio de arte y galería Belleza y Felicidad (1999-2007), las plataformas experimentales propiciadas desde la Fundación START –dirigida por el artista–, Proyecto Venus (1999-2006) y Bola de Nieve (2005) y la revista *Ramona* (2000-2010).

¹³ El Taller Popular de Serigrafía (2002-2007) fue creado en febrero de 2002 como forma de participación artístico-política en las jornadas de asamblea y lucha iniciadas a partir del 19 y 20 de diciembre de 2001. Stencils, pintadas, volantes, banderas, son algunos de los soportes y técnicas que conformaron su dispositivo de acción en la calle junto a diferentes movimientos y agrupaciones de trabajadores/as. Algunas de sus intervenciones más reconocidas tuvieron lugar en *Arte y confección-Semana Cultural en Brukman* (2003), *El ceramicazo visual-acción directa* (2004) y “Jornada Legal de 6 horas de Trabajo” (2004). Fue integrado por Diego Posadas, Mariela Scafati, Magdalena Jitrik, Omar Lang, Karina Granieri, Carolina Katz, Verónica Di Toro, Leo Rocco, Pablo Rosales, Christian Wloch, Julia Masverná, Juana Neumann, Guillermo Ueno, Catalina León, Horacio Abram Luján, Daniel Sanjurjo y Hernán Dupraz.

Luego, señala y compara el supuesto “individualismo” de los años noventa con la capacidad de juntarse y habitar de manera colectiva el arte en la poscrisis. Una vez más, como bien dice Diego González, se “sigue haciendo del arte de los noventa un movimiento despolitizado y ejemplar de la fractura del vínculo entre cultura y política” (2008:28). En este sentido, pareciera que lo sucedido en el Rojas está vedado de sus horizontes de politización, es decir, la posibilidad agencia y resistencia a los efectos de una sociedad excluyente configurada por el neoliberalismo –donde Estado, empresa y familia fueron las instituciones por excelencia para su libre implementación y contención de disfuncionalidades– y, entre otras cosas, por la extensión de una pandemia global como el HIV-SIDA que afectó, durante esa época, a los cuerpos disidentes.

Si bien hasta estos párrafos he analizado las opiniones de los integrantes de la mesa, quisiera detenerme en una de las intervenciones del público asistente, ya que condensa varias de las ideas analizadas en el capítulo. Federico Zukerfeld, integrante del colectivo artístico Etcétera¹⁴, leyó partes de un texto de su autoría, “Bisagra times”, publicado en la revista *El Surrénage de la Muerta*, en mayo de ese mismo año. En sus palabras:

“La del ‘Arte *light*’ no fue sólo una tendencia estética. No seamos ingenuos. Fue la objetivación de todo un sistema de pensamiento. Fue la imposición de un aparato vaciador de contenidos” (...) “Los clones de este pensamiento no tienen la culpa, pues han sido consecuentes con la ideología dominante en aquel entonces. Sólo puede juzgarse la complicidad en cuanto que en ese momento, mientras bailábamos y estaba ‘*Todo Bien*’, se gestaba la crisis, que hoy reconocemos como los efectos más aberrantes de la aplicación de las políticas económicas globales” (...) “Al parecer, cada época adopta los elementos de representación cultural que se asientan al modelo socio económico que se vive, las marcas estéticas funcionan como una buena guía para seguir los caminos de la vida social subjetiva” (Zukerfeld, 2003:79).

A través de estas palabras, es posible detectar cierta ilegibilidad de la potencialidad disruptiva de las obras generadas durante los años noventa. Más allá del éxito de mercado obtenido por varios de los artistas del Rojas, pensar la producción artística en términos de confort y adhesión a una ideología imperante, anula y cancela miradas, neutraliza toda posibilidad de inscripción política. Una vez más, la injuria de lo *light* (cargada de moralidad) fue reactivada –en las mismas coordenadas que el texto de Restany publicado ocho años antes– y, por arrastre, conduce a un análisis heterónimo en el cual la representación se “asienta” cómodamente en el contexto. Cabe aclarar que, las ideas de Montequin también están sedimentadas sobre los mismos supuestos, quizás, con una mayor adscripción materialista. Según él: “el arte articula, transmite y rubrica la preeminencia de la cultura de la clase dominante en detrimento de la cultura de la clase dominada” (2003:62). Pero, esto no es todo, Zukerfeld (2003:80) continúa:

¹⁴ Etcétera, es un colectivo artístico formado en 1998 e integrado por Federico Zukerfeld, Federico Langer, Luciana Romano, Antonio O’Higgins, Loreto Garín, Cristian Forte y Ariel Devicenzo. Sus acciones se caracterizan por el uso del humor negro, el absurdo, la confusión, los actos fallidos y otras estrategias discursivas que denominan como “deleite errorista”. Entre sus intervenciones se destacan, la *Primera Declaración de la Internacional errorista*, declaración política enviada por correo electrónico y *Operación B.A.N.G.*, desembarco “errorista” en la “Cumbre de las Américas” (Mar del Plata), ambas del 2005.

“Esta nueva época que avanza será reflejo de todo lo que se ha omitido y encubierto en la década pasada. Saldrán a la luz y se manifestarán como emanaciones de un cuerpo enfermo, todos esos matices ocultos que pretenden provocar la búsqueda de la libertad más extrema. Los valores éticos encontrarán nuevamente su exteriorización en materia artística pero estas denuncias necesitarán formalizarse en base a los medios apropiados para este nuevo momento, pero sin perder los atributos de su esencia: La Libertad y La Independencia. Buscar Nuevos sistemas de representación es la tarea de toda sociedad que necesite refundar sus valores”.

Pese al anquilosado análisis que se desprende de estas palabras, donde el arte como “espejo y reflejo” de la sociedad forma parte de un “deber ser” político, la metáfora en torno al cuerpo enfermo tiene un historial de larga data en los formas de pensar y medicalizar el territorio argentino desde los albores de su modernidad fundacional. La integración –condicionada y subordinada– del ser nacional implicó la construcción de un tipo de bienestar y un tipo de salud que linda en los intersticios de lo medicalizado y lo civilizado. Como paradoja, frente a los planes de mejoramiento de la raza nacional, los flujos migratorios del siglo XIX constituyeron, clínica y literariamente, un retrato negativo de la nación dado por la “mala vida” (Hochman, Di Liscia y Palmer, 2012). Por medio de una descripción naturalista, Zukerfeld recurre a los componentes necesarios para una denuncia social de tales características. El feísmo y el tremendismo, presentes en su descripción fisiológica de la época, se complementan con la sátira de la fiesta (¿menemista?) donde todos “bailaban” sin reparar en la inminente crisis socio-económica que se avecinaba.

El pasado como cuerpo enfermo se condice con las diferentes representaciones –en ocasiones higienistas– de lo abyecto, lo raro y socialmente indeseable para la clínica, las letras, las artes visuales y otros discursos que, apelando a una *ficción normativa*, hicieron eco hacia mediados de siglo XIX (Giorgi, 2004). Prostitutas, guarangos, maricas, locos, “indios” y gauchos “mal arreados”, son algunos de esos cuerpos, “taras sociales” para las coaliciones culturales de la modernidad porteña. Según Gabriel Giorgi, la homosexualidad ofrece “un lugar en torno al cual se conjugan reclamos de salud colectiva, sueños de limpieza social, ficciones y planes de purificación social y, por lo tanto, interrogaciones acerca del modelado político de los cuerpos” (2004:11). En este sentido, la artificialidad que provee una palabra como *light* contribuyó a colocar a estas obras en derroteros de impugnación donde el modelo estético y curatorial del Rojas continua siendo una zona de discrepancia que tensiona los pliegues –la profundidad según Foucault– de una historia normada por los dispositivos de poder-saber y sus formas estratificadas del saber.

En este entramado, el arte escrito con mayúsculas tendría la función de desplazar y, por qué no, erradicar la ficcionalidad hiperfemenizada –interpelando la desaparición de la “loca” de Perlongher que analiza Giorgi (2004)– que se presenta a dirimir su lugar, no sólo en el campo, sino en la gestión de imágenes residuales para la historia del arte. De esta manera, al indagar en el “arte *light*” se observa que su sistema de legibilidad no fue construido aisladamente por López Anaya y Restany, sino también por los aportes de otros críticos, curadores e historiadores, que formaron parte de la misma coyuntura de debate al momento de producir ficciones capaces de reconocer, definir y categorizar las producciones artísticas. Sin embargo, los artis-

tas del Rojas establecieron, a través de múltiples líneas de fuga, un modo de semiotización en constante desborde de las expresiones edificadas por los marcos de legitimidad de la época. Aquí, se localiza un proceso de apertura poética que se expande por fuera de lo intrínsecamente artístico y atraviesa, en términos de opacidad, los debates irresueltos de una década. En la mutación de este micro-agenciamiento se imprimieron huellas que admiten una misma estrategia común: reapropiar la liviandad (lo *light*) como idea representativa de ese cruce entre afectos. En esta intersección afectante se visualiza la tensión que suscita a los agenciamientos colectivos, que alternan entre equipar instituciones (la Galería del Rojas y su órbita expositiva) –trazar alianzas anfibias– y agenciar flujos materiales y flujos de deseo (Guattari, 2013). En este caso, la deriva de estos artistas estuvo ligada a una política molecular aplicada a las distintas plataformas de experimentación de la posdictadura. Así, el grupo del Rojas tendió a cuestionar y volver reversibles los efectos de un micro-equipamiento de poder constituido para definir las prácticas artísticas contemporáneas y, a posteriori, colocarlas dentro de las vidrieras de reconocimiento del campo que, en otra escala, opera como macro-equipamiento. En el devenir de estas resistencias, la posibilidad de lo *light* logró diseminarse infecciosamente como un tipo de condición de producción en constante transformación, generando interferencias y desvíos en las formas de recepción.

Consideraciones finales

En sintonía con su propio trabajo de semiotización, el grupo de artistas del Rojas logró tomar posición y establecer diferentes estrategias en la administración de lo simbólico. En este contexto, su reconocimiento en el escenario artístico y en la escritura de la historia estuvo condicionado por la incapacidad de pensar las trayectorias por fuera de las normas sexo-genéricas que reglamentan el orden de los cuerpos y ejercen el poder de manera invisible en tecnologías eficaces como la producción de conocimiento. Lo *light*, como expresión ramificada de manera acrítica, no sólo introdujo al grupo en un debate sin salida –donde la posmodernidad no funciona como una lógica de producción teórica para analizar las fisuras de la modernidad y sí, como un clima de frustración utópica y resignación política en el cual las viejas pancartas se observan desde una distancia melancólica–, sino también en un lugar neutralizante y desactivador. Sin embargo, como contrapartida de estas valoraciones, las prácticas artísticas sustentadas sobre un tipo de subjetividad gay, o mejor dicho, “marica”, implicaron, de manera procesual, la reapropiación y modelación de las expresiones diseñadas para contrarrestar su potencialidad.

Ante este proceso que alterna entre ilegibilidad, ocultamientos y aplanamientos, es necesario interpelar este mapa de grupo; un recorrido deseante iniciado en el activismo de la década del ochenta que adquirió otra forma de acción en la generación de nuevas referencias apoyadas tácticamente en la posibilidad de apertura que brinda el arte. Desmontar los marcos discursivos que determinan el nivel de politicidad de las prácticas y su grado de resistencia al estado

anestésico del neoliberalismo, es una operación de desajuste que permite repensar los modos de agencia desde nuevos horizontes políticos.

Al indagar en el debate “Arte rosa *light* y arte Rosa Luxemburgo” se localizan estas sedimentaciones históricas que tienden a anular la inscripción política del arte argentino de los noventa a través de la reactivación de consignas artísticas y políticas afianzadas en la modernidad. No obstante, como fue señalado con anterioridad, el binomio heteronomía/autonomía – encauzado en dos formas de producción artística– no fue el eje de discusión que articuló la charla, sino la inscripción e impugnación política de diferentes períodos, movimientos, agenciamientos y políticas visuales al interior de la historia del arte. De esta manera, el Rojas, como expresión de una década, estaría vedado de su inscripción por su pertenencia de época; como si esto significará una adscripción estética al neoliberalismo y como si el contexto, no fuera, como bien dice Nelly Richard, una “localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico-social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor *situacional* y *posicional* de cada realización discursiva” (2007:81).

Bibliografía

- AA. VV. (2003). “Arte rosa *light* y arte Rosa Luxemburgo”. *Ramona*, (33), 52-91.
- Ameijeiras, H. (2006). “Un debate sobre las características del supuesto arte *light*. En Hasper, G. (comp.). *Liliana Maresca documentos* (pp.121-124). Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA.
- Badawi, H. y Davis, F. (2014). “Desobediencia sexual”. En Red Conceptualismos del sur (ed.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta* (pp-98-104). Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Cerviño, M. (2012). “La herejía del Rojas: *Ethos* disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura”. En Wortman, A. (comp.). *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa* (pp. 129-147). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.
- Giorgi, G. (2004). Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- González, D. (2008). “Total interferencia. Sobre la recuperación crítica de la obra de Liliana Maresca”. *Ramona*, (87), 23-30.
- González, V. (2009). “El papel del Centro Cultural Rojas en la historia del arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 y 2009”. En González, V. y Jacoby,

- M. (eds.). Como el amor. Polarizaciones y aperturas en el campo artístico en Argentina. 1989-2009 (pp. 8-34). Buenos Aires: Libros del Rojas-CCEBA.
- Guattari, F. (2013). Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles. Buenos Aires: Cactus.
- y S. Rolnik (2013). Micropolítica. Cartografías del deseo. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gumier Maier, J. (1989). "Avatares del arte". La hoja del Rojas, (11).
- (2011). "El Tao del Arte". En Cippolini, R. (comp.). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1990-2000* (pp. 487-492). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Hochman, G., M. S. Di Liscia y S. Palmer (2012). *Patologías de la Patria. Enfermedades, enfermos y nación en América Latina*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jorge Gumier Maier en Gache, B. (1997). "Muestra de desconocimiento". *Los Inrockuptibles*, (10), 44-45.
- López Anaya, J. (1992). "El absurdo y la ficción en una notable muestra". *La Nación*, 1° de agosto.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Restany, P. (1995). "Arte guarango para la Argentina de Menem". *Lápiz*, 50-55.
- Ramos Mejía, J. M. (2012). *Las multitudes argentinas*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- (2009). "Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de "Sur". *Ramona*, (91), 24-30.
- Rodríguez, L. G (2010). "La educación artística y la política cultural durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)". *Arte, individuo y sociedad*, 22 (1), 59-74.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.