

Una promesa de felicidad: comunidad y belleza en el arte argentino del cambio de siglo

A promise of happiness: community and beauty in argentine art of the turn of the century

Guadalupe Lucero *

Fecha de Recepción: 5 de abril de 2015
Fecha de Aceptación: 30 de abril de 2015

Resumen: *En este artículo nos proponemos mostrar las tensiones estético-políticas que atraviesan dos grupos de artistas que representan la escena de los 90 y 2000 del arte local: aquellos nucleados en la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas y la galería Belleza y felicidad. Ante las acusaciones de falta de compromiso político y liviandad, retomaremos el dilema a la luz del debate filosófico contemporáneo en torno a la comunidad.*

Palabras clave: *Comunidad, Belleza y Felicidad, CC Rojas, arte argentino, política.*

Abstract: *In this article we intend to show some aesthetical and political problems underlying two artistic groups considered emblematic of 90s and 2000s local artworld: those gathered at the Centro Cultural Rojas Gallery, and in Belleza y felicidad. Although these galleries were accused of a lack of political commitment, we will read polemically these statements in order to discover the political horizon which can give sense to these practices: that of the contemporary philosophical debate on the concept of community.*

Keywords: *Community, Belleza y felicidad, CC Rojas, argentine art, politics.*

* UNA – UBA - Doctora en Filosofía (Universidad de Buenos Aires) y Máster en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo (Universidad Autónoma de Barcelona). Profesora de Filosofía y Estética en la Lic. en Artes Multimediales y en la Lic. en Artes Audiovisuales (Universidad Nacional de las Artes) y auxiliar docente de Estética en la Lic. en Arte y en la Lic. en Filosofía (Universidad de Buenos Aires). Correo electrónico: guadalupe.lucero@gmail.com

La relación entre arte y política resulta quizás indiscutible en los numerosos colectivos artísticos que hacia fines de la década del 90 y primeros años del 2000 irrumpieron en la escena argentina, recuperando para la producción imaginaria las turbulentas y novedosas prácticas políticas que surgieron en la caída del así llamado modelo neoliberal –nos referimos al surgimiento de formas de asociación política de corte asambleario, formas de relación económica paraestatales ligadas al trueque, el reciclaje y la basura, juicios *por la verdad* más allá de toda posibilidad real de efectuación punitiva, etc.–A la luz de las prácticas de colectivos como el Grupo de Arte Callejero y Etcétera (por mencionar quizás lo más significativo), hacer foco en la escena construida en torno de la galería *Belleza y felicidad* resulta quizás obtuso, a menos que se quiera poner blanco sobre negro y denunciar a los frívolos frente a los comprometidos. Sin embargo, nos gustaría seguir la hipótesis contraria, aquella que encuentra en esa experiencia una potencia política oblicua, compleja y sin embargo elocuente, siempre y cuando la *política* –señalada en la conjunción *arte y política*– se observe bajo la lente de los debates en torno de la comunidad.

En un texto escrito a propósito de la muestra “Algunos artistas / 90 – Hoy”, realizada en Fundación Proa en 2013, Rafael Cippolini hacía foco en la importancia que tres galerías tenían en la determinación de cierta afectividad común que permitía trazar la estela entre 1989 y 2005, y lo hacía mostrando cómo la escena artística aparecía determinada por los espacios, antes que por los artistas y las obras. Esas galerías fueron la del Centro Cultural Rojas entre 1989 y 1995, bajo la dirección de Jorge Gumier Maier, *Belleza y Felicidad*, entre 1999 y 2007, mentada por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón y *Appetite*, creada por Daniela Luna entre 2005 y 2011². Dejaremos de lado aquí esta última, para poder hacer foco sobre la relación entre los 90 y la crisis del 2001, y -en ese contexto- las lecturas que se hicieron de esas dos primeras experiencias.

²Cfr. Cippolini, Rafael. “Aficiones peligrosas” art. cit.

Más allá de las obras que en estas tramas se crearon y exhibieron, cuyo interés propiamente artístico ya ha sido analizado en numerosos escritos y proyectos curatoriales³, nos gustaría lidiar aquí con la profusa discusión crítica que estos espacios han generado en el ámbito del arte local. Quisiéramos analizar estas galerías como si se tratara de personajes conceptuales, como sintagmas cuyo sentido se entrevé en las críticas apasionadas y furibundas que las rodean, y que en última instancia permiten comprender desde un punto de vista quizás oblicuo el problema que en esos mismos años floreció en la filosofía francesa e italiana en torno del concepto de *comunidad*. Nos referimos al debate iniciado por Jean-Luc Nancy en *La comunidad desobrada* y continuado por Maurice Blanchot en *La comunidad inconfesable*, Jacques Derrida en *Políticas de la amistad*, Giorgio Agamben en *La comunidad que viene*, etc. Este debate tomó como horizonte el problema batailleano de la comunidad de los que no tienen comunidad para lanzarlo sobre la acuciante caída del comunismo y el porvenir de la comunidad (europea y planetaria) a partir de los 90. Pero, ¿qué relación podría pensarse entre los 90 del arte local y la filosofía francesa e italiana que le fue contemporánea? La pregunta resulta aún más compleja en tanto que estas galerías supieron afirmarse en franca indiferencia respecto de cualquier inserción internacional. Sin embargo, hacia el final del milenio y como si de un montaje paralelo se tratara estos ámbitos se acercan y confluyen cuando muchos pensadores que supieron intervenir en aquellos debates miraron el caso argentino con renovado interés.

³ Además de la ya citada muestra en Proa (que remitía desde su título a aquella que Gumier Maier y Magdalena Jitrik realizaron en el Centro Cultural Recoleta en 1992 titulada “El Rojas presenta: Algunos artistas” y que logró dar tempranamente una mirada de conjunto a lo sucedido en el Centro Cultural Ricardo Rojas a partir de 1989), podemos mencionar la muestra “Escuelismo. Arte argentino de los 90” en el MALBA (2009), y antes la polémica “Subjetiva 1999-2002. Belleza y felicidad en retrospectiva”, curada en 2013 por Emiliano Miliyo en Belleza y Felicidad, entre otras.

La sopa con cuchillo⁴

Si nos detenemos en la caracterización mínima que hemos hecho de nuestro objeto, la galería antes que las obras, la apuesta curatorial antes que los artistas, ¿no nos encontramos ante una escena ya narrada bajo la lógica del fin del arte?

Indicar que el centro de la discusión lo produce no ya la obra de arte concreta sino el espacio que la hace visible, podría llevarnos a recorrer al menos dos caminos teóricos. Los años 90 son para la estética aquellos de la consagración de Arthur Danto como filósofo del arte estrella del nuevo mundo globalizado. En *Después del fin del arte* se afirma que “lo visual desapareció con la llegada de la filosofía al arte: era tan poco relevante para la esencia del arte como lo bello”.⁵ Tal afirmación abre para el espacio discursivo de la estética un particular privilegio, aquel de convertirse en el fundamento último de una práctica artística que no sería ya más que la excusa disparadora para la escritura, y así un despreocupado desinterés por la materialidad de la obra de arte que, bajo el argumento de la indiscernibilidad, abandona el viejo territorio de la *aisthesis* para acomodarse en el mundo menos conflictivo de la vida teórica, o en otro también despojado de aparente conflictividad: aquel del debate político liberal.

⁴ Permítaseme aquí una pequeña digresión biográfica. Mientras realizaba mis estudios de maestría en la Universidad Autónoma de Barcelona, tuve la oportunidad de (no)participar de la performance de un artista estelar de este mismo periodo que busco analizar aquí: una sopa de Rirkrit Tiravanija. La participación del artista formaba parte del workshop *Disruptions* realizado en 2009 en el Can Xalant de Mataró, en las afueras de Barcelona. La sopa fue precedida de una charla que situaba el trabajo del artista bajo la perspectiva del compromiso social. No sé exactamente por qué no entramos a la charla a tiempo y esperamos afuera el comienzo de la famosa comida. Un organizador nos increpó, desconfiando de nuestras buenas intenciones y un poco perplejo por nuestro desinterés en la charla del artista famoso. Finalmente, a la hora de la comida, llegando últimos a la cola, se nos sirvió el plato con renovada desconfianza y se nos dio un cuchillo como único utensilio para la *sopa* que por suerte era *arroz*.

⁵ Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo en el linde de la historia*, op. cit., p. 38

Desde este punto de vista, hay un *después* de la historia del arte que se encarna en la convivencia consensuada de lo diferente. El arte presente podría tomarse por modelo político a través de una analogía inquietante: el *ser-en-común* así explicado es aquel que forjan las obras entre sí en el cubo blanco del museo. Dispuestas y expuestas para el goce de quienes serán celosamente observados por cámaras de seguridad, su *consenso* se forja en la diferencia de lo semejante y en la igualdad ante el control. “¡Qué maravilloso sería creer que el mundo plural del arte del presente histórico sea un precursor de los hechos políticos que vendrán!”⁶ En el contexto de este argumento, mofarse de la belleza como ideal del arte no es menor: se trata del abandono de toda promesa de felicidad en pos de la curiosa utopía de un común sin cualidades.

Si aceptar cínicamente el presente *pluralista* parece ser el camino de Danto, podríamos pensar que el tedio de lo siempre igual era el blanco al que apuntaba otro importante relato de los 90. En 1998 se publica en Francia *Estética relacional*, que viene en cierto modo a complementar ese consenso pluralista que el filósofo estadounidense encuentra en el mundo del arte, a través de la intervención a la vez teórica y curatorial que implicó el trabajo de Bourriaud en el *Palais de Tokyo*. En sintonía con la incomodidad que para un pensamiento que se querría de izquierdas implica el fin de las ideologías y el pluralismo *light* del neoliberalismo, el arte relacional parecía recuperar la carnadura social del arte en la construcción de situaciones de encuentro en el estricto marco de la galería. Sin embargo, viejas fábricas abandonadas, las galerías de arte moderno convocan los fantasmas de la gran política usurpando los espacios que albergaron alguna vez a ese sujeto prometido y revolucionario ya expulsado definitivamente de las utopías estéticas.

⁶ *Ibíd.*, p. 59.

Bourriaud consideraba que el arte relacional es aquel que “tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social”⁷, es decir, la materia misma del arte implicaría la operación –la puesta en obra– de dichas relaciones. En una entrevista Fernanda Laguna –artista y directora de *Belleza y felicidad*– define el arte como aquello que “logra hacer un ritual colectivo de algo personal”⁸ y desde este punto de vista podríamos decir que la experiencia de *Belleza y felicidad* tiene mucho que ver con cierto clima *relacional* de época. De hecho, una de las críticas más agudas que se han lanzado contra esta galería es que allí lo importante eran las personas antes que las obras,⁹ que lo que allí se mostraba era una suerte de grupo de elegidos actuando de sí mismos¹⁰, donde esa obra-ritual era de algún modo el compartir el deseo de estar juntos y *nada más*. Así las cosas podríamos afirmar, sostenidos en la profusa bibliografía que se ha dedicado a desmontar la estética de Bourriaud¹¹, que esta escena local no hace sino replicar el fallido, ingenuo e incluso perverso sayo político que estos vínculos renovados en la pureza de la galería de arte ostentarían. Una suerte de simulacro que dejaría fuera de toda problematización y atención real al otro. Una irrupción moderada que pusiera en mínima cuestión el plusvalor estético de la performance relacional bastaría para romper el hechizo y alertar a las fuerzas de seguridad. La sopa de Tiravanija, obra *ejemplar* del modelo relacional, se extrañaría y tensaría al límite si a la galería llegaran verdaderos hambrientos indiferentes a la escena estética allí presupuesta.

⁷ Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*, op. cit., p. 13.

⁸ Katzenstein, Inés. “Fernanda Laguna. Central desde los márgenes”, art. cit.

⁹ Ver en este sentido la referencia de Katzenstein en la entrevista referida a la muestra que sobre la galería se realizó en la Universidad Di Tella en 2011, sobre la insistencia en la documentación fotográfica del retrato de grupo, casi reemplazando la referencia a las obras.

¹⁰ Cfr. Montequín, Ernesto. “Estertores de una estética (minutas de un observador distante)”, art. cit.

¹¹ Para una reconstrucción de las diversas críticas que ha recibido la estética relacional Cfr. Prado, Marcela. “Debate crítico alrededor de la Estética Relacional”, art. cit. Al respecto resulta elocuente la anécdota narrada por Claire Bishop a propósito del tipo de asistentes a las cenas de Rirkrit Tiravanija, que no eran sino los propios protagonistas del *mundo del arte*. Cfr. Bishop, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics”, art. cit.

Si convocamos aquí estas teorías es porque parecen adecuarse a la supuesta lógica *light* y conformista que algunos críticos han denunciado en las experiencias argentinas.¹² Sin embargo la inadecuación salta a la vista: ¿cómo leer desde una filosofía que denosta toda referencia a lo bello la celebración de la belleza que caracteriza las experiencias aquí señaladas? ¿Cómo explicar la sucursal de *Belleza y felicidad* en un barrio humilde de las afueras de Buenos Aires¹³ -fruto del encuentro casual entre su directora y una cartonera- si la crítica se articula siguiendo aquellas que recibe la estética relacional? La dificultad de hacer entrar al indigente real en la galería parisina adquiere en el escenario local un giro inesperado: *Belleza y felicidad* no sólo el proyecto editorial *Eloísa cartonera*, una cooperativa que edita libros tomando como materia prima el cartón comprado a los cartoneros, sino que terminó mudándose definitivamente a Villa Fiorito.

Los simuladores

La frivolidad y en última instancia *farsa* que se ocultaba bajo las mágicas ropas que un grupo de chicas más o menos infantiles habría tejido para la escena snob local, estalló, como grito de niño frente al emperador desnudo, en la “retrospectiva” que en y sobre la *Belleza y felicidad* realizó el artista Emiliano Miliyo en 2003. Bajo la lógica del caballo de Troya, el artista eligió una serie de obras de acuerdo con un criterio curatorial dudoso (“lo que hubo, quienes pasaron por ByF”) y propuso para el catálogo una nota hipercrítica sobre el espacio, publicada luego en *ramona 31*, donde se acusaba a *Belleza y felicidad*, y por contagio genealógico al llamado *grupo del*

¹² Respecto del carácter conformista del arte de los 90 y su conformidad con la estética *menemista* Cfr. P. Restany, “Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem”, revista *Lápiz*, (Madrid) 13, no. 116, noviembre de 1995, pp. 50 a 55. Respecto de la categoría de lo *light* Cfr. J. López Anaya, “El absurdo y la ficción en una muestra notable”, artículo publicado en el diario *La Nación*, Bs. As., 1/8/1992 y las ponencias presentadas en la mesa *Arte rosa light / Arte rosa Luxemburgo*, MALBA, 2013, reunidas en *Ramona*, n° 33, Agosto 2013, Buenos Aires, Fundación Start.

¹³ Nos referimos a la “sucursal” de *Belleza y felicidad* que Fernanda Laguna abrió, junto con Isolina Silva –cartonera y coordinadora de un comedor infantil– en un barrio humilde del gran Buenos Aires en 2003, y que mutó luego en una escuelita de arte.

Rojas, de constituir en última instancia un gran simulacro mediante el cual padres e hijos de la escena del arte se legitimaban mutuamente en una gran farsa carente de talento y explicación artística: “Si en toda legitimación el vínculo es forzosamente asimétrico los resultados reportan beneficios distribuidos con equidad irreprochable: el legitimador consagra y el legitimado revaloriza a su mentor.”¹⁴

La denuncia de inautenticidad respecto de la operación poética nos lleva necesariamente al viejo dilema platónico, aquel que señalaba en el poeta al farsante que mentía para placer del público y gloria propia¹⁵. La aparente simplicidad de la fórmula puede opacar la profunda herida que la sola determinación del problema infligía en la ontología platónica¹⁶. Sus consecuencias encuentran en *Sofista* la claridad que en *República* solo se insinuaban: la indiscernibilidad entre el farsante y el filósofo. Así las cosas no intentaremos aquí salvar la acusación de simulacro, cuestión que por otra parte ya ha sido respondida por los protagonistas del supuesto escándalo. Sino, por el contrario, tensar un poco más la cuerda de la simulación. Es que la tensión misma entre arte y política parece, ya desde su origen platónico, jugarse en dos tableros. Un primer partido enmarcado en la impugnación *moral*, donde los jugadores se disputan el botín de la autenticidad, la buena fe, el compromiso y la impostura. Pero este partido no es sino el decorado de un duelo más profundo, aquel del *quién habla* nietzscheano, choque horizontal de las fuerzas que determinan las poéticas y las políticas. Deleuze acuña un concepto que nos permite salir del escollo de la autenticidad y alcanzar con claridad este tablero nietzscheano: el *falsario*. Se trata de un concepto acuñado a propósito de la problematización del tiempo en el cine, y reinterpreta con inteligencia la conclusión de la “Historia de un error”¹⁷. El falsario es aquel que multiplica las potencias de lo falso, potencias que no equivalen

¹⁴ Montequin, Ernesto. “Estertores de una estética (minutas de un observador distante)” art. cit., pp.36-37.

¹⁵ Cfr. Platón, *República*, 605a y ss.

¹⁶ Cfr. Cacciari, Massimo. “El hacer del canto” en *El dios que baila*, op. cit.

¹⁷ Me refiero al maravilloso texto “Cómo el mundo verdadero terminó convirtiéndose en una fábula. Historia de un error” que culmina afirmando que al eliminar el mundo verdadero también se ha eliminado el aparente. Cfr. Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*, op. cit.

simplemente al error o la mentira. Lo falso aquí no se opone a una u otra verdad sino a la forma (moral) de lo verdadero, a través de la indistinción entre lo real y lo imaginario, la esencia y la apariencia. El arte es falsario por el carácter productivo de la ficción y la fabulación, que no son entendidas simbólicamente sino en su radical realidad. Si el arte es esencialmente falsario su agencia es falsificante, pero no por ello menos real. La fabulación artística puede, como la política, crear nuevos mundos y/o exigir nuevos vínculos con los objetos y el mundo. El arte resiste al modo de lo verdadero como juicio trascendente, que determina lo verdadero y lo falso, lo real y lo irreal, lo serio y lo banal.

Roberto Jacoby explica, respecto del Rojas, que sus artistas pertenecen a un doble proceso de resistencia. Por un lado son sobrevivientes de los 70 y por lo tanto han tenido que resistir la lógica desaparecedora de la dictadura. Por otro, pertenecen a la generación que sufrió más descarnadamente la muerte por VIH.¹⁸ Ellos parecen redimir con su propio cuerpo enfermo y en muchos casos ya muerto el sentido *demasiado subjetivo o caprichoso* de esas obras con materiales bajos y técnicas dudosas. La fantasía de una utopía de felicidad a través de la belleza y su insoportable inocencia. Lo que Jacoby señala es que bajo la lectura perezosa del capricho y lo guarango se oculta una lógica de la resistencia que caracteriza las producciones y que requiere una lectura más amplia.

Respecto de la utilidad hermenéutica de la noción de *biopolítica* para pensar el arte de los 90, Andrea Giunta considera que es posible “pensar en el residuo resistente que articulan las imágenes para reforzar sistemas de vida alternativos”, donde las propias imágenes son tales que “administran un concepto de vida” y *producen* formas de vida utilizando como materia la acción conjunta.¹⁹ Estos modos de vida son aquellos que Jacoby señala como *resistentes*: “impune ceguera de quienes ponen como contexto del Rojas al menemismo en vez de poner como contexto la lucha por

¹⁸ Cfr. Jacoby, Roberto. “Enfado snob”, art. cit.

¹⁹ Giunta, Andrea. “Arte y biopolítica” en *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, op. cit., p. 24.

la vida”.²⁰ El acento en la idea de una resistencia que pone en juego la liberación de una vida precarizada nos acerca a la concepción de la obra de arte tal como la encontramos en Deleuze en la fórmula *crear es resistir*.²¹ El contexto de la obra de arte es siempre el de la contra-información, la contra-comunicación y el contra-poder. Para explicar en qué consiste la resistencia de la obra, Deleuze la comparaba con la contrainformación que los judíos en los campos de exterminio creaban y que persiste no solo en los testimonios, sino también en los restos, las paredes, los objetos. Quizás no deba eludirse que si *crear es resistir*, y si lo que un artista libera en el acto de creación es *una vida*, no es su propia vida, la vida individuada de aquí o allá, sino una vida impersonal, vida que el hombre, dice Deleuze, ha encarcelado. Esta fórmula afirma sin tapujos el vínculo indisociable entre arte y política. Pero también entre arte, política y vida. ¿A qué se resiste el que crea? A la estupidez, que no es otra cosa que el sentido común. Y ese sentido común tiene una forma concreta: la de la información y la comunicación. ¿Cuál es la idea? ¿Cuál el concepto curatorial? ¿Qué quiere decir esto? ¿De qué es metáfora? ¿De qué crítica? “¡Qué provechoso resulta visitar galerías y comprender al fin lo que significa! ¡Qué “consolatorio” saberse partícipe de asuntos tan elevados, convalidar nuestras creencias!”²²

Como señala Gumier Maier, la mejor defensa frente a las acusaciones de *light* que cosechaba el arte que él mismo había curado en la galería del Rojas no se encontraba explicando el *error* del adjetivo, sino complicándolo. Como un mal discípulo de Sócrates que no admite ni reniega de la cualidad que se le impone, la suma del *rosa* basta para distorsionarlo todo: arte *rosa light*, rosa infantil, rosa niñas, rosa plumas. Cursi y efímero, el rosa se instala en el goce de lo que no tiene grandes destinos. Es el color del maricón que ha sido la figura del falsario por excelencia.²³

²⁰ Jacoby, Roberto, *El deseo nace del derrumbe*. Roberto Jacoby. *Acciones, conceptos, escritos*, op. cit., p. 331.

²¹ Cfr. Deleuze, Gilles. “¿Qué es un acto de creación?” en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, op. cit..

²² Gumier Maier, Jorge. “El Tao del arte”, art. cit., p. 12.

²³ Cfr. *Ibíd.* p. 10.

Renegando de la discernibilidad cómoda, ha sido sistemáticamente invisibilizado como sujeto político. En los 70 el Frente de Liberación Homosexual era inasimilable para las agrupaciones políticas libertarias. En los 80 y los 90 el VIH los convirtió en la minoría de riesgo por excelencia confirmando la comodidad de la exclusión. Es sobre este trasfondo que, entrados los 2000, Jacoby propone con humor el dilema resumido en la mesa redonda *arte rosa light / arte rosa Luxemburgo*. Antagonismo que buscaba mostrar la mala formulación del problema. No solo la asociación simplista de todo lo sucedido en los 90 a términos igualmente obtusos como “menemismo” o “neoliberalismo”. Sino asimismo olvidar ese contexto donde los protagonistas morían uno tras otro, culpabilizados, asolados e invisibilizados. Así, las obras más o menos infantiles que producían, más o menos guarangas o trash, componían la resistencia entendida como belleza y felicidad, en una época en la que una y otra eran privilegio espectacular para el consumo de los desclasados. Nada había allí de primermundismo impostado, sino más bien una afirmación intempestiva de cierto provincianismo. Este gesto fue también, como indica Cippolini, un gesto de resistencia a la ideología menemista.²⁴

Un aura de cartón

Nietzsche decía, citando a Stendhal, que la belleza es una promesa de felicidad y oponía así la mirada del artista a la del filósofo del arte. *Belleza y felicidad*, galería-programa, parece extremar el carácter desobrado de las obras a favor del resto imposible señalado en el nombre. Para Nancy la desobra es siempre más acá o más allá de la obra, no implica su concreción ni acabamiento, sino más bien cierta interrupción y suspensión.²⁵ No hay obra en común sino una común desobra, que impide toda fusión comunional, y que hace del ritual, a menudo invocado en las reseñas de lo que fue la galería, una simulación de ritual que desarma sus funciones

²⁴ Cfr. Cippolini, Rafael. “La verdad es que somos cualquier cosa. Apuntes para una estética argentina del siglo XXI” en *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, op. cit., p. 60.

²⁵ Cfr. Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*, op. cit, p. 79

sagradas. La recurrencia a los materiales bajos y la factura artesanal, que ya había caracterizado a los artistas del Rojas, adquiere hacia el 2000 un sesgo menos dedicado y más brutal, escudado a menudo en la referencia biográfica e histórica. La aparente centralidad de los yoes no debe engañarnos respecto de su sentido. No se trata en absoluto del retorno del artista romántico, sino más bien algo de aquello que Benjamin señalaba en la celebrity de Hollywood, a la que, una vez perdida el aura, se le fabrica otra suplementaria que asegura sus funciones culturales. Aquí no se trata ya de la gran industria del espectáculo asegurando su adoración, sino de un aura cirujada, encontrada en los restos. Más cercana a aquella que Baudelaire patea por la calle que a la que se restaura en las grandes escenas del arte contemporáneo. Un aura fabulada²⁶ que cumplía, aunque efímeramente, la promesa de la felicidad.

En 2005 César Aira publica en Eloísa Cartonera *Mil gotas*. Allí se cuentan las aventuras de las mil gotas que se han escapado de *La Gioconda* en el Louvre y han dejado el cuadro blanco para vivir sus propias historias.

Irresponsable, inhumana, la gota que era mil gotas de los colores más bellos, estaba en todas partes. ¡El Fin del Arte! Clamaban los alarmistas de siempre, y afirmaban que en el futuro no quedaría sino encerrarse en una bohardilla a recortar fotos de revistas, a la luz de la vela Minuto, y hacer collages. Pero las piezas nunca volverían a coincidir. Nunca más habría una Gioconda, porque las gotas, una vez que habían probado la sal de la libertad, nunca volverían al Louvre.²⁷

Cada gota es así singular y cualquiera, las mil importan, aunque todas juntas no harán ya nunca la unidad del cuadro. Agamben indicaba en *La comunidad que viene* que el *quodlibet ens* era esa singularidad que importa indiferentemente, es decir, que sea cual sea importa²⁸. También Deleuze y Guattari recuperaron la vieja categoría de la *haecitas* para pensar una ontología de la singularidad preindividual. Ésta permitía

²⁶ Cfr. Cippolini, Rafael. “La verdad es que somos cualquier cosa...” ed. cit., p. 62.

²⁷ Aira, César. *Mil gotas*, op. cit.

²⁸ Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*, op.cit, p. 9.

criticar el viejo concepto de subjetividad por saturación: en lugar de atacar los fundamentos individuales y a la vez universalizantes del concepto de sujeto, se trata de multiplicarlo hasta tornarlo inoperante. Las singularidades no convergen ya en individuaciones más o menos identificables, sino que, como si del juego del viento con la hojarasca o las nubes se tratara, las encontramos en asociaciones provisorias, subjetividades ficcionales y precarias, que se desarman y se rearmen, mutación perpetua que artistas como Fernanda Laguna o Roberto Jacoby, para tomar dos generaciones distintas, testimonian en sus biografías estéticas. Cuando Cippolini dice que los artistas de las últimas décadas son “cualquier cosa”, pero a la vez “impecablemente” quizás debamos pensar en estos sentidos post-subjetivos. Los artistas niños, como los llamó Montequín despectivamente, son estos que actúan y obran desde su radical singularidad. Y desde esta singularidad es que debe comprenderse su radicalidad política.

Bibliografía

- AAVV. *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Ed. Farina, F. y Labaké, A. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010.
- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Trad. J. Villacañas y C. La Rocca. Valencia: Pre-textos, 1996.
- Aira, César. *Mil gotas*. Buenos Aires: Eloisa cartonera, 2005.
- Bishop, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics” in *October*, The MIT Press, n° 110, (Fall 2004) 51-79.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. C. Beceyro y S. Delgado, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Cacciari, Massimo. “El hacer del canto” en *El dios que baila*. Trad. V. Gallo. Buenos Aires: Paidós, 2000.

- Cippolini, Rafael. “Aficiones peligrosas” en *Algunos artistas /90-Hoy. Catálogo de exposición*, Buenos Aires: Fundación Proa, 2013.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo en el linde de la historia*. Trad. E. Neerman. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Deleuze, Gilles. “¿Qué es un acto de creación?” en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Trad. J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Gumier Maier, Jorge. “El Tao del arte”. Texto de catálogo de la muestra *El Tao del arte*, Buenos Aires: Gaglianoni, 1997.
- Jacoby, Roberto. “Enfado snob”, en *ramona. Revista de artes visuales*, Buenos Aires, Fundación Start, N° 31 (2006) 60-73.
- Jacoby, R. y Longoni, A. *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: Ediciones de La Central, 2011.
- Katzenstein, Inés. “Fernanda Laguna. Central desde los márgenes” en *Revista Otra Parte* [On-line] 28, (otoño-invierno 2013). En <http://revistaotraparte.com/nº28-otoño-invierno-2013/fernanda-laguna-central-desde-los-márgenes>
- López Anaya, Jorge. “El absurdo y la ficción en una muestra notable”. Artículo publicado en el diario *La Nación*, Bs. As., 1/8/1992.
- Montequín, Ernesto. “Estertores de una estética (minutas de un observador distante)” en *ramona. Revista de artes visuales*, Buenos Aires, Fundación Start, 31, (2006), 34-40.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 2001.
- La genealogía de la moral*. Trad. A. Sánchez Pascual, Buenos Aires: Alianza, 1995

- Platón. *Diálogos IV. República*. Trad. C. Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1988.
- . *Diálogos V. Parménides. Sofista. Teeteto. Político*. Trad. M. I. Santa Cruz, A. Vallejo Campos y N. L. Cordero. Madrid: Gredos, 1988.
- Prado, Marcela “Debate crítico alrededor de la Estética Relacional”, *Disturbis* [Online], 10 (otoño 2011). En:
<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html>
- Restany, Pierre. “Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem”, *Lápiz*, Madrid, 13, no. 116, (noviembre de 1995), 50-55.