

Condiciones de la autonomía, morfología social y tipos de sociabilidad en el campo artístico de Buenos Aires (1968-1989)

Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales,

Universidad de Buenos Aires

VI Jornadas de Jóvenes Investigadores 10, 11 y 12 de noviembre de 2011

Mariana Cerviño

UBA- IIGG- CONICET

marianacerv@gmail.com

Eje 4: Producciones y consumos culturales. Arte. Estética. Nuevas tecnologías.

Resumen

La dictadura militar se impuso, no por azar, luego de una década como fue la del '60, donde distintas esferas del mundo social en general, y del campo intelectual en particular, habían alcanzado un alto grado de vitalidad y autonomía, como lo demuestran los movimientos vanguardistas –políticos y artísticos- que surgieron en nuestro país en esa década. Entre 1976 y 1984, la política represiva de la dictadura militar restringió el tamaño y la potencia del campo, en términos de sus capacidades críticas, como es evidente, pero también en cuanto a reducir la heterogeneidad de las trayectorias sociales de quienes accedían a este espacio siempre restringido de las artes visuales. En el trabajo queremos proponer la observación de un período más extenso de lo habitual, que comienza a fines de los años sesenta (1968) y finaliza en a fines de los años ochenta (1989). Tomaremos entonces distintos estados de campo donde observaremos una serie de indicadores que hacen a la vitalidad de un espacio social, lo cual se traduce en sus producciones y su circulación. Estos elementos son favorecidos o bien ocluidos en distintos momentos del largo período que queremos examinar. Se trata por el momento de un punteo exploratorio, a partir de la bibliografía existente sobre los distintos momentos históricos tomados, que un etapa ulterior aspiramos a tomar como un conjunto, destacando continuidades que hasta el momento han sido poco comprendidas, en beneficio de las rupturas que los separan. Nuestro interés es señalar los signos de un proceso de democratización del campo en cuanto a la composición social de los productores y del público, las estéticas en circulación, a las instancias de formación y legitimación, y a la vitalidad de los lazos. Delinearemos algunos de los efectos que ha tenido el período dictatorial en este espacio social en cuanto a dicho proceso iniciado en la década del sesenta y retomado en los primeros años de la democracia.

Introducción

La dictadura se impuso, no por azar, luego de una década como fue la del '60, donde distintas esferas del mundo social en general, y del campo intelectual en particular, habían alcanzado un alto grado de vitalidad y autonomía, como lo demuestran los movimientos vanguardistas –políticos y artísticos- que surgieron en nuestro país en esa década. El proceso de politización de los agentes del campo artístico – en el interior del campo intelectual- tiene su punto máximo en el suceso denominado “Tucumán Arde” (Giunta, 2001; Longoni y Mestman, 2001), en 1968. Ese proceso tiene su origen, de un lado, de la radicalización que supuso la Revolución Argentina para las posiciones de los intelectuales. Pero del otro lado, el factor determinante para ello fue el grado de autonomía alcanzado por el campo cultural en esos años.

[...] de la desición de subordinar las prácticas culturales a objetivos políticos sería apresurado concluir que la cultura o, mejor dicho, los artistas y los intelectuales se hayan disuelto en una esfera política con normas específicas que les dictaba qué hacer y qué no hacer. Al contrario. Dada la configuración de la política argentina en el momento de pasaje de los sesenta a los setenta, la decisión de dar el primado a lo político fue expresión de la más absoluta y vertiginosa autonomía de los intelectuales (Sigal, 2002: 205).

A partir de ese año, una serie de sucesos dañaron sustancialmente la fortaleza y autonomía que había adquirido este espacio social, que reunía todas las condiciones necesarias para la vitalidad de un campo. En el curso de este proceso, algunos intelectuales decidieron abandonar su actividad específica, mientras que la emigración externa o interna, debilitaban fuertemente una de las condiciones de esa autonomía alcanzada: lazos sociales frecuentes, intensos y duraderos entre los agentes, que los ayudan a mantener acuerdos (o disputas en el acuerdo) sobre los modos de adquirir, de evaluar, y de acumular el capital simbólico en juego. Son las relaciones sociales entre los agentes las que les permiten respetar uno o más centros de autoridad social que organizan las opciones y las expectativas de los agentes.

La restricción a la sociabilidad de grupos disidentes con (u opositores al) el régimen militar lastimó fuertemente todos estos elementos, además de otros. Poco a poco se vieron reducidos, no sólo la diversidad de estéticas que albergaba una década atrás, sino más explícitamente, sus ámbitos de producción y circulación de bienes y de interacciones entre quienes comparten un interés en común, es decir, quienes forman parte, en este caso, del campo artístico.

Entre 1976 y 1984, la política represiva de la dictadura militar afectó al tamaño y la potencia del campo artístico argentino, en términos de sus capacidades críticas, como es evidente, pero también redujo la base social de reclutamiento de los productores y del público, las estéticas en circulación, a las instancias de formación y legitimación, y a la vitalidad de los lazos, entre otros aspectos. En este sentido, el regreso de la democracia marca el inicio de un proceso de recuperación del campo artístico en el cual intervienen agentes provenientes de espacios periféricos del campo cultural, en muchos casos “recién llegados”.

El objetivo de reconstruir un puente de sentido desde los ochenta hacia los sesenta, nos conduce a recuperar dos trabajos pioneros de la sociología del arte que han estudiado la década de oro de la vanguardia. En esos estudios, los investigadores se interrogan también por dos rasgos sociales que consideran centrales para describir el estado del campo artístico: la composición social del público y los artistas de las experiencias de vanguardia propiciadas, por el Instituto Di Tella.

Sus conclusiones son comparables con algunos de los rasgos del campo en la postdictadura. En particular, se produce nuevamente el ingreso de nuevos agentes en el campo artístico que cuestionaron un tipo de agente cultural hegemónico hasta entonces, produciendo una democratización del espacio en términos de la legitimidad cultural, y en este sentido consideramos que este proceso retoma uno iniciado en la vanguardia de los años del Di Tella, y que es penosamente interrumpido por la política represiva del totalitarismo que tuvo lugar entre marzo de 1976 y diciembre de 1984. Analizaremos este proceso a partir de, por un lado, los textos de sociología del arte de fines del sesenta y principios del setenta, y por otro lado, del caso de los artistas ligados al Rojas, que emergen en el campo a partir de 1989.

Nuestro propósito es trazar algunos de los rasgos que distinguen distintos estados del campo artístico. Uno que corresponde al campo artístico en la segunda parte de la década del sesenta donde parecen interrumpirse tanto los procesos que dieron lugar a ese ciclo expansivo, como los estudios sobre la historia reciente, para retomarla luego del retorno democrático: 1968, y otra al del último lustro de los ochenta, en la transición democrática, donde destacamos ciertas características a partir de la emergencia de los artistas del Rojas. Nuestro propósito es doble. Por un lado, recuperar la información que tenemos disponible a partir de trabajos sociológicos, para observar un momento histórico donde el campo artístico había logrado un grado elevado de autonomía y vitalidad, para contrastarlo con el saldo de la dictadura militar en ese campo, algunos de

cuyos indicios podemos ver en las instituciones oficiales del campo artístico en los primeros años de la democracia. A través de esta comparación queremos proponer una reflexión acerca de las condiciones históricas que han favorecido o bien impedido el ingreso de nuevos tipos agentes en el campo artístico que cuestionaron un tipo de productor cultural hegemónico, produciendo una democratización del espacio en términos de la legitimidad cultural de distintos grupos sociales.

La vanguardia artística desde la sociología del arte: los años sesentas

Para poder dimensionar el proceso de recomposición del campo que se produce a partir del retorno a del régimen democrático, conviene observar un período más extenso de lo habitual. Proponemos retomar el hilo de estudios previos, que comienzan y se interrumpen entre fines de los sesenta y comienzos de los años setenta, inspirados en las experiencias vanguardistas de esa década. Se trata, desde la mirada que aspiramos a proponer, de un período histórico de gran autonomía del campo artístico argentino. Silvia Sigal ha marcado este mismo rasgo al referirse al campo intelectual en su conjunto, proponiendo una interpretación sobre el vínculo entre la autonomía y el compromiso de muchos de aquellos intelectuales, incluidos los artistas. La autonomía de los intelectuales es la que los habilita para vincularse con los procesos políticos desde su práctica intelectual, y en nombre de ella, es decir de acuerdo a los criterios específicos de lo que al menos en ese momento funciona como un campo, en el pleno sentido que da Bourdieu a este término.

Pero también es cierto que su fuerza se expande a un público que crece en forma progresiva desde los primeros años de la década del sesenta. Uno de los rasgos de la sociedad argentina de los sesentas que destacan los más reconocidos analistas de la época, es la ampliación del público asistente a los eventos culturales, en general. Dentro de este conjunto, lo mismo se ha señalado con respecto al público asistente a las exposiciones de artes plásticas. Uno de los trabajos que dan cuenta tempranamente de este rasgo de la década es el estudio de Regina Gibaja –por otra parte uno de los pocos trabajos de investigación empírica, realizados desde la sociología del arte en nuestro país sobre el público asistente a las exposiciones del Instituto Di Tella. Se trata de una encuesta realizada en el mes de agosto de 1961, a personas que concurrieron a una exposición de pintura moderna organizada por el instituto en el Museo Nacional de Bellas Artes. Era Romero Brest quien dirigía en ese momento ambas instituciones.

El estudio fue encargado por la primera de ellas, con el propósito de describir la composición de ese público, sus características personales y sociales y las motivaciones que determinaban su concurrencia (Gibaja, 1964: 7). Pero si bien el estudio no aspiraba a conclusiones que valieran para todo el campo, deslizaba que por el número de asistentes a esa muestra en particular, 15.000, podían inferirse desde allí algunos rasgos que describían bien al público de exposiciones de arte de Buenos Aires, en la época. Entre esos rasgos generalizables destaca la cercanía de un sector del público con las actividades artísticas, por un lado, y la relación entre niveles educacionales y actitudes u opiniones que parecían a la autora ser “consistentes” (Ibid: 8).

Las conclusiones a las que se llegaban apuntaban a la corroboración de la hipótesis de partida, que era la idea de que los medios de comunicación de masas facilitaban en el acceso de las capas medias a los bienes simbólicos, ampliando el acceso a un conjunto de manifestaciones anteriormente restringidas a una élite. La ampliación de las bases sociales del tipo de población que constituía el público de arte tendía a desdibujar la división entre alta cultura y cultura popular. La distribución de los asistentes por grupo socioeconómico arrojaba una baja asistencia de sectores de bajos recursos (5%), pero un alto nivel de representación de los sectores medios, semejante a la proporción de altos: (48% y 46, 7 %, respectivamente); en ambos grupos el nivel educativo es más alto que el de la media de estos sectores en la población total de la Ciudad de Buenos Aires. (Gibaja, 1964: 25-26).

Por otro lado, la asistencia a exposiciones de arte se acompañaba en un alto porcentaje de otras prácticas culturales como la asistencia a conciertos, la lectura de libros, el interés por la música clásica (Gibaja, 1964:93), estableciendo una pauta de “conducta cultural coherente” (Ibid, 97).

Por su parte, en el año 1970 Slemenson y Kratochwill publicaron un análisis sociológico del sector de vanguardia del campo artístico argentino en una compilación realizada por Juan Marsal, y publicada como “El intelectual latinoamericano” (Marsal, 1970). Su artículo definía el objeto en el título: Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público. Y estuvo encargado también por el Centro de Investigaciones sociales del Instituto Di Tella. Los investigadores realizaron un recorte del universo de artistas al cual denominaron “la plástica de vanguardia” (Slemenson y Kratochwill, 1970: 171), a partir de una conferencia dada por Oscar Massotta durante una conferencia realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en el año 1966. El objetivo central que fue

explicitado por los autores fue la relación de los artistas con quienes denominan como los “difusores”, a quienes hoy llamaríamos intermediarios –básicamente críticos y curadores, aunque también algunos galeristas cumplan esta función-. Sin embargo para el problema que queremos plantear aquí, vale la pena poner el foco, en cambio, en dos categorías del campo cuyas variaciones estamos intentando describir, en un período de tiempo extenso, tal como mencionamos.

En primer lugar, el público de este tipo de arte, que es abordado aquí en una exposición que tiene lugar al año siguiente que la de Gibaja, en 1966, y su análisis se publica recién en 1970. La muestra fue tomada en distintos espectáculos: uno de danza, realizado en el II Torcuato Di Tella, tres funciones de la puesta de “Drácula”, también en el ITDT, y una de “Help Valentino”, en el teatro de la Recova. El cuestionario que se utilizó retomaba las preguntas de Gibaja para los fines comparativos, aunque en este caso no se trata, estrictamente, de los asistentes a una exposición de artes visuales. Las conclusiones a las que llegan a partir de esa muestra son las siguientes:

El público de arte pertenece a sectores socioeconómicos altos, con una educación superior al promedio, una mayoría de jóvenes y un porcentaje elevado de estudiantes y profesionales. De estos últimos, el 30 % son arquitectos y el 25 % ha egresado de Filosofía y Letras. Del total, un 43% ha realizado estudios de índole artística y un 60% cumple trabajos vinculados al arte o mantiene contactos casi diarios con personas de ese grupo (Ibid: 197). Coinciendo también con el informe anteriormente citado, destacan que la asistencia a exposiciones se articula en general con otras prácticas culturales como ir al cine(47%) o al teatro (25%) “Más de una vez por semana”, frecuentar conciertos (19%), leer diarios regularmente (72%), señalando que la mitad del total lee además el diario cultural *Primera Plana* (Ibid: 197).

Pero además de la composición del público, los sociólogos subrayan que la asiduidad de ese público al Di Tella no responde tanto a un seguimiento del fenómeno de la vanguardia, sino más a una afinidad con el lugar, al cual respetan. Esto los lleva a formularse el siguiente interrogante: “Cabe preguntarse si atenderían con la misma frecuencia a los espectáculos del grupo si el ITDT dejara de patrocinarlos” (Ibid: 198).

En un sentido similar al que estamos siguiendo en este trabajo, los autores sostienen que su propósito es evaluar “un proceso de democratización”, al que definen como “una disminución de la distancia social entre las minorías y el hombre medio”, y en este sentido, señalan, “democratización quiere decir ‘reducción de la distancia vertical, un

des- distanciamiento entre minorías y masa' (Ibid: 199), proceso que se manifiesta tanto en el público como en los productores de artes plásticas de la vanguardia.

Con respecto a estos últimos, el trabajo de Kratochwill y Slemenson nos da otras pistas sobre algunas de sus propiedades sociales. Tienen 21 a 25 años quienes - en el interior de los 20 artistas entrevistados que habían sido mencionados por Massotta - marcan los rasgos típicos del movimiento (Ibid: 174), mientras que funcionan de nexo con la generación consagrada quienes tienen entre 31 y 45 años. Si bien se trata de artistas cuyas obras circulan en los espacios más prestigiosos del momento, en su mayoría no viven de la venta de su obra, y como es de esperar dada la posición de vanguardia que ocupan, desprecian a quienes sí lo hacen

Todos coinciden en que las posibilidades de vivir de la plástica existen únicamente para aquellos artistas que por su posición en el mercado son considerados como inversión por el público comprador, y afirman que ello ocurre en el momento en que el artista "se ha estancado, vuelto conformista y dado lo mejor de sí (S y K: 175).

Por último, el rasgo que los investigadores consideran distintivo de la población de artistas vanguardista es una incongruencia de status que combina en ellos un nivel educativo por encima de la media, junto a un nivel de ingresos que los ubican en los segmentos medios y bajos de la estructura social.

En cuanto a la sociabilidad entre agentes del campo, los autores comparan el caso argentino con el de Nueva York, señalando que en esta ciudad "los lazos que unen a sus grupos son más intensos. Sucede que las pésimas condiciones del mercado del arte en Buenos Aires acentúan la competencia interna hasta forzar la desintegración de los grupos. Si bien no tenemos modo de comprobar esta afirmación, puede considerarse que, coincidiendo con nuestra perspectiva, los sociólogos consideran este factor como un indicador de fortaleza del campo. En todo caso, si bien puede considerarse verosímil la afirmación, la comparación con Nueva York ya es por demás ambiciosa, ya que se trata, en Buenos Aires, de un proceso que no logró desplegarse por más de diez años. Existen en la literatura sobre el período indicios que permiten imaginar una sociabilidad bien dinámica e intensa, que es interrumpida ya en el final del régimen de Onganía, y nuevamente en la dictadura de 1976 en adelante.

La autonomía deteriorada durante la dictadura militar

Las trágicas consecuencias de la dictadura militar que gobernó el país entre 1976 y 1983 fueron poco estudiadas hasta el momento, en beneficio de saldar otras deudas mucho más urgentes, ya que comparativamente con otros espacios, el de las artes visuales no fue el más alcanzado por la represión, al menos no la más brutal.

Si bien no contamos con investigaciones equivalentes en los períodos que estamos examinando, a partir de 1976 la persecución política marcará fuertemente la sociabilidad de este espacio.

Constantin señala como constante en el campo artístico luego de 1976 el escape hacia el mundo privado, ya fueran quienes se fueron del país, o los que se quedaron en él (Constantin, 2006: 7). Constantín se pregunta de qué manera reaccionó el campo artístico frente a una situación política signada por la represión”. “Cada uno quedó sólo e indefenso frente al estado aterrorizador” (Luis Alberto Romero en Constantin, 2006:8).

El cambio que la dictadura impuso sobre las formas y frecuencias de la sociabilidad del campo produjo, en principio, un desplazamiento de los agentes del campo desde el mundo público al privado por efecto del temor. Ello se manifiesta en las obras, de muchos modos.

¿Cuáles son los elementos típicos de esas obras? En los espacios centrales del campo artístico circula un tipo de obra que reitera ciertos elementos. Son en su mayoría pinturas, de caballete (es decir producidas en el taller), figurativas, con frecuencia aparece la figura humana. ¿Qué competencias debe tener el productor de este tipo de obras, y cuáles son las condiciones de su realización? Es necesario para dominar el dibujo figurativo, es decir a partir de un referente realmente existente, una formación tradicional que incluya destrezas como el dibujo académico, y por otro lado, las pinturas requieren el manejo de la técnica del óleo, dos rasgos que representan bien el tipo ideal de educación artística formal, que puede ser también imitada por un tipo subordinado de autodidacta.

En cuanto a las temáticas se reiteran los interiores, las imágenes intimistas, las referencias a maestros de la historia del arte, revisitados, lo que es un claro signo de una vida volcada hacia lo privado, a resguardo de los espacios públicos, controlados, en principio, por el régimen.

Si en los espacios ligados a la oficialidad del campo, los márgenes de acción y de la práctica artística se volvían alarmantemente estrechos, un espacio se constituyó en

paralelo, o mejor dicho, por debajo; ese territorio debe ser considerado como el lugar de la génesis de las experiencias artísticas e intelectuales conocidas como el *underground* porteño, gestado, en realidad en los años de la dictadura. La polarización producida entonces continúa en la división que marca al campo artístico de los primeros años de la democracia: Por un lado instituciones oficiales del campo; por otro lado nuevas redes y espacios de circulación que han continuado su práctica en pequeños grupos y que emergen en este momento en el espacio público. Son estos grupos los que en su ingreso al campo artístico propiamente dicho transformarán algunas de sus reglas, construyendo la legitimidad de un tipo de artista contrario al hegemónico en el campo, durante los años ochenta.

El estado del campo cultural y artístico en la post dictadura

En octubre de 1983 fue elegido un gobierno civil, pero los efectos del cambio de régimen no fueron uniformes ni simultáneos en toda la sociedad argentina. Con respecto al campo artístico la clara división entre dos ámbitos, circuitos diferenciados, aunque algunos artistas puedan transitar en ambos. Por un lado, el ámbito de lo público, es decir los espacios oficiales de circulación de arte dominados por lógicas del estado dictatorial, y el ámbito de lo privado-comunitario-*under* que desarrollo prácticas intelectuales disidentes a pesar de la represión. Hemos descripto los rasgos de este universo a través de *El Expreso Imaginario*, y su ubicación en el campo de las revistas culturales.

En el primero de estos dos espacios, es decir las instituciones y los lugares privados que concentraban el poder de consagración durante la dictadura, no se verificaron cambios inmediatos, ni de criterios ni de individuos. En consecuencia, esas instituciones verían su legitimidad reducida arrastrando consigo a los artistas consagrados por ellas.

El primer gobierno democrático mantuvo una política de intervención en el campo cultural, aunque con un objetivo inverso: publicitar la democracia. Lo mismo puede decirse de las autoridades de la Ciudad de Buenos Aires. Lo hicieron a través de instituciones oficiales del campo artístico-el Museo de Bellas Artes, el Museo Sívori, el Museo de Arte Moderno- y de otras creadas en el nuevo ciclo, entre las cuales el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (luego Centro Cultural Recoleta) ocupa un lugar de privilegio (Usabiaga, 2008: 150). En todas ellas, la presencia del discurso oficial – es decir, del campo político- sesgó en los primeros años de la democracia los criterios de selección, restringiendo su autonomía estética.

La acción cultural del primer gobierno democrático privilegió, por otra parte, un tipo de política extensionista (Rubinich, 1992:2), es decir marcada por la intención de poner en circulación bienes culturales reconocidos y valorados pertenecientes a la alta cultura, ampliando el acceso del público receptor, sin alterar las estéticas que ya circulaban. Sin tomar partido conscientemente por una estética determinada, o contra otra, en esas instituciones se tendió a reforzar las jerarquías existentes. La consecuencia no deseada fue la persistencia de las mismas estéticas que circulaban a comienzos de los años ochenta hasta el fin de la década, lo que se articuló con el retardo en el recambio tanto de individuos como de lógicas heredados. Los efectos de la dictadura sobre los espacios centrales del campo artístico demoraron así en ser revertidos. Ni las instituciones, ni los agentes consagrados –artistas, coleccionistas o intermediarios- se encontraron en condiciones de reconquistar la autonomía perdida. Este proceso comenzará, en cambio, en la periferia del campo cultural y será llevado a cabo por un conjunto de agentes “recién llegados”, aunque avalados por agentes de gran capital simbólico. Aun si, a primera vista, el hecho de que los principales agentes del proceso de autonomización del campo artístico no formaran parte aun de éste, parece ser paradojal, se trata de un caso que muestra, que las estrategias “herejes” tienden a favorecer -y a producir- condiciones de autonomía.

Es debido a los efectos de la dictadura militar en las instituciones del campo cultural que en el curso de estos primeros años de la democracia tiene lugar un desplazamiento simbólico y espacial de los circuitos de circulación de artes visuales , desde las instituciones donde exponían los artistas hacia finales de la dictadura y los primeros años de la democracia, hacia un espacio aun en gestación en la periferia del campo cultural, conformando en forma paralela un ámbito distinto de circulación de bienes simbólicos en la ciudad de Buenos Aires. Allí la moral artística circulante tenderá a recuperar tradiciones y sobre todo un *habitus* intelectual disidente, conformado en los espacios periféricos (o subterráneos) de la cultura durante la dictadura

Las nuevas producciones -junto a un público y un grupo de productores también nuevos- comienzan a circular enlazando una red de espacios de la Ciudad de Buenos Aires, en su mayoría locales nocturnos. Se encuentran allí artistas y aspirantes a serlo, cuyos vínculos no se orientan por sus disciplinas, sino por compartir un modo de experimentar la época. Es característico de este espacio el carácter *amateur* de los productores. Las interacciones se producen por la concurrencia a lugares públicos donde

confluyen distintas prácticas: teatro, performances, plástica, recitales, etc., rasgo que se irá perdiendo conforme avance la década.

Una multiplicación acelerada de reuniones caracteriza este momento. Se reúnen allí productores de distintas generaciones, que posee una visión de la práctica artística independiente de la posibilidad de insertarse en el campo con éxito, destacando, en cambio, el carácter experimental de aquélla. Domina allí una moral vocacional que distinguirá luego al núcleo de artistas que emergen en el campo a partir de la Sala Rojas. Este grupo de artistas se orientará en cada una de sus luchas hacia el polo opuesto de los agentes comprometidos con el proceso de profesionalización del campo, que se inicia en estos años. En virtud de la trasladabilidad del *habitus*, en su paso de público a productores, los nuevos ingresantes al campo artístico portan las normas morales que han incorporado, movilizándolas en su propia estrategia de ingreso donde postulan un tipo de artista y de arte indisociable de su aspiración a transformar la vida.

Las propiedades de los artistas que se han implicado en esta atmósfera característica de los primeros años de la democracia, reflejan los rasgos de esos espacios sociales, donde los códigos estéticos y morales gestados en pequeños grupos han generado fuertes pertenencias. Sus códigos comienzan ahora a salir a la luz, a hacerse ver, a conquistar su lugar en un espacio público que debe aun constituirse. Un tipo particular de sociabilidad “bohemia”, enlaza puntos cercanos formando una red donde los signos máspreciados son los que más se alejan de las normas y de las conductas instituidas. Las vías de oposición a la moral represiva que todavía persiste en la sociedad argentina son diversas. La extravagancia en la vestimenta y la liberación sexual figuran entre los valores de esta red, ya que desafían de manera visible el orden sexual y estético, y por esta vía confrontan con los valores autoritarios del régimen anterior. No es llamativo que estas prácticas, que pueden denominarse contra culturales, comiencen a visibilizarse en la ciudad de Buenos Aires a comienzos de los ochenta, precisamente en lugares nocturnos.

La mayor velocidad de reacción del espacio periférico del campo cultural, contrasta con el funcionamiento de las instituciones centrales. Esto es, en parte, efecto del modo diferencial que las políticas represivas de la dictadura influyeron en uno y otro espacio del campo cultural. Como ha señalado Sigal: «la represión asignará a una red que se habrá hecho más estrecha y marginal la función de preservar una cultura agónica» (2002:70).

Pero si el clima democrático favorece la visibilidad de este tipo de actores, sus códigos estéticos, y su tipo de sociabilidad, todo este universo tiene su génesis en los años precedentes, en espacios clandestinados por la represión de la dictadura militar.

Los artistas encuentran formas asociativas entre 1976 y 1983, a las que cabe el término «catacumbas» que se ha utilizado para los grupos expulsados del ámbito universitario a partir de 1966 , pero que, «será más adecuado después de 1976» (Sigal, Ibid.). Mientras esos grupos habían sostenido, en cierto modo, una clandestina vitalidad, la autonomía cultural se vio, paradójicamente, aun más comprometida «en las instituciones oficiales, directamente dependientes de los cambios gubernamentales, no porque tuvieran un programa estético propio para imponer, sino, sobre todo, como un factor desestructurante» (2002:71).

“El intelectual disidente, un estudio de caso: el *habitus* intelectual de Jorge Gumier Maier”

Entre las redes de intelectuales donde se conforman los antecedentes de este espacio que mencionamos, dos tipos de espacios se encuentran vinculados al surgimiento del Rojas. El primero de ellos es el campo de las revistas culturales, foros donde se debaten públicamente los tópicos significativos para el campo intelectual. Vinculado éste, como veremos, un variado espectro de activismos por las libertades sexuales, forman parte del universo que aportará sin dudas un elemento central al *ethos* disidente característico del grupo Rojas. Una observación hacia el itinerario de Gumier Maier nos permitirá restituir los lazos entre los elementos que caracterizan el espacio del campo cultural denominado *under*, y los años de la dictadura.

Desde su ingreso como periodista al campo intelectual, se ubica en posiciones que representan allí rupturas análogas a las que ya ha realizado. Su primera intervención pública se produce en 1976 a través de la prensa escrita en la revista *El Expreso Imaginario*, que forma parte del espacio semi clandestino que se desarrolla en la periferia del campo cultural, zona mejor definida como “subterránea”, dado el carácter escondido de ese universo cultural. Se distingue del resto de las revistas de *rock* por su apertura de intereses, que suman la curiosidad por las artes en general, mezclada con la propagación de formas de vida alternativas. Accede a la esta revista mediante el envío de una carta de lector, y luego permanece como colaborador hasta la renuncia de unos de sus fundadores, Jorge Pistocci. Una propiedad central de este espacio es una relación con la cultura percibida como indisoluble de un modo de vida, proponiendo a partir de todas las secciones, un tipo de intelectual «vocacional», de alto contenido moral. Desde sus páginas, el grupo editor marca tendencias no solo en cuanto al gusto musical, sino también a aspectos de la vida cotidiana: qué comer, cómo vestirse, configurando un *ethos* a distancia de los códigos morales de la población argentina media.

Años más tarde, escribe en la revista *El Porteño*, cuyo contenido político y el modo de exhibirlo, son representativos de las vísperas de la democracia. Desde sus editoriales, Gumier Maier iniciará en la revista la divulgación de sus reflexiones acerca de la homosexualidad, producto de su militancia en el GAG (Grupo de Acción Gay).

Como parte de su activismo militante, edita en 1984 la revista *Sodoma*, desde donde en paralelo a su columna de *El Porteño*, contribuye a construir la voz pública del movimiento de politización de la dominación sexista en Argentina. Ello implica tomas de posición sobre otros aspectos del orden social que lo enfrentan con otros grupos de intelectuales, incluso cercanos. Recupera la figura de Néstor Perlongher, conservando una distancia crítica frente a los grupos integracionistas, que fundan su activismo en el reclamo por derechos civiles. Sus reflexiones en torno a la cuestión gay lo colocan también frente a la militancia de izquierda tradicional y frente al peronismo, por un lado, pero también sus posiciones lo diferencian la suya de otras militancias sexuales, más moderadas e integracionistas, que progresivamente ganan la hegemonía de este espacio, conforme se consolida el régimen de derecho. Aquí como en el resto de los casos, su estrategia implicará una actitud polémica respecto de las demás posiciones existentes, en los términos específicos de cada uno de los espacios.

La relación de este tipo de agentes con los bienes culturales, retoma los grupos de los sesenta: una concepción de la cultura que se encuentra íntimamente relacionada con la búsqueda de un universo propio, durante la dictadura. Los artistas a quienes seleccionará para formar parte del Rojas exhibirán universos estéticos afines, que evidencian los espacios sociales en los que han coincidido. Son efecto de homologías estructurales entre sus respectivas posiciones respecto del campo de poder en el período previo al retorno de la democracia y en los primeros años de ésta.

Bibliografía

- Cnstantin, M. T. (2006) *Cuerpo y Materia, arte argentino entre 1976 y 1985*. Catálogo de muestra. Buenos Aires: Fundación Osde.
- García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Gibaja, R. E. (1964). *El público de arte*. Buenos Aires: Eudeba/Instituto Torcuato Di Tella.
- Giunta, A. (2001). *Internacionalismo, vanguardia y política*. Buenos Aires: Paidós.
- King, J. (1985). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Kratochwill, G. y Slemenson, M. (1970). Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de Vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público. En Marsal, J. F. (Dir.), *El intelectual latinoamericano* (pp. 171-201). Buenos Aires: Ed. Del Instituto Florida.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2001). *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Sigal, Silvia [1991 (2002)]. Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.