

Desde las catacumbas culturales a la herejía artística del Rojas. El ingreso de las periferias en el campo artístico de Buenos Aires en la post dictadura (1978-1992)*.

Mariana Cerviño***

Resumen

En diálogo con el marco problemático propuesto, nos interesa contribuir a conocer través del caso de la emergencia de los artistas ligados al Rojas en el campo artístico, aspectos del proceso de democratización de este espacio social vinculados a la incorporación de actores y estéticas periféricos del campo cultural, que tiene lugar a partir del retorno de la democracia. Por otro lado, derivado de lo anterior, los artistas recién llegados configuran una posición que corresponde a las propiedades sociales de casos de “no herederos” del campo cultural, que desarrollan una estrategia artística “hereje”, en la que cuestionan tanto los estilos, como el *ethos* de los grupos con los cuales sus opciones estéticas se encuentran enfrentadas. Queremos explorar, en este sentido la relación entre sus trayectorias de vida y el tipo de estrategia artística que despliegan.

Palabras clave

Campo cultural - Campo artístico - *Habitus*- Dictadura- Post dictadura

* Agradezco la generosa lectura de Silvia Sigal del texto; sus sugerencias han contribuido sin dudas a mejorarlo.

** Mariana Cerviño es Licenciada en Sociología. Magíster en Investigación en Ciencias Sociales. Doctora en Ciencias Sociales. Instituto Gino Germani-UBA –CONICET. Mail: marianacerv@gmail.com

Introducción

El período de transición hacia la democracia supuso transformaciones no sólo políticas y jurídicas, sino también en todos los niveles de la estructura social argentina*. En el campo cultural, la década del ochenta está marcada por la visibilidad que adquieren estéticas que hasta el momento veían reducida su circulación a círculos restringidos, socialmente subordinados, ubicados en las periferias del campo. La progresiva heterogeneidad de los tipos de signos circulantes, es un indicador de un proceso de ampliación social de este espacio que si bien no detiene su funcionamiento durante los años de la dictadura, sus dinámicas de relación acusan el impacto de las políticas represivas. En este sentido, la apertura democrática es también la del campo cultural que habilita el ingreso de nuevos tipos sociales de actores que proponen, a partir de sus diversas trayectorias sociales, un *ethos* artístico diferente del legítimo hasta entonces.

La hipótesis que queremos desarrollar en este artículo es que una de las dimensiones del proceso de democratización del campo cultural argentino, tras el retorno de la democracia, tiene que ver con la ampliación de la base social de los actores que ingresan a los espacios de consagración del campo cultural y específicamente del campo de las artes plásticas, marcando, con su ingreso, una expansión de los posibles estilísticos.

El caso de la emergencia de los artistas del Rojas que tiene lugar entre fines de los ochenta y principios de los noventa puede ser entendido dentro de este proceso. Se trata de un fenómeno artístico cuya característica central es el despliegue de una estrategia de inserción que en lugar de adaptarse a los criterios dominantes, se construye a partir de rupturas con aquéllos. ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad que otorga el estado del campo para su ingreso? ¿Cuáles son las trayectorias previas de esos artistas? ¿Frente a cuáles grupos definen su diferencia? ¿Cuál es la génesis de las disposiciones que los inclinan a desarrollar una estrategia artística de tipo "hereje", que confronta con las reglas vigentes en el campo artístico?

Para formular estos interrogantes hemos partido del marco teórico que propone Pierre Bourdieu para el estudio de los universos de producción simbólica (1995, 2003), articulando esas herramientas con la perspectiva elaborada en *La distinción* (Bourdieu, 1998) para una sociología de los estilos de vida y consumos culturales. La teoría de los campos nos permite, en efecto, distinguir en un universo aparentemente homogéneo, relaciones de dominación entre grupos sociales que a partir de distintas trayectorias sociales y capitales incorporados compiten por un mismo tipo de reconocimiento. En segundo lugar, el estudio de las trayectorias sociales previas de los actores del campo cultural permite comprender la conformación de un *habitus*, que orienta y organiza el sentido de las sucesivas intervenciones de los actores culturales. Nos sugiere asimismo la necesidad de observar las continuidades que existen entre períodos históricos que la fragmentación en décadas tiende a fragmentar. En el caso de nuestro estudio restituir los vínculos entre generaciones de artistas como así también entre distintas etapas de la historia reciente, rompe con sentidos comunes de los propios actores que han sido muchas veces reproducidos por los investigadores. En primer lugar, propone una distancia con la aspiración y auto percepción de los actores de la transición democrática vivida como fundacional, proclama que si bien fue productiva, en la medida en que es funcional a las experiencias de ruptura, oculta necesariamente cuánto del pasado hay en ese presente. En segundo lugar, remontarnos hacia la génesis de las disposiciones que hicieron posible esas transformaciones, nos obliga a recuperar la historia de grupos de agentes concretos que han llevado a cabo rupturas importantes en este período, y al mismo tiempo reconocer tradiciones intelectuales que las nutrían. Herencias que parecieron quebradas en la superficie durante el período de la represión, fueron alimentadas en espacios de semi y total clandestinidad.

La noción de “homologías estructurales”¹ nos habilita a elaborar hipótesis de relaciones entre las posiciones del campo y la historia de esos actores de la transición democrática; dicho de otro modo, marca la necesidad de comprender cómo se articulan las posiciones disponibles en el campo del arte con las del campo del poder, a través de la ubicación de los actores singulares. Esa correspondencia entre gustos estéticos (materializados en el caso nuestro en un tipo de obras) y grupos sociales nos devuelve la dimensión social y política de la innovación estética que produjeron los

artistas de la transición democrática, cuyo caso paradigmático es la selección de artistas que llevó a cabo Jorge Gumier Maier en el Rojas.

El concepto supone por lo tanto un vínculo entre la ubicación de los agentes en la estructura social general y las posiciones relativas que ocupan luego en el espacio de los posibles existentes en un campo de prácticas particular. Desde esta perspectiva, las opciones estéticas de los agentes no se producen en el vacío, sino que forman parte de un sistema de preferencias orientado por esquemas de percepción, y de interpretación de la realidad que poseen cierta permanencia y que han sido producidos en décadas anteriores. Las trayectorias familiares y personales, la infancia de los sujetos, su escolarización, y la suma de espacios sociales donde se ha socializado dejan marcas que se verifican en la posición que se adopta en el campo y en los proyectos creadores de cada uno. Como explica Louis Pinto, a propósito de dicho modelo analítico: “a través de la obra se reivindica un estatus o, al menos, una imagen de uno mismo, poniendo en correspondencia disposiciones intelectuales, socialmente condicionadas, con una región del universo de las producciones simbólicas (Pinto, 2002:82).

A través las herramientas teóricas presentadas, nuestro propósito es elaborar una interpretación del proceso de emergencia del grupo de artistas que expusieron allí en primeros años de la sala del Rojas, como parte del proceso de democratización del cual es al mismo tiempo agente y efecto. Su emergencia y posterior consagración en el campo artístico propiamente dicho, implica luchas por la legitimación de una estética plebeya, y al mismo tiempo la postulación de un *ethos disidente*, cuya génesis proponemos, también, revisar.

El estado del campo cultural y artístico en la post dictadura

En octubre de 1983, luego de casi ocho años de régimen militar en Argentina, fue elegido un gobierno civil, pero los efectos del cambio de régimen no fueron uniformes ni simultáneos en toda la sociedad argentina. Con respecto a los espacios centrales del campo cultural, no se verificaron a pesar de ello cambios de criterios ni de individuos en las instituciones artísticas, públicas y privadas, que se habían desarrollado durante

la dictadura. En consecuencia, esas instituciones vieron su legitimidad reducida, arrastrando consigo a los artistas consagrados por ellas.

Los efectos de la dictadura sobre los espacios centrales del campo artístico demoraron en ser revertidos. Ni las instituciones centrales, ni los agentes consagrados –artistas, coleccionistas o intermediarios- se encontraban por cierto 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 actores recién llegados a ese espacio, avalados por un restringido grupo de intelectualesⁱⁱ. Los agentes del proceso de reconquista de la autonomía del campo artístico, que tiene lugar tras el fin de la dictadura, no formaron parte aun de éste, sino, por el contrario, de espacios laterales, ubicados en los bordes del campo cultural.

La emergencia de los artistas así llamados “del Rojas” es un caso en el cual un grupo de “no herederos” en términos de capital simbólico, despliega una estrategia que tiende a cuestionar los criterios – y por lo tanto a los grupos- que dominan en el campo. En este proceso introducen en el centro del campo artístico estéticas elaboradas con elementos provenientes de sus propios universos, hasta entonces socialmente subordinados.

Las posibilidades de quebrar el sistema de autoridades de un campo varían históricamente. Varios rasgos del estado del campo de la post dictadura contribuyeron a ello. 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 culturalⁱⁱⁱ que se consolida progresivamente.

Este desplazamiento forma parte del desafío de esos grupos a las formas de legitimación heredadas del pasado.

A medida que la democratización de la sociedad se impone, las nuevas producciones -junto a un público y un grupo de productores- que comienzan a circular, enlazan una red de espacios de la Ciudad de Buenos Aires, en su mayoría locales nocturnos, donde se encuentran artistas y aspirantes a serlo. Sus vínculos no se orientan de acuerdo a sus disciplinas, sino al hecho de compartir un modo de

experimentar la época. Esta característica tiene que ver con el carácter *amateur* de los productores, y con la baja institucionalización de los espacios privilegiados de reunión. Restringidas por la represión círculos cerrados muchas veces escondidos, las interacciones se producen ahora en lugares públicos donde confluyen distintas prácticas: teatro, performances, plástica, recitales, etc., rasgo que se irá perdiendo a medida que avance la década.

La necesidad de reconstruir los lazos sociales quebrados se manifiesta de diversos modos. Una aceleración febril de las reuniones caracteriza este momento. Ligada, sobre todo, a un modo de vida, aparece en el espacio público un tipo de productores 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 en ese espacio una moral vocacional que distinguirá al Rojas, cuyos integrantes se orientarán 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 permanencia del *habitus*, en su paso de público a productores llevarán consigo las normas morales que han incorporado, movilizándolas en su propia estrategia de ingreso manteniendo una relación con el 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. Pero también debe verse en sus propuestas artísticas una fuerte oposición a los creadores consagrados, cuyos criterios desafían en forma abierta. A través de experiencias cuyo estatuto de obra no está asegurado aún, manifiestan universos estéticos de grupos minoritarios. En el caso de los artistas a los que nos referimos, existen códigos estéticos propios de círculos de relaciones gays, mayoritariamente masculinas. Se trata de grupos de reflexión sobre la condición homosexual, que politizan su situación de subordinación, transformando a ésta en *disidencia*; sus lecturas teóricas, sus consumos culturales y estilos de vida trazan una diferencia, devenida oposición, con respecto a la cultura legítima. Se configura en

torno a esas afinidades una tradición intelectual oculta a quien permanece extranjero: una subcultura con rasgos contra culturales.

Esos 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 bohemía, 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 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^{iv}: «la represión asignará a una red que se habrá hecho más estrecha y marginal la función de preservar una cultura agónica» (2002:70).

También los artistas encuentran formas asociativas externas a aquellos organismos entre 1976 y 1983, a las que cabe el término “catacumbas”^v que se ha utilizado para los grupos expulsados del ámbito universitario a partir de 1966, pero que, “será más adecuado después de 1976” (Sigal, 2002: 70). 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).

Entre las redes de intelectuales que conforman este territorio de restringidos pero intensos intercambios, dos tipos de espacios se encuentran vinculados al surgimiento del Rojas. El primero de ellos es el campo de las revistas culturales, donde se debaten públicamente los tópicos significativos para el campo intelectual. Otro conjunto de

instituciones y actores que conforman un variado espectro de activismos por las libertades sexuales, forman parte de este universo que aportará los sentidos que serán identificados con el campo cultural de la democracia, y habilitan distintas formas de intervención sobre el espacio público que caracterizarán al *under* porteño. En estos dos espacios de “catacumbas culturales” se produce el ingreso de Gumier Maier al campo cultural.

El itinerario intelectual de Gumier Maier. Génesis de un *habitus* no conforme

Si no podría atribuirse a un único individuo la empresa Rojas, debe reconocerse en Jorge Gumier Maier la capacidad de llevar a cabo una serie de rupturas iniciales que favorecieron opciones autónomas con respecto a los centros, necesarias para la herejía. ¿Cuáles fueron los elementos de su *habitus*, entendido como efecto acumulativo de la experiencia, que lo dispusieron a ello?

Repasemos brevemente su historia. Hijo de un inmigrante, industrial próspero, siendo el primer hijo varón, se niega a seguir el destino que su padre le ha prefigurado al frente de la pequeña empresa. Esta base económica le da, sin embargo la posibilidad de postergar su ingreso en el mundo laboral, y le permite realizar las apuestas de beneficios diferidos que el mundo intelectual requiere. El rechazo de la herencia familiar, acomodada pero carente de capital cultural legítimo, marcará una estrategia de construcción de sí mismo como intelectual tendiente a un tipo “puro”, que se afirma por oposición a toda huella de mundanidad, de la cual debe diferenciarse.

Dada la ausencia de elementos significativos en el hogar paterno que puedan ser valorados por el mundo intelectual, su relación con los bienes de la alta cultura, será íntegramente adquirida. Lo hace por propia decisión luego de una formación interrumpida que completa como autodidacta. Como es frecuente en los recién llegados valorará en alto grado el mundo de las ideas, de la música, de las artes. Los conocimientos sobre estos temas que ha incorporado a fuerza de su propia voluntad, adquieren la sacralidad de los símbolos religiosos con los cuales los comparará permanentemente. Puede considerarse el inicio de una constante en la construcción de su discurso la delimitación del mundo sagrado, el del arte, con respecto al profano. La intensidad de sus confrontaciones es un indicador de una verdadera lucha, dificultosa, por ingresar en un mundo que no le viene dado. Esto lo obliga a referirse –

aunque siempre negativamente- continuamente a los otros grupos, con quienes sólo puede relacionarse a través de la competencia por su propia legitimidad social.

La distancia de origen con respecto al campo cultural inclinará de modo estructural a Gumier Maier en sus intervenciones en el campo cultural, reiterando esa distancia primera de distintos modos. Una vez en el campo, esta “fórmula generadora” (Boschetti, 190:91) dejará de ser “espontánea” para volverse un juego de posicionamiento de segundo grado, transformando lo que es efecto de la necesidad, en la base de su proyecto artístico.

Marcan su adolescencia tres rupturas con su destino más probable, siendo el único hijo varón de una familia que ha conocido el ascenso social en base a su propio sacrificio. En primer lugar, como dijimos, renuncia a continuar el camino paterno al frente de la empresa familiar. En segundo lugar, rompe con la escolarización básica: no finaliza el secundario tradicional, ni la Escuela Municipal de Arte que la hubiera sustituido^{vi}. La aprobación de las materias básicas le permite inscribirse en la carrera de psicología, que tampoco finaliza. Es decir que su formación encuentra constantes interrupciones del curso de la educación formal, uno de los patrones que sigue la construcción de sí mismo del tipo vocacional de artista (Sapiro, 2007:10). La tercera ruptura se produce al tomar una orientación sexual homosexual, lo que implica renunciar al rol masculino previsto en una familia no intelectual de clase media.

A partir de estas rupturas, se encuentra en condiciones de elaborar su proyecto intelectual. La primera tarea para ello consiste en construirse a sí mismo como creador. Una construcción que estará en adelante marcada por la contraposición con este mundo que abandona y el rol que la familia le propone. A la mundanidad de la cual proviene, opondrá la disposición estética más alejada de ésta, la más pura, la aptitud para percibir y descifrar las características propiamente estilísticas, inseparable de la práctica sistemática del desinterés y el distanciamiento respecto de los valores y los beneficios que otorga el mundo de la burguesía (Bourdieu, 1998:49-55).

Desde su ingreso como periodista al campo intelectual, se ubica en posiciones que representan allí rupturas análogas a las que ya ha realizado. Hará su primera intervención pública en 1976 a través de la prensa escrita en la revista *El Expreso Imaginario*, que forma parte del espacio semi clandestino que se desarrolla a pesar de

la represión; 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 (Imagen 2). 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 la relación con la cultura percibida como indisociable 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)^{vii}.

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 (Imágenes 3 y 4). 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 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 trayectoria vital de Gumier Maier nos permite reconstruir el modo en el cual su *habitus* se constituye en una fórmula generadora que le da sistematicidad y coherencia a sus sucesivas opciones en el campo intelectual, entre las cuales se ubicarán las que configuran su estrategia artística como director del Rojas. Los

artistas que producirán sus obras a partir de elementos estéticos cuyo origen es próximo a estos universos que venimos de describir, agradarán evidentemente su gusto, al identificar tras de ellas un mundo que le resulta familiar y que valora mucho, dado que lo ha buscado y ha volcado en él su afectividad más genuina. La relación de que establece con los bienes culturales se encuentra imbricada con la búsqueda de un universo propio, reservado de la represión sexual corriente en el resto de la sociedad, recrudescida durante la dictadura militar, pero vigente desde antes también. Los artistas a quienes seleccionará para formar parte del Rojas exhibirán estéticos afines, como 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.

El Rojas frente a los grupos dominantes

La labor de Gumier Maier como director de la Sala del Rojas se ubica en esa misma línea de actuaciones que caracterizaron sus intervenciones previas en el campo cultural, sólo que, iluminado por la época, su universo estético podía ahora darse a una visibilidad más masiva.

La discusión sobre quiénes -y por qué- fueron parte de la “posición Rojas”, ha dividido a la crítica y entretenido a los participantes del juego; dado el desafío que significó su existencia al resto de los espacios del campo del arte, las controversias en el campo sobre los sentidos del Rojas recién comienzan. Las divisiones que creó continúan explicando buena parte de las luchas actuales. En nuestro caso, consideramos a los artistas que expusieron en la Sala en el período de emergencia, es decir, entre junio de 1989 y julio de 1992^{viii}, han contribuido a definir sus rasgos distintivos^{ix}. Sin embargo puede identificarse también un núcleo de debate y trabajo colectivo, que es el círculo que rodea a Jorge Gumier Maier, compuesto por Pablo Suárez, Marcelo Pombo y Miguel Harte a quienes se suma luego Omar Schiliro.

En tanto que “hereje”, es decir, desafiante a los criterios y grupos dominantes, el campo está presente en la estrategia del Rojas de una manera ostensible, aunque invariablemente negativa. Sus posicionamientos no se expresan como opiniones sistematizadas organizadas en base a ideologías políticas o a conceptualizaciones sino que se exponen por lo general en términos de “gustos”, enfatizando el carácter

irracional de sus posicionamientos, lo que forma parte de su distinción en el campo. Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son en ellos la afirmación práctica de una diferencia inevitable. “No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, [los gustos] se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo a otros gustos” (Bourdieu, 1998: 53). Se expresan igualmente en los elementos plásticos de las obras y en sus opciones estéticas, donde marcan su diferencia específica con respecto a los otros significativos.

En junio de 1989, Gumier Maier publica una editorial en la revista del Centro Rojas con la que anuncia su proyecto de dirección de la sala; su texto tiene todas las marcas de un texto inaugural. Define en las primeras líneas el estado del arte contemporáneo a nivel internacional: “En el saturado y vibrante paisaje del mundo, la pintura se ha desleído. Como un Fénix fatigado hay que sostenerla en cada escena, en cada aparición. Pero es gracias a esta negatividad, a su capricho insistente que es capaz, a veces, de recuperar su aliento sagrado”^x (Gumier Maier, junio 1989). ¿Cuáles son los grupos a los cuales se dirige?

En primer lugar, el centro del ataque de Gumier Maier es la pintura, identificada como el medio expresivo hegemónico durante la década del ochenta, tanto en el circuito internacional como en el local. En efecto, se trató de una constante en las instancias consagratorias de la transición, la continuidad con la gran tradición de la pintura argentina. Las obras que circulan mantienen vínculos más o menos evidentes con la línea más consagrada de la historia del arte local. La joven generación, cuyas posibilidades de ruptura se vieron disminuidas por un campo desarticulado por la represión, e invadido por lógicas heterónomas, se muestra fácilmente dispuesta a heredar esta tradición, aunque reelaborando según los casos distintos aspectos. La importancia dada a la gestualidad, en consonancia con el neo expresionismo en boga, implica asimismo una producción en gran formato. Es así como, coincidiendo con la tendencia internacional por un lado, pero recuperando una fuerte tradición local, por otro, el medio expresivo excluyente de la década es la pintura figurativa sobre tela y en grandes dimensiones.

Representante indiscutido de esta tradición, la autoridad reconocida del campo artístico de los ochenta es, más que ningún otro, Antonio Berni, figura que reúne dos

tipos de capital que refuerzan su reconocimiento: un gran capital simbólico específico, sustentado en una larga carrera, y una relación estrecha con el campo político, en particular con la izquierda tradicional, que se mantiene a lo largo de varias décadas. Gracias a esta doble fuente de legitimidad, Berni es recuperado en los ochenta por zonas diversas del campo cultural. Su ubicación central en el campo artístico, produce distintas herencias entre algunos grupos de artistas que se encuentran dispuestos a proseguir este legado. Es por esta razón que la ruptura con la tradición que llevó a cabo el Rojas, se construye en gran medida en su contraposición con el tipo de artista y el estilo pictórico de Antonio Berni.

En el ámbito local las referencias a la pintura dadas por Gumier Maier en el texto mencionado corresponden a artistas que poseen el más alto grado de consagración; la violencia de sus ataques confirma su centralidad, ya que son inevitables para construir la diferencia específica de la posición Rojas. Aunque no los mencione, podemos reconstruir el tipo de artista contra el cual se posiciona Gumier Maier, a través de características de tres figuras diferentes entre sí, pero que poseen rasgos de los cuales Gumier Maier buscará diferenciarse.

Ilustra esta posición la ya consagrada artista Marcia Schwartz, quien, heredando al prestigioso argentino Antonio Berni tomará en nombre propio la defensa de la pintura. Desde esta posición, valoriza el contacto con los materiales tradicionales, afirmando por ejemplo: «recuperar el óleo es la artesanía del *métier*, el gesto del artesano, el rastro humano, la mancha que tarda en secar» (Constantín, 2003: 27). El modo de oponerse a la pintura toma diferentes matices, aunque puede identificarse una articulación de tipo coral entre las distintas voces: la voz de un grupo. Pero lo cierto es que la pintura forma parte una cadena de sentido en la que se enlaza: un estilo consagrado de arte junto a un modelo de artista tradicional y, junto con ello, a la adopción acrítica de los dictados del *maistream* internacional. La anti pintura adopta modalidades diversas según el universo de cada artista. Frente a la autenticidad que ellos reclaman para la pintura, basada en la nobleza que otorga la tradición a los materiales específicos de su práctica, se acentúa en la obra de los artistas del Rojas lo «artificial». En este mismo sentido puede leerse la elección de materiales industriales que imitan materiales nobles -la madera, la piedra, etcétera- el acabado prolijo de la

superficie que borra la gestualidad, y lo artificioso de los universos que se representan, entre otras. Para contrarrestar su pesada carga algunos de ellos apelan a la gráfica, género menor en las jerarquías de la legitimidad establecidas, con respecto a aquélla. Otros destacarán de manera constante su natural destreza para la artesanía, razón y motor de sus obras, en contraposición a la más valorada y legítima práctica pictórica tradicional.

No se trata, por lo tanto, sólo de una oposición estilística. Los relatos de los artistas entrevistados dejan ver cómo se articula ésta con el rechazo del grupo hacia un tipo social de artista. Ejemplo de ello, la infraestructura que tal producción requiere, aparece como un tópico común en las entrevistas realizadas; se extiende entre ellos el recuso del pequeño formato. No se trata tampoco de una opción forzada por las condiciones económicas. En cambio de ello, la opción de asumir, en lugar de eludir o intentar transformar, sus limitaciones en cuanto a las instalaciones físicas que una pintura del tipo mencionado requiere, los lleva sin buscarlo a una oposición con el formato hegemónico.

Dispuestos a heredar su capital de familia, como aquel que se encuentra disponible en el campo, el lugar favorable de los artistas consagrados por el estado anterior del campo cuyas características describimos, los dispone a conservar ese capital o aumentarlo, en lugar de romper con ambos. El caso contrario ocurre entre los artistas del Rojas, quienes para construirse como artistas han debido efectuar una serie de rupturas con sus herencias respectivas. Se ubican así en posiciones opuestas a aquéllos en su ingreso al campo cultural, en razón de sus diferencias de origen.

El concepto de *habitus* permite escapar a lo que en una primera mirada podría asimilarse a una determinación directa entre la herencia y la acción social, en la medida en que forma parte del mismo el modo en que la herencia es incorporada en cada estrategia. Es la disposición hacia la herencia, siempre renovada y actualizada por la agencia, la que orienta las acciones, y les da sentido. Más que tratarse de una reacción a una situación dada de hecho, puede distinguirse entre quienes están dispuestos a heredar el capital cultural del cual disponen, con el objetivo de conservarlo o aumentarlo, y aquellos que rechazan en parte o en su totalidad la herencia recibida, como es el caso, por ejemplo, de Pablo Suárez.

La relación entre la posición del Rojas –su ubicación respecto a las demás existentes en el campo- y sus sucesivas tomas de posición, permite comprender cada diferenciación estética como la manifestación de una lucha por la legitimidad del propio grupo frente a otro u otros que detentan contemporáneamente el criterio artístico legítimo.

El estudio del caso Rojas muestra cómo las luchas de grupos periféricos del campo cultural por la legitimidad de sus estéticas, y al mismo tiempo también por la de sus *ethos*, impulsaron el proceso de democratización y re autonomización del campo artístico en la post dictadura. El arribo de nuevos grupos al campo artístico de Buenos Aires es un indicador y a la vez un vector de la democratización del campo.

Imagen 1. Circuito artístico de Buenos Aires, 1983-1993

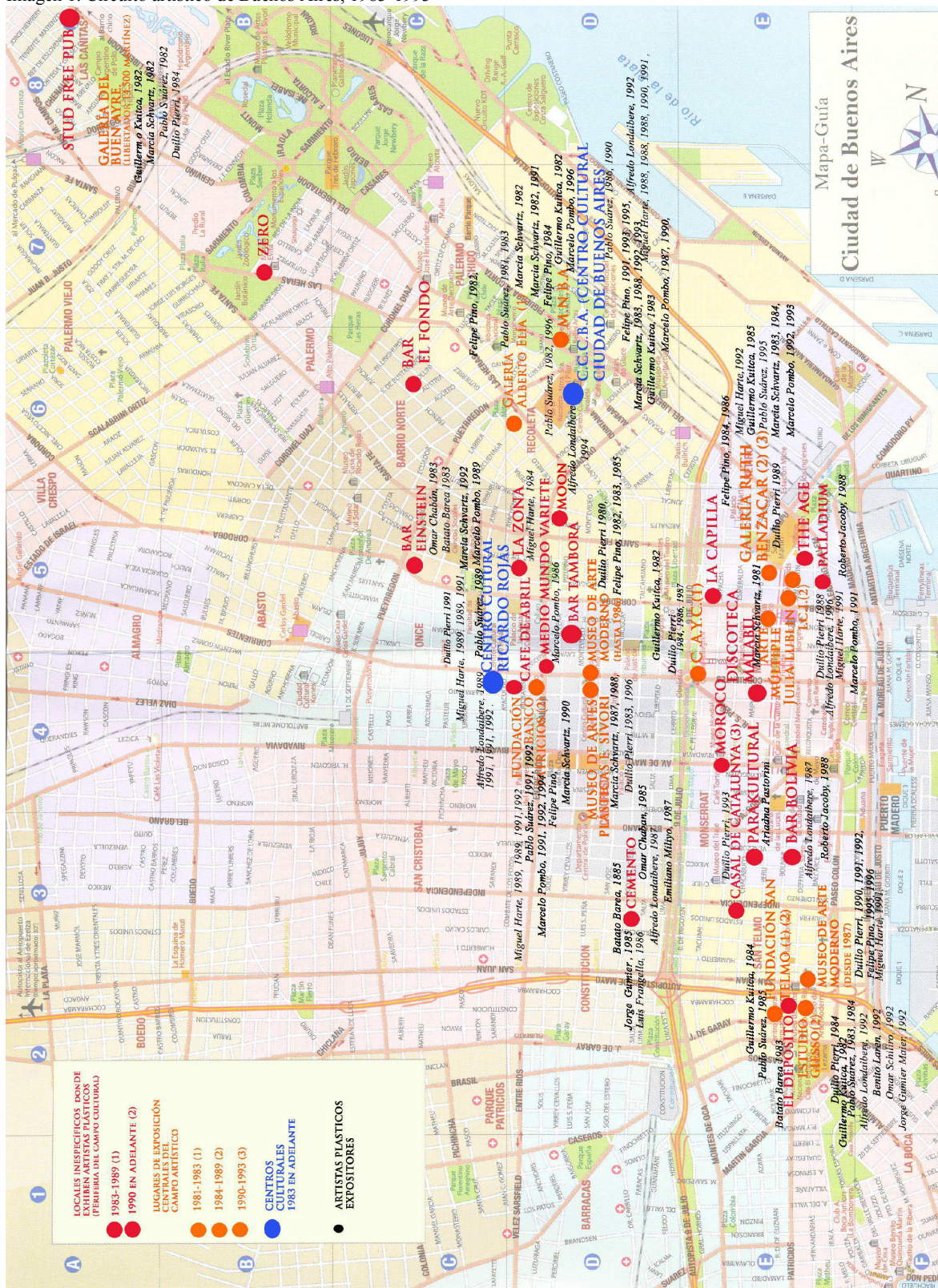




Imagen 2 : El Expreso Imaginario nº 14, septiembre de 1977, pág. 16.

16


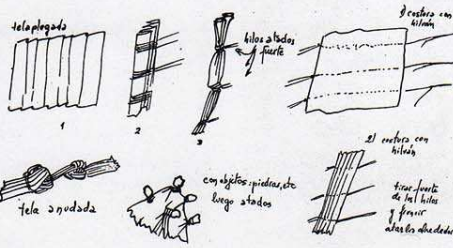
Guía Práctica Para Habitar El Planeta Tierra

El poder hacer de las cosas que nos rodean algo diferente, sirve como descubrimiento de uno mismo y puede ser por qué no? un modo de ganarse la vida. Desde modificar una vieja remera blanca, o un vestido ídem, hasta crear diseños sobre tela para múltiples casos, almohadones, cortinas, chalinas, vestidos, etc., hay varias posibilidades mediante teñidos.



TEÑIDOS POR ATADO

El milenario procedimiento utilizado en África, Asia y América (llamado ikat, plangi o atado africano), que consiste en provocar diseños -formas y colores- en zonas excluidas sobre un fondo teñido, mediante el previo anudado y plegado de la tela. Incorporando ocasionalmente madera, piedra o un trozo de metal para hacer más cómodo el atado y determinar más aún la figura.



ELEMENTOS:

1 tela o una prenda de algodón, seda, rayón (no sintético).
Hilos para realizar los atados, de distinto grosor, pero resistentes.
Tintura para teñir en frío.
1 paquete de sal fina.
Una batea en donde remover la prenda.

PROCEDIMIENTO:

Empezás a doblar, atar y coser las partes que van a quedar "en negativo" de acuerdo a los diseños que quieras descubrir. Las partes que quedan aisladas permiten un poco de impregnación, cuando más, y son las que con el fondo teñido de la tela darán una bella imagen de formas y colores.

DIBUJO 2

- Calentar agua en una pava. Al hervir el agua depositarla en un pequeño recipiente, en pequeña cantidad. Cortar el sobrecito de la tintura y volcar su contenido en el agua caliente, y remover despacio con un palito de madera.
- Agregar una cuchara sopera con sal fina y seguir mezclando, al resto del agua caliente.
- Verter la mezcla en una batea o en un recipiente de plástico o acero inoxidable; seguir dando vueltas hasta que el líquido tenga una temperatura normal.
- Sumergir la tela o prenda en la batea, y en caso de no quedar completamente cubierta, agregarle un poco de agua. Remover durante diez minutos, dar vueltas a la tela, con lentitud y paciencia.
- Dejar un hora, y dentro de este tiempo, remover la prenda.
- Retirla, enjuagando varias veces hasta que el agua de enjuague salga clara, es decir, que no libere más tinta.
- Dejarla secar en lugar seco, a la sombra.
- Desatar, descoser, desplegar la prenda teñida.

BATIK

Antiguo procedimiento javanés que consiste en decorar telas reservando zonas por medio de ceras calientes y tiñéndolas luego.

ELEMENTOS:

Género: una prenda de algodón no muy grueso. Nada de lanas o sintéticos, ni mezcla de ellos.
Ceras: se consiguen ya listas para batik en pinturerías. De lo contrario, comprar 1/4 kg de cera de abejas, 1/4 kg de parafina, y mezclarlas al baño maría.

DIBUJO 3

Pinceles y/o picos: hay picos con agujero vertical que se compran en pinturerías artísticas para usar en batik. A este pico se lo sumerge en la cera caliente, y hace trazo fino o grueso, de acuerdo al tiempo que se demore en el dibujo. Los pinceles pueden ser comunes, de cerda; sirven para rellenar zonas planas.

DIBUJO 4

Anilinas en frío.
Un calentador eléctrico.
Bastidor de madera.
Diarios limpios en cantidad.

TECNICA:

Si tenés un bastidor chico, podés meterlo dentro de una camiseta de algodón, haciendo un "piso" de papel diario sobre la mesa y otro debajo del bastidor, entre las dos partes de la prenda.

DIBUJO 6

La remera bien estirada, fijada con chinchas sobre el bastidor, y dibujar en ella con lápiz el motivo que elegiste. A un lado, el calentador con la cera caliente (al baño maría), en la que irás sumergiendo el pico o el pincel a los efectos de seguir el trazo del dibujo. Una vez bien seca la cera, retirás del bastidor y llevás al baño de anilinas en frío, la prenda.

Teñido: igual que en el procedimiento anterior del teñido por atado.

Luego del secado, se extiende la prenda sobre una "cama" de diarios limpios, con otros diarios por encima, se plancha con plancha no demasiado caliente y se van renovando los diarios, a medida que se impregnan de cera. Si aún quedan restos de la misma o hay autocolas, se le da un baño de nafta blanca.

Con mucho cuidado, lejos del fuego y en lugar aireado.
Los resultados, con la práctica, se hacen más y más satisfactorios.

DIBUJO 6

Marta y Martín Alvarenga

Imagen n° 3: *El Porteño*, diciembre de 1984, p. 80.

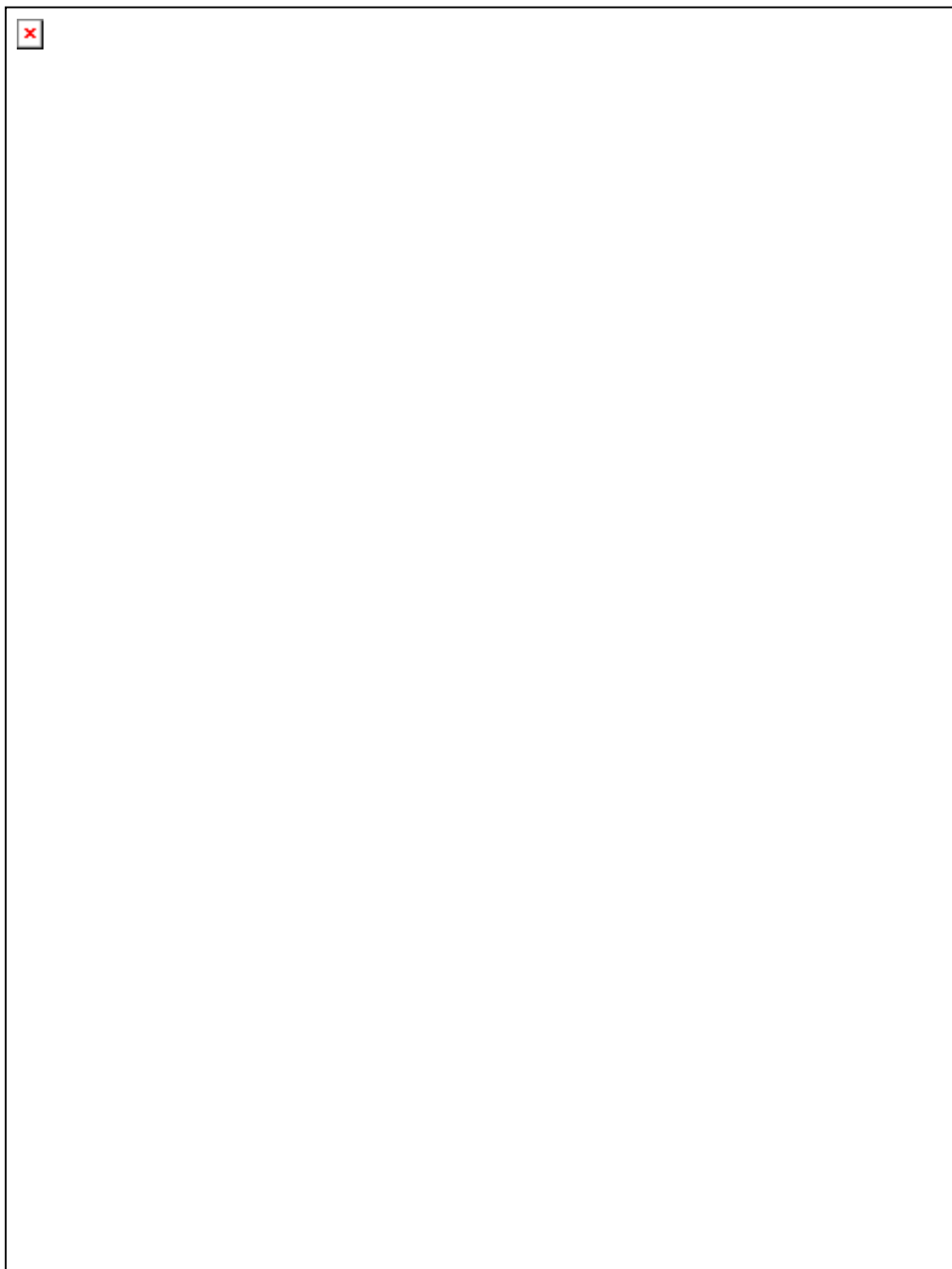


Imagen n° 4 Revista Sodoma n° 1, 1984.

Bibliografía

- Boschetti, Anna (1990). *Sartre y "Les Temps Modernes"*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- (1998). *La distinción, Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- (2003). *Creencia artística y Bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Cerviño, Mariana (2010) *Artistas del Rojas, las determinaciones de la innovación artística*. Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Chiapello, Eve (1998). *Artistes versus managers, Le management culturel face à la critique artiste*. París: Métailié.
- Gumier Maier, Jorge (1989, junio). Avatares del Arte. *La Hoja del Rojas*, año 2, n° 11. Buenos Aires: UBA.
- Kovadloff, Santiago (1982) *Una cultura de catacumbas y otros ensayos*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- López Anaya, Jorge (1992, 1 de agosto). El absurdo y la ficción en una notable muestra. *La Nación/Galerías y exposiciones*.
- Pinto, L. (2002). *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*. Buenos Aires : Siglo Veintiuno.
- Sapiro, Gisèle (2007). « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 168, p. 4-11.
- Sigal, Silvia (2002). *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Weber, M. (2006) *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu.

Publicaciones periódicas

El Expreso Imaginario (Colección Completa. CD- room), Sodoma, y El Porteño, Archivo CeDInCI

ⁱ Así expone Pierre Bourdieu la hipótesis de la homología estructural: “Debido a que las diferentes posiciones del espacio jerarquizado del campo de producción (que son localizables, indiferentemente, por los nombres de las instituciones, galerías, editoriales, teatros, o por los nombres de los artistas o de las escuelas) corresponden a unos gustos jerarquizados socialmente, cualquier transformación de la estructura del campo implica una traslación de la estructura de los gustos, es decir del sistema de distinciones simbólicas entre los grupos [...]” (Bourdieu, 1995: 241)

ⁱⁱ Avales clave de los inicios del reconocimiento del Rojas en el campo artístico fueron los artistas Pablo Suárez y Roberto Jacoby, y el periodista Miguel Briante, desde el suplemento cultural de *Página 12*. Pero por el modo de constitución del grupo, fueron sus oponentes, prestigiosos también, quienes contribuyeron en mayor medida a su emergencia como espacio significativo del campo artístico de Buenos Aires.

ⁱⁱⁱ Ver mapa, Imagen 1.

^{iv} Los artistas se consideran acá como una porción de los “intelectuales”, aunque esta decisión podría ser objeto de un análisis más profundo. En el caso del libro de Sigal al cual se hace referencia, aunque aborda el caso de los artistas del Di Tella (Sigal, 2002: 68-69), su foco está colocado en sectores intelectuales vinculados con la Universidad.

^v La expresión pertenece a Santiago Kovadloff (1982).

^{vi} Los dos últimos años del régimen lectivo de la Escuela Municipal de Bellas Artes Manuel Belgrano sustituyen a los mismos de cualquier colegio secundario comercial o bachiller. Es decir que se puede comenzar la escuela en 4º año, habiendo cursado sólo los tres primeros en otro establecimiento sin orientación plástica.

^{vii} Como índice de la represión persistente durante los primeros años de la democracia, en el número 1 no se menciona el grupo editor; en la tapa sólo puede leerse SODOMA, GAG, 1984, y en inglés el slogan: “International year of lesbian and gay action”. Ni los artículos ni las ilustraciones están firmadas. El primer artículo presenta junto a la revista, al grupo, y cuenta la historia de su formación, distinguiéndolo de otros grupos semejantes, anteriores y contemporáneos. Entre los últimos, critica a quienes “reproducen dentro del sector (marginal, como somos los grupos gays) el autoritarismo, la discriminación, la exaltación de la “misión”, olvidando que somos combatientes por el placer”. Toma distancia también de otros que “ansiosos por no ver cambios inmediatos abandonaron el grupo por estar “paralizado, y a veces estuvimos paralizados” (Gumier Maier, 1984:6)

^{viii} Marcan el inicio y fin del período de emergencia por un lado, la apertura de la sala, por otro la fecha en la que se publica en el diario *La Nación* un artículo del crítico López Anaya (1992, 1 de agosto) donde se refiere a una exposición del núcleo de artistas del Rojas, a quienes se suman Alfredo Londaibere y Benito Laren a quienes podríamos ubicar en un segundo círculo de cercanía al líder. Hito que inicia el reconocimiento por parte del resto del campo, el crítico identifica allí una estética común a los artistas que han exhibido en el Rojas y utiliza la expresión “arte *light*” para definirlos.

^{ix} Un escaso número de exposiciones dentro de este período no fue curada directamente por Jorge Gumier Maier, y por esa razón quienes participaron en ellas no fueron considerados. Dentro de los expositores seleccionados por él, algunos cobraron relevancia por encima del resto; en muchos casos porque continuaron sus carreras y evolucionaron por fuera del Rojas. Por otro lado, la mayor parte de los artistas que tomamos (salvo Suárez y algún otro artista relevante), comienzan allí sus itinerarios en el campo. Al primer criterio para el recorte, cronológico, se superpone otro conceptual. Dado que tomamos al grupo Rojas como posición, se trata de identificar, más allá de los nombres, aquellos rasgos que fueron aportados por esos actores, y que forman parte del Rojas como “individuo histórico”. Los casos incluidos no pretenden por lo tanto ser exhaustivos. En este sentido, seguimos a Weber en su distinción metodológica entre el intento de abarcar la

totalidad de los componentes de una trama causal histórica, y el uso de los hechos *concretos* como medios de conocimiento de la especificidad individual de una construcción conceptual (Weber: 130). Esta última es la que para Weber, define la “ciencia de la cultura”, mientras que la primera búsqueda es característica de la historia del arte. Los artistas fueron considerados de acuerdo al valor de ellos para la caracterización del proceso. “Una *valoración* que se liga a la especificidad, a lo incomparable, lo único, literalmente insustituible como objeto, y, en segundo lugar, que esta valoración del objeto en su especificidad individual pasa a ser un fundamento para que este pueda volverse tema de reflexión y de la elaboración –deliberadamente evitamos decir “científica”- conceptual, a saber: la *interpretación*” (Weber, 2006:131). Los siguientes artistas, en el orden cronológico de las exposiciones, conforman lo que entendemos como partes necesarias para comprender al Rojas y su universo: Liliana Maresca, Batato Barea, Alfredo Londaibere, Emiliano Miliyo, Esteban Pagés, Marcelo Pombo, Carlos Subosky, Máximo Lutz, Sebastián Gordín, Pablo Suárez, Miguel Harte, Agustín Inchausti, Alberto de Volder, Magdalena Jitrik, Feliciano Centurión, Ariadna Pastorini y Alberto Goldenstein. Otros artistas entrevistados han contribuido también a conocer rasgos propios del espacio. Es el caso de Graciela Cores, artista amateur muy cercana al Rojas, que exhibió allí antes de la inauguración de la sala; y de Roberto Jacoby, figura cercana al grupo, invocado por Jorge Gumier Maier en el texto inaugural, primer coleccionista de muchos de quienes serían artistas emblemáticos del Rojas.

^x Menciona, por otro lado a Roberto Jacoby, como un referente positivo dentro del campo, ligado al tipo de intervención que va a realizar, razón por la cual, como dijimos, incluimos a Jacoby entre los artistas que conforman el universo Rojas. Sin embargo dejamos de lado acá la construcción de la tradición selectiva del Rojas para concentrarnos en una primera clase de operación: la de diferenciarse de otras posiciones y de agentes el campo.