

Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa¹

Francisco Lemus
FBA-UNLP
Argentina

Introducción

En mayo de 2003, se llevó a cabo en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba-Fundación Constantini) el debate “Arte rosa *light* y arte Rosa Luxemburgo” integrado por Andrea Giunta, Ana Longoni, Magdalena Jitrik, Ernesto Montequin y Roberto Jacoby y un numeroso público conformado por artistas, curadores, críticos e historiadores del arte. Tomando como punto de partida el arte argentino de los años noventa y el desarrollo posterior de plataformas de activismo artístico-político, los argumentos de la discusión giraron sobre los sedimentos históricos de la imbricada relación arte, sociedad y política. En este contexto, dos localidades de producción se presentaron de manera diferencial, por un lado, el modelo curatorial de Jorge Gumier Maier implementado en la Galería del Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires entre 1989 y 1997² –aún hoy condicionado por los avatares generados en torno a la idea de “arte *light*”. Por el otro lado, el activismo de grupos formados como resistencia a la crisis generada entre fines de la década del noventa y principios del nuevo siglo, colocado en los pormenores de la charla, bajo el mote de “arte Rosa Luxemburgo”.³

¿Por qué pensar antagónicamente estos procesos artísticos de nuestra historia reciente? ¿En qué coyuntura se inscriben los límites y las porosidades de las políticas visuales que trascienden lo meramente objetual y contagian los discursos? ¿Dónde radica la “politicidad” de la obra artística? ¿Qué impugnaciones se realizan en torno a “lo político”? Son algunos de los interrogantes sobre los que este trabajo indaga –al releer las diferentes posturas del debate– con el fin de repensar la potencialidad de las prácticas artísticas desarrolladas en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas (1989-1997) y, a su vez, a través de una dimensión micropolítica, analizar y problematizar las escrituras del arte encargadas de otorgar legibilidad y reconocimiento en el campo artístico. De esta manera, apelando a las ideas de Félix Guattari y Suely Rolnik, será posible localizar alianzas anfíbias, procesos de diferenciación constante y

distintos niveles de resistencia en un período que, en las premisas segmentadoras del neoliberalismo, experimentó y generó otras formas de agenciamiento y vida posibles.

Complejidades del contexto: la matriz operativa del debate

Reflexionar acerca de los años noventa implica pensar las tensiones suscitadas al interior de un entramado cultural reconfigurado entre finales de la última dictadura militar (1976-1983), la apertura democrática y el desarrollo del neoliberalismo –un programa económico y un fuerte proceso de subjetivación capaz de construir hegemonía desde diferentes niveles sociales y culturales. Pese a esta situacionalidad, propiciada por las agendas políticas supeditadas a una nueva red de relaciones económico-financieras, en el campo artístico se observan diferentes formas de agenciarse micropolíticamente en los espacios artísticos de Buenos Aires.

Teniendo en cuenta esta coyuntura, vale decir que la “cultura”, como campo de acción para el desarrollo de políticas culturales, fue uno de los emblemas del gobierno radical de Raúl Alfonsín (1983-1989). Como señala Ana Wortman, la “reparación” de lo perdido durante la dictadura –desaparición y exilio de artistas, destrucción y prohibición de libros, censura artística y, ante todo, la generación de una industria cultural asociada al disfrute articulada con retóricas del orden– fue uno de los ejes que movilizó la incorporación de equipos de trabajo y gestión conformados por intelectuales y artistas, sin embargo, la coyuntura de crisis inflacionaria y la preeminencia del accionar golpista de las Fuerzas Armadas no sólo contribuyeron a la entrega anticipada del mando al presidente electo por el Frente Justicialista Popular (FREJUPO), Carlos S. Menem (1989-1999), sino que dieron por finalizados los intentos de asumir una agenda cultural al largo plazo por parte de las instituciones oficiales. Según la autora, el consenso social en la transformación de los patrones de acumulación económica y, por ende, la concentración de poder político que obtuvo el menemismo se debió en parte al desencanto de la ciudadanía por la democracia. A diferencia del período de transición, el sustento del poder ideológico estaría promovido desde nuevos grupos económicos beneficiados por las medidas económicas y sociales del gobierno de Menem. Desde ya, la intensidad del despliegue democrático en el terreno cultural no debe ser percibida en su totalidad desde el trunco programa cultural del radicalismo, ya que la potencia

experimental de las prácticas gestadas en el *underground* rápidamente entró en sintonía con la reconquista colectiva de los espacios públicos de Buenos Aires. Teatro, música, danza, performance, artes visuales y una eclosión de redacciones independientes como *El Porteño*, *Cerdos & Peces*, *El Periodista*, *Página 12*, etc., conformaron una potente red de agenciamientos que lentamente comenzó a redefinir las relaciones con los sistemas de significación dominantes. Nuevos actores y nuevas políticas visuales comenzaron a imponerse desde la periferia hasta conquistar el centro e incluso otras, resistentes al exterminio, retomaron su cauce previo a la dictadura, proceso continuado durante la década del noventa. De esta manera, interpelando a Raymond Williams, se vislumbran diferentes formaciones culturales que hacia los noventa asumieron otras derivas en el arte contemporáneo y convergieron en un espacio temporalmente alternativo como la Galería del Rojas. Si bien, más allá de lo que se entiende como la “cultura menemista”, en los términos de Wortman, una sociedad de consumo de bienestar ficticio y gran concentración mediática capaz de neutralizar la diferencia y negar las subjetividades divergentes en una pretendida homogenización global, en los noventa se presenta un correlato participativo dado por la capacidad de agencia y la posibilidad de trazar alianzas por fuera y dentro de las instituciones, en los límites de las divisiones urbanas excluyentes y en los espacios de discusión del sindicalismo, los partidos de izquierda, los nuevos movimientos sociales y el activismo, es decir, como lo llama la autora, la “resistencia al discurso único”.

En julio de 1989, se daba inicio a la gestión de Gumier Maier en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas. Un mes antes, el curador había publicado el manifiesto “Avatares del arte” (1989) en *La Hoja del Rojas*. Una carilla enumerada con seis ítems bastó para desarrollar sus ideas acerca del arte y la escena contemporánea: la pintura como desleída, el rechazo al neoconceptualismo y, finalmente, la divergencia hacia el arte “comprometido” de viejas pancartas modernas. En relación al neoconceptualismo, el curador argumentó de manera negativa a través de frases como: “La obra de arte busca sustentarse en una propuesta. No se aprecian las obras o la vista sino lo interesante de la propuesta. La obra sólo se mide como ilustración fallida o certera de una intención. Al amparo de esa ley se traman las originalidades. Lo importante es el modo de producción de sentido de una obra” (“Avatares del arte”).

Líneas abajo, aprovechó para impugnar a los que levantaban los pinceles del arte más “político”: “Cosecha adeptos el estomaguismo [...] una pintura que, de tan solo verla, nos golpea el estómago. Suelen figurar o evocar estampas sociales y marginales, lo que nos induce a ser gestuales y matéricos. Son desprolijos y rebeldes y se osan con lo feo” (“Avatares del arte”). A su vez, como parte del problema, el rechazo a la pintura se promulgó en dos frentes: por un lado, la oposición al formato grande y, por el otro, el rechazo a las tendencias generadas en torno a la llamada “vuelta de la pintura” de los años ochenta.⁴ En una entrevista publicada en la revista *Los Inrockuptibles* en 1997, Gumier Maier restableció, una vez más, su juicio crítico acerca del “destape artístico” generado al finalizar la dictadura militar en 1983. Para el curador, el “arte político” habría funcionado como un mandato proveniente de las responsabilidades de los nuevos sujetos políticos en democracia. De esta manera, revalorizó cierta actitud individual e independiente del llamado “grupo del Rojas”,⁵ ya que, según su observación, el arte de los noventa estuvo alejado del “deber ser” y lo compulsivamente transgresor, a favor de la indefinición del objeto estético y en contra de cualquier actitud positivista que teorice bajo nomencladores cerrados. El hincapié en la autonomía de la obra –también como una conquista al interior del campo– y la dureza de sus palabras en relación al “arte político” dan cuenta de su postura estética; un modelo curatorial articulado por el énfasis en la producción de obras autorreferenciales, replegadas a la inclusión y/o tratamiento de “temas de la sociedad” que, en los términos de Adorno, se corresponden a las lógicas de dominio, obras producidas desde los márgenes por fuera de los canales de profesionalización del arte que se encuentran atravesados, desde esta misma postura, por la ideología y la sociedad globalizada. Por medio de estas ideas, el “desplazamiento del imaginario artístico”, diagnosticado por el curador en *La Hoja del Rojas* (1989), se debería a la pérdida de cierta autonomía artística –concebida desde una postura conservadora y no reactualizada en los debates del arte contemporáneo– en manos de un sector del campo que propició un tipo arte volcado hacia lo contenidista y, en cuanto al neoconceptualismo, a la necesidad imperante de establecer parámetros internacionales para dialogar en un mismo lenguaje de tendencia desterritorial. En este sentido, el modelo condensa una mirada romántica revitalizada por el desarrollo de figuras *outsiders*, sin formación o como los llama Cerviño, *ethos disidentes*, es decir, el ingreso

disruptivo al campo de trayectorias no profesionalizadas y sin ningún tipo de ligazón a la tradición artística. Sin embargo, es de mi interés, al tratar de pensar al período por fuera de pares dicotómicos, indagar en los subtextos que se presentan no sólo en las intervenciones de Gumier Maier, sino también en las diferentes formas de recepción y legitimidad que tuvo el grupo del Rojas durante la década. Para llevar adelante este análisis, propongo pensar –desde las lecturas de Giorgi y Molloy– la inestable figuración de la homosexualidad dentro de las artes visuales y los desafíos de un modelo local que ante las agendas globales propuso ensayar una nueva territorialidad micropolítica en torno a las complicidades artísticas y afectivas provenientes de la posdictadura –como dice Nelly Richard (2009), una “localización táctica” que desplaza significados entre lo globalizante y lo micro-diferenciado, es decir, un *entre-lugar* fluctuante. No obstante, como veremos más adelante, el debate acerca de un arte *light* y un arte Rosa Luxemburgo no está exclusivamente sedimentado sobre las disposiciones estéticas de la modernidad, las inscripciones políticas que otorgan, o no, las escrituras del arte a determinados procesos artísticos también forman parte de esta coyuntura. Aquí, se pueden observar las fisuras de una tradición normativa.

A su vez, al momento de pensar en las particularidades histórico-sociales que posibilitaron el despliegue del grupo del Rojas es necesario ahondar en sus modos de agenciamiento, en especial en las trayectorias artístico-políticas de varios de sus integrantes en plataformas del activismo sexual, como por ejemplo el Grupo de Acción Gay (GAG). En 1984, por medio de la Coordinadora de Grupos Gays, fueron creados el GAG y la Comunidad Homosexual Argentina (CHA). A diferencia de la CHA, los integrantes del GAG pueden ser pensados como herederos del Frente de Liberación Homosexual,⁶ no sólo por su formación en las lecturas de Foucault, Deleuze y Guattari y los ensayos de Néstor Perlongher publicados en revistas como *El Porteño* y *Cerdos&Peces*, sino también por el desarrollo colectivo de experiencias sexualmente disidentes a la norma. Si bien, al igual que los otros grupos, el GAG denunciaba la violencia policial en tiempos democráticos, en un plano más profundo rechazaba los ordenamientos del régimen heterosexual.⁷ A diferencia de las políticas de visibilidad ideadas por la CHA, el grupo reivindicaba otras inflexiones en torno al deseo, es decir,

la posibilidad de inventar diferentes formas de vida y afecto posibles.⁸ Un volante repartido por el GAG, en el marco de la convocatoria a la marcha por el día de la “Liberación Gay” en 1984, señala las intenciones políticas del grupo:

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

En este proceso, como señalan Deleuze y Guattari, se presentan múltiples conexiones –por medio de alianzas y contagios– entre eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias y las luchas sociales que atraviesan de modo indirecto los actos y los cuerpos. Artistas que después integraron el grupo del Rojas participaron del GAG, entre ellos Gumier Maier, Marcelo Pombo y Alfredo Londaibere.⁹ Aunque en la década siguiente estos artistas no estuvieron vinculados al activismo, esta experiencia funcionó como una matriz operativa generadora de derivas potencialmente disruptivas para el campo artístico. De este modo, se observa cómo este grupo de artistas inició su proceso de singularización en los años ochenta, apropiándose de determinados tipos de referencias prácticas y teóricas que permitieron, a posteriori, su legitimidad.

Desde ya, en esta etapa, hay que sumar la incorporación de otras trayectorias conjugadas en un similar proceso de subjetivación, como son los casos de Omar Schiliro, Feliciano Centurión y Cristina Schiavi, entre otros artistas. En las producciones artísticas que atraviesan ese puente vertiginoso entre la posdictadura y los años noventa, se encuentran diferentes formas aunadas en un mismo lenguaje desobediente que, en su umbral de creación, registran los dislocamientos y desajustes al orden sexual dominante y al canon artístico instituido en el campo y en las historiografías locales. Dentro de estos ejemplos, cabe mencionar los dibujos de Marcelo Pombo, iniciados en un viaje a Brasil en 1982, que exhiben figuras y situaciones que lindan lo pornográfico y las fronteras de lo animal; las fotografías de la serie *Vacaciones* de Alberto Goldenstein,

tomadas a finales de los años ochenta, que ostentan –en un código voyerista– cuerpos de “chongos” en trajes de baño en escenarios tropicales; las pinturas y collages de Alfredo Londaibere, mostradas en 1989, que introducen figuras masculinas en posiciones sexuales (casi al punto del orgasmo) y con rostros recortados de santos y *taxi-boys* en formato playero y urbano o en contextos metafísicos; las molduras y *harboards* que Gumier Maier comenzó a realizar hacia 1988 donde se combina una imaginería *camp*¹⁰ de peluquerías de barrio, locales comerciales de Mar del Plata en los años cincuenta, muebles de jardín de hierro forjado y molduras ornamentales de la arquitectura urbana (un conjunto de imágenes presentes en las fisuras de la modernidad a través de su impugnación como trivialidad); los objetos tétricos de Cristina Schiavi, expuestos entre 1992 y 1993, asociados a lo “doméstico”, al *cliché* amoroso y la fiesta como ámbito de despliegue exclusivamente “femenino” (muebles inútiles y exagerados, peluches repetidos de manera empalagosa, corazones y moños hieráticos); las esculturas exuberantes y de un esteticismo decadentista de Omar Schiliro, realizadas con tapers, caireles y tubos fluorescente entre 1994 y 1995 y las pequeñas frazadas bordadas por Feliciano Centurión, entre 1995 y 1996, que conjugan erráticamente un diario de enfermedad, no sólo por su condición de HIV+, sino por la presencia de técnicas artesanales provenientes de su conflictivo Paraguay. Así, se presenta un doble proceso de afectación en la producción artística de los integrantes del grupo del Rojas. Primero, aquel ligado a los tránsitos iniciados en la posdictadura, en especial al activismo y la circulación por espacios del *underground*. Segundo, una instancia vinculada al propio trabajo de semiotización del grupo como micro-agenciamiento; ya insertados en el nivel de relaciones de fuerza, los artistas bocetaron la reapropiación de lo *light*, lo liviano, lo leve, es decir, lo rosa, lo marica.

Volviendo a los orígenes del debate de 2003, el conflicto entre el arte “comprometido” en oposición al “arte por el arte”, ambas expresiones provenientes de la literatura, adquirió en la década del noventa un nuevo matiz que sintonizó con los discursos de la posmodernidad. Según Huyssen (2007), esta época condensó diferentes pares dicotómicos como progreso y reacción, presente y pasado, vanguardia y *kitsch*, entre otros, que en el terreno local polarizaron aún más las posiciones del campo artístico. Cabe aclarar que estas operaciones fueron posibles en un contexto donde lo

posmoderno contemporáneo se presentó en un plano de tensión entre la tradición y la innovación, entre la cultura de masas y el arte elevado.¹¹ Ejemplos de esta situación polarizante, donde las producciones artísticas del grupo quedaron sujetas a la idea de un “arte *light*”, son tres instancias de reconocimiento público en la prensa. Por un lado, la reseña crítica de Jorge López Anaya publicada en el diario *La Nación*, “El absurdo y la ficción en una notable muestra” (1992) y el debate “Arte *light*” (1993) coordinado por Liliana Maresca e integrado por Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Juan José Cambre y José Garófalo. Este último formó parte de un ciclo de charlas y conferencias titulado ¿Al margen de toda duda? organizado por los artistas Felipe Pino, Marcia Schwartz y Duilio Pierri en el Rojas.¹² Por el otro lado, el artículo del crítico francés Pierre Restany, “Arte guarango para la Argentina de Menem” (1995), publicado en la revista española *Lápiz*.

En agosto de 1992, López Anaya publicó “El absurdo y la ficción en una notable muestra” en referencia a una exposición en el Espacio Giesso (Buenos Aires) que incluyó trabajos de Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Omar Schiliro y Benito Laren. En su interpretación de las obras, López Anaya apeló a una palabra que comenzaba a expandirse en los artículos comestibles de la economía neoliberal: *light* (sinónimo de liviano, ligero, leve, suave y bajo en calorías). Esta vez, la apuesta discursiva consistió en homologar la expresión al concepto de ficción, donde los productos *light* pertenecen al “contexto de la apariencia y la simulación” (“El absurdo y la ficción”). Según él, las obras lograban establecer una función crítica desde lo irónico, lo grotesco, los ritos cotidianos y lo leve. Mal gusto, *kitsch* y “sexualidad” fueron sus ideas para definir un “efecto de realidad: simulaciones y signos, un verdadero laberinto precario” (“El absurdo y la ficción”). Como consecuencia, a lo largo de los años noventa, lo *light* funcionó como una expresión para degradar, sistematizar un modo de análisis y desactivar las prácticas de los artistas nucleados por Gumier Maier.

A pesar de esto, los artistas del Rojas rápidamente adquirieron legitimidad y, desde ya, cierta identificación en torno a la expresión de López Anaya.¹³ En este sentido, como parte de los efectos del modelo curatorial, en junio de 1993 se llevó a cabo la mesa “Arte *light*”. Si bien el tema pautado a discutir era la producción artística

contemporánea, a partir de una relectura del debate se percibe que el eje no estuvo enfocado en reflexionar sobre las obras, sino en profundizar sobre el rol del artista y su “mirada crítica a la sociedad”. ¿Qué determina lo político (legítimo) en una obra de arte? ¿Por qué la belleza de lo *light* –pensada como frívola y decadente– inquieta y está vedada de toda capacidad de revuelta? En relación a esto, es necesario mencionar que Gumier Maier, presente en el público asistente, entabló una primera sospecha sobre los posicionamientos más rancios y tradicionales del circuito: “Para los que inventaron este término arte rosa *light*, o arte puto si no se animan a decirlo, que expliquen qué es este arte y que digan si creen que el arte se ha putizado” (Ameijeiras 122). Años más tarde, en 1997, dijo:

Y es así como rosa resulta, en resumen, el color maricón por excelencia. Durante los últimos siglos, y en torno al establecimiento de las naciones en occidente, la figura del sodomita ha estado asociada a la del traidor. Débil, cobarde, sin sustancia, maricón, es el que rehúye del deber ser, el que desestima lo a él destinado. Lo desaprovechado. Se dice del maricón que es un ‘desperdicio’ (“El Tao del Arte” 10).

Desde una mirada aguda, las palabras de Gumier Maier refractan los sentidos que envuelve y esconde un juicio como la expresión rosa *light*. Según Didier Eribon (2001), la injuria es una fuerza moldeadora, un veredicto, una nominación, pero también, un enunciado performativo. A su vez, la injuria pone en relieve el signo de vulnerabilidad psicológica y social del sujeto al intentar moldear sus relaciones con el mundo, es decir, perpetuar la segmentación entre los “normales” y aquellos “estigmatizados”. En este sentido, propongo pensar lo *light* como una extensión de gran fuerza discursiva que forma parte del *continuum lingüístico* que Eribon (2000) reconoce en las diferentes formas de producción de la discriminación homofóbica, es decir, en esa llamada (pública) al orden que es la injuria. Siguiendo al autor, si la subjetividad de los individuos se construye en el aprendizaje del lenguaje –que los precede– y, el lenguaje –correspondido a las jerarquías sociales, culturales y raciales– contiene palabras que marcan otras jerarquías, instauran fronteras y asignan lugares, qué subjetividades generó la noción de arte *light*, no sólo en la recepción crítica, sino como lugar de enunciación de los artistas. Teniendo en cuenta estas ideas, al apelar al carácter performativo de la

injuria, es posible pensar en un tipo de reapropiación poética por parte de los artistas, una lógica de producción que implicó tomar y torcer el término –sus símbolos y artefactos– para situarse en el campo y en el mercado artístico.

En un sentido más degradante, el artículo “Arte guarango para la Argentina de Menem” (1995) de Pierre Restany intenta ligar la producción del grupo al estilo de vida de las clases dirigentes del menemismo. Una mixtura entre análisis político antiperonista, periodismo de farándula y crítica de arte es la lección a no aprender dejada por el francés. Gumier Maier, vendría a ser, en palabras textuales, “(...) el catalizador del momento, el elemento coagulador de estos jóvenes cuyo arte expresa una actitud sincrónica con la Argentina de Menem” (51). En este caso, el sincronismo funciona como un elemento temporalizador que permite generar analogías forzadas entre procesos históricos solapados. Los llamados “jóvenes guarangos del arte” de “vida sencilla carente de sofisticación ideológica” tendrían las mismas “preocupaciones inmediatas” que los “guarangos de Menem” (52). A su vez, desde una simple definición de diccionario, “guarango” significa mal educado, descarado y, en ocasiones, sucio (¡vaya palabra para referirse al arte contemporáneo!). Si pensamos en las escrituras finiseculares analizadas por Molloy, según Ramos Mejía, en su estudio de la psicología colectiva titulado *Las multitudes argentinas* (1899), el “guarango” es un “invertido cultural” similar a los “invertidos de instinto sexual”.¹⁴ Si bien existe una gran distancia geográfica e histórica entre Ramos Mejía y Restany, el uso de la expresión permite generar un reenvío constante entre el pasado y el presente, entre lo que se menciona de manera tangencial, entre lo que está y se señala con desplazamientos metafóricos, es decir, la inestable (e injuriosa) figuración de la homosexualidad, no sólo en los primeros esbozos de la clínica y la literatura moderna, sino también en la escritura de las artes visuales.

Hacia nuevas inscripciones políticas

Al momento de releer la transcripción de la mesa del 2003, resulta llamativo la escasa mención al modelo curatorial de Gumier Maier en el Rojas, más aún teniendo en cuenta que las producciones artísticas exhibidas en la Galería fueron las encargadas de conjugar todo tipo de retóricas acerca del arte *light*.

A excepción de la ponencia de Ana Longoni, donde se señala el encorsetamiento que generó la expresión, ya sea por su tendencia a homogeneizar estéticas diferentes o por su imposibilidad de establecer articulaciones con otras instancias de activación política de los años ochenta, las ponencias de Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ernesto Montequin y Magdalena Jitrik abordan de manera tangencial los derroteros historiográficos sobre el Rojas. Giunta, introduce algunas reflexiones en relación a Adorno y el concepto de autonomía como principio secularizante y, también a Williams al desarrollar las tensiones que aquejan a la vanguardia. Experimentación, anticipación histórica, radicalidad política, ruptura con las instituciones burguesas y con la tradición artística son algunos de los componentes, a grandes rasgos, que ayudan a entender la matriz y el movimiento de la vanguardia.

Para ejemplificar la relación (turbulenta) entre el arte y la política, sus contradicciones, sus idas y venidas al calor de la revolución, Giunta y Longoni analizan los diferentes posicionamientos ideológicos de dos referentes de la izquierda revolucionaria, León Trotsky (1879-1940) y Rosa Luxemburgo (1871-1919). Por un lado, Giunta retoma el intercambio epistolar entre Trotsky y André Bretón en la trastienda del manifiesto *Por un arte revolucionario independiente* (1933), proclama firmada por Diego Rivera y Bretón que da cuenta de las fisuras suscitadas a partir del totalitarismo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. El caso ruso alertó internacionalmente las consecuencias del unipartidismo del Partido Comunista y la centralidad de Moscú frente a las repúblicas subnacionales y, también, puso en crisis los vínculos entre la “libertad creativa” de la vanguardia –las internas del surrealismo funcionan como ejemplo de este recorrido histórico– y la revolución.¹⁵ Por el otro lado, Longoni aborda la biografía de Luxemburgo. Luego de mencionar las preferencias de la revolucionaria por los “clásicos” (Mozart, Beethoven, Da Vinci, Rembrandt, etcétera), introduce la mirada de su mayor biógrafo, Peter Netti, para reflexionar sobre un conjunto de metáforas que generalmente intentan definir el rol del arte en la política, ya sea para colocar al arte en un orden superior y separado al mundo cotidiano, como por ejemplo: “elevar”, “concientizar al pueblo” y “adelantarse en el tiempo”, o para someter el arte a la política. En este grupo destaca frases (slogans) como, “el arte al servicio de la política” y “el arte como ilustración de la política” (60). Es entre estos verbos

superadores, proclamas que encierran o cercenan a las prácticas artísticas en las lógicas mayoritarias de la modernidad –en su esencia totalitaria y su dirección subjetivista– donde las escrituras del arte excluyen y soslayan imágenes y procesos creativos; donde lo político, entendido en estos términos, se vuelve una fuerza impugnadora de resistencias que se presentan entre fugas y aperturas poéticas de las prácticas artísticas, en ocasiones, subtexto de lo escrito en mayúsculas.

Ahora bien, las distintas vanguardias internacionales y locales, las experiencias artístico-políticas de los años sesenta y setenta y los activismos de la poscrisis, por hacer referencia a los ejemplos citados en el debate, han obtenido su inscripción política al interior del canon y de las contraescrituras que, a través de trabajos de investigación sistematizados en el tiempo, han logrado tensionar y dismantelar las edificaciones del mismo, sin embargo, ¿qué sucede con el arte argentino de los años noventa –específicamente el modelo de Gumier Maier– y su órbita expositiva? ¿A qué desplazamientos e impugnaciones fue sometido? Retomando otras opiniones volcadas en la discusión, resulta interesante el énfasis puesto por Roberto Jacoby y Magdalena Jitrik en las plataformas generadas durante la poscrisis. Jacoby hace hincapié en los colectivos y redes artísticas elaboradas desde niveles micropolíticos, donde “(...) no se opone el placer y el deber, la vida y el arte, lo político y lo personal, el individuo y el grupo” (69). A su vez, le interesan “(...) que sean informes, que sean laxos, también que estas redes tengan redes entre sí o estén teniéndolas [...] sus exploraciones con las identidades parciales, con las no identidades, con los polimorfismos, con los agrupamientos bizarros” (69).¹⁷ Acaso estas líneas no pueden ser aplicadas para analizar los agenciamientos iniciados entre la posdictadura y los años noventa, es decir, esa capacidad de agencia sostenida entre la experimentación interdisciplinaria, las derivas activistas, la confección de un modelo artístico y curatorial cerrado a las agendas internacionales y fortalecido en lo local, como posibilidad cómplice para ensayar una nueva territorialidad. De manera similar, Jitrik apela a las experiencias colectivas desarrolladas en la calle como estrategia de activación de otros escenarios por fuera del circuito artístico institucional. Se refiere al Taller Popular de Serigrafía¹⁸ y a las jornadas de lucha llevadas a cabo en la fábrica textil Brukman, entre mayo y junio de

2003, ante los despidos masivos y la reducción salarial a causa de la crisis del 2001.¹⁹ Como contraposición a esta situación, apuntando al modelo de Gumier Maier, Jitrik dice:

(...) un arte totalmente descomprometido, o un arte tomado desde el punto de vista formalista pero no un formalismo como planteaba el arte concreto sino un formalismo por el placer de la forma y la belleza de la forma no se contradice con el sistema de relaciones en el arte, es una situación de gran libertad (65).

Luego, señala y compara el supuesto “individualismo” de los años noventa con la capacidad de juntarse y habitar de manera colectiva el arte en la poscrisis. Una vez más, como bien dice Diego González, se “(...) sigue haciendo del arte de los noventa un movimiento despolitizado y ejemplar de la fractura del vínculo entre cultura y política” (28). En este sentido, pareciera que lo sucedido en el Rojas está vedado de sus horizontes de politización, es decir, la posibilidad agencia y resistencia a los efectos de una sociedad excluyente configurada por el neoliberalismo –donde Estado, empresa y familia fueron las instituciones por excelencia para su libre implementación y contención de disfuncionalidades– y, entre otras cosas, por la extensión de una pandemia global como el HIV-SIDA que afectó, durante esa época, a los cuerpos disidentes.²⁰

Si bien hasta estos párrafos he analizado las opiniones de los integrantes de la mesa, quisiera detenerme en una de las intervenciones del público asistente, ya que condensa varias de las ideas analizadas en el capítulo. Federico Zukerfeld, integrante del colectivo artístico Etcétera,²¹ leyó partes de su texto “Bisagra times” publicado en la revista *El Surmenaje de la Muerta* en mayo de ese mismo año. En sus palabras:

La del ‘Arte *light*’ no fue sólo una tendencia estética. No seamos ingenuos. Fue la objetivación de todo un sistema de pensamiento. Fue la imposición de un aparato vaciador de contenidos [...] Los clones de este pensamiento no tienen la culpa, pues han sido consecuentes con la ideología dominante en aquel entonces. Sólo puede juzgarse la complicidad en cuanto que en ese momento, mientras bailábamos y estaba ‘*Todo Bien*’, se gestaba la crisis, que hoy reconocemos como los efectos más aberrantes de la aplicación de las políticas económicas globales [...] Al parecer, cada época adopta los elementos de representación cultural que se asientan al modelo socio económico que

se vive, las marcas estéticas funcionan como una buena guía para seguir los caminos de la vida social subjetiva (79).

A través de estas palabras es posible detectar cierta ilegibilidad de la potencialidad disruptiva de las obras generadas durante los años noventa. Más allá del éxito de mercado obtenido por varios de los artistas del Rojas, pensar la producción artística en términos de confort y adhesión a una ideología imperante, anula y cancela miradas, neutraliza toda posibilidad de inscripción política. Una vez más, la injuria de lo *light* (cargada de moralidad) fue reactivada –en los mismas coordenadas que el texto de Restany publicado ocho años antes– y, por arrastre, condujo a un análisis heterónimo en el cual la representación se asienta cómodamente en el contexto. Cabe aclarar que las ideas de Montequin también están sedimentadas sobre los mismos supuestos, quizás con una mayor adscripción materialista. Según él: “(...) el arte articula, transmite y rubrica la preeminencia de la cultura de la clase dominante en detrimento de la cultura de la clase dominada” (62). Pero esto no es todo, Zukerfeld continua:

Esta nueva época que avanza será reflejo de todo lo que se ha omitido y encubierto en la década pasada. Saldrán a la luz y se manifestarán como emanaciones de un cuerpo enfermo, todos esos matices ocultos que pretenden provocar la búsqueda de la libertad más extrema. Los valores éticos encontrarán nuevamente su exteriorización en materia artística pero estas denuncias necesitarán formalizarse en base a los medios apropiados para este nuevo momento, pero sin perder los atributos de su esencia: La Libertad y La Independencia. Buscar Nuevos sistemas de representación es la tarea de toda sociedad que necesite refundar sus valores (80).²²

Más allá del anquilosado análisis que se desprende de estas palabras, donde el arte como “espejo y reflejo” de la sociedad está inscripto en un “deber ser”, la metáfora en torno al cuerpo enfermo tiene un historial de larga data en los formas de pensar y medicalizar el territorio argentino desde los albores de su modernidad fundacional. La integración –condicionada y subordinada– del ser nacional implicó la construcción de un tipo de bienestar y un tipo de salud que linda en los intersticios de lo medicalizado y lo civilizado. Como paradoja frente a los planes de mejoramiento de la raza nacional, los flujos migratorios del siglo XIX constituyeron, clínica y literariamente, un retrato negativo de la nación dado por la “mala vida”.²³ Por medio de una descripción

naturalista, Zukerfeld recurre a los componentes necesarios para una denuncia social de tales características. El feísmo y el tremendismo, presentes en su descripción fisiológica de la época, se complementan con la sátira de la fiesta (¿menemista?) donde todos “bailaban” sin reparar en la inminente crisis que se avecinaba.

El pasado como cuerpo enfermo se condice con las diferentes representaciones –en ocasiones higienistas– de lo abyecto, lo raro y socialmente indeseable para la clínica, las letras, las artes visuales y otros discursos que, apelando a una *ficción normativa* en los términos de Giorgi, hicieron eco desde mediados de siglo XIX. Prostitutas, guarangos, maricas, locos, “indios” y gauchos “mal arreados” son algunos de esos cuerpos, “taras sociales” para las coaliciones culturales de la modernidad porteña. Según el autor, la homosexualidad ofrece “(...) un lugar en torno al cual se conjugan reclamos de salud colectiva, sueños de limpieza social, ficciones y planes de purificación social, y por lo tanto interrogaciones acerca del modelado político de los cuerpos” (11). En este sentido, la artificialidad que provee una palabra como *light* contribuyó a colocar a estas obras en derroteros de impugnación donde el modelo estético y curatorial del Rojas continua siendo una zona de discrepancia que tensiona los pliegues –la profundidad según Foucault– de una historia normada por los dispositivos de poder-saber y sus formas estratificadas del saber.

En este entramado, el arte escrito con mayúsculas tendría la función de desplazar y, por qué no, erradicar la ficcionalidad hiperfemenizada –interpelando la desaparición de la *loca* de Perlongher que analiza Giorgi– que no sólo se presentó a dirimir su lugar en el campo, sino en la gestión de imágenes residuales para la historia del arte. De esta manera, al indagar en el “arte *light*” se observa que su sistema de legibilidad no fue construido aisladamente por López Anaya y Restany, sino también por los aportes de críticos, curadores e historiadores que formaron parte de la misma coyuntura de debate al momento de producir ficciones capaces de reconocer, definir y categorizar las producciones artísticas. Sin embargo, los artistas del Rojas establecieron, a través de múltiples líneas de fuga, un modo de semiotización en constante desborde de las expresiones edificadas por los marcos de legitimidad de la época. Aquí, se localiza un proceso de apertura poética que se expande por fuera de lo intrínsecamente artístico y atraviesa, en términos de opacidad, los debates irresueltos de una década. En la

mutación de este micro-agenciamiento se imprimieron huellas que admiten una misma estrategia común: reapropiar la liviandad (lo *light*) como idea representativa de ese cruce entre afectos. En esta intersección afectante se visualiza, como bien señala Guattari, la tensión que suscita a los agenciamientos colectivos, que alternan entre equipar instituciones (la Galería del Rojas y su órbita expositiva) –trazar alianzas anfibias– y agenciar flujos materiales y flujos de deseo. En este caso, la deriva de estos artistas estuvo ligada a una política molecular del deseo aplicada a las distintas plataformas de experimentación de la posdictadura. Así, el grupo del Rojas tendió a cuestionar y volver reversibles los efectos de un micro-equipamiento de poder constituido para definir las prácticas artísticas contemporáneas y colocarlas dentro de las vidrieras de reconocimiento del campo artístico que en otra escala opera como macro-equipamiento. En el devenir de estas resistencias, la posibilidad de lo *light* logró diseminarse infecciosamente como un tipo de condición de producción en constante transformación, generando interferencias y desvíos en las formas de recepción.

Consideraciones finales

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

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

Al indagar en el debate “Arte rosa *light* y arte Rosa Luxemburgo” se localizan estos sedimentos históricos que tienden a anular la inscripción política del arte argentino de los noventa a través de la reactivación de consignas artísticas y políticas afianzadas en la modernidad. No obstante, como fue señalado con anterioridad, el binomio heteronomía/autonomía –encauzado en dos formas de producción artística– no fue el eje de discusión que articuló la charla, sino la inscripción e impugnación política de diferentes períodos, movimientos, agenciamientos y políticas visuales al interior de la historia del arte. De esta manera, el Rojas como expresión de una década estaría vedado de su inscripción por su pertenencia de época; como si esto significará una adscripción estética al neoliberalismo y como si el contexto, no fuera, como bien dice Richard (2007), una “(...) localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico-social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor *situacional* y *posicional* de cada realización discursiva” (81).

© **Francisco Lemus**

Notas

1 Este trabajo forma parte del proyecto doctoral “Imágenes disidentes. Artes visuales y formas de subjetivación gay en Buenos Aires (1983-1997)”, Beca Interna Doctoral (2015-2020), CONICET, Argentina. A su vez, varias de las ideas presentes tienen desarrollo dentro mis investigaciones como integrante del grupo de investigación “Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo” (2012-2015) radicado en el Laboratorio de Investigación y Documentación en prácticas artísticas contemporáneas y modos de acción política en América Latina (LabiAL) de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

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

3 Si bien son varios los colectivos artísticos mencionados, el accionar del Grupo de Arte Callejero (GAC, 1997) fue tema de discusión en torno a su participación en la 50° Bienal de Venecia. El GAC, junto a otros colectivos y artistas como Merepe, Meyer Vaisman y Mikael Levin, formó parte de la exposición *La estructura de la supervivencia* curada por Carlos Basualdo.

4 En 1979, el crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva nombró como “transvanguardia” a un grupo de artistas que pregonaba la vuelta de la pintura tanto en sus capacidades cromáticas como en sus figuraciones. Estos artistas en ocasiones recurren a referencias iconográficas y mitológicas, se destacan Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente y Mimmo Paladino. En 1981, Bonito Oliva fue invitado a disertar en las IV Jornadas Internacionales de la Crítica organizadas por la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA) presidida por Jorge Glusberg. A partir de este encuentro, el crítico continuó visitando el país y dictó numerosas conferencias en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), sobre las implicancias de la transvanguardia en Buenos Aires, véase Usubiaga.

5 Algunos de los artistas que integraron el “grupo del Rojas”, son: Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere, Feliciano Centurión, Benito Laren, Cristina Schiavi, Ariadna Pastorini, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Elba Bairon y Fabio Kacero, entre otros.

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

7 Sobre el pensamiento heterosexual (o heteronormal), véase Wittig.

8 Un potente análisis sobre el GAG se encuentra en Badawi y Davis.

9 A su vez, Gumier Maier editó la revista *Sodoma* (GAG) que contó únicamente con dos números publicados entre 1984 y 1985. Las ilustraciones presentes en ambas publicaciones pertenecen a Gumier Maier y Marcelo Pombo.

10 Susan Sontag, en relación a esta forma contestaria gay, dice: “(...) la esencia del camp es el amor a lo no natural: el artificio y la exageración. Y lo *camp* es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad” (351). A su vez, José Amícola sostiene que: “El *camp* erige, entonces una mirada sobre manifestaciones que se han dado en las actitudes y en los discursos sociales en todas las épocas, pero que sólo ahora han entrado en el horizonte de percepción de una era iconoclasta que generalmente es llamada posmodernidad” (54).

11 Como dice Andreas Huyssen (2002), la conjunción de imágenes y escrituras que produjo la expansión de la cultura de masas y las proyecciones de una “feminidad imaginaria” han estado inscriptas en la articulación del modernismo estético, la cultura de masas –como *mujer*– ha sido siempre un subtexto oculto del proyecto modernista.

12 Pino, Schwartz y Pierri son pintores que se corresponden con la pintura de mayor legitimidad en los años ochenta.

13 Sobre el rápido reconocimiento del “grupo del Rojas” entre 1989 y 1992, véase González y Jacoby.

14 La descripción completa del “guarango” es: “(...) se parece a los invertidos del instinto sexual que revelan su potencia dudosa por una manifestación atrabiliaria de los apetitos. Necesita de ese color vivísimo, como el erotómano del olor intenso de la carne; quiere las combinaciones bizarras y sin gusto de las cosas, como éste de las actitudes torcidas y de los procedimientos escabrosos, para satisfacer especiales idiosincrasias de su sensibilidad” (Ramos Mejía 214).

15 Por un lado, Giunta recordó las fricciones generadas entre el Madí y la Asociación Arte Concreto e Invención, ambos movimientos fundados en 1945, y las políticas culturales del peronismo en las instituciones artísticas. Por el otro lado, Longoni introdujo una mirada similar en torno al arte argentino y su adscripción política de izquierda: “(...) ¿de qué izquierda hablamos? ¿Del reto de Juan B. Justo al socialista Ernesto de la Cárcova por usar óleos y mostrar *Sin pan y sin trabajo* en un salón de señores bien? ¿De las proscripciones del Partido Comunista frente al arte concreto, que derivaron, por ejemplo, en las expulsiones de Maldonado y Hlito? ¿Del implícito pero ineludible mandato de las organizaciones armadas de los años 70’ hacia sus militantes para que abandonaran sus ‘profesiones’ pequeño-burguesas en pos de la toma del poder?” (61).

16 Según Giunta (2009), “El término se asocia al estado de recuperación, generalmente lenta, que sigue a una situación de crisis. Si ésta es experimentada como una forma de interrupción violenta e inesperada, la poscrisis es el escenario en el cual deben organizarse fuerzas sociales, planificación, recursos nuevos y nuevas formas de articulación que permitan realizar objetivos, generalmente de corto plazo, ligados a lo inmediato. La poscrisis implica un estado de expansión de la imaginación en tanto quiere establecer formas alternativas de organización social a partir de los restos o los despojos del sistema que entró en crisis. En esta recomposición desempeñan un papel fundamental diversos modos de cooperación, solidaridad y creatividad” (263).

17 Algunos proyectos a los que hace referencia Jacoby, son: el espacio de arte y galería Belleza y Felicidad (1999-2007), las plataformas experimentales propiciadas desde la Fundación START –dirigida por el artista–, Proyecto Venus (1999-2006) y Bola de Nieve (2005) y la revista *Ramona* (2000-2010).

18 El Taller Popular de Serigrafía (2002-2007) fue creado en febrero de 2002 como forma de participación artístico-política en las jornadas de asamblea y lucha iniciadas a partir del 19 y 20 de diciembre de 2001. Stencils, pintadas, volantes, banderas, son algunos de los soportes y técnicas que conformaron su dispositivo de acción en la calle junto a diferentes movimientos y agrupaciones de trabajadores/as. Algunas de sus intervenciones más reconocidas tuvieron lugar en *Arte y confección-Semana Cultural en Brukman* (2003), *El ceramicazo visual-acción directa* (2004) y “Jornada Legal de 6 horas de Trabajo” (2004). Fue integrado por Diego Posadas, Mariela Scafati, Magdalena Jitrik, Omar Lang, Karina Granieri, Carolina Katz, Verónica Di Toro, Leo Rocco, Pablo Rosales, Christian Wloch, Julia Masvernati, Juana Neumann, Guillermo Ueno, Catalina León, Horacio Abram Luján, Daniel Sanjurjo y Hernán Dupraz.

19 Sobre las jornadas culturales de Brukman, véase Cuello.

20 Para entender los efectos de la pandemia sobre la comunidad homosexual, véase Perlongher.

21 Etcétera, es un colectivo artístico formado en 1998 e integrado por Federico Zukerfeld, Federico Langer, Luciana Romano, Antonio O'Higgins, Loreto Garín, Cristian Forte y Ariel Devicenzo. Sus acciones se caracterizan por el uso del humor negro, el absurdo, la confusión, los actos fallidos y otras estrategias discursivas que denominan como "deleite errorista". Entre sus intervenciones se destacan, la *Primera Declaración de la Internacional errorista*, declaración política enviada por correo electrónico y *Operación B.A.N.G.*, desembarco "errorista" en la "Cumbre de las Americas" (Mar del Plata), ambas del 2005.

22 Cabe señalar una diferencia entre la transcripción citada en este artículo, publicada en *Ramona* en julio-agosto del 2003, y el texto original publicado en *El surménage de la muerta* en mayo de 2003. En la primera versión Zukerfeld dice "Esta nueva época que avanza será el reflejo de todo lo que se ha omitido y encubierto durante las décadas pasadas" (15), es decir, se refiere en plural a un pasado en el que convergen varias décadas. En este sentido, resulta inquietante saber si la variación al singular –"la década pasada"– presente en *Ramona* se debe a un error en la transcripción o una modificación enfática realizada por el autor, cfr. *El surménage de la muerta*.

23 Hochman, Di Liscia y Palmer, desarrollan estas ideas a partir de la lectura de Salessi.

Bibliografía

- AA.VV. "Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo". *Ramona* n° 33 (2003): 52-91.
- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2011.
- AMEIJEIRAS, Hernán. "Un debate sobre las características del supuesto arte light". En: HASPER, Gachi, comp. *Liliana Maresca documentos*. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA, 2006.121-124.
- AMÍCOLA, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- BADAWI, Halim y Fernando Davis. "Desobediencia sexual". En Red Conceptualismos del sur, eds. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014. 98-104.
- CERVIÑO, Mariana. "La herejía del Rojas: Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura". En: WORTMAN, Ana, comp. *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012. 129-147.
- CUELLO, Nicolás. "El Maquinazo. Resistencias poético políticas en la lucha de las obreras de Brukman". En *I Jornadas Interdisciplinarias sobre estudios de género y estudios visuales* "La producción visual de la sexualidad", Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata-Facultad de Humanidades, 2014.
- DELEUZE, Gilles y Félix, Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- ERIBON, Didier. *Identidades. Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Ediciones Bellatierra, 2000.
- ERIBON, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama, 2001.

- Grupo de Acción Gay. *A más de media humanidad*. Volante repartido en la convocatoria a la marcha por la "Liberación gay". Buenos Aires, junio de 1984.
- GIORGI, Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- GIUNTA, Andrea. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- GONZÁLEZ, Diego. "Total interferencia. Sobre la recuperación crítica de la obra de Liliana Maresca". *Ramona* n° 87 (2008): 23-30.
- GONZÁLEZ, Valeria y Máximo Jacoby. *Como el amor. Polarizaciones y aperturas en el campo artístico en Argentina. 1989-2009*. Buenos Aires: Libros del Rojas-CCEBA, 2009.
- GUATTARI, Félix. *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- GUATTARI, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.
- GUMIER MAIER, Jorge. "Avatares del arte". *La hoja del Rojas* n° 11 (1989).
- GUMIER MAIER, Jorge. "El Tao del Arte". En GUMIER MAIER, Jorge. *El Tao del Arte*. Buenos Aires: Cultura de la Ciudad de Buenos Aires-Universidad de Buenos Aires, 1997. 7-14.
- HOCHMAN, Gilberto, María Silvia Di Liscia y Steven Palmer. *Patologías de la Patria. Enfermedades, enfermos y nación en América Latina*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2012.
- HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- Jorge Gumier Maier en GACHE, Belén. "Muestra de desconocimiento". *Los Inrockuptibles* n° 10, (1997): 44-45.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge. "El absurdo y la ficción en una notable muestra". *La Nación* (1992).
- MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- PERLONGHER, Néstor. *El fantasma del SIDA*. Buenos Aires: Puntosur, 1988.
- RESTANY, Pierre. "Arte guarango para la Argentina de Menem". *Lápiz* (1995): 50-55.
- RAMOS MEJÍA, José María. *Las multitudes argentinas*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2012.
- RICHARD, Nelly. "Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de "Sur". *Ramona* n° 91 (2009):24-30.
- *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- SALESSI, Jorge. *Médicos, maricas y maleantes*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: De bolsillo, 2008.



- USUBIAGA, Viviana. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales, 2006.
- WORTMAN, Ana. "Espacios culturales de resistencia al discurso único, los usos de la ciudadanía para construir una comunicación otra". En WORTMAN, Ana, comp. *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.51-56.
- ZUKERFELD, Federico. "Bisagra times". *El surménage de la muerta* n° 7 (2003): 15.
-