



Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años '90.

When intimacy is political. Art and homosexuality at the Ricardo Rojas Cultural Center in Buenos Aires during the 90's.

María Laura Rosa
(Consejo Nac. de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET, IIEGE,
Universidad de Buenos Aires)
E-mail: marialaurarosa@hotmail.com

Recibido/Received: 7/06/2015

Aceptado/Accepted: 2/09/2015

RESUMEN:

Las propuestas que tuvieron como cita la galería de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, apuntaron a estéticas locales emergentes muchas de las cuales comenzaban a hablar temas silenciados en el país como la cuestión gay. Sus exposiciones, talleres, debates y publicaciones marcaron la escena *underground* local. Sin embargo a partir de 1992/93 se tornará en un espacio consagrado y de referencia para el campo oficial de la crítica y el coleccionismo. En el presente artículo me propongo una lectura política de algunas obras de los artistas Feliciano Centurión (San Ignacio de las Misiones, Paraguay, 1962 – Buenos Aires, 1996) y Marcelo Pombo (Buenos Aires, 1959). Tomo como herramienta de análisis la teoría de arte feminista y su entendimiento de que lo personal es político. Planteo, así, una lectura que busca ir más allá de lo formulado por la historiografía tradicional, abriendo el debate sobre cuestiones referidas a la identidad y la homosexualidad.

Palabras clave: Arte argentino contemporáneo; Arte político; Arte y homosexualidad; Arte de género.

ABSTRACT:

The proposals were placed as the Art Gallery Ricardo Rojas Cultural Center, part of the University of Buenos Aires, aimed at emerging local aesthetic many of them began to talk issues silenced in the country as the gay issue. Exhibitions, workshops, debates and publications marked the local underground scene. However from 1992 to 1993 it will be formed in a consecrated and reference to the official field of criticism and collecting space. In this article I propose a political reading of some works of artists Feliciano Centurion (San Ignacio de las Misiones, Paraguay, 1962 - Buenos Aires, 1996) and Marcelo Pombo (Buenos Aires, 1959). I take as an analytical tool feminist art theory and his understanding that the personal is political. I propose a reading that seeks to go beyond the traditional historiography made by opening the debate on issues relating to identity and homosexuality.

Sugerencia de cita/ *Suggested citation:* Rosa, María Laura (2015). Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años '90 *Revista Latina de Sociología*, 5, 135-149.

Keywords: Argentinian Art Contemporary; Art Homosexuality; Art Feminist; Art Theory; Genre Studies.

“Quizás nunca como antes habría aquí hablar de un arte marginal; y no precisamente porque tematicé asuntos tales o por alguna fidelidad a ciertos rasgos estéticos a ellos asociados, sino porque surge al margen del espacio consagrado del arte, al margen de las ideas que lo habían pautado”.

Jorge Gumier Maier (1994)

1. A modo de introducción

A principios de los años '90 del Siglo XX, el renacer del lenguaje plástico de la ciudad de Buenos Aires pasó por la acción de entidades como el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) -dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores de España-, el Casal de Catalunya -delegación del Gobierno de la Generalitat de Catalunya en Argentina-, la fundación Banco Patricios y el Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR) -ámbito de la Universidad de Buenos Aires-. El desarrollo de estas instituciones aconteció bajo un contexto político y económico de gran complejidad para el país: las dos presidencias del Dr. Carlos Saúl Menem -1989-1995; 1995-1999- con su imposición de políticas neoliberales que golpearon estructuralmente a la Argentina. Estos años fueron testigos del fracaso de la receta del Plan de Convertibilidad, el cual equiparaba la moneda nacional al dólar estadounidense como una manera de frenar la inestabilidad de la primera. La caída social fue brutal inaugurando el milenio con el débil gobierno del Dr. Fernando de la Rúa, sobre quien impactaron los estallidos populares del 19 y 20 de diciembre de 2001.

A su vez confluyeron varias circunstancias durante dicha década que transformaron al campo de la plástica de la ciudad. Junto a la apertura de nuevos centros de exhibición, la aparición de coleccionistas locales que apostaron por el arte contemporáneo del país -Gustavo Bruzone, Mauro Hertlizka, entre otros-, la multiplicación de premios y salones -Andreani, Banco Nación, Banco Patricios-

,se generó el deseo, tanto de artistas jóvenes como de veteranos, de que el arte local se ubicara a nivel internacional. Esta aspiración conectó imaginariamente a la década del '90 con la del '60 -veremos más adelante otros elementos de esta construcción imaginaria-, años en los que se había buscado premeditadamente ubicar al arte argentino como un referente fuerte en el *mainstream* internacional. Respecto de los años '60 señaló Andrea Giunta:

“En 1963 cuando el ITDT¹ abrió sus salas en la calle Florida, declaraba que su intención era ‘Promover a Buenos Aires como centro cultural a nivel internacional y atraer atenciones hacia la actividad plástica argentina’. Estos objetivos se lograrían mediante la llegada de críticos extranjeros de jerarquía mundial y organizando premios en el que los artistas argentinos compitieran junto a los más destacados de la escena internacional. *Internacionalizarse*, en términos de programas institucionales como los del Di Tella o los de las Bienales Americanas de Arte organizadas por Industrias Kaiser entre 1962 y 1966, era, ante todo, lograr que el mundo reconociera la calidad del arte argentino.” (Giunta 1999: 51)

En esta línea los '90 buscaron continuar con este legado promoviendo debates y discusiones sobre conceptos como posmodernidad, multiculturalismo y género que, venidos a través de la lectura de teóricos europeos y estadounidenses y de sus visitas a la Argentina², fueron adoptados por críticos y teóricos locales. A su vez, galeristas del período discutieron sobre el mercado del arte y su papel a nivel internacional. Así apuntó durante unas jornadas realizadas en 1993 en el Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR) la galerista Ruth Benzacar: “Hacer comercio de arte contemporáneo exige varios requisitos -dijo Benzacar-: esencialmente una conducta y una conciencia del papel del galerista y de los artistas. Históricamente no hemos superado esa dificultad.” (Sívori: 1993:48). Sin embargo el fenómeno de la pretendida difusión internacional de estos años quedó

“(…) en una ficción de corto alcance (…)”, al decir de Inés Katzstein. (Katzstein 1999: 4)

Por aquellos años, al calor del neoliberalismo, se instituyó en el campo artístico internacional el neo-conceptualismo como exponente de la globalización: un lenguaje universal, integrador y regulador de las identidades culturales. En Argentina dicha tendencia impactó sobre un contexto polémico marcado -en gran medida- por la potencia con la que el conceptualismo fuertemente político de la década del '60 había trazado su historia en nuestro campo artístico, así como también, por la propia situación económica y política ya enunciada. El neo-conceptualismo alimentó debates entre artistas, curadores y críticos que se extendieron más allá de la década³, las más de las veces aquellas discusiones se vieron polarizadas entre quienes exigían el compromiso del creador frente a la problemática social y política en la que se veía inmerso y los que defendían la subjetividad del artista y las investigaciones en torno al propio lenguaje del arte, tomando distancia -si cabe pensarlo así- de la realidad. Esto ha sido discutido por teóricos actuales, al respecto señala Valeria González: “Desde la polarización (...), desde la disyunción (...) de los códigos, los artistas aludían a la parálisis política de la cultura menemista.” (González, 2009: 25)

Las propuestas que tuvieron como cita la galería de arte del CCRR, en origen pequeño y marginal espacio en cuanto a los lugares expositivos de la ciudad de Buenos Aires, apuntaron a estéticas locales emergentes muchas de las cuales comenzaban a hablar temas silenciados en el país como la cuestión homosexual. Jorge Gumier Maier⁴, artista y ex periodista, quien venía de una intensa militancia dentro del Grupo de Acción Gay (GAG), fue curador de este espacio entre los años 1989 y 1996. Asimismo, la columna que éste había tenido a principios de los '80 en la revista *El Porteño*⁵ fue de gran relevancia en el campo del activismo homosexual. En agosto de 1984 escribió el artículo titulado *La homosexualidad no existe*, de fuerte contenido crítico, en donde sostuvo: “La salida es convertir la homosexualidad como tematizable, en disparo al centro que la

PRODUCE, PAUTA y MANTIENE para hacerla SOSTEN de la organización represiva de la sexualidad, mientras la veamos como “accidente” de una minoría. No es cuestión de respeto y tolerancia sino de liberación sexual. O como dice “Anahí”⁶: “El lugar del homosexual es ideológico.” [Mayúsculas del autor] (Gumier Maier, 1984: 86). Ese mismo año Gumier Maier había conformado el Grupo de Acción Gay (GAG), con quienes editó dos números de la revista *Sodoma*, cuyas ilustraciones estuvieron a cargo de dos de sus miembros, el mismo Gumier Maier y el artista Marcelo Pombo. (Cerviño, 2013: 328).

En torno a la curaduría de Jorge Gumier Maier de la galería del CCRR se reunieron artistas entre los que se encontraban Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Feliciano Centurión, Cristina Schiavi, Ariadna Pastorini, Benito Laren, Fernanda Laguna, Román Vitali, José Garófalo, Sebastián Gordín, Alejandro Kuropatwa, Fabián Burgos, quienes configuraron “ (...) un movimiento complejo y cambiante que se transformó en lo más representativo y sintomático de la década (...)”, en palabras de Inés Katzenstein (Katzenstein, 2006: 6).

En el presente artículo, en un primer momento desarrollaré un relevamiento historiográfico sobre lo publicado respecto de la galería del CCRR, haciendo hincapié en lo expresado por los críticos locales tanto en periódicos como en revistas especializadas. Buscaré dar cuenta de las discusiones y debates contemporáneos a la curaduría de Jorge Gumier Maier con el fin de reflejar la ausencia de lecturas que refieran al cuestionamiento de la heteronormatividad y a los estereotipos de género expresados por algunos artistas en sus obras. Resulta paradójico ver que estas lecturas fueron omitidas en un momento en que el medio académico recibía el concepto de género como categoría de estudio, situación que motivó que la crítica de arte comenzara a hablar de *arte de género*. Asimismo no es un dato menor que por entonces se diera un fuerte brote expansivo del HIV en la Argentina⁷. La enfermedad se cobró muchas vidas, entre ellas lade aquellos artistas que formaron parte del CCRR⁸. En ese sentido, el relevamiento historiográfico incluirá revisiones críticas actuales, con el fin de dar cuenta de

aquellos estudios que salieron en los últimos años sobre el CCRR y que incluyeron nuevas miradas al respecto.

Por último, me detendré en el análisis de algunos trabajos de los artistas Feliciano Centurión (San Ignacio de las Misiones, Paraguay, 1962 – Buenos Aires, 1996) y Marcelo Pombo (Buenos Aires, 1959). Debido a la extensión del presente artículo, sólo seleccionaré algunas piezas que hablan a las claras sobre cuestiones referidas a la homosexualidad y a los estereotipos de género.

2. Entre el *light* y el *rosa*

La estética del Rojas, como algunos críticos del momento dieron en llamar a las producciones exhibidas en dicho centro, fueron las más de las veces interpretadas por éstos como una poética de lo banal⁹. Aunque lejos de configurar un grupo homogéneo, la crítica local señaló que a los artistas del Rojas les unía la exhibición obscena del consumismo que reinaba en la clase dirigente y en los nuevos ricos de aquella década. La predilección por objetos triviales, las imágenes vulgares, los patrones decorativos, los colores pastel, todo esto sumado a la aparente ausencia de cualquier posicionamiento político -según lo percibido por la crítica del periodo- les valió los términos arte *light*, arte *guarango* y arte *rosa*.¹⁰

En 1992 el crítico Jorge López Anaya encabezó un artículo aparecido en el diario *La Nación* señalando:

“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 sólo 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.” (López Anaya, 1992: 43)

A partir de este escrito periodístico surgió el término *light* para denominar a aquellos artistas que se alejaban de contenidos políticos explícitos. Al respecto afirmó Gustavo Buntix: “(...) aunque los textos de Jorge López Anaya que dan origen a esa denominación proponen una reivindicación reflexiva, la imagen que la frase transmite es la de un arte de evasión

hedonista.” (Buntix, 2009: 46). A un año de iniciada la década del '90 ya se configuraba la polémica que la atravesó: el compromiso del artista para con su contexto como ya señalamos. Este hecho trajo a la memoria el conceptualismo político de la década del '60, momento clave del arte argentino contemporáneo.

Los vínculos entre década del '60 y '90 no sólo se vieron alimentados por el debate de un arte comprometido con su tiempo sino también porque varios artistas que habían sido fuertes referentes de los '60, eran activos participantes del circuito artístico del Buenos Aires de los '90, como ser Pablo Suárez, Roberto Jacoby, Juan Pablo Renzi y Margarita Paksa, entre otros. En relación con lo señalado, la artista Magdalena Jitrik -invitada por Gumier Maier a participar de curadurías en el Rojas- y Jorge Gumier Maier manifiestan haber tenido el apoyo de dichos artistas porque “ (...) sentían que había algo en común entre su labor pasada y la actual.” (Ameijeiras, 1993: s.p.) Al vínculo '60-'90 también hizo referencia un artículo de Andrea Giunta escrito al final de los '90:

“Para los años noventa los sesenta constituyen un repositorio, un lugar en el que cristaliza la eficacia del mito de un tiempo dorado. Varios legados se mezclan en esta década que, compactada por la marca ineludible del final de milenio, requiere un espejo en el cual mirarse. (...) El arte de los noventa perdió la voluntad de intervención en la escena pública. La calle carece ahora de sentido anti institucional y vanguardista con la que los artistas la ocuparon en los sesenta.” (Giunta, 1999: 54)

Es así como el arte de los '90 planteó -a diferencia de los '60- “ (...) una aventura personal e intuitiva” según titulaba un artículo de Jorge López Anaya (López Anaya, 1993:34). Sin embargo, rápidamente las obras fueron asociadas con el kitsch y con cierto mal gusto que una parte de la población -cuyo ascenso social había sido acelerado¹¹- exponía. Así el crítico Pierre Restany escribió:

“Gumier Maier, director de la galería del Centro Rojas, es el catalizador del movimiento, el elemento coagulador de estos jóvenes cuyo arte expresa una actitud sincrónica con la Argentina de Menen: un

vitalismo kitsch, una cultura citacionista, un auténtico sentido existencial de la decoración (...) Más allá de las diferencias en las interpretaciones referenciales, lo que une a estos jóvenes artistas es una actitud esencial ante la vida hecha de pragmatismo, humor y vitalidad: una alegría de vivir sencilla y carente de sofisticación ideológica, que se acerca a las preocupaciones menemistas de estilo guarango.” (Restany, 1995: 98)

En relación con el kitsch, Jorge Gumier Maier señaló en una entrevista que le realizó el crítico López Anaya:

“El kitsch es lo que pretende ser elevado; pensemos en los pintores famosos de los 80, no en los mejores sino en los más famosos, que hacen esas telas monocromas con colores tan sobrios y elegantes, con unos óxidos, pátinas, ocres y unas veladuras que remiten al Tiziano y la historia del arte, eso es kitsch, la ley del efecto, imitar el gran arte, vender una emoción prefabricada. Me parecen de muy mal gusto y kitsch y no lo digo irónicamente, es el kitsch de esta época. Ni Schiliro, ni Pombo son kitsch. Hay que cambiar el concepto de kitsch, los conceptos se modifican a lo largo de la historia; está muy claro el kitsch alemán, que no discute nadie, pero hay que considerar otras operatorias del kitsch.” (Sánchez, 1994: s.p.)

Valeria González establece una lectura crítica del apelativo kitsch: “El kitsch no se consume: la categoría de lo kitsch es producto de una visión distanciada, consciente, o por lo menos desdoblada del comportamiento del consumo.” (González, 2009: 29) Aunque la expresión kitsch en su momento no sonó del todo grata, sí los términos *light* como *guarango* terminaron siendo peyorativos. Si bien en un principio fueron los mismos artistas quienes se apropiaron de la palabra *light* ya que sentían que hacía referencia sincera a ciertas búsquedas vinculadas con la importancia que estos daban a los procesos técnicos frente a los conceptos, pronto su empleo ofensivo por parte de críticos y algunos colegas lo hicieron devenir en despectivo. Este hecho motivó jornadas de debate y discusión en donde se reflexionó sobre los alcances de ambas expresiones¹². Sin embargo, por entonces, se deslizó una

expresión que vinculó directamente al arte del CCRR con la sexualidad de los artistas. Nos referimos al término *arte rosa*, el cual aludía a la elección sexual de la mayoría de los artistas varones del Rojas a la vez que exponía el machismo que atravesaba a la sociedad argentina. Al respecto Gumier Maier señaló de forma exaltada en una de las jornadas organizadas en este espacio cultural:

“ (...) el término *light* fue acuñado y utilizado por gente que no es la que yo difundo y promuevo. A los que inventaron el título de arte *light* y organizaron este ciclo y esta mesa [se refiere al ciclo-debate *¿Al margen de toda duda?* organizado por los artistas Marcia Schvartz, Duilio Pierri y Felipe Pino. en el Centro Cultural Rojas. La mesa a la que alude es la que tiene como tema el *arte light* y es coordinada por la artista Liliana Maresca] les pido que definan qué es. Para los que inventaron este término *arte rosa*, *light*, o *arte puto*¹³ si no se animan a decirlo, qué expliquen qué es este arte y que digan si creen que el arte se ha putizado.” (Ameijeiras, 1993: 15) Encuentro en este uso de la expresión “puto” cierto tono desafiante que tiene que ver con la apropiación marica o queer de la injuria como lugar de enunciación política, como decir “soy puto y qué” o nombrarse a sí mismo como marica o loca. Esto es muy propio de las estrategias de apropiación política de la injuria del activismo gay. A la vez, puede conectarse con el activismo que Gumier sostenía en los 80, ya sea desde el GAG o desde su columna en *El Porteño*, donde defendía la escandalosa insubordinación sexual de la marica o la loca frente al modelo políticamente correcto del gay integrado promovido por la CHA¹⁴.

En medio del tenso clima que se vivieron en las jornadas, continúa el artista Juan Cambre:

“Es muy difícil caracterizar un movimiento en esta constelación de artistas –dijo Cambre-. Pienso que lo de arte *light* tiene que ver, de alguna manera, con una cosa peyorativa; un arte débil, sin compromiso. Yo estoy en desacuerdo con que se lo llame *light*, y no creo que exista falta de compromiso sino que es una cuestión aparente. De todos modos, si el pintor es puto o no, no tiene nada que ver.” (Ameijeiras, 1993: 15)

Frente a esta discusión se planteó la pregunta sobre la existencia de una arte gay. Para tal fin deberíamos definir categorías estéticas relacionadas con la homosexualidad, hecho que a las claras parece una misión descabellada. En este sentido acordamos con Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés cuando señalan:

“Estamos de acuerdo con el sociólogo Michael Pollak que el *ser homosexual*, es decir, el vivir y asumir la homosexualidad, depende de un conjunto de factores históricos, sociales y culturales que moldean nuestras experiencias, condicionan nuestra existencia y plasman nuestra representación. No hay un homosexual tipo, no existe una manera específica e innata de vestir, de comportarse o de amar homosexualmente (...) podríamos decir que hay diversas y plurales *Homosexualidades* y no una sola, única y conformada experiencia homosexual, aunque todas, absolutamente todas, son modos y formas forjadas en la estructura política e ideológica que nos ha tocado vivir. Cómo nos ven los heterosexuales o cómo nos amamos u odiamos nosotros mismos es producto de todo ese conjunto de *pequeños* factores, conscientes e inconscientes, que muchas veces pasan desapercibidos, pero que son definitivos en la existencia cotidiana y que es imprescindible conocer, si queremos llegar a comprender los motivos de nuestra opresión como homosexuales y las posibilidades de superación de la misma.” (Aliaga; Cortés, 2000: 111)

La referencia sobre el arte del Rojas como *rosa* conllevó el vínculo no sólo con la homosexualidad sino con la emergencia por esos años –como ya indicáramos– de la *peste rosa*: el H.I.V, enfermedad atribuida a los homosexuales. Vale recordar que los artistas Omar Schiliro y Liliana Maresca murieron en el año 1994 a consecuencia de contraer Sida. Feliciano Centurión feneció en 1996 y Alejandro Kuropatwa en el 2000 por la misma dolencia. Con lo cual este color, en su sentido peyorativo, encerraba un doble juego de relaciones: por un lado el vínculo con la disconformidad hacia la heterosexualidad normativa y por el otro, el peligro de la dolencia sobrevolando esa *osadía*. Al respecto Francisco Lemus señala: “En el rosa, con mayor o menor

nivel de pertenencia, convergen las obras exhibidas en la Galería y su órbita expositiva. Así, el color “proscrito de banderas y blasones” habilita a pensar no sólo en los dilemas que atravesaron al GAG –operar desde la disidencia ante la cristalización e institucionalización de ciertas demandas del activismo– sino también en la cancelación o ilegibilidad por parte de la crítica de arte de una posible inscripción política.” (Lemus, 2015: 3-4)

Jorge Gumier Maier señaló en relación con el color:

“Rosa es un color de ensueño. Rosa bombón aunque los bombones sean de color marrón. Pequeñas dulzuras para niños. Y para la mujer –de nuestros sueños (...) Ajeno a las contingencias, cursi y vulgar, carece de pudor. Regodeado en su pequeño dominio, tampoco pretende otra dimensión que la del momento perfumado, la breve embriaguez. Y así es como rosa resulta, en resumen, el color maricón por excelencia. Durante los últimos siglos, y en torno al establecimiento de las naciones en occidente, la figura del sodomita ha estado asociada a la del traidor. Débil, cobarde, sin sustancia, maricón es el que rehúye del deber ser, el que desestima lo a él destinado. Lo desaprovechado. Se dice del maricón que es un ‘desperdicio’.” (Gumier Maier, 1997: 10).

Es clara la connotación sexual en el empleo del término rosa por los críticos, así como también, la búsqueda de cuestionar aquello que los artistas podían y no podían hablar. Ante el modelo curatorialelegido por Gumier Maier, él mismo respondió: “¿Cuál era la estrategia que se desarrollaba en el *Rojas*? (...) El modelo doméstico, ese placer privado mostrado en público, se vio urgido a responder.” (Gumier Maier, 1997: 8).

Disentimos ante lo expresado por Valeria González cuando señala: “Es evidente que la militancia gay, o más aún la identidad sexual de los artistas constituyen un dato biográfico que no tiene por qué resultar necesariamente significativo en el análisis de los fenómenos artísticos. La pregunta debería orientarse hacia los modos en que determinadas prácticas estéticas trasuntan operatorias o modos de pensamiento plausibles de ser descriptas en términos de distinciones de género.” (González, 2009: 28) Sostenemos que los artistas de la

galería del CRR demandan interpretaciones que ubiquen en el centro la cuestión de las identidades sexuales ya que este hecho marcó su lenguaje artístico tanto como la recepción crítica de sus obras.

En coincidencia temporal con la conformación de la Galería de Arte del Centro Cultural Ricardo Rojas, los últimos años de la década del '80 fueron testigos del traslado del concepto de género a las instituciones académicas argentinas. Dicha situación impactó en los discursos críticos, curatoriales y sobre las creaciones de muchos artistas de los '90. El género se estableció como un concepto *ex nihilo*, sin antecedentes en el país para las y los críticas/os de la década, quienes hicieron caso omiso al libro escrito por la feminista argentina, integrante de UFA (Unión Feminista Argentina), Leonor Calvera, *El género mujer*, publicado en 1983. El mismo constituyó la primera publicación argentina en donde se reflexionó sobre esta categoría como una construcción política, social e histórica. En consecuencia, aunque dicho concepto ingresó al medio académico como categoría de análisis de los atributos culturales que determinan identidades en proceso permanente, el mismo fue aplicado por las/os críticas/os del campo artístico sin discreción, generando su moda y futilidad. Muchas veces se lo empleó como sinónimo de femenino, en otras ocasiones el arte de género fue el equivalente al arte de mujeres y se lo opone a arte feminista o a feminismo, confundiendo y olvidando que el término había emergido de los movimientos de mujeres, tanto a nivel nacional como internacional.¹⁵

Dicha situación parecería quedar al descubierto al ahondar sobre los debates que surgieron en torno al arte del Rojas en el que estuvieron prácticamente ausentes¹⁶ las reseñas críticas o los análisis teóricos sobre las cuestiones de género que planteaban las obras. Ahora bien, ¿no era esa *supuesta* falta de compromiso que resaltaban los críticos del período una posición política de los artistas del Rojas? Inés Katzenstein observa que la escena artística de Buenos Aires durante los '90 sufría cierto aislamiento a nivel internacional dada: “ (...) la inexistencia de curadores e incluso críticos locales con

proyección internacional que hubiesen podido actuar como conectores o traductores de esas obras en otros contextos, terminaron por aislar la escena”. (Katzenstein, 2006: 6) Sugiero que esto último pueda ser extendido al ámbito de las interpretaciones de género, debido a que la ausencia de las mismas determinó la carencia de lecturas que cruzaran e integraran los trabajos artísticos dentro de un panorama más amplio, siendo que la década del '90 fue un momento de importantes debates sobre las identidades sexuales a nivel internacional.¹⁷

Sin embargo, por parte de las propuestas exhibitivas que se dieron cita en el Rojas no faltaron las oportunidades para promover discusiones sobre las identidades sexuales más allá de los trabajos de los artistas locales. En mayo de 1995 se llevó a cabo una de las primeras exposiciones de arte gay que se realizó en Buenos Aires desde el inicio de la democracia. *Maricas (fagots)*, curada por el norteamericano Bill Arning. La misma estuvo integrada por treinta y siete artistas homosexuales residentes en los Estados Unidos. Sus obras, según el curador, tenían que ver con “ (...) la sexualidad, con situaciones políticas, con el humor y el erotismo, la inteligencia, la poesía, y, a veces tan sólo concierne a lo estético, lo formal y lo pictórico.” (Arning, 1995: s.p.) Esta muestra se había organizado en Nueva York durante un momento político más tranquilizador para los colectivos homosexuales, nos referimos a la época Clinton, la que trajo un clima más tolerante y apacible que la era Reagan-Bush (padre). Arning señalaba que:

“Soy un curador abiertamente gay, que trabaja en el paisaje cultural de Nueva York de la mitad de los '90. Tan solo diez años atrás yo no podría haber escrito este texto definiéndome a mí mismo como curador gay sin ser marginado como extremista o un separatista gay, invalidando así toda mi curaduría y mis escritos que no tratan sobre la sexualidad y sus políticas. La cosa ha cambiado.” (Arning, 1995: s.p.)

Arning continúa diciendo:

“Las numerosas imágenes de hombres travestidos y las obras en que aparecen la mariquilla escolar, pueden ser difíciles de traducir a otra cultura. Durante los primeros 15 años del Movimiento de

Liberación Gay, el rechazo de los gays masculinos hacia las mariquitas y travestonas fue considerado normal. La loca travesti da ha sido un gran tema del arte reciente. Es parte de la aceptación de las múltiples relaciones con el género. Los en exhibición tienen aspectos muy diferentes y así es como deben ser en la historia y yo estoy feliz de compartirlo con ustedes. Y espero el debate y el diálogo, que deseo que esta muestra provoque entre las comunidades artísticas y gays de Nueva York y Buenos Aires.” (Arning, 1995: s.p.)

Dicha exposición no pareció haber impactado en los medios de Buenos Aires dado su escasa repercusión en la prensa. Sin embargo, cabe señalar que por entonces el *Rojas* había dejado de ser un espacio *marginal* dentro del circuito del arte de la ciudad. A partir de 1992-1993 pasó a ser considerado un semillero de la plástica de vanguardia¹⁸. Al respecto Valeria González indica en relación con lo expresado por algunos críticos: “Poco antes de la inauguración de *Maricas* en el *Rojas*, C. Basualdo podía suponer que “la primera muestra de artistas gay anunciada como tal que se realizará en el país” resultaría relevante. Más sorprendente resulta que R. Amigo haya definido en 2008 como “la más política de la galería del *Rojas*” a una exposición que no tuvo trascendencia en el ámbito local. No por el hecho circunstancial de que fuera una exhibición importada de Norteamérica sino porque el tópico mismo del arte gay, elaborado allí, nunca llegó a prender realmente en el campo artístico argentino.” (González, 2009: 28)

Sin embargo, un año antes de la citada exposición encontramos algunas notas en la prensa que versaban sobre la homosexualidad y el arte. En abril de 1994, Marcelo Pacheco tituló el reportaje al crítico y curador Dan Cameron “Si en Nueva York no conocés el mundo gay, quedás afuera del mundo del arte”, en él señalaba: “Dan Cameron, de 37 años, es crítico y curador independiente y vive en Nueva York, donde organizó la primera muestra de arte gay realizada en la ciudad. Estuvo en Buenos Aires durante una semana visitando talleres, artistas, colecciones, galerías y museos.” (Pacheco, 1994: 14). El artículo de

Julio Sánchez “El mito clásico de Ganimedes sirve de base para estudiar la homosexualidad en el arte” del mes de mayo del citado año, daba a conocer al público en general sobre los *gay studies* surgidos en Estados Unidos durante los años '70. En relación a una investigación sobre homosexualidad y arte realizada por el profesor de la Universidad de Columbia James Saslow, Julio Sánchez señalaba: “Sin embargo el investigador [Saslow] cree necesario valorar ‘las conductas sexuales de los artistas en relación con su contexto social para poder entender el significado de las obras de artes y los valores y creencias de la cultura de la época.’” (Sánchez, 1994: 34). Asimismo unos meses más tarde, en agosto de ese mismo año, nos encontramos con el artículo de Julio Sánchez “Los artistas gays actúan contra la discriminación”. Así comenzaba:

“Mientras en Buenos Aires ciertos personajes públicos se declaran a favor de la discriminación de gays y lesbianas, en los Estados Unidos durante el mes de junio se celebraron las IV Olimpiadas Gays y hubo una marcha al edificio de las Naciones Unidas en defensa de sus derechos civiles. El mundo del arte se hizo eco de estos reclamos con exposiciones, presentaciones de libros y conferencias.” (Sánchez, 1994: 13)

En síntesis, más allá de que el tópico del arte gay prendiera o no en el campo artístico argentino -como expresaba más arriba Valeria González-, el interés por hablar de las disidencias sexuales a través de la plástica fue infravalorado por la crítica local debido a varias razones. Una de ellas podría ser la escasa información teórica en relación con el tema, a lo que se sumaría la falta de investigación de lo realizado en nuestro país sobre estas temáticas. Es así que sin una apoyatura teórica, sin un marco reflexivo de lo que se estaba escribiendo o creando en relación con las identidades sexuales, ya sea dentro como fuera del país, la crítica no pudo visualizar e interpretar los trabajos artísticos, más allá de sus lecturas formalistas o de sus interpretaciones según el marco histórico nacional del momento.

3. Lo privado, el amor y la muerte en el centro de la escena

Si tomamos distancia de las interpretaciones formalistas sobre los trabajos de varios artistas del CCRR, podemos observar que ellosexpresaron a través de sus obras el amor homosexual, la enfermedad, la precariedad de la vida y el advenimiento de la muerte, en una época en donde las relaciones sexuales se tornaron en extremo peligrosas. En este lugar me situaré para interpretar los trabajos de Feliciano Centurión (San Ignacio de las Misiones, Paraguay, 1962–Buenos Aires, 1996), quien apeló a las artes de la aguja para hablar de las *flores del mal amor*, mostrándonos lo ‘rosa’ a través de las rosas. Centurión investigó nuevos soportes tales como frazadas, sábanas, almohadas y cortinados. Esos materiales implicados con la intimidad de la vida cotidiana, reflejaron la piel de la memoria de amores y desamores. Las huellas en donde se inscribe lo privado.

En agosto de 1994, el artista exhibió por primera vez en el CCRR una serie de trabajos que consistían en frazadas de lana manufacturadas que conformaron el soporte en donde Centurión pintó cangrejos, estrellas de mar y pulpos. También les cosió pequeños manteles y carpetas tejidas a crochet con estas mismas figuras. El catálogo de la exposición indicaba:

“Estrellas de mar, tentáculos, pulpos y margaritas, se reiteran como una reserva natural de una zoobotánica fantástica y exuberante, diseñada en la tarea silenciosa de las personas que pueblan su mundo personal. Aurora Varela –la abuela de Ariel-, Gelucha –tía de Ana-, mamá Yolanda, doña Josefina y toda una serie de mujeres hacendosas, modistas, amas de casa. Evoca los rituales domésticos de su infancia en Paraguay, con los entrecruzamientos de una sociedad que conserva hábitos y costumbres como las recetas de cocina o la tejeduría del ñandutí, que se van transmitiendo a través de la educación de las madres y de las abuelas.” (Batkis, 1994: s.p.)

Centurión se apropió de las tareas asignadas por el ideal de domesticidad femenino, las llevó al campo del arte comprometiéndolas a hablar del cuerpo en

el proceso de pérdida en relación al acto de amar. La frazada es un elemento vinculado con la cama, con el ámbito de lo privado. Este material cálido y protector del cuerpo durante el invierno fue el elegido como soporte de imágenes que remitían a los recuerdos de aquellos que estaban lejanos, o que ya no estaban. La obra de Centurión hablaba del amor distante del cuerpo y de una presencia que sólo se ubicaba en el recuerdo. El espacio entre las figuras –que el artista pintó o tejió a crochet- y el fondo – el de la ornamentación original de la frazada- generaba cierta melancolía de la distancia, cierta soledad de lo aparentemente lleno. Así comentó Julio Sánchez:

“Centurión saca a la luz pública un material muy íntimo como la frazada, expone lo privado en un ámbito artístico y sobre este soporte teje él mismo carpetitas y mantelitos. En otra serie de obras (...) el artista bordó textos relacionados con el amor y la enfermedad: ‘Mis células se fortalecen, el amor es el único bálsamo’, ‘En el silencio del descanso, mi sangre fluye, sólo tu amor, en un acto de fe, puede salvarme’.” (Sánchez, 1996: 8) Estas frases bordadas se relacionan con el poemario de su amiga Liliana Maresca, que al igual que él, se la llevó el Sida en 1994.

Flores del mal amor (1996), consistía en nueve piezas bordadas¹⁹ que Centurión realizó a dos años del fallecimiento de Omar Schiliro, colega y amigo muy cercano. Los trabajos estaban formados por pequeñas almohadas y carpetas de tela blanca y crema, colores que podrían aludir tanto a la pureza como al hilo del ñandutí, artesanía textil paraguaya. El título del trabajo parecería inspirarse en el poema que Liliana Maresca le dedicó a Schiliro:

“Omar entrega la flor roja

Él es una rosa roja

Omar te vas

Te acompañaré mañana

Todos nos uniremos con vos

Mañana y siempre (...)” (Maresca, 2006: 64)

En la obra de Centurión cada puntada sobre la tela marcaba el paso del tiempo que se escapaba de sus manos mientras él le oponía resistencia: no se entregaba en cada palabra que bordaba, en cada rosa roja del mal amor. Esa persistencia de la vida a pesar del acercamiento de la muerte,

emergía gracias a la caligrafía que, a través de los hilos, labraban los restos de lo privado: “Me adapto a mi enfermedad”; “Perfumo tu recuerdo”; “Los pétalos añoran tu presencia”; “Luz divina de mi alma”; “Mi sangre limpia su memoria”; “Florece mi interior”; “Donde descansan las rosas”; “El amor inunda mi corazón”. Almohadas, telas, acolchados, dan un giro semántico: cobraban el valor de elementos que documentaban la resistencia del artista ante la fugacidad del tiempo. El cuerpo ausente en aquellos objetos privados se tornaba palabra que rememoraba a quien ya no está, a la vez que pareciera agradecer haberlo conocido. Estos objetos tienen algo de exvotos, cualidad de sagrado agradecimiento.

Sin objetar la carga mística que Claudio Iglesias señaló en la obra de Centurión (Iglesias, 2009: s.p.), sí me interesa destacar que el factor político de sus trabajos se encuentra en la apertura de su obra hacia el mundo de lo privado. Ahí es donde el artista transmitió el dolor por el quebranto del cuerpo, el lugar en que los materiales se connotaron para sostener un tipo de piezas que a modo de diario íntimo - para nada hermético- hablaban a quien quería oírlos. Al respecto, argumenta Fernando Davis:

“En la apropiación de una serie de prácticas socialmente asignadas a la mujer, así como de elementos (manteles, servilletas, puntillas, carpetitas) pertenecientes al dominio de la intimidad doméstica, la obra de Feliciano desarreglaba las divisiones de género establecidas y ponía en tensión los territorios de lo privado y lo público, para hacer de la propia intimidad un espacio de activación micropolítica. Para él no se trataba de una mera inversión de los roles de género normalizados. En torno a estas prácticas las mujeres también habían construido, históricamente, redes de afectos y solidaridades políticas. La incorporación del tejido y el bordado aludía, así, a subjetividades e identidades políticas (de las mujeres, de los homosexuales) vinculadas a la invención de tramas de afecto y de alianza, desobedientes al orden social dominante heteromasculino.” (Davis, 2013: s.p.)

Varios fueron los estereotipos que sirvieron para descalificar las obras de los artistas

del CCRR. La cuestión de lo ornamental o de recurrir al término ‘arte decorativo’ para denotar una producción artística fue uno de ellos. Así como también de asociar dicha calificación como una práctica femenina. Este prejuicio no sólo puede ser señalado de homofóbico sino de exponente de una fuerte misoginia. A su vez, esta situación no era nueva ya que en el campo artístico, una de las más acaloradas discusiones que se suscitaron a partir de la organización de la enseñanza académica fue la distinción entre artes mayores y artes menores, o entre bellas artes y artes decorativas. Tal valoración se sostuvo desde la estética por la desavenencia entre lo bello y lo útil, considerado esto último como inferior. Dicha polémica se fue cargando de fundamento teórico a lo largo de los siglos XVIII y XIX, en donde la estética kantiana influyó de manera notable.²⁰ (Kant, 1993: 46-47). Por ello no es de extrañar, que críticos como Fabián Lebenglik necesitaran integrar el universo de las líneas curvas y quebradas de las obras de Jorge Gumier Maier dentro de una genealogía del arte abstracto argentino. (Lebenglik, 1991: s.p.) A partir de 1991, Lebenglik polemizó contra aquellos que veían que el arte de los artistas del CCRR era puramente decorativo, vacío de toda cita o contenido. A este estereotipo se sumó el de cierta alusión a las labores escolares o las actividades prácticas del colegio primario, en la factura y las técnicas empleadas por algunos de ellos.

El crítico Jorge López Anaya señaló en relación con la obra de Marcelo Pombo (Buenos Aires, 1959): “Las obras de Marcelo Pombo muy frívolas, están realizadas con recursos manuales tomados de los ejercicios de expresión plástica infantil, bien conocido por los maestros” (López Anaya, 1993: s.p.)²¹ Sin duda es cierto que varios de sus collages podrían asociarse con cierto recuerdo de la escuela de la infancia, pero en mucho de ellos los cuerpos masculinos aparecían vinculados con imágenes de juguetes que evidenciaban cierto deseo homoerótico, a lo que se sumaban patrones de fuerza y robustez que evidenciaban a la masculinidad como un constructo.

En *Bill body* (1992)²² el artista trabajó sobre una sábana infantil que presentaba franjas

de colores y personajes realizando deportes: tenis, fútbol patín y patineta, corriendo enérgicamente. Entre ellos Pombo recortó y pegó fotos extraídas de revistas eróticas gay ensobradas en plásticos. Las mismas exhibían fragmentos de cuerpos de varones, como si de trozos de algún efebo de carne y hueso se trataran. Combinaba torsos con glúteos, piernas con rodillas, musculosos abdominales con estereotipados bíceps. Sobre las imágenes desplegó cables plásticos que a modo de leves ramas con hojas, conformaban una celosía o trama que oprimía, que dificultaba pero no impedía la mirada aguda del espectador. Pombo nos mostraba que desde la infancia se educa a los niños para tener cuerpos enérgicos. El deporte, como forma de entrenamiento de lo masculino, despliega la energía y la fuerza de los varones, produciendo cuerpos asociados con la virilidad. Al respecto José Miguel Cortés señala: “ (...) el musculoso cuerpo masculino simboliza poder y dominio, atractivo sexual y una hedonística actitud vital e, incluso, un envidiable estatus social, lo cual lo convierte más en un constructo simbólico que en una realidad biológica (...)”. (Cortés, 2004: 231) El título de la obra asocia Bill con vil: cuerpo vil aunque ideal impuesto.

Del mismo año que *Bill body* es el collage *Las aventuras de Patoruzito*, en la que Pombo tomó como material de análisis a la popular historieta del argentino Dante Quinterro, creada en 1945. Patoruzito estaba dirigida al público infantil y versaba sobre un chico noble, valiente, fuerte, dotado de gran ingenio criollo. Él debía enfrentarse a personajes malignos que querían quitarles las tierras heredadas de su padre, el cacique Patoruzek. Este cómic formado por dibujos de Tulio Lovato y guión de Mirco Repetto sigue aún siendo muy popular en el público argentino. Pombo empleó el estereotipo de niño luchador y enérgico para intervenirlo con grafismos que recordaban a alambres de púas. Los rostros de Patoruzito y el de sus compañeros aparecían borroneados, tachados: violenta y premeditadamente suprimida su identidad. Nuevamente Pombo nos enfrentaba con las construcciones que desde la infancia determinaban lo masculino y el mandato

heterosexual. La fuerza y el vigor asociadas con lo justo y lo noble.

El artista señaló: “ (...) en relación al arte gay siempre fui consciente de que la identidad gay era una idea políticamente necesaria en algunas situaciones que respondían a la discriminación. Pero, por otro lado, me era absolutamente deseable, dejar atrás esa cuestión y aspirar a diluir la identidad. Sumado a que quería colaborar con la confusión acerca de mi trabajo. Era como un snob tonto que creía que cuanto mayor confusión, mejor. Hoy, en cambio, me parece que lo más deseable es clarificar.” (Pombo, 2006: 29)

Unos años más tarde, el mundo infantil volvió a ser el tema elegido por el artista para la obra *Payasos* (1997)²³. En ella, empleando nuevamente el recurso de la tela estampada, en este caso con simpáticos payasos de colores, el artista le superpuso fotos de fragmentos de cuerpos masculinos atléticos tomadas de revistas eróticas gays. Trozos de piernas o caderas, zonas erógenas desde puntos de vista ambiguos, se entremezclaban con payasos cubiertos de hilos de algodón, los que como si de un laberinto se tratara, aparecían atrapados. Los payasos se oponían a los efebos, o, ¿los efebos eran payasos? Esos cuerpos semidesnudos y deseados que nos exhibía Pombo en contraposición de aquellos disfrazados y tomados para la risa, son construcciones perpetuadas por el propio relato de la historia del arte, el que ayudaba a afirmar una imagen ideal de belleza física inscripta en los cuerpos de cada género.

Al referirse a la cuestión política de las obras de Pombo, Inés Katzenstein señala: “(...) Pombo siente la homosexualidad como una perspectiva disidente desde la cual relacionarse con el mundo. Será a partir de esa perspectiva y de ese sentimiento como construirá lo que aquí vamos a llamar, con léxico deleuziano, su “programa minoritario”, que consiste en abrir esa identidad a otros sujetos minoritarios o subalternos, ya sean l@sniñ@s, los animales, los pobres, los tontos, los artistas provincianos o los artesanos.” (Katzenstein, 2015: 116)

Para concluir, si consideramos lo ideológico como el conjunto no unitario de prácticas sociales y sistemas de representación que

tienen consecuencias políticas, las que construyen tanto a las identidades como a sus representaciones, en consecuencia, el arte que exhibe las grietas de lo heterodesignado está dentro de lo considerado arte político, aunque subvirtiendo la concepción tradicional de ésta. Ya que si pensamos exclusivamente como político a aquellos aspectos que se relacionan con el estado y el bienestar público, dejamos fuera de este ámbito el entramado de poder que regula la vida privada de los sujetos. Una de las paradojas de aquella Buenos Aires de los años '90 fue que, habiendo recibido el mundo académico, teórico y crítico el concepto de género, sus agentes –críticos y teóricos- no pudieron ver que las obras de muchos artistas del *Rojas* ponían en jaque las heterodesignaciones a la vez que problematizaban cuestiones referidas a las identidades sexuales. Este hecho las hacía fuertemente políticas. Fue en esa región de lo íntimo en donde los artistas del CRR tomaron posición.

Una interpretación meramente formalista de muchos de sus trabajos neutraliza la carga política de los mismos, expulsa el contenido disruptivo de las obras e impide ver la *osadía* en los temas incursionados, en palabras de Jorge Gumier Maier, *ata a las obras al carro de la historia* con hilos inciertos.

“En soberbia epopeya, cosas que eran cualquier cosa pasaron a engrosar los dominios del arte: han recibido su bautizo taxonómico y ahora se nos ofrecen relucientes en los anaqueles de nuestro saber. Honoris causa para las grafías paleolíticas y las imágenes digitalizadas, el artbrut y los bordados del otro género. Ante la precariedad de sus ‘límites’, y la fatigante renovación de su consenso, nada más tranquilizante que atarlo todo al carro de la historia. El arte es así pergeñado como precioso documento de época”.

Jorge Gumier Maier (Gumier Maier, 1997: 11)

4. Bibliografía

A.A.V.V. (2006). “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo”. *Ramón*, 33, 52-91.

A.A.V.V. (2010). *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la*

Argentina de los 90 al 2010. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Aliaga, Juan Vicente; Cortés, José Miguel (2000): *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*. Madrid: Egales.

Alonso, Rodrigo (2006). “Crónicas en technicolor. Pop, euforia y nostalgia en el arte argentino”. *Inoxidable Neopop*. Santiago de Chile: MAM.

Ameijeiras, Hernán (1993). “La galería del Centro Cultural Ricardo Rojas reúne artistas empecinados en la labor con los materiales”. *La Maga*, 13 de enero, s.p.

Ameijeiras, Hernán (1993). “Un debate sobre las características del supuesto ‘arte light’”. *La Maga*, 9 de junio, 15.

Archivo Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1989-2000, s/p.

Arendt, Hannah (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.

Arning, Bill (1995). “Maricas: Un comunicado desde los EE. UU. Una generación que se cansó de yirar por los museos” *Maricas (faggots)*. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.

Buntix, Gustavo (2009). “Arte Light. Mirada internacional. Postadata (polémica). *Ramona*, 88, 46-50.

Calvera, Leonor (1982). *El género mujer*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Cerviño, Mariana (2013). “Sobre la construcción de un *habitus* disidente. Jorge Gumier Maier (1953–1984), en Trabajo y Sociedad, n°21, Santiago del Estero, s.p.

Cortés, José Miguel (2004). *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Madrid: Egales.

Davies, Fernando (2013). *Las intensidades de la belleza*. Asunción: Centro Cultural de España/Museo del Barro.

Giunta, Andrea (1999) “Marcas del pasado” *Lápiz*. 158-159, 47-54.

González, Valeria (2009). “El papel del Centro Cultural Rojas en la historia del arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989-2009”. En Valeria González; Máximo Jacoby. *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 11-34.

- Gumier Maier, Jorge (1994). "Había una vez..." *La hoja del Rojas*, noviembre, s. p.
- Gumier Maier, Jorge (1984), "La homosexualidad no existe", en *El Porteño*, Año III, n°32, 86.
- Gumier Maier, Jorge (1997). *El Tao del Arte*. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas/Universidad de Buenos Aires.
- Iglesias, Claudio (2009): *Vínculos y retazos de magia. Una antología de Feliciano Centurión en diálogo con Liliana Maresca, Omar Schiliro, y Fernanda Laguna*. Buenos Aires: Galería Alberto Sendrós, ARTEBA [folleto].
- Kant, Immanuel (1993). *Crítica del Juicio*. Buenos Aires: Losada.
- Katzenstein, Inés (2015). *Marcelo Pombo: Un artista del pueblo* (cat. expo). Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.
- Katzenstein, Inés (2006). "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90". *Ramona*, 37, 4-15.
- Katzenstein, Inés; Pacheco, Marcelo; Sato, Amalia (2006). *Pombo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lebenglik, Fabián (1991). "La decoralia de Gumier Maier". Página 12, 2 de julio, s.p.
- Lemus, Francisco (2015). "Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida". *Revista CAIANA*, 6, site: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=186&vol=6, fecha de consulta: septiembre 2015.
- López Anaya, Jorge (1992): "El Absurdo y la Ficción en una Notable Muestra". *La Nación*, 1 de agosto, 43.
- López Anaya, Jorge (1993): "El arte como una aventura personal e intuitiva". *La Nación*, 4 de diciembre, 34.
- Maresca, Liliana (2006). *El amor. Lo sagrado. El arte*. Buenos Aires: Leviatán.
- Pacheco, Marcelo (1994). "Si en Nueva York no conocés el mundo gay, quedás afuera del mundo del arte". *La Maga*, 27 de abril, 14.
- Restany, Pierre (1995). "Arte Guarango para la Argentina de Menem". *Lápiz*, 116, 95-99.
- Batkis, Laura. (1994). *Estrellar*. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- Sánchez Julio (1994). "Los artistas gays actúan contra la discriminación". *La Maga*, 31 de agosto, 14.
- Sánchez, Julio (1994). "El mito clásico de Ganimedes sirve de base para estudiar la homosexualidad en el arte". *La Maga*, 14 de mayo, 34.
- Sánchez, Julio (1994). "Me cago en la supuesta profundidad de la obra". *La Maga*. 5 de octubre, s.p.
- Sánchez, Julio (1996). "El rescate artístico del bordado y del tejido". *La Maga*, 14 de agosto, 8.
- Sívori, Eduardo (1993). "¿En el ciclo 'Al margen de toda duda?' debatieron acerca del circuito artístico en Argentina". *La Maga*, 23 de junio, 48.

¹ Las siglas refieren al Instituto Torcuato Di Tella, referente del arte experimental y de vanguardia durante los años '60 en Argentina.

² Las visitas a la Argentina de críticos como Achille Bonito Oliva o filósofos como Gianni Vattimo durante la década del '90, familiarizaron al medio local con conceptos como *transvanguardia*, *crisis de las vanguardias*, *postmodernidad* y *pensamiento débil*. Ambos intelectuales italianos eran invitados principalmente para las Jornadas de la Crítica organizadas por la Asociación Argentina de Críticos de Arte, y como conferenciantes en diversas instituciones locales. Por otro lado, la visita y las lecturas de las publicaciones de Néstor García Canclini –argentino exiliado en México desde 1976– fueron fundamentales para difundir el concepto de *multiculturalismo* y de *culturas híbridas o hibridación cultural*, desarrollados por el sociólogo argentino.

³ Ejemplo de ello es el debate llevado a cabo en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) el 12 de mayo de 2003. Al respecto ver *Arte rosa light* y *arte Rosa Luxemburgo* en Ramona, n°33, 25/4/2006, pp.: 52-91.

⁴ Jorge Gumier Maier tuvo una activa participación en la revista *El Porteño* a través de su columna dedicada al tema de la homosexualidad.

⁵ Respecto de *El Porteño*, Roxana Patiño señala: “El *Porteño* elige ubicarse como una revista no partidaria, realizada por una cooperativa de periodistas independientes, vinculada al progresismo democrático y a los movimientos de derechos humanos. Podría ubicarse en el entramado de la disidencia intelectual de izquierda porque, si bien no hay una manifestación expresa, la mayoría de sus colaboradores, así como muchos de sus temas y entrevistados, se vinculan a esta zona del campo o dialogan con ella. (...) La revista registra, asimismo, la aparición de todos los movimientos e iniciativas de artistas que impulsaban activamente la apertura democrática y despliega una heterogeneidad de artículos que van desde zonas como los derechos humanos o la política nacional hasta la situación de las culturas indígenas marginadas.” (Patiño, 1997: p. 27)

⁶ El artista indica con el nombre Anahí: “Uno de los más claros ideólogos de esta nueva etapa del movimiento gay” (Gumier Maier, 1984: p. 86)

⁷ Entre 1990 y 2000 el número de defunciones por causa del H.I.V. pasa de 282 a 1472; de 514 estimados en 1990 se pasa a 2281 en 2000. Datos estadísticos obtenidos de la Fundación Huésped, disponibles en <http://www.huesped.org.ar>

⁸ Al respecto señala Francisco Lemus: “En este orden, es decir, la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida, el conjunto de relaciones y reenvíos entre el GAG, el modelo del Rojas y sus producciones artísticas, plantea una interrupción, un desajuste en las formas que toma el poder sobre la vida, una interferencia, un espacio de libertad entre el adiestramiento del cuerpo como máquina dócil y útil, y la mecánica de lo viviente, donde el cuerpo-especie sirve de soporte para procesos biológicos.” (Lemus, 2015: 1)

⁹ La crítica Laura Batkis dejó ver cuestiones de identidad sexual en los artistas del CCRR al enunciar ciertas características a destacar tales como la cita autorreferencial, la reflexión sobre la identidad de

género sexual, junto al uso de materiales de consumo popular, pero no ahondó en ello. (Batkis, 1999: 107)

¹⁰ El término arte light pertenece al crítico Jorge López Anaya, quien lo enuncia en el artículo “El Absurdo y la Ficción en una Notable Muestra”, *La Nación*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1992. Refiere a su crítica de la exposición de Jorge Gumier Maier, Omar Schiliro y Alfredo Londaibere en el Espacio Giesso. Mientras que el concepto *arte guarango* fue desarrollado por Pierre Restany en “Arte Guarango para la Argentina de Menem”, *Lápiz*, 116, Madrid, noviembre de 1995. El nombrar con el mote *arte rosa* a los trabajos de estos artistas se origina en el machismo del ambiente artístico argentino.

¹¹ “En la Argentina, el menemismo asumió rasgos particulares que afectó el campo de los valores simbólicos. Por un lado la estrategia política combinaba los formatos de la democracia electoral con tácticas que garantizaban un poder centralizado y autoritario. Por otro lado, la corrupción cumple un rol estructural dentro del modelo neoliberal. Las clases medias imposibilitadas ya de competir en actividades productivas, encuentran en la adquisición de cargos políticos, la única vía posible de enriquecimiento y ascenso social.” (González, 2009: 32)

¹² Véase el Seminario de Discusión sobre las Artes Plásticas *¿Al margen de toda duda?*, coordinado y organizado por los artistas Marcia Schwartz, Duilio Pierri y Felipe Pino. El mismo se extendió desde el 14 de mayo al 2 de julio de 1993 en el Centro Cultural Rojas. El día 4 de junio se organizó una mesa coordinada por la artista Liliana Maresca en la que participaron Sebastián Gordín, Marcelo Pombo, Omar Schiliro, José Garófalo, entre otros, cuyo tema fue el *arte light*. Ver: Ameijeiras, Hernán (1993): “Un debate sobre las características del supuesto ‘arte light’” *La Maga*, Buenos Aires, p. 15.

¹³ Término ofensivo con el que se refiere al homosexual.

¹⁴ Agradezco las observaciones al respecto de Fernando Davis

¹⁵ Para ahondar en este debate ver: López Anaya, Jorge (1997). “Símbolo de lo femenino en una muestra”. *La Nación* 19 de abril, s. p.; López Anaya, Jorge (1997). “El tema de la mujer con una mirada muy renovada”. *La Nación*. 15 de marzo, s. p.; López Anaya, Jorge (1993). “Seis mujeres: la diferencia femenina”. *La Nación*. 13 de marzo, s. p.; Sánchez, Julio (1996). “Algunas claves de la fridomanía”. *La Maga*. 29 de mayo, s. d.; Sánchez, Julio (1996). “El feminismo en el arte contemporáneo”. *La Maga*. 10 de enero, pp. 14-15. Sánchez, Julio (1996). “El rescate artístico del bordado y del tejido”. *La Maga*. 14 de agosto, pp. 8-9; Sánchez, Julio (1996). “La mujer en la historia del arte”. *La Maga*. 11 de diciembre, s. p.; Chierico, Osiris (1992). “Arte de mujeres, no femenino”. *Lys*. n°11, abril, s. p.

¹⁶ El trabajo de archivo que he realizado hasta el momento me permite manifestar que fueron prácticamente nulas las reseñas críticas que ahondan en los análisis de género y/o vinculan la construcción de las identidades sexuales o la crítica al patrón heteronormativo con las obras de aquellos artistas del *Rojas* en las que se admiten dichas interpretaciones.

¹⁷ Libros como *Gender Trouble* o *Bodies that Matter* de Judith Butler así como *Technologies of Gender* de Teresa de Lauretis, entre otros, promovieron debates que impactaron sobre el campo artístico

norteamericano, en un contexto en que el Sida seguía avanzando. Para ahondar en el tema ver entre otros publicaciones: Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of the Identity*. New York; London: Routledge; Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter*. New York; London: Routledge; De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender*. Indiana: Indiana University Press; A.A.V.V. (1994). Don't leave me this way. *Art in the Age of Aids*. Camberra: National Gallery of Australia.

¹⁸ David Elliot, director del Museo de Arte Moderno de Oxford, de visita por entonces en Buenos Aires señala como “ (...) artistas jóvenes de brillantes trayectorias (...)» a Harte, Pombo, Ballesteros y Siquier, artistas del *Rojas*. Ver: Barton, Patricio (1995). “El arte argentino contemporáneo es sumamente autorreflexivo». *La Maga*. 8 de noviembre, p. 14, Buenos Aires.

¹⁹ Feliciano Centurión, *Flores del mal amor*, 1996, nueve piezas bordadas de 37 x53 cm. cada una.

²⁰ Immanuel Kant: *Crítica del Juicio*, Buenos Aires, ed. Losada, 1993 (3° ed.), págs. 46-47.

²¹ La cuidadosa manualidad que contienen los trabajos de Marcelo Pombo lleva a que se lo incluya dentro de la línea de análisis escuelista, creada por el crítico Ricardo Martín-Crosa a fines de los '70 con la que nombra a aquellos artistas que en sus técnicas refieren a las manualidades enseñadas en la escuela primaria/secundaria. Para mayor información ver: A.A. V.V. (2009). *Escuelismo. Arte argentino de los 90*. Buenos Aires: MALBA. Por otro lado, Pombo daba clases de manualidades o plástica a chicos discapacitados, no recuerdo hasta qué año, lo menciona en la entrevista de Inés Katzenstein.

²² Marcelo Pombo, *Bill Body* 1992, fotos de revista y plástico sobre tela estampada, 158x83 cm.

²³ Marcelo Pombo, *Payasos*, 1997, plástico, fotos de revistas e hilos sobre tela estampada 160x120 cm.