

ARTE Y POLÍTICA EN LA ARGENTINA: LOS ARTISTAS DE FIN DE SIGLO Y LAS EXPRESIONES DEL NUEVO MILENIO.

Autora: M. Eugenia Zicavo

DNI: 26.282.462

¿La llamada “crisis de 2001” y sus posteriores consecuencias, impactaron en alguna medida en las obras de los artistas argentinos? ¿Se modificaron aspectos formales o simbólicos en las obras, manifiestos o discursos públicos de los artistas? ¿Se manifestó una relación más vinculante entre arte y política? ¿O se revelaron como campos estancos, sin capacidad de influencia mutua? ¿Siguen vigentes los postulados que rigieron la escena artística de los noventa, que planteaban como principio estético la completa y total escisión de la esfera política y la artística? ¿O se retomaron los paradigmas sesentistas en los que el compromiso político de los artistas se expresaba en la búsqueda de un tipo de arte que, eludiendo el panfleto, pudiera dar cuenta de su realidad histórica? ¿Cuál es la intervención de los artistas en tanto intelectuales¹?

La siguiente ponencia se propone examinar la vinculación entre arte y política en la actualidad, buceando en la producción de los artistas plásticos argentinos de los últimos años, con el propósito de dilucidar si el campo artístico ha reflejado el impacto político social inaugurado en los primeros años del nuevo milenio en nuestro país.

Relevancia y estado de la cuestión. Criterios teóricos para su abordaje.

La vinculación entre arte y política y la posición de los artistas en tanto intelectuales de su tiempo ha tenido etapas disímiles en nuestro país. En la actualidad, sin embargo, y desde la década del 90, dicha vinculación parece haber perdido peso dentro del campo artístico. No afirmo con ello la inexistencia de artistas cuyas obras propongan un tipo de compromiso con la realidad histórico-política actual, sino que dichos artistas ocupan actualmente un lugar relegado en los museos e instituciones artísticas, gozando de poca aceptación en los certámenes de pintura, y de pocos renglones en los suplementos y revistas de arte. Un conjunto de indicios revela que, aunque la relación entre arte y política cuenta en nuestro país con antecedentes de peso que tuvieron su apogeo en la década del 60, dicha tendencia no ha sido retomada por los artistas contemporáneos.

¹ Ampliaremos la noción de artista como intelectual en el desarrollo del presente proyecto de investigación

Los estudios que desde diferentes disciplinas (historia del arte, sociología, etc) han estudiado la vinculación entre el arte y la política se centran casi de manera exclusiva en la década del 60 y no se interesan por los cambios acontecidos dentro del campo artístico en las décadas sucesivas, en las que el binomio arte-política parece haberse disuelto entre los artistas argentinos. La mayoría de los trabajos publicados concentran su estudio en los sesenta, ya que en ese período surgieron una gran cantidad de artistas que, desde diferentes estilos, demostraron una férrea voluntad de injerencia en la esfera pública, a fin de influir –desde el medio artístico- en el orden establecido.

En este sentido, el libro de Andrea Giunta “Vanguardia, internacionalismo y política”² (Paidós, 2001), es uno de los mejores ejemplos del análisis del arte argentino en los sesenta y del rol de los artistas en tanto intelectuales. Giunta hace hincapié en la bidireccionalidad de la relación entre arte y política en los artistas de la década del 60 “*que abrigaron la doble necesidad de ser revolucionarios en los contenidos y en las formas*”³ Por su parte, el trabajo de Ana Longoni “La intervención política como práctica estética: una lectura de Tucumán Arde”⁴ (1995) sirve como un buen ejemplo para observar los límites que la militancia tradicional impuso a las prácticas políticas de las vanguardias artísticas. Revelando otro aspecto de la difícil convivencia entre el arte y la política, el libro de García Canclini “La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte”, (1979) sirve para comprender los límites que la institución arte impuso a las intervenciones políticas de las vanguardias estéticas.⁵

Dentro de los trabajos publicados recientemente, el artículo de Inés Katzenstein “Arte en Bs As en los 90” (2003), da cuenta de la tendencia expresamente anti-política del arte argentino de los noventa, entendiéndola como una reacción contestataria al modelo de artista de los 80, encarnado en la figura del argentino Guillermo Kuitca como emblema del “new rich con domicilio en el exterior”. Sin embargo, aunque el trabajo de Katzenstein indaga acerca de la definición discursiva de dicho período a manos de un reducido grupo de artistas –aquellos que nosotros consideramos paradigmáticos en la definición del estilo imperante en los noventa- no realiza un seguimiento hasta nuestros días de las influencias, rupturas y/o continuidades entre el paradigma dominante de entonces y el de la escena artística actual.

El artista como intelectual

Coincidiendo con Andrea Giunta, consideramos a los artistas como intelectuales “*en tanto se sienten capaces de poner en crisis los valores vigentes en la sociedad a la que pertenecen y de contribuir a*

² GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, Ed. Paidós, Bs. As, 2001

³ GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, Ed. Paidós, Bs. As, 2001, pág. 338

⁴ LONGONI, Ana (1995): “La intervención política como práctica estética: una lectura de Tucumán Arde” en AAVV *El Arte entre lo público y lo privado*. VI Jornada de teoría e historia de las artes. 12, 13, 14 y 15 de septiembre, Bs.As

*fundar un orden alternativo, y en tanto demuestran una voluntad de intervención en la escena pública a fin de incidir en el orden establecido, los artistas se reconocen como intelectuales y en este reconocimiento incluyen también sus prácticas estéticas específicas”*⁶ En palabras de Bourdieu; “*los artistas, convertidos en intelectuales, se autorrepresentan como portadores de una misión de subversión profética, intelectual, política y estética*”. En disonancia con Raymond Williams (1980) que solo considera intelectuales a determinada clase de escritores, filósofos y pensadores excluyendo a los artistas y productores culturales, consideramos a los artistas plásticos como intelectuales “*en aquellas coyunturas en las que los artistas no sólo deciden comprometer sus obras, haciendo de ellas construcciones mucho más explícitas y vinculadas a circunstancias inmediatas, sino también en aquellos momentos en que asumen una posición pública, en tanto buscan ser agentes de circulación nociones que conciernen al orden social*”⁷.

El campo artístico

El concepto de campo (Bourdieu, 1971) nos permite observar la producción artística dentro de un sistema de relaciones más amplio, vinculado con otros fenómenos sociales. En vez de establecer de una manera unívoca y mecanicista una relación de causa/ efecto entre un determinado grupo social y sus prácticas, el concepto de campo nos permite mediatizar dicha relación, y explicar así la variedad de formas que en un mismo período pueden asumir los productos de una misma clase. El campo intelectual es una estructura de distribución del capital intelectual –que supone la lucha por acrecentar y acumular el capital específico-, estructurada en un sistema de diferencias de posiciones, y de relaciones entre las posiciones. Por ello, si queremos estudiar el estado del campo artístico en el comienzo del periodo que inaugura el siglo XXI en la Argentina, no debemos soslayar que dicho estado de situación al interior del campo es el resultado de las luchas anteriores entre los agentes por la acumulación de capitales y la consecuente posición que lograron ocupar dentro del campo. De este modo, es dicha apropiación de capitales la que orienta las estrategias de aquellos agentes interesados en el campo artístico. Dichas estrategias suponen dos tipos de intereses: unos más bien genéricos, asociados al hecho mismo de participar en el juego, ligados a la existencia misma del campo y otros, más específicos, es decir, ligados a cada una de las posiciones relativas dentro del campo, y que presumen en cada agente el interés por reproducir o mejorar su posición, reproduciendo o aumentando el capital acumulado. Las diferentes posiciones dentro del campo están delimitadas a partir de tres criterios de posesión del capital que podríamos definir como: posesión o carencia, grados de posesión y carácter legítimo o ilegítimo de la posesión del capital. Las

⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor: *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI, México, 1979

⁶ GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, Ed. Paidós, Bs. As, 2001, pág. 338

instancias de legitimación funcionan como censura y autocensura, determinando qué discurso es considerado legítimo, revelando la existencia de una hegemonía al interior del campo (De Grandis 1993). Asimismo, las manifestaciones artísticas hablan del estado al interior del campo artístico pero también del grado de vinculación que dicho campo establece con otras esferas de la sociedad.

Del mismo modo, todo campo posee una autonomía relativa. La existencia de ésta y la demarcación de los límites de cada campo, están siempre planteados en el campo mismo y en su relación con otros campos. No admite respuestas a priori. En este sentido resulta sumamente ilustrativa la afirmación de Giunta en su análisis del arte en los 60: *“La toma de posición respecto del proceso político-social, o, en otras palabras, la conversión del artista en intelectual, no implicaba (...) someter las prácticas artísticas a los mandatos de la política; éstas podían, a lo sumo, coincidir, siempre y cuando esta coincidencia fuese “mediata”. Esta mediación era la que podía establecer el lenguaje como sistema autónomo. Lo que aquí estaba en juego era la noción de autonomía en un sentido doble: en cuanto a su vinculación con el tema y en cuanto a su función social”*.

La hipótesis que sostiene Giunta respecto de la relación arte/ política en la Argentina en esos años refleja la existencia de dicha *autonomía relativa* de los campos. Según la autora:

“la decisión de unir vanguardia estética con vanguardia política (...) no obedeció a una circunstancia única proveniente del campo de la política (...) también a condiciones inherentes a la constitución del campo, a su grado de institucionalización y (...) a los debates que, en el terreno de la estética, buscaban elaborar una fórmula que superara todos los errores cometidos en la conflictiva historia de la relación entre arte y política.”⁸

En términos de Bourdieu: *“Una crisis regional puede extenderse a otras regiones del espacio social y transformarse así en una crisis general, un acontecimiento histórico, en tanto que por el efecto de aceleración que ella produce, ella tiene el poder de hacer coincidir los acontecimientos que, siendo dado el tempo diferente que cada campo debe a su autonomía relativa, debía normalmente abrirse o cerrarse en orden disperso o, si se quiere, sucederse sin organizarse necesariamente en una serie causal unificada. (...) Se sigue que la posición de los diferentes campos en la crisis general y los comportamientos de los agentes correspondientes dependerán, en gran parte, de la relación entre los tiempos sociales propios a cada uno de esos campos, es decir, entre los ritmos a los que se cumplen en cada uno de ellos los procesos generadores de las contradicciones específicas”⁹*

⁷ CF. F. BORRICAUD, *Essai sur les intellectuels et les passions démocratiques*, París, PUF, 1980, p.8 (cit. por SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del 60*, Bs As, Punto Sur, 1991)

⁸ GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, Ed. Paidós, Bs. As, 2001, pág. 336

⁹ BOURDIEU, Pierre, *Homo Academicus*, París, Minuit, 1984

Los momentos en los cuales el arte y la política logran amalgamarse de modo tal que los artistas (además de expresar su crítica social en tanto intelectuales) consiguen innovar en los valores plásticos, propios y exclusivos del campo artístico son aquellos casos de la *coincidencia* entre las disposiciones y los intereses de agentes que ocupan posiciones homólogas en campos diferentes (el del arte y el de la política) que, a través de la *sincronización* de las crisis latentes de diferentes campos, ha vuelto posible la generalización de la crisis. De este modo, consideramos que la crisis de representación política evidenciada a fines de 2001 por la sociedad argentina, puede influir en campo artístico, solo si al interior de ese campo se han generado las suficientes contradicciones específicas para coincidir con aquellos que, fuera del campo artístico y en el campo de la política, ocupan posiciones homólogas, estructural y funcionalmente.

Campo de poder y campo intelectual

Respecto de las relaciones que se dan entre el campo del poder y el campo intelectual, Bourdieu (1983) atribuye una posición estructuralmente ambigua a la fracción intelectual y artística, en tanto fracción dominada (por su dependencia económica mediada por el mercado) por la clase dominante. *Se sigue que el principio de la mayor parte de las diferencias entre las producciones culturales reside en los mercados a los cuales ellas son, más inconsciente que conscientemente, destinadas (...) estos mercados aseguran a los productos culturales (y a sus autores) beneficios materiales y simbólicos, es decir sucesos de ventas, público, clientelas, y una visibilidad social, un renombre –de los cuales la superficie ocupada en los diarios constituye un buen indicador- extremadamente desiguales, tanto en su importancia como en su duración.*¹⁰

El concepto de *hábitus* (Bourdieu, 1988) nos permite pensar las representaciones subjetivas que los agentes se hacen de su posición en el espacio relacional, y que deben ser consideradas para aprehender el sentido de las luchas cotidianas, individuales y colectivas que se dan al interior de un campo (transformando o conservando la estructura del mismo) Entendemos por *hábitus* las estructuras mentales a través de las cuales los agentes aprehenden el mundo y que son, en lo esencial, el producto de la interiorización de la estructura de su propio campo. Esta interiorización se adquiere en forma inconsciente a lo largo de la historia individual de cada agente, y encarna en forma de lo que Bourdieu denomina *disposiciones*. Es a la vez un sistema de esquemas de producción de prácticas y un sistema de esquemas de percepción, tanto para la comprensión del lugar propio como para percibir el lugar que ocupan los otros.

¹⁰ BOURDIEU, Pierre, *Homo Academicus*, Paris, Minuit, 1984

La sociedad en crisis

Si bien la relación entre un hecho histórico determinado y el arte no es de correspondencia directa, la obra de arte es siempre un objeto históricamente determinado; un objeto al que conviene ubicar dentro de la realidad concreta de su realidad social específica (Jameson, 1989) Por ello nos proponemos historizar la realidad social específica de los procesos históricos acontecidos desde la década del '90 en la Argentina, para luego analizar, al interior del campo pictórico, las posiciones de los distintos actores y su apropiación y distribución de los capitales específicos del campo en los diferentes momentos históricos y las relaciones que se dan entre estas posiciones, los tipos de intereses y estrategias que están en juego.

Para determinar el estado del campo de las artes visuales¹¹ durante el período mencionado creemos necesario realizar una reconstrucción histórica de aquellos acontecimientos que en el pasado –remoto y cercano- contribuyeron a conformar las posiciones y las relaciones entre posiciones dentro del campo artístico¹², a partir de luchas dentro y fuera del mismo, del desenvolvimiento de estas relaciones de fuerza, de las constantes redefiniciones que se dieron acerca de aquello que estaba en juego y del lugar de lo político en relación a ello.

La crisis del proyecto de democratización cultural intentado por el radicalismo en los 80 deja un espacio vacío y un campo artístico aun fragmentado a pocos años de la vuelta a la democracia. La iniciativa privada se cuela por los resquicios que deja el Estado en su retirada.

Las consecuencias sociales de los cambios implementados durante este período se manifestaron en un creciente individualismo producto de la expulsión compulsiva de las antiguas estructuras que sufrieron los miembros de la sociedad. La crisis de la sociedad salarial, el desencantamiento por la vida política, el desmembramiento de los grandes conjuntos sociales que servían de referencia (ej: sindicatos), conforman un proceso que obligó a que paulatinamente los ciudadanos se retiraran de la esfera pública para concentrar sus esfuerzos en su vida privada. Desde las ciencias sociales se han construido teorías que evalúan en forma divergente esta individualización. Por un lado están aquellos que resaltan que estos individuos compulsivamente “emancipados” se tornan más competentes ya que desarrollan una mayor autonomía para la acción y gozan de mayores posibilidades de una planificación propia de la vida. El énfasis está aquí puesto en la mayor reflexividad (tanto institucional como estética) que estos sujetos estarían actualmente capacitados para desarrollar al haberse desprendido de los lazos que ataban sus decisiones a los designios de grupos colectivos mayores. Por otro lado, existen visiones que destacan los

¹¹ Consideramos artes visuales a toda manifestación artística, ya sea pintura, dibujo, escultura, grabado, instalación, excluyendo –para ceñirnos a los objetivos acotados de esta investigación- a aquellas artes visuales que impliquen imágenes en movimiento (ej: cine, videoarte)

¹² Nos referiremos al campo artístico como sinónimo de campo de las artes visuales, aunque no ignoramos la existencia de otras artes con sus campos específicos como la danza o la música, entre otros.

efectos perversos que los procesos relacionados con la globalización producen en la sociedad. Para ellos, la exigencia de autonomía muestra un déficit básico de soportes, de lazos sociales y, en definitiva, de integración social. Acordando con sus postulados, creemos que la crisis de la sociedad salarial condujo a una progresiva desestructuración de los antiguos marcos colectivos de socialización, y uno de sus efectos más nefastos redundó en el fin del compromiso social y el auge de un individualismo egoísta. Estos procesos impactaron sobre todo en los grupos más vulnerables, más expuestos a la atomización, al aislamiento y la desconexión. Lejos de encontrar en estos procesos una oportunidad para el desarrollo subjetivo, estas personas padecieron la tajante separación entre el rol social para el cual la sociedad anterior los fue construyendo y el tipo de subjetividad que ahora se ven obligados a asumir. La desaparición del estado de bienestar y de los grupos que servían de contención y referencia enfrentan a estos sujetos ante procesos sociales que no controlan ni comprenden. Esta crisis del rol del Estado que antes funcionaba como ajuste entre la estructura social y la acción individual, entre lo objetivo y lo subjetivo, nos lleva a preguntarnos por las nuevas pautas de integración social y sus consecuencias en la transformación de la subjetividad. Ya a mediados de los 90, la situación social argentina mostraba a unos claros “ganadores” y “perdedores” del modelo neoliberal impuesto bajo la forma más sutil de ideología hegemónica durante la última década. La mutación estructural que este modelo produjo, muestra una alta concentración de la riqueza y de las oportunidades de vida en los sectores altos, una fractura cada vez mayor en el interior de las clases medias; un notorio empobrecimiento y reducción cuantitativa de las clases trabajadoras y, por último, un superlativo incremento de los excluidos.

La presunta estabilidad económica que acompañó a los dos períodos presidenciales de Menem (hasta el 2000) se reveló como una verdadera cleptocracia en donde unos pocos se enriquecieron a expensas de “las joyas de la abuela”, como muchos medios periodísticos han denominado –en general a posteriori- a las privatizaciones de las empresas estatales, además de haber quedado en evidencia los desmesurados niveles de corrupción de sus funcionarios (algunos de los cuales cumplen sentencias penales y otros cargan con causas judiciales, como el propio ex presidente Menem, acusado de tener fondos millonarios no declarados en Suiza)

Si bien el costo social y las implicancias negativas –para nada redistributivas- de las políticas neoliberales del período menemista fueron percibidas desde el comienzo por vastos sectores de la sociedad, el impacto del fracaso de dichas políticas se sintió durante el gobierno de Fernando De La Rúa, quien -tras haber proclamado el Estado de Sitio al cual el pueblo se opuso masivamente- renunció a la presidencia, en una miscelánea de inoperancia, soledad política y estallido popular. Los cacerolazos espontáneos y las violentas jornadas del 19 y 20 de diciembre, que dejaron como saldo más de 20 muertos a manos de las fuerzas policiales, fueron el corolario de dicha ineficacia.

Lo que hasta entonces la sociedad había vivido como una “desgracia o accidente”, resultado exclusivo de negligencias personales, dejó de permanecer desvinculada de sus causas políticas y distintos colectivos sociales (asambleas de vecinos, movimientos de desocupados) se nuclearon para manifestar en contra de la clase política y exigir un cambio de rumbo, tanto en lo económico como en lo social, ideando nuevos recursos culturales con los que enfrentar la nueva condición y las formas predominantes de percepción de la política.

Los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre en nuestro país posibilitaron el surgimiento de distintos sectores que hasta el momento habían permanecido fuera de la escena pública, como vecinos congregados en asambleas, ahorristas manifestando en las casas matrices de los bancos, piqueteros encolumnados marchando en diversos puntos del país.

Sin embargo, así como esa explosión de la sociedad no se cristalizó en el surgimiento de una nueva fuerza política que supiese canalizar las demandas populares, tampoco se evidenció en un cambio en la esfera de las producciones de los artistas locales.

¿Arte o política?

Si bien consideramos que no es imperativo del artista el dar cuenta de los procesos sociales, políticos y económicos de su época, y tampoco es imperioso que la obra de arte goce de una función política más allá de su función estética, en la Argentina ha habido una fuerte tradición de artistas vinculados a la política (cuyos exponentes se hicieron visibles en la década del 60) y que, en términos pictóricos, fueron responsables de las renovaciones formales más importantes de la segunda mitad del siglo veinte. Nos interrogamos, entonces -considerando los cambios acontecidos en las esferas de la economía y la política en los últimos años- acerca de la vigencia de la que gozan dichos legados en la actualidad y si al interior del campo artístico se ha vuelto a problematizar las relaciones posibles entre creación y compromiso.

Siguiendo a Bourdieu (1988; 1990), entendemos al campo artístico como una instancia que se rehace continuamente en su extensión y calidad, tanto por la acción de quienes actúan en su interior como agentes del campo (en este caso, los artistas, críticos, *marchants*, directores de museos, coleccionistas, público) como debido a lo que ocurre en su exterior, en esferas de otros campos como el político, el económico, etc. Dicha concepción nos permite comprender las relaciones que traban los artistas por vía de la competencia al interior del campo, y el impacto de dicha disputa en la potencial emergencia de un discurso artístico vinculado con la política. De este modo, analizaremos el estado actual del discurso y la práctica artística considerando, por un lado, la constitución y dinámica del campo artístico y por otro, su relación con otros campos.

A mediados de los 90, la obra de un grupo de artistas (con ideas particularmente románticas respecto de su posición como agentes del campo artístico), se instauró en Buenos Aires como la tendencia más relevante del período, influyendo a la siguiente generación de artistas. Nucleados inicialmente en torno al Centro Cultural Ricardo Rojas bajo la dirección de Jorge Grumier Mayer, Marcelo Pombo, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Fernanda Laguna, Alfredo Londaibere, Fabián Burgos y Benito Laren entre otros¹³, fueron quienes, en las disputas al interior del campo artístico, terminaron por definirlo discursivamente. Aunque se trataba de un grupo reducido (considerando la multiplicidad de artistas que disputaban el campo artístico local) lograron afianzarse mediante una manifiesta e intransigente oposición al arte político, al tiempo que definían su tendencia artística como anti-instrumental y enfrentada a la profesionalización del campo artístico.

En palabras de Gumier Mayer, mentor y referente de dicho movimiento de artistas: *“¿Por qué esta insistencia en reducir lo artístico a una actividad sensata, inteligente y alerta? No lo estaremos confundiendo todo con una agencia de estudio y la comprensión del mundo contemporáneo?”*¹⁴.

De este modo, los artistas se fueron consolidando -legitimados por la prensa de todo signo político- como una suerte de “chicos marginales e inspirados” que se enfrentaban también contra el modelo de artista como figura “comprometida”. El caso del pintor y escultor Pablo Suárez nos interesa de manera particular ya que nos permite indagar por qué un artista de otra generación, con otro tipo de participación en el campo intelectual (fue parte del grupo de artistas que en los años sesenta reivindicaron el arte comprometido con la política), adscribe a las formas y temáticas recién mencionadas.

*Siguiendo las premisas más individualistas, se volcó a un exacerbado y romántico estado de neo dandismo, tanto en el discurso (traumático en su “ser” artista) (...) como en su obra (una mezcla de poesía concreta con pasillo de escuela primaria estatal) Allí hay un latido mimosamente infantil, despreocupado por la “calidad” y absolutamente autorreferencial, todo envuelto en un paquete de extravagancia. Es el extremo opuesto del artista como profesional. Acá el arte (como alguna vez dijo Pablo Suárez) debe intentar no parecerse al arte (¡y cada vez menos!)*¹⁵

El ejemplo más exacerbado de esta posición lo constituye *El Tao del Arte* (un “manifiesto retroactivo” con el que Maier concluyó en su cargo de curador en el Rojas, en 1997) desde el cual cuestionaba tanto a aquellos que denunciaron la tendencia de él y su grupo de artistas por su falta de contenido crítico, como a los que leyeron en sus postulados de trivialidad, una velada crítica frente a la creciente instrumentalización de la obra de arte. Pero, sobre todo, fue la omisión de la política la que apareció

¹³ KATZENSTEIN, Inés, “Acá lejos: Arte en Buenos Aires durante los 90” en Revista Ramona N° 37, Buenos Aires, diciembre 2003, pág 5.

¹⁴ GUMIER MAIER, Jorge, *El Tao del Arte*, Bs As, C.C. Recoleta, 1997

¹⁵ SORIA, Chino, “Cultural tourism is biiig business!!: Arte y moda y MTV”, en Revista Ramona N° 37, Bs As, 2003

como la característica más emblemática y distintiva de los artistas de la década y la que nos interesa analizar en contraposición a momentos anteriores y como referente para futuras generaciones.

*En un país donde se indultó a los militares implicados en el terrorismo de Estado, mientras el modelo neo liberal se implantaba del modo más violento, salvo excepciones, estos artistas trabajaron por fuera de las coordenadas explícitas (e implícitas) de lo político. (...) Artistas cuyas obras proponían un tipo de “compromiso” directo ocuparon su lugar de un modo incómodo, como en el caso de la artista Liliana Maresca, o directamente quedaron fuera del canon”.*¹⁶

Uno de los aspectos más curiosos del estado al interior campo artístico durante la pasada década es que, si bien la tendencia estuvo liderada (junto a Gumier Maier) por artistas como Pablo Suárez o Roberto Jacoby, -figuras emblemáticas en la politización del conceptualismo en los años 60-, los años noventa resultaron la total inversión de las coordenadas del paradigma sesentista argentino. Los términos en los que entonces se había resuelto la relación entre arte y política, quedaron abolidos. *La fractura radical entre arte y política que la dictadura había consolidado sobrevivió, pero situando a los artistas en la posición opuesta: ahora éstos se abocaron a la construcción de obras en las que lo político aparecía como categoría excluida.*¹⁷

A diferencia de la irrupción de colectivos y artistas “comprometidos” acaecida en la década del 60 en la Argentina –década por cierto convulsionada en términos sociales no sólo a nivel local sino internacional-, los primeros años de este nuevo milenio no dan cuenta de que los artistas vernáculos hayan recogido insumos de los cambios sociales y políticos acontecidos. Resultaría sencillo afirmar que existió un correlato entre el humor social (complaciente y embelesado con figuras políticas que hacían de la ostentación un rito y de la ignorancia una virtud) y las manifestaciones artísticas “despolitizadas”, “introspectivas”, “minimalistas” y “egoístas”. Sin embargo, no estamos afirmando con ello que la banalidad y frivolidad de la clase política menemista haya gozado de una homologación lisa y llana en el campo del arte, ya que todo campo posee una autonomía relativa. La existencia de ésta y la demarcación de los límites de cada campo, están siempre planteados en el campo mismo y en su relación con otros campos, vinculación que debemos estudiar con mayor detenimiento en este caso.

Sin embargo, podemos afirmar que la tendencia que en los 90 separaba tajantemente el arte de la política, no se vio cuestionada cuando la sociedad en su conjunto comenzó a cuestionar el orden social y político vigentes.

Prueba de ello es la muestra realizada en el Palais de Glace en ocasión del Certamen de Artistas Latinoamericanos (que, paradójicamente, se llevó a cabo en simultáneo con la muestra de Arte y Política

¹⁶ KATZENSTEIN, Inés, *Arte en Bs. As. en los noventa*, Revista Ramona, N° 37, Bs. As, 2003, págs 8-9

¹⁷ KATZENSTEIN, Inés, *Arte en Bs. As. en los noventa*, Revista Ramona, N° 37, Bs. As, 2003, pág 12

en los 60) auspiciado por varias empresas privadas y con un suculento premio para su ganador. Dicho certamen fue ganado por una obra de Fabián Burgos, uno de los exponentes del grupo de artistas nucleado en torno al Rojas en los 90. Además, y sólo por nombrar un ejemplo que dé cuenta de la vigencia de la tendencia predominante en el campo artístico durante los noventa, Burgos también fue uno de los expositores de la Feria de Galerías Arte BA –de pretendida llegada al mercado internacional- y a fines de 2003 presentó su muestra (fotos pegadas en una pared) en el Centro Cultural Recoleta, siendo ésta cubierta por los grandes medios gráficos (en este caso, Clarín, Página 12 y La Nación). Asimismo, en 2004, otro de los exponentes del arte de los 90, que hizo de su desvinculación con la política su emblema, Miguel Harte, se encuentra dentro de los artistas seleccionados al Premio Arte BA Petrobras de Artes Visuales, cuyo ganador pasará a integrar la colección de la Fundación Arte BA y recibirá 20 mil pesos como premio.¹⁸ En efecto, la vigencia de la tendencia que encarnaron (y encarnan) los artistas antes nombrados se manifiesta en la presencia que aún hoy tienen en las páginas de las revistas especializadas en crítica de arte, así como en su cantidad de seguidores y detractores. La repercusión de las obras de este grupo de artistas no sólo ha generado debates y suscitado posiciones encontradas durante la década del 90 sino que aún en la actualidad, a cinco años de iniciada una nueva década, siguen en la primera línea de las disputas entre los agentes del campo artístico.

¹⁸ También se insertan dentro de esta tendencia iniciada en los 90, las galerías de arte *Belleza y Felicidad* y *Sonoridad Amarilla*, (ambas con presencia en el campo artístico actual) seguidoras del estilo iniciado por los artistas en torno al Rojas.

Bibliografía consultada

- AAVV, *Arte argentino contemporáneo*, Ameris, Madrid, 1979
- AAVV, *Historia crítica del arte argentino*, Telecom. Argentina, Bs As, 1995
- ALVAREZ SOUZA, Antonio: “El constructivismo estructuralista: La Teoría de las clases sociales de P. Bourdieu”, *Reis*, N° 75, 1996
- AUYERO, Javier, *La protesta*, Libros del Rojas, Bs. As., 2002.
- BENJAMÍN, Walter, *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Bs. As, 1989.
- BOURDIEU, Pierre: *Espace social el genese des “cases”*, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, núms. 52-53, París, 1984
- BOURDIEU, Pierre, *Homo Academicus*, Minuit, París, 1984
- BOURDIEU, Pierre: *La distinción*, Ed. Taurus, Madrid, 1988
- BOURDIEU, Pierre, *Sociología y Cultura*, Ed. Grijalbo, México, 1990.
- BRUGHETTI, Romualdo, *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*, Gaglinone, Bs As, 1991.
- CAFASSI, Emilio, *Olla a presión: cacerolazos, piquetes y asambleas sobre fuego argentino*, Libros del Rojas, Bs.As., 2002.
- CARPANI, Ricardo, *Arte y revolución en América Latina*, Cayoacán, Bs As, 1960
- ESPARTACO, Carlos, *Arte y discurso*, Gaglianone, Bs As, 1993
- HLITO, Alfredo, *Escritos sobre arte*, Academia Nacional de Bellas Artes, Bs As, 1995.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte*, Siglo XXI Editores, México, 1979
- GIARRACA, Norma, *Vejecciones x 8: Arte y protesta social en Buenos Aires*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Bs As, 2001
- GIUDICI, Alberto, *¡Cambiad la vida!*, en Catálogo de la muestra Arte y política en los sesenta, Palais de Glace, Bs. As, 2002.
- GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, Ed. Piados, Bs. As, 2001
- GUMIER MAIER, Jorge, *El Tao del Arte*, C.C. Recoleta, Bs As, 1997
- KATZENSTEIN, Inés, *Arte en Bs. As. en los noventa*, Revista Ramona, N° 37, Bs. As, 2003
- KING, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, Gaglianone, Bs As, 1985

- LONGONI, Ana: “La intervención política como práctica estética: una lectura de Tucumán Arde” en AAVV *El Arte entre lo público y lo privado*. VI Jornada de teoría e historia de las artes. 12, 13, 14 y 15 de septiembre, Bs.As, 1995
- LOPEZ ANAYA, Jorge, *Historia del arte argentino*, Emecé, Bs As, 2000
- LOPEZ ANAYA, Jorge, *Ideología artística de la Francia Revolucionaria en el Río de la Plata*, Cuadernos Grites, N° 2, Universidad Nacional de Rosario, 1989.
- LOPEZ ANAYA, Jorge, *Ritos de fin de siglo, Arte argentino y vanguardia internacional*, Bs As, Emecé 2003
- NOE, Felipe, *Antiestética*, Ed Van Fiel, Bs As, 1965
- OLIVERAS, Elena, *La metáfora en el arte*, Bs As, Almagesto, 1994
- PRESTA, Salvador, *El arte argentino actual*, Bs As, Lacio, 1960
- RAVERA, Rosa María, *Cuestiones de estética*, Bs As, Ed Correo del Arte, 1979
- REVAULT D’ALLONNES, Olivier, *Creación artística y promesas de libertad*, Editorial Gustavo Gill, Barcelona, 1977
- ROMERO BREST, Jorge, *Arte visual en el Di Tella*, Bs As, Emecé, 1992
- ROMERO BREST, Jorge, *Arte en Argentina: últimas décadas*, Bs As, Piados, 1969
- SARLO, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna*, Bs As, Ariel, 1994
- SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del 60*, Bs As, Punto Sur, 1991
- SORIA, Chino, “Cultural tourism is biiiig business!!: Arte y moda y MTV”, en Revista Ramona N° 37, Bs As, 2003
- TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950/1970*, México, Siglo XXI, 1973