

Por Alejo Ponce de León

La lenta procesión hacia una historiografía consolidada en torno a la primera década del arte argentino del siglo XXI ha comenzado apenas a producir algunos efectos, secundarios y modestos. En particular, y sobre ese efecto se enfoca este ensayo, esa procesión nos asiste en nuestro intento por develar los sentidos en los que la cultura artística que sobrevino una vez terminados los 2000 podría llegar a diferenciarse de su anterior avatar histórico, formal y discursivo.

Textos de diversa índole pero con una matriz similar<sup>1</sup> no se cansan de citar la famosa intervención de Marcelo Pombo (Buenos Aires, 1959) cuando, en un diálogo inédito con Inés Katzenstein, afirmó que la década de los 2000 simplemente no había existido<sup>2</sup>. Esta declaración, que además de famosa es flamígera, apuntaba a señalar un vacío semiótico, un programa estético atomizado, una incapacidad colectiva para hacer institución, una ruptura con los localismos, etcétera. Más cercana a alguna idea de escritura de la historia, Katzenstein se permite agregar que los 2000 no existieron porque "[aún no fueron] pensados ni interpretados"<sup>3</sup>. Ahora bien, permítámonos especular: ¿desde dónde decía Pombo que no hubo década, desde dónde estaba hablando? ¿Desde la trinchera del pasado, los 90? ¿Desde el futuro, la tercera guerra? ¿Flotando en un intersticio espaciotemporal, como un trozo de galletita flota en una taza de té con leche? Parece gracioso, pero esta podría acaso ser la caracterización más ajustada: Pombo con una túnica y las alas extendidas imitando al Ángel de la Historia, ingravido sobre las ruinas de la catástrofe y agitando sus manos en coreografías esotéricas con el fin de despertar a los muertos. De hecho, uno de los trabajos más deslumbrantes de su ya de por sí deslumbrante producción pictórica durante esta "década inexistente" es el titulado *Segundo concilio de Nicea*, en el que referencia, quizá con algo de nostalgia, el momento en el que una mujer conspiró para vetar la condena político-espiritual que pesaba sobre la veneración de imágenes en el mundo católico.

Más allá de que Pombo haya producido muchas de sus mejores obras -bizantinas y escatológicas<sup>4</sup>- durante los 2000, y más allá de que muchísimas otras personas

<sup>1</sup> Ferreiro, Jimena (2015). RE: DOS.000: o la década que nunca existió. Buenos Aires: *Revista Otra Parte*. Recuperado de: <https://www.revistaotraparte.com/discusion/re-dos-000-o-la-decada-que-nunca-existio/> Iglesias, Claudio (2014). *Falsa conciencia: ensayos sobre la industria del arte*. Santiago de Chile, Chile: Metales pesados.

<sup>2</sup> Katzenstein, Inés (2010). Trash: una sensibilidad de la pobreza y la sobreinformación. En Fernando Farina y Andrés Labaké (Eds.). *Poéticas contemporáneas - Itinerarios de las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (pp. 33-38). Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Me refiero a la fuga hacia el desorden expresionista y la abstracción gestual que puede advertirse en algunos de sus esmaltes del periodo 1999-2008, donde entre imágenes más plácidas y controladas (*Bodhisatva joven y naufrago*, 2006; *El ciervo de la pintura*, 2007) aparecen composiciones inscriptas en una metafísica del desastre y el fin de los tiempos (*La batalla suave entre el sol y la tierra*, 2004; *Segundo concilio de Nicea*, 2008; *La pinacoteca de los pobres*, 2008, entre otras). Ciertos elementos estructurales del Pombo de esta etapa remiten además a los mosaicos y pinturas iconográficas bizantinas, cromáticamente muy ricas y con un tratamiento particular del espacio y los cuerpos, siempre planos. Este tratamiento se orientaba, según André Grabar, a "ubicar las formas sagradas en un mundo de luz, sin tiempo y sin espacio, y plasmar, de la manera más ideal, un carácter trascendental". Ver Grabar, André (2007). *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid, España: Siruela.

artistas hayan producido muchísimos otros trabajos notables también en esos años, la prueba más contundente de que la década en efecto existió no es el arte en sí mismo sino el hecho de que, luego de los 2000, se torna difícil no solo entregarse a la veneración de las imágenes -que están en todos lados y son producidas por todo el mundo-, sino también referirse a algún tipo de autoridad. Es decir, Pombo señalaba, en tiempo real y atendido por una curadora de absoluta preeminencia, que la misma red autorizante que recogía su testimonio se estaba volviendo obsoleta. Las y los actores de esta red local (críticos, teóricas académicas, curadores, publicaciones periódicas, coleccionistas y, sobre todo, otras personas artistas) fueron perdiendo terreno y tracción durante los 2000, en sintonía con una incipiente pero progresiva disgregación de la idea misma del arte, cada vez más "pluralista" y "democratizada" en tanto declinación del orden económico global y las estéticas surgidas de internet.

La del 2000 entonces fue la década testigo del derrumbe de las autoridades locales o folklóricas, aquellas figuras capaces de mediar entre el arte y el territorio como espacio político, institucional, simbólico, etcétera; los nombres propios que tenían algo para decir, las ideas que quedaban inscritas, verbatim, en la memoria de una cultura común, comenzaron a evaporarse frente a la autonomización desterritorializada de la actividad artística. Pero precisamente porque la autoridad folklórica todavía tenía voz para narrar el aparente espanto de su propia extinción es que podemos decir que los 2000 sí sucedieron.

Si bien más adelante distintos artefactos periódicos, diseñados para registrar al detalle el derrotero de la cultura artística argentina<sup>5</sup>, intentaron reconquistar algún tipo de autoridad discursiva, nunca más una persona artista, ni un crítico, ni una curadora, dijo nada que pudiese ser considerado, de manera unánime, *famoso*, porque incluso cualquier unanimidad en torno a los asuntos propios del arte pareciera imposible de alcanzar. Podría afirmarse que los 2000 existieron porque Pombo los negó y alguien lo escuchó, lo citó y luego lo volvió a citar; pero después de los 2000, negar, escuchar y citar las máximas de un señor son cosas que dejaron de significar tanto para el arte, porque las autoridades folklóricas quedaron flotando como ángeles de la historia sobre un círculo de ruinas institucionalizadas.

El marco paradójico para la afirmación de Pombo es que su década inexistente quedó registrada en el relato popular como "la década ganada". Fue durante los primeros años del kirchnerismo que el contexto macroeconómico favoreció un desarrollo acelerado del arte contemporáneo como lengua cultural viable para la Argentina, sobre todo en la Ciudad de Buenos Aires. Se ha escrito ya sobre el trabajo de -entre

<sup>5</sup> Entre las publicaciones disputándose el espacio de autoridad folklórica editorial que vacaron *Ramona* y, en menor medida, *Otra Parte*, podrían contarse la última época de la revista *Mancilla* (2017-2019), *Revista Jennifer*, *Segunda Época*, *Boba*, la revista cordobesa *Un pequeño deseo*, etcétera.

otros y otras- Luciana Lamothe, Diego Bianchi y Leopoldo Estol como corolarios de la poscrisis, pero en un plano general entendemos que la recomposición del tejido social y productivo luego del estallido de 2001 también produjo movimientos institucionales de magnitud, condensados en un lapso de apenas dos o tres años: la cuarta edición de la Beca Kuitca (que además, por primera vez, implicaba una línea de continuidad académica con el Rojas); el protagonismo del taller-clínica de Diana Aisenberg (otra autoridad folklórica que dotó de existencia a la década<sup>6</sup>); el Premio Arteba-Petrobras; la creación del museo Castagnino+MACRO; el nuevo coleccionismo<sup>7</sup>, etcétera<sup>8</sup>.

Esta serie de transformaciones efectivas del paisaje institucional repercutió, como es obvio, en la orientación semiótica del proceso artístico, dando lugar a un fenómeno descrito como la "profesionalización" del artista y que fue eco instrumental, a su vez, de otros procesos de comoditización propios del mundo globalizado<sup>9</sup>. Los y las aspirantes a ser profesionales del arte -un universo que ya no se limita solo al artista en sí sino que también incluye gestores culturales, fotógrafos de obra, renderistas, diseñadores de exposiciones, agentes de prensa, productoras y recepcionistas de galería: enemigos todos de la autoridad folklórica- generan un código estético signado por la autoconciencia, es decir, por la conciencia del hecho de estar existiendo súbitamente dentro de una infraestructura social y económica interesada en sostener sus prácticas y sensibilidades, que se volvían infinitamente variadas, infinitamente absurdas o infinitamente insustanciales. Para Pombo, en una típica línea de razonamiento sensible *beatnik*, el arte en Argentina se vuelve inexistente no solo por alejarse de la imagen, sino porque el universo institucional y la política oficial reconocen y fomentan su existencia, sustrayéndolo de la norma folklórica<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Durante los primeros años de los 2000, la acción pedagógica de la pintora Diana Aisenberg se imprimió sobre artistas como Flavia Da Rin, Ad Minoliti, Lula Mari, Florencia Rodríguez Giles, Carlos Huffmann, Mateo Amaral, Mariano Giraud y Pablo Accinelli, entre otros y otras. Si bien muchos de ellos participaron también en la Beca Kuitca, la estadía en la clínica-taller de Aisenberg podía prolongarse indefinidamente en el tiempo y tenía políticas de admisión algo más flexibles, por lo que se convirtió en un epicentro para el desarrollo conceptual y afectivo de la microsociedad del arte porteño.

<sup>7</sup> La "pluralización" de la actividad artística y la expansión económica trajeron aparejada también una renovación y ampliación del campo del coleccionismo, enfocado por lo general en el acopio de obras de artistas noveles y de precios bajos.

<sup>8</sup> Se enumeran aquí eventos de interés particular para el autor. Para una cronología detallista del periodo ver Ferreiro, Jimena (2019). *Modelos y prácticas curatoriales en los 90 - La escena del arte en Buenos Aires*. Buenos Aires: Librería Ediciones y AA.VV. (2010) *Poéticas contemporáneas - Itinerarios de las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Farina, Fernando y Labaké, Andrés (eds.) Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

<sup>9</sup> Rosler, Martha (2018). *Clase cultural - Arte y gentrificación*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.

<sup>10</sup> Esta tensión de época, resumida en términos de amateurismo versus profesionalización, fue planteada por Inés Katzenstein y Claudio Iglesias en *Misterio-Ministerio. La esfera estética frente al discurso del profesionalismo*, un seminario celebrado durante abril de 2015 en la Universidad Torcuato Di Tella y que contó con las presencias de destacados filósofos, críticos y curadores (entre otros y otras: Chus Martínez, Graham Harman, Diedrich Diederichsen y Boris Groys). Posteriormente, algunas de esas intervenciones fueron reunidas en un libro. Ver AA.VV. (2017) *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo*. Inés Katzenstein y Claudio Iglesias (Comps.). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

A diferencia de las y los artistas del Rojas, sometidos a definiciones ramplonas y clasificaciones historiográficas que se dan casi en simultáneo a la aparición en escena de estos mismos artistas, quienes forjaron su práctica a la sombra de los procesos de transformación socioeconómica que caracterizaron al primer kirchnerismo nunca tuvieron otro título más que el de "artistas contemporáneos". Si los artistas de los 90 eran "light", "guarangos a tono con la argentina menemista", "domésticos" o "putos"<sup>11</sup>, luego el sistema de nomenclatura fue optimizado para evitar malos entendidos (de indexación, conceptuales y comerciales) y los convirtió en simples "contemporáneos". Se vuelve aparente que este movimiento de clarificación o purga semántica generalizada no tiene que ver solamente con el tan mentado "fin de la especificidad de los medios", porque la dinámica interdisciplinaria empezó a consolidarse al menos desde fines de los 80. La devoción por las imágenes, que para Pombo le da entidad ontológica y sentido político a la historia del arte, en forma sobre todo de *contracultura*, fue reemplazada por una devoción frente al hecho mismo de ser artista, convertido ahora en un mero hecho *cultural*, una reificación indiferenciada y sin matices.

Las lógicas del estilo y la escuela histórica, del núcleo colectivo que compartía las suficientes características estético-ideológicas como para sostener movimientos culturales reconocibles y poder erigir autoridades folklóricas, desaparecen a partir de los 2000, o quedan demasiado atravesadas por importaciones mediáticas ajenas al aparato tradicional del arte. El artista contemporáneo pasa a enunciarse desde la inespecificidad, la cita desregulada y el fraccionamiento. Esta enunciación no es solo formal sino que también es política: hasta donde sabemos, la persona artista contemporánea puede ser una surrealista egipcia de izquierda, un escultor brasilero del PSDB a favor del derecho universal a portar armas o un videasta chaqueño heredero de los dueños de la tierra. Ninguna de estas particularidades va a informar su visualidad ni su discurso, que en cambio estarán signados por transiciones y opacidades: mutaciones inmediatas a tono con los lenguajes expositivos de una actualidad en variación constante, asimilable a través de internet y gracias a viajes subsidiados alrededor del mundo. Así, el artista contemporáneo se vuelve un diplomático de la socialdemocracia globalista, una entidad individualizada y con un pasaporte mágico emitido por la Nación del Arte.

En la Argentina este modelo (un modelo, en primer lugar, de conducta, predicho y prototipado por Guillermo Kuitca) fue adoptado con éxito por artistas como Adrián Villar Rojas, Faivovich & Goldberg, Eduardo Navarro o Tomás Saraceno. La pluralidad de idiomas materiales, poéticos (o antipoéticos) que cada uno de ellos maneja

<sup>11</sup> Ver AA.VV. (2013). *Algunos Artistas / 90* — HOY. Rafael Cippolini (Ed.). Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa y Lemus, Francisco (2017). Infancia y temporalidades queer en la Galería del Rojas. *Interalia, a journal of queer studies*, #12: *Among Others – Queer Perspectives in the Hispanic World*, pp.53-69, [https://interalia.queerstudies.pl/issues/12\\_2017/interalia\\_12\\_2017\\_hispanic.pdf](https://interalia.queerstudies.pl/issues/12_2017/interalia_12_2017_hispanic.pdf)

atestigua esa imprecisión típica del programa contemporáneo, y si bien podría decirse que todos trabajan cierto registro de lo monumental, sería al final del día un título insuficiente. Pero estos pocos proyectos, integrados con justeza al circuito internacional, tuvieron como contracara una miríada de otros cientos de sistemas artísticos abortados: proyectos individuales y sistemas protoinstitucionales periféricos que fueron incapaces de dar el salto hacia fuera pero se vieron imposibilitados también de hablar hacia adentro, como una edición bilingüe escrita y traducida en dos idiomas que aún se desconocen.

Con menos nervio apocalíptico que Pombo, la autora y crítica literaria Violeta Kesselman afirma que este es un problema de índole técnico-ideológico: la literatura argentina del siglo XXI "no parece encontrar la manera de escribir a favor de un proceso histórico"<sup>12</sup>, para, en cambio, hacerlo *contra* ese proceso, expresando compulsivamente un cierto desencanto por el mundo circundante y posicionándose, de este modo, "a la derecha de la sociedad". Queda claro que para Kesselman es menos el 2001 que el kirchnerismo el verdadero suceso que conmovió la imaginación social y habilitó nuevas formas de pensar el trabajo, la micropolítica, la idea de soberanía, etcétera. La literatura no encuentra formas para narrar estas fluctuaciones, o no le interesa narrarlas o las odia y las rechaza. Kesselman entonces parece decir que la década existió *más allá de la literatura*, le guste a quien le guste: es el proceso histórico-político lo que sustancia al tiempo abstracto sin necesariamente precisar de una escritura que sostenga o refleje a este mismo proceso. Si la literatura emplea recursos inadecuados y además se expresa reactivamente, problema de la literatura por querer acercarse así a la inexistencia (una interpretación todavía más ajustada de esta formulación indicaría que la literatura que se escribe sin hacerse cargo del tiempo *existe* pero es cínica y "de derecha").

Sin embargo, en este sentido hubo un arte argentino en los 2000, influenciado tanto por el programa relacional-utopista global como por el programa local de reconstrucción civil, al que no sería tan sencillo definir como "de derecha". Este arte tuvo una respuesta de integración eufórica frente a las posibilidades del mundo circundante, rehabilitadas por el modelo político kirchnerista. No solo los lenguajes sufrieron transformaciones considerables a partir de la reestructuración de la economía interna (la instalación y el gran formato fueron las opciones por defecto durante la "década ganada"), sino que los mismos artistas se permitieron experimentar, en mayor o menor medida, con la posibilidad de dedicarse a ser artistas contemporáneos de tiempo completo, con una facilidad y una comodidad inéditas. Ese rol fue asumido sin culpas dentro de la estructura social general y logró contribuir, aunque más

<sup>12</sup> Kesselman, Violeta (2013). *Cierta literatura actual, ¿no está a la derecha de la sociedad?* Buenos Aires: entrevista para el suplemento cultural del sitio de la Agencia Télam. Recuperado de: <https://www.telam.com.ar/notas/201308/28235-cierta-literatura-actual-no-esta-a-la-derecha-de-la-sociedad.html>

no fuera de un modo ingenuo o insuficiente, a la "sociedad movilizada" que, según Kesselman, se ubicaría "a la izquierda" de la literatura.

Igualmente, afirmar de manera tan liviana que los y las artistas no estaban a la derecha de la sociedad nada más que por haber podido sacar provecho de una época de vacas gordas y exitosa gestión estatal sería lo mismo que decir que la sociedad en sí misma no fue de derecha por haberse podido bancarizar, comprar un televisor y cambiar el celular. La verdadera diferencia con la literatura de la que Kesselman se lamenta, y con la sociedad que exige mano dura y apertura de mercados, quizá radique en que hubo artistas capaces de percibir ese contexto y de transformar esa percepción en sistemas de negociación efectiva con la realidad sociomaterial. Por eso, si la literatura se posicionó a la derecha de la sociedad, la del arte fue, en cambio, una microsociedad *ideal* durante el kirchnerismo: en sus mejores momentos ensayó nuevas formas no solo para el ser artista sino también para integrarse, a los tumbos, a un conjunto superior.

Gestionar el imaginario de la reconstrucción pos-2001, entonces, sirvió de abono y aglutinante; los y las artistas respondieron al proceso histórico integrándose a un fenómeno cultural general y globalizado pero, de algún modo, este movimiento implicó también una integración a la sociedad bajo distintos órdenes (el empleo y la acción militante, por ejemplo). Las personas artistas tendieron lazos orgánicos no solo entre sí, sino con otros países de la región; con espacios de exhibición independientes, galerías, curadores y microcomunidades; delinearon iniciativas comerciales autogestionadas y disfrutaron del paisaje instigado por la doctrina portoalegrense, el climax del Mercosur y la fundación imaginaria de aquella "Patria Grande". Si la generación de artistas e intelectuales nacidos a fines de los 50 y principios de los 60 huía a Brasil para refugiarse de la dictadura, en los 2000 el lenguaje globalista del arte contemporáneo y la sintonía política compartida a nivel regional fueron los factores que formalizaron esa relación, saneada<sup>13</sup>. Las imágenes se mantuvieron confinadas a su lugar secundario y la dinámica experiencial del "ser artista", en su dimensión casi exclusivamente social, se instituyó como horizonte absoluto para los proyectos que no habían despertado el interés del mercado internacional.

Leopoldo Estol (Buenos Aires, 1981) encarnó la plenitud en potencia de las posibilidades del arte contemporáneo como plataforma para la experiencia sensible durante esta época, continuando una línea vernácula con antecedentes como Alberto Greco, Federico Peralta Ramos y Liliana Maresca. Si para el Pombo de los 2000 la propiedad mística del arte radicaba, como dijimos, sobre todo en la imagen, en el caso de Estol

<sup>13</sup> Ver, por ejemplo, *Memoria de un cautivo*, performance de Leopoldo Estol en las calles de Río de Janeiro, en 2011.

ese asunto discurre siempre por zonas más posturales, de invencionismo e inspiración súbita. El arte tiene un objetivo particular para Estol, que es el de aplicarle "un leve envión a los demás"<sup>14</sup>, es decir, un cambio de perspectiva sensible. La forma de ese *aplicador de enviones* no se limita al objeto material porque, al ser el arte esencialmente una cuestión de fe<sup>15</sup>, puede manifestarse en cualquier contexto y situación, como un milagro catalizado por la actitud que la persona artista tiene frente a la existencia. Una pintura, por ejemplo, apenas sirve para preservar retazos de esa actitud<sup>16</sup>: esquirras de idealismo moral que polinizan la vida de los seres queridos del artista cuando estos las cuelgan en su living o son vendidas a los coleccionistas para garantizar la subsistencia económica. Para estos artistas (que suelen vincularse con las figuras del "mago", el "demiurgo" o el "alquimista") la forma perfecta del arte siempre va a ser inaprensible, porque es transitiva: se va a disfrazar de charla, de viaje en tren, de diario íntimo, de acción militante o de fiesta.

Por esto el rápido ascenso de Estol como figura transicional en la escena durante los primeros años del siglo XXI podría explicarse por la capacidad que tuvo para reunir dos atributos contrapuestos: el romanticismo típico de la autoridad folklórica -donde la tradición se reconoce- y la capacidad operativa e integradora del artista contemporáneo -donde el futuro se filtra. Como romántico e idealista moral, Estol opera desde el vacío, atravesando el "desierto de lo real" a toda velocidad, pero protegido por una especie de armadura, que sería su fe en la capacidad inventiva del arte. Ahí donde no hay arte (porque hay otras cosas: pobreza, basura, indiferencia), Estol lo hace aparecer, lo condensa como una humedad benévola a partir de su propia presencia. Así, lejos de cualquier ingeniería espectacular, se refugia, primero, en lo actitudinal: la voz de esta autoridad folklórica se sostiene en cruces sociales, gestos poéticos más o menos grandilocuentes, seducciones, polémicas públicas, etcétera. Cuando aborda la materialidad, lo hace a partir de lo inmediato y lo mundano, de las cosas que están al alcance de la mano o son parte de la experiencia cotidiana, experiencia que se define por lo general en términos de precariedad y caos<sup>17</sup>. Este caos no depende solamente del contexto sociomaterial del país o del clima apocalíptico-milenarista propio del cambio de época, sino que además tiene que ver con

<sup>14</sup> Estol, Leopoldo (2016). *Extras de los apuntes de Leopoldo*. Córdoba, Argentina: El gran vidrio. Texto de sala para la exhibición Zarpar en la galería de la capital cordobesa El gran vidrio. Recuperado de: <http://hipermedula.org/2016/08/zarpar-de-leopoldo-estol/>

<sup>15</sup> "Lo difícil de ser artista es que el sustento no es algo que necesariamente esté vinculado a la práctica. Pensás cualquier profesión y sabés que la gente empeña su tiempo, consagra su atención en hacer bien lo que tiene que hacer bien, pero en el arte no hay bien o mal". En *Idem*.

<sup>16</sup> Ver la serie *Qué lindo...* de Federico Manuel Peralta Ramos.

<sup>17</sup> Por ejemplo, *Dudas Lujambio*, su instalación de 2013 montada en el espacio porteño Naranja Verde, era un aparato instalacionario absurdo y que contrariaba cualquier tendencia formal de aquel entonces, más parecido al invento de un viejo chatarrero que a lo que podría hacer, por ejemplo, alguien como Tomás Saraceno. Compuesto por una pava y un "lavarropas casero", se accionaba al introducir la mano en un buzón, activando un motor que llenaba de ruido y movimiento el espacio. Ver: *Dudas Lujambio* sale a la cancha de los coleccionistas, <https://www.youtube.com/watch?v=24FGXc5GmCY>

movimientos puntuales de la edad: cuando Estol ingresa, en 2003, a la Beca Kuitca, contaba con apenas 22 años.

Thomas Hirschhorn conceptúa desde la idea de precariedad ya a principios de los 90, pero lo hace en realidad para hablar de la *condición* de sus tempranos trabajos callejeros, susceptibles a ser desmontados, descartados o reciclados por los transeúntes; es decir, lo precario es la *situación de la obra*, que no se encuentra resguardada por la institución, la galería, la colección privada, etcétera. Es recién después de casi una década de involucrarse con diversas comunidades y grupos sociales que el artista suizo, referente de peso para Estol durante los 2000, consigue diferenciar conceptualmente lo precario de lo efímero. "La palabra francesa *précaire* implica sobre todo una inseguridad socioeconómica a la que el término inglés *precarious* no le hace justicia; de hecho, *précarité* se emplea para describir la condición general de un gran número de trabajadores que, bajo el capitalismo neoliberal, no tienen garantizado el empleo (por no hablar de la obra social, el seguro o la jubilación)"<sup>18</sup>.

Entrevistado por Hal Foster, Hirschhorn se pregunta: "¿Hay alguna manera de atravesar nuestro propio espacio, que es estable, seguro y está a resguardo, para unirnos al espacio de la precariedad? ¿Es posible, al cruzar voluntariamente la frontera de nuestros espacios resguardados, establecer nuevos valores, valores reales, los valores de lo precario: incertidumbre, inestabilidad y autodeterminación?"<sup>19</sup>. Esta pregunta, que para un muchacho bernés podría ser nada más que un ejercicio retórico, resuena de otro modo dentro de la cabeza de Estol, *intello précaire* sudamericano por antonomasia. Un artista joven que comprende la necesidad histórica de tener autoridades folklóricas, además de comprender la diferencia entre la precariedad de una vida pequeñoburguesa propia del capitalismo subdesarrollado y la precariedad límite de las vidas migrantes, indocumentadas, esclavas.

En determinado momento, atribulado quizá por una extenuación aurática o por esta misma conciencia en torno a las diversas naturalezas políticas de lo precario, Estol parece darse cuenta de que la manera de instituirse como autoridad folklórica (su verdadero interés) no puede ser una entrega sin concesiones al aparato del arte contemporáneo, que ha dejado de reconocerlas. Su trayecto y su semblante público se reformulan: no aparece ya como el trovador capaz de aullar para reunir a toda una generación de cachorros dispuestos a abrirse paso con violencia a través del paisaje social del arte, como hizo en *La mañana del mundo*<sup>20</sup>, sino que adopta un perfil más bajo, recorre el país dictando clínicas de obra, experimenta con la crítica y la

<sup>18</sup> Foster, Hal. (2015). *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. Londres, Reino Unido: Verso Books. Traducción del autor.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> Primera exhibición de Leopoldo Estol en la galería Ruth Benzacar, celebrada de marzo a mayo del año 2008.

docencia, intenta estudiar ingeniería, etcétera; en otras palabras, deja de cultivar su carrera como contemporáneo de proyección internacional. El artista se convierte así en una figura sacrificial que pone su juventud y sus ideas al servicio del modelo de los 2000 pero termina reingresando, parcialmente desecado, a la órbita de la norma folklórica durante los primeros años de la década de 2010<sup>21</sup> (es decir, se aleja del mercado, se aleja de la incipiente reconstitución del paisaje museístico y se aleja de los espacios autorizantes sobre los cuales se sostiene la escena capitalina).

Otra figura transicional que podría ayudarnos a medir los efectos de la mutación que sufrió el arte luego de los 2000, y que no fue alcanzada aún por la historiografía, podría ser la de Belén Romero Gunset (Tucumán, 1983). Ya como hija de un modelo consolidado, filtrado además por la educación artística provincial y las particularidades de una escena que no es la porteña, se lanza a producir bajo otro horizonte de expectativas. Enfrentada a la intuición de que los recursos institucionales y productivos se encuentran concentrados en la capital del país, negocia de modo casi exclusivo con una práctica, la *performance*, que hasta ese momento no había sido sistematizada por los y las artistas de los tempranos 2000.

Durante los primeros años de la década la *performance* pertenecía a la calle. Cuando no era una manera de habitar y escobar el espacio público para recolectar materiales e impresiones políticas, se convertía en una fuerza de choque temporal, tendente al absurdo, direccionada contra los mandatos de un orden sociourbano que a partir de 2001 había encontrado un límite drástico y exigía reformulaciones<sup>22</sup>. La *performance* colectiva de corte político, por otro lado, no atravesó instancias de transformación profunda durante el periodo; el arte militante tomaba el espacio público bajo normas y parámetros definidos al menos veinticinco años antes.

La conceptualización novedosa de la relación entre cuerpo del artista y la ciudad vino por el lado de la idea de *flâneur*, eje central del aparato discursivo del neoconceptualismo latinoamericano de los 90 pero que acabó volviéndose un tropo viciado a mediados de los 2000. En la Buenos Aires de la poscrisis, más que *flâneur* el artista fue un *scavenger* o carroñero, un recolector no solo de basura sino de ofertas, barajas e impresiones sociales más abstractas que pudiesen ser capitalizadas y reconvertidas en obra.

La figura del *flâneur*, sobre todo a partir de su fascinación dialéctica por la masa anónima, fue, en un sentido estricto, producto del crecimiento urbano de fines del

<sup>21</sup> Ya para 2013, Estol muestra solo esporádicamente y sobre todo en espacios independientes, no comerciales. Adopta el rol performático de "canillita" (una figura folklórica que ejerce autoridad folklórica), promocionando y vendiendo su propia publicación sobre arte, *El Flasherito*, en compañía de un equipo editorial compuesto por Liv Schulman y Andrés Aizicovich. La publicación continúa activa hasta el día de hoy.

<sup>22</sup> Ver las acciones tempranas de Eduardo Navarro, en particular *Fabricantes Unidos*.

siglo XIX. Retomando con cierta flexibilidad algunas de las ideas de Kesselman, podría afirmarse que el kirchnerismo de los 2000 convirtió a la masa anónima en una "sociedad movilizada", por lo que un avatar posible para el *flâneur* podría ser el de testigo afectivo de los movimientos de esa masa, que ya no se disemina por los bulevares sino que se concentra en la plaza de armas, en los patios de la casa gobierno, ingresa a la ciudad marchando a través de las autopistas e invadiendo con su otredad el entramado urbano, etcétera. Mariela Scafati quizá sea la artista que más se acerca a ese avatar: una presencia anónima y deslumbrada por las *erlebnisse* que el proceso político consiguió revitalizar y rearticular<sup>23</sup>.

Pero técnicamente, el flaneurismo porteño de los 2000 debería considerarse antes que nada una sensibilidad en repliegue, organizada en torno a un proceso dramático de transfiguración: aquella figura incógnita, aquella subjetividad impermeable que estaba "lejos de casa, pero sintiéndose en todas partes como en casa", y que se recortaba como una excepcionalidad frente a lo indistinto de la masa urbana, ahora no es una persona sino que son los mismos restos de la ciudad moderna. El *flâneur* porteño, por lo tanto, no solo tiene que hacerse cargo de su propia soledad, sino que se enfrenta al cadáver abandonado de la ciudad moderna, un cuerpo que la historia despedazó en cientos de miles de pequeños apéndices y reliquias, ocultas en los corredores intestinos de Buenos Aires.

El lugar de excepcionalidad ya no lo ocupa el *flâneur*, porque es la Buenos Aires cadavérica la que discurre secretamente, camuflada, resistiendo la maldición del progreso como el fantasma de una princesa decapitada. En este sentido, la práctica fotográfica de Bruno Dubner se despliega como una ciencia forense al servicio del flaneurismo. Esta dimensión mortuoria del relato moderno encarnado en la arquitectura cobra peso en su serie *Las muertas*, un desfile de retratos fúnebres de marquesinas y vidrieras pintadas a mano durante los 50, los 60 y los 70; expresiones territoriales de una burguesía moderna a todas luces extinta, que antes eran parte del telón de fondo impreciso sobre el cual el *flâneur* deambulaba y hoy son poco menos que grafismos místicos. Si la experiencia metropolitana habilitaba la expansión de la conciencia del *flâneur*, hoy esa conciencia, a través de obras como la de Dubner, parece abocarse al estudio forense de memorias coaguladas.

El caso de Romero Gunset no termina de emparentarse con ninguno de los dos modelos, no es *flâneur* ni es carroñera; se caracteriza en cambio por haber contribuido a la consolidación de las dimanaciones del cuerpo como base para un sinfín de prácticas que apenas unos años después se volverían extremadamente populares en el mundo del arte -prácticas normalizadas ya lejos de la calle.

<sup>23</sup> Ver la serie *Windows* (2011).

El desarrollo temprano de un universo retórico que incluía ideas y conceptos como "Pan duro" (el nombre de su dúo junto a Soledad Alastuey), "Energía abstracta" y "Autodisciplina" sugería una inclinación hacia cierto orden ascético, de pobreza, rigor y conocimiento interior, asociado al clima social y político de la poscrisis, pero desde un registro distinto al propuesto por el léxico utopista-relacional y ya más cercano al de la militancia. Estas nociones se trasladaron casi de inmediato a puestas performáticas de resistencia y concentración que marcaron el rumbo general de su trabajo durante los primeros años de carrera, en gestos que luego se filtrarían incluso sobre los dominios de la pintura<sup>24</sup>.

Su intervención arquetípica *Roto*, en el premio Arteba-Petrobras de 2011, la encontró siete horas diarias, durante siete días, destruyendo cientos de objetos de todo tipo (libros, electrodomésticos, muebles) dentro de una habitación saturada de cosas rotas y materiales inservibles. Aquí, la basura como ready-made, que apenas unos años antes se había encontrado configurada en ejercicios escultórico-formales por artistas como Estol, es destrozada en términos literales, señalando los límites y el agotamiento del *trashismo*. Nadie más, ni antes, ni después, iba a meter tanta basura en un cuarto, porque había llegado finalmente el momento de pensar en otras cosas. Pero más allá de ese cierre simbólico en torno a las cavilaciones estéticas del pasado inmediato, el hecho crítico de *Roto* fue la sistematización de la presencia y la actividad corporal de la artista, actividad ahora circunscrita e integrada de lleno al panorama institucional. De manera sugestiva, Romero Gunset realiza ese mismo año una performance callejera, titulada *Cambiar*<sup>25</sup>, que incluye el registro de un desnudo total en pleno paisaje urbano y que también opera como clausura de las discusiones sobre el cuerpo del artista y la ciudad en términos de callejeo o carroñerismo.

Para Romero Gunset la idea de precariedad no se reduce a lo material, sino que lo que precariza la existencia es todo aquello que pone en riesgo la felicidad e impide el desarrollo potencial del individuo. La práctica performática, en este sentido, se convierte para ella en una especie de meditación, un entrenamiento espiritual destinado a fortalecer la agencia propia y una herramienta que le asegure el control sobre el trayecto del deseo. Más allá de la performatividad sexogenérica<sup>26</sup>, que se volvería una preocupación corriente para el arte contemporáneo argentino durante los años siguientes bajo estos mismos términos (el deseo individual), las acciones de largo aliento de Romero Gunset apuntaban a provocar un tipo de movimiento más transversal, que de a poco fue abriéndole paso a nuevas inquietudes: la teoría, por un lado, y el cuerpo de los demás, por el otro.

<sup>24</sup> Ver, por ejemplo, el trabajo de Sofia Bohtlingk en esta misma colección, analizado por Ana Vogelfang, Florencia Qualina and Agustina Muñoz.

<sup>25</sup> Ver <https://belenromerogunset.com/obras-2011-2009/cambiar/>

<sup>26</sup> Para la relación entre precariedad y performatividad sexogenérica ver Butler, Judith (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 4 Número 3, pp 321-336. doi: 10.11156/aibr.040303

*Método S1* la encontró dándole forma a, justamente, un método, o la posibilidad de pensar un sistema integral que, desde el arte, pudiera ofrecer soluciones al problema de la precariedad como amenaza sobre la alegría. Esta obra, que en su presentación pública incluyó sesiones motivacionales de tono agresivo y casi castrense, terminaba de conformarse a través de una serie de diagramas y definiciones gráficas sobre la naturaleza de la felicidad y cómo obtenerla. "La alegría es la experiencia de la potencia; la potencia es la capacidad de afectarse y componerse", decía el afiche que anunciaba la base filosófica del método.

Componerse uno mismo a través de la acción autogestiva tiene que ver con una cierta percepción de la propia conciencia como ilusión, porque lo que entendemos que es nuestra conciencia es en realidad una imagen neuropsíquica moldeada por la precariedad, por factores externos que se ubican fuera de nuestro control. Así, el método aspira a desenterrar la conciencia propia, a volver reconocibles los momentos en los que esta conciencia emerge y a trabajarlos como si fueran materia, a darles color y forma. Con este fin, la artista crea un lenguaje de equivalencias cromáticas y geométricas que vuelven transmisibles los fundamentos de la teoría. En una transposición pop masotteana, importa el lenguaje y las técnicas del *coaching* ontológico, el *self-management* y la tradición *new age* para alumbrar una metodología aprehensible y estudiada, que tiene como punto de partida el racionalismo de los afectos spinoziano. Pero en lugar de depositar su fe en el arte como vehículo para la transformación, Romero Gunset refina su método y parece alejarse cada vez más del arte, buscando ocupar ella también el rol de autoridad folklórica con influencia en ámbitos más remotos, susceptibles a recibirla.

Este viraje apunta a algunos atributos que podrían caracterizar el arte porteño de la década de 2010 en adelante, producido en un escenario económico recesivo, bajo un clima de repliegue y aislamiento a nivel regional y frente a una realidad completamente distinta a la de la euforia que signó los primeros años del arte contemporáneo en Argentina. Luego de una ruptura con las grandes casas institucionales, y luego de que la galería dejara de ser viable como posibilidad laboral para un número cada vez mayor de artistas jóvenes, la vuelta al espacio doméstico, a la obra de pequeño formato y al cuerpo propio como manera de hacer arte sin pagar los materiales se fueron volviendo cada vez más recurrentes. La autoridad folklórica parece estar intentando recuperar terreno como la única figura capaz de mediar entre un arte joven, castigado y desorientado, y la tradición perdida. Así, Pombo ejerce su autoridad folklórica con vigencia plena, porque es uno de los pocos casos que pueden ostentar no solo el título de artista de los 90 sino el de artista de los 2000 y de los 2010, y puede ostentar esos títulos incluso con más justeza que cualquier artista joven: gracias a su veneración por las imágenes, convertida en un recurso conceptual<sup>27</sup>, se abrieron

<sup>27</sup> Ver Qualina, Florencia (2017). *Subsuelos*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora y Ponce de León, Alejo (2020). *Estrategias fatales*. Buenos Aires, Argentina: Revista Arteba #7.

nuevas posibilidades historiográficas, visuales y curatoriales para las generaciones siguientes. En cambio, un artista como Estol, alejado de la producción objetual, preserva su autoridad folklórica a través de la escritura sobre arte y la pedagogía. Belén Romero Gunset, asistida por el arte para darle sentido y sustento formal a un método filosófico, aspira a superar las barreras sociales de un mundo limitado y expandir la influencia de su pensamiento, como autoridad folklórica espiritual, sobre terrenos más lejanos.

Si el arte de los 2000 se caracterizó porque la figura del artista se volvía nítida y cristalina, no solo para el tejido institucional, sino más puntualmente para los propios artistas, el arte que fue apareciendo a partir de 2013, huérfano del mercado y en busca de una especificidad histórica que aún no tiene, se caracteriza por una experiencia del ser artista cada vez más imprecisa, o acaso inútil. Si es que el arte argentino como idea y relato se propone sobrevivir, imaginamos que deberá transformarse a sí mismo en una autoridad folklórica con la voluntad y las armas para celebrar un nuevo concilio entre la imagen y el tiempo; deberá convertirse en un pequeño ángel capaz de sobrevolar las ráfagas de un mundo fractalizado, virósico y virtual, para no terminar sepultado bajo la catástrofe de la historia.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN  
LARA MARMOR  
LUCRECIA PALACIOS

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 LEÓN

DISEÑO GRÁFICO  
Y DE INFORMACIÓN  
VANINA SCOLAVINO  
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL  
COLECCIÓN OXFORD  
ERICA BOHM

TODOS LOS DERECHOS  
RESERVADOS A LOS AUTORES,  
A LOS TITULARES DE DERECHOS  
DE AUTOR Y A COLECCIÓN  
OXENFORD