

rosana

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

buenos aires

diciembre 2008

10 pesos

87

Noventa: la década breve

80/90/80 > Roberto Amigo

La conexión peruana > Ana Longoni

Total interferencia: sobre Liliana Maresca > Diego González

Un Territorio dislocado: sobre el CC Rojas > María Laura Rosa

ramona investiga

Todo el Rojas, muestra a muestra

Encuestas online 2008

Entrevistas

Alberto Goldenstein > Natalia Fortuny

Roberto Jacoby > Gisela Laboureau y Daniela Lucena

Joan Prim y Diego Fontanet > Roberto Amigo y Ana Longoni

índice

 **bola**
DE NIEVE

10 AÑOS DE BOLA DE NIEVE
www.boladenieve.org.ar

No te quedes con la intriga.
Vení a la entrega de premios

05 de Diciembre a las 19 hs
en Espacio Fundación Telefónica,
Arenales 1540.

MEMBRO
FUNDACIÓN
TELEFÓNICA
2014 **START** >

E S P A C I O
Fundación Telefónica

MacStation


Bola de Nieve es un proyecto de Fundación Start en alianza con Espacio Fundación Telefónica.
El Premio 10 años de Bola de Nieve cuenta con el apoyo de MacStation.

- EDITORIAL
- 7 **Preciosas precisiones**
- NOVENTA: LA DÉCADA BREVE
- 8 **80 / 90 / 80**
Roberto Amigo
- 15 **La conexión peruana**
Ana Longoni
- 23 **Total interferencia**
Diego González
- 31 **Un territorio dislocado**
María Laura Rosa
- ENTREVISTA A ALBERTO GOLDENSTEIN
- 35 **Ahora quiero ver un fotógrafo, por favor**
Natalia Fortuny
- ENTREVISTA A ROBERTO JACOBY
- 39 **Cuestiones de amor y de muerte**
Daniela Lucena y Gisela Laboureau
- ENTREVISTA JOAN PRIM / DIEGO FONTANET
- 46 **Lo movido del Casal**
Roberto Amigo y Ana Longoni
- RAMONA INVESTIGA
- 57 **Galería del CC Rojas**
- 62 **Encuestas ramonaweb: resultados y conclusiones**

ramona

revista de artes visuales
n° 87. diciembre 2008
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start**Editor fundador**

Gustavo Bruzzone

Concepto

Jacoby

Grupo editor

Roberto Amigo, José Fernández Vega,
Graciela Hasper, Roberto Jacoby,
Fernanda Laguna, Ana Longoni, Judi Werthein

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg, Diego Melero,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza, M777,
Melina Berkenwald

Coordinación y edición

Guadalupe Maradei
editorial@ramona.org.ar

Secretarías de redacción

Josefina Infante
Marianela Amorín

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Josefina Infante

Publicidad

Carla Lucini
Paula Bugni

Archivo y donaciones

Guadalupe Marrero Gauna

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

ramonaweba

www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar

Concepto

Jacoby

Coordinación

Paula Bugni

Agenda y secciones

Mariel Breuer

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

Bartolomé Mitre 1970 5°B
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As
info@fundacionstart.org.ar

Coordinación general

Patricia Pedraza

Administración

Guadalupe Marrero Gauna

Relaciones institucionales y proyectos

Hernán Monath, Julieta Regazzoni

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

CURRICULMZERO

Concurso nacional para jóvenes artistas

26/11 al 2/01

CURRICULMZERO

Muestra de artistas seleccionados

Bouquet Amaya, Ceci Juliana
Cotelito, De Matteis Mariana
Frías Alfredo, Hita María Laura
Kirchuk Irina, Malamute Sofia
Marqués Rodolfo, Mollo Violeta
Paez Marina, Pan Duro, Pierri Tiziana
Pinola Leonel, Quesada Pons Ramiro
Sayago Victoria, Villoslada Tamara
Zito Lema Aimee, Zorraquin Rosario

nuevoespacio

VALERIA POGGIO

Mi abuela no terminó en la tierra

Florida 1000. C1005AAT
Buenos Aires Argentina
T 54 11 4313 8480
galeria@ruthbenzacar.com
www.ruthbenzacar.com

PROA

MARCEL DUCHAMP: UNA OBRA QUE NO ES UNA OBRA "DE ARTE"

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina
[54-11] 4104 1000
www.proa.org
duchamp@proa.org

-
Martes a Domingo
11 a 19 hs/Lunes cerrado
Cierre 01.02.09

Preciosas precisiones

Un año lleno de proyectos y de buenas noticias merece culminar del mismo modo: bien arriba. Por eso reservé para diciembre la primera etapa de un proyecto colectivo con ambiciosas proyecciones. Se trata de **ramona investiga**: un archivo accesible y ordenado de la actividad de artes visuales desde 1983 hasta la actualidad en la Argentina.

Una mínima parte de los resultados pueden encontrarse en esta edición impresa. Más de 600 páginas de datos ya están online en www.ramona.org.ar junto con un sustancioso estudio publicado en **ramonaweb** en 2002 donde se registraron 52 concursos de artes visuales (1983-2001) con sus respectivos jurados y premiados y que recupero para esta ocasión.

Del mismo modo que los proyectos Bola de Nieve y el reciente archivo de performances Vivo Dito (www.vivodito.org.ar), la investigación se irá completando con la participación de los interesados, a través de un sitio interactivo en **ramonaweb**.

Aquí, en formato papel, encontrarán tres bloques que agrupan distintos tipos de aportes:

En **Noventa: la década breve**, cuatro investigadores discuten sobre las lecturas vigentes sobre el arte argentino de los noventa. Roberto Amigo propone la potente hipótesis historiográfica de que el *arte rosa light* de la década del noventa no se contrapuso sino que fue el desenlace del trabajo artístico-político de los ochenta. Ana Longoni revela la estrecha conexión de las prácticas artísticas callejeras de los ochenta y los noventa argentinos con la experiencia previa del colectivo peruano Paréntesis (luego llamado Huayco), desarticulando la idea de la vanguardia artística argentina de los sesenta como único origen de los desarrollos artísticos locales posteriores. Diego González investiga la recuperación crítica de la obra de Liliana Maresca y sostiene la necesidad de ver y analizar sus intervenciones en relación con una experiencia particular de lo social y lo político. Por último, María Laura Rosa discute las formas en que fue aplicado el concepto de género para pensar las producciones artísticas de los noventa y estudia el espacio de la galería del Centro Cultural Rojas como un territorio de exploración de estrategias disruptivas contra el canon heterosexual.

Las **Entrevistas** a Alberto Goldenstein, Roberto Jacoby, Joan Prim y Diego Fontanet se suman al esfuerzo por reponer la densidad de iniciativas de aquella década nacidas de la participación de los artistas.

El tercer bloque, **ramona investiga**, incluye por un lado la lista de las muestras exhibidas en la Galería del CC Rojas en el período 1988-2000, una información nunca recopilada por la industria casera del comentario artístico. Por otro, se presentan los resultados y conclusiones de las encuestas de **ramonaweb** durante 2008. Las implicaciones de todos estos datos son mucho más amplias que una mera descripción del funcionamiento de los espacios de arte y de la distribución de méritos; sus alcances son políticos, históricos, ideológicos, culturales. Por eso, ponerlos a disposición de investigadores y del público de arte es un aporte para favorecer la comprensión de los procesos de formación del gusto, del desarrollo de los artistas, de las polémicas estéticas y de las estructuras de poder en el arte.

Así, vestida de gala y a toda pompa, despido el 2008, aunque **ramona**, por más que vista de rosa(na) **ramona** queda...

Partiparon:

Josefina Zuain, Catalina Bartolomé, Lucas Rozenmacher, María Cecilia Guerra Lage, Diana Recagno, Érika Loiacono, Paula Bugni, Dolores Curia y Marianela Amorío (integrantes del equipo de este proyecto de investigación impulsado por revista **ramona** y radicado en Fundación START).

Agradecimientos:

A Jorge Gumier Maier, Magdalena Jitrik, Alberto Goldenstein, por la labor de asesoramiento. A Diego Fontanet y Joan Prim, por facilitarnos sus archivos personales. A la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina; el Archivo Histórico Wanda Svevo de la Fundación Bial de São Paulo (Brasil); la Fundación Espigas; el Centro de Investigación, Documentación e Investigaciones (CeDIP) del Centro Cultural Recoleta; el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas; el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, el Palais de Glace, la Galería Ruth Benzacar, el Centro Cultural de España en Buenos Aires, el Museo J. B. Castagnino, por la información institucional que nos brindaron.

80 / 90 / 80

Roberto Amigo¹

Hace alrededor de cinco años se desarrolló el último de los debates artísticos intensos, el tiempo transcurrido es un buen ejemplo de la cómoda convivencia actual entre los actores del campo artístico. Aquella discusión trataba de distinguir el arte de los ochenta con el de los noventa desde la vieja dicotomía decimonónica entre el arte social y el arte por el arte, cuestión que siempre ha estado teñida de carga moral. Tal vez, lo más interesante fue el hallazgo del término *arte rosa luxemburgo* para oponer al de *arte rosa light*, aunque también se hubiera podido recuperar la ironía del *rosa de lejos*.² Muy bien no se sabe qué se discutía en aquella ocasión en el MALBA ya que un argumento común unía las posiciones aparentemente enfrentadas del viejo duelo entre política y autonomía, en los debates predominaba la sensación de que esas dos décadas artísticas tenían fundamentos diversos. Curiosamente, las conclusiones apuntaban a que en los noventa también había habido arte político y que el *arte light*, al fin de cuentas, no era tan *light* como aparentaba serlo. Sí había unanimidad en aceptar la plena identificación con Rosa Luxemburgo por el encanto revolucionario de la imagen espartaquista, el término *light* potenciaba resucitar la discusión entre éste y los complementarios de *bright* y *guarango* como definición de una posible “estética Rojas”, ya que el primero había sido acuñado por un crítico hoy en desuso.

En estas breves líneas que no intentan ser conclusivas –escritas como pensamiento en voz alta– me interesa apuntar alguna cuestión que, tal vez, permita llegar a una imagen distinta. Adelantemos la hipótesis: lo que entendemos como *arte light* de los noventa es la conclusión de una línea de fuerza central de lo artístico-político de los años ochenta.

¿Qué ochentas son los ochenta?

Existen dos actitudes estéticas complementarias en el arte de los ochenta que parten de la idea del cuerpo como soporte de lo artístico: la *vindicadora* y la *festiva*. Hay una *politicización festiva implosiva* (la acción de romperse hacia dentro con estruendo porque la presión de la cavidad es inferior a la externa) y *politicización vindicadora explosiva* (la acción de liberación brusca de una gran cantidad de energía encerrada en un volumen relativamente pequeño, por incremento violento y rápido de la presión). Uso vindicar en todo el alcance de su significado: vengar, defender de una injuria e injusticia, y recuperar la pertenencia. Así, tiene como punto central el ya deglutido por la historia *El Siluetazo* y la *Siluetta de Dalmiro Flores* en tensión con aquel.³ Una regresión a la posibilidad del arte político comunicacional, con la apropiación del espacio urbano en una práctica “muralista” *El Siluetazo* –populista– y conceptual ideológico *La Siluetta de Dalmiro Flores* –trotskista–; ambas comparten ser representaciones de consignas: *Aparición con vida* (Madres de Plaza de Mayo; Juventud Peronista) y *Toda la Ver-*

dad (Movimiento al Socialismo). Luego siguen prácticas cada vez más devaluadas en su potencia como *las siluetadas* en los barrios, los murales-fotocopias para colorear, la marcha de las máscaras, las siluetas de manos, la instalación urbana de los pañuelos blancos, etc.

Estas prácticas artísticas se sostuvieron en reinventar un “cuerpo político” mediante la identificación del militante actual que “ponía el cuerpo” para hacer presente el cuerpo ausente del desaparecido. Acción resuelta de manera literal con *El Siluetazo*, con las máscaras, y metafóricamente en la propuesta de colorear las fotocopias de las fotografías en blanco y negro –acción censurada por las Madres– y en la campaña “dar la mano”. *La Marcha de los puntos* deriva de la *Siluetta de Dalmiro Flores*, de allí su carácter conceptual pergeñado por el colectivo GASTAR, que actuaba desde la Juventud Socialista del MAS como lanza de cooptación de los artistas jóvenes y trabajo militante en el Movimiento de DDHH por la fluctuación que éste permitía. La invitación continua a participar de las acciones de ese colectivo y el posterior CAPaTaCo en las marchas de los ochenta permitieron que muchos de los “artistas de los noventa” adquieran tanto esa experiencia callejera efímera como la “suciedad” de la serigrafía política.

Se encuentra extendida la creencia del impacto inmediato del *Siluetazo*; sin embargo, abstraída la *siluetta* como símbolo de la desaparición y del terrorismo de Estado (gracias a la JP y los Centros de Estudiantes en formación que fueron activos en la jornada del 21 de septiembre de 1983) no tuvo ningún peso en el campo artístico durante toda la década. Su recuperación fue primero historiográfica a fines de los ochenta, y luego se convirtió en un *ídolo de foro* del arte político, en parte por los nuevos colectivos y por otra gracias al interés novedoso en el conceptualismo polí-

tico por la curaduría y la academia internacional. *El Siluetazo* se convirtió, así, en una referencia de década para el arte político similar a lo ocurrido con *Tucumán Arde*; símil alimentado por el breve sueño revolucionario de los ochenta que se miraba especularmente en la experiencia pasada. *Tucumán Arde* fue un fracaso tanto en su factura artística como en el impacto político, paradójicamente garantizó su éxito futuro en la calidad individual de algunos de los artistas participantes con sus trayectorias diversas en el campo artístico; por el contrario, *El Siluetazo* fue un éxito social si lo calibramos por la instalación de la imagen *siluetta* para comunicar una demanda política, pero hacia el sistema artístico no tuvo relevancia, al punto tal que los artistas que idearon la propuesta se diluyen en la práctica colectiva.

Me interesa remarcar que durante los ochenta *El Siluetazo* no tuvo ninguna importancia discursiva en el desarrollo del arte, salvo internamente como referencia para el Frente de Artistas de las Madres. El arte político estaba sujeto a la voluntad de las Madres; su repercusión, por lo tanto, a la visibilidad de las acciones de las mismas. Desde 1984, por su oposición al *Nunca Más* y, luego, el *Juicio a las Juntas* se encontraban aisladas de la opinión pública, además de estar divididas entre sí. La recuperación del arte-político y el surgimiento de nuevos colectivos se debe a la reacción pública de los indultos del menemato, nuevos soportes políticos como H.I.J.O.S. con su acción de escache, y la movilización docente. Son un fenómeno del último tercio de la década del noventa que se potencia con la derrota popular del 2001.

La segunda actitud estética, la *festiva*, es de fuerte impacto durante todos los ochenta y es el núcleo central de la práctica estético-política cotidiana. La recuperación del cuerpo como *alegría*, como vínculo con el

1> Roberto Amigo (Buenos Aires, 1964) es investigador docente del IDH-UNGS y de la FFyL -UBA. Ha publicado numerosos ensayos sobre arte sudamericano. Recientemente ha sido curador de *Imágenes sitiadas* (Museo Blanes, Montevideo, 2007) y *Las armas de la pintura* (MNBA, Buenos Aires, 2008).

2> Véase: Andrea Giunta, Roberto Jacoby y Magdalena Jitrik. “Arte Rosa Light y

Arte Rosa Luxemburgo”, *ramona*, núm. 33, julio-agosto del 2003, pp. 52-91; y Fabián Lebenglik. “Para ver el kitsch de cerca. Rosa de lejos”, *Página 12*. Buenos Aires, 14 de setiembre de 1993. Para las primeras exposiciones de la Galería del Rojas véase Natalia Pineau. “El Rojas. Arte argentino de los ‘90”. ICAA

Documents Project Working Papers. The Publication Series for Documents of 20th-

Century Latin American and Latino Art. The International Center for the Arts of the Americas-The Museum of Fine Arts, Houston, No. 2, (en prensa).

3> Véanse los diversos textos reunidos en: Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (eds.). *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

otro –que también podía darse en el ritual de la movilización urbana– era en los años ochenta una demanda política de enorme intensidad: ante el fin de un poder que se había establecido sobre cuerpos torturados y desaparecidos, se danzaba. Hay un vitalismo exacerbado dentro del arte que atraviesa desde la pintura expresionista –que había comenzado a mediados de los setenta– al Café Einstein, el Parakultural y Palladium como espacios performáticos, desde las fiestas nómades a los Museos Bailables, desde el teatro under al rock. Una creencia extendida es suponer una disputa en términos estalinistas entre los artistas políticos y los que se dedican al “arte”. Sin embargo, son muchas veces los mismos protagonistas ya que el movimientismo de los ochenta permite entrar y salir de la política, y los artistas más politizados, orgánicos, son en su mayoría militantes trotskistas, por lo tanto en su bagaje ideológico cuenta la libertad del arte y la autonomía individual de la creación que debe ser asociada colectivamente.⁴ Considero que la principal distinción debe establecerse entre aquellos que tratan de agruparse para elaborar estrategias comerciales desde un discurso local (por ejemplo, el efímero *Grupo de la X* de 1987 o *El ojo del río* entre 1989-1994, agrupamientos más débiles que la exposición individual de los artistas que los integran) y aquellos que afirman el arte como práctica relacional, que puede ser vindicadora y festiva a la vez.

4> Por ejemplo, en el afiche de *Liquidarte*, 19-21 de abril de 1985, se expresa como objetivo la unión de los artistas para ganar cotidianamente la libertad. Participan los integrantes de GASTAR (Bedoya, Emei, Fontanet, Prim, Sanjurjo, Troskito, etc.) junto a Liliana Maresca y Arturo Carreira, entre otros. Un espacio donde solían exponer estos artistas era el

depósito de Hugo Fortuny. La relación con Maresca existía desde 1981 por su pertenencia al colectivo serigráfico TAF; en el año 1985 es intensa ya que participa en las acciones del colectivo GASTAR. Una de las claves para comprender la década del ochenta es la fuerza visual de la serigrafía, antes del predominio digital, y de las actividades promovidas desde el

¿Qué noventa son los noventas?

¿Se puede pensar al Rojas sin Jacoby y Suárez, sin Kuropatwa y Cambre? ¿Qué acuerdo programático tienen Diana Aisenberg, Sergio Avello, Elba Bairon, Leonardo Batistelli, Florencia Böhlingk, Jane Brodie, Fabián Burgos, Feliciano Centurión, Beto De Volder, Martín Di Girolamo, Diego Fontanet, José Garófalo, Alberto Goldenstein, Sebastián Gordín, Nicolás Guagnini, Miguel Harte, Graciela Hasper, Alicia Herrero, Agustín Inchausti, Magdalena Jitrik, Fabio Kacero, Fernanda Laguna, Benito Laren, Luis Lindner, Alfredo Londaibere, Nuna Mangiante, Liliana Maresca, Enrique Mármora, Gustavo Marrone, Emiliano Miliyo, Alejandra Padilla, Esteban Pagés, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo, Elisabeth Sánchez, Cristina Schiavi, Omar Schiliro, Alejandra Seeber, Pablo Siquier, Sergio Vila, Román Vitali, Marcelo Zanelli, etc., etc.?

La Galería del Rojas se ha tornado un símbolo del arte de los noventa y, sin embargo, su estética es la conclusión de los ochentas: traslada al soporte material el aspecto festivo corporal, a la vez que otorga visualidad plástica a la política de género que había optado por la *performance* como expresión en la década anterior; además, el espacio es generador de una sociabilidad en momentos del inicio del cerramiento individualista. La década del noventa comienza con la crisis de 1989 pero ¿cuándo termina? ¿con la crisis de 1994 o con la del 2001? La primera etapa, 1989-1994, es la que podemos llamar del temprano Rojas, antes de su consolidación como discurso. La segunda, 1994-

Partido Socialista de los Trabajadores como el encuentro MASAS bajo el sello de superficie PTA (Puro Taller de Arte) que juega con la sigla histórica PT, es decir partido de trabajadores. Un relato despolitizado de esta etapa se presentó en la reciente muestra *Liliana Maresca. Transmutaciones*, Museo Castagnino de Rosario y Centro Cultural Recoleta.

2001, es la del fantasioso deseo de un mercado de arte global donde el arte argentino juegue de protagonista secundario, la etapa del paseo ferial. Algunas de las críticas hacia el Rojas pertenecen al presupuesto de esta segunda etapa: no haber diseñado un programa curatorial de inserción internacional. ¿Por qué debía ser éste el objetivo del Rojas? ¿Por qué debía llevarlo a cabo un espacio de la universidad pública, activado por artistas? En esta demanda tardía aparece el deseo de que el Rojas hubiera permitido una apertura que facilitara los anhelos coloniales de la crítica, actualizados por la moda curatorial, que reproducen el viejo reclamo del arte argentino inserto en el mercado internacional, y que celebre la moda periódica que sostiene al mismo; en nuevas palabras, la “inserción al mapa globalizado”.⁵ En las exposiciones de los años 1989-1994 encontramos tanto a los llamados “artistas del Rojas” como a aquellos activos en las marchas de los ochenta, incluida una retrospectiva de CAPaTaCo. Además, en exposiciones colectivas como *Bienvenida Primavera* y *Summertime*, participaron artistas de estéticas y trayectorias diversas, varios que habían integrado la pintura expresionista de nostada por Jorge Gumier Maier. No hay compartimentos cerrados: por ejemplo, entre diciembre de 1991 y marzo de 1992 “artistas del Rojas” fueron parte de la colectiva *La Conquista* en Recoleta, otro ejemplo de la dinámica del momento más allá de “estéticas” ya que participaron desde Portillos hasta Heredia y Stupia. En 1993, el Rojas fue escenario del ciclo *¿Al margen de toda duda?*, tal vez una de las “asambleas de artistas” más notorias hasta las ocurridas lue-

5> Véase Inés Katzenstein. “Acá lejos. Arte en Buenos Aires en los 90”. *ramona*, núm. 37, diciembre de 2003, p. 4-11.
6> Véase las notas al respecto de Hernán Ameijeiras y Eduardo Sivori en *La Maga* entre abril y julio de 1993. Sobre el

Titanium Club: Eduardo Sivori / Hernán Ameijeiras. “Fundan una institución para intentar resolver los problemas de los artistas. El Titanium Club tendrá bar, restaurante y talleres”. *La Maga*. Buenos Aires. 11 de agosto de 1993.

7> Véase Inés Katzenstein, Marcelo Pacheco, Amalia Sato. *Pombo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007 y la entrevista a Marcelo Pombo en este número de *ramona*.

go del 2001. Una de las consecuencias de estas reuniones fue el efímero proyecto *Titanium Club* de Yuyo Noé, Tulio de Sagastizábal, José Garófalo, Luis Wells y otros en defensa de los intereses de los artistas.⁶ El Rojas también recibe artistas jóvenes que ya habían pasado por galerías comerciales y en propuestas generacionales fracasadas. Del mismo modo que también puede aceptar propuestas neoconceptuales como las de Jane Brodie, más cercanas a la obra de artistas que no transitaban el hall devenido en galería. Sin duda, el Rojas fue un espacio central para la fotografía, tal vez un estudio riguroso pueda llegar a la conclusión de que la Fotogalería fue de suma importancia no sólo para entablar una contemporaneidad entre la fotografía y el público y la crítica, sino como apertura técnica para otros artistas. El temprano recorrido dual de dos “hijos dilectos” como Marcelo Pombo y Miguel Harte es un buen ejemplo de la dificultad de establecer definiciones tajantes en términos de espacios de exhibición, legitimación y filiaciones estéticas. En 1989, Harte expone con Vila, Vandam y Fontanet en el Rojas. En 1989 y 1990 Harte y Pombo exponen junto a Pablo Suárez en la Galería del Rojas y en el Centro Cultural Recoleta. La relación artística de Harte con Suárez es muy anterior al Rojas. Por el contrario, el vínculo con Pombo se desarrolla en este espacio, ya que éste se incorpora desde la relación con Gumier Maier en la actividad militante del Grupo de Acción Gay.⁷ Luego continuaron la dinámica grupal con Pablo Suárez en la Fundación Banco Patricios en su tercera versión de 1993, que como buena saga tuvo un regreso en el 2001 como *Harte, Pom-*

bo, Suárez IV en la Galería Ruth Benzacar. En 1991 exponen en el ICI *Arte e ironía, picado fino* y en 1993 *Ilusiones de artista* nuevamente en Recoleta junto a Sebastián Gordín, Omar Schiliro y Alberto Goldenstein. Entonces, estos dos artistas fuertes de la visión del Rojas actúan más próximos a Suárez –en el caso de Harte, como mencioné, es un vínculo establecido previamente al Rojas– que al programa esteticista retrospectivo de Gumier Maier, y transitan juntos o separados por todos los espacios disponibles y con variopinta compañía. Una exposición clave para “el arte joven” fue *Menor o igual a Treinta Años*, organizada por la Fundación Banco Patricios en 1991, complementada luego con *90-60-90* realizada en el mismo espacio en 1994. Para el crítico López Anaya la primera presentaba un “panorama desolador”,⁸ afirmó que las obras no tienen ningún compromiso ético y social, definición curiosa cuando su compromiso mayor había sido como funcionario de las dictaduras militares en La Plata. La defensa de las obras de Macchi, Ballesteros y Siquier estaba dentro de su política ya que estos artistas habían integrado el *Grupo de la X*, promovido por el crítico junto a Enio Iommi en 1987.⁹ Un año después, sus reservas sobre la obra de Pombo y Harte habían desaparecido ya que es el pre-

sentador de la exposición *Neo 90. Fingir-fingir. Álvarez, Ballesteros, Harte, Pombo, y Siquier* en la galería Ruth Benzacar.¹⁰ Para agosto, su comentario positivo de la obra del Rojas fija la caracterización del mismo como *arte light*, como obras artificiosas de apariencia y simulación que responden a la cultura contemporánea.¹¹ El texto liminar del Rojas es “Avatares del Arte”, un comentario sobre el estado del arte en Buenos Aires, en cuyo comienzo señala el agotamiento del expresionismo y del arte político.¹² Ninguna de estas dos opciones artísticas, en realidad, existía ya en 1989 para entablar una discusión hegemónica, por lo cual no tiene peso programático real enfrentarse a ellos. Unir el oficio material del arte al disfrute, acercarlo “hasta los contornos del espectáculo” es un programa lo suficientemente vago, que puede comprenderse desde el elogio al Certamen con el Arte en el Cuerpo, organizado por Roberto Jacoby en Palladium, que es un punto alto de la línea festiva de los ochenta. El discurso artístico de Gumier Maier actúa sobre el terreno vacío que ha dejado la “transvanguardia” y que la pintura de los discípulos de Hlito y Puente no ha logrado cubrir, tampoco los derivados regionalistas de la Escuela del Sur y menos el fallido intento *Grupo de la X*. La oposición al arte social era una incorrec-

ción política ya que, aunque inexistente, lo aceptable era aplaudirlo por su asociación estructural con el Movimiento de DDHH. La virtud del Rojas es que se saca de encima lo políticamente correcto y acepta la felicidad ochentosa sin culpa. La política, sabe Gumier Maier, pasa ahora por otro lado. Gumier Maier es un sujeto político, un militante del movimiento homosexual: por eso entiende tanto del enfrentamiento directo como del tacticismo, del entrismo y del simulacro. Tal vez, uno de los logros de la “gestión” de la Galería del Rojas es que se haya diluido su dependencia de la Universidad de Buenos Aires y de la política de extensión universitaria dominada por Franja Morada del Centro Cultural Ricardo Rojas, abierto en la primavera alfonsinista de 1984, probablemente porque comenzó a actuar cuando la hegemonía de la misma entraba en su declive, obligada a la convivencia con otras agrupaciones socialdemócratas como Compañeros de Base, que basaron luego parte de su política pública en cuestiones de género. Gumier Maier es un intelectual orgánico, que domina la política cultural desde un espacio público. Es uno de los últimos artistas de manifiesto: desde *Avatares del Arte a El Tao del Arte*. El primero antes de abrir la galería, el segundo luego de su renuncia como director de la misma en 1997, sintomáticamente como una defensa de la relación arte-vida desde la libertad y la ficción. Entre 1991 y 1992 se consolida el grupo de artistas cuya estética se asociará como del Rojas. Es decir que se produce la distinción entre los artistas afines y la política de exhibición, que es mucho más amplia que la producción de aquéllos. Es en 1992 cuando Gumier Maier realiza un recorte hacia atrás y

una definición hacia delante: inventa al Rojas. Gumier Maier –junto a Magdalena Jitrik– hace el balance de objetivo cumplido en la exposición *El Rojas presenta: algunos artistas* en Recoleta: “dar cabida a una camada de artistas jóvenes cuyas obras no formaban parte de la estética promovida en ese momento”. Sin embargo, no había ninguna promoción estética en 1989, sólo hiperinflación. Esta exposición es clave para el reconocimiento del Rojas, amplía su público.¹³ Paradójicamente, el Rojas se convierte en sí mismo saliendo de su cueva oportunamente para las Jornadas Internacionales de la Crítica. La relación del Rojas con el Centro Cultural Recoleta es cercana; Gumier Maier realizó su principal muestra en el espacio municipal en 1989 con el apoyo de Miguel Briante. Los artistas del Rojas exponen principalmente en el Espacio Giesso, algunos en el ICI. Al fin de cuentas, las muestras programáticas se realizan fuera de la Galería del Rojas: se buscan los lugares centrales desde el avance periférico (esa marginalidad supuesta del centro universitario). Un punto común de los “artistas del Rojas” es la lectura personalista de la historia del arte local, en una actitud posmoderna –como “dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío”–, aún más que la de la “transvanguardia” local de principios de los ochenta que estaba sujeta a su propia génesis setentista. Es decir, los artistas del Rojas producen sus obras desde la idea de espectáculo, del pastiche de estilos anteriores (el arte concreto, el perceptismo y el pop: es decir, los “estilos modernos argentinos”), la parodia y la esquizofrenia, la negación del significado, el hedonismo y la velocidad del tiempo del presente. En cierta forma, el Ro-

8> Véase catálogo *Menor o igual a Treinta Años. Muestra de Artistas Jóvenes*, Fundación Banco Patricios, febrero y marzo de 1991. Cfr. Jorge López Anaya. “Virtudes, fracasos y mimetismos en una exposición de arte joven”. *La Nación*, 2 de marzo de 1991, p. 5. *Light* es retomado como categoría estética en Elena Oliveras, *La levedad del límite. Arte argentino en el fin de milenio*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000.
9> *Grupo de la X*, Museo Castagnino, Rosario y Museo Sivori, Buenos Aires, 1987. Sus miembros eran Carolina Antoniadis, Ernesto Ballesteros, María Causa, Ana Gallardo, Enrique J zik, Jorge Macchi, Gladys Nistor, Juan Paparella, Martín Pels, Andrea Raciatti y Pablo

Siquier. Además, véase *9 pintores de la joven generación*. Carolina Antoniadis, Elizabeth Aro, Ernesto Ballesteros, Ana Gallardo, Gustavo Figueroa, Leonardo Kestelman, Jorge Macchi, Andrea Raciatti, Pablo Siquier. Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar, 27 de octubre al 7 de noviembre 1987; *Retorno y presencia. Artistas de la joven generación, obras 1987/1988*. Participan Elizabeth Aro, Alejandro Corujeira, Enrique J zik, Jorge Macchi, Miguel Rothschild. Galería Ruth Benzacar, 10 de agosto al 3 de septiembre de 1988.
10> Véase catálogo *Álvarez, Pombo, Harte, Siquier, Ballesteros. Neo 9, Fingir-Fingir*. Galería Ruth Benzacar, 3 de junio al 11 de julio 1992. Siquier, por otra parte,

es una figura interesante para pensar las estrategias individuales de visibilidad, ya que participó del *Grupo de la X*, luego en el Rojas, para regresar al staff de Ruth Benzacar sin dejar de participar en las muestras principales del Rojas.
11> Jorge López Anaya. “El absurdo y la ficción en una notable muestra”. *La Nación*, 1º de agosto de 1992, p. 8. Es una reseña de la exposición *Jorge Gumier Maier, Benito Laren, Omar Schiliro y Alfredo Londaibere*. Espacio Giesso, 22 de julio al 2 de agosto 1992.
12> Jorge Gumier Maier. “Avatares del Arte”. *La Hoja del Rojas*. Buenos Aires, año II, núm. 11, junio de 1989.

13> Gumier Maier y Magdalena Jitrik. “Desde su inicio a mediados de 1989...”. *El Rojas presenta: Algunos Artistas*. Centro Cultural Recoleta, 26 de agosto al 6 de setiembre de 1992. Participan

Feliciano Centurión, Martín Di Girolamo, Sebastián Gordín, Jorge Gumier Maier, Miguel Harte, Magdalena Jitrik, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Nuna Magiante, Enrique Mámora,

Emiliano Miliyo, Esteban Páges, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo, Elisabet Sánchez, Omar Schiliro y Sergio Vila.

La conexión peruana¹

Ana Longoni²

Entre los muchos capítulos aún pendientes de escritura en la historia del arte argentino de los años ochenta y noventa figuran las prácticas artístico-políticas callejeras que surgieron aisladas durante (y a pesar de) el terror instaurado por la última dictadura, alterando subrepticamente su "normalidad" cotidiana e institucional,³ o –sobre todo después de la Guerra de Malvinas, en la fase del gobierno del Gral. Bignone y la Multipartidaria– inscribiéndose como parte del movimiento de derechos humanos liderado por las Madres de Plaza de Mayo en acciones de denuncia al régimen genocida.⁴ Mi intención aquí no es reponer este vasto vacío historiográfico sino apenas señalar algunos hilos sueltos de los muchos que componen esa trama en buena medida desconocida. Aunque provocativa, no me parece descabellada la hipótesis de que la conexión más directa (la antesala, la pre-historia inmediata) de ciertas prácticas creativas que contribuyeron a las estrategias visuales del movimiento de derechos humanos y fueron participes en la toma de la calle a fines de la dictadura, convirtiéndose luego en un factor activo y disruptivo en la recuperación de los espacios públicos durante los (primero, festivos; a poco, graves) tiempos de la transición, no hay que buscarla tanto en Argentina como en Perú. ¿Por qué digo que esa idea puede resonar provocativa? En las dos últimas décadas los

historiadores del arte, los críticos y los curadores vienen revisitando con insistencia a la vanguardia argentina de la década del sesenta, devenida en una suerte de mito fundante y origen inequívoco de todos los desarrollos artísticos posteriores de la escena local, en especial de aquellos experimentos tendientes a articular arte y política. Sin embargo, a la hora de pensar en la aparición aislada pero potente de colectivos de acción artística tanto en Buenos Aires (el TIT –Taller de Investigación Teatral– y Gas-Tar/ CAPaTaCo) como en Rosario (Cucaño), no puede obviarse considerar las feroces condiciones de clausura que impidieron o dificultaron enormemente cualquier transferencia o reactivación directa o explícita del legado sesentista en el contexto de la dictadura. Uno de los signos culturales de la derrota infligida por el terrorismo de Estado a los proyectos de corte emancipatorio es la obturación de cualquier trazo de la (intensa y densa) memoria de la experiencia⁵ de los movimientos de vanguardia acaecida en la época que clausura brutalmente el golpe militar. Su desguace, obturación y bloqueo traumático. Su *desaparición*. Los hilos sueltos (o, mejor, interrumpidos con violencia) empiezan a recomponerse de manera subterránea ya a fines de los años setenta, aunque fuera de Argentina. Y no se trata sólo de exilio (que lo hubo) sino también de reverberaciones y resonancias que podían activarse en contextos políticos menos hostiles a la vindicación de la capacidad revulsiva del arte en medio de procesos de

jas es un esteticismo de los ochenta que transcurre entre el *glam* y el *camp*. Las lecturas sobre el Rojas tomaron algunos de estos aspectos para argumentar positiva o negativamente sobre las obras. Por ejemplo, Basualdo se preocupó por la relación con los estilos históricos como el arte concreto en *Crimen & Ornamento*; el carácter hedonista fue malinterpretado por Restany en su comparación con el menemismo como un estilo de vida; la idea de un arte para la velocidad del tiempo presente –además del uso kitsch de los materiales– fue uno de los ejes del apoyo crítico de Fabián Lebenglick, que se ocupó de la mayoría de las exposiciones desde 1991.¹⁴ En cierta forma, la dinámica de avance del Rojas termina en 1994 y hay una conciencia de esto en el texto *brigth* de presentación *5 años en el Rojas*.¹⁵ Los artistas biografiados son los que se signaron desde entonces como los del Rojas: es decir, la lista está ya depurada, sólo restan algunas incorporacio-

nes. Sin embargo, una muestra de mayo de 1995 es, tal vez, la más política de la Galería del Rojas: *Faggots* con un texto de Bill Arning, "Maricas: un comunicado desde los EEUU", cuya sola presencia discursiva anula la lectura del aislamiento local. Hasta 1997 continúa con fuerte incidencia en la legitimación de artistas jóvenes, con el mencionado cierre teórico de *El Tao del Arte*.¹⁶ Si se abre una disputa es ya sobre el pasado. Marcelo Pacheco critica, entonces, a la Galería del Rojas como doméstica –revirtiendo lo positivo de este término en Gumier Maier– y sin plan de trabajo, "un lugar para la belleza a salvo de la historia". Justamente de eso se trata gran parte de la política de los ochenta: abrir la posibilidad de un lugar para la belleza a salvo de "nuestra" historia.¹⁷ Se piensa al Rojas desde Ruth Benzacar y las ferias de arte ¿No será, tal vez, más interesante hacerlo desde las demandas democráticas, las ansias de libertad y los breves sueños igualitarios de los ochenta?

14> Carlos Basualdo. "Crimen es ornamento", presentación catálogo *Crimen es ornamento*. Centro Cultural Parque de España, Rosario, septiembre 1994. Participan Fabián Burgos, Nicolás Guagnini, Fabio Kacero, Jorge Gumier Maier y Pablo Siquier. En la Galería del Rojas se incorporaron Graciela Hasper y Omar Schilliro. Basualdo, para la exposición en New York, incorporó a Raúl Lozza para facilitar un argumento genealógico que acompañe un discurso más ideológico sobre las prácticas y las referencias de los artistas convocados. Carlos Basualdo. "Ejercicio de lejanía". *The rational twist*. New York, Apex Art, febrero de 1996. Pierre Restany. "Arte Guarango para la Argentina de Menem". *Lápiz* (Madrid), noviembre de 1995, año 13, núm. 116, págs. 50-55. Para las críticas y los prólogos de Fabián Lebenglick, al igual que para documentos varios entre 1989-2000, consultar el

Archivo especial Galería Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA), Fundación Espigas. 15> Gumier Maier. *5 años en el Rojas*. Buenos Aires, Eudeba, 1994. Los artistas incluidos son Fabián Burgos, Feliciano Centurión, Beto De Volder, Martín Di Girolamo, Alberto Goldenstein, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Graciela Hasper, Agustín Inchausti, Benito Laren, Luis Lindner, Alfredo Londaibere, Nuna Magiante, Enrique Marmora, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo, Elisabeth Sánchez, Cristina Schiavi, Omar Schilliro y Sergio Vila. El mismo año expone Gumier Maier en una colectiva en Ruth Benzacar con Gordín, Kacero, Harte, Pombo, Álvarez, Hasper, Siquier y Gravinese. 16> *El Tao del Arte*, Centro Cultural Recoleta, 13 de mayo al 8 de junio de 1997. Participan Fabián Burgos, Nicolás Guagnini, Jorge Gumier Maier, Graciela Hasper, Fabio Kacero, Omar Schilliro, Pablo Siquier, Sergio Avello, Elba Bairon,

Jane Brodie, Fabián Burgos, Feliciano Centurión, Alberto Goldenstein, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Agustín Inchausti, Alejandro Kuropatwa, Fernanda Laguna, Benito Laren, Luis Lindner, Alfredo Londaibere, Liliana Maresca, Zaliente Mussetti, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo, Cristina Schiavi, Marcelo Zanelli. 17 Marcelo Pacheco. "Arte por el arte. Una retrospectiva en el Centro Cultural Recoleta recupera el arte que pasó por el Rojas en los últimos siete años" y "Polémica Zen". *Magazín Literario*, junio de 1997, año 1, núm. 0, pág. 8. Pacheco había presentado, por ejemplo, la muestra de José Garófalo en el Rojas: "José Garófalo, el aguafiestas". *Violencia Light*. José Garófalo. Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, abril de 1996. Pacheco y Gumier Maier prologan *Artistas argentinos de los '90*. Buenos Aires, FNA, 1999.

1> Una versión preliminar y más breve de este texto acompañó la exposición retrospectiva de Coco Bedoya en el Centro Municipal de Exposiciones Ricardo Palma, Lima, marzo de 2008. Quiero reconocer que algunas de las ideas que dieron origen a este texto surgieron en conversación con Roberto Amigo, a quien agradezco su generoso y siempre exigente intercambio. 2> Ana Longoni es escritora, investigadora del CONICET y profesora

en la Universidad de Buenos Aires. 3> *Retomo esta hipótesis de Cecily Marcus*, "En la Biblioteca Vaginal: un Discurso Amoroso", en: *Políticas de la Memoria* 6-7, Buenos Aires, Cedinci, verano 2005/2006. También Nelly Richard lee en esa clave algunas intervenciones conceptuales de la llamada Escena de Avanzada chilena a comienzos de la dictadura de Pinochet. 4> Sobre la experiencia de Cucaño, véase el ya citado artículo de Cecily Marcus.

4> La historia de uno de los episodios más sobresalientes de esta articulación puede encontrarse en el volumen colectivo *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008. 5> Suely Rolnik propone esta noción, que despliega entre otros textos en "Geopolítica del rufián", *Micropolítica*. *Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2005.

transformación social. Recordemos, si no, el triunfo –vibrante y fugaz– de la revolución sandinista en Nicaragua en 1979 y la cadena de solidaridades internacionales que despertó, que en materia de intervenciones artísticas dio lugar a un potente movimiento de brigadas muralistas. Pero me refiero más concretamente a Perú, en donde se transitaba un contradictorio proceso político, social y cultural en el que pugnaba por hacerse sitio aquel vector que Gustavo Buntinx describe como “la *utopía socialista* de un poder ejercido por los trabajadores mismos, en relación estratégica con sectores medios radicalizados”.⁶ Inmerso en este imaginario, surge el colectivo Paréntesis (más tarde devenido en E.P.S. Huayco), cuya práctica reformula drásticamente los vínculos entre arte y política, cultura letrada y nueva cultura popular, urbana y migrante, modernidad y posmodernidad. Lo integran –en momentos distintos y entre otros artistas– Francisco Mariotti, María Luy, Armando Williams, Juan Javier Salazar, Charo Noriega, Lucy Angulo, Patricia López Merino, Mariela Zevallos, Herbert Rodríguez, Fernando “Coco” Bedoya y la argentina Mercedes Idoyaga (más conocida por su seudónimo Emei). Los dos últimos participaron activamente de los momentos iniciales de esa experiencia crucial, en tiempos del festival callejero Contacta 79, antes de trasladarse a Buenos Aires en 1981. Fue en ese contexto que tuvieron acceso a las primeras referencias acerca de Tucumán Arde a través de los tempranos textos de Néstor García Canclini, sociólogo argentino exiliado en México.⁷ Si anduviéramos tras una pista arqueológica, pareciera ser ésta, la recepción de Can-

clini entre estos jóvenes artistas peruanos, una de las vías indirectas por las que la experiencia colectiva de la vanguardia argentina con la que culmina el agitado itinerario del 68, se reactiva como relato (todavía fragmentario y casi secreto, en contraste con su canonización contemporánea lindando en el mito o el fetiche), e ingresa a la genealogía de los cruces entre vanguardias artísticas y política radicalizada en Argentina y América latina. Canclini rescata a Tucumán Arde como la “experiencia principal” dentro de los intentos de esos años de formular “la integración de artistas con organizaciones populares” (1973). En *La producción simbólica* se propone analizar la correlación entre la modernización en la estructura socioeconómica y la aparición de vanguardias artísticas en los años sesenta en Argentina. En ese contexto, Tucumán Arde aparece definido como “la reformulación más radical de la práctica artística, de su relación con los difusores y el público”. En relación a la carga rupturista y crítica implicada en las acciones de 1968, García Canclini concluye:

“Un mérito a reconocer a los artistas de Tucumán Arde es haber comprendido que la transformación fundamental consiste menos en sustituir un estilo por otro que en cuestionar la organización del campo artístico, las instituciones que lo integran, las estrategias simbólicas de las clases dominantes. Experiencias que son un punto de partida para cualquier intento de construir la cultura como satisfacción solidaria de las necesidades de todos” (1979).

6> Gustavo Buntinx, *E.P.S. Huayco. Documentos*, Lima, Centro Cultural de España, 2005, p. 23. En 1968 el gobierno militar y populista de Velasco Alvarado inicia una serie de reformas (agraria, educativa, etc.) que son interrumpidas por el golpe de Morales Bermúdez en 1975.

La insurgencia gremial y campesina, sin embargo, obliga al nuevo régimen militar a replegarse y llamar a una Asamblea Constituyente en 1979.

7> Me refiero al fascículo “Vanguardias y cultura popular” (Buenos Aires, CEAL, 1973), y a los libros *Arte popular y*

sociedad en América Latina (México, Grijalbo, 1977) y *La producción simbólica* (Siglo XXI, México, 1979). También en 1980 se publica un artículo suyo en la revista peruana *Hueso Húmero*, n° 5-6, titulado “La participación social del arte: el porvenir de una ilusión”.

En alguna medida, el punto de vista de este primer Canclini (imbuido de una perspectiva teórica renovadora del marxismo en cruce con la sociología del arte) funciona como intertexto (junto con el aporte del crítico peruano Mirko Lauer) del programa de intervención artística que desarrollaría el colectivo peruano en esos años. El proyecto inicial de Paréntesis/Huayco explicita sus puntos de partida en posiciones programáticas muy próximas a las de Canclini. Por ejemplo, el manifiesto dado a conocer en Contacta 79 afirma:

“Las artes tradicionales, la evolución de nuestras expresiones artísticas populares, las artes aplicadas, las técnicas modernas de masificación integradas como acto conceptual con los rituales de la vida diaria, sólo se justifican si logran dinamizar las relaciones del desarrollo histórico rompiendo la inercia de una creatividad tolerada y controlada, buscando soluciones innovadoras que se opongan a la neutralización de la cultura”.⁸

Estos planteos dieron lugar, de acuerdo al balance que propone Mariotti, a “propuestas estéticas que ya no tienden a la realización de la obra única, comercial, coleccionable, sino a la obra estética como actitud, como acción del momento y que, en algunos casos, hasta involucra al participante”.⁹ Al trasladarse a Buenos Aires, Bedoya y Emei, junto a artistas como Diego Fontanet, Joan Prim, Daniel Sanjurjo, José Luis Meirás, Fernando Amengual y muchos otros, impulsan la conformación de un colectivo denomi-

nado primero Gas-Tar (Grupo Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario)¹⁰ y más tarde CAPaTaCo (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común).¹¹ Llevaron a cabo durante toda la década del ochenta y los primeros años noventa una serie de intervenciones callejeras participativas (gráficas, performáticas), a la vez que propiciaron movidas masivas dentro de espacios contraculturales (como el Parakultural, Babilonia o Mediomundo Varieté) y en algunos pocos casos se instalaron en tensión en los márgenes del circuito artístico. Su espacio privilegiado fue claramente la calle en el marco de movilizaciones masivas, en su mayor parte convocadas por el movimiento de derechos humanos, aunque también asumieron la intervención en conflictos obreros (en especial, la larga huelga de la fábrica Ford en 1985) y desplegaron solidaridades internacionales (o debería decir internacionalistas). Entre ellas, impulsaron junto al Frente por los Derechos Humanos (integrados por un grupo de jóvenes en apoyo a las Madres) sendas convocatorias a acciones masivas participativas, como encender velas en apoyo a los opositores a la dictadura chilena de Pinochet (“Vela x Chile”, en 1986 y 1987) o realizar un recorrido en bicicleta por distintos puntos de Buenos Aires, interrumpido por sucesivas performances, en homenaje a los estudiantes chinos reprimidos en Tienanmen (“Bicicletas a la China”, 1989), en lo que definieron como “*ready made social*”. Muy en coincidencia con los postulados ya referidos de Paréntesis/Huayco aunque sin duda mucho más explícito en su ligazón con la acción política, CAPaTaCo se autodefine como un “grupo interdisciplinario de arte que

8> Manifiesto del Festival de Arte Total Contacta 79, incluido en Buntinx, op. cit., p. 219.

9> Francisco Mariotti, “Balance interno de EPS Huayco”, en Buntinx, op. cit., pp. 253 y ss.

10> Según otra versión, la sigla

significaría “Grupo de artistas socialistas para la transformación del arte en revolucionario”. El verbo resultante (“gastar”) otorga al nombre un plus de distancia jocosa ante denominaciones tan grandilocuentes.

11> La sigla encierra un chiste en base al

doble sentido de la palabra colectivo: como grupo y como transporte público de pasajeros, estos últimos divididos entre las prohibitivas Tarifas Diferenciales y las más populares Tarifas Comunes.

se plantea colectivizar los medios de producción artístico-culturales en el sentido de:

- La producción grupal de obras y eventos de arte.
- Lograr la participación creativo-productiva del público.
- Ampliar demográficamente el consumo a los sectores populares, tradicionalmente marginados.
- Ligarse a las luchas de los trabajadores y el pueblo".¹²

Recuperan de la experiencia peruana conceptos clave como el de "arte al paso", acuñado por Huayco en alusión a la popular "comida al paso", a partir de su crucial instalación "Salchipapas" (1980), construida (en la calle y luego dentro de la galería) con miles de latas de leche vacías, recicladas de la basura. También mantienen la referencia al primer Canclini, por ejemplo cuando Bedoya elige citarlo como epígrafe: "El arte nunca es más fascinante, creativo, y liberador que cuando actúa en forma solidaria con la capacidad productiva y de conocimiento del pueblo".¹³ Algunos de los integrantes de Gas-Tar / CAPaTaCo eran militantes del Frente de Artistas del Movimiento al Socialismo (MAS), partido de orientación trotskista que tuvo un crecimiento significativo dentro del mapa opositor de la transición (antes de su rotundo estallido y dispersión a principios de los noventa). Si bien esta pertenencia no implicó una sujeción "orgánica" de todas las propuestas impulsadas por el grupo a la política cultural y artística del MAS —más bien, se trató de una convivencia con dificultades y en permanente tensión—, es cierto que varias de ellas adquieren mayor resonancia si se leen en relación a la línea partidaria. En particular, ello puede notarse en la intervención que Gas-Tar realiza en el

contexto del primer Siluetazo, el 21 de septiembre de 1983.

Se suele entender a las siluetas como la concreción visual de la consigna "Aparición con vida", levantada por las Madres desde 1980 (se coreaba en las marchas "con vida los llevaron, con vida los queremos"). Respondía en esa coyuntura a los rumores inciertos que circulaban acerca de que el aparato represivo mantenía detenidos con vida en campos clandestinos. Esta mínima esperanza de que algunos desaparecidos continuasen vivos empezó a esfumarse con el paso del tiempo, cuando esa expectativa se vio enfrentada al descubrimiento de fosas comunes de NN y a los primeros testimonios de los escasísimos sobrevivientes acerca de los cruentos métodos de exterminio.

A la consigna "Aparición con vida", el MAS oponía en ese entonces la exigencia "Toda la verdad". A la sostenida interrogación sobre el destino de los desaparecidos o incluso a la secreta esperanza de su retorno, confrontaba la demanda de investigación y la denuncia a los responsables de esos asesinatos. En medio de las miles de siluetas blancas pegadas sobre las paredes en aquella histórica jornada en Plaza de Mayo, los integrantes de Gas-Tar trazaron una silueta negra y caída sobre el pavimento, a metros del Cabildo, estampada en el lugar preciso donde se produjo el hallazgo de un cadáver: el de Dalmiro Flores, un obrero asesinado por parapoliciales durante una masiva marcha contra la dictadura, el 16 de diciembre de 1982.

Gas-Tar elige entonces aludir a una víctima concreta de la represión, de cuyo destino se tiene triste certeza. La silueta sobre el piso remite claramente al procedimiento policial con el que se deja señalado el sitio donde cayó un abatido, antes de retirar su

cuerpo. Según Roberto Amigo, esta silueta inducía en su contraste con las otras erguidas de pie a "una asociación inmediata: todos los desaparecidos están muertos, como Dalmiro Flores".¹⁴

Terminada la dictadura, ocurren los primeros esfuerzos aislados e insulares por recuperar el legado crítico de la vanguardia de los sesenta. En Rosario, jóvenes artistas agrupados en APA (Artistas Plásticos Asociados), entre los que estaban Graciela Sacco, Daniel García y Gabriel González Suárez, organizan en 1984 en el Museo Castagnino una muestra que contó con la curaduría de Guillermo Fantoni sobre la vanguardia de esa ciudad en el período 1966-1968. Dicha instancia se convirtió en una operación de rescate de experiencias, materiales y artistas que habían quedado silenciados y desperdigados. González Suárez relata: "Con las Jornadas quisimos memoriar, movilizar y fomentar la discusión sobre un tema sepultado tras estos años de oscurantismo. Cuando empezamos a prepararlas encontramos resistencia en quienes habían vivido esa etapa, dificultades en recordar, en aportar documentación. (...) Cuando preparábamos las jornadas, habíamos recibido críticas de que estábamos museificando un período marcadamente anti-institucional. Creemos que ese debate y las 1500 personas participantes demuestran lo contrario: lo que logramos fue desmuseificar el museo y no museificar la vanguardia".¹⁵ Al mismo tiempo, los integrantes de CAPaTaCo rescatan explícitamente a Tucumán Arde (aunque con la insólita salvedad de que no se inscribe dentro del "arte mural") en

tanto parte de una genealogía de la que aspiran a ser parte, "unida a la tradición latinoamericana de arte mural de masas realizado en las revoluciones mexicana y cubana, con las Brigadas Ramona Parra e Inti Peredo durante el gobierno de Salvador Allende y en experiencias similares llevadas a cabo en Perú y Brasil".¹⁶ Lo cierto es que también resulta un forzamiento o una simplificación incluir dentro del legado muralista experiencias como el Siluetazo o los proyectos de Huayco. Puede leerse allí un resabio agguirado de la vieja puja entre comunistas y trotskistas, reclamándose herederos directos y excluyentes del muralismo mexicano, o bien en la línea de Siqueiros o en la de Rivera, puja que en la década del sesenta habían actualizado Ricardo Carpani y el movimiento Espartaco, y que ahora apostaba a prácticas murales masivas y efímeras. Pero no se trata sólo de constituir a Tucumán Arde como una referencia histórica de las propias prácticas, sino más bien del intento de recomponer los lazos biográficos entre las dos generaciones de artistas. En las instancias iniciales de la conformación del núcleo de Gas-Tar, de acuerdo a los relatos de Bedoya y Emei,¹⁷ rastrean e invitan a sumarse a las actividades del grupo a antiguos integrantes de la vanguardia radicalizada de los sesenta. De hecho, junto a Roberto Jacoby, organizan una serie de fiestas itinerantes en espacios *underground* en la contracultural y desbordante vida nocturna de los ochenta. Junto a León Ferrari, promueven una serie de convocatorias, autofinanciadas y abiertas (sin jurado de selección) que dieron lugar a libros/muestras colectivos en los que participan cientos de artistas, siempre en torno a un claro eje político (entre ellos, "No al indul-

12> S/f., "Miserere para el equeco", *La Bizca*, Año I n° 2, Buenos Aires, otoño 1986.

13> "Madres de Plaza de Mayo. Un espacio alternativo para los artistas plásticos", Dossier aparecido en

La Bizca, año I núm. 1, Buenos Aires, nov./dic. 1985.

14> Roberto Amigo "Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos", en *El Siluetazo*, op. cit. 15> "Tucumán Arde", en *Boletín* n° 6,

publicación del Frente de Artistas del MAS, Buenos Aires, junio de 1985, p. 17. 16> "Madres de Plaza de Mayo. Un espacio alternativo para los artistas

plásticos", Dossier aparecido en *La Bizca* año I núm. 1, Buenos Aires, nov./dic. 1985.

to, la obediencia debida y el punto final”, “A XX años del golpe”, “500 años de la conquista”). Fue con Ricardo Carreira con quien CAPaTaco estableció un vínculo de amistad más estrecho y una colaboración permanente en la realización de performances y acciones callejeras desde 1989 hasta su muerte, ocurrida en 1993. En plena Guerra del Golfo, durante una asamblea estudiantil en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Carreira (acompañado por Bedoya) pidió la palabra y leyó, con lentitud exasperante, el texto de un poema/volante que empezaba con la pregunta: “¿Con qué compraste las vidas, mister?...”. La interminable y pausada lectura fue interrumpida por los participantes de la asamblea, que terminaron abucheándolo y echándolo del recinto. Mientras bajaban las escaleras de la facultad, plagada de cartelones, afiches y pasacalles de las distintas agrupaciones políticas estudiantiles, Bedoya le preguntó a su amigo qué pondría en un pasacalles allí, en ese lugar y en ese momento. Carreira le responde con una enumeración de una serie de adjetivos (des)calificativos: “pobre burro bruto torpe”. Pocos meses después, Carreira muere. La clave de esas cuatro palabras, signos mínimos y escasos dejados por el amigo como pistas sin resolver, termina siendo el disparador de la obra que pocos años más tarde realizaría Bedoya.¹⁸ Su búsqueda puede leerse como una investigación sobre el insulto como estigma y condena social, a la vez que un homenaje al amigo ausente y una vuelta de tuerca sobre algunas de las ideas (¿estéticas?, ¿vitales?) que sostuvieron toda la existencia de Carreira, en especial la noción de deshabitación como aquel efecto sobre nuestra buena conciencia adormecida que

17> Emei recuerda a CAPaTaco “guachoco del ya hoy mítico ‘Tucumán Arde’, huérfano de los que uno a uno salimos a buscar: Suárez, Jacoby, Ruano, Carballa y los demás. Sólo con Ricardo Carreira –

encontrado por Bedoya– capataqueamos juntos. ‘Tucumán Arde’, legado via Canclini hace rato su propio Torquemada”, en “Virtudes de un múltiple oportunista”, autoedición, 1999.

18> Y que se exhibieron por primera vez como “Pobre burro bruto torpe, las cuatro palabras de la esclavitud”, en el Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1996.

de tan incomodador nos resulta intolerable, el efecto –decía Carreira– que debería provocar el arte de vanguardia.

Quizá el punto en que la idea de una transferencia desde la escena peruana hacia la argentina encuentra mayor asidero es en el señalamiento de la apuesta en común de estos colectivos por la serigrafía como técnica privilegiada en sus programas en pos de avanzar en la socialización del arte. Sin duda esa opción se engarza en la larga tradición de la gráfica de izquierdas en sus distintas vertientes que ya desde el siglo XIX privilegió el grabado antes que –por ejemplo– la pintura al óleo, con argumentos que asociaban dicha técnica a las potenciales condiciones de recepción y circulación.¹⁹ Es contundente la dimensión política de privilegiar la producción de ejemplares múltiples antes que una obra única y la facilidad de difusión de un medio de producción relativamente sencillo y barato. A esta tradición se suma la condición experimental que exploran los mencionados colectivos peruanos y argentinos en cuanto a ese dispositivo técnico. Particularmente, el pasaje de todos los colores en un movimiento, lo que se distingue radicalmente de la técnica tradicional de la serigrafía de un color por paso, y es condición de posibilidad (o facilidad) del taller callejero. Esta innovación técnica, que produce como resultado una imagen sucia y más pictórica, ya está presente en la “Carpeta de Transición” (1979) de los integrantes de Huayco y se prolonga en las experiencias serigráficas (individuales y colectivas) de Coco Bedoya en Lima y en Buenos Aires.

El diálogo iconográfico entre ambas escenas es también intenso, particularmente al contrastar la obra serigráfica individual de Juan Javier y la de Coco Bedoya, quienes comparten un repertorio muy próximo (la caja de fósforos peruana, marca “La llama”, deviene en la argentina “Fragata”, por ejemplo). La opción por la serigrafía en tanto lenguaje ligado “a la reproducción masiva y al anhelo de la utopía democratizadora implicada en ella”,²⁰ adquiere su sentido político radical en el marco de la búsqueda de un arte participativo como un nuevo género, “cuyo concepto es usar la calle como soporte de arte” no sólo por la geografía en la que se despliegan sus intervenciones, sino también por su vínculo con determinados movimientos sociales que consideran su “soporte social”. A la vez, interpelan a una multitud (peatones casuales o manifestantes) para que se transforme en ejecutante activo de las obras. Ello se vislumbra en las distintas iniciativas en pos de una creación colectiva, en las que llegan a participar cientos de personas devenidas en productor colectivo de arte, en el taller de producción montado en una plaza, en la elección de superficies en la vía pública sobre las que estampar, en la apuesta por una subjetividad transformada en el acto de serigrafar, y en los usos y la circulación de las imágenes producidas. Así como en Lima los integrantes de Paréntesis/Huayco combinaban tanto la producción de carpetas (que reunían en un soporte común trabajos serigráficos que portaban una firma individual) con iniciativas propiciadas como colectivo, en Buenos Aires se

19> Véase, por ejemplo, la polémica que entabla el dirigente socialista argentino Juan B. Justo ante la exposición del pintor también socialista Ernesto de la Cárcova, consignada en el libro de Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. El dirigente político le

señala al pintor, ante la primera exposición de “Sin pan y sin trabajo”, que el óleo no era la técnica adecuada para dirigirse a los obreros, ni El Ateneo con su público de señores bien, el espacio adecuado. Tópicos (la técnica, el ámbito de circulación y el público) que se reiteran sucesivas veces en distintos momentos del cruce entre arte y política a lo largo del siglo XX.

20> Rodrigo Quijano, texto de sala en la exposición de Coco Bedoya en Lima, marzo 2008.

21> Entre las que cabe señalar, por cierto, la labor que el grupo platense Escambros viene desplegando desde 1988, aunque a diferencia de las aquí referidas sí tiene una presencia destacada en los relatos del arte argentino del período.

suceden producciones grupales que implican la instalación del taller serigráfico en la calle o la aplicación directa de serigrafía sobre el pavimento, murales callejeros en base a fotocopias (xerografías) o la producción masiva de “afiches participativos” para que la multitud intervenga y complete. Es clara la desviación de la pureza de la técnica para generar una herramienta gráfica mixta y disponible para todos. Las serigrafías no llevan firma ni número de serie: son muchas y de muchos.

En la transmisión (informal) de estas y otras experiencias²¹ –muchas de ellas todavía desconocidas– puede establecerse un diálogo preciso con muchas de las prácticas de arte activista surgidas en la última década, mucho más directo que la referencia mediada a las vanguardias sesentistas. Pienso, por ejemplo, en las carnavalescas performances de Etcétera durante los escraches lanzados desde la segunda mitad de los noventa y su uso de títeres gigantes grotescos y máscaras paródicas semejantes a los que portaban los artistas del MAS en los ochenta. O en el uso de artefactos móviles para acompañar las marchas que construyó Maratón Marote o los desopilantes murales callejeros de “x el ojo” a principios de los noventa. En las acciones callejeras y gráficas de La Mutual Argentina y 4 para el 2000. Y, por supuesto, en la experiencia del Taller Popular de Serigrafía, entre 2002 y 2007, estampando en contextos de movilización las prendas de vestir de los manifestantes. Mucha tela aún por urdir. Vayan apenas estos retazos para contribuir al *patchwork*.



PREMIO: 
FUNDACION ANDREANI

07
08

ITINERANCIA

INAUGURACIÓN: ROSARIO

05 al 22 de octubre de 2007
Museo Municipal de Bellas Artes
"Juan B. Castagnino" - Av Pellegrini 2202.

1º DESTINO: BUENOS AIRES

6 al 23 de marzo de 2008
Centro Cultural Recoleta - Junín 1930.

2º DESTINO: MENDOZA

4 al 27 de abril de 2008
Espacio Contemporáneo de Arte
9 de Julio y Gutiérrez.

3º DESTINO: CORRIENTES

9 de mayo al 14 de junio.
Museo Provincial de Bellas Artes
"Dr. Juan Ramón Vidal" - San Juan 634.
Centro Cultural "Adolfo Mors" - Pellegrini 542.

4º DESTINO: SALTA

4 al 27 de julio
Museo de Arte Contemporáneo de Salta
Zuñivía 90 1°.

 FUNDACION
ANDREANI

Fundación Andreani • Suipacha 272 • CP C1008AAF • Ciudad de Buenos Aires
Tel. 011 4328-3993 • info@fundacionandreani.org.ar • www.fundacionandreani.org.ar

Total interferencia

Sobre la recuperación crítica de la obra de Liliana Maresca

Diego González¹

1. El espectador

En diciembre de 1999, la revista española *Lápiz* entregó uno de sus números monográficos. Ahí, un grupo de críticos, curadores e investigadores locales revisaba zonas y aspectos diversos del arte argentino contemporáneo.² En su momento, la voz resultante posibilitó (quizás por la modulación adquirida para adecuarse a oídos extranjeros) la reconstrucción de un cierto estado del arte en torno a los nombres, las genealogías y los sentidos de la década que finalizaba. Si esa voz colectiva, *múltiple* y *unívoca* a la vez, hubiese sido escuchada por un lector igualmente imposible, digamos un consumidor de cultura informado, del tipo al que ya apuntaba la nueva generación de suplementos culturales argentinos, se habría aceptado sin mayores objeciones una cierta narración consensual del arte argentino de los noventa. Aunque no recordase todo lo que ya apuntaba la nueva generación de suplementos culturales argentinos, se habría aceptado sin mayores objeciones una cierta narración consensual del arte argentino de los noventa. Aunque no recordase todo lo que ya había leído oportunamente en *La Maga* alrededor del *arte Light*, podía aceptar que hacia 1989 la conformación de un nuevo circuito de exhibición para las artes visuales,

con el ICI y el Rojas como cabezas visibles³, había posibilitado la emergencia o la visibilidad de una nueva promoción de creadores, que en su mayoría no superaban los treinta años y quienes encontraron a sus mejores promotores en un puñado de artistas de otras generaciones y en algún que otro crítico, joven o no. La emergencia rápidamente se transformaría en dominancia al calor de módicas discusiones alrededor de su supuesta levedad y falta de compromiso; la incorporación al *staff* de Ruth Benzacar describiría idealmente su tránsito exitoso al incipiente mercado.

El mismo año, Jorge Gumier Maier y Marcelo Pacheco curaban la edición de *Artistas argentinos de los '90* para el Fondo Nacional de las Artes.⁴ Obras antes que palabras esta vez; pero nuestro espectador no vería contradicción sustancial con aquellos supuestos: la sucesión de imágenes construía una laxa cronología que podía servir de ilustración a esa narración consensual del arte argentino de los noventa. Sin embargo, aparecía, al menos, la sombra de una duda: una artista, Liliana Maresca, cuyo nombre no registraba mención alguna en *Lápiz*, inaugura-

1> Diego González (Mar del Plata, 1973) vive y trabaja en Buenos Aires. Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA). Realiza tareas de docencia en la cátedra de Teoría de los Medios y de la Cultura de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y de investigación en el marco del proyecto UBACyT "La cultura como resistencia: lecturas desde la transición de producciones culturales no oficiales durante la dictadura" (dirigido por Ana Longoni), con sede en el Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

2> Rosa Olivares (coord.), "Argentina", nro. 158 / 159 de *Lápiz. Revista internacional de arte*, Madrid, diciembre de 1999 / enero de 2000. En más de un sentido, este número puede ser visto como un intento de reparación tras la presentación de la escena local por parte del crítico francés Pierre Restany unos años antes (cfr. Pierre Restany, "Arte guarango para la Argentina de Menem" en *Lápiz. Revista internacional de arte*, nro. 116, noviembre de 1995, Madrid; p. 50-55).

3> Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (dependiente de la Universidad de

Buenos Aires) e Instituto de Cooperación Iberoamericana respectivamente. Menos recordados por ese entonces pero decisivos habían sido ámbitos como el Espacio Giesso o el Casal de Catalunya. También el Centro Cultural Recoleta o el de la Fundación Banco Patricios habían sido centrales para una visibilidad más amplia de esta nueva promoción.

4> Luis Fernando Benedit (ed.) y Jorge Gumier Maier y Marcelo Pacheco (curadores), *Artistas argentinos de los '90*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

ba aquí las páginas que reproducen obra, siendo además parte de la minoría de creadores que lograba trascender las divisiones que estructuraban el libro.⁵ Y ella también era la protagonista del primer acontecimiento registrado por la cronología de la década que se incluía al final del volumen. Después de todo, se podría haber dicho a sí mismo, el hipotético lector, que los noventa comienzan con Liliana Maresca resulta consecuentemente con que la primera muestra del Rojas haya sido suya⁶, y que este inicio se remonte a 1984 u '85, y al impulso de mostrar en donde sea, podría explicarse como el intento de Gumier, parte interesada en el asunto, de recuperar para esa escena exitosamente institucionalizada sus orígenes *under*. Sin embargo, un par de años después del "Argentina" de *Lápiz* y de los *noventa* del FNA, muchas de las interpretaciones que habían resultado cómodas cuando la década parecía resolverse *civilizadamente* empezaron a resultar del todo inapropiadas. El circuito artístico al calor del agravamiento de la crisis económica y social daba cuenta de un renovado interés por la política. Hasta el mismo Rojas organizaba ahora un ciclo de mesas redondas alrededor de la posibilidad de la vanguardia en Argentina.⁷ Lo vetustas que habían quedado las conclusiones apresuradas acerca del irremediable despliegue de nuestras posmodernidades periféricas no le impedirían percibir a nuestro espectador algunas disidencias.⁸ Así como la situación argentina le

a5> Por un lado, sus obras de pequeño formato mostradas en el Rojas; por el otro, vistas de sus instalaciones en el Centro Cultural Recoleta y el Casal de Catalunya así como la reproducción de su trabajo de comunicación "Maresca se entrega todo destino".
6> *Lo que el viento se llevó* fue la instalación de Maresca presentada el invierno de 1989.
7> El mismísimo, *mutatis mutandi* (cfr. Cora Gamarnik y Evangelina Margiolakis, "El Centro Cultural Ricardo Rojas: Del underground a la profesionalización de la

cultura" en: *Cuadernos críticos de comunicación y cultura*, nro. 1, primavera de 2005, Buenos Aires; pp. 175-194).
8> El 2 de diciembre de 2002, en el primero de los encuentros, Daniel Ontiveros, uno de los expositores, interviene con la lectura de un texto propio, "Vanguardia y tradición". Como nota al final, introduce en su lectura: "Exposición: *Futuro Inmediato*. Arte y compromiso - Arte y política. Arte político. Algunas obras: proclamas didácticas, básicas propuestas, enunciados de asamblea barrial de mediopelo (ni siquiera

proporcionaba un oportuno color local a la institucionalización global del arte político, el arte de los noventa que había encontrado su abrigo al cobijo de descripciones generalizadoras como la de la fractura del vínculo entre representación cultural e imaginario político o en el agotamiento de las prerrogativas vanguardistas,⁹ era asociado otra vez al menemismo. Ni cómplice ni crítico, sino apenas un epifenómeno de la fiesta. El 8 de febrero de 2003, se inauguraba en Fundación Proa *Ansia y Devoción. Imágenes del Presente*. La colectiva curada por Rodrigo Alonso se había anunciado como "una revisión del arte argentino de los últimos años" precisando que los seleccionados hallaban en la exploración del "entorno político, social, económico o cultural contemporáneo y en la reflexión sobre la realidad argentina reciente" sus características comunes. Ya no importaba si el arte de los noventa se había tratado de un pavoneo real o del milagro de caminar sobre las aguas; ahora, se hablaba de las operaciones y las legitimaciones que habían hecho de una serie de prácticas dispersas una entidad reconocible y de cómo esa irrupción en su tránsito hacia las posiciones centrales del campo había obturado todo lo que no encajaba en el credo esteticista que invocaba.¹⁰ Si bien el revisionismo sobre los noventa de *Ansia...* hacía foco en las operaciones legitimadoras de Gumier Maier y en un discurso crítico que rápidamente había unificado la escena de principios de la década,

de barricada) (...) ¡Ojo al piojo! (que está en la superficie) y que no salga el tiro por la culata". (VV.AA., *Vanguardias Argentinas. Ciclo de mesas redondas del Centro Cultural Ricardo Rojas*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2003; p. 26.)
9> Tanto el prólogo al volumen del FNA firmado por Marcelo Pacheco y Gumier Maier (lo que hablando de acuerdos no es un detalle menor) como el ensayo de Beatriz Sarlo que reponía el necesario contexto de la cultura local para *Lápiz* coincidían en apreciaciones de este tenor:

nuestro espectador informado no habrá dejado de advertir el diálogo (polémico) que entablaban *ansia* y *devoción* con otros dos sustantivos igualmente abstractos.¹¹ Tres meses después de la inauguración de *Ansia y Devoción*, en el auditorio del MALBA se desarrolló *Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo*. A tono con los acontecimientos, el debate que sucedió a las intervenciones de la mesa redonda se estructuró alrededor del consabido *¿qué hacer?* Qué hacer de cara a la institucionalización del arte político; qué hacer en relación con la sociedad. ¿Pero qué pasaba entre tanto con la revisión de aquella escena del arte de los noventa? Al calor del debate, fue inevitable que se verificase un relevo en sus protagonistas consecuente con la extensión del asunto al presente del campo que había fundamentado *Ansia y Devoción*. El espíritu burlón del nombre del encuentro para con cierta persistente disyuntiva no obstó para provocar otra resonancia más

10> *Ansia y Devoción* lo hacía explícito desde un par de ensayos incluidos en el libro que se editó para la ocasión y que ofició de catálogo (cfr. Valeria González, "Arte argentino de los 90: una construcción discursiva" y Rodrigo Alonso, "Avatares de un problema" en Rodrigo Alonso y Valeria González, *Ansia y Devoción. Imágenes del presente*, Fundación Proa, Buenos Aires, 2003. Por su parte, el ensayo curatorial de Alonso proponía a *Ansia...* como continuadora de la experiencia abierta por las curadoras de Valeria González (*Sub-urbe y Futuro Inmediato* junto a Marcelo de la Fuente en este último caso) en el marco de los Talleres Abiertos de San Telmo y La Boca en 2001 y 2002 respectivamente. La presentación de las obras seleccionadas por parte de Alonso se orientaba a rebatir la suposición de que los artistas argentinos recién se ocuparon del entorno cuando la crisis golpeó a su puertas. En consonancia con los ensayos que revisaban el arte de los noventa, si estas preocupaciones no se habían hecho visibles antes se debía en gran parte a su desplazamiento por parte de las estéticas dominantes (cfr. "Ansia y devoción: una mirada al arte

argentino reciente" en Rodrigo Alonso y Valeria González, *Op. cit.*).
11> Se sabe: las partes del nombre de un espacio artístico que albergaba una exhibición de carácter también antológico, *Subjetiva*. La adjudicación a Belleza y Felicidad de un carácter de epigono en relación con la escena del Rojas (en tanto esta era caracterizada como la fracción dominante del arte dominante de los noventa) se reforzaba con la cita que hacía Alonso a *El emporio de la subjetividad*, escrito todavía inédito de Ernesto Montequín (luego publicado como "Estertores de una estética (minutas de un observador distante)" en *ramona* 31, abril de 2003, Buenos Aires, pp. 34-40). De acuerdo a lo que se sostenía, esta continuidad estaba dada por la subjetividad como valor máximo y la reiteración de figuras legitimadoras como las Gumier Maier o Roberto Jacoby. Más allá del enojo o no que puedan causar los nombres propios, entre los argumentos más injustificados de Montequín se contaba el de postular que el rechazo a la profesionalización del arte y el reclamado carácter artesanal para su tarea por parte los artistas de los noventa

inquietante en nuestro espectador: esto sería, que a una misma manifestación haya quienes le adjudiquen un carácter distinto y hasta opuesto en lo sucesivo. Sus mayúsculas, antes que legalmente necesarias, serían entonces la marca de esta contingencia. La intervención de Ana María Battistozzi, crítica de *Clarín*, vino a trazar algo así como justo término medio para aplacar esta inquietud: recordando los acabados en esmalte sintético que Miguel Harte realizaba, por ejemplo, hacia 1993, precisó que "Adorno decía que en realidad las tensiones de una sociedad se reflejan en la trama interna de las obras de arte. No necesariamente tienen que comentarlas de manera explícita...".¹² Así, nuestro informado espectador artístico pudo ver cómo las superficies regulares y perfectas pero interrumpidas por un ostensible orificio eran tanto el soterramiento de algo como su denuncia.¹³ Quizás hasta haya pensado en algo así como "la corrupción". De más está decir que

(tópicos que habían sido señalados en realidad como centrales por Inés Katzenstein apenas un poco antes en un texto al que se hace referencia más adelante) no habían sido más que una falsa conciencia derivada de la flexibilización del mercado laboral.
12> La transcripción de las intervenciones de los expositores y de las voces que animaron el debate del 12 de mayo de 2003 puede consultarse en *ramona* 33, julio/agosto de 2003, Buenos Aires; pp. 52-91. La intervención de Battistozzi debe ser leída a la luz de la de Federico Zúkerfeld que volvió a la asociación de arte de los noventa con el menemismo y que generó alguna que otra reacción violenta en la sala (algo que no queda del todo claro con la lectura de lo publicado).
13> Ya en "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90", Inés Katzenstein había señalado cómo inevitablemente las obras habían mostrado lo que otros trataban de ocultar (la banalidad y la pobreza). Cfr. Inés Katzenstein, "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90" en *ramona* 37, diciembre de 2003, Buenos Aires, pp. 4-15 (la primera versión de ese texto se publica en 2001).

el orden de la sucesión de sentidos es irrellevante: una vez advertido del carácter equívoco de las cosas, como en las imágenes adivinanza gestálticas, podrá representarse mentalmente, por turno y sin solución de continuidad, las dos cosas. En 2008, la revisión de los noventa está otra vez en el centro de la escena gracias a un par de los textos del catálogo que presentaron las nuevas incorporaciones a la Colección Costantini.¹⁴ En su *Crítica a la política del campo*, Santiago García Navarro recurre a la figura de Liliana Maresca (en sintonía con la recuperación crítica de la que ha venido siendo objeto en los últimos años) para desplazar la supuestamente consabida afirmación que le asigna el ser bisagra y vínculo entre las generaciones de los ochenta y los noventa. Así, se postula que Maresca anticipa los noventa pero también es lo marginado a futuro: “una visión crítica de los noventa y de la primera década de 2000.”¹⁵ Por cierto, el contraste polémico y cierto desagradable tironeo que ofrecieron en 2004 las mesas redondas que se organizaron como homenaje a diez años de su muerte apoyan esta argumentación a los ojos de nuestro espectador.¹⁶ Y hasta las iniciales lecturas de las que fue objeto la obra de la artista le servirían para reafirmar su percepción.¹⁷ Después de todo, como dice García Navarro, su práctica no se basó “en la idea de

que la belleza, el bienestar y la alegría son derivados del solipsismo, ni de que lo político es un recurso o un tema, sino sobre la necesidad de vincular lo desvinculado apuntando críticamente contra los procesos o tentativas de homogeneización.” Está claro entonces que si su arte apuntaba a conmover los estándares perceptivos dominantes en una situación, la centralidad que adquiriría el discurso de Gumier Maier acabaría amputando esta dimensión política de lo artístico, tan presente en Maresca.

Intermedio

Hasta aquí acompañamos a nuestro espectador, alguien no muy distinto de aquel personaje que ya en 1711 había imaginado Joseph Addison cuando lanzó *The Spectator*.¹⁸ Alguien que, sin tomar parte en ningún ámbito de la actividad humana, puede, por eso, opinar a diestra y siniestra sobre las acciones de los demás. En ese entonces, estaba claro que era un tipo ficticio e inexistente, apto para ser un personaje del club que haría famoso a Dickens más de un siglo después. Sin embargo, su figura no ha hecho sino trasmutarse en otras más populares y persistentes, como la del ciudadano o la del espectador artístico.¹⁹ Y las lecturas y análisis críticos que se han hecho del arte de los noventa han demostrado ser un campo particularmente fértil para su reencarnación. En lo que sigue, se repondrá muy bre-

vemente, y sin entrar en mayores consideraciones de índole académica, algunos aspectos de los noventa que han caído de su campo visual.

2. Contracampo

El ensayo de García Navarro retoma un tópico que considero central y problemático del ya a estas alturas clásico *Acá lejos* de Inés Katzenstein y lo lleva más allá: esto es, que lo que habría impedido que las obras del arte de los noventa (además de bellas y resistentes a la estandarización del neoconceptualismo global) hayan sido “eslabones en la cadena de producción de un pensamiento complejo y novedoso” fue la *despolitización constitutiva del movimiento*, cosa que queda ahora circunscripta al discurso de Gumier Maier, que en su resistencia a que el arte fuese herramienta de comentarios sociopolíticos habría apelado a un recurso *solipsista* que resultó fácilmente asimilable al *individualismo posmoderno*. Lo peculiar de este argumento es que, consecuente con el cambio de piel de las revisiones de los noventa y la puesta en suspenso de las consensuales descripciones generalizadoras que se verificó luego de diciembre de 2001, apunta al después y a las perjudiciales continuidades pero lo hace retrotrayendo la discusión a los términos de principios de la década pasada.²⁰ Un lector más malicioso que nuestro espectador, pero también un poco tarambana, no podrá evitar que en una expresión como *individualismo posmoderno*, con la mediación del arte de los noventa, resuene el título de un di-

fundido *best seller* sobre la ligereza de las subjetividades de aquellos tiempos. Sin más dilaciones, lo que aquí propongo es que si las lecturas que se han venido haciendo del arte de los noventa resultan insuficientes es porque se omite una y otra vez su historia, esto es su carácter de movimiento en el sentido más literal de la palabra. Y sólo así es como se lo puede hacer responsable de liviandades, *agachadas* o ineficacias varias, de acuerdo al tenor de la acusación. Una buena puerta de entrada a su historia, en retrospectiva, la ofrece *El Tao del Arte*, polémico colofón textual de Gumier Maier²¹: hasta en ese momento tardío, en el que se suele reconocer la versión más acabada de su preceptiva estética,²² puede encontrarse esa historia y ese movimiento. En primer lugar, anotaré que entre las más de dos mil que componen su cuerpo principal no aparece ni una vez la palabra *política*. Se dirá que justamente eso no hace sino verificar aquella voluntad mutiladora de las dimensiones políticas de lo artístico. Pero el asombro se justifica en que en su impronta polémica el texto recurre a numerosas formas nominales para connotar negativamente el discurso del adversario. Así aparecen las de *dar cuenta de o interpelar la realidad*, *ejercer la voluntad crítica* u *oír los compromisos asignados al artista frente a las vicisitudes de la especie*. Deliberadamente o no, a esos otros, no se les concedió la palabra política. En un pasaje temprano del escrito, y recurriendo a Okakura Kakuzo, Gumier Maier había señalado que “es lamentable (...) que gran parte del aparente entusiasmo por el arte no esté fundado

14> Cfr. Santiago García Navarro, “Crítica a la política del campo” e Inés Katzenstein, “Líneas y contrapuntos de una colección en proceso” en: VV.AA., *Arte contemporáneo. Donaciones y adquisiciones*. Malba Fundación Costantini, Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires, 2007. A Katzenstein la ocasión le sirve para retomar algunos argumentos que ya habían sido expuestos con anterioridad; García Navarro, en cambio, introduce un elemento distintivo, que es el que se discutirá aquí.

15> Santiago García Navarro, Op. cit.; pp.

35-37.

16> Cfr. Graciela Hasper (ed.), *Liliana Maresca. Documentos*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2006; pp. 55-75.

17> Por ejemplo, cfr. Adriana Lauria, “Discurso crítico y poético en la obra de Liliana Maresca” en *Nartex*, Buenos Aires, año 1, nro. 2, noviembre de 1997. Allí, los registros o hasta las dos zonas de la producción de la obra de Maresca parecen corresponderse con los de ciertos difundidos binarismos, como el de los ochenta versus los noventa o el arte “light” versus el comprometido.

18> El texto que presenta al espectador,

publicado en el primer número del periódico, fue consultado según la versión publicada en: Alasdair Gray (ed.), *The Book of Prefaces*, Bloomsbury, Londres, 2000; pp. 346-349.

19> Sobre la correspondencia entre las figuras del ciudadano y la del espectador artístico, puede consultarse: Rosalyn Deutsche, “Agorafobia” en: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universitarias de Salamanca, Salamanca, 2001.

20> Como en el ya citado texto de Montequín, en este caso también se insiste en la continuidad del Rojas en Belleza y Felicidad y en los “laboratorios sociales” de Roberto Jacoby. Del lado de la revisión de los noventa que es lo que me ocupa aquí, esto se logra como ya se señaló con la apelación a Liliana Maresca.

21> Como se sabe, con la colectiva del

mismo nombre programada en el Centro Cultural Recoleta, Gumier Maier le ponía fin a su labor como responsable de la programación de la galería del Rojas.

22> Preceptiva que entonces habría comenzado a formular públicamente en “Avatares del Arte” publicado en *La Hoja del Rojas* de junio de 1989, pocos días antes de la primera muestra del espacio,

la ya mencionada *Lo que el viento se llevó* de Liliana Maresca. Este texto, así como “El Tao del Arte”, pueden consultarse en: Rafael Cipolini (ed.), *Manifiestos argentinos. Poéticas de lo visual*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003; pp. 461-463 y 487-492 respectivamente.

en sentimientos genuinos. En esta época democrática los hombres claman por lo que popularmente se considera lo mejor, sin prestar atención a sus propios sentimientos".²³ Que en beneficio del propio argumento, la política sea el nombre de una impostura existencial, es algo que quizás ya no convenga atribuir sólo a la casualidad. Que en la resistencia a la noción de *arte gay* podían cifrarse experiencias militantes propias de un tiempo en el que la reivindicación legalista no era la única posible para un movimiento homosexual ya lo he sugerido en otra parte.²⁴ Cuando Katzenstein apunta a las cuestiones relativas a la identidad homosexual para señalar que lo que podría haberse leído como "un esteticismo con objetivos concretamente políticos" se frustró por la despolitización constitutiva del movimiento y la ausencia de discusión pública del tema, se obvia que eso sí había sido discutido y que el mismo Gumier desde las páginas de *El Porteño* había confrontado con la conducción de la Comunidad Homosexual Argentina.²⁵ Ahora, García Navarro matiza argumentos de Katzenstein al señalar que "no hacía falta, por ejemplo, que Pombo pintase a un grupo de gays en una isla por mandato del (...) arzobispo (...) Quarracino para que su obra problematizara las percepciones en torno a lo gay en la Argentina."²⁶ Quizás sea cierto que no hizo falta, pero para no tomar una cosa por otra, habrá que tener presente que las disputas al interior de la CHA se habían dirimido en un sentido contrario al que Gumier (y Pombo) habían propiciado con su militancia en el Grupo de Acción Gay. Aceptando que el del Rojas era un *contexto tan heterogéneo como público*,²⁷ vale preguntarse cuántos

eran las percepciones en torno a lo gay, o las de quiénes, las que venían a problematizar estas obras. Este punto (lo gay), que resulta tan insidiosamente reiterado como el del menemismo a la hora de dictaminar a qué asuntos renunció el arte de los noventa, sirve, sin embargo, para dejar sentado que los problemas que aparecen en las páginas de los diarios no tienen por qué ser los mismos que los de un grupo dado de personas. El segundo asunto en *El Tao del Arte* sobre el que quiero llamar la atención es que aquí ya no se combate sólo a un discurso crítico, sino que se apunta a quienes podrían haber sido compañeros de ruta y que *cedieron* para hacer del arte una actividad *sensata y alerta*, un *vehículo de la discusión* y la *confrontación* en el que abundan *los planteos, las conjeturas y las reflexiones*.²⁸ De los debates en torno a la naturaleza del carácter del *arte light* según la fórmula involuntariamente consagrada por Jorge López Anaya, se recuerda siempre la confrontación entre artistas de distintas promociones, rápidamente identificadas como la de los ochenta y la de los noventa. Un ejemplo concreto: si en algún cruce de palabras Gumier Maier descalificó a Marcia Schwartz llamándola *montonerita* ese hecho pareció ser mucho más importante para pensar a las nuevas producciones que, por ejemplo, la pregunta (y la respuesta) de Jorge Macchi a Omar Schiliro en el mismo encuentro. Según el recuerdo del propio Macchi, en diálogo con Pombo, unos cuantos años después: "le pregunté a Schiliro si él trabajaba con objetos que le gustaban y si quería provocar sensaciones bellas en el espectador, ¿por qué siempre trabajaba con objetos de plásti-

co? Y le pregunté entonces: ¿esos son los únicos objetos que te gustan o las únicas texturas que te gustan? Lo que pasó fue que Schiliro nunca me contestó. De atrás vino una andanada de improperios... nunca entendí por qué fueron..." Frente al recuerdo de tal episodio, Pombo dirá que "a mí me parece raro preguntarle a alguien por qué usa tales materiales, es una idiotez, o preguntarle a alguien por qué se viste de tal manera." Si la anécdota tiene su valor sintomático es porque resulta difícil ver sólo inocencia o necedad en las partes enfrentadas. Claro que la contradicción que pusieron en escena aquellos empeñados en demostrar que *el light no era nada light* y quienes vestían provocadoramente el sayo no se presentó con la claridad o el rigor conceptual con que podría haberla formulado un crítico informado y comprometido,²⁹ pero si se volviese sobre los avatares de ese grupo, que excede su reducción a la escena del Rojas, si se atendiese a esos intercambios que lejos estuvieron de agotarse en las fórmulas simplistas del compromiso y la frivolidad, se podría comenzar a deshacer aquel sentido común que sigue haciendo del arte de los noventa un movimiento despolitizado y ejemplar de la fractura del vínculo entre cultura y política. Lejos de ello, ese diálogo entre artistas, que sólo fue posible a partir de cierta experiencia compartida y específica de lo social y lo político, reflexionó dificultades y aporías a las que se enfrentaban las pretensiones de articular en la práctica imaginarios y representaciones. Las más de las veces se sigue atendiendo al resultado del partido antes que a su desarrollo: pero ni siquiera es que se atienda con eso a sus obras tardías, por ejemplo a las de la muestra individual de Pombo en Ruth Benza-

car en 1996; si verdaderamente nos importase la política encontraríamos partiendo del propio Gumier Maier que hubo cosas más interesantes para discutir que sus propias palabras. Porque, después de todo, las *enzimas del saber* que tanto lo ofendieron ¿no aparecen un poco antes en *Skip Ultra Intelligent* (1996) de Pombo? ¿A quiénes estaba dirigido ese gesto? ¿A aquellos que habían deshecho la tonta frivolidad de sus signos y a los que ahora les devolvía el gesto decorando el asunto disfraz aurático de su mercancía? Certeza pero esquivamente, como a veces el arte puede serlo, cuando Daniel Ontiveros construyó su homenaje a Marcelo Pombo con *Arte light* (1993) el equívoco se resolvía con la distancia. Era la proximidad la que conseguía deshacer la apariencia decorativa de la margarita para revelar que ella estaba hecha de tragedia, pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, pero la misma cercanía que hacía evidente el dolor era la que impedía asir el entorno en el que se incluía.³⁰ No deja de ser curioso que a la par de las lamentaciones por la constitución de las biografías personales en única fuente de sentido para las obras, buena parte del discurso crítico sobre el arte de los noventa no haya hecho más que hipostasiar convenientemente una o dos circunstancias de esas vidas. Si un diálogo como el que se acaba de proponer existió, habrá que recordar que fue también una conversación entre quienes habían sido militantes de izquierda a la salida de la dictadura (uno, en el partido trotskista MAS; el otro, en el basista Entre Todos). En este sentido, no hizo falta esperar a que Marcelo Pombo dijera oportunamente y a la distancia "yo quería pintar los cuadros que hubiese hecho Juanito Laguna" (probablemente tra-

23> *Ibid.*; p. 488.

24> En "Música de fondo para cualquier fiesta animada" en: *ramona* 73, Buenos Aires, agosto de 2007; pp. 12-16.

25> Otro síntoma: el *affaire* traería como inesperada consecuencia el alejamiento de Hebe de Bonafini de la redacción de la

revista.

26> Santiago García Navarro, "Op. cit.": p. 37.

27> La expresión es de García Navarro.

28> Esta es la nota distintiva que ofrece "El Tao del Arte" en relación con su antecedente más inmediato, la

intervención de Gumier Maier en las Jornadas de la Crítica de 1996 (cfr. su reconstrucción publicada como "¡Abajo el trabajo!" en: *ramona* 9/10, Buenos Aires, diciembre de 2000 / marzo de 2001; pp. 22-23).

29> Conversación de Jorge Macchi con Marcelo Pombo publicada fragmentariamente con el título de "Dos conceptualistas de distintas vertientes" en: *ramona* 4, agosto de 2000, Buenos

Aires; p. 18-19.

30> Desde uno de los términos de la polémica y cuando el movimiento ya había irremediablemente cesado, Gustavo Buntinx ha sido quizás el único que le ha

hecho justicia a estas discrepancias que alguna vez habían sido diálogo (ver sus textos en www.ramona.org.ar/notas).

Un territorio dislocado

tando de aclarar alguna recordada *boutade*) para encontrar en sus resoluciones formales, como en la siempre mencionada *Navidad en San Francisco Solano* (1992), que quizás Oscar Masotta hubiese pensado como *signo e imagen* a la vez,³¹ no ya las dificultades para representar lo real sino la imposibilidad de constituir una praxis específica.³² Sea o no así, esto está dicho desde el convencimiento de que a buena parte de la producción de los noventa le cabe el derecho de ser vista y de ser analizada en una serie de problemas distintos de los que indica la corrección política. Y en este sentido, la obra de Maresca no fue una excepción.

En los años de la entrega del poder por parte de los militares y los primeros de la transición no fueron pocas las experiencias que se propusieron establecer nuevos vínculos entre lo que todavía era más o menos habitual llamar el campo popular. La militancia de los años ochenta, en un sentido amplio, se encontró en sus políticas de frente cultural. Festivales, ferias y demás ponían menos o más carnavalescamente en suspenso las diferencias. En este sentido, intervenciones como las de *La Kermesse* organizada por Maresca en 1986 en el Centro Cultural Recoleta resultan abstraídas de las experiencias de sus participantes cuando se las ve nada más que como desestabilizaciones de las jerarquías del campo. No porque no representen una irrupción del *underground* porteño en el circuito artístico, sino porque ese mismo movimiento debe ser entendido en un sentido si se quiere más amplio, pero también más específico: el que tiene que ver con una cierta experiencia de lo social y lo político. La historia del llama-

do arte argentino de los noventa tiene que ver, efectivamente, con esto. Desde la más crasa materialidad de las afinidades y la red de relaciones que conformaron su cuerpo hasta las formas en que se procesaría aquella experiencia. Dictadura, transición y después no fue lo mismo para todos. Alguna vez, Roberto Jacoby dijo que daba vergüenza (ajena) recordar una y otra vez cómo la muerte había rondado los inicios de los noventa.³³ Pero quizás sea necesario, porque experiencias como las del terrorismo de Estado o la de la epidemia de HIV, por colectivas y terribles que sean, no son genéricas. Cuando al arte argentino de los noventa se le achacaron ligerezas varias, una y otra vez se lo hizo remitiendo a ese *ámbito intermedio que no expresa ningún contexto de vida en particular* al que se le atribuye la función de representar la totalidad de la sociedad, bloqueando y obturando otros horizontes de la experiencia, esa sumatoria de abstracciones que Alexander Kluge y Oskar Negt llamaron *la esfera pública burguesa*.³⁴ En una de las películas de Kluge, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* (1974), el personaje femenino, una *mujer pública*, cruza una calle en medio del enfrentamiento violento entre quienes resistían un desalojo y la policía. Cuando Liliانا Maresca se fotografió desnuda sobre las gigantografías de su instalación *Imagen pública – Altas esferas* (1993) ya no se trató de una parodia cómplice con su público, sino de interpelar en carne viva a un *ciudadano / espectador artístico* conformado por esas abstracciones. Quince años después, los noventa siguen siendo objeto del mismo malentendido.

31> *La Fiesta Argentina*, exhibición individual de Ontiveros en Espacio Giesso.
32> Oscar Masotta, *El 'pop-art'*, Editorial Columba, Buenos Aires, 1967.
33> Si en lo que aquí se presenta comprimido en una frase resuenan ecos de Hal Foster y de Edward P. Thompson no es

casual. Como las afirmaciones de muchos pasajes de este artículo, esta se funda a análisis más extensos comunicados muchas veces en la forma de ponencia.

34> Roberto Jacoby, "Enfados del snobismo. Contrariedades de linajes y legitimación suplen al análisis crítico" en:

ramona 31, Buenos Aires, abril de 2003.
35> Alexander Kluge y Oskar Negt, *Public Sphere and Experience. Towards An Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, University Of Minnesota Press, Minneapolis, 1993 (ed. original en alemán, 1972).

María Laura Rosa¹

“Quizás nunca como antes cabría aquí hablar de un arte marginal; y no precisamente porque tematice asuntos tales o por alguna fidelidad a ciertos rasgos estéticos a ellos asociados, sino porque surge al margen del espacio consagrado del arte, al margen de las ideas que lo habían pautado”. Jorge Gumier Maier²

A principios de los años noventa el renacer del lenguaje plástico porteño pasó por la acción de varias instituciones entre las que se encuentran el Instituto de Cooperación Iberoamericana –dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores de España– bajo la tutela de Laura Buccellato y el Centro Cultural Rojas –ámbito de la Universidad de Buenos Aires– bajo la curaduría de Jorge Gumier Maier.

Con la gestión de Buccellato se llevaron a cabo exposiciones que tanto analizaban el trabajo de destacados artistas de décadas pasadas –con objeto de poder iniciar un diálogo con la propia historia del arte argentino– como daban lugar a la exhibición de obras de los más jóvenes. Su política curatorial buscó también enlazar las propuestas nacionales a las internacionales. Sin embargo, Buccellato no dio lugar a artistas que tenían posiciones críticas ante las construcciones de lo femenino, en la convicción de que el

“Arte” no está atravesado por el género ya que pertenece al dominio de lo universal³. Las propuestas que tuvieron como cita la galería del Centro Cultural Rojas, pequeño y marginal espacio en cuanto a los lugares expositivos de la ciudad de Buenos Aires, apuntaron a estéticas locales emergentes muchas de las cuales comenzaban a hablar temas difíciles y silenciados en el país como la cuestión gay⁴. Así señala el texto que abre el archivo del Rojas: “El Centro Cultural Ricardo Rojas –El Rojas– se desempeñó desde finales de los años ochenta como uno de los lugares de mayor actividad de la contracultura artística de Buenos Aires. Sus exposiciones, talleres, debates y publicaciones marcaron la escena *underground* local, hasta convertirse, a partir de 1992/93, en un espacio consagrado y de referencia para el campo oficial de la crítica, el mercado, las galerías, las instituciones, los premios y el coleccionismo.”⁵ Artistas como el mismo Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Feliciano Centurión, Cristina Schiavi, Ariadna Pastorini, Benito Laren, Fernanda Laguna, Román Vitali, José Garófalo, Sebastián Gordín, Alejandro Kuropatwa, entre otros, emergieron de allí. Si bien no configuraron un grupo, a los artistas del Rojas les une la exhibición obsesiva del consumismo que impera en la clase dirigente y en los nuevos ricos de aquella década. La predilección por los objetos ba-

1> María Laura Rosa (Tucumán, 1973) es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Doctorada de la UNED (España). Integra el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Es autora de diversos artículos en publicaciones argentinas y del exterior, entre ellos: “Cuestiones de género”, en Elena Oliveras (ed.): *Cuestiones de Arte Contemporáneo*, Emecé, Buenos Aires, 2007; “Transitando por los pliegues y las sombras” en *La Batalla de los Géneros*

(cat. expo.), Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2007; “Caleidoscopios de violencia. La serie Alfombras, Manteles y Acolchados de Nora Aslan” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII Historia del Arte n°17, Madrid, 2007.

2> Jorge Gumier Maier: “Había una vez” en *La Hoja del Rojas*, Noviembre, 1994.
3> En una conversación telefónica que tuve con Laura Buccellato en el año 2004 para concertar una entrevista con ella, me señaló –al indicarle que era para hablar de arte de género– que no consideraba que el

arte estuviera atravesado por el género porque “el Arte con mayúsculas pertenece al terreno de lo universal”; luego me cortó, por lo tanto no hubo encuentro.
4> Como la exposición de arte gay *Maricas (fagots)* realizada en mayo de 1995 en El Rojas, curada por Bill Arning, director de la White Columns de Estados Unidos, el cual presenta trabajos de artistas norteamericanos. De ella hablaremos más adelante.
5> Archivo Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1989-2000, s/p.

nales, las imágenes vulgares, los patrones decorativos, los colores pastel, todo esto sumado a la ausencia de cualquier posicionamiento político, según lo percibido por la crítica del período, les valió los términos *arte light*, *arte guarango* y *arte rosa*⁶.

En 1991, el crítico Jorge López Anaya encabeza un artículo aparecido en el diario *La Nación* señalando: "Parece incontestable que vivimos en una época *light*. Los productos *light* pertenecen, sin duda, al contexto de la apariencia y la simulación. Parecen lo que son. La sociedad actual no sólo en la leche, los edulcorantes, el café sin cafeína, desea lo artificioso. También el arte se identifica cada vez más con la "ficción", con la "levedad" generalizada."⁷

Por otro lado, señala Pierre Restany: "Gumier Maier, director de la galería del Centro Rojas, es el catalizador del movimiento, el elemento coagulador de estos jóvenes cuyo arte expresa una actitud sincrónica con la Argentina de Menem: un vitalismo kitsch, una cultura citacionista, un auténtico sentido existencial de la decoración...". Más adelante continúa: "Más allá de las diferencias en las interpretaciones referenciales, lo que une a estos jóvenes artistas es una actitud esencial ante la vida hecha de pragmatismo, humor y vitalidad: una alegría de vivir sencilla y carente de sofisticación ideológica, que se acerca a las preocupaciones menemistas de estilo guarango."⁸ Tanto los términos *light* como *guarango* terminaron siendo peyorativos, éstos cayeron

mal sobre los artistas a los que referían y su empleo motivó jornadas de debate y discusión en donde se reflexiona sobre los alcances de estos conceptos⁹.

En cuanto al término *arte rosa*, alude a la elección sexual de la mayoría de los artistas varones del Rojas y no deja de ser ofensivo en una sociedad profundamente machista como la argentina. Al respecto Gumier Maier señala de forma exaltada en una de las jornadas organizadas en este espacio cultural: "(...) el término *light* fue acuñado y utilizado por gente que no es la que yo difundo y promuevo. A los que inventaron el título de *arte light* y organizaron este ciclo y esta mesa [se refiere al ciclo-debate *¿Al margen de toda duda?* organizado por los artistas Marcia Schwartz, Duilio Pierri y Felipe Pino. en el Centro Cultural Rojas. La mesa a la que alude es la que tiene como tema el *arte light* y es coordinada por la artista Liliana Maresca] les pido que definan qué es. 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."¹⁰ El referirse al arte del Rojas como *rosa* no sólo apunta a la homosexualidad sino a la emergencia por esos años de la *peste rosa*: el H.I.V. Vale recordar que Omar Schilliro y Liliana Maresca mueren en el año 1994 a consecuencia de contraer el SIDA. Feliciano Centurión fenecía en 1996 y Alejandro Kuro-patwa en 2000 por la misma enfermedad.

Con lo cual este color encerraba un doble juego de relaciones: por un lado, el vínculo con la disconformidad hacia la heterosexualidad dominante y, por el otro, el peligro de la enfermedad sobrevolando esa osadía. Señala Rodrigo Alonso que la obra de estos artistas "...está lejos de ser naif, y si bien se ubica lejos de cualquier declamación política, su imbricación con el mundo del consumo se plantea en términos tan problemáticos que no dejan de traducirse en comentario político. En algunos autores este hecho es más marcado, otros lo rechazan de manera contundente. Desde el punto de vista de los procedimientos formales, la mayoría de ellos recurren a la apropiación, aunque lo hacen de manera diferente. Algunos extraen patrones compositivos de los productos de consumo masivo, evidenciando lo que el mercado establece como el gusto estándar de la clase media."¹² Ahora bien, ¿no es precisamente lo que constituye una posición política aquello que destacan los críticos del período como falta de compromiso en las obras de los artistas del Rojas?

El ejercicio de extrapolación de categorías de análisis extranjeras para aplicarlas a problemáticas locales, tan del gusto de teóricos y críticos argentinos, afectó al concepto de género –en particular– y motivó a la aplicación confusa y ambigua del mismo a la hora de abordar trabajos artísticos. En mayo de 1995 en el citado Rojas se lleva a cabo una de las primeras exposiciones de arte gay que se dan en Buenos Aires desde el inicio de la democracia. Me parece un hecho a destacar puesto que así como en los noventa se comienza a hablar de arte de género empleando al término como sinónimo de arte femenino, la crítica local olvida que

este concepto conlleva también el análisis de la construcción/es de toda identidad sexual. La exposición *Maricas (fagots)*, curada por el norteamericano Bill Arning, está integrada por treinta y siete artistas homosexuales que viven en los Estados Unidos. Sus obras, según el curador, tienen que ver con "la sexualidad, con situaciones políticas, con el humor y el erotismo, la inteligencia, la poesía y, a veces, tan sólo concierne a lo estético, lo formal y lo pictórico".¹³ Esta muestra se organiza en Nueva York en un momento político más tranquilizador para los colectivos homosexuales, la época Clinton trajo un clima más tolerante y apacible que la era Reagan-Bush (padre). Es así como Arning señala que: "Soy un curador abiertamente gay, que trabaja en el paisaje cultural de Nueva York de la mitad de los noventa. Tan sólo diez años atrás yo no podría haber escrito este texto definiéndome a mí mismo como curador gay sin ser marginado como extremista o un separatista gay, invalidando así toda mi curaduría y mis escritos que no tratan sobre la sexualidad y sus políticas. La cosa ha cambiado."¹⁴ Sin embargo, en relación a lo dicho por Arning, el panorama en Argentina es distinto. La efervescencia democrática coincide con el desarrollo del SIDA, la libertad en las elecciones sexuales es opacada por el fantasma de la enfermedad. Esto contribuye a arraigar y exhibir los prejuicios sociales hacia homosexuales y lesbianas. La exposición que se lleva a cabo en el Rojas, en una fecha en que el centro cultural deja de ser un espacio marginal para ser tenido como un espacio en donde se practica plástica de vanguardia, es de una enorme importancia a la hora de desafiar al espectador medio y motivar a críticos y teóricos a debatir problemáticas actuales. El resultado no parece

6> El término *arte light* pertenece al crítico Jorge López Anaya, quien lo enuncia en el artículo "El Absurdo y la Ficción en una Notable Muestra", *La Nación*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1992. Refiere a su crítica de la exposición de Jorge Gumier Maier, Omar Schilliro y Alfredo Londaibere en el Espacio Giesso. Mientras que el concepto *arte guarango* fue desarrollado por Pierre Restany en "Arte Guarango para la Argentina de Menem", *Lápiz*, 116, Madrid, noviembre de 1995. El nombrar con el mote *arte rosa* a los trabajos de

estos artistas se origina en el machismo del ambiente artístico argentino.
7> Jorge López Anaya: "Lo absurdo y la ficción en una notable muestra" en diario *La Nación*, sábado 1º de agosto de 1992.
8> Pierre Restany, Ob. Cit., p. 95
9> Pierre Restany, *Ibid.*, p. 98.
10> Véase el Seminario de Discusión sobre las Artes Plásticas *¿Al margen de toda duda?*, coordinado y organizado por los artistas Marcia Schwartz, Duilio Pierri y Felipe Pino. El mismo se extendió desde el 14 de mayo al 2 de julio de 1993 en el

Centro Cultural Rojas. El día 4 de junio se organizó una mesa coordinada por la artista Liliana Maresca en la que participaron Sebastián Gordín, Marcelo Pombo, Omar Schilliro, José Garófalo, entre otros, cuyo tema es el *Arte Light*. Datos extraídos del Archivo Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1989-2000, s/p.
11> Hernán Arnejiras: "Un debate sobre las características del supuesto 'arte light'", *La Maga*, miércoles 9 de junio de 1993, p.15.

12> Rodrigo Alonso: "Crónicas en technicolor. Pop, euforia y nostalgia en el arte argentino" en *Inoxidable Neopop* (catálogo), Museo de Arte Moderno de

Santiago de Chile, 2006, s/p.

13> Bill Arning: "Maricas: Un comunicado desde los EE. UU. Una generación que se cansó de virar por los museos" en

Maricas (faggots), (cat. expo.), Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, 1995, s/p.

14> *Ibid.*, s/p.

haber sido ese, la exposición no tuvo gran repercusión en la prensa entonces. Más allá de esta muestra, las obras de muchos de los artistas del Rojas admiten lecturas relacionadas con la crítica al canon heterosexual. El empleo de formas decorativas y colores pasteles, asociados históricamente con lo liviano, vacuo, trivial, al igual que femenino, constituían en definitiva lo contrario a una estética que busca seriamente afrontar el paso del tiempo. El apelar a objetos denostados, en muchos casos, o a materiales insólitos para el campo artístico —las palanganas de Schiliro, el peluche de algunas obras de Pombo, las frazadas de Centurión— nos muestra el lugar de ruptura de trabajos que abordan la intimidad y lo cotidiano, el amor y el transcurrir por la vida, a través de elementos familiares en combinaciones sorprendidas. Es en el Rojas donde los artistas se atre-

rán a hablar del amor homosexual, de la enfermedad, la precariedad de la vida y la muerte, en una época en donde las relaciones sexuales se vuelven en extremo peligrosas. Es allí en donde Centurión apela a las artes de la aguja para hablar de las *flores del mal amor*, mostrándonos lo rosa a través de las rosas, uniendo entonces algo frecuente en la historia del arte: lo decorativo con el arte textil, lo femenino y el dolor. Si consideramos que lo político es aquello que se relaciona con los aspectos de gobierno de un país, dejamos afuera de este ámbito el entramado de poder que el estado teje para regular la vida privada de los sujetos. Es en ese espacio de lo íntimo en donde los artistas tomaron posición. Sin embargo, el campo artístico fue el reflejo de actitudes por las que se jugaron en sus vidas. Desde ese lugar, el Rojas constituyó un territorio dislocado.

Para estas Fiestas... Suscribite a ramona!

Por sólo \$70 anuales ramona llega mensual y puntual a tu casa*

Contactate a suscripciones@ramona.org.ar

Tel-Fax: (011)4953-2696

*Válido para Argentina. Incluye gastos de envío por Correo Andreani.

Ahora quiero ver un fotógrafo, por favor

Natalia Fortuny¹

Es miércoles por la tarde a fines de octubre. Hace un día estupendo. Antes de entrar al estudio de Alberto Goldenstein² pienso que el sol ilumina San Telmo igualito que en muchas de sus fotografías. Cuando bajo del ascensor, su voz me guía "¡es por acá!", y se hace fácil encontrar la puerta recortada y blanca de luz al fondo del pasillo. Las fotos colgadas de las paredes dan la tentación de preguntar sobre su obra; sin embargo, lo entrevisto como curador de la fotogalería del Rojas. Las siguientes líneas son el recorrido que traza Goldenstein desde el nacimiento de ese espacio hasta nuestros días.

Natalia Fortuny ¿Cómo fueron los comienzos de la fotogalería del Rojas?

Alberto Goldenstein Empezó de casualidad. O de causalidad, pero no estaba en mis planes. Fue una consecuencia del trabajo docente con el que arranqué en el '91 en los talleres del Rojas. La cosa docente para mí era básicamente el disparador. No era sólo una cuestión de subsistencia; era más una necesidad de generarme interlocutores en fotografía. Tenía más interlocutores entre los artistas plásticos que entre los fo-

tógrafos, por una cuestión de formación. Me había formado en Estados Unidos y cuando volví, en los ochenta, empecé a tratar de ver qué pasaba con la fotografía acá. Sentí un abismo muy grande, sobre todo en cuanto a las motivaciones. También en los formatos, pero especialmente en las motivaciones, en la relación de los fotógrafos con la fotografía. Casi todos eran fotógrafos profesionales; yo no, nunca lo fui. Tenía una experiencia exclusivamente artística. Te hablo de un momento en que la fotografía no estaba completamente insertada dentro del panorama de las artes visuales. En esos años percibí una carencia de algo: de exploración, de una perspectiva diferente acerca de la fotografía, etc. Me sentía medio solo, en ese sentido. Entonces empecé a dar talleres como una manera de volcar, de generarme interlocutores a mediano o largo plazo. Con los talleres empecé a hacer muestras de alumnos a fin de año. Las muestras tenían una impronta bastante particular para el momento, se recortaban bastante de lo que se veía; había algo diferente desde lo curatorial, desde la colgada. Yo siempre decía que me parecían muy poco seductoros las muestras en ese momento, siendo que la fotografía me parecía, sobre todo, un arte seductor. Entonces, las muestras de alumnos le dispararon a la dirección

1> **Natalia Fortuny** (Bs As, 1977) estudió Comunicación, Historia del Arte y Fotografía. Es poeta y docente. En su proyecto de doctorado como becaria del CONICET investiga las relaciones entre fotografía argentina contemporánea y memoria. Publicó *hueso* (Ediciones En Danza, 2007).

2> **Alberto Goldenstein** (Bs. As., 1951) se formó como fotógrafo en la New England School of Photography-Boston (USA). Su obra forma parte de las colecciones de Fotografía Contemporánea del MAMBA, MNBA, Malba, Museo Nacional Castagnino (Rosario), y otras colecciones privadas

argentinas y del exterior. Curador de la Fotogalería del Centro Cultural R. Rojas (UBA), desde su creación en 1995. Curador de "Vida Real", para el ciclo Contemporánea del Malba (2005).

del Rojas la idea de que yo armara una fotogalería. En el año '94 empiezan las refacciones edilicias en el Rojas; bajo la dirección de Cecilia Felgueras reciclan la planta baja y en la reforma incluyen un espacio para la fotogalería. En ese momento medio como que *freakeé*: por un lado, me encantaba, me sonaba bien; por otro, pensaba que justo a mí me ofrecían una fotogalería, cuando estaba tratando de romper esa pared entre lo que era fotografía y lo que no. Estuve medio peleado con la idea de hacer una fotogalería en ese momento. La llevé adelante, aunque esa pelea nunca terminó.

NF ¿Cuál era esa otra fotografía a la que te referís, anterior al Rojas?

AG Yo tenía una visión crítica del panorama expositivo hasta ese momento. Primero, había una dominancia absoluta de la fotografía en ByN. En las muestras que veía, esto me parecía un *karma*, no un sentido; un rasgo en parte conservador, en parte un facilismo. El ByN le da a la foto una especie de pátina culta. Veía las muestras como grandes ediciones excesivamente extensas, en donde todo terminaba siendo ensayístico o un álbum de fotos. Faltaba la fotografía como imagen autónoma. La tendencia que yo tenía era la de cortar un poco eso. Darle más lugar al color, a la fotografía 'incorrecta': menos preocupada por la copia o las consideraciones técnicas que, si bien ya existían ciertas experiencias en este sentido, no tenían lugar de exhibición... Dar lugar a eso, al error, al bochorno. Además, la fotogalería era un espacio chico que te obligaba a hacer muestras de pocas fotografías, entonces la individualidad de cada imagen tenía una importancia mayor. También obligaba a trabajar con los tamaños, con los montajes; yo estaba harto de los perfiles de aluminio con el *passpartout*. Es decir, todo lo que terminó pasando, lo que explotó después.

NF Decías que los orígenes de la fotogalería se relacionan más con los artistas plásticos que con los fotógrafos del momento...

AG Mirá, yo tenía un poco la idea de hacer una fotogalería que le gustase a los artistas plásticos. En donde se dedicaran a mirar fotografía, cosa que los artistas plásticos no hacían, en términos generales. Tampoco los fotógrafos miraban algo que no fuera fotografía. Había un divorcio ahí. Yo quería una fotogalería que los pintores quisieran ver. De esa mezcla, de esa ecuación, nació lo que terminó siendo la fotogalería.

NF Nace casi contemporánea al cierre del Parakultural, ¿recordás cruces?

AG Ninguno. En rigor, yo no tengo ningún cruce con el Parakultural, salvo como público, claro.

NF ¿Y con otras instituciones?

AG Diría que el diálogo central de la fotogalería fue con la galería del Rojas, que dirigía Gumier. Los espacios se vinculaban. A esa coexistencia de la fotogalería y la galería, a la vecindad física la potenciábamos inaugurando juntos las muestras de los dos espacios, el mismo día. La galería del Rojas ya existía desde el '89, incluso como artista yo ya había mostrado ahí. Así que ese público de artistas plásticos con el que yo quería dialogar de alguna manera lo proveía la galería; y a su vez, los fotógrafos iban a ver obra plástica ahí. Ese fue el primer diálogo y fricción entre espacios. Después, esa interlocución tuvo una proyección hacia lo que era el ICI, hacia la galería Ruth Benzacar, etc.

NF ¿A qué personalidades recordás como aglutinadoras de artistas y movimientos?

AG En ese momento estaban Gumier en el

Rojas, Laura Buccellato en el ICI, Sara Faccio en la fotogalería del San Martín y Ruth, con Orly, en Ruth Benzacar. El Museo de Arte Moderno empieza a aparecer armando también la colección de fotografía, al par de años de iniciarse la fotogalería. Digamos que en la marejada de cambios vino primero la fotogalería del Rojas, después vino la colección del MAMBA, después la colección del MNBA, una vez que Sara ya había pasado de la fotogalería del San Martín al MNBA. Me parece que esos fueron tres escalones nuevos, y de proyección. También quiero mencionar el Fotoespacio del Recoleta, una experiencia alternativa a la fotogalería del San Martín, antes de que existiera la fotogalería del Rojas. Era una sala que dirigió primero Oscar Pintor y después Eduardo Gil, donde yo hice mi primera muestra individual. Dejé de existir como espacio en un momento y ahí apareció la fotogalería del Rojas.

NF Dentro de la historia de la fotogalería, ¿encontrás períodos diferenciados, momentos?

AG Para mí es difícil estando adentro, pero sí reconozco un devenir. Una primera etapa fue de construcción de contexto. Fue la generación de una identidad, si se quiere. Lo que hubo fue primeras muestras de algunos jóvenes, por ejemplo Paula Zuker, Nicolás Trombetta, Guillermo Ueno, María Antolini, Marina Bandín. Y paralelamente se involucró a fotógrafos de mi generación artística como Res, Julio Grinblatt, Alessandra Sanguinetti, Marcelo Grosman. Ellos ya estaban produciendo, ya estaban instalados o semi instalados, y aprovechaban para mostrar algo, ensayar algo que fuera más tangencial, o experimentar algo que después terminaba siendo nada tangencial. Por ejemplo, Marcos López mostró lo que fue el puntapié para *Pop Latino*, ese concepto lo abrochó en la muestra *Doble*

discurso, completamente disparatada, con pinturas hechas por él, fotografías y objetos.

NF Esa sería la primera etapa...

AG Sí, una etapa de coexistencia de gente de mi generación con más jóvenes. Fue un primer momento de construcción de sentido y de desconcertar un poquito también. Además empecé a incluir gente de otras ramas: fotoperiodismo, fotografía de moda, alguna fotografía histórica. Metí a fotógrafos como Aldo Sessa, bastante denostado en el ambiente, o curé una muestra de la Fototeca del Fotoclub Buenos Aires. Algo que en ese momento tuvo un sentido desmitificador, de cruce, de patear los prejuicios: 'veamos todo', 'revisemos todo', 'mezclemos', incluyendo el amateurismo. Fue también bastante profético, muy pre-fotolog. Estos primeros tres o cuatro años empezaron a generar una especie de sentido, de razón, de intención; al mismo tiempo me empezaron a llegar proyectos, ideas. Ahí empezamos con las convocatorias abiertas. Ya había una cierta idea de lo que podría ser una estética Rojas si se quiere. Aunque básicamente era un malentendido lo de la estética del Rojas.

NF ¿Esto tiene alguna relación con el debate Arte Rosa Light / Arte Rosa Luxemburgo? ¿Cómo se vivió desde la fotogalería?

AG La fotogalería no fue el centro de los dardos del Arte Light porque tenía la protección, el escudo, de 'fotogalería'. Nadie la criticaba desde el centro del poder del arte o desde el *mainstream*.

NF Pero estaba cerca de algunos artistas aludidos en el debate...

AG Obviamente, la fotogalería tenía algo que estaba emparentadísimo con lo que se entendía por Arte Light. El compromiso social

no era algo suficiente para hacer una muestra en la fotogalería del Rojas. Hablar de tal o cual tema no era la clave. En realidad, la clave estaba más en un abordaje visual de la fotografía. En ese sentido se podría emparentar con un Arte Light, por su acento en lo visual, en la seducción, en la intensidad visual...

NF Otra forma de la política...

AG ¡Ni qué hablar! Para mí era un texto. Eran muy decididas esas muestras, tenían mucho carácter. Lo que pasa es que no hablaban de política.

NF ¿Notaste algún cambio en la fotografía producida post 2001?

AG Sí, sin duda hubo una ramificación, una explosión, una retroalimentación. Y una mayor diversificación de la fotografía y de los espacios. La fotografía realmente se insertó en las galerías de arte contemporáneo, en las ferias de arte contemporáneo. De manera que la legitimación ya estaba mucho más consolidada. El medio del arte absorbía la fotografía desde otro lugar, finalmente. También el diálogo entre la obra de fotógrafos y la obra de artistas no fotógrafos que trabajaban con la fotografía produjo una diversificación importante.

NF ¿Y hoy?

AG Hoy no entiendo nada. Bueno, el hoy no está para entenderse, el hoy está para vivirse. El hoy es como siempre: confuso. Aunque yo tengo algunas sensaciones, que son absolutamente personales. De vuelta estoy viendo como un agotamiento, algo que calificaría como una especie de anonimía en la fotografía. Es muy difícil hacer algo con una impronta personal; es muy difícil porque el medio te come, la técnica te come. No hay un rasgo, no hay un trazo, no hay nada. Es tu foto, es mi foto, es su foto. Todo es una foto. No es nada fácil distinguir. Parecería que el argumento empieza a ser lo único distintivo: 'yo voy a hablar de pajaritos', 'yo de armas de guerra', 'yo de ciudades', etc. En general, llevando todos los temas a un mismo formato. Me parece que hay una diversificación de temas y una uniformidad de formatos. En este punto, me parece que hay una anonimía creciente, que a mí me tiene un poquito cansado. Así como me aburrían otras cosas en la década del ochenta, ahora me está aburriendo esta especie de piroeta compartida, de la foto como cuadro. Quisiera ver una experiencia con la fotografía, estoy harto de gente haciendo cuadritos con una cámara. Ahora quiero ver un fotógrafo, por favor.

delinfinitoarte. muestra colectiva

www.delinfinito.com. Av. Quintana 325 PB. Lun a Vie 11 a 20hs. T. 4813-8828. delinfinitoarte@speedy.com.ar

Cuestiones de amor y de muerte

Contextos anacrónicos del arte en Argentina (1968-2008)

Daniela Lucena¹ y Gisela Laboureau²

Daniela Lucena Quería comenzar con el tema de cómo en el Rojas se recupera la escena previa que tiene que ver con el cuerpo, con lo festivo, con la reivindicación del placer y otras cosas que la dictadura había intentado aniquilar. Hay una continuidad, te escuché decir alguna vez, entre ese primer momento en los ochenta y todo lo que ocurre en el Rojas luego. O con ciertas prácticas artísticas o ciertas acciones que se desarrollan en torno al Rojas, que la crítica en general no toma en cuenta, ¿cómo ves esa continuidad?

Roberto Jacoby³ Los nombres institucionales o corporativos o denominaciones de espacios necesariamente abstraen pero, en algunos casos, también confunden las acciones reales de las personas y las relaciones reales de las personas. En los ochenta, se ve una conexión de red, una red realmente

funcionando; no había una distinción rigurosa entre el espacio de la moda, el Rojas –o lo que más tarde iría a ser el Rojas–, las performances, cierta militancia... están tejidos.

Dentro de lo que podría ser el círculo del Rojas había gente que era o había sido militante, que frecuentaba los mismos lugares, las mismas zonas, los mismos boliches, que tenía conexiones entre sí. Artistas del arte militante, como Coco Bedoya, Emei. Fernando Noy vivía en lo de Coco Bedoya, Gumier Maier actuaba en Mediomundo Varieté donde mostraban los Mariscos con Gordin, Esp o Miliyo, Claudia Schwartz, Marcia Schwartz, Kuropatwa, Bolivia, De Loof, Marula Di Como. Después El Dorado y antes Cemento con Batato Barea. O las fiestas del Body Art o el Club Social Deportivo y Cultural Eros o los Bailes Nómades, El Porteño, el Parakultural. No eran cosas desconectadas. No es que estaban por un lado los que hacían

1> **Daniela Lucena** es socióloga y docente de la UBA y del IUNA. Becaria doctoral del CONICET. Publicó, entre otros trabajos, los artículos "Por el hambre en Rusia. Una ofrenda de los artistas argentinos al pueblo de los soviets" (2006) y "Arte, producción y diseño en la vanguardia concreta argentina" (2007).

2> **Gisela Laboureau** es licenciada en Sociología (UBA). Docente de la UBA, el CETIC y la UP. Forma parte del equipo de investigación UBACyT "¿La cultura como resistencia?: lecturas desde la transición

de producciones culturales y artísticas durante la última dictadura argentina" dirigido por Ana Longoni con sede en el Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

3> **Roberto Jacoby** es artista plástico y sociólogo. En los años sesenta propuso la desmaterialización de la obra de arte y formó parte de varias acciones artístico-políticas colectivas como *Tucumán Arde* y *Mensaje en el Di Tella*, entre otras. Se dedicó a la investigación social en el Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales (CICSO). Escribió más de cua-

renta canciones para el grupo Virus y organizó varios espectáculos y performances-fiesta durante la década del ochenta. Desde hace diez años trabaja en el desarrollo de redes multimedia de artistas y no artistas a través del **Proyecto Bola de Nieve**, el laboratorio de arte y tecnología **Chacra99**, el **Proyecto Venus** (que obtuvo la beca Guggenheim) y la revista **ramona**. Es autor de las instalaciones *No soy un Clown* (Belleza y Felicidad, 2001), *Darkroom* (Malba, 2005) y la muestra *1968: el culo te abrocho* (Appetite, 2008).

an "arte *light*", por otro los que hacían moda, por otro los que hacían arte político; no, no funcionaba así.

DL Esa trama que vos estás describiendo ¿se empieza a formar a partir de los últimos años de la dictadura? ¿Dónde situarías el origen?

RJ No hay un origen único. Son esas cosas justamente sociales que empiezan a aparecer desde distintas escenas, ¿no? Creo que durante la dictadura hubo instancias de articulación que en cada momento fueron diferentes, digamos que se sostenían o que se mantenían con ciertas redes de comunicación, de producción, de encuentro, de libertad... espacios de libertad hubo en todo momento. No sé si la dictadura los eliminó nunca, lo que pasa es que estaban muy reducidos, muy circunscriptos. Los Redonditos de Ricotta, algo muy significativo, actuaban en el año '77, o sea en el peor momento que se pueda imaginar. Y hacían espectáculos a los que iban ochenta personas, cien personas y hacían exactamente lo que querían. Se vestían, se disfrazaban, cambiaban el espacio de la sala, se mezclaban con el público... el origen de los Redonditos es interesantísimo. Otro núcleo era una obra de teatro dirigida por Roberto Villanueva, *El Plauto*, con la excusa de *El Plauto* había unas cincuenta personas que se reunían viernes, sábado y domingo a jugar. Gente que iba todos los fines de semana a ver *El Plauto*; ¿Cuántas veces podés ver *Plauto*? La idea era ir justamente porque era un lugar de encuentro que era posible en esas circunstancias, que también tenía un plano de improvisación; la gente entraba a *El Plauto*, se iba de *El Plauto*, cambiaba de rol, después volvía. Era una experiencia genial. Es notable que en un momento como el '77, el '78, con las peores condiciones de toda la historia argentina y las peores de la humanidad, se pudiera estar haciendo un teatro así.

DL ¿Quiénes son los que participan de estas experiencias, de dónde vienen?

RJ En este caso, del Di Tella claramente, ya que Roberto Villanueva fue director del Centro de Experimentación Audiovisual. Tenía el mismo rango que Romero Brest, pero Romero tuvo más visibilidad y Villanueva era artista. Buena parte de lo que se le atribuyó al Di Tella: "yo estuve en el Di Tella", ¡todo el mundo estuvo en el Di Tella!, es por el Centro de Experimentación Audiovisual que era muchísimo más abierto que el Centro de Artes Visuales, que era hasta un punto restrictivo. Una vez por año había una muestra donde entraba la vanguardia del momento que serían treinta personas, digamos. En el primer piso donde estaba el Centro de Experimentación Audiovisual tenía una divina cabina audiovisual, con seis proyectores de diapositivas, de películas, un sonido espectacular. No era esa cosa municipal de que a las seis se van o nunca los encontrás, y todos están en contra de lo que hacés; ahí era gente técnica realmente copada. ¡Fundamental! Si no, no podés hacer nada. No había horarios. Ensayabas hasta morir porque además había todos los días tres espectáculos, la sala funcionaba casi sin escenografía, muy audiovisual, juego de luces, no había tampoco mucho lugar para guardar escenografías, eran mínimas. De *El Plauto* salió otro grupo que se llamó Ring Club donde había músicos también y pasaron muchísimos artistas. Tendrían que hablar con la gente que transitó la experiencia, son una especie de cofradía. También se podría señalar la revista *El expreso imaginario* y muchos otros núcleos que finalmente formaron lo que se llama "los ochenta".

DL En tu artículo "La alegría como estrategia"⁴ señalás que en plena dictadura se desplegaron dos estrategias articuladas en torno a la recuperación de las potencialidades del cuerpo: la de las Madres, que apuntaba a la

visibilidad y a la historización de los cuerpos ausentes, y la otra que denominás "estrategia de alegría", vinculada al rock, a la libertad, al cuerpo como superficie de placer. A esta estrategia la definís también como un proyecto político⁵, que en algún sentido decís que te falló, ¿por qué pensarlo como un proyecto político, y por qué pensás que te falló?

RJ Son evidentes los cambios en la autopresentación y la permisividad sexual que introdujo el Pop: la ficcionalización, la participación del público, el desacartonamiento, el movimiento físico libre, el humor. Pero mis expectativas eran mayores porque yo creía ver un proyecto político. Viste que hay proyectos que son más concientes y proyectos que son inconscientes, que se perciben a *posteriori*. En la Revolución Francesa, por ejemplo, el vehículo a través del que se desencadenó la revolución no fueron las manifestaciones sino los llamados "banquetes". Ahora bien, en el momento en que la gente iba al banquete no estaría diciendo: "acá vamos a hacer la Revolución Francesa". Estaban yendo a un banquete, que sería un banquete distinto de lo que es un banquete hoy, pero digamos, era parte de un proyecto político que se iba gestando sin que sus propios autores comprendieran el sentido o el rumbo que podía llegar a tomar eso... Pero por algunas razones, esos banquetes interactuaron con unas condiciones sociales y políticas y terminaron en la Revolución Francesa. En ese sentido digo que creo que era un proyecto político. Y que no llegó al fin que yo esperaba. O tal vez sí, en algún momento próximo.

DL Ahora, es interesante porque desde la derecha y desde la izquierda a ustedes, digo, a Virus, a los que organizaban las fiestas

o hacían moda y estaban en toda esa movida de recuperación del placer, los criticaban por superficiales, frívolos, hedonistas... no se pudo ver desde ningún lado en ese momento la potencialidad que esas prácticas podían tener para cuestionar o proponer algo diferente al sufrimiento y al aniquilamiento del cuerpo llevado a cabo por la dictadura.

RJ No sé cómo explicarlo... cuando se constituye el momento catastrófico es muy difícil sustraerse de esa situación y parece que solamente se puede ser una víctima o un victimario, amo o esclavo. Como si todo estuviera organizado para admitir solamente esos términos; entonces no es raro que un tercero que no quiere ser encasillado en el rol de víctima o en el rol de victimario sea atacado por los otros dos, debido a que es visto como ajeno porque se aparta de esa opción y, sin embargo, sigue tratando a su manera los grandes temas que ellos están discutiendo. No es por casualidad que haya tenido escasa visibilidad y que no haya sido masivo en su momento inicial, aunque sí lo fue a lo largo de los ochenta.

GL Porque en alguna medida también esto que vos hablás de la estrategia de la alegría, de contraponer a la tristeza para vaciar a esa estrategia, de que la gente pueda pensar en otras posibilidades, de la potencialidad de su cuerpo, tal vez ahí aparece lo que vos decías de los recitales de Virus o de los Redonditos... Decías en una entrevista que te hizo Laura Batkis⁶ que eran como una isla de placer, dos horas de bienestar donde se recuperaba algo que estaba tan tapado.

RJ En una dimensión molecular se debe haber reproducido en otras partes. Creo que

4> Publicado en *Zona Erógena* N° 43, año 2000.

5> "Virus fue para mí claramente un

proyecto político (...) después salió un grupo pop", entrevista realizada por Pablo Dacal para la revista *Plebella* N° 8,

agosto de 2006.

la gente que estaba escondida en una casa, perseguida... en algún momento tenía que decir: "bueno, estamos vivos, vamos a coger y a pasarla bien un rato". Tiene que haber sucedido, nadie puede vivir en la desdicha y en el sufrimiento todo el tiempo. El surgimiento de Virus responde a una actitud de este tipo ya que Jorge, el hermano mayor de Federico, Marcelo y Julio Moura, es detenido-desaparecido.

DL Pudo haber sucedido, pero nadie, o casi nadie, hace una lectura de lo subversivo que podía llegar a ser eso. Me parece que no hay una mirada que piense esto como una cuestión interesante, o que la problematice al menos.

RJ En general, no hay muchos trabajos sobre la cultura durante el proceso. Mirá que se ha estudiado todo: la economía, los personajes, las organizaciones revolucionarias, los secuestros, todo está investigado.

GL Y ¿por qué pensás que sucede eso? ¿Qué es lo que se niega?

RJ No lo sé. Algún secreto, algo perdido que la sociedad no quiere terminar de revelarse. No sé qué, pero algo se esconde, algo que no se quiere ver.

DL En el '85, en una nota que escribiste en *El Periodista de Buenos Aires*⁷, te preguntás hasta qué punto terminó la dictadura o sigue existiendo una complicidad que va a continuar durante años. ¿Hoy cómo lo ves?

RJ Yo creo que está empezando a romperse la complicidad.

DL ¿Qué signos te hacen pensar en eso?

RJ Hay signos muy claros. Kirchner sacando el cuadro de Videla. Hay quien dice "¡son sólo símbolos!". Es fundamental que sean símbolos. Sería como decir "¡son catedrales, son símbolos!", "la cruz, ¡es un símbolo nada más!" Pero, ¿no tiene ninguna consecuencia política? ¿no tiene ningún significado? ¿no importa la catedral? ¿no importa el altar? Si no importan los símbolos, ¿por qué no lo sacó Alfonsín? Los símbolos dominan la vida de los humanos, justamente, porque son símbolos. A mí me parece que la declaración de los delitos de lesa humanidad, el cambio de la corte suprema, el peso simbólico y práctico que adquirieron las Madres, las libertades que una gran parte de la población considera naturales e inalienables, son cambios importantes.

Cuando yo era chico, era un hecho natural que en las comisarías torturaran, no era un escándalo en el nivel que lo es hoy. Es cierto que a muchos hoy los patean en una comisaría de provincia y no se entera nadie, pero al menos no es legítimo. Sucede, pero no es legítimo.

DL ¿Y el proyecto *Internos*?

RJ Ese proyecto fue del final de la dictadura, en el '81 u '82. Era muy simple, lo pensé para romper el aislamiento en que se vivía y consistía en armar una lista de personas productivas que quisieran participar. Supongamos que estaban leyendo algo, habían recibido información, tenían recortes, libros, artículos, habían escrito algo, entonces lo anotaban en una lista y cada uno de los que participaban de la red tildaba los materiales que quería recibir, un cadete lo fotocopiaba y se lo llevaba. Se llamaba *Círculo de Dispersión* y el modelo eran los *samizdat* de la Unión Soviética y la

noción de rizoma. ¿Viste que uno no lamenta lo que hizo, sino que lamenta lo que no hizo? ¿Por qué no lo habré hecho? En realidad yo estaba pobre, vivía de prestado en la casa de mi hermano, era una laucha (risas). Pero al menos llegamos a hacer el logotipo que era un ventilador haciendo volar hojas...

DL Saltamos de un lado a otro. ¿Te parece, entonces, que esa trama, a fines de los ochenta, establece continuidad con lo del Rojas? ¿Son los mismos actores?

RJ Creo que está todo muy vinculado. Vos no podés decir que las revistas *Crisis* o *Fin de Siglo* (que la sucedió) participaron del Rojas, pero Gumier Mayer, María Moreno, Daniel Molina y yo mismo que los convoqué para el proyecto de Zito Lema, que dirigía la revista, sí tuvimos que ver con el Rojas, incluso formalmente. Y *Crisis* o *Fin de Siglo* también articularon en parte una escena de escritores y artistas que luego pudieron aparecer. No se puede decir que De Loof fue un artista del Rojas, pero forma parte del mismo mundo cultural, igual que el Parakultural, que *Mediomundo Varieté*, *El Porteño*, *Cerdos y Peces*. Todo lo que era, llamémoslo, "la bohemia" para ponerle un nombre bien anticuado. Pero se le decía "el *under*".

DL ¿Por qué te parece que se hace esa lectura actual donde se desvincula o se plantean polarizaciones donde no las había? ¿Tiene que ver con la lógica del campo, de ciertas legitimaciones?

RJ Por una parte se fue creando una distancia entre algunos participantes de ese *under*, por distintas razones. Es algo que sucede en todos los movimientos, muchas veces con peleas y rencoros fuertes. Personas que habían estado coexistiendo, compartiendo una cantidad de cosas, se fueron

por rumbos diferentes también. Entonces, retrospectivamente, el periodismo tiende a inventar cosas que no existían en ese momento. Me recuerda al invento de Florida y Boedo, algo que jamás existió (al menos, no con el grado de polaridad con que lo cuentan los historiadores), pero que se repite indefinidamente.

Toda esta apropiación que hay ahora de Liliana Maresca por parte de algunos que se esmeran en inventar que había una ruptura entre Liliana por un lado, y Gumier y yo por otro, como si ella fuera la politizada y nosotros no. Es algo que no se sostiene con hechos, salvo falsificándolos groseramente. Una de las últimas obras que hace Maresca es un aviso donde ella se entrega a "todo destino", aparecido en la revista *El Libertino*. Lo hace conmigo, con la marca y agencia ficticia "Fabulous Nobodies", que teníamos con Kiwi Sainz. Yo llamo a De Loof, Avello y Kuropatwa para producir el aviso. O sea, un elenco bien representativo del *under*, Rojas y compañía. El aviso se publica firmado por "Fabulous Nobodies", que ya había publicado otros dos avisos con colaboración de artistas, con Omar Schiliro, con Marcos López. Es una pieza que apareció en numerosas publicaciones y retrospectivas, en el Malba, el Macro y en todo lo impreso (salvo el libro que sacó Gachi Hasper) aunque muestran un aviso que está con la firma "Fabulous Nobodies", y los nombres de todos los participantes inscriptos en la misma pieza, en el epígrafe ponen "Maresca-Kuropatwa". Ni mencionan a los demás y ningún curador se pregunta por la relación obvia del sentido de la pieza de *El Libertino* con quienes participaron en ese aviso y su relación con el HIV. Las primeras veces no dije nada porque me pareció un error sin importancia pero, como veo que se termina utilizando para un enfoque historiográfico trucho, quiero puntualizarlo. El año pasado, el catálogo

7> ¿Fracasó la dictadura?, en *El periodista de Buenos Aires*, año 1,

Nº 24, febrero de 1985, p. 42.

de Nuevas Adquisiciones del Malba⁸ se dedicó a fabular la existencia de dos líneas antagónicas, la de Maresca y la de Jacoby. Maresca representaría la línea interesada en la sociedad y la política y yo, supuestamente, lo contrario. Lo más gracioso es que Maresca no figura entre esas adquisiciones, sin hablar de mí mismo. ¿Por qué razón curatorial aparecemos en un catálogo de adquisiciones del Malba? ¿Y cómo relacionaría las inclinaciones alquímicas de Liliana con la crítica al menemismo? La operación muestra el carácter que toman las luchas dentro del campo: te tiran con tus propios muertos, te tiran con tus propias acciones, como Tucumán Arde o *Maresca se entrega todo destino*. Pero es imposible enfrentar a Maresca con Gumier o conmigo por más que haya cien guiones curatoriales tipo "arte político" vs. "arte light".

DL ¿Este sería un poco el tema del debate "rosa light" versus "rosa Luxemburgo"?

RJ Justamente, ese debate lo promoví en el 2003 cuando advertí que había una parva de interesados en enfrentar la galería Belleza y Felicidad, *ramona* y a **Proyecto Venus** con el arte activista. Por eso la tarjeta de invitación tenía dos potes de ténpera de idéntico color rosa pero las etiquetas decían "Rosa light" y "Rosa Luxemburgo". Lo más increíble es que cuando fui a comprar los potes para hacer la foto, "Rosa light" no existía en el comercio, pero sí tenían una ténpera "Rosa Luxemburgo". Se trataba de mostrar que ambos potes eran lo mismo con otros nombres y que no había sustancia para el enfrentamiento. El campo cultural es obviamente un campo de enfrentamientos y las lecturas del pasado se realizan bajo el prisma del presente. Por

eso, el investigador riguroso intenta distinguir entre la restitución de las condiciones de inteligibilidad de su época de origen y las utilidades actuales. Es obvio que van a existir lecturas diferentes pero eso no quiere falsificar. Lo cierto es que no lo lograron, la escena artística no se dividió y esos agentes se extinguieron o quedaron reducidos a un rol muy poco relevante.

DL En un primer momento, que comienza a fines de la dictadura, postulás entonces la recuperación del cuerpo como lugar del placer. Luego, en los noventa, ¿qué lugar te parece que ocupa el cuerpo? ¿hay también una continuidad en relación a esto?

RJ Sí y no. Es mucho más complejo. Es un "cóctel". Así le puse a la muestra de Kuropatwa de 1996, cuando apareció el primer tratamiento efectivo contra el HIV. Lo decisivo del segundo momento es la cantidad de muertos en el staff del Rojas. Chano Centurión, Batato, Kuropatwa, Liliana, Omar Schiliro y ya van cinco. Sin contar a quienes no eran del núcleo más próximo ni a quienes si bien bien actualmente pero eran víctimas del terror de la epidemia. Federico Moura, aunque no era "del Rojas", era cercano, bueno, Gumier hizo el catálogo de su show "Superficies de Placer"; todo se entrelaza. Fernando Bustillo. Daniel Melgarejo. Entonces, la presencia de la amenaza de muerte vinculada a la sexualidad es lo dominante desde el origen del Rojas. Muerte y sexo, las dos o dos de las grandes cuestiones del arte. O más trágico aún: el sexo trasgresor como condición de la muerte inminente. Además de la discriminación social y el aislamiento, incluso por parte de las familias. Increíble y, hasta ahora, impune frivolidad de quienes ponen como contexto del Rojas al

menemismo en vez de poner como contexto la lucha por la vida. No existe nada más básico que Eros versus Thanatos. Es sintomático que la mayoría de la crítica se haya negado a ver la situación de los artistas que estaban compartiendo, luchando, viendo cómo padecían y se extinguían sus compañeros de generación, en condiciones tan penosas que hoy no se pueden ni imaginar.

Enterrar a tus compañeros, no uno, no dos, no tres... Muchos. En el contexto de este nuevo genocidio hay que entender el espacio del Rojas y no pensar si produjo un "arte guarango" o "kitsch", si logró internacionalizar al arte argentino, si terminaron vendiendo su obra o si el fenómeno contempla la agenda curatorial que se "politiza" al ritmo de la demanda global.

da/ DANIEL
ABATE
GALERIA

PASAJE BOLLINI 2170
CP. 1425 CAPITAL
TEL.(5411)4804-8247
FAX.(5411) 4807-2990
DAG@DANIELABATEGALERIA.COM.AR
WWW.DANIELABATEGALERIA.COM.AR

Programa de extensión arte y cultura
Expotrastiendas - AAGA

Presentación del libro
**LA MUJER Y
LA FOTOGRAFÍA**
de Alejandra Niedermaier

12 de diciembre de 2008, 19 horas
Lavalleja 1062

asocaa
Asociación
Argentina de
Galerías de
Arte

EXPO
TRASTIENDAS
EXPO
TRASTIENDAS

8> VV.AA., *Arte contemporáneo. Donaciones y adquisiciones. Malba*

Fundación Costantini, Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires, 2007.

Lo movido del Casal*

Roberto Amigo y Ana Longoni

Roberto Amigo La primera pregunta sería aclarar bien cómo surge la iniciativa del Casal, ¿qué relación tienen con la institución? ¿qué vínculos entablan con la gente cotidiana de esa institución?

Diego Fontanet El primero que tiene vínculos directos con El Casal de Catalunya es Joan, por familia, por conocimiento de un montón de gente y por cierta tradición. El lugar tiene como ciento y pico de años. Ahora se lo ve con otros ojos, pero en aquél momento era otro panorama. Yo conocía el lugar a través de unos ciclos de cine. Joan me propone en varias oportunidades, "mirá, hay un lugar que es el Casal de Catalunya, ¿qué te parece si se puede hacer algo interesante ahí?". Yo al principio decía "no sé, no me parece un lugar..." (Risas). La idea que uno tenía previa era que es un lugar de la comunidad catalana, que con el tiempo no se recicló, no siguió haciendo actividades que incluyeran a la gente joven. Tiene un estatuto con muchas restricciones al respecto. La cuestión es que fuimos un día, lo vimos y de a poquito fuimos entrando, y lo primero fue hacerme socio. Eso es fundamental. Joan ya era socio, sólo creo que tuvo que ponerse al día, no sé como fue...

Joan Prim Mi familia me inscribió como socio cuando niño.

Ana Longoni ¿Diego, vos también sos de ascendencia catalana?

DF Claro, claro, por ahí viene la mano. Entonces lo primero que hicimos fue contactar

con el presidente y proponer una muestra con nuestra obra en una pequeña sala que se usaba como sala de arte, muy chiquitita.

RA Una de las cosas que uno recuerda del Casal es estar ahí, escuchar el taconeo de las clases de baile en el fondo...

DF Sí, bueno, eso siempre se mantuvo y le daba un aporte interesante al contexto. La cultura catalana es muy rica...

JP También entre las dos culturas. La cultura antigua y la cultura nueva.

DF Entonces lo que hicimos fue eso. Hacer esa muestra, pero antes fuimos presentados ante toda la comisión directiva.

AL ¿La muestra con la obra de ustedes?

DF Sí, con obra nuestra.

AL ¿Ustedes además se conocían de la experiencia del CAPaTaCo?

DF Con Joan nos conocimos en 1981. El presidente hizo un acto muy formal. Nos puso a su lado y nos presentó a toda la comisión directiva y a toda la gente que concurría al Casal, a un reducido grupo de gente de la época. Hizo una presentación muy interesante, divertida para nosotros, dijo: "estos son los jóvenes que están volviendo al Casal que han sentido el llamado de sus ancestros". Nosotros "bueno, gracias, gracias". Eso fue lo primero que hicimos.

AL ¿Y qué mostraron esa vez?

DF Yo mostré unos mapitas de plomo que también presenté en la muestra de la conquista; era en lo que estaba trabajando en esa época. Joan mostró unas pinturas.

RA ¿En qué año fue esto?

DF En 1991. Luego, queríamos seguir trabajando pero ya desde otro lugar. Ir adquiriendo un poco más de poder, espacio. ¿Entonces qué hicimos? El lugar estaba interesante, se podían hacer cosas, vimos que había una posibilidad. Lo primero que hicimos fue hacer una especie de centro cultural, conformar un comité asesor. Fuimos a ver a todos nuestros amigos, a gente de cultura que ya conocíamos para que nos apoye en todo esto. Esto está documentado en varias notas. Hubo un montón de gente que nos apoyó: Giesso, Buccellato, Jorge Coscia, Jaime Kogan, Rodolfo Hermida en video, por ejemplo. Una cosa multidisciplinaria. Luego de eso hicimos unos escritos donde más o menos planteamos el proyecto y tratamos de conseguir sponsors. Todo esto dentro de la comunidad catalana, con gente que estaba involucrada afectiva e históricamente al Casal. Empresas como Baggó, etc. Nos fue bastante bien con eso y empezamos a trabajar a partir de ahí.

JP Bastante bien para no tener nada.

AL ¿El proyecto básicamente consistía en abrir un espacio para el arte contemporáneo y la experimentación?

DF Exacto.

JP Para promover nuevas figuras. Había una suerte de trampa en el sentido de las muestras. El lugar tenía dos salas, una grande y otra mediana. En la grande, se le daba cabida a un artista que estuviese más o menos en la *crème*, y simultáneamente en la otra sala se ponía a otro artista que nos

interesaba mostrar y darlo a conocer. Ese era un poco el truco que utilizábamos, revelando ahora los secretos del Casal.

DF Lo primero que hicimos fue construir esas dos salas porque no existían. Con todo ese dinero invertimos en eso. A partir de ahí, hicimos una primera muestra colectiva con artistas de origen catalán de distintas generaciones: Eduardo Audvert, Hugo Fortuny, Nicolás Rubió, Andrés Sabate Oliver, Enrique Torroja y nosotros dos. Nos apoyaron mucho la prensa y los críticos.

JP Siempre contamos con el apoyo de la prensa y la crítica.

DF Sí, absolutamente.

RA Aparte, la crítica tenía la experiencia del Casal teatral, ¿no?

JP Claro; por ejemplo, había estado Teatro Abierto, pero igual fijate que lo nuestro le costó mucho a la prensa. Si bien salieron notas en todos los periódicos, costó mucho que nos dieran credibilidad. Porque una cosa es hacer Teatro Abierto, que viene desde afuera y que es hecho por toda la vanguardia teatral de Buenos Aires y parte del país; y otra cosa es hacer un proyecto que nace del interior de la institución, llevado a cabo por unos pibes que en aquel entonces no tenían toda la estructura material e intelectual que podía tener Teatro Abierto. Pero después, cuando se comenzaron a suceder las exposiciones en el ámbito de los espacios de plástica, las muestras eran buenas, gustaban y eran de artistas que la prensa consideraba importantes; a veces salían artículos en *Ámbito Financiero*, a veces en *Página 12* y a veces en *Clarín* o *La Nación*. Pero bueno, dependía del gusto de cada cual. Tratábamos de hacer algo lo más fuerte posible y no sólo circunferirnos a una sola corriente estética.

*> Ver material sobre el Casal de Catalunya en www.ramona.org.ar/notas
1> Diego Fontanet (Bs. As., 1963) artista y curador, egresado de la escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. En 1970 estudia en el taller de

Mario Greco. En 1972 asiste al taller de Pérez Celis. Participa de numerosas muestras colectivas e individuales en Argentina y en el exterior y recibe varios premios (ver detalle en www.paseosimaginarios.com/fontanet/)

cv.htm) En 1992 crea la sala de Exposición del Centro Casal de Catalunya. Fue curador de esa institución entre 1992 y 1993.

DF Claro, y además se trabajaba muchísimo. Estar ahí permanentemente y estar trabajando con el tema de la prensa, que en esa época ni mails había. O sea, era repartir sobres... El primero que nos hizo una nota fue Fabián Lebenglik en *Página*.

JP En ambas salas, exigíamos la escritura de un texto por parte de un crítico, un literato, un escritor...

DF U otro artista. Ese era el aspecto lujoso del catálogo.

JP Esa era condición *sine qua non* para mostrar en el Casal.

DF Y sin imagen. Era texto y nada más.

AL Ustedes dicen que ese espacio hacía falta, ¿cómo se vincularon y cómo se diferenciaron del resto de la trama institucional de ese momento? Estoy pensando en el Rojas, el ICI, el Museo de Arte Moderno.

JP Nos diferenciábamos porque teníamos un criterio muy estricto de que el accionar cultural era entendido como prospección de un campo de alteridad. Esto es como establecer una mirada tendiente a alumbrar, con la realidad del presente, una realidad futura social mejor que la actual: un cambio social.

DF Por otro lado, porque éramos artistas.

RA Fue uno de los primeros modelos de autogestión que aparece en los noventa.

JP Dejame remarcar este concepto de alteridad. Hoy en día se puede decir que el resultado fue, por un lado, muy bueno pero, por otro lado, muy magro. Porque esto que queremos hacer era lograr que a través de la cultura y el arte la sociedad futura sea mejor, exista el cambio social, o la sociedad

socialista, y hoy tenemos artistas que mostraron en el Casal que nos dicen que el arte callejero no es arte.

Entonces, claro, hay una contradicción muy grande. Esta contradicción no escapa al Casal pero es propia de todos los grandes procesos de lucha. Porque si ustedes toman un ejemplo para nada comparable, salvo en el terreno de lo anecdótico, como la lucha de Vietnam, que terminó en un claro triunfo de las fuerzas de la rebelión pero como resultado engendró que a los pocos años de la derrota del imperialismo, el Polit Bureau votara a un candidato a la presidencia pro-occidental, se ve que el fruto que tomó el esfuerzo quedó reducido a algo magro y contradictorio, con alzas y bajas.

AL Eso que planteás vos respecto de pensar el arte como fuerza de la socialización del arte ¿tiene que ver con la herencia que puede verse en el proyecto del Casal del proceso anterior en el que ustedes estuvieron involucrados, el activismo callejero de los años ochenta y concretamente CAPaTaCo?

JP Sí, es la continuación del mismo.

AL ¿Eso estaba explícitamente elaborado en el programa del Casal?

JP Eso es parte de nuestra sangre, Diego.

DF Estaba pero no tan explícito, ni tan plasmado de esa manera. Vos preguntabas antes por qué había sido necesario el espacio, ¿no? Bueno, nosotros como artistas habíamos ido a muchos otros espacios donde los lugares no estaban manejados por un criterio artístico sino más bien burocrático, impuesto por alguien. Ahí teníamos mucha dificultad para poder expresarnos, entonces lo que hacía falta era un espacio diferente. Esa era nuestra necesidad.

JP Además, tengan en cuenta una cosa. El Casal ocurre en pleno menemato donde los sitios oficiales, a nivel nacional, estaban ocupados por la peor carroña de la historia de las artes plásticas argentinas. Las galerías de arte ceden su espacio, por vaya a saber qué fenómeno neoliberal, a los espacios alternativos. Se ponen de moda los espacios alternativos. Así que los lugares por los que transitaba la gente eran la Fundación Banco Patricios, el ICI, el Espacio Giesso, el Casal de Catalunya, el Rojas. Por ahí circulaba en la primera mitad de la década de los noventa el arte emergente.

DF La concurrencia al Casal era masiva, iba muchísima gente. Era algo bastante inédito. ¿Por qué? Porque nos movíamos con todo un sector de gente joven que estaba ocupando lugares en distintos medios. Eran esos nuevos medios que empezaban a surgir a partir de los ochenta: la Rock & Pop, *La Maga*, el "Si" de *Clarín*. Había toda una nueva dimensión.

JP Fui hace poco a una inauguración en el Museo Nacional de Bellas Artes. Hará cuestión de unos tres o cuatro meses. Inauguraban cuatro exhibiciones. Me llamó la atención la cantidad de gente que había. Entonces mi comentario fue: ¿pero cómo? ¿hay casi tanta gente como en el Casal? Porque en aquel entonces iba mucha menos gente al Bellas Artes que al Casal, como la quinta parte.

RA Es cierto, hubo inauguraciones con muchísima gente en el Casal.

DF Dos mil personas.

RA La de Macchi, por ejemplo.

DF O la de Garófalo. Porque ellos también se movían muchísimo. Era todo hecho a pulmón.

AL Estas duplas que armaban entre el consagrado y el desconocido, ¿establecían también un diálogo entre esos dos artistas? ¿Trabajan juntos o cada exposición era independiente?

DF Yo creo que siempre había cierto diálogo.

AL ¿Eso lo pensaban ustedes desde la programación?

DF Sí.

AL Nos acordábamos recién de la inauguración de Nicola Costantino.

DF Fue la primera muestra que hizo en Buenos Aires. Ella era alumna de Pablo Suárez.

AL Se llamaba todavía Silvana Constantino.

JP Ella muestra con Noemí Escandell. Noemí Escandell es una artista conceptual, y ella es una artista conceptual, o sea, cierto vaso comunicante había.

DF Noemí Escandell es una mujer increíble y tiene una trayectoria excepcional, viene de Tucumán Arde. Las dos son rosarinas aunque son personalidades opuestas.

JP Conservaban su individualidad. Pero las dos eran rosarinas, las dos eran conceptuales y las dos eran buenas artistas. Noemí era muy conocida ya por ese entonces, pero olvidada. Y a Nicola no la conocía ni la madre.

DF Nicola tenía una imagen de choque, fuerte. A nosotros nos interesaba que tenga algo que también nos conmueva. Vos podés ver la obra de Nicola Costantino y tener diferentes opiniones. Tiene una cosa performática. Pero el hecho de que trasciende una cosa estándar, que tiene un golpe, una mirada, un choque, eso es inevitable.