

Por Mariana Cerviño

En este ensayo voy a proponer seguir el hilo de una serie de obras de la Colección Oxenford, tanto hacia atrás, intentando reconstruir vínculos con el pasado reciente, como con otros espacios del presente. La Colección ofrece un contexto de enunciación óptimo para un ensayo así, dado que se trata de un agrupamiento que, por las características de sus procesos de adquisición, es capaz de dar indicios de un estado del campo, es decir, del espacio jerarquizado de posiciones en las cuales se produce -y produce su valor- el arte contemporáneo. Las obras que la componen pertenecen a artistas con recorridos institucionales semejantes: Beca Kuitca, Programa de Artistas de la Universidad Di Tella, CIA. Varios transitan por más de uno de estos recorridos, llevando y trayendo líneas interpretativas de un espacio a otro. Esta pertenencia común crea entre ellos vínculos afectivos y creativos, transmisores de ideas y generadores de espacios de debates donde se fragua una mirada si no compartida, al menos relacional; es en este sentido que me refiero a una costura que también se extiende de manera horizontal. Estas conversaciones son el espacio donde se encuentra y entra eventualmente en tensión la historia de esas posiciones, amplificadas por vectores también más extensos, que no se limitan a las fronteras políticas nacionales.

La herencia dividida de los sesenta

La década del sesenta fue el escenario de muchos modos de ruptura con el pasado, que podrían agruparse en dos grandes conjuntos. Por un lado, el de hechos e ideas que tienen que ver con la dimensión más directamente política: la Revolución cubana, el Che Guevara, las guerras descoloniales de África, la lucha armada en América Latina. Mayo del 68 entraría también de este lado, aunque por supuesto que podrían hacerse muchas salvedades. Por otro lado, la revolución llamada "cultural", que tiene sus orígenes en el movimiento del rock, luego en el fenómeno de los Beatles, el uso de drogas, la liberación sexual, el movimiento *hippie*, los movimientos por los derechos civiles, las nuevas espiritualidades, la contracultura.

En Argentina, la herencia de esa década explosiva parece haber sido apropiada de manera dividida por la juventud que fue contemporánea. El primer conjunto de hechos tiene su espacio de recepción privilegiado en los grupos universitarios y militantes, donde resulta dominante un modelo de intelectual *engagé*, encarnado a nivel mundial en la figura típico-ideal de Jean Paul Sartre. El segundo conjunto, cuyo impacto es más restringido, encuentra en el colectivo homosexual y en particular en instancias de formación y de acción no institucionalizadas del activismo gay desde mediados de los setenta, espacios fértiles para su circulación.

La división poblacional se acopla con la emergencia de Estados Unidos como un actor relevante en el escenario cultural transnacional, que progresivamente va

desplazando a Francia como polo de influencia indiscutido, al menos en el campo intelectual argentino. La generación *beat*, el pop, el *flower power*, para sintetizar los movimientos culturales que tienen amplia expansión en los sesenta norteamericanos, vienen de la mano de los movimientos por los derechos civiles, las nuevas religiosidades, la emancipación gay. Todo este universo de sentidos promueve una figura de intelectual alternativa, ligada más al arte que a la universidad, frecuentemente autodidacta, nutrida de las distintas vertientes de la contracultura, que, por todo ello, contrasta con las juventudes militantes ligadas en nuestro país a la llamada nueva izquierda.

Estos cambios introducen en la cultura un repertorio complejo y heterogéneo de elementos, muchos de los cuales marcan el paso del llamado arte de los ochenta al de los noventa. Como señala Hal Foster, los artistas de los sesenta recuperan tópicos de las vanguardias de los años 10 y 20. El autodidactismo, el cuestionamiento de las instituciones, la primacía de lo nuevo respecto de la noción de calidad, entre otros elementos, promueven una relectura del canon letrado. Uno de los ecos de este movimiento en la cultura argentina es justamente la emergencia en los años sesenta de un tipo nuevo de intelectual-artista, actor central de la renovación cultural que ocurre no tanto en el Instituto Di Tella, como alrededor de este.

Este ciclo expansivo se ve interrumpido por las dictaduras militares, desde fines de los sesenta, y es en los comienzos de los años ochenta, con el retorno del régimen democrático, cuando toda esa herencia aparece con fuerza en el campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires y, en particular, en las artes visuales. Es por eso que la lectura de la ruptura estética que produjeron los artistas de la posdictadura con respecto a los de los 80, no puede separarse de su sustrato material: la ruptura ética, es decir, la confrontación estética se encuentra ligada a un modo de ser artista. Se trata del ingreso de grupos con trayectorias distintas a las de los artistas consagrados durante la dictadura y cuyo criterio de legitimidad es otro.

Este cambio sustantivo, al que bien le cabe el nombre de "revolución simbólica", encuentra una de sus manifestaciones centrales en el modo en que los artistas del Rojas replantearon el vínculo del arte con la política, produciendo una división que va evolucionando desde el "*arte light*" y el "*arte comprometido*", tal como parecía plantearse en las charlas del Rojas de 1993, a como se plasmó en 2003 en aquel ciclo en el MALBA, entre "*Rosa light*" y "*Rosa Luxemburgo*".

La confrontación entre ambos criterios no surge del mundo celeste de las ideas, sino del encuentro dentro de un mismo espacio de disputas morales -el espacio del arte-, de grupos de trayectorias muy diversas, fenómeno que acompaña la democratización de la sociedad, derribando barreras de acceso a estos lugares privilegiados de construcción de miradas del mundo. Se enfrentan, por un lado, guardianes de ciertos modos establecidos y, por otro lado, el grupo de los recién llegados.

Dos rasgos definen al Rojas como lugar distintivo del campo. En primer lugar, la participación en el activismo gay masculino al cual estaban ligados muchos de ellos. La vanguardia del movimiento gay plantea, sobre todo, un "activismo" contra el modelo de "militante". Se trata de una militancia informada intelectualmente, pero cuyas figuras centrales no están ligadas a instituciones académicas ni universitarias. En segundo lugar, la formación autodidacta de varios de ellos sigue el hilo conductor de la historia del movimiento gay, lo que le permite una lectura del canon transversal que da como resultado un repertorio de lecturas y de recursos artísticos que escapa a la autoridad cultural general. Ambas características los ubican a distancia del tipo ideal de artista "comprometido"; al contrario, a medida que el Rojas se vuelve más específico, va a tomar la experimentación formal como el centro de sus investigaciones. Promueven la adopción de una figura de artista vinculada estrechamente con el artista clásico de las vanguardias del siglo XX, figura que es adoptada casi como cliché. Quizás esta sea una posible interpretación de las tintas de Gumier Maier de 1978, de inspiración modernista, entre expresionista y picassiana.

La revista *El porteño* es una de las tribunas en las que este debate interno de los distintos sectores que conforman el amplio campo de las izquierdas toma lugar. Gumier Maier participa de él con varios artículos, en los que expone su crítica al carácter represivo y normativo de la izquierda argentina.

"La izquierda argentina, socialdemócrata y mojigata en lo relativo a la sexualidad, que a lo sumo opta por aplaudir en vez de agredir cuando una columna gay se suma a sus reclamos, ha demostrado su incapacidad para pensar la liberación más allá de una óptica economicista de un discurso nacionalista paranoico plagado de invasores y traidores"¹.

El activismo del GAG (Grupo de Acción Gay), del que participa Gumier Maier como coordinador y al cual se unen Alfredo Londaibere y Marcelo Pombo, se plantea desde el principio como otro modo de hacer política -en contraposición al tradicional de los grupos de izquierda-, basado en la horizontalidad, en la construcción grupal de autoconciencia, de reconocimiento y visibilización. Su postura es compartida en el período por todo el movimiento gay internacional y en particular por el activismo norteamericano que se define, por fuera de los partidos políticos, como un movimiento social, como el que integran afrodescendientes y mujeres feministas.

El rechazo a los discursos politizados de sectores medios intelectuales progresistas -los "psicobolches"-, se expresa, por ejemplo, en la tan mencionada declaración de

¹ Gumier Maier, J. (diciembre de 1984). Derechos Humanos, sexualidad y autoritarismo. *El Porteño*, p. 80.

Marcelo Pombo, artista central del Rojas: "Solo me interesa lo que pasa a un metro cuadrado mío", que pronunciara en las charlas de la Fundación Banco Patricios en el año 1994². La "honestidad" que reclamaba Pombo en aquella oportunidad debe entenderse como contrapartida del ocultamiento de la posición de privilegio que caracteriza al artista "comprometido", entendiendo que el compromiso retórico esconde, más allá de sus buenas intenciones, la autolegitimación de quien lo esgrime. No solo porque se siente habilitado para hablar en nombre del "pueblo", del cual se encuentra objetivamente alejado, sino porque se trata de una toma de posición que lo vuelve moralmente digno de sus privilegios.

En segundo lugar, el otro rasgo que define su diferencia tiene que ver con sus propiedades sociales, provenientes de familias populares con escaso capital simbólico, tanto intelectual como militante. El origen popular de varios de estos artistas se articula con la crítica que mencionamos a los lugares comunes del discurso político progresista. El sujeto popular es el sujeto artista, no ya una figura social exterior que la obra tematiza o exalta. Esto exime al grupo de prefigurar un deber ser asociado a las clases subalternas. Inés Katzenstein describe bien este sujeto no idealizado que es el "pueblo" del artista Pombo, un pueblo feminizado, fantasioso, alienado, "lejos de cualquier idea de emancipación"³ (Katzenstein, 117).

Todos esos rasgos se encuentran en contraposición con el sujeto popular moldeado por la idealización del Partido Comunista: masculino, viril, trabajador, revolucionario, autoconsciente.

Pero si esa partición entre *arte light* y arte comprometido define un estado del campo entre 1989 y 2003, aproximadamente, no se transfirió a la generación siguiente y

² En esta entrevista, muy cercana a las mesas organizadas en la muestra 90-60-90, en las que Pombo se había referido a su ética del metro cuadrado, daba una explicación que sostiene una interpretación como la que propongo: que es un modo de rechazo de la posición intelectual, cuyo "compromiso" se percibe retórico.

"- En ocasión de la muestra 90-60-90 que se realizó en la Fundación Banco Patricios, expresaste que lo único que te interesa es 'desde vos hasta un metro alrededor'. ¿Podés aclarar este concepto?

- Eso por un lado lo dije porque me sentía como una isla, con todo lo que tiene de aislado una isla y pensaba que a mis semejantes le pasaba lo mismo, y también lo hice como reacción a un comentario de León Ferrari, que planteó una ética absolutamente solidaria y comprometida, y comenzó a enumerar las cosas con las que se sentía consustanciado, como, por ejemplo, las mujeres golpeadas y los problemas indígenas. Mi experiencia personal es otra; estoy desilusionado de los compromisos en abstracto. A mí, mi vida todo el tiempo me mueve el piso y me supera. Todo lo que tengo a mi alrededor es importante. Para mí lo prioritario es mi conducta ética y me retrotraigo a lo mínimo y elemental, que es con lo que puedo estar comprometido seriamente y no como una cosa declamatoria. Cuando hablo de ese metro es que estoy a kilómetros del problema de un aborígen argentino. Sería absolutamente fácil algún tipo de declamación, firma o exposición en donde yo sea solidario con el aborígen. La talla de uno, la ética, se ve en el ring donde se está, en el chiquero, en el barro. Cuando hablo de ese metro, hablo de mis vecinos, de mis amigos, de mis amigos enfermos de sida, de mis colegas en la plástica". Curti, S. (1994). Marcelo Pombo: "Perseverar en el bochorno". *Espacio del Arte*, p. 41-42.

³ Katzenstein, I., Iglesias, C. (2017) *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

a las demás, sino bajo la forma de una expansión de los posibles, producida a partir del rechazo de esa división.

En la generación intermedia, Mariela Scafati (1973) y Fernanda Laguna (1972), producen la unión entre ambos modelos. Mantienen siempre un territorio de exploración formal, dentro del terreno de la pintura, la cual articulan con una fuerte intervención en el terreno, eludiendo a partidos políticos y, en cambio, estableciendo vínculos personales afectivos duraderos con poblaciones en principio alejadísimas del mundo del arte. Su implicación política tiene, por otro lado, doble sentido, porque interviene no sólo acercando recursos de todo tipo al mundo externo al arte, en las manifestaciones, o bien al colectivo trans o a los chicos de Fiorito, sino proveyendo inversamente al mundo del arte una mirada crítica, inconforme, anticonvencional, ofreciendo la posibilidad de expandir su mirada hacia esas comarcas usualmente invisibles para los sectores acomodados que frecuentan las exposiciones de arte contemporáneo. Construyen allí una posición donde el arte puro, la investigación sobre el color, los problemas clásicos de la pintura, la abstracción geométrica, conviven con acciones en espacios sociales donde hay todo tipo de carencias, trastocando el orden de necesidades, en el que el arte se ubica en el último lugar, el de la frivolidad, y es por lo tanto privativo de los sectores altos.

Las obras de Fernanda Laguna de 1994 y 1995 se vinculan muy estrechamente a la corriente contracultural norteamericana de los años 60 que marcan, como decíamos, varios de los rasgos asociados al Rojas. Es en esta sala donde realiza su primera exposición en junio de 1994. En su caso, la creencia en el poder del arte se extrema; solo puede equipararse a la fe profesada por Omar Schiliro o Alfredo Londaibere⁴, para quienes la práctica artística era parte de un trabajo espiritual de sanación. *Vivir en la luz*, 1994, maqueta pintada, fue expuesta en esa primera muestra.

El set de doce dibujos de 1994 y 1995 se compone de frases asertivas en un cuaderno de notas, tipo diario íntimo, realizadas en marcador, que adoptan de manera des-embosada derivas que se desprenden directamente de la herencia contracultural de los sesenta: las sugerencias terapéuticas de la literatura de autoayuda y la tipografía psicodélica. Ambos se vuelven recursos que sugieren la posibilidad de transformar experiencias dolorosas a través de rituales cotidianos. La repetición mecánica de un trazo, la pronunciación de palabras, podrían hacer realidad un estado que no se tiene pero que se quiere. Este tipo de ejercicio sin progreso ni finalidad, reemplaza

⁴ Para la recepción e influencia de las llamadas "nuevas espiritualidades" en el mundo del arte durante los años ochenta y noventa, ver: Cerviño M. (2018) "El arte como Salvación". En *Ahora voy a brillar. Omar Schiliro*. Libro Catálogo. Buenos Aires, Argentina: Colección de arte Amalia Lacroze de Fortabat. pp.77 - 91. y (2019) "El príncipe guerrero". En Alfredo Londaibere, *Yo soy santo*. Libro catálogo de exposición homónima, curadora: Jimena Ferreyro. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, s/p.

al *telos* de la razón instrumental, permitiendo un abandono de la consciencia, o así del control y de la especulación argumentativa. Dice Gumier Maier en el texto que escribe para aquella muestra: "Todo es lo que es, y está hecho con amor, sin ese jerarquizante imperativo vacuno de masticar y rumiar. Fernanda es excluyentemente hedonista e ignora la turbulenta perplejidad que nos invade cuando debemos elegir un derrotero".

El arte cura, tiene un poder, el poder de la belleza reemplaza al de la política. "Sólo veo lo hermoso", "sólo veo belleza", "deceo lograr todo lo que deceo" (sic), escrito con faltas de ortografía o "disfruto cada momento de esta vida", son mantras que pretenden modificar un estado de ánimo que es todo lo contrario. Enlazada con el replanteo de la sacralidad propio de la Nueva Era, a la que ubica en el "más acá", la belleza se convierte en una llave de acceso al paraíso como un estado, que se puede lograr aquí y ahora. Es este el sentido de la unión entre "Belleza y Felicidad", nombre que daría al espacio que abriría junto a Cecilia Pavón en el año 2000.

Con ese mismo poder, años más tarde empieza a intervenir en el contexto de Villa Fiorito, donde traslada una sala de arte llamada "Belleza y Felicidad Fiorito", montó un taller de arte para los chicos y chicas del barrio, una asamblea de reflexión feminista -Ni una menos Fiorito- y un comedor gourmet, subrayando en todos estos emprendimientos el aspecto hedonista, ligado al placer, a la libertad, al bienestar y no a la mera sobrevivencia.

El hilo del Misterio y sus alianzas estratégicas

La obra múltiple de Leo Estol (1981) continúa por esa corriente abierta. En un breve lapso de tiempo conviven tintas en pequeño formato como *Leyendo a los griegos a través de los perros* como la performance *Memoria de un cautivo* en el espacio callejero, en el marco de la muestra *Calle e rúa*, ambas de 2011. En 2013, la instalación *Dudas Lujambio*. El afán crítico, reflexivo, se vuelca sobre la realidad exterior e interior al mundo del arte; se trata de una frontera que se ve cuestionada en sus obras, cualquiera sea el soporte. La serie *Formo parte de un colectivo de incomprendidos que no se rinde porque todavía lucha por algo*, de 2016, funciona al mismo tiempo como comunicadora de un "mensaje" y como registro de la vida de artista, retratada con candidez y nostalgia, alejadas del tono grave y dramático del arte político "comprometido". Incluso la materialidad de esas obras, realizadas con acuarelas, otorga una liviandad que se distancia en todo de la materia pesada y oscura de la figuración política de décadas atrás.

En las clínicas con Pablo Siquier, en las que participa a principios de 2000, recuerda, se discutía la manera de intervenir desde el arte en la realidad social, en pleno auge del arte político. "Pensábamos que era mejor ser militante que ser 'artista político'",

señaló en conversación con la autora. También su obra sostiene la convivencia entre las acuarelas de pequeño formato y acciones en la Villa 31.

La pertenencia a instituciones o, en un sentido más amplio, a escenas artísticas, permite a los participantes activos del mundo del arte transfigurar esos dilemas a los términos propios de ese espacio, dando lugar a una autonomía de criterios. Las interacciones intensas entre los actores hacen que las tomas de posición política no se manifiesten en otro lenguaje que no sea el específico, transfigurándolo en dispositivos variados de fantasía. La belleza es la causa, pero puede ser también el arma.

Así operan instituciones que aparecen enlazadas en las trayectorias de muchos de los artistas de su generación: Beca Kuitca, Programa de Artistas de la Universidad Di Tella, CIA.

En esta última, a instancias de Teddy Cruz, Estol realiza junto al grupo un recorrido urbano por la Villa 31. A partir de entonces, un proyecto puntual realizado en Tucumán junto a Carlota Beltrame cobra la forma de una relación frecuente, de mayor compromiso. Junto a Leo Estol, Laura Códega, Renata Lozupone, Paula Massarutti y Dudu Alcon Quintanilha se agrupan en la Cooperativa guatemalteca. Hacen en el barrio varias acciones, siempre en el registro del arte contemporáneo, siempre involucrando a los habitantes, no artistas. *La zapatilla* (2012) aspira a contribuir, desde el lenguaje escultórico monumental, a la eficacia del reclamo de un grupo organizado de vecinos del barrio, al que acompañan en camino a la legislatura.

Esta acción resulta en un uso singular del arte para la política, porque si, por un lado, el arte aparece como un instrumento, capaz de amplificar el reclamo de condiciones más justas de vida, no renuncia a sus cualidades plásticas, sino al contrario. Estas se proponen como recurso privilegiado para obtener un mejor efecto en los observadores, encontrando eventualmente una mayor empatía en ellos. La zapatilla es para el grupo una alegoría del arte, en su doble dimensión: utilidad y belleza. La zapatilla como emblema es reivindicada frente a la idea condenatoria o pedagógica, supuestamente informada por lecturas de izquierda, sobre el aspecto aspiracional de los sectores populares, descalificando una supuesta falta de conciencia de clase en quienes invierten una parte considerable de sus ingresos, siempre bajos, en un signo introducido por la ideología del consumo, propia del capitalismo. En este punto, la ruptura producida por el Rojas informa la filosofía de su intervención.

Si las obras de Estol permiten aventurar una filiación con el tipo de intervención política que se inaugura con el Rojas y, al mismo tiempo, marcar una evolución que eludiría los polos en los que se planteaba en su definición inicial, la obra de Nicolás Mastracchio (1983) condensa, una década más tarde, aspectos centrales de otro elemento que señalamos ya a propósito de los años sesenta y su recepción en el

arte del Rojas. Se trata de la relación entre la práctica artística y, más precisamente, la belleza, y la búsqueda espiritual. El díptico fotográfico *Science for a better life*, de 2013, está compuesta por un par de fotografías enfrentadas en ángulo de 90° formando una esquina. El brillo de la superficie de vidrio produce un espacio ilusorio que se superimprime al de las fotografías, ya incierto, creando un juego visual que produce en el espectador la sensación de un infinito envolvente. No hay gravedad sino reflejos de reflejos, luces de colores, destellos. No hay suelo ni nivel de apoyo. Los objetos parecen suspendidos. Solo una línea aparentemente dibujada señala un aparente límite entre el apoyo de las pequeñas circunferencias blancas, que son píldoras. Pero se trata de un límite frágil, irreal, que no alcanza para proveer una noción clara de diferenciación en ese espacio liviano, atmosférico. En *Descubriendo una estrella*, de 2016, la espacialidad se acentúa con dos aros suspendidos, un plano apenas doblado, superficies lisas, brillantes, que permiten adivinar el tiempo y el cuidado en ese montaje, anterior a la toma.

Un acento no menor en su definición de ese estado al cual las obras aspiran a acompañar es que la estrategia pasa exclusivamente por una movilización de tipo sensorial, prerracional. En estas obras lo *light* toma su definición de "leve" y flota. No hay peso ni gestualidad que remita a lo humano y, sin embargo, se adivina alguien conteniendo la respiración para producir una quietud propia de un paisaje natural no alcanzado por humanos. Composiciones abstractas que, sin embargo, permiten ver con un nivel de detalle hiperrealista cada objeto intrascendente -maníes, hilitos, chapitas, celofanes- tratado como piedras preciosas y convertido así en una joya.

Crítica social o crítica institucional del arte

La obra de Dudu Alcon Quintanilha (São Paulo, 1987) *Why work ?* (¿Por qué trabajar?), es el resto de una muestra del uruguayo Cesarco en la galería Liprandi, Buenos Aires, que tuvo lugar en 2011, curada por Inés Katzenstein y Fabio Kacero. La muestra llevaba el nombre de una obra homónima realizada en 2008, que consistía en el índice de un libro no escrito, que compilaba ideas sobre el trabajo, el ocio y sus utopías con textos de Theodor Adorno, Roland Barthes, Oscar Wilde o el mismo Alejandro Cesarco.

Como en un bucle, se enlaza con aquella exposición que hacía de las citas y referencias literarias un campo de investigación plástica o, mejor dicho, un terreno híbrido entre el arte conceptual y la literatura conceptual.

La pregunta por el trabajo en el arte trae al presente en que se enunciaba el problema del estatuto de la actividad artística. En su planteo romántico -que es parte del régimen vocacional-, esta está marcada por un *ethos* distinto y enfrentado a la lógica

del cálculo que guía el mundo social. Para Heinrich, se trata de un estatuto que da lugar al nacimiento de una nueva aristocracia de lo extraordinario, de carácter "marginal", creada en la comunidad de la vida bohemia⁵.

La obra de Alejandro Cesarco, que está en el origen de la de Quintanilha, se ubica en esa intersección entre el conceptualismo de un artista hiperadaptado -tanto que se obnubila con el *star system* del arte contemporáneo neoyorkino-, por un lado, y el registro íntimo y afectivo que recuerda el costado vocacional del arte, indisociable de sus interacciones y su estatuto diferencial en relación al resto de los trabajos.

También Dudu oscila entre estos modelos de artista, demostrando que, en realidad, ya no se trata de opciones excluyentes, sino más bien de un modelo entrando en otro, dando lugar a una autoconciencia del estado del campo: un espacio que no termina de profesionalizarse, no por la resistencia de los artistas sino, más bien, por sus debilidades estructurales.

No es casual la resonancia del texto que leyó Gumier Maier en las jornadas de la crítica de 1996, en el que se oponía a la corriente profesionalizadora del arte, que comenzaba a despuntar en esos años. "¡El poeta no trabaja!, decía Rimbaud, pero estos artistas se esfuerzan duro en trabajar"⁶. La intromisión del discurso logocéntrico en el artístico, introducido por la entonces nueva figura del curador, y el neoconceptualismo que impulsaban, eran blanco de sus ataques, en su defensa de la amenazada autonomía del arte y evidentemente de los artistas que, en estrategias dóciles, asumían la subordinación: "Cual un batallón de licenciados inmiscuidos en trabajos de campo, gran cantidad de artistas 'investigan', 'reflexionan', 'conjeturan' -estos verbos son los más frecuentemente empleados en las reseñas de los principales medios para referirse al quehacer artístico- 'exploran', 'plantean', 'experimentan', 'discuten conceptos', 'confrontan conceptos'... Ellos saben lo que hacen y son capaces de fundamentar sus trabajos con precisión".

Toda tradición está hecha de vínculos, así como toda obra se encuentra en conversación con otras. Su trabajo como asistente de Alberto Goldenstein en el año 2010 lo acerca a un tipo de artista que lo marca fuertemente. Su primer referencia de Pombo es a través de sus fotos. La historia del arte abierta por ellos activa un canal importante para él: "conocer la cultura gay de artistas de Buenos Aires, conectada con Brasil y con Estados Unidos. [...] En las charlas que tuvimos con Alberto siempre estaba presente Estados Unidos - Buenos Aires".

⁵ Heinrich, N. (2005) *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Francia: Gallimard.

⁶ "¡Abajo el trabajo!". Texto presentado en las Jornadas de la Crítica de 1996. *Revista ramona*, pp. 22-23.

En cuanto a Pombo, Dudu Quintanilha se siente vinculado por su sistema de decisiones y sus viajes a Brasil, donde se combinan la militancia gay y el arte. Desde este vínculo, produce el redescubrimiento del artista brasileño Leonilson durante su estancia en São Paulo.

El debate por el estatuto del trabajo artístico se rehabilita periódicamente a partir de la modernidad y tiene en Argentina algunos ejemplos resonantes en la obra de Federico Peralta Ramos, por poner solo un ejemplo reconocido por todos. Y, si bien atraviesa fuertemente el mundo del arte en los años noventa, cuando esa tendencia despuntaba apenas, desde 2010 aparece con un tinte nuevo, como un tópico central, a nivel internacional y a nivel local, cuando las redes sociales hacen su explosión.

La obra *Why work?* funciona como prisma de varios vectores. Recupera, en primer lugar, algunas piedras arrojadas sobre la profesionalización del arte, debate que fue ganando centralidad al ritmo de un doble fenómeno. Por un lado, la expansión del campo artístico y su conexión creciente con otras escenas internacionales, a través de la web o de residencias y viajes que ampliarían las expectativas de la posibilidad de que el arte sea efectivamente una fuente de ingresos en torno de la cual organizar una vida. Pero, inmediatamente, de cierta frustración, porque las condiciones estructurales de un país como Argentina no permiten concretar esas expectativas y, al mismo tiempo, la cantidad de tareas que se anexan al trabajo de taller convierten a la población de artistas en una categoría que expresa mejor que ninguna otra el modelo de trabajador flexible, adaptado a múltiples contextos, capacitado para realizar una enorme cantidad de tareas, pero sin que todo ello otorgue cierta previsibilidad laboral.

Reflexiones finales

A todo ingresante se le plantea el problema de cómo ubicarse ante lo establecido. En cuanto a la politicidad del arte, la década del noventa produce una fuerte crítica interna, planteando en primer lugar una ruptura con los modos pedagógicos con los cuales el arte comprometido (en la pintura figurativa heredera del "gran arte") representa al sujeto popular. Esta crítica produce al mismo tiempo una ampliación de las maneras de intervención en escenarios de vulnerabilidad, más directos, menos retóricos. Distintos grupos de artistas se implican personalmente en movilizaciones o bien en el territorio, por fuera de partidos políticos.

Retomo el argumento del punto de inflexión que representa el Rojas en la relación del arte con la política o la realidad social, cuyo fundamento es el poder del arte en su estado puro. Esto habilita, ya en la siguiente generación, la producción de obra de investigación estrictamente formal y, en paralelo, formas de intervención colectivas.

Ya no se trata de una oposición entre el arte *light* y el arte comprometido, sino en sostener el poder de la belleza aun en los contextos más impensados: a mayores carencias materiales, mayor es el poder de la belleza como vivencia. El rasgo que está presente en ese itinerario que propongo es la creencia en el arte como transfigurador de la realidad, como posibilidad de una experiencia de lo maravilloso, que se coloca por encima del discurso político ordinario al mismo tiempo que tienen lugar estas prácticas, la tendencia a la profesionalización de los artistas se extiende desde 2010. La corriente vocacional, de gran autoridad en el campo y encarnada en figuras que ofician de transmisores de esas tradiciones, es fuerte y persistente. Ambas fuerzas tensionan los itinerarios de los artistas entre, por un lado, un tipo de sociabilidad muy estrecha que alimenta la creencia en el arte como lo sagrado, el "misterio", acrecentando ilusiones de artistas que surgen de la creencia en el propio grupo y en su pasado reciente. El arte entendido así, aquel sostenido por Gumier Maier, aparece como el contrapunto de las expectativas de profesionalizar este mundo, de administrar beneficios simbólicos y económicos de una manera racional y, en este sentido, contiene un aspecto anti-institucional.

En el medio, las instituciones de formación, aunque insuficientes, ofician como sostén racional de la formación y articulación entre el aspecto cognitivo del arte y su valor de mercado, haciendo las veces de "ministerios", administrando las tradiciones y sus apropiaciones presentes.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOSTODOS LOS DERECHOS
RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD

INVESTIGACIÓN OBRAS

ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS

ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERRIERO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADÍN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIME IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELGANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN

ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓNDISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓNVANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL

COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM