

Te saco el POMBO Y TE PONGO el SACCO

No es un chiste. O sí.

Con Freud, el chiste emerge desde esos lugares en que la inocencia de la literalidad no es posible.ⁱ

No es una tesis. O sí.

No en cierto sentido de supuesta rigurosidad en el que la investigación tiene que tener un formato específico y un orden procesual estricto que condiciona, no sólo la metodología y la tecnología de la investigación sino también su propia posibilidad.ⁱⁱ

Sobre todo porque una propuesta curatorial también tiene que poner (o sacar) esos espacios conceptuales en juego, desde que ella misma es parte de un dispositivo: de anclajes y desprendimientos, de sujeciones -conscientes o no- y posibles descentramientos, de sumisiones a marcos referenciales que no necesariamente pueden contenerla -o que no serían (necesariamente) los únicos que pueden contenerla-; del que -de algún modo- inevitablemente da cuenta.

Una vez más, creo que hacer curaduría es plantear algunos modos de pensar -no sólo un recorte de obras, ni siquiera el arte, sino esa complejidad que incluye al propio concepto de curaduría y su posibilidad de existencia, su propia aparición dentro de un lenguaje y un campo, etc.- y de pensarse en esos modos.

Entonces.

Sacco hay... y Pombo también.

Y la emergencia (la memoria) de una polémica.

La colección Castagnino+macro posee obras de ambos artistas, obras sumamente representativas de lo que ellos significaron en torno a esa "polémica" que mencioné hace un instante.

Lugares supuestamente irreconciliables desde el fragor del combate que parecía delimitar zonas exclusivas y excluyentes dentro del arte.

Antes de comentar un poco esa problemática que estimuló el pensamiento de una muestra como ésta y su título, una acotación para situar su obra en la colección: de ambos, el museo posee trabajos sumamente relevantes, protagonistas del lugar y el momento en que esa obra fue producida y que, por lo mismo, la sitúan de un modo privilegiado a la hora de recordar -desde el propio lenguaje- un conflicto que parecía (para algunos sigue pareciendo) irresoluble. De ahí la elección para proponer -desde la producción- esa dicotomía que marcó -supuestamente- una década.

Continúo.

Esta supuesta (insisto con el término "supuesta" no para poner en duda la veracidad de los relatos y los discursos generados en su momento y que marcaron dos terrenos, con espacios hegemónicos y zonas de marginalidad, sino para situar esto en el lugar de la "creencia", de la "convicción" y del "deseo", lo que hace que esas verdades estén particularmente vinculadas a los puntos de vista de los enunciadores -como toda verdad, es cierto, pero en este caso esta afirmación se hace especialmente patente) lucha entre dos modos de conceptualizar y de producir arte, ha empezado a ser revisada.ⁱⁱⁱ

Lo que, por supuesto, provoca el desplazamiento de etiquetas y su reconceptualización a partir del cambio de mirada proveniente, por un lado, de esa distancia que provoca el paso del tiempo pero sobre todo de la asunción de formas conceptuales y de reflexión crítica que señalan una apertura y un pluralismo que -poco a poco- han ido ganando terreno en la teoría y la práctica disciplinar.

Sobre todo.

Lo que está en juego en esa discusión son (como dije, sobre todo, no únicamente) los conceptos de "político" y de "placer".^{iv}

Creo que esta pareja aparece como un núcleo problemático (que no voy a desarrollar aquí -tampoco lo desarrolla la muestra, sino simplemente lo enuncia-) que ha atravesado gran parte de las producciones del arte moderno, enfrentando períodos (o grupos y/o movimientos sucesivos o simultáneos) en los que el arte es pensado desde la relación (conflictiva, si las hay) entre ética y estética con los que producirían desde una supuesta (de nuevo) relajación de esa tensión.^v

La muestra enuncia.

Pero enuncia desde la obra, desde la supuesta (una vez más) evidencia del objeto (del hecho) en cuestión.

Por eso lo escueto.

Sacar y poner.

Suministrar la oposición para -en el entre- poder pensar.

Roberto Echen
Rosario, 8 de enero de 2009

- i Aunque la literalidad -propuesto el término positivista o ingenuamente desde la certeza- no sea más que un modo de inexistencia.
- ii Creo que todavía no se ha encontrado el modelo -o su ausencia- de investigación para un campo epistemológico como el del arte, desde que se ha intentado extrapolar modelos provenientes de las ciencias duras a un ámbito que ha sido -justamente- el que ha mostrado la posibilidad de otro pensamiento y que ha estado en el lugar y el momento de las rupturas epistemológicas que han marcado nuestra contemporaneidad. Por supuesto hay autores que han trabajado desde diversos espacios de pensamiento ese vínculo, desde Bachelard a Morin, con los aportes de Bateson, pero también Foucault, Deleuze, Guatari, Derrida, y otros que no mencionaré aquí -porque no es el lugar o porque no los conozco-.
- iii Me alegra ver la convergencia de algunos discursos que mostrarían el cambio (o el desplazamiento) como síntoma de un momento particular (el nuestro) que puede pensar la historia desde otros espacios discursivos -no quedando restringidos a un pensamiento basado en la dicotomía y la ubicación del "otro" como enemigo o amenaza. En el momento en que estaba elaborando esta muestra (fines de 2007) comencé a encontrarme con que desde diversas zonas conceptuales se empezaba a repensar la validez de posiciones dicotómicas respecto de algunas décadas clave para nuestra actualidad como son los '90 y los '80. Recientemente me encontré con un artículo de Roberto Amigo (80/90/80, Ramona 87) en el que plantea los vínculos (con lo que pueden tener de diferencial, lo que no quiere decir enfrentamiento) entre ambas décadas, algo que desde hace bastante tiempo me ha preocupado (perteneciendo yo mismo a los '80) y que -cada vez más- se está haciendo cuerpo en el pensamiento crítico y teórico contemporáneo.
- iv Prefiero usar este término para referirme a un modo (no creo que sea uno sólo) de arte cuya denominación más difundida es, probablemente, la de "arte light", porque me parece que da cuenta de una vieja dicotomía asentada en postulados que podrían tener filiaciones kantianas (el "deber ser") pero también en esa "ética protestante" que, según Weber, postula el trabajo como lugar de sacrificio.
- v Con Fernando Farina hemos conversado muchas veces respecto de algo en lo que ambos coincidimos y que él postula en estos términos (más o menos): "Cómo alguien puede creer que no es político mostrar una caja de cepita (apenas intervenida con elementos de cotillón) y postular, además, que es bella". Lo que esto plantea (creo) es el hecho de que lo "político" de la obra está en el lenguaje (y/o en su suspensión).

80/90: ALGUNAS APRECIACIONES DE ROBERTO AMIGO*

Hace alrededor de cinco años se desarrolló el último de los debates artísticos intensos, el tiempo transcurrido es un buen ejemplo de la cómoda convivencia actual entre los actores del campo artístico. Aquella discusión trataba de distinguir el arte de los ochenta con el de los noventa desde la vieja dicotomía decimonónica entre el arte social y el arte por el arte, cuestión que siempre ha estado teñida de carga moral. Tal vez, lo más interesante fue el hallazgo del término *arte rosa luxemburgo* para oponer al de *arte rosa light*, aunque también se hubiera podido recuperar la ironía del *rosa de lejos*.¹

En estas breves líneas que no intentan ser conclusivas—escritas como pensamiento en voz alta—me interesa apuntar alguna cuestión que, tal vez, permita llegar a una imagen distinta. Adelantemos la hipótesis: lo que entendemos como *arte light* de los noventa es la conclusión de una línea de fuerza central de lo artístico-político de los años ochenta.

Existen dos actitudes estéticas complementarias en el arte de los ochenta que parten de la idea del cuerpo como soporte de lo artístico: la *vindicadora* y la *festiva*. Hay una *politización festiva implosiva* (la acción de romperse hacia dentro con estruendo porque la presión de la cavidad es inferior a la externa) y *politización vindicadora explosiva* (la acción de liberación brusca de una gran cantidad de energía encerrada en un volumen relativamente pequeño, por incremento violento y rápido de la presión).

Se encuentra extendida la creencia del impacto inmediato del *Siluetazo*, sin embargo abstraída la *silueta* como símbolo de la desaparición y del terrorismo de Estado (gracias a la JP y los Centros de Estudiantes en formación que fueron activos en la jornada del 21 de septiembre de 1983) no tuvo ningún peso en el campo artístico durante toda la década. Su recuperación fue primero historiográfica a fines de los ochenta, y luego se convirtió en un *ídolo de foro* del arte político, en parte por los nuevos colectivos y por otra gracias al interés novedoso en el conceptualismo político por la curaduría y la academia internacional. *El Siluetazo* se convirtió, así, en una referencia de década para el arte político similar a lo ocurrido con *Tucumán Arde*; símil alimentado por el breve sueño revolucionario de los ochenta que se miraba especularmente en la experiencia pasada. *Tucumán Arde* fue un fracaso tanto en su factura artística como en el impacto político, paradójicamente garantizó su éxito futuro en la calidad individual de algunos de los artistas participantes con sus trayectorias diversas en el campo artístico; por el contrario *El Siluetazo* fue un éxito social si lo calibramos por la instalación de la imagen *silueta* para comunicar una demanda política, pero hacia el sistema artístico no tuvo relevancia, al punto tal que los artistas que idearon la propuesta se diluyeron en la práctica colectiva.

La segunda actitud estética, la *festiva*, es de fuerte impacto durante todos los ochenta y es el núcleo central de la práctica estético-política cotidiana. La recuperación del cuerpo como *alegría*, como vínculo con el otro—que también podía darse en el ritual de la movilización urbana—era en los años ochenta una demanda política de enorme intensidad: ante el fin de un

¹ Véase: Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Marcelo Montequín y Magdalena Jitrik. "Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo", *Ramona*, núm. 33, julio-agosto del 2003, pp. 52-91; y Fabián Lebenglik. "Para ver el kitsch de cerca. Rosa de lejos". *Página 12*. Buenos Aires, 14 de setiembre de 1993. Para las primeras exposiciones de la Galería del Rojas véase Natalia Pineau. "El Rojas. Arte argentino de los '90". *ICAA Documents Project Working Papers. The Publication Series for Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, The International Center for the Arts of the Americas-The Museum of Fine Arts, Houston, No. 2, (en prensa).

poder que se había establecido sobre cuerpos torturados y desaparecidos se danzaba.

La Galería del Rojas se ha tornado un símbolo del arte de los noventa y, sin embargo, su estética es la conclusión de los ochentas: traslada al soporte material el aspecto festivo corporal, a la vez que otorga visualidad plástica a la política de género que había optado por la *performance* como expresión en la década anterior; además el espacio es generador de una sociabilidad en momentos del inicio del cerramiento individualista.

El texto liminar del Rojas es *Avatares del Arte*, un comentario sobre el estado del arte en Buenos Aires, en cuyo comienzo señala el agotamiento del expresionismo y del arte político.² Ninguna de estas dos opciones artísticas, en realidad, existía ya en 1989 para entablar una discusión hegemónica; por cual no tiene peso programático real enfrentarse a ellos. Unir el oficio material del arte al disfrute, acercarlo “hasta los contornos del espectáculo” es un programa lo suficientemente vago, que puede comprenderse desde el elogio al Certamen con el Arte en el Cuerpo, organizado por Roberto Jacoby en Palladium que es un punto alto de la línea festiva de los ochenta. El discurso artístico de Gumier Maier actúa sobre el terreno vacío que ha dejado la “transvanguardia”, y que la pintura de los discípulos de Hlito y Puente no ha logrado cubrir, tampoco los derivados regionalistas de la Escuela del Sur y menos el fallido intento *Grupo de la X*.

La oposición al arte social era una incorrección política ya que aunque inexistente lo aceptable era aplaudirlo por su asociación estructural con el Movimiento de DDHH. La virtud del Rojas es que se saca de encima lo políticamente correcto y acepta la felicidad ochentosa sin culpa. La política, sabe Gumier Maier, pasa ahora por otro lado. Gumier Maier es un sujeto político, un militante del movimiento homosexual: por eso entiende tanto del enfrentamiento directo como del tacticismo, del entrismo y del simulacro. Tal vez, uno de los logros de la “gestión” de la Galería del Rojas es que se haya diluido su dependencia de la Universidad de Buenos Aires y de la política de extensión universitaria dominada por Franja Morada del Centro Cultural Ricardo Rojas, abierto en la primavera alfonsinista de 1984, probablemente porque comenzó a actuar cuando la hegemonía de la misma entraba en su declive, obligada a la convivencia con otras agrupaciones socialdemócratas como Compañeros de Base, que basaron luego parte de su política pública en cuestiones de género. Gumier Maier es un intelectual orgánico, que domina la política cultural desde un espacio público. Es uno de los últimos artistas de manifiesto: desde *Avatares del Arte* a *El Tao del Arte*. El primero antes de abrir la galería, el segundo luego de su renuncia como director de la misma en 1997, sintomáticamente como una defensa de la relación arte-vida desde la libertad y la ficción.

Un punto común de los “artistas del Rojas” es la lectura personalista de la historia del arte local, en una actitud posmoderna -como “dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío”-, aún más que la de la “transvanguardia” local de principios de los ochenta que estaba sujeta a su propia génesis setentista. Es decir los artistas del Rojas producen sus obras desde la idea de espectáculo, del pastiche de estilos anteriores (el arte concreto, el perceptismo y el pop: es decir los “estilos modernos argentinos”), la parodia y la esquizofrenia, la negación del significado, el hedonismo y la velocidad del tiempo del presente. En cierta forma, el Rojas es un esteticismo de los ochenta que transcurre entre el *glam* y el *camp*.

Las lecturas sobre Rojas tomaron alguno de estos aspectos para argumentar positiva o

² Jorge Gumier Maier: “Avatares del Arte”. *La Hoja del Rojas*. Buenos Aires, año II, núm. 11,

negativamente sobre las obras. Por ejemplo, Basualdo se preocupó por la relación con los estilos históricos como el arte concreto en *Crimen & Ornamento*; el carácter hedonista fue malinterpretado por Restany en su comparación con el menemismo como un estilo de vida; la idea de un arte para la velocidad del tiempo presente —además del uso kitsch de los materiales— fue uno de los ejes del apoyo crítico de Fabián Lebenglick, que se ocupó de la mayoría de las exposiciones desde 1991.³

de los ochenta: abrir la posibilidad de un lugar para la belleza a salvo de “nuestra” historia.⁴

Se piensa al Rojas desde Ruth Benzacar y las ferias de arte ¿No será, tal vez, más interesante hacerlo desde las demandas democráticas, las ansias de libertad y los breves sueños igualitarios de los ochenta?

³ Carlos Basualdo. “Crimen es ornamento”, presentación catálogo *Crimen es ornamento*. Centro Cultural Parque de España, Rosario, septiembre 1994. Participan Fabián Burgos, Nicolás Guagnini, Fabio Kacero, Jorge Gumier Maier y Pablo Siquier. En la Galería del Rojas se incorporaron Graciela Harper y Omar Schilliro. Basualdo para la exposición en New York incorporó a Raúl Lozza para facilitar un argumento genealógico que acompañe un discurso más ideológico sobre las prácticas y las referencias de los artistas convocados. Carlos Basualdo. “Ejercicio de lejanía”. *The rational twist*. New York, Apex Art, febrero de 1996. Pierre Restany. “Arte Guarango para la Argentina de Menem”. *Lápiz* (Madrid), noviembre de 1995, año 13, núm. 116, págs. 50-55. Para las críticas y los prólogos de Fabián Lebenglick, al igual que para documentos varios entre 1989-2000, consultar el Archivo especial *Galería Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA)*, Fundación Espigas.

⁴ Marcelo Pacheco. “Arte por el arte. Una retrospectiva en el Centro Cultural Recoleta recupera el arte que pasó por el Rojas en los últimos siete años” y “Polémica Zen”. *Magazín Literario*, junio de 1997, año 1, núm. 0, pág. 8. Pacheco había presentado, por ejemplo, la muestra de José Garófalo en el Rojas: “José Garófalo, el aguafiestas”. *Violencia Light. José Garófalo*. Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, Abril de 1996. Pacheco y Gumier Maier prologan *Artistas argentinos de los '90*. Buenos Aires, FNA, 1999.

* Recortes del artículo "80/90/80" de Roberto Amigo publicado en ramona 87, hechos por Roberto Echen con expresa autorización del autor.

TOPOLOGÍA DEL PROLETARIO CHIC

"No hubo tal polémica ni tales grupos ni nada. Todo eso lo organizaron Ernesto Palacio y Roberto Mariani. Pensaron que en París había cenáculos literarios, que podía servir para la publicidad el hecho de que hubiera dos grupos enemigos, hostiles. Entonces se constituyeron los dos grupos. En aquel tiempo yo escribía poesía sobre las orillas de Buenos Aires, los suburbios. Entonces yo pregunté: '¿Cuáles son los dos grupos?'. 'Florida y Boedo', me dijeron. Yo nunca había oído hablar de la calle Boedo, aunque vivía en Bulnes, que es la continuación de Boedo. 'Bueno', dije, '¿y qué representan?'. 'Florida, el centro, y Boedo sería las afueras'. 'Bueno', les dije, 'inscríbanme en el grupo de Boedo'. 'Es que ya es tarde: vos ya estás en el de Florida'. 'Bueno', dije, 'total, ¿qué importancia tiene la topografía?'"

Testimonio de **Jorge Luis Borges** en Sorrentino, Fernando, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*

Las polémicas no son las obras. Las polémicas se montan sobre las obras, son su ruido. Un audio que las revolotea.

Sucede que ese sonido se les adhiere. Al punto que ya no hablamos de las imágenes, sino de lo que se dijo de ellas.

Ese murmullo no es un *password*, no se parece en nada a un abracadabra.

Es algo que ya sabemos: la ideología pre-existe a cualquier práctica artística. Y esto es porque toda ideología tiene su mercado.

Y hablo de mercado porque, como sugiere Borges en el epígrafe, las discusiones son la mejor publicidad de la que disponemos. Lo malo es que si el ruido se entromete demasiado en las obras, molesta. El mercado se vuelve demasiado pequeño.

Hablemos de los noventa.

Según lo veo, las coordenadas de las diferencias fueron las siguientes: Sacco investigaba una tradición, recuperándola. Desde adentro, desde afuera, desde los costados, desde todos los escorzos indagaba un movimiento que se había materializado en *Tucumán Arde*. Estaba interesada en el tema desde mucho antes. En sus internas. En sus contradicciones. En sus efectos. Faltaba mucho todavía para que se pusiera de moda, para que fuera un artículo de exportación, para que se convirtiera en un botín académico.

A Pombo no sólo no le interesaba en lo más mínimo ese pasado, sino que abiertamente lo rechazaba. No se sentía atraído por nada que no fueran sus afectos, su experiencia sensible. En un reportaje de la revista *La Maga* (el medio que mejor documentó los debates de la época) se quejaba de los "montoneros chetos". En su momento, esas declaraciones llamaron mucho mi atención. La conversación grupal (los reporteados eran la plana mayor de lo que luego se conocería como "*estética light*": Gumier Maier, Schilliro, Londaibere y el autor de las *Cepitas*) estaban en pose de combate. Pero Pombo era, decididamente, quien iba más lejos. No le interesaba recuperar ningún tiempo que no fuera el suyo.

Los enfrentamientos habían comenzado (y aumentado progresivamente) a partir de las repercusiones de la muestra de los artistas del Rojas en el Centro Recoleta, en el 92. El término *light*, aporte del crítico López Anaya, más connotativo que calificativo, mutó en peyorativo, en mote discriminatorio un poco después, en las mesas organizadas en el mismo Rojas por Marcia Schwartz, Duillo Pierri y Felipe Pino. Entonces los artistas *light* tenían dos frentes: los neoexpresionistas y transvanguardistas ochentas por un lado y las apuestas internacionalistas del Cayc por el otro. Si bien Gumier atacaba en el catálogo "Cinco años del Rojas" (1994) a quienes definía como "*estomaguistas*", la contraposición arte *light* / arte político no estaba para nada clara. Era absolutamente marginal.

Incluso hasta mucho después.

Dejó de serlo luego de que el suegro de Shakira abandonara la casa Rosada en helicóptero.

Y no inmediatamente: el debate se terminó de instalar entre noviembre de 2002 y mayo de 2003, esto es: desde la exhibición *Futuro imperfecto*, presentada en Estudio Abierto, con curaduría de Valeria González y Marcelo de la Fuente, la estadía en el país de los artistas alemanes Andreas Siekmann y Alice Creischer, luego impulsores de la exposición itinerante internacional *Ex Argentina, Ansia y Devoción*, muestra curada por Rodrigo Alonso que tuvo dos sedes (la Fundación Proa y el Parque de España) y el coloquio *Arte Rosa Light versus Arte Rosa de Luxemburgo*, organizado por la revista ramona en el auditorio del Malba.

Un dato no menor: ya entonces todo lo que fuera tematización de la crisis de nuestro país convocaba presupuestos extranjeros. En el citado coloquio hubo quejas por estas financiaciones.

Un recuerdo de 1996: voy a visitar a Pombo a su casa-taller de la calle Estados Unidos, en Buenos Aires. Entonces, si mal no recuerdo, tenía de vecina a Nicola Costantino ¿también a Martín Di Girolamo?. Pombo estaba fascinado por lo que había visto en televisión la noche anterior: Jarvis Cocker empujando a Michael Jackson delante de todos mientras este último bailaba y cantaba en una entrega de premios. Pombo entonces era fan confeso de Cocker, no sé si tanto de su música como de su perfil de proletario sensible, de (ex) obrero portuario chic.

Alguien que podría haber hecho suya la declaración de Oscar Wilde cuando le preguntaron por sus ideales: "Lujo y socialismo".

Rafael Cippolini
Plaza Butteler
Febrero de 2009

Siempre es tiempo de no ser cómplices

por Fernando Farina

"Decir que el arte es político es como decir que el hombre es humano". Recuerdo la frase de Augusto Boal. La tuve siempre en cuenta desde principios de los 80 cuando con mis compañeros nos preguntábamos acerca de la posibilidad de que el arte pudiera ser una herramienta para la transformación social.

Eran tiempos complejos, de alguna manera éramos "hijos" de Tucumán Arde, habíamos reivindicado a la vanguardia rosarina de los 60 y luchado para que aquellos artistas "comprometidos" tomaran los puestos directivos de la universidad, luego de años de lo que podríamos caracterizar como, al menos, un academicismo cómplice. Eran tiempos de gran expectativa y efervescencia. Creíamos que era posible pensar en una sociedad más justa. Y también creíamos en el arte.

Me pregunto ahora por qué no fuimos conscientes de la frustración de una generación que había elegido un camino más fácil, el de la política, el de la educación...

Creo que más allá de nuestras voluntades fuimos arrastrados por la convicción de que a través del arte no era posible. El escepticismo de aquellos artistas melló profundamente las convicciones de quienes buscábamos los caminos para construir desde el arte. Fui el único que se "salvó" de la camada. Mis compañeros eran virtuosos, inteligentes, pero no soportaron el temor de que el arte sólo pudiera servir para alimentar exactamente a lo contrario de lo que ellos querían.

Creo también que fue el grupo Rozarte, a fines de los 80, el que con pocas herramientas pero con más desparpajo creó un punto de inflexión en la historia al decidir matar a los próceres para ser, ellos (cada uno), simplemente artistas. Varias veces charlé esto con Graciela Sacco, y reconozco que nunca estuvo muy de acuerdo con este análisis. En realidad la entiendo; es cierto que en aquellos años había otros artistas, como ella misma, que planteaban un discurso comprometido, convencidos de la importancia del arte.

Recuerdo que, poco antes de que muriera, tuve una charla acerca de aquellos años con Rubén Naranjo (quien había asumido en el 83 la dirección de la Escuela de Artes), y le dije algo que había pensado luego de muchas discusiones y desencuentros: "Me parece —le hablé con una confianza como nunca antes— que creés tanto en la necesaria pureza del arte que no te permitiste producir más".

Tal vez esta conclusión venía de la mano de algunas situaciones que me sorprendieron, como las vividas por aquellos artistas "comprometidos" que dejaron de hacer arte y se dedicaron a hacer ilustraciones o historietas, o peor aún (para mí): dibujos publicitarios.

El mismo Naranjo hizo durante mucho tiempo de todo, menos arte, porque de alguna manera —él pensaba— el arte siempre estaba al servicio de la burguesía. Si hasta nos había lanzado un exabrupto en medio de un examen final: "arte, una mierda", vociferó, para que entendiéramos que estaba de la vereda de enfrente.

Retomo el relato: cuando le comenté de mi sospecha sobre su fantasía acerca de un arte impoluto, me contó una historia. Me dijo que en los 70, cuando ya había abandonado el arte, el "maestro" Juan Grela lo inquirió una vez acerca de su vida. "Dígame Naranjo, ¿usted quiere hacer la revolución?", le preguntó, y siguió: "¿Y para qué quiere hacer la revolución? Para que, por ejemplo, más gente pueda hacer arte, ¿no?, para que más gente pueda disfrutar del arte, ¿no?".

"Sí, claro", me dijo que le contestó, y fue entonces cuando Grela le recomendó: "¿Por qué no empieza por el arte ahora?"

A veces en las clases en la facultad, donde soy titular de Sociología del Arte, recuerdo estas historias y surgen preguntas acerca del debate posmenemista entre los mal llamados arte político y arte light, como movimientos antagónicos.

Me exaspera la creación de falsas antinomias. En ese sentido, no puedo más que denostar algunas de las ponencias realizadas en el absurdo debate (pos 2001) "Arte rosa light vs. arte Rosa Luxemburgo", como la de Ernesto Montequin quien sostuvo que "toda obra de arte es vehículo de la ideología del arte, que es una de las instituciones más dolorosamente funcionales al sistema capitalista".

Aquellos que militamos (y sobrevivimos) con la convicción de la importancia del arte e incluso desconfiamos, como alguna vez me hizo notar Norberto Puzzolo, cuando a una muestra asiste mucha gente, sabemos que el arte (y la valoración, teñida de cierta moral) no se puede limitar a una representación.

Pienso, como contracara, en los artistas concretos, cuando en los años 40 se sumieron en una búsqueda inventiva que diera respuesta a la sociedad. El planteo, absolutamente comprometido –muchos eran militantes del PC-, era desarrollar un lenguaje universal, que pudiera ser disfrutado por todos, que atravesara fronteras y clases sociales, que rompiera con todo ilusionismo.

Tampoco puedo olvidar la impugnación de Marcelo Pombo a muchos de los artistas supuestamente comprometidos.

A principios de los 90, su postulación de que sólo le interesaba lo que estaba un metro alrededor suyo era aparentemente una manifestación del total descompromiso con la sociedad. Sin dudas para muchos de nosotros, aquellos que en los 70 pensábamos en la revolución universal, nos hacía ruido tamaña declaración.

Era inadmisibles lo que decía, sin embargo con el tiempo entendí la importancia de la propuesta. Pombo impugnaba a muchos de los artistas que plasmaban el horror a través de representar cuerpos retorcidos y bocas abiertas mostrando los dientes. Se paraba, al contrario, en un lugar poco pretencioso, lejos de los discursos universalistas. Se detenía en lo que sucedía un metro alrededor de él, pero –advertía- con todo lo que pasaba allí se comprometía, realmente se comprometía.

Para esta serie de recuerdos elegí un título que robé de aquel documento que escribieron los artistas que participaron de la llamada vanguardia de Rosario. Me gusta pensar que "siempre es tiempo de no ser cómplices". Que es preferible debatir acerca de la relación entre ética y estética, que pensar que el arte tiene la obligación de colaborar en forma directa en la transformación de las condiciones socioeconómicas.

Me gusta pensar en el compromiso de Pombo y en el esteticismo de Sacco, y viceversa.

Hay obras que me hacen pensar que otro mundo es posible, pero eso no necesariamente (diría más bien que casi nunca) me pasa con las supuestamente obras llamadas políticas.

Y creo que el gran desafío, si lo hay, es -como decía Walter Benjamin- buscar la manera de hacer un discurso que no pueda ser utilizado por el fascismo.

Masculino/Desmasculino

por Justo Pastor Mellado

No es posible escribir sobre la obra de Sacco y sobre la obra de Pombo, pertenecientes a la colección del Macro. Es necesario escribir sobre la relación que se establece hoy día, entre ambas obras, en el contexto de una “operación de manejo” de la colección. De tal manera, el título que nos convoca nos obliga a trabajar sobre la hipótesis de reversibilidad de las obras, siendo en este caso, la relación de ambas como “obra curatorial”. Esto es una primera cosa. Lo segundo es el punto de vista doblemente paródico de la referencia para-homográfica de los nombres, que remite a sacar y poner, en un sentido manifiestamente sexual de “mete-saca”. Si desde ya, en términos literarios y literales, la frase “lo saco y lo pongo” sostiene el título de segundo grado que delata el alcance del gesto curatorial, a lo que me remito es a considerar la genitalidad masculina como eje de la relación entre ambas obras. Lo que me autoriza a pensar que lo que está en juego es la propia genitalidad que sostiene a toda teoría de la vanguardia. Para nadie es un misterio que la obra de Sacco es considerada como política en extremo, mientras que la obra de Pombo no califica; se queda corta. En el terreno de las materialidades, la caja de Cepita es una parodia de la caja brillo reproducida en las ediciones de las obras de Danto. En cambio, la reproducción de la imagen de una manifestación de masas presente sobre un soporte emulsionado, no cabe duda que representa el sentido de un gesto colectivo que, a su vez, remeda la pintura de Da Volpedo, a su vez retocada en el film de Bertolucci, que anticipa cinematográficamente las tesis del “compromiso histórico”, en el marco de la política italiana de fines de los setenta. O sea, de una fecha que históricamente no puede dejar de ser prevista en la cercanía del golpe del 76. Aunque estas obras reproducen la tensión del campo del arte de comienzos de los noventa, cuando la seminalidad de los movimientos sociales, en su variante pentecostal, si bien era pre/vista, no era sin embargo integrada como dispositivo analítico, en la hora del derrumbe de los paradigmas partidarios. De este modo, la masculinidad genital de la vanguardia política es desmontada por la desmasculinización del dispositivo crítico. Las gotas figuradas en “Cepita” (Pombo), como lágrimas fálicas, potencian la ornamentalidad voluptuosa de un objeto que regresa desde el campo de su utilidad financiera al campo de la utilidad simbólica deflacionada, como representación de un objeto caído, que se homologa a la caída del movimiento social en la crisis profunda de su representabilidad, que a nivel de unidad imaginaria no puede sino exhibirse como secuencia interrumpida por la fisura de su

reproducción. En este sentido, las obras de Sacco y Pombo son intercambiables, porque ambas comparten la deflación de sentido que imaginariamente las sostiene, en un deseo construido a la medida de las imposturas constituyentes del propio campo político. El juego del título de la puesta en relación de ambas obras desmiente el propósito manifiesto de la propuesta curatorial, para poner de relieve el sentido latente de una deposición de masculinidad, frente a una sobredosis de hegemonía seminal leniniana. Sacco desmiente la teoría del partido, fisurando el telón de fondo para recuperar los términos ambiguos de una historia de celosía; es decir, de pasión y de segmentación del campo de la mirada. Pombo confirma la regularidad integradora del embalaje encadenado, figurando la eyaculación fuera de la matriz de la imagen; o sea, renuncia a la pulsión fecundativa de la vanguardia.

EL VICIO DE LA CATALOGACIÓN Y LA DEMANDA DE OTROS ENFOQUES

por Nancy Rojas

A lo largo de 2005 trabajé, con cuatro artistas de Rosario,ⁱ en una serie de proyectos pactados según la necesidad de revisar perspectivas existentes sobre el arte argentino de los años 90. Además de la fascinación que teníamos por la obra de algunos de los autores asociados históricamente al Centro Cultural Rojas, predominaba una motivación: ampliar el espectro de los debates instalados en los años anteriores, anclándonos en otras esferas de construcción discursiva con la puesta en juego de una praxis experimental donde se combinaban tácticas visuales, curatoriales y críticas.

Cito aquí a la propuesta *Rosa Cobarde*, que si bien quedó inconclusa en el plano de la práctica, llegó a ser formulada por escrito en términos informativos y programáticos. Consistía en la creación de un pigmento exclusivo del espacio que comandábamos, *Roberto Vanguardia*, cuyo lanzamiento iba a llevarse a cabo con la conmemoración de nuestro primer año de existencia. Textualmente, *Rosa Cobarde* era postulado como un producto sin fines de lucro, al que pretendíamos insertar en el campo del arte como una remake conceptual del color de referencia. Innegablemente, aludíamos a los míticos usos del mismo en el ámbito social y cultural. La iniciativa surgió a partir de una incursión en los principios adjudicados exclusivamente a lo que conocíamos como la tendencia más decisiva del arte argentino de los 90, fomentada por un grupo de creadores reunidos por Jorge Gumier Maier en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires.

Entre nuestros basamentos, se hallaban varias ideas y fabulaciones sobre *rosa* como color-concepto. Pero por sobre todo, considerábamos que había sido una de las grandes vedettes de dicha década y, como toda vedette, tenía que ser rescatada del *guaranguismo* en el que había caído, luego de convertirse en un parámetro ineludible de identidad de dicho movimiento. Evidentemente, *Rosa Cobarde* nos permitía hacer una mención irónica y de repliegue con respecto a aquel tipo de catalogación, asumida en función de una lectura afín con las marcas reconocibles de la era menemista, donde aparecían las categorías de *arte light*, *arte rosa* y *arte guarango*, entre otras.ⁱⁱ Amén de ello, reconocíamos que dicha clasificación había promovido una discusión estructurada bajo esquemas opositivos que, por su estado de latencia, continuaba determinando los contenidos de numerosas instancias de debate.ⁱⁱⁱ Por eso, *Rosa Cobarde* también nos conducía a reflexionar sobre la relación de las expresiones artísticas y críticas vigentes con las de ese pasado reciente.

Así que, la mirada sobre *rosa* como paradigma no se reducía solamente a aspectos formales. Precisamente, y al ser concebido como el pigmento exclusivo de nuestra firma colectiva, *Rosa Cobarde* nos convertía en portadores de las ambigüedades y falencias características de las lecturas sobre el arte argentino de los 90. En ellas, encontrábamos distintos grados de evocación al contexto social, político y cultural, a ciertas vanguardias argentinas del siglo XX, al ámbito internacional y, escasas veces, a los desarrollos artísticos de tinte local. En este sentido, había una cualidad que en ese momento funcionaba como disparador constante, tanto de *Rosa Cobarde* como de otros proyectos.^{iv} Se hallaba evidenciada en la siguiente pregunta: ¿En qué medida las propuestas de los artistas de Rosario jugaba un papel específico dentro de los discursos y debates sobre el arte argentino de aquella etapa?

Ahora bien, ¿qué sucede hoy cuando nos encontramos con las *Dos Cepitas* de Marcelo Pombo y *El incendio y las vísperas* de Graciela Sacco? ¿Qué perspectivas aporta una exhibición signada por

dos estéticas que acarrear la memoria de una polémica de la que se ha hablado con frecuencia? Pombo y Sacco serían, dentro de esta representación funcional, los dispositivos necesarios para impulsar la ficción de un duelo histórico. En tal estado, sus obras suscitan una serie de cuestiones concernientes al período citado, pero también sobre cómo las mismas reinscriben en el presente sus propios parámetros de tensión con las disputas asentadas en torno a aquel momento.

Recalemos entonces en la operatoria ficcional de este planteo curatorial: sacar a Pombo y poner a Sacco.

Me interesa marcar algunas circunstancias previstas en ese proceso de revisión, dejando aflorar los dichos acreditados sobre la época en cuestión.

Entonces, primero pienso en los determinismos cabidos en la actitud de polemizar la aparente *omisión de la política* adjudicada a los artistas del Rojas, y también en la exclusión de aquellos creadores que expresaban un compromiso explícito dentro de las coordenadas de lo político.^v

Traigo a colación la coyuntura de un país que, bajo la línea gubernamental de Carlos Saúl Menem, padecía las afecciones sociales causadas por el indulto a los militares involucrados en el llamado *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-83). Una Argentina subsumida en un modelo neoliberalista, donde los ciudadanos comenzaban a reelaborar sus propios signos culturales de *emergencia* articulando formatos del pasado e inventando modelos diferenciales para el presente.

A partir de este paraje, resuelvo desviar la mirada hacia una zona un tanto delicada, abarcada por las iniciativas locales de dicho proceso de reelaboración. Aquí es donde vuelvo a antiguas inquietudes y me pregunto: ¿Qué cualidades presentan los desarrollos del arte de los distintos polos de producción del país durante los años 90? Pero, ante la imposibilidad de desentrañar *pluralidades locales*, me retraigo hacia otra duda: ¿Cuáles son las problemáticas faltas de consideración que manifiestan los proyectos surgidos en aquel tiempo?

Creo que justamente en este punto es posible recalcar en la riqueza del esquema propuesto por Roberto Echen. Pombo y Sacco, en un estado de soledad que revela una señal clave de la disputa actual sobre el período que nos ocupa. La falta de *otredades*. Terceras terceridades. En esta ocasión, no lugares. Y por qué no, alegorías paradójicas de las *pluralidades locales*.

En definitiva, síntomas de un parecer que es certeza. La certeza de que la trama del arte argentino de los 90 se constituye en la tendencia a reconocer, analizar y situar también otros contenidos, otros ejes, otros problemas. Certeza de que también en el plano de las ausencias podemos avistar otros horizontes para verificar que finalmente no todo era color de rosa en los 90.

Hete aquí la jerarquización y su contrasentido, como un paréntesis para advertir el desdoblamiento de esta puesta en escena conflictiva, protagonizada por los discursos de Marcelo Pombo y Graciela Sacco. Artistas cuyas propuestas nos permiten percibir, no sólo dos formas diferentes de vincular arte y política, sino también complejidades específicas a la hora de procesar sus lenguajes con relación a las tradiciones artísticas. Dos trayectorias propicias para descubrir formatos distintivos de inserción y absorción de las prácticas contemporáneas dentro del circuito nacional e internacional del arte. Y además, una consideración fundamental. Sus enunciados se definen en los contextos centrales de materialización de las intenciones más representativas del arte de los 90 en Argentina. Buenos Aires y Rosario, respectivamente, polos que en dicho plazo temporal mostraron los signos de una fase crucial para la rehabilitación, apertura y redefinición de los lazos con los históricos años 60. Es decir, la proyección de ambos espacios dada en este caso podría estipular también la insinuación de una relación productora de tramas determinantes en el campo del arte argentino contemporáneo.

Evidentemente, hay aquí un síndrome de activación de la presencia-ausencia de aquellos otros contenidos arraigados en los 90, que exceden claramente los planteos simplificados a los

diagnósticos ya conocidos, a pesar de que los incluyen.

Por ende, pese al estado de parcialidad en el que nos encontramos inmersos, en esas zonas de necesidad y contingencia, donde aparecen textos, encuentros de discusión, prácticas artísticas, curatoriales y proyectos patrimoniales privados o estatales, el panorama de ese decenio tiende a transformarse en un terreno eficaz para la renovación de los criterios y mecanismos de legitimación de las manifestaciones actuales. Gracias a esto, ya hay otros breves que tienden a descentralizar los incómodos cánones de análisis que tildaron a los 90 argentinos como una época ávida sólo para el vicio de la catalogación y para hipótesis unilaterales. Un síntoma de esta situación es el relevamiento de muchas de las *otredades* de esa década, recientemente veneradas, estudiadas y resignificadas por las nuevas generaciones de artistas, agentes culturales y programas institucionales. Opera en el mismo terreno la aparición de lecturas donde se afirman posturas distintivas frente a las vinculaciones entre arte y política, las cuales ocupan un lugar trascendental en las prácticas de investigación y en las experiencias estéticas, críticas y curatoriales-historiográficas de este siglo.

En este plano, y por las razones que sostienen a gran parte de los ejercicios de curaduría, el fenómeno del vedetismo podría llegar a ser considerado como un legado sustancioso del menemismo. Y aún más, como una herramienta simbólica para enriquecer los puntos de vista instalados y sistematizados en el ámbito del arte sobre la producción de los últimos tiempos. No obstante, es necesario seguir ensayando e inventando recursos y discursos, procurando la puesta de nuestras figuras en otros escenarios, donde se encuentren liberadas a nuevas condiciones de análisis y, por ende, propensas a otra clase de conflictos. Y no sólo a las figuras conceptuales derivadas del hábito de la catalogación, sino también a entidades, espacios y artistas que, al igual que Marcelo Pombo y Graciela Sacco, operan como piezas fundamentales del arte argentino de los años recientes.

Asimismo, y a propósito de los núcleos que han quedado en cuarentena, parece no haber más remedio que hacer uso y abuso del bagaje de los 90. Puesto que, hoy en día, sus maravillosos productos culturales se hallan a disposición tanto para instaurar espacios de reflexión y disputa, como para la escritura de programas de redefinición de lo dado.

Febrero de 2009

- i Me refiero a Mauro Guzmán, Sebastián Pincirolí, Eugenia Calvo y Lila Siegrist, con quienes desarrollamos el proyecto *Roberto Vanguardia*, planteado como un espacio de gestión y producción artística que funcionó entre septiembre de 2004 y 2005.
- ii La noción de *arte light* fue empleada por Jorge López Anaya en su artículo "El absurdo y la ficción en una notable muestra", publicado en el diario *La Nación* de Buenos Aires, el 1° de agosto de 1992, con relación a la muestra de Gumier Maier, Omar Schilliro, Alfredo Londaibere y Benito Laren en el Espacio Giesso, realizada ese mismo año. Por otra parte, el crítico francés Pierre Restany utilizó la categoría de *arte guarango* en el texto: "Arte guarango para la Argentina de Menem", *Revista Lápiz*, año 13, núm. 116, Madrid, 1995, pp. 51-55.
- iii Entre las más recordadas, podemos mencionar el encuentro que se hizo en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), el 12 de mayo de 2003, titulado *Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo*, con ponencias de Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Ernesto Montequín y Magdalena Jitrik. *Ramona*, revista de artes visuales, núm. 33, Buenos Aires, julio/agosto de 2003, pp. 52-91.
- iv Los más significativos son: Creación del artista Iván Saché (Rosario, 1966-1996) y propuesta de donación de dos de sus obras históricas al museo Castagnino+macro; Exposición de arte rosarino de los años 90, con curaduría de Fernando Farina. Cabe señalar que sólo el primer proyecto fue concretado en el marco de la muestra *Feliciano Centurión - Omar Schilliro - Iván Saché*, realizada el 29 de marzo de 2005, en *Roberto Vanguardia*. Rescatado de un supuesto estado de omisión, en esta exhibición, Iván Saché fue presentado e imaginado como un posible exponente de la estética del Rojas en Rosario.
- v Cf. Inés Katzenstein, "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90", *Ramona*, revista de artes visuales, núm. 37, Buenos Aires, diciembre de 2003, pp. 4-15.

POMBO Y SACCO

“Ya lance piedras y escupitajos
al lugar donde ahora trabajo”.
“Ya me reí y me importó un bledo de cosas
y gente que ahora me dan miedo”.
Ya no se que hacer conmigo
El Cuarteto de Nos

En esos tiempos la moda dictaba la conciencia y la convicción. La *lógica argumentativa* era consecuencia necesaria (y una versión para las masas) de la estrategia de bloques de la segunda guerra mundial: la del *enemigo interno*. Señalar al otro y adjetivarlo nos construye un punto de enunciación. A partir de ahí *a nuestro enemigo lo necesitamos tanto* que si no lo hallamos lo construimos¹.

La principal razón para esto es que nuestro enemigo colabora en nuestra definición *unificándonos*, a la vez que nos permite construir *criterios de corte* para los juicios cotidianos. En unas cuantas décadas de *marketing de refinamiento* las duplas *proletario / capitalista* y *revolucionario / contrarrevolucionario* llegaron hasta el tema que nos tiene acá. La polémica Pombo-Sacco.

Vamos desactivando todo esto por partes. El arte conciente o arte político es un *arte instrumentalizado*², todo lo que dice de otro lo dice desde un prejuicio que desea pedagogizar, en un rango que va desde el señalamiento hasta el dictamen pontificio. Inducir es la consigna³. Hay algo que queremos que ocurra y lo haremos estrategizando la producción. De ahí en adelante todo será plan y programa, sumergiéndonos en una espiral de error y victoria.

El otro arte, es algo como una *actitud gozadora*⁴ que no quiere que vengan a cortar la movida. ¿Para que es la producción, el color, el diseño? *Para promover la fiesta*. ¿Para qué saber las cosas? Para ver que es lo que se me ocurre, *para ver como ejercer y ejercitar*. Esto, tantas veces acusado de frivolidad, es la capacidad de suspender la importancia de lo grave, tomar distancia con lo urgente, *es un modo de hallar*.

Sigamos. No es relevante si esta es una *falsa* oposición (aún con sus componentes impostados), esta es una cuestión de eficiencias, un *por sus consecuencias las conoceréis*. El primer excedente es la *construcción identitaria*, el segundo es la *toma de posición*, el tercero es la posibilidad de establecimiento de relaciones (mas o menos profundas, mas o menos densas narrativamente) entre los oponentes y entre estas imaginaciones y el imaginario social.

El asunto es como leer y como se es leído, *el modo que seremos reconstruidos por los intereses de los demás*, asunto sobre el que no tenemos control ninguno. O quizás sobre el que sólo podemos saber que existe y que es una incógnita. Quizás esta oposición pombo-sacco solo es una muestra de las alternativas, *uno de los modos en que permitimos que esta incógnita organice nuestra producción y nuestra vida*.

Hoy en día nuestras oposiciones son variaciones de un *sistema de concepción del mundo* (que

¹ Como ocurre ahora con la construcción social del delincuente.

² El Trabajo nos hará libres. http://www.arteycritica.org/index.php?option=com_content&task=view&id=397 . Jorge Sepúlveda T., enero de 2009.

³ *Crear conciencia* es un hermoso mito sartreano-industrialista.

⁴ Que no puede estar más alejada de ese sucedáneo de la *cumbiera intelectual*.

actúa como heredero independizado) y, tal como era de esperarse, las diferencias son incrementadas por el impulso y esa hermosa capacidad de obviar las evidencias.

Ahora oscilamos entre freudomarxistas y lacanotroscistas, entre postfordistas y estilistas de mercado, entre fascinados y fascinantes, entre historizados e historizadores. Todo esto da para un catalogo de adjetivos superpuestos.

Yo evito (o intento evitar) que mi predilección metodológica me lleve a convertir diagnósticos en programas. Ahora solo pienso en cómo reactivar la gaya ciencia, la ciencia que baila. En el orden en que pondré la escuela, el bar y el baile. En la *lucha de clases en barro*.

Jorge Sepúlveda T.
Curador Independiente
Santiago de Chile, enero de 2009.

ARTE DE LOS '90: ¿POLÍTICO VERSUS LIGHT?

por Beatriz Vignoli

La responsabilidad política es algo más que la mera reacción ante la injusticia y el sentimiento por una causa; es una acción planeada en función de sus resultados.

Allan Kaprow (1964)¹

Artistas, autoridades, público: bienvenidos a la mesa redonda virtual. Me pongo el pongo, me sacó el saco (¿sospechará Carlitos Balá lo *drag king show* que suena su latiguillo al revés?) y abro el juego con una pregunta que interroga a la pregunta.

No preguntaré qué es el arte, ni qué es el arte *light*, ni mucho menos qué son los años noventa (porque todos sabemos que los años noventa empezaron el 9 de noviembre de 1989 con el jolgorio de la caída del Muro de Berlín y terminaron el 11 de septiembre de 2001 con otra catástrofe arquitectónica de similar envergadura histórica, aunque en absoluto feliz). Ahora bien, ¿qué se entiende hoy y qué se entendía en ese período por arte político? ¿Tendrá algo que ver con lo que entendían por arte político quienes consideran haber sustentado su práctica en los albores de la misma?

“*Tucumán Arde* usaba el arte para hacer política”, dice León Ferrari, uno de sus protagonistas, en una declaración traída a colación por Luis Camnitzer en la obra arriba citada. “Lo mejor del arte conceptual y de algunas expresiones del arte político contemporáneo usa la política como tema de su arte”, remata Ferrari.

Cabe entonces preguntarse: ¿es lo mismo un arte político que un arte cuyo tema es la política? Un arte como medio para hacer política, es decir, un arte que interpela y libera la subjetividad de los espectadores, arrancándolos de su pasividad y llamándolos a ser sujetos de cambio histórico, ¿es lo mismo que un mero artefacto alusivo a aquellas luchas? Un arte vivo, lanzado al mundo con el propósito de transformarlo en un hábitat humano más justo y que sólo puede ser juzgado por su

¹ Citado por Luis Camnitzer en *Didáctica de la liberación: el conceptualismo en el arte latinoamericano* (2008, Centros Culturales de España en Buenos Aires y en Montevideo y Casa Editorial HUM).

eficacia, ¿puede ser reivindicado sin más como linaje autorizador de un arte de denuncia, cuyo fin sigue siendo el arte?

“El arte es una institución”, decimos a menudo, sin pensar en el significado crítico que tenía esta frase para quienes la acuñaron. El malentendido me hace acordar a aquel chiste del inolvidable filósofo judío Groucho Marx: “El matrimonio es una institución. Pero, ¿quién quiere pasársela vida adentro de una institución?”.

Respuesta: los artistas de los noventa. “Y en el dos mil también” parece que ya nada de lo artístico se concibe si no es al amparo de alguna de esas dos enormes nodrizas: Estado y Mercado. A la obsoleta palabra *desinstitucionalización* ya nadie sabe siquiera pronunciarla. Y no es que un@ tenga nada contra la existencia de un orden de mediaciones económicas o administrativas que en buena hora sostienen todavía algo de lo creativo, ni contra esas creaciones; pero... ¿llamar a eso *político*? ¿No es mucho?

“Político” versus *light*: ¿conflicto ideológico, o diferencia estilística?

Debería existir otro término, alguno más simpático quizás, para designar a estas nuevas producciones que tratan de la *polis* o que admiten una lectura política. Porque de lo que estamos hablando en la pregunta puesta en el tapete por la gente del Museo es, al fin y al cabo, de estilos. Hay un estilo “light” y otro al que podríamos llamar “heavy”. O neotrotskista. O post psicobolche. O nostálgico solipsista-leninista. O arte civil. O arte social. O arte politizado. O arte contenidista (por oposición a un arte formalista). O testimonial/comprometido. Esmuy fácil olvidarse de que el arte de los años noventa fue producido en condiciones socioculturales que no alentaban para nada ninguna esperanza, mucho menos ningún proyecto, de utopía ni de revolución. Aquellos fueron los años posmodernos: los del fin de la historia, los del conformismo culposo. Estentador proyectar hacia atrás en el tiempo el espíritu de la revuelta de Seattle de 1999 o el de las fábricas tomadas de 2002 y creer que sí tuvimos un arte político en aquellos años ‘90. Porque no lo tuvimos. Nos encantaría haberlo tenido, pero no lo tuvimos. O si lo tuvimos, nadie lo vio ni de lejos. Y lo peor de este autoengaño no es la falsificación histórica que produce sino su aparente motivación interesada: hoy un pasado convenientemente épico parece ser condición para ingresar con dignidad al *establishment* progresista global, así como en los

tiempos gloriosos del Imperio Británico un garfio bien ganado de corsario garantizaba el espaldarazo de la realeza.

Que se me entienda bien: no me opongo a Pombo ni le quito mérito a Sacco. Son grandes artistas argentinos contemporáneos los dos. Saben lo que hacen, interrogan el mundo. Sólo quiero pedirles a los críticos que a Vanzetti lo busquen en otro lado.

Rosario, 14 de enero de 2009