

caiana

Syd Krochmalny

La Kermesse: arte y política en el Rojas

La Kermesse: arte y política en el Rojas

Syd Krochmalny

1. La formación discursiva del Rojas (1989-1992)

Los textos sobre la Galería del Centro Cultural Rojas refieren a un conjunto de jóvenes artistas con intereses comunes y un cuerpo de obra característico. En los catálogos, reseñas críticas y artículos periodísticos se argumenta que era un grupo cohesionado, con una visión del mundo coherente y una estética definida. No sólo llegó a interpretarse al círculo social del Rojas como una identidad social y estética, sino también como “el canon de una época”, “el arte de una década”, el “espejo de su tiempo”, “la estética de los años ’90”.¹ Sin embargo, esta lectura fue un discurso que, acumulando capas de sentido, se instituyó a posteriori como emblemático. Durante los primeros años de existencia, entre julio de 1989 y julio de 1992, los discursos fueron escasos, breves y marginales.² Los enunciados sobre la galería y los artistas, publicados principalmente en *Página 12* y *La Maga*, fueron dispersos e inconexos y no fundaron una narración o un relato.

Por iniciativa de Darío Lopérfido y Cecilia Felgueras se abrió la galería del Centro Cultural Rojas en 1988. Ésta era un estrecho pasillo dentro de la sede del Área de Extensión Cultural de la Universidad de Buenos Aires. Un año más tarde, Daniel Molina, quien trabajaba en el Rojas, le propuso al artista y crítico de arte Jorge Gumier Maier³, ex militante maoísta, periodista y activista gay, hacerse cargo de la galería. La sala se inauguró en julio de 1989 con una instalación de Liliana Maresca y una

performance de Batato Barea, dos artistas identificados con la década del ’80. A continuación, Marcelo Pombo, Pablo Suárez, Miguel Harte, Sebastián Gordín y el grupo de artistas llamado *Los Mariscos en tu Calipso* exhibieron sus obras a lo largo del segundo semestre.

El sustrato común de estos artistas no fueron los elementos estéticos inscriptos en sus obras, pues usaron diferentes medios (pintura sobre tela o escultura, instalaciones o performances) y estilos (figurativos, abstractos, representacionales), sino que compartían un mundo socio-cultural: territorios, escenarios de interacción, sistemas simbólicos y de significación.⁴ Con la excepción de Pablo Suárez, estos artistas formaban parte de la escena *under* de los ’80: habían exhibido en lugares por fuera de los circuitos establecidos como el Café Einstein, Cemento, Medio Mundo Varieté y el Museo Bailable. Ellos no participaban de un movimiento, una corriente o escuela, sino de un mundo social común. Los artistas construyeron, así, una estructura simbólica a través de sus experiencias más singulares, en lugar de fundar una imagen común que los englobara e identificara.

El texto inaugural del espacio de exhibición del Rojas, el manifiesto titulado “Avatares del arte”,⁵ marcó una relación de continuidad con la cultura de la noche, el teatro, las artes visuales y la moda de la década de los ’80. Allí se señalan dos hitos culturales fundantes: la Bienal de Arte Joven y el festival del *Body Art* de Roberto Jacoby, Fernando Bedoya y Emei en la discoteca *Palladium* en 1988. Este escrito proyecta una estética de rasgos genéricos que retoma la tradición de lo que Roberto Jacoby, una década más tarde, definió como “la estrategia de la alegría”.⁶ Esta estrategia se manifestó en estilos musicales de bandas como Los Twist, Las Viuda e Hijas de Roque Enroll, Los Abuelos de la Nada, las Bay Biscuit, Ring Club; en las escenografías, vestuarios y maquillajes; en las dimensiones lúdicas y carnales de la música y el teatro *underground* durante la última dictadura militar y la primavera alfonsinista.⁷ Esta estrategia consistió en la recuperación del estado de ánimo frente al terrorismo de Estado y constituyó una táctica diferente a aquella que intentó recuperar la visibilidad y la historización de los cuerpos ausentes de los desaparecidos.⁸

El manifiesto de Gumier Maier definió la propuesta artística como “un desplazamiento del imaginario artístico”, la “difuminación del arte en sus bordes”, una práctica ligada “a la idea de disfrute”, más cercana “al ingenio que a la expresión subjetivada”.⁹ Esta estética polarizó con aquella pintura de la década del '80 que representa los problemas sociales y políticos de la dictadura y de la apertura democrática, a través de la expresión, la materia y la paleta oscura. El discurso de Gumier Maier, al presentar la figura social y las atribuciones estéticas, ideológicas y políticas de un nuevo arte por venir, fue atravesado por la matriz del arte y la política, enfrentando el “arte del goce” con el “arte político”: una diferencia estética que presupone una distancia ética:

Suelen figurar o evocar estampas sociales y marginales, lo que los induce a ser gestuales y matéricos. Son desprolijos, rebeldes, y se osan con lo feo. En ellos todo se dirige hacia una forma de alto impacto. Algunos lo hacen con materiales de desecho, basura, trapos, una camada de materiales neo-nobles (arriba los de abajo). Pintura también llamada visceral, comulgan con la vieja idea de que es lícito y factible perturbar y modificar al otro, y encima pretenden lograr esto con la visión de unos cuadros. Crean, por ejemplo, que si pasa lo de *La Tablada*, no pueden seguir pintando lo que pintaban, que deben responder a eso con su obra, como si a alguien le importase. Para esta clase de gente, la otra clase de gente estaría dormida o estupidizada, y se trataría de sacudirlos para que despierten a la vida y conciencia de las que ellos gozan.¹⁰

El *statement* curatorial de Gumier Maier se diferenció de la figura ética del artista comprometido, cuyos atributos estéticos se enmarcan en el uso de materiales bajos y desechos,¹¹ con aspectos gestuales y exceso de materia pictórica. Frente a esta figura propuso la del “artista festivo”, “amante de la belleza y del goce”. Esta diferencia estética es una diferencia ética que se funda en una lectura marxista y semiótica de la realidad que resalta el modo de producción de sentido de la obra en lugar de la representación de los acontecimientos políticos.¹² De este modo, lo político está presente en la producción y no en la representación de la obra, en la elección de los materiales (industriales de escaso valor, *bijouterie*, plástico, telgopor) y en la labor de

esos materiales (producción artesanal, pintura plana, bordado, collage). La producción pone en juego lo político en la ética de los materiales y no lo representa en imágenes.

El primer texto sobre el Rojas fue el manifiesto de Gumier Maier, el segundo un anuncio institucional de la Galería en *Página 12*,¹³ y el tercero una reseña de *Hiper Modernos a simple vista*, sobre Miguel Harte, Marcelo Pombo y Pablo Suárez, redactada por una *connaisseuse* de la cultura de la noche para *El Cronista Comercial*, quien señaló “el absurdo”, “el pastiche”, “el carnaval”, “lo frívolo”, “el exceso”, “la pasión”, “la cosmética” y el empleo de las citas.¹⁴ Sin embargo, la primera crítica relevante fue escrita sobre la misma muestra por Miguel Briante y publicada en *Página 12*. Briante, un escritor con una vasta trayectoria periodística y crítica desde fines de los '60,¹⁵ quien iba a ser el director del Centro Cultural Recoleta en 1991, reseñó la muestra,¹⁶ resaltando la figura de Suárez, su rol ante las nuevas generaciones, así como su actitud por participar en una exposición colectiva en un espacio marginal como el Rojas,¹⁷ a la vez que anunció la muestra de Gumier Maier en el Centro Cultural Recoleta.¹⁸ Finalmente, concluyó señalando la aparición de una nueva actitud artística de “lo marginal”, “lo frívolo”, “lo ridículo” y “lo sexual”, que sin dejar de marcar las diferencias estéticas entre los artistas, afirmaba su semejanza en el empleo de los materiales.

Fabián Lebenglik escribió para *Página 12* sobre tres muestras del Rojas y las exhibiciones en las que Gumier Maier participó como artista en 1991. Los primeros cuatro artistas reseñados fueron los pintores Enrique Mármora,¹⁹ Elisabeth Sánchez y Magdalena Jitrik²⁰, y el fotógrafo Alberto Goldenstein.²¹ En estos textos de Lebenglik no aparece una definición programática, ni se describe al Rojas como una corriente estética. Lo mismo sucede con la reseña sobre Diana Aisenberg.²² Solamente en los comentarios sobre la muestra *Decoralia* de Gumier Maier en el Centro Cultural Recoleta²³ y la colectiva de Fabián Burgos, Gachi Hasper y Jorge Gumier Maier en el Espacio Giesso²⁴ se esbozan algunos rasgos que luego pasarían a ser parte del discurso estándar respecto del Rojas y el “arte de los '90”: “lo superficial”, “la geometría”, “la decoración”, “el diseño”, “lo lúdico”, “lo decadente”, “el constructivismo”, la cita al arte abstracto y concreto, “la sensibilidad

delicada” y el uso de materiales precarios.

Los escasos artículos del periodo analizado (1989-1992)²⁵ no construyen el relato del Rojas con nítidos principios estéticos. Tampoco hay una narración sobre los artistas y el cuerpo de obra. Los textos son enunciados fragmentarios, no se articulan en ningún discurso, sólo hacen referencia a una sala de exhibición, a una institución (la galería del Centro Cultural Rojas) y a una serie de artistas (dentro y fuera del Rojas) que, aunque comienzan a ser prefigurados en una estética, sólo en el siguiente periodo, y a partir del discurso crítico, alcanzarán a configurar una “estética sustancial”.²⁶

2. La noción de “arte *light*” y “arte del Rojas” (1992-1994)

A partir de la nota “El absurdo y la ficción en una notable muestra” del influyente crítico de *La Nación* Jorge López Anaya²⁷ se anuncia la existencia de una estética característica de la época con referencia a los artistas vinculados al Rojas, que habría de encontrar una prolongada repercusión en las definiciones del campo artístico porteño.²⁸ Buena parte de su éxito se debe seguramente al pregnante rótulo de “arte *light*”, epíteto que remite a las teorías sociales de la época.

La colectiva de Gumier Maier, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Benito Laren en el Espacio Giesso fue la excusa para aplicar la vulgarización de teóricos franceses en boga como Jean Baudrillard. Según la versión de López Anaya, este pensamiento habría encontrado en el “simulacro” los rasgos de la época: una proliferación de fetiches mercantiles que tornarían a la sociedad contemporánea en un mundo edulcorado, sustraído de fuerza y materia, leve o “*light*” (con la connotación de “bajas calorías”, “femineidad”, “apariencia” que el término implica) en correspondencia con las tendencias del consumo hacia los productos dietarios y los alimentos procesados como la leche descremada, los endulzantes y el café sin cafeína, que habrían abandonado la esencia natural del producto por un artificio o una ficción. Así, considera a las piezas expuestas como una expresión de la “cultura contemporánea (...) de la moda, la publicidad y la demagogia ‘massmediática’”.²⁹ Por rápida asociación las refiere al *kitsch* (sin profundizar

en este riguroso concepto técnico) asimilándolo al mal gusto en cuanto a sus formas abarrotadas, a sus abstracciones geométricas absurdas, al excesivo ornamento y la referencia a la sexualidad (este rasgo no es explicado en el texto si bien habría de ser un motivo central en la crítica posterior).

La hipótesis de López Anaya es que este conjunto de obras no remite a la “realidad”, sino al “efecto” de la realidad: “simulaciones y signos”.³⁰ Afecto a los sistemas de oposiciones, López Anaya enfrenta esta formación estética con la del arte conceptual tardío, tendencia internacional del período.

Es interesante destacar que López Anaya no escribe acerca de la galería del Rojas como tal, sino de los artistas vinculados al Rojas, señalando por momentos distinciones entre ellos. Hasta ese punto el término “*light*”, luego aplicado de forma genérica a la estética del Rojas como conjunto, no es utilizado por López Anaya para relevar otras de las exposiciones de artistas como Miguel Harte, Pablo Suárez y Marcelo Pombo.³¹

En este caso, la contraposición es con los planteos de la “transavanguardia” (promovida en los ’80 y ’90 por el crítico Jorge Glusberg desde el CAYC).³² Según López Anaya, Suárez, Harte y Pombo rechazan un arte “insignificante, hipócrita, mercantil y propio de la industria del entretenimiento”. Si bien señala el desencanto respecto de “la utopía” (un tópico de la filosofía y el periodismo cultural del momento), los artistas realizarían “una crítica trascendente de la cultura de masas, del *kitsch*, de la americanización y de la moda”.³³

La siguiente nota que López Anaya dedica a artistas vinculados al Rojas se centra en Pablo Suárez. Según el periodista, el artista de la vanguardia y la radicalidad política característica de los ’60 habría girado hacia otros problemas, más cercanos a la sátira que a la crítica, a la ironía que a la denuncia:

Ahora sus pinturas e instalaciones presentan hombres desnudos, personajes marginales, desarraigados, con alusiones a una realidad saturada por una agresiva atmósfera ‘*kitsch*’ (...) La obra de Suárez, sin duda, tiene una explícita referencia al ‘grotesco’, categoría artística que puede definirse como ‘juego con lo absurdo y oposición ruidosa a todo

racionalismo' (...) 'causticidad, la
exageración satírica y lo ridículo (...).³⁴

De manera sutil, López Anaya parece apartar a Suárez de los demás artistas vinculados al Rojas aunque no deja de utilizar el vago concepto de *kitsch* que también aplica a los restantes artistas. El expresionismo de Suárez es desmarcado de la noción de “*light*”. El propio Suárez rechaza su inclusión en “lo *light*” entendido como ausencia de intencionalidad.

El arte -subraya Pablo Suárez al finalizar la entrevista- no es un ejercicio gratuito, la obra abstracta de Mondrian es absolutamente intencional. Estoy harto de la facilidad en el arte, estoy harto de lo liviano, de lo *light*.³⁵

Sin embargo, casi de inmediato, López Anaya retoma la noción de “*cursi*” como sinónimo de “*kitsch*” para reseñar la muestra de Gumier Maier y Schiliro en el ICI: “una identidad basada en el exceso de sensiblería” que se contrapondría a la severidad y el puritanismo de la forma del arte moderno.³⁶ Por lo demás, López Anaya inscribe a esta estética en el contexto de “la posmodernidad” con su connotación de falta de compromiso social y político.³⁷ La misma muestra es comentada por Fabián Lebenglik en *Página 12* e inscripta claramente dentro del halo de los “principios estéticos del Rojas”.³⁸ Sin mencionar “lo *light*” insiste en el atributo *kitsch*, definiéndolo en el “desmenuzamiento” de las oposiciones entre “lo mersa y lo fino”, “la cultura popular y las bellas artes”.³⁹ Sin embargo, en este artículo se enuncia otro rasgo que tendrá sucesores en el discurso acerca del Rojas, el carácter “precario de su producción”.⁴⁰

Simultáneamente a la construcción de la noción “arte *light*”, Fabián Lebenglik enunció, al reseñar la muestra *El Rojas, algunos artistas* en el Centro Cultural Recoleta, la existencia de un conjunto de artistas que comparten una visión del mundo más que una estética.⁴¹ Esta es la primera praxis curatorial y el primer texto crítico en el que “el Rojas” se presenta como un espacio con una identidad propia en un lugar ajeno al propio Rojas, lo cual clarifica el recorte e impone distancia: “el arte que sintoniza con los tiempos que corren (...) adelantándose a los críticos y asesores artísticos (...) un termómetro de la pintura que se hace hoy (...) una sala marginal e incómoda.”⁴²

Si a mediados de 1992 “el Rojas” había sido construido discursivamente como un grupo de artistas que compartían una visión singular del mundo, en enero de 1993, Hernán Ameijeiras, poeta y periodista, sostuvo -al entrevistar para *La Maga* a Gumier Maier y Magdalena Jitrik, respectivos curador y co-curadora de la galería- que el Rojas había conseguido “una identidad y un estilo”.⁴³ Gumier Maier declaró, en la entrevista, que su intención curatorial partió de la polémica con el “arte que primó en los ’80, del énfasis puesto en lo matérico, en lo chorreado, en el primitivismo, en la apelación a las figuras precolombinas”.⁴⁴ Los artistas seleccionados no contaban con una trayectoria profesional y en su obra se inscribía el discurso personal y la labor con los materiales: “fórmica, desechos, vidrios esmerilados e imágenes con referencias a supermercados, las fábricas de pastas, las gondolas, las tiendas (...)”.⁴⁵ Ambos sostuvieron que el arte que promovían tenía una sintonía muy contemporánea y local pero carente de folclorismo.

Hernán Ameijeiras anunció al Rojas como el escenario cultural de la época y, López Anaya, a Gumier Maier como el artista de los ’90.⁴⁶ A posteriori (1994-2009), una fracción de la crítica y otros actores fueron construyendo discursivamente la correspondencia del arte de algunos artistas vinculados al círculo social del Rojas y a Gumier Maier con la década del ’90.

En los veinticinco textos analizados se perfila la configuración de un género artístico construido en base a un conjunto de adjetivaciones y a las tensiones de un sistema de oposiciones. Cuando López Anaya acuñó el término “arte *light*”, los pares de opuestos giraron en torno a las cualidades de “lo liviano” vs. “lo pesado”, “lo alto” vs. “lo bajo”, relacionadas con épocas históricas “modernidad” vs. “postmodernidad”. Al poco tiempo de que Fabián Lebenglik enunciara la identidad del Centro Cultural Rojas, Hernán Ameijeiras le adjudicó una estética singular basada en la labor con los materiales. Lo que había comenzado siendo un discurso crítico tuvo eco entre los artistas, y se transformó luego en un largo debate en los círculos sociales cercanos a la figura de Gumier Maier y el Centro Cultural Rojas.

3. “Rosa *light*”, “pintura nacional” y “arte político” (1993)

El discurso sobre algunos artistas del círculo social del Rojas, que comenzó con una cobertura apenas marginal por parte de la crítica en la prensa diaria de Buenos Aires, fue descripta con los atributos de “lo marginal”, “lo frívolo”, “lo sexual”, “lo decadente”, “lo superficial”, “la decoración”, “lo lúdico”, “el arte abstracto y concreto”, “la sensibilidad delicada” y “el uso de materiales precarios”. Desde 1992, a través de la crítica periodística, comienza a establecerse una identidad sustantiva -con la formulación de los epítetos de “arte *light*” y “arte del Rojas”, y los conceptos de “*kitsch*” y “*cursi*”- codificada en la tensión de un sistema de oposiciones entre “la alta y la baja cultura”, entre “las artes y las industrias culturales”, entre “lo fino y lo mersa”. Poco tiempo más tarde, en 1993, lo que había sido enunciado por los críticos de la prensa se convirtió en un campo de lucha y toma de posiciones entre artistas de distintas características.

La crítica tuvo consecuencias significativas para el círculo social del Rojas. El etiquetado “arte *light*” y “arte del Rojas” afectó las relaciones en la red de personas vinculadas al círculo, otorgando cierta identidad a algunos (Jorge Gumier Maier, Omar Schiliro, Marcelo Pombo, Alfredo Londaibere) mientras que produjo reacciones de oposición entre otros (Marcia Schwartz, Coco Bedoya, etc.).⁴⁷ Este proceso de polarización constituyó acciones enmarcadas en identidades discursivas que prontamente entraron en conflicto a partir de una falsa dicotomía entre un supuesto arte frívolo y otro comprometido.

Una hipótesis plausible que explicaría la fortuna de la expresión “*light*” es la amplia difusión del enunciado “tiene fuerza” que se aplicaba como valor positivo respecto de las piezas artísticas del periodo anterior, en particular a la “pintura expresiva” y al “arte político”. “Tiene fuerza”, expresión de uso corriente en esos años, remite a una serie de significados y valores relacionados con “la intensidad”, “la pasión”, “el impulso”, “lo activo”, “el ímpetu”, “la energía”, “la expresión”, “la lucha” y “el coraje”. Esta red de términos conforma una constelación de significados sobre la virilidad, una semántica de la heterosexualidad masculina. En cambio, el término “*light*” tuvo lecturas que apuntaban a

sentidos diversos: “luz”, “levedad”, “lo etéreo”, “bajas calorías”, “debilidad”. Algunos artistas asumieron como propia esta denominación – asimilándola a valores positivos- mientras que otros rechazaron el encasillamiento por considerarse parte de otra “política”, de otro tipo de intensidad.

Los ejes de significación que, hasta el momento, oponían conceptos del campo de la estética se estructuraron en un sistema binario con referencias políticas y culturales más vastas. Las categorías de apreciación y clasificación que emergieron en el discurso de los artistas y de la crítica se distribuyeron en los vectores de “lo político” vs. “lo no político”, “lo grave” vs. “lo frívolo”, “lo nacional” vs. “lo internacional”, “lo moderno” vs. “lo postmoderno”, “la moda” vs. “el clasicismo” incluyendo las cualidades de “lo superficial” vs. “lo profundo”, “lo alegre” vs. “lo serio”, “lo liviano” (“*light*”) vs. “lo pesado”, “lo débil” vs. “lo fuerte”. Estos significados se inscribieron en una doble oposición discursiva entre “lo *light*” y “lo político”, y entre “lo *light*” y “la pintura nacional”.

En torno a estos ejes se replegaron tres formaciones discursivas (identificadas por la crítica y la historiografía) vinculadas a círculos sociales, algunos más heterogéneos que otros, pero conectados entre sí. Estas operaciones que le han dado visibilidad a un conjunto de experiencias, sujetos e imágenes contribuyeron a generar una “lógica fetichizadora” de los fenómenos estéticos culturales del periodo.⁴⁸ Los textos ocluyeron las relaciones sociales y la peculiaridad de los acontecimientos y las experiencias inscribiéndolas en categorías estéticas generalizadoras. A su vez, hubo un relato homogeneizador que figuró una imagen esencialista y una “falsa totalidad” del círculo del Rojas entendido como una entidad y un género artístico, al igual que a los artistas que habían sido inscriptos en las etiquetas denominadas “arte político” y “pintura nacional”.

Sin embargo, estos relatos tuvieron un impacto real en el campo de las relaciones sociales en el que los artistas y las instituciones estaban inmersos. Por lo tanto, para analizar la lógica de las operaciones discursivas hay que poner el acento en las diversas modalidades de enunciación, en los enunciados, en las estrategias de encuadre de los artistas, en sus

posiciones en el campo y sus respectivas luchas.

Los pintores Duilio Pierri, Felipe Pino y Marcia Schwartz produjeron un seminario de discusión sobre la estética y el circuito de las artes plásticas de Buenos Aires entre abril y julio de 1993. El ciclo se tituló “¿Al margen de toda duda?” y fue organizado en ocho encuentros en el salón de la ex Biblioteca del Centro Cultural Rojas. Los temas de debate fueron el rol de la crítica de arte, el arte nacional e internacional, el “arte *light*”, el mercado del arte, la moda, las estrategias de legitimación, la educación y el poder. Alrededor de cuatrocientas personas asistieron y “los temas más ríspidos provocaron debates que bordearon la violencia”.⁴⁹ En uno de los seminarios se discutió sobre “el arte *light*” en un escenario en el que, según los organizadores, los “pintores (...) han sido (...) olvidados”.⁵⁰ Para los tres pintores, el arte de Buenos Aires estaba sumergido en una moda⁵¹ en la que “los artistas argentinos (...) no se comprometen (...)”.⁵²

A causa de la repercusión de estas jornadas, en junio de 1993, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, los artistas participantes de la muestra *Eros místico* -Juan Carlos Romero, Diana Dowek, Teresa Volco, Ricardo Longhini, León Ferrari, Liliana Maresca y Coco Bedoya- se reunieron para debatir y tomar una posición frente a la difusión del “arte *light*” en la prensa y la discusión en el ciclo del Rojas -a la que varios de estos artistas habían asistido-.⁵³

Aunque estos círculos sociales estuvieran interconectados,⁵⁴ sus lazos se hendieron cuando los artistas, que participaron en las jornadas de debate del Rojas y la Facultad de Filosofía y Letras, se enmarcaron y enfrentaron en tres formaciones discursivas inscriptas en falsas e ilusorias dicotomías (“lo nacional vs. lo internacional”, “lo *light* vs. lo político”). Por un lado, la pintura de la década de los ’80, con una obra en base al óleo y los grandes formatos, con referentes en la gran pintura nacional. Por el otro, los “artistas políticos”, cuya obra fue definida por “lo contestatario”, “la resistencia”, “la denuncia social” e intervenciones en el “espacio público”. Y por último, los “artistas *light*” quienes producen obras de “pequeño formato” y trabajan con “materiales pobres” y “extra artísticos” (artesanías y baratijas compradas en el barrio de Once u objetos encontrados en la calle), en soportes diversos, con imágenes coloridas y referentes en *brands*,

en el animé, la abstracción, la cultura de minorías, el cine bizarro, la pornografía, el diseño comercial o decorativo, el *comic* y el gusto popular grotesco.⁵⁵

Entre los “pintores de los ’80” y los “artistas *light*” se dio una lucha generacional y de mercado (esto último en términos simbólicos más que económicos). La pintora Marcia Schwartz, y los pintores Duilio Pierri y Felipe Pino compartían una imagen pictórica, una formación (Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano) y una trayectoria artística y política (peronismo de izquierda). Aunque Schwartz, Pierri y Gumier Maier sean de la misma generación y hubieran sido compañeros de la escuela de arte a principios de la década de los ’70, la obra de los dos primeros y la de Pino, con la excepción de Gumier Maier, se legitimó en el campo del arte durante la década de los ’80.⁵⁶ No obstante, más tarde este proceso se contrapuso a la visibilidad que Gumier Maier y una generación de jóvenes artistas obtuvieron en el plano del discurso durante los ’90. Esta visibilidad fue el motivo de la lucha entre los “artistas *light*” y los “pintores de los ’80”, una pugna en torno a la toma de posiciones en el campo entre los artistas emergentes del círculo social del Rojas (aspirantes) y los pintores consagrados.⁵⁷ Una lucha generacional que se tradujo en una polarización estética, a la que se le adjudicó también una lucha de “mercado”.⁵⁸

Los llamados “pintores expresivos” para algunos, “transvanguardia” o “pintura nacional” para otros, pertenecen a una generación anterior, los nacidos en los ’50, con una producción reconocida y legitimada por las instituciones⁵⁹ y el mercado del arte⁶⁰ durante la década de los ’80 y principios de los ’90, con un discurso integrado y coherente, con idénticas técnicas, medios y formación. En cambio, la mayor parte de los “artistas *light*”, con la excepción de Gumier Maier (bisagra de las nuevas generaciones), nacieron en los ’60 y exhibieron un tipo de una obra que comenzó a ser reconocida por la prensa en el primer quinquenio de la década de los ’90, con técnicas y materiales diversos, con distintos orígenes y trayectorias sociales. A diferencia de los “pintores expresivos”, ellos carecían de premios, de mercado propio y de la aceptación de las instituciones oficiales del arte.

Durante las jornadas del ciclo “¿Al margen de toda duda?” del Rojas, por un deslizamiento de sentido (no carente de fundamento en el estilo de vida de muchos artistas del Rojas) lo “*light*” pasó a asociarse al adjetivo “rosa”, jugando al mismo tiempo, con la palabra “Rojas”. Las críticas que se fundaban principalmente en la antinomia “fuerte” vs. “débil”, sirvieron para que el grupo de los pintores acuñara el término “rosa *light*” con el objetivo de asociar este tipo de arte a la cultura *gay*. Este sentido de intención derogatoria fue retomado por algunos “artistas del Rojas”, quienes habían participado en los inicios de la política *gay* en la Argentina, pero con una significación positiva.⁶¹

Así, la “cultura homosexual”, el “arte *light*” y otros significantes asociados como “lo débil” y “lo frágil”, fueron cohesionándose en una masa de sentido, constituyendo una identidad discursiva e imaginaria sobre ciertos artistas del círculo del Rojas. La expresión “rosa”, que en el uso común refiere a lo femenino, identificó al “arte *light*” como “arte *gay*”, señalando que la fragilidad, asociada a la ausencia de coraje, era un “atributo homosexual”. Por arrastre podría pensarse –tal como sucede en diversas culturas occidentales– que lo “*gay*” y la traición se encuentran relacionadas, aunque no sea una relación necesaria. Según esta tradición, la homosexualidad es el símbolo de aquellos que no quieren pelear, de los que carecen de fuerza y valor.

Entre los “artistas *light*” y los “artistas políticos” se dio una lucha distinta, ya no por el mercado ni por los premios, sino que se trató de una impugnación en el orden de lo ético. Los llamados “artistas políticos” que participaron en las jornadas del Rojas y en la Facultad de Filosofía y Letras no conformaban un grupo y su composición era heterogénea ya sea por su origen social o por la trayectoria artística. Entre ellos se encontraban Juan Carlos Romero (1931), Diana Dowek (1942), Teresa Volco (1946) del Grupo Escombros (1989), Ricardo Longhini (1949), y otros más cercanos al mundo social del círculo del Rojas, como León Ferrari (1920), Liliana Maresca (1952) y Coco Bedoya (1952). Aunque estos artistas produjeran obras diferentes, tanto en lo material como en lo formal, y expresaran opiniones divergentes, ya sea a favor o en contra del “arte *light*”, sus enunciados estaban atravesados por los ejes polares del debate: “bello/feo”,

“nacional/internacional”, “realidad/ficción”, “*kitsch*/arte”, “político/no político”.

Ricardo Longhini sostuvo que los “artistas *light*” no tenían una postura ideológica comprometida sino una actitud romántica, la del “artista creador” que trabaja con los materiales y elementos degradados por la sociedad.⁶² Coco Bedoya interpretó a la operación estética del “arte *light*” como “la fetichización de lo popular y lo marginal”, asociada a una posición “ética corrupta y festiva”.⁶³ Con este argumento, Teresa Volco señaló que los “artistas *light*” son solidarios al contexto socio político general.⁶⁴ De esta manera, gran parte de los “artistas políticos” se identificaron a sí mismos como los detentores de un arte combativo y crítico opuesto al “arte *light*”.⁶⁵ Sin embargo, esta perspectiva sobre el “arte *light*” no fue unívoca. León Ferrari optó por una posición imparcial, considerando que algunas de las obras de los artistas del Rojas son ambiguas en su relación con la cultura y la política. “Creo que con estas obras hay tres posibilidades: que acompañen a la farándula del Gobierno, que sean una descripción objetiva de lo que pasa actualmente o que constituyan una crítica”.⁽⁶⁶⁾ En cambio, Liliana Maresca observó al círculo del Rojas como un “arte de las minorías”,⁶⁷ “combativo” y “crítico”. Una forma de arte que parte desde una situación “dramática” para construir algo “positivo”, desde “lo feo a lo bello”.⁶⁸

Esta lectura fue apropiada por la crítica para hacer comparaciones historiográficas entre el Rojas y las organizaciones activistas como *ACT UP*⁶⁹ o *Queer Nation*,⁷⁰ surgidas a fines de los '80 en los Estados Unidos. Éstas fueron los referentes claves de un movimiento social global en torno a los derechos de los homosexuales y transgéneros en la lucha contra el HIV/SIDA.⁷¹

Los artistas del círculo del Rojas no fueron ajenos al drama de la enfermedad. Un porcentaje altísimo fue HIV positivo y muchos de ellos murieron de SIDA: Batato Barea (1961-1991), Omar Schiliro (1962-1994), Liliana Maresca (1952-1994), Feliciano Centurión (1962-1996), Guillermo Kuropatwa (1956-2003), Juan Calcarami (1947-2003) y Sergio Avello (1964-2010).⁷² La muerte es un elemento que, inclemente, rondó en la vida de estos artistas, “un elemento de tragedia que está también presente en la obra y en la vida de Marcelo Pombo, en la de Sebastián Gordín, en

Daniel Molina, en Pablo Suárez, en Miguel Harte, como en general en toda la generación devastada dos veces en sus vidas, por la dictadura militar y por el HIV".⁷³

Sin embargo, Jorge Gumier Maier, Omar Schiliro, Feliciano Centurión y Sergio Avello - entre otros- se desmarcaron del arte que de modo discursivo recurre al drama del HIV/SIDA para representarlo.⁷⁴ Ellos convivieron con este flagelo en la vida real y decidieron no vivirlo de manera dramática, intentando recuperar el estado de ánimo a través del arte, la música, el baile y la fiesta. Esta actitud fue teorizada por Roberto Jacoby en *La alegría como estrategia*⁷⁵ y también señalada por un sector minoritario de la academia.⁷⁶ "La estrategia de la alegría" fue interpretada como una política festiva: la recuperación del cuerpo en la vida cotidiana, la danza para establecer contacto con los cuerpos ante el repliegue del aparato represivo del Estado que se había impuesto sobre los cuerpos desaparecidos, torturados y asesinados.⁷⁷

Tanto los "pintores expresivos" como los "artistas políticos" identificaron al "arte *light*" como una moda pasajera, para algunos internacional⁷⁸ y para otros local.⁷⁹ En ambos casos, se observa la noción de lo "provisorio" para circunscribir al "arte *light*" a una lógica que se inscribiría en la actitud de "seguir la tendencia", en la que los artistas tomarían una apariencia similar a la de otros (probablemente provenientes de los países "centrales") por medio de acciones miméticas.

A su vez, la etiqueta de "lo *light*" repercutió al interior del grupo identificado como tal. Entre los artistas aludidos hubo dos posturas: una fue admitirlo y la otra rechazarlo.⁸⁰ No sólo el significante "arte *light*", también el de "rosa *light*".⁸¹ En el primer caso, lo interpretaron como un rasgo positivo (una estética de lo bello),⁸² y en el segundo como una etiqueta impuesta desde una crítica exterior ("una intensidad fuerte para hacer de lo feo algo bello").⁸³

Entre las tres formaciones discursivas hubo un proceso de polarización anclado en el eje arte y política, con sus respectivas luchas y toma de posiciones. Las identidades discursivas que entraron en conflicto representan una escisión entre formaciones culturales residuales y emergentes. Los calificativos de "arte político" y

"pintura expresiva", que habían sido formados en el pasado, todavía se hallaban en actividad en el proceso cultural. La lucha fue la manifestación activa de lo residual enfrentado a una formación cultural emergente, basada en "nuevos" significados y valores, "nuevas" prácticas y relaciones.⁸⁴

Finalmente, Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros, un matrimonio de artistas que apareció en escena usando técnicas y materiales con referencia al "arte *light*", pero relativamente por fuera de su círculo social, representaron temas políticos y sociales. Una de las obras más paradigmáticas fue la de Rosana Fuertes, titulada *Los '60 no son los '90*, en la que utilizó el color rojo sobre la imagen del Che Guevara, y el color rosa sobre la imagen del presidente Carlos Saúl Menem. Este procedimiento asoció el "arte rosa *light*" al gobierno neoliberal (1989-1999), estableciendo correlaciones estéticas, ideológicas, políticas, y éticas.

Quando vine a Buenos Aires en 1990 tuve acceso a algunos lugares, por la forma de pintar más que por el contenido de la obra; por la pintura plana, por los colores agradables. Era el imperio del arte *light* y pude exponer en algunos lugares como el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana). A otros artistas se les hizo difícil por tener otro tipo de imagen. Con el tiempo el arte comprometido fue aceptado y ya no está cuestionado; pero también fueron cambiando los críticos, o los artistas nos adaptamos a lo que fue pasando afuera. Hubo gente que promocionaba el arte *light* y ahora habla en conferencias sobre mi obra. A principios de los 90, el arte político no generaba tantas notas periodísticas como ahora.⁸⁵

Si bien ni su obra ni la de Ontiveros generaron el impacto y el interés por parte de los artistas del núcleo del círculo del Rojas, fueron acogidas por un sector de la crítica y la historiografía. El crítico francés Pierre Restany, por criterios formales, inscribió a la obra de estos artistas dentro de la categoría "arte guarango", junto al *corpus* de obra de los artistas del Rojas.⁽⁸⁶⁾ En cambio, un sector de la crítica convirtió a las piezas de estos artistas en el espejo invertido del arte del círculo del Rojas, y por ende un recurso a mano para construir sistemas de polarización entre el "arte por el arte" y el "arte político".⁸⁷

4. Palabras finales

Durante los primeros cuatro años de la galería del Rojas los escasos textos publicados no se articularon en un discurso aunque delinearón algunas figuras y atributos que *a posteriori* formaron parte del discurso estándar del “arte del Rojas”. En el segundo semestre de 1992, algunos artistas que participaron en las muestras del Rojas fueron catalogados como una “estética sustancial” y dentro de un colectivo de artistas con una mirada común del mundo a través de las etiquetas de “arte *light*” y “arte del Rojas”. López Anaya inscribió a las obras de Jorge Gumier Maier, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Benito Laren en las teorías en boga sobre la postmodernidad, sin mencionar que formaban parte del círculo social del Rojas; y Fabián Lebenglik redujo a un conjunto de artistas vinculados al Rojas a una misma visión del mundo. La sinonimia entre los términos “arte *light*” y “arte del Rojas” encontró una prolongada repercusión en las definiciones del campo del arte que continúa estando vigente en el discurso de los artistas, la historia y la crítica de arte.

El relato sobre el “arte *light*” y el “arte del Rojas” surgió en un espacio de disputa entre artistas. Los rótulos segmentaron al círculo social del Rojas otorgando cierta visibilidad a algunos y produciendo rechazo entre aquellos que, aunque hubieran participado en la vida cultural del Centro, no se identificaban con la propuesta curatorial de Jorge Gumier Maier. Este proceso escindió tres identidades discursivas que disputaron la legitimidad del arte en la opinión pública a través de una aparente dicotomía entre un supuesto arte superficial y otro comprometido, entre “el arte por el arte” y “el arte político”. Las tres entidades que se formaron en torno a esa división reduccionista vinculaban a artistas pertenecientes a círculos sociales interconectados. Las identidades polarizaron a las formaciones culturales de la década anterior y la emergente. Los círculos sociales del “arte político” y la “pintura expresiva”, que se habían formado en las décadas pasadas, se enfrentaron a una nueva generación de artistas cuya producción comenzó a hacerse visible a principios de los '90 y que durante los años subsiguientes se cristalizó en la forma de arte representativa de la década.

Los ensayos y escritos sobre los artistas del Rojas dieron lugar a un corpus de definiciones sobre el arte, a cierta organización de conceptos, a cierta agrupación de objetos que con poco rigor formaron la crítica del arte de los '90. Los puntos de elección teóricos fueron bastante fáciles de fijar, en base a un sistema conceptual reducido y a un régimen discursivo homogéneo y monótono. Sin embargo, pese a su simplicidad, el discurso tuvo efectos en las relaciones sociales, los cuerpos y los sujetos e incluso en las producciones artísticas, provocando reagrupamientos y confrontaciones. Los enunciados generaron una lógica fetichista del arte del periodo, inscribiendo las prácticas y las relaciones sociales en objetos cuyas categorías generalizadoras alcanzaron una estabilidad, una fijación en el discurso y un conjunto de disposiciones en la mirada del arte que perdura hasta el presente en las instituciones y las nuevas generaciones.

Bibliografía

- “Alberto Goldenstein: el mundo del arte”, 1993.
 “Arte contemporáneo. Dos debates posibles”, *La Hoja Del Rojas*, Buenos Aires, julio de 1994.
 “Estrellar”, *Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas*, Buenos Aires, agosto de 1994.
 “Frente de artistas del borda. El arte hace frente a la exclusión”, *Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas*, Buenos Aires, junio de 1994.
 “Goldenstein en el Rojas”, *La Maga*, Buenos Aires, 5 de mayo de 1993.
 “La marcha de Kuropatwa. Fotos en el Rojas.”, *Clarín*, Buenos Aires, 12 de junio de 1992.
 ALONSO, Rodrigo, *Ansia y Devoción*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2003.
 _____, “Siempre es tiempo de no ser cómplices”, *Ramona*, Buenos Aires, 2005.
 AMEIJERAS, Hernán, “Jorge Gumier Maier y Omar Schiliro en el ICI”, *La Maga*, Buenos Aires, 17 de marzo de 1993.
 _____, “La galería del Centro Cultural Ricardo Rojas reúne a artistas empecinados en la labor con los materiales”, *La Maga*, 13 de enero de 1993.
 AMIGO, Roberto, “80/90/80”, *Ramona*, diciembre de 2008.
 ARNING, Bill, “Maricas: un comunicado desde los EE.UU”, *Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas*, Buenos Aires, mayo de 1995.
 A.A.V.V., *Algunos artistas/1990-Hoy*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2013.
 BACKZO, Bronislaw, *Los imaginarios sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
 BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

- BARTHES, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 2009.
- BASUALDO, Carlos, "Crimen es ornamento", Centro Cultural Parque España, septiembre de 1994.
- BATKIS, Laura, "No más que un metro", *Ramona*, octubre de 2001.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general I y II*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- BERGER, Peter, y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, 1999.
- BOURDIEU, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos*, Córdoba, Aurelia Rivera, 2003.
- _____, *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- _____, *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- BUNTINX, Gustavo, "Arte light: mirada internacional", *Ramona*, Buenos Aires, marzo de 2008.
- BYRSTYN, M, "Variations in Artistic Circles", *Sociological Quarterly*, no. 22, winter 1981, pp. 119-132.
- CERVIÑO, Mariana, "Arte contemporáneo argentino durante la década del '90. Entorno a la sala de exhibiciones del Centro Cultural Rojas", Tesis de Maestría en Investigación, Universidad de Buenos Aires, 2010, mimeo.
- _____, "Artistas del Rojas. Las determinaciones sociales de la innovación artística", Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2010.
- CIPPOLINI, Rafael, "Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. Arte de los 90", *Ramona*, Buenos Aires, octubre 2000.
- _____, "Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. Dinámicas de la legitimación", *Ramona*, Buenos Aires, marzo 2000.
- _____, "Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. La renovación del absurdo", *Ramona*, Buenos Aires, mayo 2001.
- _____, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- CRANE, Diana, *Invisible Colleges. Diffusion of Knowledge in Scientific Communities*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1972.
- CRISCOLO, Sergio, "La marcha de Kuropatwa en el Rojas", *La Maga*, Buenos Aires, 24 de junio de 1992.
- DÁVILA, Úrsula, *Recovering Beauty: The 1990s in Buenos Aires*, Texas: Blanton Museum of Art, 2011.
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 2006.
- DOWEK, Diana, "Discusión. Arte: intereses y antojos", *El Cronista Cultural*, Buenos Aires, agosto de 1993.
- FARRELL, Michael, *Collaborative Circles, Friendship Dynamics and Creative Work*. United States of America, University of Chicago Press, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- GORDÍN, Sebastián, *Gordín, libros sobre artistas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- GRINSTEIN, Eva, "Arte argentino del siglo XX. Arte argentino actual: tedio y tragedia", en *Nuevos ensayos de arte*, Buenos Aires, Fundación Klemm, 1997.
- GUMIER MAIER, Jorge, "La Cruzada Anti-gay", *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, abril 1984.
- _____, "Fernanda Laguna", Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, junio de 1994.
- _____, "Había una vez...", *La Hoja Del Rojas*, Buenos Aires, noviembre de 1994.
- HASPER, Graciela, *Liliana Maresca documentos. Selección de textos publicados e inéditos y de otros documentos de Liliana Maresca*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.
- _____, *Hasper. Libros sobre artistas*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007.
- IGLESIAS BRICKLES, Eduardo, "Discusión. El juego de las manchas", *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 9 de agosto de 1993.
- JACOBY, Roberto, "Hacer obras sin mercado", *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 9 de agosto de 1993.
- JACOBY, Roberto; LONGONI, Ana; GIUNTA, Andrea; MONTEQUÍN, Ernesto y JITRIK, Magdalena, "Arte rosa light y arte rosa luxemburgo", *Ramona*, Buenos Aires, julio de 2003.
- KACERO, Fabio, *Kacero. Libros sobre artistas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- KADUSHIN, C. "Networks and Circles in the Production of Culture", en R. A. Peterson, *The Production of Culture*, Beverly Hills, Sage, 1976, pp. 107-122.
- KATZENSTEIN, Inés, "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90", *Ramona*, Buenos Aires, diciembre de 2003.
- _____, "Fabián Burgos", Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, julio 1994.
- _____, "Líneas y contrapuntos de una colección en proceso", en *Arte contemporáneo. donaciones y adquisiciones Malba*, Buenos Aires, Fundación Costantini, 2007, pp.42-55.
- LATOUR, Bruno, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires, Manantial, 2008.
- LEBENGLIK, Fabián, "La penetración romántica. Alberto De Volder", *Página 12*, 4 de mayo 1993.
- _____, "Los objetos de Inchausti", *Página 12*, Buenos Aires, 12 de octubre 1993.
- _____, "Para ver el kitsch de cerca. Rosa de lejos", *Página 12*, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1993.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge, "El universo de lo cursi", *La Nación*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1993.
- LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela, "Cuestiones de amor y de muerte", *Ramona*, Buenos Aires, diciembre de 2008.
- MARGULIS, Mario, *Sociología de la cultura. Conceptos y problemas*, Buenos Aires, Biblos, 2010.
- MOLINARI, Eduardo, "El silencio de los corderos", *Ramona*, Buenos Aires, octubre 2005.
- MORENO, María, "Descanso desbordado", Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, septiembre de 1994.
- NOÉ, Luis Felipe, "No se puede comenzar desde cero otra vez", *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 9 de agosto de 1993.
- OLIVERAS, Elena, "Materialidad. Espacio joven", *Clarín*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1992.
- PACHECO, Marcelo; GUMIER MAIER, Jorge; RIZZO, Patricia, *Artistas argentinos de los 90*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1999.
- PINEAU, Natalia, "El Rojas: arte argentino de los '90". *ICAA Documents Project Working Papers*, n. 2, University of Austin Texas, may 2008, pp. 30-34.
- POMBO, Marcelo, *Pombo. Libros de artistas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- SIMMEL, George, *Cuestiones fundamentales de sociología*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- _____, *Sociología*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939, Tomo I y II.
- SIVORI, Eduardo, "En el ciclo '¿Al margen de toda duda?' debatieron acerca del circuito artístico en la argentina.

Visiones sombrías sobre el mercado local”, *La Maga*, Buenos Aires, 23 de junio de 1993.

_____, “Luis Felipe Noé, Roberto Jacoby, Alfredo Prior y Eduardo Stupía debatieron sobre ‘La moda en el arte.’ Se realizó el sexto encuentro del ciclo ‘¿Al margen de toda duda?’”, *La Maga*, Buenos Aires, 30 de junio de 1993.

Notas

¹ Úrsula Dávila, *Recovering beauty: the 1990s in Buenos Aires*, Texas, Blanton Museum of Art, 2011.

² Se escribieron 14 textos entre junio de 1989 y julio de 1992, de los cuales la mayoría son reseñas que no superan el cuarto de página. Estos fueron publicados en un periódico con escaso público (Página 12) y escritos por un joven crítico (Fabián Lebenglik).

³ Gumier Maier abandonó la curaduría de la Galería del Rojas en 1990, quedando bajo la dirección de Magdalena Jitrik. Sin embargo, durante el receso colaboró recomendando artistas. Retornó al Rojas en 1991 y prolongó su actividad como curador hasta su renuncia en 1996.

⁴ El concepto semiótico de cultura, según Clifford Geertz y Mario Margulis, refiere a sistemas simbólicos por los cuales los sujetos interpretan el mundo. Son los sistemas de comunicación (de signos) que una comunidad humana ha producido en su historia y que reproduce en su vida social. Atendiendo a sus interpretaciones se abre, pues, la estructura simbólica que ellos construyen a través de sus experiencias más personales.

⁵ Jorge Gumier Maier, “Avatares del Arte”, *La Hoja del Rojas*, año II, núm. 11, Buenos Aires, junio de 1989.

⁶ Entre 1976 y 1983 “...las estrategias políticas del gobierno militar habían operado exitosamente sobre los cuerpos a través de la aniquilación, los tormentos, la prisión, el control urbano y los sistemas de información” (...) “actuaron sobre el estado de ánimo de la población hasta que los impulsos de autonomía se extinguieron casi por completo. La acción física o celebración conjunta solo se admitió en esos años en la medida en que estuvieran articuladas por el Estado: el mundial de fútbol y la guerra de Malvinas son casos paradigmáticos. Sin embargo, al mismo tiempo se desplegaron al menos dos estrategias nítidas respecto de la cuestión de la recuperación de las potencialidades del cuerpo. La más examinada giró alrededor de la iniciativa de las Madres de Plaza de Mayo y tuvo como objetivos la visibilidad y la historización de los cuerpos ausentes”. La otra, “la estrategia de la alegría” (...) “consistía en recuperar el estado de ánimo a través de acciones vehiculizadas por la música, hacer de esto una forma de la resistencia molecular y generar una territorialidad propia, intermitente y difusa” (...) “Se originó en el ámbito del rock y comenzó (lo mismo que la de las Madres) durante el gobierno militar. Consistía en desencadenar los cuerpos aterrorizados de la ciudadanía, sobre todo de los jóvenes, que eran las víctimas principales del terrorismo de Estado” (...) “Desde la prensa y el ambiente rockero clásico se los calificó con frecuencia

como fenómenos de “hedonismo” y “superficialidad”, lo cual era exacto y deliberado ya que el hedonismo funcionaba como lo contrario al sufrimiento y la noción de superficie jugaba doblemente como máscara y como piel. Era posible ocultarse y manifestarse tras lo inocuo y tras distintas formas del chiste” (...) “La ‘estrategia de la alegría’ se manifestó en estilos musicales, en las formas de presentación, en las escenografías, vestuarios y maquillajes: el movimiento libre, los juegos con la identidad, la transformación lúdica del entorno”. Roberto Jacoby, “La alegría como estrategia”, en *Zona Erógena*, núm. 43, Buenos Aires, 2000.

⁷ Roberto Jacoby, *op. cit.*

⁸ Roberto Jacoby, *op. cit.*

⁹ Jorge Gumier Maier, *op. cit.*

¹⁰ Jorge Gumier Maier, *op. cit.*

¹¹ Gumier Maier rechaza una forma de arte que, paradójicamente, comparte algunos criterios en el uso de los materiales que los artistas que él promueve. Tanto Liliana Maresca como Omar Schiliro utilizaban materiales marginales y de desecho, pero sin hacer uso de la pintura matérica, ni de la figuración.

¹² “Leía el maóismo porque una de las funciones que tenía en el partido era la de educación, estaba en el PCR y yo distribuía bibliografía, Mao, Ho Chi Ming, General Giap (...) En la dictadura me dediqué a estudiar semiológica con Barreiro. Primero estudiaba por mi cuenta, luego fui a Barreiro pero deserté porque era muy principiante el nivel. Ahí conocí a Gustavo que era traductor de Barthes en Argentina (...) yo ya conocía a Barthes, leía eso, mucho estructuralismo, mucha semiología en la dictadura. Era una vía de escape, creo que era la única vía de escape a nivel intelectual, Lacan, Barthes”. Por lo tanto, Gumier Maier rechazaba cierta forma convencional de entender el arte y la política. Véase Syd Krochmalny, “Eso fue lo que pinté: ganas de vivir”, entrevista a Gumier Maier, 2010, inédito.

¹³ “El Rojas como centro”, *Página 12*, Buenos Aires, agosto de 1989.

¹⁴ Mariela Goeva, “A la hora del cocktail”, *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 14 diciembre de 1989.

¹⁵ Miguel Briante (1944-1995) fue crítico de arte en revistas internacionales y colaborador en medios como *La Voz*, *Artinf* y *Vogue*; entre 1967 y 1975 trabajó para *Confirmado*, *Primera Plana*, *Panorama* y *La Opinión*; entre 1977 y 1979 fue Jefe de Redacción de *Confirmado*; entre 1982 y 1984 fue Jefe de Redacción de *El Porteño*, y desde 1987 hasta su muerte estuvo a cargo de la sección de artes plásticas en *Página 12*. Fue asesor (1989-90), y luego Director (1990-93) del Centro Cultural Recoleta.

¹⁶ Miguel Briante, “Cuando los costados encierran el centro”, *Página 12*, Buenos Aires, 19 diciembre de 1989; Miguel Briante, “Gumier Maier”, *Página 12*, Buenos Aires, 19 diciembre de 1989.

¹⁷ Briante califica de “sala atorrante” a la galería del Rojas.

¹⁸ Miguel Briante, *op.cit.*

¹⁹ Fabián Lebenglik, “Pasteles que cocina Mármora”, *Página 12*, Buenos Aires, 30 julio de 1991.

²⁰ Fabián Lebenglik, “Dos que avanzan sobre sus obras. Jitrik – Sánchez”, *Página 12*, Buenos Aires, 12 mayo de 1992.

²¹ Fabián Lebenglik, “Para todos los gustos. Fotos de Alberto Goldenstein”, *Página 12*, Buenos Aires, 22 octubre de 1991.

²² Fabián Lebenglik, “Exposición, tema: la vaca”, *Página 12*, Buenos Aires, 11 agosto de 1992.

²³ Fabián Lebenglik, “La decoralia de Gumier Maier”, *Página 12*, Buenos Aires 2 julio de 1991.

²⁴ Fabián Lebenglik, “Nadar sobre la superficie: Gumier, Burgos, Hasper”, *Página 12*, Buenos Aires, 5 noviembre de 1991.

²⁵ Entre julio de 1989 y julio de 1992.

²⁶ Mariana Cerviño sostiene que la “formación social” de los artistas del Rojas surgió en el periodo 1989-1992. Véase Mariana Cerviño, “Arte contemporáneo argentino durante la década del ’90. Entorno a la sala de exhibiciones del Centro Cultural Rojas”, Tesis de Maestría en Investigación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2008, mimeo. Por su parte, Valeria González afirma que la “formación discursiva” del Rojas fue en el periodo 1989-1992. Véase Valeria González, “Arte argentino de los 90: una construcción discursiva”, en *Ramona*, núm. 28, Buenos Aires, enero de 2003, pp. 33-36.

²⁷ Jorge López Anaya fue crítico, profesor, investigador, periodista y jurado de importantes premios.

²⁸ Jorge López Anaya, “El absurdo y la ficción en una notable muestra”, *La Nación*, Buenos Aires, 1 agosto de 1992.

²⁹ Jorge López Anaya, *op. cit.*

³⁰ Jorge López Anaya, *op. cit.*

³¹ Esta muestra en la Fundación Banco Patricios fue reseñada por López Anaya el 21 de noviembre de 1992.

³² “Transvanguardia” (transa, palabra del lunfardo que refiere a un acuerdo dudoso) es un término irónico para referir a la transvanguardia, un género artístico acuñado por el crítico de arte Achille Bonito Oliva. La transvanguardia es un movimiento artístico italiano de la década del ’80, que marcó el retorno de la pintura de carácter expresivo, en reacción al conceptualismo de la década pasada.

³³ Jorge López Anaya, “Simulacros y catástrofes”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 noviembre de 1992.

³⁴ Jorge López Anaya, “La obra de Pablo Suárez: grotesco, sátira e ironía”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 Febrero de 1993.

³⁵ Jorge López Anaya, *op. cit.*

³⁶ Jorge López Anaya, “Gumier Maier y Schiliro: miradas sobre lo cursi”, *La Nación*, Buenos Aires, 13 marzo de 1993.

³⁷ Jorge López Anaya, *op. cit.*

³⁸ “Los trabajos de varios artistas nuevos y/o marginales, con buena obra, aunque realizada en pésimas condiciones económicas y de producción, adquirieron algo así como una mejor terminación, estimulados por el ambiente del

sótano del ICI (...) Parte del alimento de ambas instituciones proviene de lugares como el Centro Cultural Ricardo Rojas (...) en el interior de las obras, que exasperan las intenciones de artistas que ya se ocupaban de desmenuzar las diferencias y las relaciones entre el “arte popular” y las “bellas artes”, o, más específicamente, entre lo mersa y lo fino” (...) se esmeran para dar la ilusión de que lo precario es perfecto”. Fabián Lebenglik, “Menaje de dos. Gumier Maier & Schiliro”, *Página 12*, Buenos Aires, 23 marzo de 1993.

³⁹ Fabián Lebenglik, *op. cit.*

⁴⁰ Fabián Lebenglik, *op. cit.*

⁴¹ Fabián Lebenglik, “Quien quiera ver, que vea”, *Página 12*, Buenos Aires, 25 agosto de 1992.

⁴² Fabián Lebenglik, *op. cit.*

⁴³ Hernán Ameijeiras, “La galería del Centro Cultural Ricardo Rojas reúne a artistas ‘empecinados en la labor con los materiales’”, *La Maga*, Buenos Aires, 13 enero de 1993.

⁴⁴ Hernán Ameijeiras, *op. cit.*

⁴⁵ Hernán Ameijeiras, *op. cit.*

⁴⁶ Hernán Ameijeiras, “La única posibilidad del arte es la evasión”, *La Maga*, Buenos Aires, 7 julio de 1993; Jorge López Anaya, “Gumier Maier: la estética de los 90”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 enero de 1994.

⁴⁷ Gumier Maier formaba parte del mismo mundo cultural que Marcia Schwartz y Coco Bedoya. Gumier Maier escribió el texto para la muestra de Marcia Schwartz en la galería Ruth Benzacar en 1986 y participó la escena cultural de las fiestas nómades que Jacoby organizaba con Coco Bedoya. “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 indulto, la obediencia debida y el punto final”, “A XX años del golpe”, “500 años de la conquista”). Ana Longoni, “La conexión peruana”, *ramona*, n. 87, Buenos Aires, diciembre de 2008, pp.15-21.

⁴⁸ Ana Longoni y Jaime Vindel problematizaron la lógica fetichizadora de las categorías con que la historia del arte piensa las prácticas estéticas y políticas del arte latinoamericano de la década de los ’60 y los ’70. Para un análisis sobre la lógica fetichizadora de las categorías estéticas en la historia del arte véase Ana Longoni y Jaime Vindel, “Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia”, *El río sin orillas*, núm. 4, Buenos Aires, 2010.

⁴⁹ “Nada hacía suponer que la convocatoria sobre Artes Plásticas podría llegar a transformarse en un foro, durante ocho viernes, de este invierno porteño. El salón de la ex Biblioteca del Centro Cultural Ricardo Rojas, se vio sacudido cuando los temas más ríspidos provocaron debates que bordearon la violencia, o cuando las carcajadas de las casi cuatrocientas personas, allí apretujadas, coronaron las salidas desopilantes con que los plásticos derramaban sus opiniones. Hubo aplausos, pullas, vivas,

maldiciones y hasta desafíos”. Eduardo Iglesias Brickles, “Discusión. El juego de las manchas”, *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 9 agosto de 1993.

“La charla siguió en tono caótico y Gumier Maier, apuntando su enojo sobre todo hacia el lado de Schwartz, señaló que ‘para ellos sólo es válido lo que está hecho con pincel y óleo. Son precubistas’”. Hernán Ameijeiras, “Un debate sobre las características del supuesto ‘arte *light*’”. En el ciclo ‘¿Mas allá de toda duda?’ discutieron acerca de la producción plástica de los años 90”, *La Maga*, Buenos Aires, 9 junio de 1993.

⁵⁰ Hernán Ameijeiras, “Preparan una serie de encuentros para poner en evidencia las mentiras y falsedades del circuito artístico. Marcia Schwartz, Duilio Pierri y Felipe Pino quieren generar debate y alertar a los jóvenes”, *La Maga*, Buenos Aires, 7 abril de 1993; AAVV, “¿Al margen de toda duda?. Seminario de discusión sobre artes plásticas”, *Página 12*, Buenos Aires, 11 mayo de 1993, participantes: Duilio Pierri, Felipe Pino, Raúl Lozza, Pablo Suárez, K. Kemble y otros.

⁵¹ Marcia Schwartz en Hernán Ameijeiras, *op. cit.*

⁵² Felipe Pino en Hernán Ameijeiras, *op. cit.*

⁵³ Hernán Ameijeiras, “El arte político es para meter dedos en el culo de la gente”, *La Maga*, Buenos Aires, 16 de junio 1993.

⁵⁴ Marcia Schwartz y Jorge Gumier Maier participaron en la apertura del departamento de artes visuales en el Rojas en mayo de 1991. Schwartz dictaba el taller de dibujo, Gumier Maier el de diseño alternativo, Alberto Goldenstein el de imagen fotográfica, Liliana Maresca el de escultura y Alicia Segal el de visión fotográfica. Coco Bedoya y EMEI exhibieron una muestra antológica titulada *Retroafiches - Serigrafías 82-90 (Arte/Política/Rocanrol)* en el Centro Cultural Rojas del 9 de noviembre al 5 de diciembre de 1990. Con la excepción de Gumier Maier y Alberto Goldenstein ninguno de ellos, a pesar de haber participado en la institución, formó parte del discurso del Rojas. La figura de Liliana Maresca fue disputada en los discursos críticos con el objetivo de inscribirla como una artista con una propuesta estética y política opuesta o vinculada al mundo social del Rojas. Para la primera tesis véase Santiago García Navarro, “Crítica a la política del campo”, en *Arte contemporáneo. Donaciones y adquisiciones Malba*, Buenos Aires, Fundación Costantini, 2007, pp. 35-41. Para la segunda tesis véase Diego González, “Total interferencia. Sobre la recuperación crítica de la obra de Liliana Maresca”, *ramona*, n. 87, Buenos Aires, diciembre 2008, pp. 23-30.

⁵⁵ Conservamos estas categorías de primer orden –“arte *light*”, “arte político”, “pintura nacional” –para la descripción de los conflictos porque, más allá de su reduccionismo y artificialidad poseen una eficacia concreta en el campo social, a través de ellas los actores se perciben a sí mismos y a los otros, independientemente que las acepten o rechacen. En cambio, cuando se utiliza el concepto de segundo orden (técnico) “círculo social del Rojas” es porque se alude al entramado de relaciones sociales e institucionales en el que los actores están inmersos. Las categorías de primer orden son aquellas que los actores emplean en la vida social, en cambio, las categorías de segundo orden son las que los científicos sociales, por medio de una hermenéutica doble –

interpretación de las interpretaciones-, usan para el análisis de lo social. Véase Anthony Giddens, *Las nuevas reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

⁵⁶ La “trayectoria política” es una variable interviniente en la división entre los artistas. Los tres pintores estuvieron vinculados al peronismo de izquierda, en cambio, Gumier Maier participó en la izquierda maoísta durante el primer quinquenio de los '70 y en activismo gay en la década del '80.

⁵⁷ Según Bourdieu, en cualquier campo encontraremos una lucha entre el recién llegado que trata de romper las cerraduras del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su posición y de excluir a la competencia. En nuestra investigación, a razón de la variable nación, preferimos los términos “consagrados” y “aspirante” antes que dominantes y dominados porque las propiedades y la estructura del campo del arte en Buenos Aires es frágil y carece de un centro de legitimación que subordine al resto de los subcampos. Schwartz, Pierri y Pino formaron parte de un horizonte estético común y tenían cierta legitimidad en el campo del arte. Sin embargo, el análisis global de los premios, las exhibiciones en galerías e instituciones de arte demuestra que estos artistas no tenían una posición dominante en el campo del arte o por lo menos, su legitimidad –medida a partir de premios, envíos a bienales y exhibiciones en galerías comerciales- no ha sido superior a la de artistas como Guillermo Kuitca, Alfredo Prior, entre otros.

⁵⁸ “... los jóvenes que venden uno o dos cuadros (...) piensan que empezaron una maravillosa carrera. Nosotros tenemos una trayectoria y sabemos de qué se trata eso”. Marcia Schwartz, citado en Ameijeiras, *op. cit.*

⁵⁹ El artista Duilio Pierri participó en dos envíos argentinos a la bienal de San Pablo en 1985 y 1989, y le fue otorgado el premio joven de Pintura Fortabat en 1988. Pino obtuvo el primer premio adquisición del Salón Municipal Manuel Belgrano en 1985, Schwartz en 1992, y Pierri el segundo en 1992 y el primero en 1993.

⁶⁰ Pino, Pierri y Schwartz participaron en muestras individuales y colectivas en la galería de arte Ruth Benzacar.

⁶¹ Varios consideraban, inclusive, que el término “gay” no expresaba suficientemente su identidad de género asumida como subversiva del orden existente. Por ejemplo, Gumier Maier no dudó en traducir el nombre de la muestra “*Faggots*” como “Maricas”, denominación conciliadora con la institución, pues se proponía llamarla “Putos”.

⁶² Ricardo Longhini, citado en Ameijeiras, Hernán Ameijeiras, “Un debate sobre las características del supuesto ‘arte *light*’...”, *op. cit.*

⁶³ Coco Bedoya en Ameijeiras, “El arte político es para meter dedos...”, *op. cit.*

⁶⁴ Teresa Volco del Grupo Escombros, citado en Ameijeiras, *ibidem*.

⁶⁵ Juan Carlos Romero en Ameijeiras, *ibidem*.

⁶⁶ “Este arte de la ambigüedad, que respeto y me gusta, creo que tiene que ver con la superficialidad de la que estamos rodeados. Algunas de las obras que he visto de la gente del (Centro Cultural Ricardo) Rojas reflejan esta

superficialidad –opina Ferrari-, lo que no quiere decir es que sean superficiales. Creo que con estas obras hay tres posibilidades: que acompañen la farándula del Gobierno, que sean una descripción objetiva de lo que pasa actualmente o que constituyan una crítica". León Ferrari, citado en Ameijeiras *op. cit.* "Yo prefiero no opinar, porque me he equivocado tantas veces. Pero pienso que, a lo mejor, lo que se llama arte *light* es pintar un poco la superficialidad, lo que no quiere decir que sean superficiales". León Ferrari en Hernán Ameijeiras, "Un debate sobre las características del supuesto "arte *light*". En el ciclo "¿Mas allá de toda duda?" discutieron acerca de la producción plástica de los años 90", *La Maga*, 9 junio 1993.

⁶⁷ A diferencia del resto de los artistas, Liliana Maresca sostuvo que la obra de Pablo Suárez, Gumier Maier y Schiliro construyen algo bello y divertido desde una situación "molesta" e "incluso fea". Maresca reflexionó sobre la existencia de un cuerpo de obra inscripta en el arte contemporáneo, a la que definió como el arte de los homosexuales y a la que valorizó como un arte de lucha. Hernán Ameijeiras, "El arte político es para meter dedos en el culo de la gente", *La Maga*, 16 junio 1993.

⁶⁸ Esta opinión fue compartida por Liliana Maresca y Jorge Gumier Maier en Hernán Ameijeiras, "El arte político es para meter dedos en el culo de la gente", *La Maga*, 16 junio 1993.

⁶⁹ ACT UP se formó como una organización de servicios comunitarios de Lesbianas y Gays en Nueva York en 1987.

⁷⁰ Queer Nation fue una organización de lucha a favor de los derechos LGBT y contra la homofobia, fundada por activistas contra el sida de ACT UP en Nueva York en marzo de 1990.

⁷¹ Véase Hernán Ameijeiras, "La única posibilidad del arte es la evasión", *La Maga*, Buenos Aires, 7 julio de 1993; Carlos Basualdo, "Ejercicio de lejanía", *The rational Twist*, febrero de 1996; Roberto Amigo, "80/90/80", *ramona*, n. 87, Buenos Aires, diciembre 2008, pp. 8-14.

⁷² En esta lista podría agregarse a otros artistas que si bien no exhibieron en el Rojas estuvieron vinculados a su círculo: Federico Moura (1951-1988) y Sergio de Loof (1962). Gumier Maier diseñó el arte de tapa de *Superficies de Placer*, disco editado en 1988 por la banda "new wave" *Virus* en la que Federico Moura fue su vocalista y Roberto Jacoby letrista.

⁷³ Roberto Jacoby, "Enfadados del snobismo", *ramona*, n. 31, Buenos Aires, abril de 2003, pp. 60-73. Familiares de Cristina Schiavi, Ernesto Arellano, Federico Moura y Nicolás Guagnini fueron secuestrados y asesinados por la última dictadura militar. La vida de Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Daniel Molina y Jorge Gumier Maier fueron afectadas en su totalidad durante ese período, todos ellos habían participado en actividades políticas de la izquierda revolucionaria.

⁷⁴ "La operación que él hace es la de transformar el drama en algo positivo. El curador norteamericano Bill Arning trajo recientemente diapositivas de obras de sidóticos, en las que hay una cosa muy agresiva discursiva, lacerante. Schiliro no muestra la llaga, si no el cairel y la flor" dijo Gumier Maier en Hernán Ameijeiras, *op. cit.*

⁷⁵ Roberto Jacoby, "La alegría como estrategia", *Zona Erógena*, n. 43, Buenos Aires, 2000.

⁷⁶ La línea de fuerza central de lo artístico-político señalada por Roberto Amigo en su artículo "80-90-80" incluye dos estrategias políticas: la festiva y la vindicadora. Sobre la estrategia de la alegría también véase Valeria Garrote, "La estrategia de la alegría, la configuración *queer* en el *underground* de los 80", *Theatre and Performance in Latin America: 20th c. to the Present*, New Jersey Rutgers, 2006; Daniela Lucena y Gisela Laboureau, "Cuestiones de amor y de muerte", *ramona*, n. 87, Buenos Aires, diciembre de 2008, pp. 39-45; Ana Longoni, "Experimentos en las inmediaciones del arte y la política", *El deseo nace del derrumbe*, Buenos Aires-Madrid, Adriana Hidalgo, La Central y el MNCRS, 2011, pp. 6-27.

⁷⁷ Según la crítica, esta estrategia es diferente a "la política vindicadora", que significa vengar, defender y recuperar la pertenencia, reinventar el cuerpo político que había sido extirpado del cuerpo social. "Estas estrategias si bien diferentes, se entrecruzaron en mundo culturales comunes e incluyeron a participantes de una u otra actitud". Roberto Amigo, *op. cit.* y Roberto Jacoby, *op. cit.*

⁷⁸ Juan Carlos Romero sostuvo que el "arte *light*" es una "moda internacional", caracterizada por el desinterés en el compromiso social. Véase Hernán Ameijeiras, "El arte político es para meter dedos en el culo de la gente", *La Maga*, Buenos Aires, 16 de junio 1993.

⁷⁹ Para Schwartz, Pino y Pierri, Jacoby y Prior son "tipos que defienden el hecho de que los plásticos cambien cada cinco años y estén pendientes de los que pasa y acomodándose a eso"(sic). Hernán Ameijeiras, "Preparan una serie de encuentros para poner en evidencia las mentiras y falsedades del circuito artístico. Marcia Schwartz, Duilio Pierri y Felipe Pino quieren generar debate y alertar a los jóvenes", *La Maga*, Buenos Aires, 7 de abril 1993. Véase Eduardo Sívori, "Luis Felipe Noé, Roberto Jacoby, Alfredo Prior y Eduardo Stupía debatieron sobre 'La moda en el arte'", *La Maga*, Buenos Aires, 30 junio 1993; Luis Felipe Noé, "No se puede comenzar desde cero otra vez", *El Cronista Cultural*, Buenos Aires, 9 agosto de 1993; Roberto Jacoby, "Arte y moda con Fabulous Nobodies", en *El deseo nace del derrumbe*, Buenos Aires-Madrid, Adriana Hidalgo, La Central y el MNCRS, 2011, pp. 347-349; Eduardo Iglesias Brickles, *op. cit.*

⁸⁰ Gumier Maier sostuvo, con la intención de desmarcar el punto de partida del debate, que los artistas que él promovía no fueron los que acuñaron el término. Gumier Maier en Hernán Ameijeiras, "Un debate sobre las características del supuesto "arte *light*". En el ciclo "¿Mas allá de toda duda?" discutieron acerca de la producción plástica de los años 90", *La Maga*, Buenos Aires, 9 junio de 1993, participantes: Omar Schiliro, Juan José Cambre, Marcelo Pombo, Liliana Maresca, José Garófalo, Duilio Pierri y Felipe Pino.

⁸¹ La expresión "arte rosa *light*" fue acuñada durante el ciclo de debate "Más allá de toda duda" en el Centro Cultural Rojas. El pintor Juan José Cambre, si bien no pertenecía al grupo era un artista cercano, dijo: "Pienso que el *arte light* tiene que ver de alguna manera, con una cosa peyorativa; un arte débil, sin compromiso sino que es una cuestión aparente. De todos modos, si el pintor es puto o no, no tiene nada que ver". Hernán Ameijeiras, *op. cit.*, sic.

⁸² El artista Marcelo Pombo sostuvo que “lo *light* es (...) lo lindo (...) desde ese punto de vista me sentiría *light*”. Hernán Ameijeiras, *op. cit.*, *sic*.

⁸³ Schiliro lo rechazó: “yo creo que mi arte no es para nada liviano (...) Puede tener una apariencia frágil o ridícula, pero me parece que estamos trabajando tanto como cualquier otro artista, hay un trabajo muy desde el interior hacia fuera (...) realizamos algo que es puramente individual y que no tiene política” (Ameijeiras, *op. cit.*, *sic*). En la misma directriz, el joven pintor José Garófalo dijo que “ni el arte de Schiliro ni lo de Pombo me parecen [*lights*]”. Hernán Ameijeiras, *op. cit.*, *sic*.

⁸⁴ Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009; *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994).

⁸⁵ Rosana Fuertes en Julio Sánchez, “La memoria colectiva según Rosana Fuertes”, *La Maga*, Buenos Aires, 26 agosto 1998. Julio Sánchez describe a Rosana Fuertes como “una artista comprometida con la realidad”. Julio Sánchez, *op. cit.*

⁸⁶ Pierre Restany, “Arte guarango para la Argentina de Menem”, en *Lápiz*, n. 116, Madrid, noviembre de 1995, pp. 50-55.

⁸⁷ Julio Sánchez, “La memoria colectiva según Rosana Fuertes”, *La Maga*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1998; Gustavo Buntinx, “Postdata (polémica)”, *ramona*, n. 88, Buenos Aires, marzo 2008, pp. 46-50. Valeria González, Máximo Jacoby, *Como el amor, polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009*, Buenos Aires, Libro del Rojas, 2009.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

KROCHMALNY, Syd; “La Kermesse: arte y política en el Rojas”. En *caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 2 | Año 2013.