

## ¡Arte *light*, arte rosa, arte marica!

### Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los años noventa como formas de resistencia<sup>1</sup>

Francisco Lemus<sup>2</sup>

#### Resumen:

Entre 1989 y 1997, un grupo de artistas tomó visibilidad en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas de Buenos Aires dirigida por Jorge Gumier Maier, activista gay y periodista durante los años ochenta. A través de un cúmulo de referencias prácticas y teóricas, estos artistas constituyeron un agenciamiento colectivo que rápidamente fue reconocido por los marcos de legitimidad pública, entre ellos la crítica, la curaduría y la historia del arte. Sin embargo, al momento de profundizar en la circulación de sus producciones se localiza un proceso de invisibilidad y ocultamiento de sus potencialidades disruptivas en torno a la desobediencia sexual. A partir de estas ideas, este trabajo intenta desmontar los discursos y sentidos que contribuyeron a la edificación de una *ficción normativa* en las artes visuales—sedimentada por las lógicas discursivas del régimen heterosexual—a partir de la utilización de expresiones injuriosas como arte *light*, arte rosa y arte “apolítico” de gran influencia en los primeros relatos historiográficos sobre el período. Indagar en las trayectorias artístico-políticas del grupo en plataformas del activismo gay y los espacios del *underground* durante la posdictadura, será central para reflexionar sobre el proceso de automodelación micropolítica de este agenciamiento en términos de avanzada y resistencia sobre un campo altamente reglamentado por la tradición artística.

**Palabras claves:** Agenciamientos, Micropolítica, Desobediencia sexual, Resistencia

#### Introducción

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de mis investigaciones como colaborador en el proyecto de investigación “Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo” (2012-2015) radicado en el Laboratorio de Investigación y Documentación en prácticas artísticas contemporáneas y modos de acción política en América Latina (LabIAL) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

<sup>2</sup> FBA/UNLP-IIAC/Untref. [franlemus09@gmail.com](mailto:franlemus09@gmail.com)

En agosto de 1992, Jorge López Anaya<sup>3</sup> publicó una reseña titulada “El absurdo y la ficción en una notable muestra” en referencia a una exposición en el Espacio Giesso de Buenos Aires integrada por Jorge Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Omar Schiliro y Benito Laren. En su interpretación crítica de las obras, López Anaya apeló a una palabra que comenzaba a expandirse en los artículos comestibles de la economía neoliberal: *light*. Sinónimo de liviano, ligero, leve, suave y bajo en calorías, la apuesta discursiva, en este caso, consistió en homologar esta expresión al concepto de ficción, donde los productos *light* pertenecen al “contexto de la apariencia y la simulación”.<sup>4</sup> Según él, las obras lograban establecer una función crítica desde lo irónico, lo grotesco, los ritos cotidianos y lo leve. Mal gusto, *kitsch* y “sexualidad”, fueron sus ideas para definir un “efecto de realidad: simulaciones y signos, un verdadero laberinto precario”.<sup>5</sup> A lo largo de los años noventa, lo *light* funcionó como una expresión –con un variante nivel de negatividad– para degradar, sistematizar un modo de análisis y desactivar las prácticas artísticas de los artistas nucleados por Gumier Maier en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas entre 1989 y 1997.<sup>6</sup>

En la reseña de López Anaya y en las posteriores ramificaciones discursivas del uso de lo *light* en los ámbitos de la crítica, la curaduría y la historiografía, se observa la capacidad de operar fuertemente en la generación de discursos que contribuyeron a revitalizar la construcción de una *ficción normativa*<sup>7</sup> fuertemente sedimentada al interior de la historia del arte y su eficaz proceso de invisibilidad

---

3 Historiador y crítico de arte. Ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y colaboró para diarios y revistas como *La Nación*, *Lápiz* y *Art Nexus*. En 1976, el Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires encomendó a López Anaya tareas de “normalización” en la Dirección de Enseñanza Artística, actividad extendida a la Dirección de Bibliotecas y la Biblioteca Pública Central dependientes de la Subsecretaría de Cultura. A su vez, en estos mismos años, fue secretario de Extensión y Difusión de la UNLP y, a partir de 1978, decano de la Facultad de Bellas Artes. Por un lado, desde la administración provincial, se ordenó la intervención de diferentes establecimientos educativos provinciales, la baja de cargos docentes y la aplicación de instrucciones de sumario. En cuanto a los libros, a través de la “estructuración del sistema provincial de Bibliotecas” (1979), se llevó a cabo el control y la prohibición de títulos y autores, como así también de actividades “ajenas a la misión específica de la biblioteca”. Por el otro lado, en la Facultad de Bellas Artes, se clausuraron las carreras de Cinematografía, Canto, Piano, Violoncello, Violín, Guitarra y Pintura Mural, véase: RODRÍGUEZ, Laura Graciela. “La educación artística y la política cultural durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)”. *Arte, individuo y sociedad*. 2010, vol. 22, n°1, pp. 59-74.

4 LÓPEZ ANAYA, Jorge. “El absurdo y la ficción en una notable muestra”. *La Nación*, 1 de agosto de 1992.

5 *Ibid.*

6 En el año 1985, fue fundado el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, institución dependiente de la Universidad de Buenos Aires destinada a gestionar e intervenir de manera directa en el campo cultural, cuyo despliegue democrático era percibido en todos los espacios de la ciudad de Buenos Aires. En cuanto a Gumier Maier, durante los años ochenta, participó en el Grupo de Acción Gay (GAG) y, a su vez, integró el staff de revistas independientes como *El Porteño*, *Cerdos & Peces* y *Fin de Siglo*. En 1989, fue nombrado coordinador del Departamento de Artes Plásticas, cargo que rápidamente fue sustituido de manera informal por el de curador de la Galería de Artes Visuales.

7 Dentro de la *ficción normativa*, “(...) los cuerpos de la homosexualidad han ofrecido un mecanismo retórico capaz de absorber sentidos políticos, históricos, culturales alrededor de la imaginación y los lenguajes del ‘fin’, GIORGI, Gabriel.

de las desobediencias sexuales.<sup>8</sup> En este sentido, a partir de estas ideas, el siguiente trabajo intentará analizar la aplicación de esta expresión en diferentes intervenciones públicas con el fin de desmontar las injurias que subyacen en las lógicas discursivas mayoritarias que le dieron cauce. Asimismo, como contrapartida de esta situación, se abordará la producción artística exhibida en el Rojas través de su automodelación como agenciamiento micropolítico –que permitió, en términos de Félix Guattari, la articulación de diferentes componentes materiales, semióticos, económicos y sociales capaces de producir un deseo colectivo y trazar un mapa de grupo.<sup>9</sup>

### Agenciamientos de la posdictadura

Reflexionar en torno a los años noventa implica pensar las tensiones suscitadas al interior de un entramado cultural reconfigurado entre finales de la última dictadura militar, la apertura democrática y el desarrollo del neoliberalismo –un programa económico y un fuerte proceso de subjetivación capaz de construir hegemonía desde diferentes niveles sociales y culturales. Dentro de una situacionalidad segmentadora y excluyente, propiciada por las agendas macropolíticas supeditadas por una nueva red de relaciones económico-financieras, en el campo artístico local se localizan diferentes formas de agenciamiento colectivo y accionar micropolítico dentro y por fuera de las instituciones oficiales.

En julio de 1989, ante una fuerte crisis social y económica, el presidente por la Unión Cívica Radical, Raúl Alfonsín, entregó de manera anticipada su mando al candidato electo por el Frente Justicialista Popular, el peronista Carlos Saúl Menem (1989-1999). Ese mismo mes era inaugurada la gestión de Gumier Maier en la Galería de Artes Visuales. Un mes antes, Gumier Maier había publicado en *La Hoja del Rojas* el manifiesto “Avatares del arte”. Una carilla enumerada con seis ítems

---

*Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea.* 1a ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. 10 p. ISBN: 950-845-152-1

<sup>8</sup> Según Halim Badawi y Fernando Davis, esta noción puede ser entendida como “(...) las estrategias poético-políticas y los modos de hacer mediante los cuales diversas prácticas problematizaron los ordenamientos de saber/poder del régimen mayoritario heterosexual (con el propósito de desmontarlos en sus enclaves disciplinarios normalizados) al mismo tiempo que apuntaron a movilizar nuevos procesos disidentes de subjetivación susceptibles de desorganizar los pactos de sentido trazados y administrados por la producción de subjetividad del capitalismo”, BADAWI, Halim; DAVIS, Fernando. “Desobediencia sexual”. En: Red Conceptualismos del sur (ed.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta.* 1a ed. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014. p. 98-104.

<sup>9</sup> GUATTARI, Félix. “El rizoma de los agenciamientos colectivos”. *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles.* 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2013. p. 107-119.

bastó para desarrollar sus ideas acerca del arte y la escena contemporánea: la pintura como desleída, el rechazo al neoconceptualismo y, finalmente, la divergencia hacia el arte “comprometido” de viejas pancartas modernas. No obstante, al momento de indagar en las particularidades histórico-sociales que posibilitaron el despliegue del “grupo del Rojas”,<sup>10</sup> es necesario ahondar en sus modos de agenciamiento colectivo en la posdictadura, en especial en las trayectorias artístico-políticas de varios de sus integrantes en plataformas del activismo como el Grupo de Acción Gay (GAG). En 1984, por medio de la Coordinadora de Grupos Gays, fue creada la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), presidida por Carlos Jáuregui. Durante sus comienzos, su principal objetivo fue la derogación de los edictos policiales y combatir de manera mediática la represión hacia los homosexuales.<sup>11</sup> En contraposición a la CHA, se encontraba el GAG, herederos disidentes del Frente de Liberación Homosexual (FLH)<sup>12</sup> y formados políticamente por las lecturas de Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari. De manera conjunta a los otros grupos, el GAG denunciaba la violencia policial en tiempos democráticos y, en un plano más profundo, rechazaba los ordenamientos del régimen heterosexual.<sup>13</sup> A diferencia de las políticas de visibilidad ideadas por la CHA, el grupo reivindicaba otras inflexiones en torno al deseo, es decir la posibilidad de inventar otras formas de vida y afecto posibles.<sup>14</sup> En palabras del grupo:

A más de media humanidad que no se ajusta en sus conductas, en sus sentimientos o en sus actitudes a la norma establecida por la clase dominante. Epilépticos, hippies, madres solteras, locos, gays, delincuentes, prostitutas, gitanos, vagabundos, drogadictos y alcohólicos, sordomudos, enanos, exhibicionistas, tullidos, leprosos, albinos, sifilíticos, anarquistas, y en general a todas las mujeres; así como aquellos que sus estigmas son secretos: la opción es...la neurosis o las barricadas.<sup>15</sup>

10 Si bien, el “grupo del Rojas”, estuvo integrado por numerosos artistas, entre ellos, Cristina Schiavi, Ariadna Pastorini, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Elba Bairon, Benito Laren, Fabio Kacero, en el siguiente trabajo se sólo se analizan las producciones artísticas de Alfredo Londaibere, Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Feliciano Centurión y Gumier Maier.

11 Pese a la apertura democrática y su consecuente recuperación de las instituciones del Estado, las prácticas persecutorias y segregatorias hacia la comunidad LGBT tuvieron continuidad durante la presidencia del radical Raúl Ricardo Alfonsín (1983-1989); basta con recordar las declaraciones homofóbicas del ministro de Defensa Antonio Tróccoli en la revista *El Porteño*, véase: SYMS, Enrique; GONZÁLEZ, Juan. “Tróccoli y las reglas del juego”. *El Porteño*, 1984, n° 29.

12 El FLH (1971) fue un frente en el que convergieron diferentes grupos, entre ellos: Nuestro Mundo, Eros, Profesionales, Safo (grupo de lesbianas), Bandera Negra (anarquistas), Emanuel (cristianos) y Católicos Homosexuales Argentinos. Hasta 1976, año de su disolución, editó la revista *Somos*.

13 Sobre el pensamiento heterosexual (o heteronormal), véase: WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Sáez, Javier; Vidarte, Paco (trad.). 1a ed. Barcelona: Egales, 2006. ISBN: 84-95346-97-4

14 Un potente análisis sobre el GAG se presenta, en: BADAWI, Halim; DAVIS, Fernando. *Op. cit.* 2014.

15 Grupo de Acción Gay. *A más de media humanidad*. Buenos Aires, 28 de junio de 1984. Volante repartido por el GAG en el marco de la convocatoria a la marcha por el día de la “Liberación Gay” (actualmente Día Internacional del Orgullo LGBT). Archivo Marcelo Pombo.

En términos enunciativos, estas palabras apelan a agenciar –como dice Giorgi– cuerpos indeseables, decadentes, candidatos a correcciones o curas, *cuerpos terminales* donde se cierran historias colectivas, donde se cancelan linajes, donde una temporalidad dada se anula en un cuerpo “improductivo”.<sup>16</sup> En este remanente biopolítico, el cuerpo homosexual –como interrupción– adquiere sentido político, inquieta, interpela y por eso mismo, está sujeto al silencio y al borramiento en la historia cultural de occidente. Estas ideas del GAG, extraídas de un volante, también se presentan en *Sodoma*, revista editada por Gumier Maier que contó únicamente con dos números publicados entre 1984 y 1985. En las columnas escritas por Gumier Maier, se observa el énfasis de la “loca” como posibilidad de existencia clandestina en oposición a los efectos disciplinantes de la heteronorma; es en este punto donde se presenta la influencia del sociólogo, ensayista y activista Néstor Perlongher. Hacia finales de la década del ochenta, una vez avanzado el sida por los “guetos gay” –asimilados en una territorialización identificada con la conyugalidad heterosexual–, en su perfecta y limpia articulación con el poder médico, Perlongher anticipó el desarrollo acelerado de un proceso de tolerancia iniciado en los años setenta: el moldeamiento de la homosexualidad como consecuencia de su integración al orden.<sup>17</sup> Frente a esto, Perlongher dice: “¿Qué pasa con la homosexualidad si es que ella no vuelve a las catacumbas de las que era tan necesario sacarla, para que resplandeciese en la provocación de su libertinaje de labios refulgentemente rojos? Ella simplemente se va diluyendo en la vida social, sin llamar la atención de nadie, o casi nadie.”<sup>18</sup> Estos y otros sentidos sobre la desobediencia sexual como lugar de enunciación adquirieron un fuerte matiz político en el activismo del GAG, trazando líneas de afinidad y experimentación común que tuvieron un cauce diferente en los años noventa. En este proceso, como señalan Deleuze y Guattari, se presentan múltiples conexiones –por medio de alianzas y contagios– entre eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias y las luchas sociales que atraviesan de modo indirecto los actos y los cuerpos.<sup>19</sup> Artistas que después integraron las exposiciones del Rojas participaron del grupo, entre ellos Marcelo Pombo, Alfredo Londaibere y Alberto Goldenstein.

---

16 GIORGI, Gabriel. *Op. cit.* 2004.

17 El retorno a la pareja es localizado por Perlongher en los efectos posteriores a la *gay liberation* en la cual se generó una ruptura con las “homosexualidades populares” y se viabilizó la edificación de “guetos gays” urbanos proclives a la “promiscuidad desenfrenada”. En esta coyuntura empezó a constituirse un estereotipo de pareja homosexual estable, paradigma de la armonía y la adaptación al orden social, véase: PERLONGHER, Néstor. *El fantasma del SIDA*. Buenos Aires: Puntosur, 1988.

18 PERLONGHER, Néstor. “La desaparición de la homosexualidad”. En BAIGORRIA, Osvaldo; FERRER, Christian (comp.). *Prosa plebeya*. 1a ed. Buenos Aires: Editorial Excursiones, 2013. 113 p.

19 Véase: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (trad.). 5a ed. Valencia: Pre-textos, 2002. ISBN: 84-85081-95-1

Aunque en la década siguiente estos artistas no estuvieron vinculados al activismo, esta experiencia funcionó como matriz operativa generadora de derivas presentes en la potencialidad disruptiva de sus imágenes. De este modo, se observa como este grupo de artistas inició su proceso de singularización en los años ochenta, apropiándose de determinados tipos de referencias prácticas y teóricas que permitieron, a posteriori, su autonomización en el campo artístico. Desde ya, en esta etapa, hay que sumar la incorporación de otras trayectorias conjugadas en un mismo proceso de subjetivación, como son los casos de Omar Schiliro y Feliciano Centurión. Así, se presenta un doble proceso de afectación en la producción artístico-poética de los artistas. Primero, aquel ligado a los tránsitos iniciados en la posdictadura, en especial al activismo y la circulación por espacios mixtos del *underground*. En este conjunto, se analizará la producción temprana de Pombo y Londaibere, donde lo “indecente” plantea una estrategia en el anquilosado circuito de las artes visuales. Segundo, una instancia vinculada al propio trabajo de semiotización del grupo del Rojas como micro-agenciamiento. Aquí, insertados en el nivel de relaciones de fuerza, los artistas bocetaron la reapropiación de lo *light*, es decir lo liviano, lo leve, lo rosa y lo marica.<sup>20</sup> En este apartado, se establecerán reenvíos constantes entre las obras de Gumier Maier, Schiliro y Centurión y las intervenciones públicas que dieron consistencia argumentativa a la expresión *light*. A continuación, se desarrollarán las siguientes ideas.

### La indecencia como estrategia artística

Los desnudos (femeninos), como género o subgénero del retrato occidental son de larga data en la historia del arte, en especial a medida que el hombre blanco y heterosexual –legislador del mundo y sus condiciones de conocimiento– constituía de manera insaciable un tipo de subjetividad mayoritaria que aún hoy rige desde sus aparatos cognitivos. Diosas, majas, criadas, anónimas o no, fueron parte un regodeo voyerista en el cual la pintura y su dispositivo, en su mayor expresión, escala y alcance, posibilitó la circulación y edificación de distintas ficciones en torno a la administración de los cuerpos. ¿Qué implicancias adquiere un desnudo masculino, pornográfico y gay? ¿Qué interferencias se suscitan al interior de la historia canónica a partir de estas representaciones “indecentes”? En su análisis de las pinturas de Juan Dávila, Nelly Richard reflexiona sobre lo

---

<sup>20</sup> Gumier Maier esbozó estas asociaciones sobre el arte *light* en el texto curatorial de su última exposición como curador del Rojas, véase: GUMIER MAIER, Jorge. “El Tao del Arte”. En CIPPOLIN, Rafael (comp.). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1990-2000*. 1a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editor, 2011. p. 487-492.

“obsceno”, pensándolo como un desajuste de las formas, es decir, un quiebre del lenguaje en el cual el espectador accede a lo inmostrable y lo escondido. Según Richard, estas técnicas de desnudamiento visual, quitan el velo de lo oculto y acortan la distancia entre el que mira (desea) y el objeto mirado. En cuanto a la pornografía, esta redobla la apuesta, nos presenta un objeto plano, literal y realista que, por su inmediatez, nos obliga a “estar ahí”, fatalizando el *close-up*.<sup>21</sup>

En las primeras pinturas de Londaibere y Pombo, este frenesí excitante que alterna entre mostrar y obturar se presenta en la yuxtaposición y combinación de figuras recortadas de revistas con materiales provenientes de las manualidades; éstas últimas excluidas del canon artístico por su doble pertenencia degradante: la artesanía y lo entendido como “femenino”. Bastidores y maderas en formatos pequeños y medianos e incluso discos, cajas y cartones sirven de soporte para una pintura donde el *dripping* ya no es un gesto moderno, sino un gesto performativo e irreverente del devenir “marica”.<sup>22</sup> En la selección de pinturas que expuso en la Galería del Rojas en 1989, Londaibere introdujo en sus composiciones figuras masculinas en posiciones sexuales, figuras casi al punto del orgasmo y combinadas con rostros recortados de santos y *taxi-boys* en formato playero y urbano o en contextos surrealistas y metafísicos de vasta representación artística en la primera mitad del siglo XIX. Si bien, en la producción anterior del artista se observan estas operaciones, como por ejemplo las series *Mapas* (1985) y *Piezas de conversación* (1987) expuestas en el bar Singapore Slig de San Pablo, recién en su exposición de 1989 las imágenes adquirieron mayor connotación sobre el placer homosexual. Cabe señalar que, los desnudos masculinos fueron nuevamente retomados en las pinturas que presentó en la exposición colectiva del Espacio Giesso en 1992. En esta oportunidad, Londaibere tomó como referencia la serie de litografías y pinturas *Baños misteriosos* (1934-1973) de Giorgio De Chirico. En las obras del pintor metafísico, hombres musculosos y desnudos se encuentran sumergidos en una piscina dentro de un complejo arquitectónico similar a un baño griego de aguas calientes, pero a diferencia de De Chirico, las tres figuras representadas por Londaibere son más jóvenes, sus cuerpos se rozan en una misma bañera, transformando el apartado entorno en un corredor misterioso para enlazar sus propios deseos. Otra característica que contribuyó a generar una

---

21 RICHARD, Nelly. *La cita amorosa (sobre la pintura de Juan Dávila)*. 1a ed. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1984.

22 A lo largo de este texto se utilizarán expresiones como “marica” o “loca” para dar cuenta de un proceso de subjetivación disidente en torno a la homosexualidad (palabra inscripta en la medicina de mediados del siglo XIX). A su vez, es necesario aclarar que palabras como “gay” dan cuenta de un proceso normalizante en términos de devenir identitario. Para profundizar sobre estas ideas, véase: DAVIS, Fernando, “Loca/devenir loca”. En: Red Conceptualismos del sur (ed.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta*. 1a ed. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014. p.187-191.

distancia artística y política frente a las formas de representación de la pintura enaltecida en los años ochenta, es el formato pequeño constituido con tablas de madera malamente unidas y ornamentadas con cuentas plateadas. Ahí, en ese descaro de los materiales y los soportes, también radica la belleza de la obra.<sup>23</sup> En la reseña escrita por López Anaya, este tipo de subjetividad quedó relegada a oraciones que sondan tangencialmente aquello imposible de nombrar, en sus palabras: “una estética cargada de sentidos ligados a la sexualidad”.<sup>24</sup>

En 1987, Marcelo Pombo realizó su primera exposición individual en el Espacio Joven del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (actual Centro Cultural Recoleta). Si bien, el eje de la muestra giraba alrededor del rock y la psicodelia, los collages cubiertos de brillantina, recortes y chorreaduras que ostentan fragmentos de hombres desnudos y escenas de *cruising* en el Central Park extraídas de revistas como *Manhunt* y *The Advocate*,<sup>25</sup> refractan diferentes efectos que atraviesan a la desobediencia sexual como constante fuga de los órdenes instituidos. Pinturas con las mismas características fueron expuestas en *Marcelo Pombo. Producción 1988-1989* (1989) y en *Harte, Pombo, Suárez* (1989), ambas en la Galería del Rojas. En cuanto a esta última, resultan llamativas algunas ideas escritas por Miguel Briante<sup>26</sup> para dar cuenta de la obra de Pombo. Luego de otorgar laureles –desde una mirada heteronormativa– a la obra de Suárez y emparentar hombrías entre éste y Harte, a través de frases como “raspa en lo cotidiano”, “el mensaje explícito” y “bien ordinario”, Briante sostiene que Pombo intenta “(...) mostrar la actualidad de ciertas decadencias [...] todo como retratos de una fiesta que ya pasó”.<sup>27</sup> Desde ya, en concordancia con Giorgi, este tipo de las alegorías en torno al cuerpo homosexual son de larga data, más aún, si aquello que promueve los más perversos odios tiene como origen y fin una eliminación prometida. Esta “fiesta pasada” mencionada por Briante, además de anticipar las argumentaciones críticas generadas para definir el arte *light*, significa –de manera confusa– el fin de una década inscripta sobre plataformas de experimentación y el avance del sida sobre los cuerpos abyectos. En relación a esto último, una de las obras sin título presentadas por Pombo en el

23 El artista retomó estas composiciones en su serie *Témperas autobiográficas* (1999), en las cuales se conjugan formas de representación del diseño modernista como la geometrización y el exotismo con escenas sexuales gay.

24 LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Op. cit.* 1992.

25 Marcelo Pombo en entrevista con el autor, marzo de 2013.

26 Escritor, periodista y guionista. Entre 1967 y 1975, colaboró en los diarios *Primera Plana*, *Crisis* y *Opinión* y, en 1981, fundó, junto a Gabriel Levinas, la revista *El Porteño*. Desde 1987, fue editor de la sección de artes visuales del diario *Página 12*, cargo que ocupó hasta su fallecimiento en 1995. A su vez, dirigió el Centro Cultural Recoleta entre 1990 y 1993.

27 BRIANTE, Miguel. “Cuando los costados encierran el centro: Un líder de la periferia y dos de sus jóvenes seguidores establecen dos o tres nuevas pautas para ver lo común”. *Página 12*, 19 de diciembre de 1989.18 p.

marco de la muestra colectiva *Mitominas II. Los mitos de la sangre* (1989),<sup>28</sup> condensa impresiones del pasado que alternan entre el duelo y la melancolía. En la obra, una pintura de fondo verdoso que contenía flores anaranjadas que decían “virus” y rodeaban a otra flor más grande del mismo tipo que decía “adorando la vitalidad”, la canción *Una luna de miel en la mano* (1985) del grupo musical Virus toma otra significación. El verso “adorando la vitalidad” se desprende de las líneas que le dieron origen y adquiere un tipo de *escritura seropositiva*<sup>29</sup> que intenta poetizar una primera muerte pública del sida como la de Federico Moura, líder de Virus. La trayectoria inicial de Pombo señala las experiencias que afectaron sus primeras producciones, entre ellas su estrecha amistad con Gumier Maier, su participación en el GAG y un incipiente contacto con el escenario paulista donde se vinculó con el artista y activista gay Darcy Penteado en 1982.<sup>30</sup> Los dibujos de esta época presentan situaciones alegóricas al Brasil de los años ochenta, en el cual una ciudad como San Pablo aglutinaba “guetos gays” y “locas” o *miché* clandestinas y marginadas como las llama Perlongher. En los dibujos se entrelazan imágenes del imaginario político de la época (los años previos a la vuelta de la democracia convulsionados por la avanzada política, social y cultural del Partido de los Trabajadores dirigido por Luiz Inácio Lula da Silva), imágenes del *underground* paulista y escenas orgiásticas y fantasiosas en espacios exteriores donde las figuras antropomorfas –desde una animalidad constituida bajo los estereotipos de Disney World– se entrelazan y dan rienda suelta al placer sexual.

Ante estas imágenes, se observa la deriva suscitada entre la radicalidad activista y la abrupta interrupción generada sobre las representaciones más normadas del canon artístico. En estos casos, la inclusión de imágenes de la pornografía gay establece un doble desnudamiento. Por un lado, otorga una apertura, es decir, una mostración que interpela y pone en tensión el tránsito de la “loca”, segregada por el avasallamiento del poder médico en sus estrategias de sedentarización de los cuerpos. Como señala Fernando Davis, en torno a esta figura capaz de fugarse y generar otras vidas posibles, “(...) un *devenir* de la sexualidad capaz de potenciar, en su liberación deseante, la subversión no sólo del orden heterosexual, sino también de los repliegues heteronormativos condensados en la

---

28 En noviembre de 1989 se llevó a cabo la segunda versión de *Mitominas* organizada por Monique Altschul. En esta ocasión, la convocatoria giró sobre los mitos de la sangre, dando lugar a obras que ahondaban sobre la violencia hacia la mujer y el desarrollo del sida.

29 Lina Meruane utiliza esta expresión para analizar un corpus de obras literarias latinoamericanas producido en torno a la crisis del sida, véase: MERUANE, Lina. *Viajes virales. La crisis del contagio viral en la crisis del sida*. 1a ed. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012. ISBN: 978-956-289-104-2

30 Marcelo Pombo en entrevista con el autor, marzo de 2013.

“normalidad ampliada” del modelo gay.”<sup>31</sup> Por el otro lado, estas imágenes bastardas para la historia del arte, implican un corte en la linealidad convencional, allí donde los parámetros se reglamentan sobre lo legítimo y digno de ser exhibido. Ese “estar ahí”, que menciona Richard, manifiesta espacios de libertad, situación que en el campo artístico generó un repliegue, un temor a lo irrepresentable. Aquí, donde el contagio era inminente, la indecencia –el alejamiento de las buenas costumbres y las normas sociales– fue una estrategia artística.

### **La *Decoralia*: reapropiaciones de lo *light***

En 1991, tuvo lugar en el Centro Cultural Recoleta la exposición *Decoralia* de Gumier Maier. Apelando al título de una revista de decoración publicada en Buenos Aires entre los años sesenta y setenta, el artista presentó sus primeras molduras y plantillas de curvas de madera pintadas con cuadrillos y rayados en tonos pasteles. Más allá del formalismo exacerbado, sus obras reverberan distintos sentidos sobre a una subjetivación marica, donde lo *camp* –un código secreto y opaco– se articula con otras formas contestatarias y disidentes. Peluquerías de barrio, locales comerciales de Mar del Plata en los años cincuenta, muebles de jardín de hierro forjado y molduras ornamentales de la arquitectura urbana, constituyen un conjunto de imágenes presentes en las fisuras de la modernidad a través de su impugnación como trivialidad. Si bien, como dice Andreas Huyssen, la conjunción de imágenes y escrituras que produjo la expansión de la cultura de masas y las proyecciones de una “feminidad imaginaria” han estado inscriptas en la articulación del modernismo estético, la cultura de masas –como mujer – ha sido siempre un subtexto oculto del proyecto modernista.<sup>32</sup> En este sentido, cuando Fabián Lebenglik, al reseñar *Decoralia*, caracteriza a Gumier Maier por su “(...) refinado combate contra el prejuicio decorativo”, deja un interrogante abierto sobre las operaciones del artista –presentes en otros integrantes del grupo del Rojas– a la hora de inventar, desde lo abyecto, nuevas formas artísticas.

Al igual que los casos mencionados en los párrafos anteriores, estas producciones portaron el signo de la diferencia en su conflictiva relación con lo reglamentado. Como se puede observar, las primeras obras proyectan explícitamente imágenes de una homosexualidad conjugada por la

31 DAVIS, Fernando, “Loca/devenir loca”. *Op. cit.* 2014. 190 p.

32 HUYSEN, Andreas. “La cultura de masas como mujer: el otro modernismo”. En *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. 1a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002. p.89-120.

clandestinidad y la huida de toda identidad adecuada, pero también se presenta un conjunto de obras más tardío que evidencia otros procesos similares anclados en la jerarquización de técnicas, materiales y temas dejados de lado por el canon. En un eje más formal y de un esteticismo a ultranza, las esculturas de Omar Schiliro realizadas con palanganas y recipientes plásticos de cocina, caires y collares dan cuenta del pasado *bijoutier* del artista y del uso desenfadado de materiales poco “nobles” e incluso asociados a las edificaciones sexo-genéricas de “lo femenino”. En esta misma línea, las frazadas, los pañuelos y las pequeñas almohadas bordadas y pintadas por Centurión hacen referencia a las intensidades de un cuerpo terminal seropositivo trazado por el dolor. Tanto Schiliro como Centurión fallecieron a causa del sida y, a diferencia de la quietud –casi martiriosa– esperable por el poder médico, produjeron de manera frenética y deseante durante sus últimos años de vida.

Sumado a esto, es necesario examinar la ligera asociación entre “individualismo posmoderno” y minoría sexual subalterna utilizada para revisar el desarrollo de la Galería del Rojas, en la cual estos artistas fueron catalogados de “despolitizados” y “ensimismados” en su propia individualidad, sin poder atender a otras formas de *resistencia*<sup>33</sup> desde niveles micropolíticos, singulares e incluso divergentes entre sí. Estas líneas de análisis se manifiestan en un texto altamente visitado como “Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los años noventa” de Inés Katzenstein. Según la autora, dos puntos fueron problemáticos para el desarrollo de los artistas nucleados por Gumier Maier. El primero, la despolitización del grupo y su falta de resistencia a las vicisitudes del capitalismo tardío, visualizada en la imposibilidad de enunciarse como un tipo de “arte gay” contestatario y político y el segundo, el repliegue al neoconceptualismo como lenguaje artístico internacional.<sup>34</sup> Estas hipótesis forman parte de los sedimentos discursivos que permitieron el libre tránsito de lo *light* y sus connotaciones peyorativas. Como por ejemplo, las discusiones llevadas a cabo en la charla titulada “Arte *light*”, coordinada por Liliana Maresca e integrada por Omar Schiliro, Juan José Cambre, José Garófalo y Marcelo Pombo, en el marco del ciclo “¿Al margen de toda duda?” (1993), organizado por los pintores Felipe Pino, Marcia Schwartz y Duilio Pierri en el Rojas. Como está aclarado en el título, el tema pautado a discutir era el arte *light*, pese a esto, a partir de una relectura del debate, se percibe que el eje no estuvo enfocado en reflexionar sobre las obras, sino en profundizar sobre el rol del artista y su mirada crítica a la sociedad. ¿Qué determina lo político (legítimo) en una obra de arte? ¿Por qué la

---

33 En los términos de Foucault, la *resistencia* es un proceso de creación que tiene la capacidad de cambiar las relaciones de poder instauradas por los biopoderes a través de formas de subjetivación y formas de vida posibles, véase: LAZZARATO, Maurizio. “Del biopoder a la biopolítica”. *Multitudes*, 2000, n°1.

34 KATZENSTEIN, Inés. “Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los años noventa”. *Ramona*, 2003, n° 37, p. 4-15.

belleza de lo *light* –pensada como frívola y decadente– inquieta y está vedada de toda capacidad de revuelta? En relación a esto, es necesario mencionar que Gumier Maier, presente en el público asistente, entabló una primera sospecha sobre los posicionamientos más rancios y tradicionales del circuito: “Para los que inventaron este término arte rosa *light*, o arte puto si no se animan a decirlo, que expliquen qué es este arte y que digan si creen que el arte se ha putizado”.<sup>35</sup> Años más tarde, en 1997, dijo: “Y es así 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”.<sup>36</sup> Desde una mirada aguda, las palabras de Gumier Maier refractan los sentidos que envuelve y esconde un juicio devenido en injuria como la expresión *light*. Desde ya, este veredicto adquirió un carácter más virulento a lo largo del tiempo, como por ejemplo en el artículo “Arte guarango para la Argentina de Menem” de Pierre Restany, donde la producción artística del grupo estaría ligada al estilo de vida de las clases dirigentes menemistas. Una especie de mixtura entre análisis político antiperonista, periodismo de farándula y crítica de arte, es la lección a no aprender dejada por el francés.<sup>37</sup> Desde una simple definición de diccionario, “guarango” significa mal educado, descarado y, en ocasiones, sucio (¡vaya palabra para referirse al arte contemporáneo!), pero qué otras ideas pueden ser puestas en relieve a la hora de pensar las escrituras de la historia del arte. Al igual que las “locas” de Perlongher, analizadas por Giorgi, estas obras, a través de su residualidad social, tomaron su lugar en la vidriera artística mediante una pose inadecuada (la desobediencia sexual) y una persistencia anacrónica (el rechazo a las proclamas modernas y al neoconceptualismo y la inscripción a las técnicas desjerarquizadas por el canon). Tomando como punto de partida la inestable figuración de estos cuerpos en la literatura argentina del siglo XX, si “(...) la homosexualidad fue representada como un cuerpo *superfluo*, socialmente indeseable [...], en la encrucijada de lo raro, lo abyecto y lo ininteligible, un lugar en torno al cual se conjugan reclamos de salud colectiva, sueños de limpieza social, ficciones y planes de purificación social, y por lo tanto interrogaciones acerca del modelado político de los cuerpos”,<sup>38</sup> la artificialidad que provee una palabra como *light* contribuyó a colocar a estas obras en derroteros historiográficos donde el arte argentino de los años noventa continua siendo una zona de

35 AMEIJERAS, Hernán. “Un debate sobre las características del supuesto arte light. En HASPER, Graciela (comp.). *Liliana Maresca documentos*. 1a ed. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA, 2006. p.122.

36 GUMIER MAIER, Jorge, *Op. cit.* 1997, p.10.

37 RESTANY, Pierre. “Arte guarango para la Argentina de Menem”. *Lápiz*, 1995, p.50-55.

38 GIORGI, Gabriel. *Op. cit.* 2004.11 p.

discrepancia, es decir, un período que para muchos resulta difícil de analizar sin rendirle cuentas a las miradas macropolíticas del neoliberalismo.<sup>39</sup> En este entramado, el arte escrito con mayúsculas tendría la función de desplazar y, por qué no, erradicar la ficcionalidad hiperfemenizada que se presenta a dirimir su lugar, no sólo en el campo, sino en la gestión de los residuos y sustancias biopolíticas. De esta manera, al indagar en el supuesto arte *light*, se observa que su sistema de legibilidad no fue construido aisladamente por López Anaya, sino también por los aportes de otros críticos, curadores e historiadores que formaron parte de la misma coyuntura de debate al momento de producir ficciones capaces de reconocer, definir y categorizar las producciones artísticas.<sup>40</sup>

No obstante, en este punto los artistas del Rojas establecieron a través de múltiples líneas de fuga un modo de semiotización en constante desborde de las expresiones edificadas por los marcos de legitimidad de la época. Aquí, se localiza un proceso de apertura poética que se expande por fuera de lo intrínsecamente artístico y atraviesa, en términos de opacidad, los debates irresueltos de una década. En la mutación de este micro-agenciamiento se imprimieron huellas que admiten una misma estrategia común: reapropiar la liviandad (lo *light*) como idea representativa de ese cruce entre afectos. En esta intersección afectante se visualiza la tensión que suscita a los agenciamientos colectivos, que alternan entre equipar instituciones (la Galería del Rojas y su órbita expositiva) –trazar alianzas anfibias– y agenciar flujos materiales y flujos de deseo. En este caso, la deriva de estos artistas está ligada a una política molecular del deseo aplicada a las distintas plataformas de experimentación de la posdictadura, así el grupo del Rojas tendió a cuestionar y volver reversibles los efectos de un micro-equipamiento de poder constituido por el sistema de las artes para definir las prácticas artísticas contemporáneas y, a posteriori, colocarlas dentro del canon historiográfico que, en otra escala, opera como macro-equipamiento.<sup>41</sup> En el devenir de estas resistencias creativas, la posibilidad de lo *light* logró diseminarse infecciosamente como un tipo de condición de producción en constante transformación generando interferencias y desvíos en las formas de recepción.

---

39 En enero 2003, la eficacia histórica de lo *light* fue reactualizada a partir de las intervenciones del crítico Ernesto Montequin con motivo de la exposición *Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva* curada por Emiliano Miliyo. A su vez, como efecto de las polémicas generadas por esta muestra, en mayo de ese mismo año se llevó a cabo el debate “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo” en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, véase: MONTEQUIN, Ernesto. “Estertores de una estética (minutas de un observador distante)”. *Ramona*. 2003, n° 31, p. 34-41 y AA.VV. “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo”. *Ramona*. 2003, n° 33, p. 52-91.

40 Se hace referencia a las reseñas de Briante y Lebenglik analizadas en los párrafos anteriores.

41 GUATTARI, Félix. *Op. cit.* 2013. p. 107-119.

## Consideraciones finales

En sintonía con su propio trabajo de semiotización, el grupo de artistas del Rojas logró tomar posición y establecer diferentes estrategias en la administración de lo simbólico. En este contexto, su reconocimiento en el escenario artístico y en la escritura de la historia estuvo condicionado por la incapacidad de pensar las trayectorias por fuera de las normas sexo-genéricas que reglamentan el orden de los cuerpos y ejercen el poder de manera invisible en tecnologías eficaces como la producción de conocimiento. Lo *light*, como expresión ramificada de manera acrítica, no sólo introdujo al grupo en un debate sin salida –donde la posmodernidad no funciona como una lógica de producción teórica para analizar las fisuras de la modernidad y si, como un clima de frustración utópica y resignación política en el cual las viejas pancartas se observan desde una distancia melancólica–, sino también en un lugar neutralizante y desactivador de la revuelta. Sin embargo, como contrapartida de estas valoraciones, las prácticas artísticas sustentadas sobre un tipo de subjetividad gay, o mejor dicho, marica, implicaron, de manera procesual, la reapropiación y modelación de las expresiones diseñadas para contrarrestar su potencialidad.

Ante este proceso que alterna entre ilegibilidad, ocultamientos y aplanamientos, es necesario interpelar este mapa de grupo; un recorrido deseante iniciado en el activismo de la década del ochenta que adquirió otra forma de acción en la generación de nuevas referencias apoyadas tácticamente en la posibilidad de apertura que brinda el arte. Desmontar los marcos discursivos que determinan el nivel de politicidad de las prácticas y su grado de resistencia al estado anestésico del neoliberalismo, es una operación de desajuste que permite repensar los modos de agencia desde horizontes políticos imprevisibles y arriesgados.

*¡Arte light, arte rosa, arte marica!*

*Poetic reappropriations in '90s Argentine art as forms of resistance*

**Abstract:** Between 1989 and 1997, a group of artists took visibility at the Centro Cultural Rojas Visual Arts Gallery of the Buenos Aires University led by Jorge Gumier Maier, a gay activist and journalist during the eighties. Through a contemporary perspective and practical and theoretical references, these artists were a collective which was quickly recognized by the public legitimacy, including art criticism,

curatorship and Art history. However, if we analyze the circulation of their artistic productions is possible to detect a process of invisibility of their disruptive strategies about sexual disobedience. From these ideas, this paper attempts to dismantle the discourses and meanings that have contributed to building a normative fiction in the study of visual arts –sedimented by discursive logic of heterosexual regime– from the use of injuries such as arte *light*, arte rosa and arte apolítico. Investigating artistic-political group trajectories of gay activism and underground platforms after the dictatorship will be central to inquire into the resistance process of this *agenciamiento* onto a highly regulated artistic scene by tradition.

**Keywords:** agenciamiento, micropolitic, sexual disobedience, resistance

### Referencias bibliográficas

AA.VV. “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo”. *Ramona*. 2003, n° 33, p. 52-91.

AMEIJEIRAS, Hernán. “Un debate sobre las características del supuesto arte light. En HASPER, Graciela (comp.). *Liliana Maresca documentos*. 1a ed. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA, 2006. p. 121-124.

BADAWI, Halim; DAVIS, Fernando. “Desobediencia sexual”. En: Red Conceptualismos del sur (ed.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta*. 1a ed. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014. p. 98-104.

DAVIS, Fernando, “Loca/devenir loca”. En: Red Conceptualismos del sur (ed.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta*. 1a ed. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014. p. 187-191.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (trad.). 5a ed. Valencia: Pre-textos, 2002. ISBN: 84-85081-95-1

GIORGI, Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. 1a ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. 10 p. ISBN: 950-845-152-1

GUATTARI, Félix. “El rizoma de los agenciamientos colectivos”. *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2013. p. 107-119.

- GUMIER MAIER, Jorge. “El Tao del Arte”. En CIPPOLIN, Rafael (comp.). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1990-2000*. 1a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editor, 2011. p. 487-492.
- HUYSEN, Andreas. “La cultura de masas como mujer: el otro modernismo”. En *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. 1a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002. p. 89-120.
- KATZENSTEIN, Inés. “Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los años noventa”. *Ramona*, 2003, n° 37, p. 4-15.
- LAZZARATO, Maurizio. “Del biopoder a la biopolítica”. *Multitudes*, 2000, n°1.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge. “El absurdo y la ficción en una notable muestra”. *La Nación*, 1 de agosto de 1992.
- MERUANE, Lina. *Viajes virales. La crisis del contagio viral en la crisis del sida*. 1a ed. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012. ISBN: 978-956-289-104-2
- MONTEQUIN, Ernesto. “Estertores de una estética (minutas de un observador distante)”. *Ramona*. 2003, n° 31, p. 34-41.
- PERLONGHER, Néstor. *El fantasma del SIDA*. Buenos Aires: Puntosur, 1988.
- “La desaparición de la homosexualidad”. En BAIGORRIA, Osvaldo; FERRER, Christian (comp.). *Prosa plebeya*. 1a ed. Buenos Aires: Editorial Excursiones, 2013. p. 109-116.
- RESTANY, Pierre. “Arte guarango para la Argentina de Menem”. *Lápiz*, 1995, p.50-55.
- RICHARD, Nelly. *La cita amorosa (sobre la pintura de Juan Dávila)*. 1a ed. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1984.
- RODRÍGUEZ, Laura Graciela. “La educación artística y la política cultural durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)”. *Arte, individuo y sociedad*. 2010, vol. 22, n°1, pp. 59-74.
- SYMS, Enrique; GONZÁLEZ, Juan. “Tróccoli y las reglas del juego”. *El Porteño*, 1984, n° 29.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Sáez, Javier; Vidarte, Paco (trad.). 1a ed. Barcelona: Egales, 2006. ISBN: 84-95346-97-4