

VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

# **Acerca del arte argentino de los '90 y la política de izquierdas.**

Diego González.

Cita:

Diego González (2004). *Acerca del arte argentino de los '90 y la política de izquierdas. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/452>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **Acerca del arte argentino de los '90 y la política de izquierdas**

Diego González (UBA)\*

[kelany@uolsinectis.com.ar](mailto:kelany@uolsinectis.com.ar) , [Diego.D.Gonzalez@gmail.com](mailto:Diego.D.Gonzalez@gmail.com)

"Quien habla de política en un marco artístico está mintiendo". Esa es la provocativa conclusión a la que arriba el teórico y activista Brian Holmes. Una década atrás en la Argentina, hubo voces propias del *arte argentino de los '90* que podrían haber hecho suya esa afirmación. Que hoy, en medio de las demandas de un arte politizado por parte de las instituciones artísticas internacionales<sup>1</sup>, han sido de tal manera resemantizadas y arrancadas de su contexto original de significación que hasta resulta verosímil esta contigüidad que se acaba de plantear aquí: un verdadero disparate anacrónico que hace hablar a los que -enfrentados sólo hipotéticamente en una de las pocas mañanas de una módica polémica a la oposición dilemática arte/vida en la Argentina de principios de los '90- optaron resueltamente por el arte con la voz de un militante europeo anti-globalización que exige a quienes pretendan producir un arte político el abandono de toda institución artística.

Lo que se discute en este trabajo apunta a señalar algunas de las verdaderas complejidades que se enfrentan al plantearse el estudio del llamado *arte argentino de los '90* y sus relaciones con la política.

### **El problema**

---

\* Carrera de Ciencias de la Comunicación (FCS-UBA). Integrante del proyecto UBACyT "Una historia de los vínculos entre el Partido Comunista Argentino, el arte y los artistas. 1918-2003" dirigido por Ana Longoni.

En 1997 Jorge Gumier Maier clausuraba su labor como director de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires con la redacción de *El Tao del Arte*, texto que acompañó una muestra colectiva del mismo nombre. Allí, este ex militante maoísta de principios de los '70, firma de la revista *El Porteño* durante los '80, también artista plástico -reconocido durante los '90-, con el auxilio del filósofo japonés Okakuro Kakuzo, decía: "es lamentable que, actualmente, gran parte del aparente entusiasmo por el arte no esté fundado en sentimientos genuinos. En esta época democrática los hombres claman por lo que popularmente se considera lo mejor, sin prestar atención a sus propios sentimientos".<sup>2</sup> Que la política sea aquí el nombre de una impostura existencial no es casual, como tampoco lo es que ella aparezca bajo la forma de la perífrasis: en las poco más de dos mil palabras que componen el cuerpo principal del texto no se cuenta ni una vez 'política', al punto de provocarse un raro efecto de extrañamiento en quien lo lee; parece haber sido cuidadosamente evitada una y otra vez. Asombro justificado en el hecho de que se trata de un escrito polémico que recurre a técnicas de refutación que implican hacer propias, por un momento, las palabras de otro. Entre las formas nominales que connotan negativamente el discurso del adversario figuran las de 'dar cuenta del contexto', 'interpelar la realidad', ejercer la 'voluntad crítica', oír los 'compromisos asignados al artista frente a las vicisitudes de la especie' pero nunca se menciona a la política más explícitamente de lo que se lo hacía en aquel pasaje introducido en beneficio del propio argumento.

---

<sup>1</sup> Cfr. LONGONI, Ana (2004): "Museo o revueltas. La institucionalización del arte político" en **Lezama**, nro. 6, septiembre de 2004, Buenos Aires; pp.32-37.

Pero, ¿quién era el contradestinatario al que se lo hacía hablar de esa manera? No se trata meramente de los portavoces de otra generación, estilo o tendencia artística<sup>3</sup> sino que incidían en su conformación consideraciones que tensionaban a las puramente estéticas y a los juicios de valor. El lugar de este adversario estaba ocupado tanto por partidarios como por detractores del llamado *arte argentino de los '90* y de la pretendida *estética del Rojas*, línea dominante en ese campo de fuerzas. Por eso, es mencionado tanto el mote de *guarango* que el crítico francés Pierre Restany -de paso por Buenos Aires en 1992- le endosó a un arte que según su visión era análogo a la consolidación del poder menemista como el lanzamiento del término *light* en el invierno de 1991 por parte de Jorge López Anaya, crítico de *La Nación*, en ocasión de una reseña celebratoria de una muestra de la que era parte el propio Gumier Maier. En la argumentación de *El Tao del Arte*, fueron ambos los precursores de las 'enzimas del saber', que una vez lanzadas alcanzaron también a algunos compañeros de ruta artísticos, que cedieron a la tentación de hacer del arte (en palabras del propio Gumier Maier) una actividad 'sensata y alerta', un 'vehículo de la discusión' y 'la confrontación' en el que abundan 'los planteos', 'las conjeturas' 'las hipótesis' y 'las reflexiones'.

A este 'enemigo interior'<sup>4</sup> se le brinda una especial atención ya que contra él se formulará la versión más acabada de una especie de preceptiva estética trascendentalista que se proyectó de una manera retrospectiva sobre *el arte argentino de los '90*.

---

<sup>2</sup> GUMIER MAIER, Jorge (2003): "El Tao del Arte" en CIPPOLINI, Rafael: *Manifiestos argentinos. Poéticas de lo visual*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo; pp.487-492. Aquí como en otros casos se privilegian fuentes ampliamente disponibles.

<sup>3</sup> Como sí lo era en textos previos de Gumier Maier, por ejemplo en el también fácilmente accesible "Avatares del arte", fechado en junio de 1989, incluido en CIPPOLINI, Rafael (2003): *Op.cit.*; pp.461-463.

En uno de los pocos grandes textos disponibles sobre estos '90 argentinos, Inés Katzenstein ha señalado que -ante las tendencias neo-conceptualistas, lenguaje dominante en la escena del arte contemporáneo y patrón de traducción de las diversas identidades en el espacio global del capital financiero- este proyecto esteticista bien podría haberse constituido como un proyecto de resistencia a la homogeneización, la racionalidad y la profesionalización del arte actual. La explicación de que esto no haya sido así habría que buscarla en el carácter reactivo de este movimiento y en la despolitización constitutiva de su discurso; no fueron tanto las obras las que se resistieron a ser absorbidas por el sistema de exposiciones colectivas, bienales y publicaciones sino que fue la ideología subyacente al período en cuestión la que se resistió al supuesto de la equivalencia política global.<sup>5</sup>

La coexistencia de una conciencia práctica asimilable con una conciencia oficial refractaria podría ser útil para explicar cómo este fenómeno marginal en el circuito artístico porteño de fines de los '80 tuvo un tránsito exitoso al mercado en los años siguientes. Pero, si a partir de ella se intenta pensar además cómo fue que a sus producciones -correlativamente con la institucionalización del arte político- se les adjudica ahora un carácter también político -al menos germinal- se suscitan algunos problemas.

Katzenstein apunta como, pese al carácter de aquella toma de posición, "las obras lograron manifestar una tensión compleja con su contexto haciendo visible sus condiciones de producción y encarnando todo aquello que el *establishment* político local intentaba negar: especialmente la trivialidad y la

---

<sup>4</sup> Esta vez la expresión es mía y no de Gumier Maier como en los casos anteriores.

<sup>5</sup> KATZENSTEIN, Inés (2003): "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90" en **Ramona. Revista de artes visuales**, nro. 37, diciembre de 2003, Buenos Aires; pp.4-15.

pobreza"<sup>6</sup>. Esta tensión entre las obras y su contexto es innegable, lo que cabe preguntarse en realidad es si existe alguna producción cultural en la que no se verifique tal cosa. No se trata de polemizar con un texto preocupado en otras cuestiones sino de señalar que esta constatación obvia es la que ha servido - primero en la forma de un rumor creciente; luego, alcanzando manifestaciones bien concretas y tangibles- para introducir aquella palabra expulsada de los '90 argentinos: la política.<sup>7</sup>

El problema podría ser enfrentado en tres líneas de acción: una teórica, es decir cómo se concibe la relación cultura-sociedad; una estética, cómo se leen las formas artísticas; otra política, esto es, de qué política se está hablando. En la práctica, el problema es uno sólo.

### **Lo light**

Frente a aquella formulación terminal *del arte argentino de los '90*, generada cuando su movimiento ya había cristalizado, se hace necesario reponer al menos parte de la complejidad que le fue propia. La ya comentada presencia de un enemigo interior en el contradestinatario de *El Tao del Arte* es el acceso - sesgado y parcial- que se privilegiará aquí.

Este es el motivo por el que tiene algún provecho revisar la polémica a la que se aludió en la alegórica introducción a este texto: la querrela del *arte light*. Lo que ocurrió (en una serie intermitente de debates e intervenciones "ajenos a las disputas por la 'toma de la palabra' que conmovieron la cultura de los

---

<sup>6</sup> KATZESNTEIN, Inés (2003: 7).

<sup>7</sup> Aunque la constatación sea obvia se hizo esperar por demás en las consideraciones *del arte argentino de los '90*.

sesenta", <sup>8</sup> pero que, sin embargo, se continúan hasta el presente) fue que, una vez puesto en circulación, el adjetivo 'light' se generalizó para referir a todo un conjunto de producciones sobre las que *lo light* operó como una abstracción, equívoca muchas veces, pero eficiente y pertinaz a la hora de pensar o reducir la diversidad. La calificación -pretendidamente apenas descriptiva de la materialidad de las obras<sup>9</sup>- devino peyorativa y cristalizó así la expresión *arte light*, en la que se incluía de una manera decisiva el desinterés de estos artistas por cualquier tipo de 'compromiso'.

La clave de la cuestión radica en que de cara a esta impugnación pudieron reconocerse dos reacciones al interior del *arte argentino de los '90*. Por una parte, la que derivó en el silencio trascendental de Gumier Maier; por la otra, la de las ganas de discutir, de hacer sentir el peso de las obras, propias o ajenas, incluso las de aquellos que habían preferido callar o asumir lo ligero del propio hacer (la del enemigo interior). Como quiera que sea, lo que quedó claro es que ambas partes tomaban distancia de las formas y los modos en que generaciones anteriores habían pensado la relación del arte con la praxis social y de las ideas que asociaban a la actividad artística con una voluntad transformadora del mundo susceptible de hallar un correlato en la realidad. Aun cuando para ello se pudiese oscilar entre la negación del carácter político del arte, al menos como algo deseable, y el reconocimiento de lo inevitable de su presencia. Es decir, entre la denuncia de la impostura de un arte político,

---

<sup>8</sup> Andrea GIUNTA (1999): "Marcas del pasado" en VV:AA. (Rosa Olivares, coord.), *Argentina*, no. 158/159 de **Lápiz. Revista Interacional de Arte**, Año XIX, Madrid.

<sup>9</sup> Cabe preguntarse qué tan inocente era o, mejor dicho, qué tanto había de provocación en el empleo por parte de López Anaya de este vocablo inglés con su particular polisemia rioplatense en el marco de una reseña favorable de las producciones a las que servía para caracterizar.

considerado como poco auténtico, y el veredicto de la improcedencia artística (y de la ineficacia política) de las buenas voluntades.

Difícilmente, sin la inscripción de este debate en la historia de las relaciones del arte y los artistas con la política<sup>10</sup>, se pueda hacer de las dos opciones esgrimidas -una, la de *nada es política*; otra, la de *todo lo es*- algo más que enunciados vacíos en una franca oposición, cuando en realidad deberían ser vistos como respuestas divergentes sí, pero además como las soluciones provisionales de una experiencia común y vivida, que nos hablarían de los modos particulares y específicos en que los miembros de esta promoción de artistas asumieron, por ejemplo, la experiencia del agotamiento de cualquier tipo de prerrogativas vanguardistas en el tiempo y lugar que les tocó actuar. El recurso heurístico al concepto de *formación* proveniente del materialismo cultural de Raymond Williams es una provechosa inspiración para este replanteo de los modos en que se ha venido pensando al *arte argentino de los '90*. No se trata de imponer por la fuerza un concepto importado -aunque quizás sea valioso recordar que para el propio Williams tanto *Marxismo y Literatura*<sup>11</sup> como *Cultura*<sup>12</sup> eran libros 'extraños'. Tampoco de establecer analogías con los movimientos artísticos e intelectuales que fueron su objeto. Pero la forma en que resolvió algunos de los problemas que enfrentó ha legado poderosos instrumentos que resultan útiles en esta situación. Sobre todo cuando las aproximaciones al *arte argentino de los '90* han reproducido las tres posiciones que Williams enumeraba para concluir el capítulo de *Marxismo y Literatura* con

---

<sup>10</sup> Para no incurrir en la sinonimia falaz que iguala arte y política con arte e izquierdas, apuntaré que esta historia es aquella asocia al artista, a sus obras y a sus acciones, con la voluntad transformadora del mundo.

<sup>11</sup> WILLIAMS, Raymond (1980): *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península.

<sup>12</sup> WILLIAMS, Raymond (1982): *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1982.



el que presentó al concepto de formación en el marco de una teoría cultural sistemáticamente expuesta:

"dentro de una aparente hegemonía, que puede ser fácilmente descripta de un modo general, no sólo existen formaciones alternativas y en oposición (...) sino también dentro de las que pueden reconocerse como formaciones dominantes, variantes que resisten toda *reducción a una función hegemónica generalizada*. Normalmente en este punto muchos de los que se hallan en verdadero contacto con tales formaciones y con su obra se repliegan en *una actitud indiferente acerca de la verdadera complejidad de la actividad cultural*. Otros, asimismo, niegan (incluso teóricamente) la relación de tales formaciones y tales obras con el proceso social material. Otros sectores, cuando se comprende la realidad histórica de las formaciones, *las convierten nuevamente en construcciones ideales* (...) que reconocen y definen las formaciones con frecuencia de un modo mucho más sustancial que las acostumbradas descripciones generalizadas de la explícita derivación social (...) aunque solamente *por desplazamiento del proceso cultural inmediato*. Como un resultado de este desplazamiento, las formaciones y sus obras no se observan como la activa esencia cultural y social que realmente son. En nuestra propia cultura esta forma de desplazamiento (...) es en sí misma y fundamentalmente hegemónica."<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> WILLIAMS, Raymond (1980: 142) (Los subrayados son míos.)

Así, entre las formas disponibles para pensar al *arte argentino de los '90* aparecieron: una descripción generalizadora de la derivación social (de la mano de una especie de diagnóstico en bloque de la cultura de los noventa que hacía de él una manifestación consonante con el menemismo); la indiferencia hacia cualquier relación con el proceso social material (paradigmáticamente la posición definida por Gumier Maier); el reencuentro con una realidad histórica que al fundarse en un desplazamiento del proceso cultural inmediato acaba siendo -en sí misma- hegemónica. Para decirlo rápido: en la práctica, esta última forma de pensar al *arte argentino de los '90* es el que hace de él un objeto que satisface las ansias de un arte político por parte de las instituciones artísticas.<sup>14</sup>

### **Temas de agenda**

El título con el que se convocó a una mesa redonda y al posterior debate el 12 de mayo de 2003 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)<sup>15</sup> puso en evidencia un espíritu chistoso para con la rudimentaria y persistente disyuntiva entre un arte comprometido y político y otro

---

<sup>14</sup> Esta última posición puede ir de la mano con una revisión de lo ocurrido en los noventa en el campo artístico, tendiente a cuestionar -por ejemplo- categorías como la aquí empleada de *arte argentino de los '90*. Con la puesta en evidencia de sus mecanismos de legitimación se probaría cómo la centralidad de la supuesta *estética del Rojas* y sus artistas habría tenido la capacidad de ocluir producciones en las que se verificaba un interés creciente por lo social. El renacido interés por la política tendría así raíces más profundas que las de la percepción generalizada de la crisis por las clases medias urbanas -a partir del supuesto umbral que diciembre de 2001 habría constituido- o que las del oportunismo y la sujeción a las demandas institucionales por parte de los artistas. (Cfr. por ejemplo ALONSO, Rodrigo y Valeria GONZÁLEZ (2003): *Ansia y Devoción. Imágenes del presente*, Buenos Aires, Fundación Proa.) El uso que, en cambio, se hace aquí de la categoría no tiene porque suponer su aceptación incuestionada. Se trata de reconocer el carácter de tendencia efectiva en la cultura y de la existencia de los artistas de los '90 como una realidad de índole hasta censitaria. El propósito no es el de sustituir los nombres de algunos artistas por otros; unos y otros resultan ser, para el caso, igualmente 'canónicos'. De lo que se trata en todo caso es de reponer esa *posición cultural muy general (y a menudo política)* que los hizo distinguibles y los volvió reconocibles como *artistas de los '90*.

<sup>15</sup> La transcripción de las intervenciones de los expositores (Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Ernesto Montequín y Magdalena Jitrik) y de las voces que animaron el debate posterior puede consultarse en **Ramona, revista de artes visuales**, nro.33, julio/agosto de 2003, Buenos Aires.

desinteresado y formalista, además de la eficacia persistente de *lo light* a la hora de hablar de ciertas cosas. El juego de palabras, *Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo*, provocó, sin embargo, algunas resonancias más inquietantes en las que la conjunción propuesta -más que plantear dos opciones- comunicó la existencia de un desplazamiento. Esto sería, que a una misma manifestación se le hayan adjudicado rasgos diferenciales y hasta opuestos sucesivamente. Las necesarias mayúsculas del comienzo de la frase y de los nombres propios serían así, también, la marca que pone de relieve esta contingencia.

Alguna vez fue el propio Gumier Maier quien dijo que el arte es "totalmente ineficaz para ejercer una real crítica acerca de las injusticias sociales y políticas, para eso está el periodismo".<sup>16</sup> No corresponde discutir la capacidad que se le atribuye al periodismo porque de lo que está hablando es de otra cosa. Se trata de un juicio polémico hacia ciertas formas cristalizadas de arte político con la evaluación implícita de su mero carácter ilustrativo y de 'denuncia', y de lo empobrecidas de sus resoluciones formales. Sin embargo, la mención no deja de ser sintomática y la asimilación de un denostado arte político al periodismo no ha sido exclusiva de Gumier Maier. Paradójicamente - o no tanto- el reciente hallazgo de la política en el *arte argentino de los '90* se ha hecho desde la más estricta sujeción a los temas de las agendas periodísticas. Si las obras como ya se dijo inevitablemente evidenciaron lo que otros trataban de ocultar, esto era la banalidad y la pobreza, resultó posible, sin demasiado esfuerzo, y a partir de ahí, metaforizar *lo light* para tornarlo político. Lo peculiar de este argumento es su reciprocidad con el que denuncia silencios

---

<sup>16</sup> Testimonio recogido en VERLICHAK, Victoria (1998): *El ojo del que mira. Artistas de los noventa*, Buenos Aires, Fundación Proa; p.28-29.

complacientes con la situación social y política del país. La superficie de las mismas obras fue así sucesivamente máscara y encubrimiento o metáfora y denuncia: los acabados perfectos en esmalte sintético, de no ser por un orificio que dejaba ver algo en su interior, que realizaba Miguel Harte hacia 1993<sup>17</sup> fueron así, sucesivamente, el soterramiento de la corrupción o su denuncia. No es tanto la oposición forma/contenido la que está operando aquí ni siquiera una explícita derivación superestructural sino que lo decisivo parece haber sido la circunscripción de lo político al espacio de acción de los que *hacen política*, los *políticos profesionales*. Es decir, la política entendida no ya como una esfera autónoma de la vida social sino como un subsistema especializado. Se comprende así qué es lo que resta al arte y a los artistas en esta concepción: como a ellos no les corresponde tomar medidas, lo único que pueden hacer es comentarlas, reaccionar, tomar posición, decir algo de las consecuencias que ellas tienen sobre la vida social.<sup>18</sup>

La compleja yuxtaposición de estos dos elementos (la reducción de lo político del arte a los 'contenidos' y la circunscripción de lo político a los temas de las agendas mediáticas) fue sugerida por Katzenstein al considerar como las condiciones relativas a la identidad homosexual que en otro contexto hubiesen sido entendidas como "un esteticismo con objetivos concretamente políticos se despolitizó, se generalizó, y se encasilló como síntoma de una actitud bautizada liviana frente a las cuestiones tanto estéticas como políticas". En un

---

<sup>17</sup> Cfr. BENEDIT, Luis Fernando (director) y Jorge GUMIER MEIER y Marcelo PACHECO (curadores) (1999): *Artistas Argentinos de los '90*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes: p.83.

<sup>18</sup> Esta es sólo una de las modulaciones presentes en esta definición restrictiva de la política presente en los debates por la definición del arte argentino de los '90 y en el del presente también. La otra es la que la hace corresponder punto a punto con el espacio de las organizaciones políticas características de la modernidad, los *partidos*, o, en todo caso, con el de los *movimientos sociales*. Pero así como no hubo *dirección* entre los artistas de los '90 tampoco hubo *base* como se comentará más adelante.

punto porque fueron traducidas a resoluciones formales en términos de una destreza técnica entendida como manualidad laboriosa y decorativa concebida como propia de una sensibilidad femenina"<sup>19</sup> (y aquí podríamos agregar a las cuestiones de género) y también, y quizás decisivamente, porque estas cuestiones no eran discutidas públicamente (en los medios).

En una versión de los noventa y en la otra, tanto en la que tomaba al pie de la letra la formulación última de *El Tao del Arte*, haciéndola propia de todos los artistas del Rojas y generalizándola además al conjunto *del arte argentino de los '90*, la del *rosa light*, como en la del *Rosa Luxemburgo* que encuentra un arte político en los peculiares términos que se han comentado, está faltando, por ahora, una pregunta básica e inicial: ¿cuál era el proyecto de estos artistas? ¿a qué problemas se enfrentaron y cómo los resolvieron? Si alguna relevancia tienen ellos para nuestro presente se hará necesario considerar a sus producciones como un proceso formativo dentro de un presente específico. Esto implica, hacerlas presentes, en lecturas específicamente activas.

## **El desplazamiento**

Una forma posible de acercarse a lo desplazado puede proveerla la consideración concreta de lo ocurrido con una obra sustraída de su contexto de significación original. En el ida y vuelta entre su presente específico y el nuestro puede comenzar a sopesarse la índole de los problemas de su tiempo en torno a la relación del arte con la política así como cuál es su relevancia para el hoy. La obra a la que se hará referencia es *\$0,70/kg.* (1998) de Daniel Ontiveros.

---

<sup>19</sup> KATZENSTEIN, Inés (2003): 8.

Ontiveros, nacido en 1963, ha desarrollado una producción que desde los procedimientos de la cita y las apropiaciones se propuso una verdadera reescritura de la historia del arte evidenciando las formas variables que asumió la relación del arte y los artistas con la sociedad. Proyecto en el que las problemáticas de la política y del arte político ocuparon entonces necesariamente un lugar importante. Además, si a alguien entre los artistas de los '90 se le puede atribuir con propiedad la afirmación de "todo es política" y -seguido- *todo arte es político* es a él. Quizás por eso algunas de sus obras acusaron pronto impacto del debate de *lo light*. *Arte Light* (1993) -justamente- consistió en la realización sobre la pared de margaritas cuyos pétalos no eran otra cosa que pañuelos bordados de las Madres de Plaza de Mayo, en un ambiguo comentario irónico tanto de las apariencias decorativas y el énfasis en lo femenino del arte de los '90 como de la forma en que estas características eran leídas.

*\$0,70/kg.* (1998) si bien corresponde a un momento posterior, tardío para los '90 argentinos, servirá a los fines que más arriba se explicitaron. Se trató en este caso de un pulcro carrito de supermercado repleto de también pulcras latas metálicas abolladas (envases vacíos de gaseosa). Más allá de los posibles sentidos que esta materialidad pudiese haber asumido en su inclusión en la instalación *Expropiaciones* en relación con otras allí dispuestas (Instituto de Cooperación Iberoamericana) en marzo de 1999, desde su título nomás la obra planteaba un campo de sentidos políticos muy generales sí, pero plenamente específicos, al constituirse en un comentario explícito de la distancia -al ponerle un precio- que separa al artista de la vida. Sus intertextos artísticos por su parte, *19 centavos* o las *Botellas verdes de Coca-Cola* de Andy

Warhol, median a su vez otras distancias -la de los sesenta con los noventa, la del centro con la periferia- que precisaban tiempo y espacio para esa separación arte/vida. Además, y no está de más mencionarlo aquí, otra obra con la que dialogaba, perteneciente -a diferencia de los casos anteriores- al arte argentino esta vez, era *Recolecta* (1991) de Liliana Maresca conduciendo así otra vez a una reconsideración de las definiciones del *arte de los '90*, al tratarse de una artista que, aun exponiendo en el Rojas, ocupó un lugar excéntrico entre aquellos que hacían gala de la omisión de la política, al proponer algún tipo de compromiso en sus prácticas artísticas. Y si algún sentido menos general se quisiese encontrar para ella en la Argentina de fines de la década pasada bien pudo haber sido un comentario irónico de lo que ha sido caracterizado como *la metáfora del supermercado*, esto es, aquella que identifica democracia con acceso a un gran número de bienes e igualdad con la posibilidad de acceso a múltiples rubros.

Estos sentidos, sin embargo, fueron apartados en la inclusión de esta obra en *Ansia y Devoción. Imágenes del presente*, exhibición colectiva con sede en la Fundación Proa a principios de 2003, uno de los más institucionalmente visibles acontecimientos de la sucesión -acelerada desde diciembre de 2001- con la que el circuito porteño de las artes plásticas hizo referencia explícita a la política. Y lo que ocurrió fue que -otra vez limitando el ejemplo a \$0,70/kg.- las obras que la rodeaban en el primer piso de Proa hacían inevitable que la remisión inequívoca al universo laboral de los llamados cartoneros que emanaba desde su materialidad misma sea contenida en un campo de sentidos producido y atravesado por otros envíos.<sup>20</sup> El ensayo curatorial que

---

<sup>20</sup> Las pinturas de la *Serie Socialista* de Magdalena Jitrik por ejemplo o las bolsas plásticas de Nora Iniesta (*Compre Nacional*, 2001).

acompañaba a la muestra hacía explícito el criterio que guiaba este agrupamiento de las obras. Se decía ahí que "el deterioro de la industria nacional" y "la degradación del mercado laboral" son procesos subyacentes a la aparición de cartoneros, piqueteros, caceroleros o truequeros" (...) "una realidad en la que permanentemente asoman la miseria, la inseguridad y el hambre".<sup>21</sup> No corresponde discutir aquí tampoco esta caracterización de la situación social del país, pero sí decir al menos que esta homologación parece tener poco que ver con aquellas distancias planteadas unos pocos años antes. Pero lo realmente decisivo en este caso fue el espacio que en los medios habían estado ocupando a lo largo del 2002 los recolectores de residuos domiciliarios reciclables de la mano del aumento de personas y grupos familiares dedicados a tal tarea. Y es que apenas cuatro años después los sentidos de la obra quedaron totalmente afectados por las agendas informativas de los medios masivos. El aparente eufemismo al que se acaba de recurrir para nombrar a la actividad de los cartoneros permitiría desanudar en parte su significación mítica. Quizás esa sea otra historia, quizás no. Dado que un vaciamiento de historia similar es el que se operó sobre esta obra vuelta premonición en el 2003, reduciendo la política a los temas de agenda (de los medios) y el pasado al presente. El planteo de esta doble reducción como se sospechará no sólo deja planteados los módicos términos en los que muchas veces se piensa a la relación del arte con la política, sino también que la agenda del arte argentino de los '90 era -aun subterránea y oblicua y quizás justamente por eso- bastante más rica de lo que se hace de ella una y otra vez.

---

<sup>21</sup> ALONSO, Rodrigo: "Ansia y Devoción. Una mirada al arte argentino reciente" en ALONSO, Rodrigo y Valeria GONZÁLEZ (2003): 23.



## Lo inmediato

La de Marcelo Pombo (Buenos Aires, 1959) es una de las figuras más emblemáticas de los *artistas de los '90*. Miembro de lo que podría ser caracterizado como el círculo interior del Rojas y ex militante trotskista en los '80, desde fines de esa década y en los años siguientes desarrolló una obra en la que conjugó la incorporación de objetos de consumo doméstico y la imaginería de la industria cultural con una profusa ornamentación desde una manualidad casi artesanal, convirtiéndose así en ejemplarmente *light*: sea por banal o sea por irónica y paródica.

Más allá del declamado silencio, su producción acusó recibo de la polémica. Por ejemplo, en *Skip Ultra Intelligent* (1996)<sup>22</sup>, una caja de jabón en polvo para lavar la ropa decorada con stickers y pequeñas gotas de acrílico, puede leerse tanto el paradójico *gesto programático* con el que Pombo buscaba alejarse de la tradición conceptual (lo obviamente referido aquí es Warhol y su *Brillo Box*) como también una intervención irónica en el debate, mediada por la alusión a la expresión con que Gumier Maier se refería a las primeras explicaciones del *arte argentino de los '90* (las 'enzimas del saber'<sup>23</sup>).

Además, en tanto autor de una de las más recordadas *boutades* de los artistas de los '90 ante la querrela de *lo light* -la afirmación de que sus preocupaciones pasaban por lo que va desde él "hasta un metro alrededor"<sup>24</sup>- también sus

---

<sup>22</sup> Cfr. BENEDIT, Luis Fernando (dir.) y Jorge GUMIER MAIER y Marcelo PACHECO (1999): 44.

<sup>23</sup> El texto que se comentó aquí (*El Tao del Arte*) no es en realidad sino la reescritura de otro anterior, "Cinco años del Rojas", fechado en 1994.

<sup>24</sup> Un fragmento de una aclaración del propio Pombo: "Estoy desilusionado de los compromisos en abstracto. (...) 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. (...) ...es que estoy a kilómetros del problema de un aborigen argentino. Sería absolutamente fácil y aliviador de mi conciencia algún tipo de declamación, firma o exposición en donde yo sea solidario con el aborigen. La talla de uno, la ética, se ve en el ring en que se está, en el chiquero, en el barro." (Testimonio

opiniones se volvieron suficientes para caracterizar el tamaño del compromiso de una generación y definir una 'ética de lo próximo', "alerta a la impostación, a la ficción de la solidaridad, a los que dicen buscar el bien y hacen el mal sin darse cuenta".<sup>25</sup>

Una importante zona de su producción de los primeros noventa ha sido frecuentemente explicada desde el dato biográfico de su trabajo como maestro en la educación especial en el Gran Buenos Aires, deviniendo un ejemplo de la drástica reducción del universo de lo representable a lo inmediato. Sin embargo, aquí (por ejemplo en *Navidad en San Francisco Solano* (1991)<sup>26</sup>, una superficie construida con materiales de desecho, cajas de cartón y nylon, sobre la que se diseminaban gotas blancas de esmalte y en la que se anulaba cualquier profundidad o, según el artista, la distinción figura-fondo) hubiesen sido posibles y legítimas otras lecturas. La cuestión de la representación de lo popular -y de los sujetos de las clases populares-, una cuestión no menor para la historia del arte argentino, ofrece una entrada posible a la política de los '90. En este sentido, la poca confianza, no ya en un acceso directo, en el que la representación devenga su significante, sino en la posibilidad misma de que una puesta en escena sea posible es la que se puso en evidencia. La discusión a través de sucesivos procedimientos retóricos -específicamente artísticos si se quiere- de que el artista pueda constituirse como medio, representante legal entre el mundo objetivo y el signo recibido, atraviesa a estas obras.<sup>27</sup>

---

recogido en OLIVERAS, Elena (1995): "La representación del presente" en *1999, Fin de Siglo* (catálogo), Fundación Banco Patricios, Buenos Aires; p.4.

<sup>25</sup> Testimonio recogido en VERLICHAK, Victoria (1998: 191)

<sup>26</sup> Cfr. BENEDIT, Luis Fernando (dir.) y Jorge GUMIER MEIER y Marcelo PACHECO (1999: 38).

<sup>27</sup> En este punto remito también al análisis realizado en otra parte de una obra de Rosana Fuertes (Mar del Plata, 1962), *Por la tristeza de los niños ricos, por la alegría de los niños pobres* (1993) que, con un sesgo distinto quizás, imponía sucesivas mediaciones para acceder a lo popular (GONZÁLEZ, Diego (2003): Política y agenda en el arte argentino de los '90. (E

Lo que aquí se ha venido sugiriendo podría caer en el campo de lo evidente también. En aquello de que las obras no pueden dejar de dar cuenta de su contexto: todo lo anterior sería apenas un buen ejemplo de cómo en nuestra *posmodernidad periférica* se asistió a la "fractura del vínculo entre representación cultural e imaginario político que marcó fuertemente a los años sesenta y primera mitad de los setenta"<sup>28</sup>.

Sin embargo, no es esta constatación obvia la perseguida. Porque en las conversaciones abiertas por el *arte argentino de los '90* -no tan silenciosas como se las quiere *escuchar* algunas veces- con los modos en que ese vínculo entre cultura y política fue asumido en el pasado por los artistas, en su revisión crítica, y en la evaluación de las dificultades para establecerlo en el presente, hay especificidades que no sólo tienen que ver con el arte, sino que son políticas y hasta propias -aunque no siempre- de la izquierda. En este sentido, el *arte argentino de los '90* fue algo más que la evidencia muda de una fractura. Esto no implica hacer de él el fenómeno izquierdista por excelencia. Una posición política repuesta no tiene por qué ser de izquierda como ya se dijo. Además, no se hallarán compromisos orgánicos (ni con partidos ni con movimientos sociales y tampoco con los de minorías sexuales) a excepción de los asumidos con diversos organismos de derechos humanos. Pero sí conlleva reponer aquellas especificidades, propias de los debates de la izquierda en un sentido pleno, y que resultaron ser transversales a aquella distinción<sup>29</sup> entre los del todo es política y los del nada lo es. Porque más que el *qué hacer*<sup>30</sup> lo que

---

inmediaciones) en Actas de las VII Jornadas Nacionales de Comunicación, Red Nacional de Investigadores en Comunicación / Facultad de Ciencias Sociales-UNCo.

<sup>28</sup> SARLO, Beatriz (1999): "El mito nacional" en VV.AA (1999: 21).

<sup>29</sup> Efectiva sin duda en lo que tuvo que ver con la legitimación y la circulación de las obras

<sup>30</sup> A partir de la esquematización teórica que permitiría la confrontación de dos textos clásicos y contemporáneos en la discusión del posmodernismo, en ese *qué hacer* se habría jugado por un

parece haber dado consistencia *al arte argentino de los '90* pasó por el *cómo hacer*. Para acceder a ello, quizás sea necesario retrotraerse a su emergencia y ver en las dudas y replanteos acerca de las *políticas de la representación* y de las *políticas de la expresión* las soluciones provisionales de una experiencia concreta de lo social y de lo político, es decir "pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado".<sup>31</sup> Como quiera que sea, se aborde al *arte argentino de los '90* como una *formación* o como un *cambio de presencia* -una experiencia social en proceso- lo urgente es resistir a las "dislocaciones sistemáticas, a las alienaciones poderosamente consolidadas (...) que en todas partes están a la espera de desplazar y desviar nuestras multiformes confusiones, dolores y angustias reales"<sup>32</sup>. Se trata, en última instancia, de enfrentar a una historia del arte esforzadamente (des)politizada<sup>33</sup> y a una institucionalización del arte político que extiende los alcances de esta operación hasta el presente mismo, recordando siempre -en las tres cuestiones en las que el problema inicial era susceptible de ser considerado- que *la*

---

lado la "tentativa de interpelar y redirigir aquellas experiencias humanas que no han sido todavía subsumidas en el capital o que han sido estimuladas pero no consumadas por éste (en la que) la experiencia estética en particular debe ocupar un lugar en esta transformación de la vida cotidiana, considerando que posee una competencia única para organizar la fantasía, las emociones y la sensualidad contra la desublimación represiva que ha sido tan característica de la cultura capitalista desde los años sesenta" (HUYSEN, Andreas (2002): *Después de la gran división. Modernismo, posmodernismo, cultura de masas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo; p.40) frente a la de la exigencia de una *estética del trazado de mapas cognitivos* para un nuevo arte político que "asimile la verdad del posmodernismo, esto es, de su objeto fundamental -el espacio mundial del capital multinacional- al tiempo que logre abrir una brecha hacia un nuevo modo aún inimaginable de representarlo, mediante el cual podremos nuevamente comenzar a aprehender nuestra ubicación como sujetos individuales y colectivos y a recobrar la capacidad para actuar y luchar que se encuentra neutralizada en el actualidad por nuestra confusión espacial y social." (JAMESON, Fredric (1991): "El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío" en *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi; p.86.)

<sup>31</sup> WILLIAMS, Raymond (1980: 155).

<sup>32</sup> WILLIAMS, Raymond (1997): "Los usos de la teoría cultural" en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial; p.216.

<sup>33</sup> LONGONI, Ana (2001): "Apuntes en medio del campo (de batalla)" disponible en <http://www.proyectograma.com.ar/00/TEXTOS/BIBLIOTECA/longoni.htm>

*intencionalidad de la praxis emancipatoria es previa a la práctica interpretativa.*<sup>34</sup>

## **Bibliografía**

ALONSO, Rodrigo y Valeria GONZÁLEZ (2003): *Ansia y Devoción. Imágenes del presente*, Buenos Aires, Fundación Proa.

BENEDIT, Luis Fernando (director) y Jorge GUMIER MAIER y Marcelo

PACHECO (curadores) (1999): *Artistas Argentinos de los '90*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

GIUNTA, Andrea: "Marcas del pasado" en VV.AA. (Rosa Olivares, coord.)

(1999): *Argentina*, nro. 158/159 de **Lápiz. Revista Internacional de Arte**, Año XIX, Madrid.

GUMIER MAIER, Jorge (2003): "Avatares del arte" y "El Tao del Arte" en

CIPPOLINI, Rafael: *Manifiestos argentinos. Poéticas de lo visual*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

HUYSEN, Andreas (2002): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

JAMESON, Fredric (1991): *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi.

---

<sup>34</sup> WILLIAMS, Raymond (1997: 214).

KATZENSTEIN, Inés (2003): "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los '90" en **Ramona. Revista de artes visuales**, nro. 37, diciembre de 2003, Buenos Aires.

LONGONI, Ana (2001): "Apuntes en medio del campo (de batalla)" disponible en <http://www.proyectotrama.com.ar/00/TEXTOS/BIBLIOTECA/longoni.htm>

LONGONI, Ana (2004): "Museo o revueltas. La institucionalización del arte político" en **Lezama**, nro. 6, septiembre de 2004, Buenos Aires.

SARLO, Beatriz (1999): "El mito nacional" en VV.AA. (Rosa Olivares, coord.) (1999): *Argentina*, nro. 158/159 de **Lápiz. Revista Internacional de Arte**, Año XIX, Madrid.

VERLICHAK, Victoria (1998): *El ojo del que mira. Artistas de los noventa*, Buenos Aires, Fundación Proa.

WILLIAMS, Raymond (1980): *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

WILLIAMS, Raymond (1982): *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós.

WILLIAMS, Raymond (1997): *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial.