

Arte argentino en los años noventa

Cruzar las fronteras de lo político-crítico

Sara Migoya y Paola Sabrina Belén

**Publicado originalmente en: S.S. García, Aproximaciones políticas en el arte contemporáneo. La Plata: Papel Cosido (pp. 67-75)*

El advenimiento de la democracia y la posterior llegada de las políticas neoliberales puestas en funcionamiento por el ex presidente Carlos Saúl Menem, obligaron a reconfigurar las estructuras de poder y las relaciones sociales en la Argentina. En medio de una fuerte crisis económica y de un contexto inflacionario producto del Gobierno de Raúl Alfonsín, Menem asume su primer mandato en 1989 con la promesa de restituir los principios peronistas sintetizada en dos consignas: *revolución productiva* y *salario*. Poco tiempo después, su figura de dirigente populista se desmorona. Adopta un conjunto de políticas sumamente ortodoxas que culminan con la designación de Domingo Cavallo como Ministro de Economía. Su política económica, social y cultural da un giro de 180 grados; implementa una brutal reforma del Estado que trae como consecuencia: concentración de la riqueza, beneficios para los grandes empresarios, pérdida de la autonomía del Congreso y de la Suprema Corte de Justicia, uso excesivo de los decretos de necesidad y urgencia, desaparición del aparato productivo nacional, entre otros aspectos.

No obstante, estas graves consecuencias se hicieron evidentes una vez iniciado su segundo mandato. Los años transcurridos entre 1991 y 1994 fueron años dorados para el país; baja inflación, crédito fácil y aumento del consumo interno que, junto con la efectiva aplicación de la Ley de Convertibilidad, acarrearón una mejoría para la clase media, que incrementó sus viajes al exterior y el consumo de productos importados. Al mismo tiempo, el ámbito político comenzó a establecer cada vez más relaciones con la farándula. El consumo exacerbado y el optimismo inagotable

tuvieron sus repercusiones también en el arte. Inés Katzenstein (2003) explica lo siguiente:

Si existió un libre mercado de capitales y trabajo, si se dio un fortalecimiento inédito del intercambio transnacional, también parece haberse consolidado un lenguaje predominante para el arte contemporáneo que funcionó como patrón de traducción de las diversas identidades que se encontraban en los espacios de conexión del cosmopolitismo del período (p. 4).

Si la escena del campo artístico durante los años ochenta estuvo signada por el período de transición democrática, por esa primavera política y cultural que apuntaba a salir del encierro y apropiarse del espacio público a través de diversas disciplinas artísticas, el arte argentino de los años noventa no puede ser pensado más que en los términos del binomio *arte y argentina menemista*. Si bien esta formulación no define la totalidad de las producciones artísticas de la época, existió un grupo de artistas cuya obra representa la construcción de un nuevo lenguaje canónico para el arte contemporáneo e instala, de ese modo, una novedosa forma de pensar. Nos referimos a Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Adriana Pastori, Fernanda Laguna, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere, Fabián Burgos y Benito Laren. El elemento común de estos artistas no fue la técnica ni el estilo, sino más bien el círculo social: todos ellos pertenecieron o bordearon el circuito *under*. Gumier Maier, artista, curador, periodista y activista gay, era además el director de la Galería del Centro Cultural Rojas, espacio que se transformó en el impulsor del movimiento, la columna vertebral de este nuevo arte que germinaba en sincronía con la Argentina menemista.

El Rojas: semillero artístico y cultural

El Centro Cultural Ricardo Rojas nació en 1984 como parte de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y en 1989 se amplió para crear un espacio dirigido a las artes visuales bajo el nombre de la Galería Rojas y la dirección de Jorge Gumier Maier. Ocho años después, en el catálogo de la exposición *El Tao del Arte* (1997), el artista menciona cómo fue la relación que mantuvo con la galería:

[...] la libertad que tuve para ocuparme de ese lugar sin historia, sin marcas, y radicalmente fuera del circuito por sus características y emplazamiento, permitió que hiciera de esta tarea impensada un juego afortunado. Como en préstamos renovados podría yo mostrar esas cosas que me habían fascinado en casa de amigos y conocidos, o que nos habían asombrado cuando junto con Pablo Suárez y Roberto Jacoby nos topábamos con ellas, malamente exhibidas en algún bar o discoteca (p. 1).

Gumier Maier hizo de la Galería Rojas un espacio de reunión, de encuentro, de intercambio y de apertura. Un espacio de circulación alternativo para realizar exposiciones que en otros lugares no hubieran sido posibles por su anonimato, por su escaso valor económico y prestigio, entre otras razones. Al mismo tiempo que el Centro Cultural Rojas obtenía una mayor visibilización y reconocimiento de la crítica, funcionaban otros espacios como Belleza y Felicidad y Appetite que experimentaban una nueva manera no solo de hacer arte, sino de ser artistas. Estos últimos producían sus obras y también se encargaban de organizar eventos, de gestionar las ventas y de realizar las exposiciones.

El 11 de junio de 1989, la Galería Rojas abre sus puertas al público y entrega como folleto de presentación *Avatares del arte*. En él, Gumier Maier imprime la firma de sus producciones y la de sus compañeros; la asimilación entre el diseño, el disfrute, el espectáculo y el arte fueron conceptos intensamente transitados por todas sus exposiciones. De esta manera comenzaba el director de la galería su texto inaugural:

En el saturado y vibrante paisaje del mundo, la pintura se ha desleído. Como un fénix fatigado es necesario sostenerla en cada escena, en cada aparición. Pero es gracias a esta negatividad, a su insistente capricho, que es capaz, a veces, de recuperar su aliento sagrado (Gumier Maier, 1997, s. p.).

Al igual que en un manifiesto, el artista expone en pocas —pero contundentes— palabras la matriz argumental de este nuevo lenguaje que caracterizará a la galería en aquellos años. En primer lugar, propugna un arte «más ligado a la idea de disfrute, más cercano al oficio que a la creación, más próximo del ingenio que de la expresión subjetivada» (Gumier Maier, 1997, p. 1). En segundo lugar, entiende que el arte no debe ser

pensado como una pasión, sino más bien como un trabajo creativo, como un producto que desvanece sus límites disciplinares y se entremezcla con el espectáculo, con lo exótico. Un arte que se atreve a lo desprolijo y se da el lujo de lo *feo*. En ese sentido, señala como eventos paradigmáticos los desfiles de moda en la *Bienal de Arte Joven* y el primer *Certamen con el Arte en el Cuerpo*. En tercer lugar, Gumier Maier (1997) toma un posicionamiento crítico con respecto a aquellos artistas que, ante acontecimientos políticos relevantes de la sociedad, dejan a un lado las producciones que estaban realizando, para enfocarse en obras que respondan ante tales hechos —«como si a alguien le importase» (p.16), concluye irónicamente—. Desde su perspectiva, estos artistas tienen la creencia de que deben despertar, sacudir a esta gente *estupidizada* para generar en ellos una conciencia social a través de sus obras.

¿Arte light o arte político?

Los artistas que pertenecieron al círculo más íntimo del Centro Cultural Rojas procuraron desligarse de la abstracción en pos de un neoconceptualismo y un esteticismo exacerbado que poco tenía que ver con las producciones artísticas de los años ochenta (Katzenstein, 2003). Las exposiciones realizadas en la Galería Rojas despertaron en el ámbito de la crítica un especial interés, en general, de carácter negativo —quizás por insuficiencia de entendimiento—. La falta aparente de ideología en las obras de estos artistas fue el aspecto más juzgado. Mientras que la escena artística de los años ochenta se asociaba a un arte político y comprometido, el arte de la década del noventa se presentaba más como un arte decorativo, vacío de contenido, carente de toda ideología política y compromiso social. Un corpus de obras que, en sintonía con la Argentina menemista, venía a mostrar aquello que el público esperaba: lujo, vulgaridad y espectáculo.

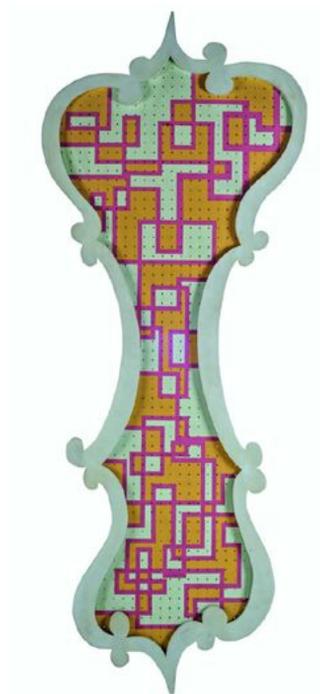
En 1992, el crítico y artista plástico argentino Jorge López Anaya escribe un artículo para el diario *La Nación* titulado «El absurdo y la dicción en una notable muestra», en el cual discurre sobre la exposición que se realizó en el Espacio Giesso, en donde se exhibieron obras de Jorge Gumier Maier, Benito Laren, Omar Schiliro y Alfredo Londaibere. En esta breve reseña, López Anaya acuña el término *arte light* como una descripción para

las obras no solo de dichos artistas, sino también de aquellos vinculados al Centro Cultural Rojas, la cual suscitará variadas discusiones en el campo artístico porteño. En este sentido, López Anaya (1992) argumenta:

Parece incontestable que vivimos en una época light. Los productos light pertenecen sin duda, al contexto de la apariencia y la simulación. Parecen lo que son. La sociedad actual no solo en la leche, los edulcorantes, el café sin cafeína, desea lo artificioso. También el arte se identifica cada vez más con la ficción, con la «levedad» generalizada (p. 25).

Desde su perspectiva, sería posible sostener que dicha exposición incorpora, sin cuestionamiento alguno, la banalidad contemporánea atravesada por los valores de la moda, la publicidad y lo traslúcido que describe a los *mass media*. Tal es así que, según López Anaya, este grupo de artistas desplazaría el arte crítico y comprometido para inaugurar un arte vacío de contenido, hecho con el único fin de contemplar objetos bellos. En ese sentido, el crítico plantea, por un lado, que Gumier Maier «pinta sus irónicas “abstracciones” con marco recortado [...] que recuerdan el peor mal gusto con su pasión por el esplendor del color, el empaste y las formas complejas» (López Anaya, 1992, p. 25) [Figura 1]. Por otro lado, que las producciones de Benito Laren no presentan ningún aspecto positivo y señala que en ellas «ovnis y astronautas, abstracciones geométricas de pequeña dimensión inscriptos en el más explícito kitsch constituyen su repertorio iconográfico, que remite al deseo de arte que poseen muchos visitantes de los museos» (López Anaya, 1992, p. 26) [Figura 2]. Por último, reflexiona acerca del carácter ficticio que para él lleva consigo el arte de la década del noventa, puesto que en estas producciones no hay realidad sino efecto, esto es, una simulación de la realidad. En tal sentido, es posible advertir que el uso del término *light* es sumamente peyorativo y hermético, sin posibilidad de apertura a probables contraataques.

En 1995 el crítico de arte francés Pierre Restany escribe para la revista *Lápiz*, de Madrid, un artículo titulado «Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem», en donde reflexiona acerca de las producciones artísticas de la década y manifiesta:



1



2

Figura 1. *Sin título* (1993), de Jorge Gumier Maier. Exhibida actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires

Figura 2. *Sin título* (1996), de Benito Laren. Colección privada del artista

En las calles se los nota a cien metros: «guarangos», kitsch, ordinarios y superficiales. Ante ellos, la vieja oligarquía terrateniente no termina de agonizar, se hunde un poco más en su propia tumba. [...] poseen la indomable energía optimista que les confiere el poder. Han transformado su frustración en complejo de superioridad. Son solidarios en un gran proyecto común: crear un nuevo estilo, en estilo Menem (p. 51).

De esta manera, se construye paulatinamente un discurso estándar, casi canónico, sobre el arte de los noventa que lo relaciona de manera causal con lo frívolo, lo decadente, el *pastiche*, el exceso, la decoración, la pasión, el citacionismo, etcétera. Restany (1995) identifica, principalmente en artistas como Marcelo Pombo, Omar Schiliro y Benito Laren, una actitud común frente a la vida, repleta de vitalidad y de alegría, que adolece de una ideología sofisticada y «que se acerca a las preocupaciones inmediatas de los menemistas guarangos» (p. 55).

En 1993, Hernán Ameijeras publica «Un debate sobre las características del supuesto “arte light”» en la revista *La Maga*. El artículo reúne los principales postulados de un ciclo de charlas encabezado por Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Juan José Cambre y José Garófalo, en el cual reflexionan en torno a este concepto tan transitado. A partir de una voluntad autoral que tiende a preconizar las posibilidades creativas de su propio arte, el artículo testimonia una esencial solidaridad entre los colegas y reabre el debate acerca de la relación entre forma y contenido, para garantizar la unidad de su espacio discursivo. En ese sentido, Pombo manifiesta:

[...] siento que lo light es, para mí, lo lindo. Sobre lo feo o lo trucho trato de hacer algo lindo; es un proceso usual en mi caso. Desde ese punto de vista me sentiría un poco light, pero es lo que he hecho siempre: intentar elaborar algo lindo a partir de una cosa que, por ahí, no lo es (Pombo en Ameijeras, 1993, p. 26).

Al respecto, Juan José Cambre (en Ameijeras, 1993) discute con la idea de que es el contenido el que le otorga sentido político a una obra y plantea que, en su caso, es el trabajo, el proceso de producción mismo, lo que la colma de sentido. Asimismo, agrega:

[...] la imposición de una obra hace muy liviana la situación, incluso la imposición de que esté muy cargada de política puede tornar muy liviana la obra de arte; en cambio, la reflexión y el trabajo la llenan de sentido. Creo que esto de que se llegue a un arte light y de que estemos en una etapa de pensamiento débil es aflojar un exceso de ideología. Es muy probable que no haya forma de evadirse de la ideología, pero imponerla es una cosa que está en contra del arte y no viene bien (Cambre en Ameijeras, 1993, p. 27).

Por su parte, Schirilo cree que, en pos de mantener en vigencia la tradición, se les quita la posibilidad de producir obras cuyo contenido no sea más que mostrar los sentimientos de los artistas. Para Garófalo se hace referencia a lo light «como algo liviano, y ni lo de Schiliro ni lo de Pombo me parece que lo sean. Si el arte light es aquel que no tiene ideología quizá yo me pondría en contra: a mi me gusta trabajar con ideología, pero no sé si se lo exigiría a otros» (Garófalo en Ameijeras, 1993, p. 12).

La dimensión política de los años noventa

El nuevo escenario político-cultural de los años noventa en la Argentina implicó reconfigurar no solo las estructuras de poder, sino también las formas de lo político-crítico en el arte. Se trató de una coyuntura «ya no determinada por la polarización ideológica de los extremos» (Richard, 2013, s. p.), en la que los límites entre lo prohibido y lo contestatario se disolvieron. En este contexto, la creación de la Galería Rojas produjo un giro inesperado; jóvenes artistas aún no incorporados en el mercado del arte captaron la atención de la escena artística del momento e inauguraron un nuevo lenguaje heterogéneo y polifónico. Lejos del arte conceptual, reformularon la abstracción y la geometría, alternaron el minimalismo con el *kitsch* e indagaron sobre nuevas formas de la figuración. Significó, en aquel tiempo, un desplazamiento de lo colectivo a lo individual, de la estética revolucionaria a la estética del goce, de lo indecible del horror a la búsqueda de belleza y del placer. Sin embargo, los variados debates entre los artistas y los críticos de arte instauraron, paulatinamente, un discurso canónico del campo artístico entre los años 1990 y 2000 que asociaba la narrativa de la Galería Rojas al arte *light*, *guarango*. De este modo, fomentaron una aparente dicotomía: el arte político y comprometido de los años ochenta en contraposición al arte superficial de la década de los noventa.

Ante la pregunta acerca de qué sería hoy lo político-crítico en el arte, Nelly Richard (2012) responde:

Desde ya, no es posible creer que una obra pueda ser política o crítica *en sí misma* (como si se cumpliera en ella alguna programaticidad de método o comportamiento) ya que lo político y lo crítico en el arte se definen siempre en *acto* y en *situación*, siguiendo la coyunturalidad táctica de una operación localizada cuya eficacia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar. Lo político-crítico es asunto de contextualidad y emplazamientos, de marcos y fronteras, de limitaciones y de cruces de los límites. Por lo mismo, lo que es político-crítico en Nueva York o en Kassel puede no serlo en Santiago de Chile y viceversa. Los horizontes de lo crítico y lo político dependen de la contingente trama de relacionalidades en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado (s. p.).

El cuestionamiento a las obras del Rojas por la —aparente— falta de ideología nos invita a replantear, o al menos a pensar, cuáles son las formas de lo político en el arte. Esto es, ¿existen condiciones formales que determinen un arte crítico? Y en el caso contrario, ¿posee menor legitimidad un arte que no incorpora contenido? o ¿cuál es el contenido que debiera tener un arte para activar el sentido crítico de una obra?

Referencias

Ameijeiras, H. (1993). Un debate sobre las características del supuesto «arte light». *La Maga*, (15).

Gumier Maier, J. (1989). *Avatares del arte. La Hoja del Rojas* [Folleto]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Ricardo Rojas.

Gumier Maier, J. (1997). *El Tao del Arte* [Catálogo]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Gaglianoni.

Goldshmidt, G. y Mezza, C. (Comps.). (2013). *Algunos artistas. Arte argentino 1990-HOY* [Catálogo]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación PROA.

López Anaya, J. (1 de agosto de 1992). El absurdo y la ficción en una notable muestra. *La Nación*, pp. 25-26.

Restany, P. (1995). Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem. *Lápiz*, 13 (116), 50-55.

Katzenstein, L. (2003). Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90. *Ramona*, (37), 4-15.

Richard, N. (2013). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Instituto Hemisférico*. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>