



Universidad de
San Andrés

Universidad de San Andrés

Departamento de Humanidades

Licenciatura en Humanidades

**BELLEZA Y FELICIDAD: GESTIÓN DEL ARTE
DURANTE LA CRISIS DEL MODELO NEOLIBERAL**

Autor: Altuna, Maria Guadalupe

Legajo: 27005

Mentora: Edul, Cynthia

Victoria, febrero 2021

Índice

Introducción	3
1.a. Estado de la cuestión	6
1.b. Marco teórico	10
Breve repaso sobre el contexto de los 90 en Argentina	16
Belleza y Felicidad: una comunidad experimental como espacio de refugio	22
3.a. Comunidades experimentales y nuevas ecologías culturales	29
Precariedad y arte: estrategias del campo en la vuelta a la democracia	35
4.a. El underground porteño: trash y autogestión	37
4.b. Bar “Bolivia”: el under como activismo estético	43
4.c. La Galería del Rojas: arte rosa light, domesticidad y estética queer	45
Conclusión	52
Bibliografía	55



Universidad de
San Andrés

1. Introducción

En el año 1999, bajo un contexto de crisis y precariedad, se inaugura en el barrio de Almagro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires la galería Belleza y Felicidad. Fundada con escasos recursos materiales por las escritoras, artistas y gestoras Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, la galería nace a partir de un proyecto editorial que tenía como premisa la edición barata y rápida de literatura. El centro, en el que confluyeron distintos lenguajes y disciplinas estéticas, se configuró rápidamente como un espacio festivo, alternativo y de experimentación, dando lugar a una multiplicidad de eventos que iban desde muestras de artes plásticas hasta recitales de cumbia villera. Así, las exposiciones de artistas consagrados y reconocidos supieron convivir con objetos baratos de consumo masivo. En un contexto marcado por las políticas menemistas y el aumento de pobreza, la galería supo construirse como un espacio de encuentro y relación del cual emergieron nuevas formas de existencia.

Bien es sabido que el mundo artístico argentino debió enfrentarse a lo largo de su historia a diversos contextos desfavorables que impusieron sus propias limitaciones y posibilidades. Las dificultades económicas, la represión ideológica, la falta de políticas públicas sostenidas en materia cultural y la escasa financiación hicieron que las estéticas y los modos de gestión fluctuaran a lo largo de la historia. Por ello, el presente trabajo nace a partir de la problematización del mundo del arte y sus instituciones en contextos de crisis donde los recursos escasean y las dificultades que se le presentan a la sociedad parecen dejar el problema artístico en un segundo plano. Es a partir de este caso que se buscará interrogar sobre los modos de producción de las instituciones artísticas en un entorno de crisis donde el modo de trabajo pareciera haber mutado. Considerando el momento en el que abrió sus puertas, la locación del espacio y el programa ofrecido por la galería cabe preguntarse sobre sus formas de financiación, su propósito y especificidad. De este modo, la elección del caso responde, por un lado, a su momento de apertura y actividad y, por otro, a las particularidades que adquiere en su modo de funcionamiento.

El campo del arte, independientemente del grado de autonomía que posea, se encuentra inserto dentro de una red de relaciones que condicionan sus formas de producción, legitimación, distribución y recepción. No se trata de una esfera completamente independiente, sino que interactúa con diferentes lógicas económicas, políticas e ideológicas que son inherentes y parte constitutiva de la producción artística misma. Pierre Bourdieu sostiene “Lo que traiciona el silencio elocuente de la obra es precisamente la cultura (en

sentido subjetivo) con la cual el creador participa de su clase, de su sociedad, de su época, y que incorpora, sin saberlo, en sus creaciones en apariencia más irremplazables”¹.

De este modo, es de sumo interés considerar los objetos y proyectos culturales enmarcados tanto en su contexto histórico y socioeconómico como en su posición dentro del campo artístico mismo. Parece insuficiente pensar los productos culturales solamente desde su individualidad sin considerar tanto el contexto material como el ideológico que lo constituyen así como también su posición dentro del campo, es decir, la relación con su “contexto artístico”.

En este sentido, resulta interesante analizar los cambios que se produjeron en los modos de producción y exhibición artística tras la crisis socioeconómica producida por el modelo neoliberal que se desarrolló a lo largo de los años noventa en Argentina. La falta de iniciativa de un Estado retirado, las precarias condiciones materiales de producción y los cambios producidos a nivel identitario y social, llevaron a la generación de nuevos espacios que se pueden caracterizar como autogestivos, horizontales y de creación colectiva donde el foco estaba puesto en la creación de vínculos y relaciones más que en las obras de arte en sí. Como señala Andrea Giunta (2009) se trata de espacios que “valoran los lazos personales, la amistad y varios relacionan la actividad que realizan con la felicidad, la alegría y el placer.”(p.62). Por otra parte, lo que en nuestra escena local respondía en parte a condiciones materiales responde también a una nueva lógica que se estaba dando a nivel más global, en lo que Reinaldo Laddaga (2006) señala en *Estética de la emergencia* como la exploración de formas de vida en común, donde el espacio compartido y el intercambio se presentan como centro en detrimento de la obra de arte como objeto artístico. Según Laddaga, a partir de los noventa se genera también un nuevo paradigma y mercado donde el valor está puesto en la participación y el pertenecer abriéndose paso nuevas formas de asociación que facilitarían el intercambio y la vinculación interpersonal dando lugar a los “caldos de cultivo” o “ecologías culturales”.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, el interés del análisis radica en la relación que puede establecerse entre el modo de gestión de Belleza y Felicidad y el contexto de crisis y precariedad que el país atravesaba en el momento en que el espacio emergió, donde las posibilidades de producción y supervivencia del mundo artístico parecían estar

¹ Bourdieu, Pierre (2002). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica. p.42

limitadas. Así, el estudio del caso puntual y su localización dentro de determinada posición en el campo permitirá también vislumbrar procesos más generales que atravesaron a todo el mundo artístico local de los noventa. El neoliberalismo argentino puede ser entendido, de este modo, como un periodo histórico que expuso limitaciones, estrategias y discusiones que el campo cultural argentino ya venía experimentando pero que se verán ahora intensificadas y consolidadas. En este sentido, cabe preguntarse sobre el nacimiento del proyecto y de que experiencias previas se nutrió, para así entenderlo no como un caso único sino en línea con cierta “tradicición” o, más bien, contra-tradicición del campo artístico argentino. Para ello, es necesario trazar ciertas relaciones entre la galería y espacios precedentes con modos de producción y exhibición específicos, de los cuales Belleza y Felicidad hace eco en su modo de gestión. Es por ello que se retomará el análisis de ciertas acciones y estéticas procedentes tanto del *underground* porteño de los años ochenta como de la experiencia del bar Bolivia y de la Galería del Centro Cultural Rojas, dirigida por Jorge Gumier Maier.

De este modo, el objetivo general del trabajo es analizar cómo el marco económico y social del neoliberalismo repercutió modificando las formas de producción y reproducción del arte, tomando como objeto de investigación el caso de la Galería Belleza y Felicidad e indagando sobre sus modos de gestión y funcionamiento para poder entender así los cambios y problemáticas que trajo la crisis. Así mismo, y a través del estudio de los modelos previos de gestión de los ochenta y principio de los noventa, se podrá ver como ciertas problematizaciones y estrategias se vuelven a repetir frente a contextos desfavorables para el campo artístico, que emplea la creatividad y los recursos disponibles creando en la fragilidad un gran potencial. De esta forma, veremos como la precariedad se convierte en una marca identitaria y un lugar de enunciación que marcará la producción de un amplio sector del campo artístico local en diferentes momentos de la historia, haciendo de lo periférico una condición central.

Para ello, el trabajo se organizará en tres etapas luego de algunas aclaraciones metodológicas sobre el marco teórico que se usará para el análisis del espacio. En primer lugar, se hará un breve repaso sobre el contexto histórico en el cual la galería se desarrolló para así introducir los cambios que el sistema neoliberal implementó y las repercusiones que estos tuvieron a nivel social. Posteriormente, se procederá a presentar la galería, su programa, sus estéticas, sus motivaciones y modo de acción para luego relacionarlo con su marco y con el concepto de “comunidad experimental” desarrollado por Reinaldo Laddaga (2006) e implementado también por Roberto Jacoby en diferentes documentos. Por último se pondrá en relación la

noción de precariedad en el arte para así trazar una “genealogía” de estrategias que se desarrollaron a lo largo de los ochenta y noventa y que la galería retomó en su modo de trabajo. En esta sección se analizará la cultura *under* de los ochenta, el bar Bolivia y la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas. Aquí también se retomarán las discusiones sobre arte y política propias de los momentos de crisis.

1.a. Estado de la cuestión

Entendiendo que las esferas económicas, políticas y sociales repercuten inherentemente en las estéticas y formas de producción que el campo artístico desarrolla, son numerosos los estudios que retoman momentos de crisis para reconstruir las condiciones materiales e ideológicas en las que la producción artística tuvo lugar. Si nos situamos en el escenario del arte local, los noventa resultan terreno fértil de análisis en tanto las nuevas políticas implementadas representaron profundos cambios a nivel económico y social. De esta forma, podemos encontrar aquí un corpus de obras que apuntan a deslindar las relaciones del campo artístico local con las condiciones de precariedad impuestas por el sistema neoliberal.

Mario Cámara (2020) sostiene en *Formas de construir un abrigo. Neoliberalismo, arte e instituciones* que las políticas neoliberales pondrán en práctica nuevas formas de gestión que repercutirán en todos los aspectos públicos y privados de la vida. Esto producirá una “economización” que instalará una nueva racionalidad mediante la cual los seres humanos serán considerados *homo oeconomicus*. En este sentido nacerá una nueva subjetividad “emprendedora” que se opondrá a la figura del “precario” como aquel que no logró tener éxito en el sentido económico de la palabra. En este escenario marcado por la productividad como objetivo único y la precarización de las condiciones de vida del conjunto social, el autor se pregunta sobre los cambios que cruzaron transversalmente al mundo del arte. En esta línea se propone analizar una serie de intervenciones, obras y espacios que se configuran a partir de la idea de precariedad y de donde surgen ideas asociadas al refugio, al abrigo y al cuidado. De esta forma, analiza ecosistemas que se construyen a partir de los lazos afectivos y que van a constituirse como formas de abrigo que cuidaran y darán sentido de pertenencia a una multiplicidad de artistas y públicos. En su recorrido el autor pasará, en primer lugar, por intervenciones artísticas que tuvieron como material principal el bordado o el tejido. Luego recurrirá a la experiencia del Centro Cultural Rojas y su estética precaria y

queer para, por último, trabajar con proyectos donde la experiencia del VIH se hacía presente. El autor encuentra, de este modo, que todas estas intervenciones construyen formas de encuentro y vinculación que toman como punto de partida la precariedad y sirven de abrigo frente a la desintegración del tejido social y las formas de existencia conjunta.

En esta misma línea trabaja Francisco Lemus en *¡Arte light, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino como forma de resistencia* (2015) y en *Infancia y temporalidades queer en la Galería del Rojas* (2017). En ambos textos Lemus puntualizará el análisis sobre la experiencia del Rojas, en uno para situarlo como lugar de resistencia al disciplinamiento del cuerpo frente a la heteronormatividad y plantear así su potencial disruptivo, en el otro para centrar su análisis en la estética y el contenido de tres de sus artistas más representativos, Laguna, Pombo y Schiliro. En sus análisis el autor hace hincapié en el carácter subversivo del llamado arte rosa *light* en tanto era partícipe de la desobediencia sexual a la vez que rechaza los postulados de la modernidad y el neoconceptualismo que imperaba en el mundo del arte a nivel internacional. Lemus coincide de este modo con Cámara en tanto ambos consideran que hay un agenciamiento colectivo micropolítico y un lugar de resistencia en estas nuevas formas de producción. En este sentido, Francisco Lemus también rescata el trabajo artesanal, manual, de sensibilidad femenina y doméstica ya que ahí es donde el potencial crítico del trabajo con lo precario se despliega. En sus artículos el programa de gestión de Gumier Maier es explicado y cobra más relevancia vinculado a su pasado dentro del activismo gay, en el cual participaron muchos de los artistas que luego formaron parte de la comunidad del Rojas. De este modo, si bien Lemus entiende, al igual que Cámara, el espacio como formador de comunidades micropolíticas aquí el énfasis ya no se encuentra tanto en la relación que la galería estableció con sus propias condiciones de precariedad sino en su modo de agenciar la disidencia sexual.

Daniela Lucena se situará también en la transición del ambiente de los ochenta a los noventa para analizar el caso del bar “Bolivia” y el trabajo del grupo de los “Genios Pobres” en *Moda y under: el bar Bolivia en 1989* (2019). Al igual que en el caso del Rojas, aquí el trabajo con el residuo y con los desechos se acerca más a una estética *kitsch*. La autora sostiene que el espacio emergió como un lugar de encuentro, de comunidad, donde la transformación del residuo, el reciclaje y las prácticas vestimentarias desobedientes configuraron una especie de activismo estético que desde la narrativa de la pobreza desafió los estatutos del arte poniendo en crisis las fronteras disciplinarias y diluyendo la jerarquía entre bellas artes, diseño y cultura de masas. En este sentido, el bar se inserta dentro de la

cultura *under* en tanto puede ser leído como un espacio autogestivo, colectivo, de resistencia, generador de afectos y modos de experimentación conjuntos.

En esta línea, Rafael Cippolini sitúa a Belleza y Felicidad como continuidad de “Bolivia” al mismo tiempo que sostiene que este espacio y la Galería del Rojas sostuvieron un mismo paradigma estético. El autor traza la transición del arte de los noventa hacia el nuevo siglo en *La verdad es que somos cualquier cosa* (2010). En su artículo, Cippolini analiza, principalmente, el fenómeno del *trash* en el marco del arte de los noventa y los dos mil vinculándolo con el “folklore” de la pobreza. El autor distingue de este modo el “argentrash” de aquel que tiene lugar en países altamente industrializados y capitalizados aseverando que aquí toma otro carácter por el contexto de pobreza del cual emerge. De este modo, Cippolini indica que es en los noventa cuando la conciencia de lo precario comienza a emerger y ser entendida como una distinción de origen: la pobreza comenzaba a pensarse como un “lujo”.

En cuanto a los trabajos que analizan, específicamente, nuestro objeto de estudio podemos encontrar, principalmente, un corpus que se centra en Belleza y Felicidad pero desde su trabajo literario y la relación de este con el contexto. Marina Yuszczuk analiza diversos textos críticos publicados en torno a la producción del espacio en *Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político* (2015). Allí recorre las lecturas que Martín Prieto, Daniel Hércia Helder, César Aira y Mario Ortiz hacen de la poética del lugar, para dejar ver posibles vinculaciones entre poesía y política. Si anteriormente la discusión sobre arte o literatura y política se había visto saldada, en torno al fin de siglo reaparecerá tras la potente crisis económica. De esos textos rescata las nociones de resistencia que pasan por habitar una burbuja artística y encontrar modos de sostener y continuar la práctica cultural mediante una apertura hacia la realidad y la instalación de una comunidad artística libre y democrática. En esta línea, la misma autora estudia la relación entre las poéticas literarias presentes y la transformación en los modos de producción, edición y circulación dentro del contexto neoliberal en *Arte sin tradición, presentes sin espesor* (2013). Allí sostiene que la producción del espacio se ve marcada por un cambio de paradigma en los valores en tanto surge la figura del “poeta” ingenuo o “analfabeto” que arma el poema a partir de una mezcla de estilos en las que utiliza materiales desprestigiados asociados a lo adolescente, lo infantil y a “un culto de los sentimientos que provienen de sectores de la cultura de masas y de ningún modo de la tradición literaria.” (p.37). De esta manera, Yuszczuk sostiene que el espacio concibe la producción literaria

inserta en una red de intercambios disciplinarios que, a su vez, retoman elementos de la cultura de masas. El énfasis no está puesto en el producto final sino en el hacer, en este sentido se niega la fetichización del libro como objeto, que ahora se produce con rapidez y a bajo costo. Así, sostiene la autora, lo efímero del objeto acompaña lo efímero de la escritura y la poética.

En este sentido, Cecilia Palmeiro recorre un camino parecido en el capítulo “Buenos Aires era una fiesta” de su libro *Desbunde y felicidad* (2010). Allí se ocupa de analizar un corpus de texto para así reflexionar sobre los cambios y transformaciones que el contexto y las formas de resistencia le impusieron a las condiciones de producción en un panorama donde las editoriales independientes proliferaron y un nuevo público lector nació gracias a las posibilidades ofrecidas. Palmeiro hace un breve recorrido por el lugar físico de la galería para así ponerlo en relación con su producción literaria. La mezcla de materiales presentes, así como la edición mediante manufactura barata y rápida producían una desacralización de la literatura y el arte, que exponían ahora su carácter de mercancía. Las nuevas formas de producción literarias habilitaron, según la autora, prácticas relacionadas a la vida comunitaria y compartida que apuntaron hacia una desjerarquización de la cultura. En esta línea, Palmeiro coincide con Yuszczuk en resaltar el carácter sentimental, infantil, *queer* y disidente de las poéticas literarias que emergieron en el espacio. Palmeiro recurre a una examinación más exhaustiva del corpus de obras que la galería ofreció y de las poéticas y subjetividades que representó vinculándolas con la idea de intimidad y la aparición de nuevas tecnologías que modificaron los modos de escribir.

Guadalupe Lucero (2015) analiza, con una óptica más cercana a nuestro trabajo, las tensiones estéticas políticas que Belleza y Felicidad y el Centro Cultural Ricardo Rojas debieron enfrentar. En su trabajo la autora expone la discusión sobre el compromiso que el arte debe demostrar en estos contextos signados por la crisis. En este sentido Lucero se centra en la discusión crítica que los dos espacios propiciaron, insertándolos también dentro de las discusiones filosóficas que se daban a nivel internacional sobre los conceptos de comunidad. Si bien el trabajo de la autora puede acercarse a nuestra visión en tanto retoma una de las principales discusiones que estos espacios han suscitado a la crítica, su problema de estudio se encuentra acotado al desarrollo de la relación que puede hallarse entre las nociones de compromiso político y los debates sobre las ideas de comunidad que se originaron en el campo de la filosofía francesa e italiana.

Por otro lado, Ilze Gabriela Petroni (2015) desarrolla en su artículo *Estrategias de resiliencia: prácticas de gestión autónoma de arte contemporáneo en la argentina post-crisis de 2001* diversos modelos de gestión del arte que surgieron tras las crisis. Sin hacer especial énfasis en ningún espacio, la autora da un panorama general de la gestión cultural durante el cambio de milenio. La autora utiliza la noción de resiliencia para pensar las respuestas que los diversos grupos elaboraron tras el contexto de desfinanciación y crisis cultural. Petroni indica que, tras el vacío institucional, nuevas vías alternas de producción surgieron, orientadas al trabajo desde lo comunitario y colaborativo y a la resignificación del espacio público. A su vez, desarrolla los tipos de financiación que tuvieron dividiéndolas en tres grupos: las autofinanciadas, las que combinaron recursos propios con apoyos privados o estatales y las que funcionaron solo con recursos públicos. Así mismo, divide estos modelos en dos grupos más de acuerdo a su función, aquellas que se guiaron por la producción de carrera y redes sociales y las dedicadas a la divulgación de conocimientos.

Como podemos observar, son diversos los textos que analizan la producción artística y el funcionamiento de instituciones culturales dentro del contexto de crisis que impuso el sistema neoliberal. En este sentido, el presente trabajo se nutrirá de ellos pero para presentar una visión más amplia de los modos de gestión que Belleza y Felicidad adoptó. La especificidad del trabajo estará dada, sin embargo, por el análisis del programa que el espacio configuró íntegramente en su funcionamiento como editorial y también como galería. De esa forma, las características que las formas de producción y divulgación tuvieron en el ámbito literario tendrán su correlato en las artes plásticas y la galería como espacio en sí. En esta línea, se recurrirá a las diversas intervenciones y experiencias que tuvieron a la crisis de los noventa como escenario para así marcar rupturas y continuidades en la forma de manejo de la precariedad. De este modo, la riqueza del trabajo estará dada no solo por el análisis del programa y modos de gestión de Belleza y Felicidad sino también por su puesta en relación con experiencias previas de gestión donde los espacios artísticos tuvieron que responder ante la falta de recursos. En este sentido, se trazará el derrotero que la galería siguió en su configuración, haciendo un análisis de sus antecedentes.

1.b. Marco teórico

Tal como se ha dicho, para comprender la situación del mundo del arte local de los dos mil y con ello el caso específico de la galería se recurrirá a un corpus de autores y

conceptos que trabajan desde el campo de la historia y desde la teoría del arte misma. Para analizar el escenario artístico de los dos mil se hace necesario tanto revisar el contexto histórico local como los cambios de paradigma y modelos artísticos que se configuraban más allá de las fronteras nacionales. Así mismo, se hace imprescindible ir hacia atrás en la revisión histórica para así comprender el escenario de cambio de milenio no como un proceso espontáneo sino como el desenlace y producto de un proceso que había empezado previamente y se había consolidado durante el modelo neoliberal de los noventa. Es por ello que para enmarcar en análisis de la galería se recurrirá tanto a conceptos que se usan para analizar cambios en los paradigmas del arte a nivel global como ideas que marcan la especificidad del campo argentino y que pertenecen ya sea a la crisis del menemismo como a otros períodos donde el contexto precario también impuso modelos de gestión que se asemejaron o se relacionan con nuestro objeto de estudio.

Andrea Giunta (2009) analiza en *Poscrisis: Arte argentino después de 2001* los cambios en la escena cultural que la nueva crisis trajo aparejados. Las ideas de Giunta serán de utilidad para encauzar a la galería y ponerla en relación con los nuevos espacios y formas artísticas que comienzan a emerger. Si bien nuestro objeto de análisis comienza a funcionar durante los años previos al estallido de la crisis del 2001, es importante comprender que el “germen” de las transformaciones que allí se aceleran ya estaba presente. La autora sostiene que los tiempos de crisis requieren de respuestas creativas, en este sentido postula que las transformaciones a nivel económico y del entramado social trajeron aparejada la colectivización de la producción artística al mismo tiempo que la comunicación entre arte y política también comenzaba a hacerse más visible junto con la toma del espacio público para diversas intervenciones. La autora realiza un recorrido por el ámbito institucional de los dos mil y los noventa, caracterizado por la globalización, la bienalización, la implementación de nuevas residencias que impulsaron la profesionalización del mundo artístico y la apertura de nuevos museos que buscaban insertarse en la escena internacional. En contraposición y por fuera de los espacios más legitimados la autora señala la creación de espacios colaborativos que debieron elaborar una “poética sin insumos”, al respecto Giunta señala que se trató de grupos y espacios que compartieron como rasgos característicos la horizontalidad, la autogestión, la búsqueda de autonomía económica, la valoración de los lazos afectivos y un discurso ligado a ideas como la felicidad o el goce:

“[Los grupos poseían] muchos rasgos homogéneos, no sólo por una dinámica de producción basada en consensos, ingreso abierto, funcionamiento en red, búsqueda de

autonomía económica, rotación de actividades, aspiraciones a lograr eficacia política, sino también por la presencia de un vocabulario común (horizontalidad, autogestión) y por el rechazo a las financiaciones por el grado de condicionamiento que éstas pudieran significar para el propio programa (autofinanciación, fiestas, espacios publicitarios o apoyo de particulares interesados en el proyecto aparecen como delineados como opciones para recaudar recursos y garantizar autonomía).” (p.60-61)

Tanto la caracterización que la autora hace del campo del arte como sus conceptos ligados a la colectivización resultan de especial interés para comprender el funcionamiento de nuestro objeto de análisis en su contexto y ubicarlo en determinada zona del campo artístico local. De este modo, el análisis de Giunta servirá como un marco teórico contextual del campo institucional del arte y de las nuevas prácticas de producción que emergieron. A partir de su análisis se podrá explicar y, a su vez, diferenciar, el programa de Belleza y Felicidad.

Si bien el panorama artístico argentino tendrá, como veremos, su propia especificidad dada por su contexto histórico y los cambios económicos y sociales que el país estaba atravesando, puede hallarse un correlato de algunas de estas ideas en el campo del arte a nivel internacional. En *Estética relacional* (2008) y *Postproducción* (2009) Nicolás Bourriaud conceptualiza alguna de las ideas que Giunta encuentra en el escenario local enmarcándolas en procesos más generales y globales. El autor señala, por un lado, el pasaje de la producción artística como creación de un objeto-obra a la producción de relaciones, vínculos, y formas de habitar el mundo. En este sentido, el autor entiende la obra y con ello a los espacios artísticos como intersticios sociales, lugares de intercambio de subjetividades. En esta línea señala “(...) las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista.” (2008, p.11). Al respecto, el autor señala este trabajo con lo real y lo disponible también desde la óptica material y conceptual: el reciclaje emerge como un nuevo paradigma en el mundo del arte. Las obras ya no se construyen desde la página en blanco, sino que hacen uso de una reapropiación cultural a partir de la cual se toma un material u objeto para usarlo y modificarlo. De este modo, Bourriaud señala en *Postproducción* la emergencia del mercado como modelo para las prácticas artísticas:

“¿Por qué el mercado se volvió el referente omnipresente de las prácticas artísticas contemporáneas? En primer lugar, porque representa una forma colectiva, una aglomeración caótica, proliferante e incesantemente renovada, que no depende de la autoridad de un único autor: un mercado se construye con múltiples contribuciones

individuales. En segundo término, porque en el caso del mercado de pulgas se trata de un lugar donde se reorganiza más o menos la producción del pasado. Y por último, porque encarna y materializa flujos y relaciones humanas que tienden a desencarnarse con la industrialización comercial y la aparición de la venta por internet.” (2009, p.30)

De este modo, podemos observar como los conceptos desarrollados por Bourriaud se entrecruzan con lo que planteó Giunta para el contexto local, si bien adquieren aquí otra significación y especificidades que, como veremos, estarán dadas por el contexto y la historia del campo artístico argentino. Las ideas de colectivización y reciclaje aparecen así en ambos planteos.

En línea con las ideas de arte como intersticio social de Bourriaud se encuentran las noción de “comunidad experimental” que Reinaldo Laddaga desarrolla en *Estética de la emergencia* (2006). Allí el autor hace un recorrido por diferentes proyectos e iniciativas para dar cuenta de la transformación en la cultura de las artes y el agotamiento del paradigma moderno. Laddaga recurre a estas obras/evento para conceptualizar el nacimiento de nuevas “ecologías culturales” que dan paso al nacimiento de nuevas formas de producción y reproducción del arte. El autor pone en relación los cambios que se dan en las formas de organización de la sociedad y la producción industrial tras la caída del estado de bienestar y el nacimiento del posfordismo con los cambios en el escenario cultural. Según su visión, es la desintegración de las formas de vida en común de los Estado-nación lo que incentiva y extiende las coordinación y cooperación entre individuos, esto puede verse tanto desde la organización del trabajo industrial como en las redes del arte. El punto central del análisis de Laddaga radica en su concepto de “comunidad experimental”. Según el autor son la hibridación de disciplinas, la cooperación de diversos agentes, la formación de vínculos y, en definitiva, la creación de nuevos modos de coexistencia en torno a las obras que estudia, los que generaron estas comunidades a partir de las cuales nuevas formas de entender el arte surgieron. De este modo, el objetivo de estos proyectos no es tanto generar la materialización de una obra sino intensificar la vinculación y la cooperación, tejer redes a partir de las cuales nuevos modos de vida sean ensayados. Cabe aclarar aquí que, si bien Bourriaud y Laddaga utilizan sus conceptos de estética relacional, postproducción y comunidades experimentales para analizar obras, aquí usaremos los mismos criterios pero para extrapolarlos al trabajo de la galería como espacio más que para caracterizar lo que allí se exponía.

El concepto de “comunidades experimentales” que Laddaga despliega se encuentra en estrecho diálogo con el trabajo del artista y sociólogo Roberto Jacoby, de quien retomaremos algunos conceptos para enmarcar el trabajo de Laguna y Pavón en la galería. En *El deseo nace del derrumbe* (2018), Ana Longini compila sus archivos y escritos de donde podemos retomar las ideas de “estrategia de la alegría”, “tecnologías de la amistad” y “comunidades experimentales” que él conceptualizó e implementó en su obra. Ambos conceptos pueden ser aplicados al modelo de la galería a la vez que nos permiten comprender un pasaje conceptual de la década de los ochenta hacia los noventa. Por “estrategia de la alegría” el autor comprende aquella respuesta al régimen autoritario y represivo de la dictadura que tenía como objetivo poner en el centro de la escena el deseo, la fiesta y el cuerpo. “Tecnologías de la amistad”, por otro lado, es un concepto que el autor desarrolla sobre la década de los noventa para enmarcar sus propios proyectos, Venus y Bola de Nieve, “obras” que partieron de la premisa de la cooperación y el intercambio. Así, el autor utiliza el concepto para aludir a iniciativas que se construyen sobre relaciones humanas y tienen como meta el tejido de redes colaborativas. De esta forma, es a través del trabajo mediante estas tecnologías de la amistad que las comunidades experimentales emergen, dando lugar a la creación de vidas en conjunto que se elaboran a partir de los recursos disponibles. Como luego veremos, el trabajo de Jacoby acompañará y servirá para entender no solo los espacios alternativos que surgieron tras la crisis neoliberal sino también la experiencia del *underground* de los ochenta a partir de la cual estos modelos de gestión comenzaron a desarrollarse.

En esta línea, el estudio sobre el escenario de los ochenta que Viviana Usubiaga realiza en *Imágenes inestables* (2012) será de sumo interés para comprender el escenario institucional y de circulación del arte durante el final de la dictadura militar y así comenzar a analizar los modelos de gestión que comenzaron a ensayarse durante este periodo como respuesta al contexto. Los conceptos que Usubiaga despliega son claves para entender cierta (contra)tradición de un sector del campo cultural donde nuestro objeto de análisis se va a situar. En su recorrido por los espacios del *under* desarrolla nuevas ideas sobre la producción, circulación y difusión del arte comienzan a emerger. Estas ideas son las que persistirán y se instalarán como un modo posible de acción durante los noventa y los dos mil. De este modo, la autora caracteriza estos espacios y grupos a través de las figuras de la autogestión, la práctica colaborativa, el trabajo con el material reciclado y la basura, la estética *trash*, la interdisciplina y la vida nocturna, la libertad de los cuerpos y el ambiente festivo. Todas estas

características presentes en la escena cultural de los ochenta resultan claves para entender las experiencias posteriores que se desarrollaron desde un paradigma similar.

Como veremos, todos estos conceptos dialogan entre sí y ayudan a configurar una escena más sólida del campo cultural desde la cual comprender el accionar y funcionamiento de muchos de los proyectos culturales que tuvieron como cuna el modelo neoliberal de los noventa. Ya sea desde lógicas específicas locales, o desde cambios de paradigma globales, estas ideas repercuten sobre los modos de ver y analizar muchos de los espacios ya que constituyen ciertos patrones que se instalaron para atravesar el escenario artístico en su totalidad.



Universidad de
San Andrés

2. Breve repaso sobre el contexto de los 90 en Argentina

Para poder estudiar la galería comprendiendo sus especificidades y características se hace necesario reconstruir el contexto histórico en el cual nació y del que formó parte, entendiendo también que las condiciones y desafíos que le impusieron resultan indisociables de la organización y forma que el espacio fue tomando. En este sentido, si bien Belleza y Felicidad abrió sus puertas en el año 1999, año en el que Menem terminó su segundo mandato, la realidad en la que se tuvo que insertar respondió a cambios que se produjeron o consolidaron a lo largo de toda la década de los noventa.

Con un marcado corte antiestatista y un Estado retirado de sus roles tradicionales, el denominado neoliberalismo representado por la figura de Carlos Saúl Menem, introdujo una serie de cambios que no sólo repercutieron a nivel económico sino que también produjeron profundas transformaciones a nivel social que afectaron, entre otras cosas, las formas identitarias, de asociación y las redes urbanas mismas. Como bien señalan Graciela Silvestri y Adrián Gorelik (2005) se trató de una debacle que se inició durante la dictadura militar de 1976 pero que a lo largo de la historia fue tomando diferentes configuraciones para terminar de tomar forma durante el menemismo y eclosionar en el 2001, lo definen como “Una caída acompañada a lo largo de veinticinco años por el abandono estatal de cualquier rol progresivo en la producción y la redistribución económica, social y cultural (...)” (p.446)

De este modo, la toma de deuda, la apertura económica y la preponderancia del mercado como regulador de funciones que tradicionalmente habían correspondido al Estado no son producto exclusivo de los noventa, sin embargo, es en esta década donde gracias a la globalización financiera, la liquidez del mercado internacional y la expansión de los mercados especulativos (Rapoport, 2010) se va a acentuar la tendencia para terminar de consolidarse en un modelo propiamente neoliberal. En este sentido, cabe destacar también el rol de la opinión pública y el consenso respecto a la necesidad de la retirada estatal, justificada por los procesos de hiperinflación y devaluación vistos como producto de un estado altamente deficitario por su mala administración.

Carlos Saúl Memen asume la presidencia en 1989 tras un paso de mando adelantado en un contexto de descontento social e importantes dificultades económicas. Los años ochenta, signados por la gran toma de deuda dejada por el gobierno de facto militar y los fallidos planes económicos de la primavera alfonsinista fueron caracterizados como una “década perdida” en tanto hacia 1989 todos los indicadores del país empeoraron mostrando

una profunda recesión: disminución del PBI, aumento de la pobreza y el empleo informal y aumento de la deuda externa (Novaro, 2016). En este contexto de empobrecimiento y aumento de las desigualdades la problemática de la inflación se consolidó como punto central a resolver. Los múltiples picos hiperinflacionarios desatados por la debacle económica de 1989 derivaron en un consenso sobre la importancia de frenarla: “era preciso frenar la inflación a toda costa, aún cuando ello afectara intereses particulares y derechos hasta entonces legítimos, en pos del bien común.” (Ibidem, p.228)

En este marco emergió el Plan de Convertibilidad, ideado por el ministro de economía Domingo Cavallo quien en 1991 asumió en su cargo tras dos experiencias fallidas en la cartera, una al mando de directivos de la empresa Bunge y Born y la otra bajo las directivas de Erman González. Si bien ambos planes habían sido de carácter liberal, el plan ideado por Cavallo, más ortodoxo, se ancló íntegramente a los ideales del libre mercado. El nuevo plan de estabilización establecía una paridad cambiaria fija con respaldo de la moneda de circulación a la vez que planteaba la total apertura comercial y un plan de reforma estatal que buscaba su reducción e incluía un programa de privatizaciones de las empresas que hasta ese momento eran patrimonio del Estado. Si bien el objetivo del plan era generar confianza en la moneda de curso legal ahora la economía argentina quedaba completamente dependiente del panorama internacional ya que el gobierno se quedó sin herramientas para elaborar políticas económicas cambiarias y monetarias, la oferta monetaria local estaba atada al flujo de divisas extranjeras (Rapoport, 2010).

La gestión de Cavallo pareció ser exitosa en un primer momento, su objetivo de estabilidad se cumplió en tanto los niveles inflacionarios llegaron a mantenerse bajos, sin embargo no hay que perder de vista los costos sociales que esto representó. Si en los primeros años el flujo de capitales extranjeros que sostuvo el famoso “1 a 1” fue suficiente, esto se debió en primer lugar a la gran toma de deuda a la que el país pudo acceder a bajas tasas gracias a la liquidez del mercado financiero y, por otro lado, al programa de privatizaciones por el cual se vendieron las empresas estatales tomando también bonos de deuda como parte de pago. De este modo, la estabilidad no representó desarrollo ni crecimiento económico real, sino que, como se vislumbró a fines de la década, se sustentó en el endeudamiento y el remate de los bienes del estado que, en busca de ingreso rápido de divisas, se realizaron de forma acelerada y poco regulada. Ni las balanzas de pago comercial ni el gasto del estado pudieron ser solucionados verdaderamente, y siguieron siendo deficitarios, lo que complicaba más la situación ante un cese del ingreso de dólares.

La apertura del mercado significó un gran problema para la ya limitada industria nacional, que vio caer su competitividad ante la entrada de productos importados a un dólar barato y sin gran carga impositiva. Al mismo tiempo, la paridad cambiaria y el peso sobrevaluado significaban un desincentivo a la exportación. Este panorama, sumado a un significativo número de ex-empleados de las empresas que habían sido de dominio estatal, se tradujo en un aumento de la tasa de desempleo y del trabajo en negro o precarizado. Sin embargo, estas consecuencias parecían no importar frente al logro de la estabilidad. El problema solo se dejó ver cuando el gobierno, sin capacidad de acción, se debió enfrentar al cese de ingreso de moneda extranjera debido a crisis internacionales y a la suba de las tasas de interés en la toma de créditos. Como bien señala Marcos Novaro (2016): “ (...) Los costos sociales de las reformas aparecieron como efectos secundarios y transitorios o bien como puntuales problemas heredados de los que el gobierno no era responsable. Ya fuera porque los empleos que se destruían eran “ineficientes e improductivos” o porque los afectados no sabían adaptarse a la nueva era, los “perdedores” con los cambios eran los que debían corregirse y aprender de quienes tenían éxito, los “ganadores” (p.243). En este sentido, y tal como señala Mario Cámara (2020) esta forma de gestión y pensamiento en la esfera económica fue trasladada a todos los ámbitos de la vida: “la racionalidad neoliberal expande el modelo del mercado a todas las esferas y actividades, y configura a los seres humanos como actores de ese mercado, siempre, solamente y en todos los ámbitos como *homo economicus*” (p.2). De este modo, la visión sobre los “ganadores” y “fracasados” se concibió también como una subjetividad que rigió todos las esferas de la vida, marcadas por la productividad como valor central. Así, se pasó a una mirada más individualista que, unida al declive del estado intervencionista, remarcaba el “éxito” o “fracaso” unidos a la productividad económica y mérito personal.

En este sentido, el neoliberalismo, intensificando las tendencias previas, no sólo provocó un empobrecimiento generalizado por el cual un gran porcentaje de la población vio caer su calidad de vida, como marcan los indicadores de pobreza y la emergencia de “nuevos pobres”, sino que el retiro del Estado de sus funciones habituales también produjo una ruptura en los lazos sociales y una fisura en las instituciones formadoras de sentido de pertenencia e identidad. Las desigualdades económicas se vieron traducidas también en desigualdades simbólicas y sociales, que el Estado argentino no supo leer. Así, la falta de políticas públicas tendientes a generar espacios de asociación y creación de ciudadanía fallaron intensificando las inequidades. Tal como señala Novaro (2016) “El empobrecimiento

simbólico y político significó la ruptura de lazos de pertenencia a instituciones y organizaciones (a sindicatos y obras sociales, pero también a la escuela y el hospital público, al sistema previsional, a la vecindad en un barrio consolidado, etc), el deterioro de los bienes y servicios a los que se accedía cuando esa pertenencia no se había perdido del todo y el debilitamiento de la capacidad de defender estos u otros derechos.” (p.227).

Tanto la presencia de grandes inequidades como la falta de acción positiva del Estado para su disminución o compensación pueden ser vistos a nivel del tejido urbano. En este sentido, la década de los noventa estuvo fuertemente marcada por el aumento de la fragmentación y el contraste de la ciudad (Silvestri y Gorelik, 2013). El olvido en el que quedaron grandes zonas de la ciudad junto con la ola privatizadora y la creación de espacios encerrados en sí mismos como los *countries* o los *shoppings* provocaron un declive en el desarrollo de espacios que, a través de la igualdad, generen nuevas formas de relaciones e identidad. Como sostiene Jordi Borja (2011), la creación de espacio público de calidad resulta central para el correcto desarrollo de los derechos ciudadanos y la democracia en tanto allí se producen formas de asociación y vida colectiva bajo la premisa implícita de la libertad y la igualdad: “Es un espacio que relaciona a las personas y que ordena las construcciones, un espacio que marca a la vez el perfil propio de los barrios o zonas urbanas y la continuidad de las distintas partes de la ciudad” (p.39). El programa urbanístico neoliberal fue en contra de estas concepciones, dejando el desarrollo de la ciudad en manos de privados y bajo pocas regulaciones. En este sentido, la ciudad se vio dividida en zonas de fuerte inversión inmobiliaria frente a un abandono del resto que quedó a la deriva de la desidia estatal. Esto provocó una separación y segmentación de acuerdo a los ingresos percibidos. Por un lado, se dio lugar a proyectos como los barrios cerrados y torres country donde se podía acceder a altos estándares de vida gracias a la completa privatización de los servicios y el acceso a espacios verdes y de recreación de calidad, por el otro las villas miserias comenzaron a crecer cada vez más producto de la precarización en la cual la sociedad se vio inmersa. En este sentido, Silvestri y Gorelik (2013) conciben los nuevos proyectos inmobiliarios como “dispositivos que para prosperar como negocio o “alternativa de vida” presuponen la decadencia de las redes públicas de la ciudad. Son *máquinas de dualizar (...)*” (p.469). La gentrificación y la zonificación de acuerdo a la posición económica se hicieron moneda corriente. La expansión del sistema de autopista resulta ilustrativa, tal como señalan Gutman y Hardoy (2007), esta provocó una reducción de los costos y tiempos de transporte hacia el segundo y tercer cordón del Gran Buenos Aires pero, por el otro lado, produjo un aumento en

el valor de los terrenos contribuyendo así a polarizar las áreas suburbanas entre los grupos de ingresos medios y altos que podían acceder a comprar un terreno en los barrios cerrados de esas zonas frente a los sectores marginalizados que proliferaron en las villas. Los nuevos barrios, torres y *shoppings* se cerraban así a la ciudad configurándose como burbujas de confort frente a zonas marginadas. Tal como señala Borja (2011) “El espacio público en estas extensas zonas de urbanización discontinua y de baja densidad prácticamente desaparece, los ciudadanos quedan reducidos a habitantes atomizados y a clientes dependientes de múltiples servicios con tendencia a privatizarse.” (p.40). De este modo, la fractura del tejido urbano amplifica y apoya la individualización que el neoliberalismo pregona al mismo tiempo que intensifica las subjetividades que clasifican el “éxito” o “fracaso” en términos mercantiles. Tal como señala el autor, se apunta también a distinguir y diferenciar a las clases altas “exitosas” que se separan y se desentienden del espacio colectivo.

Sin embargo, esta “ciudad archipiélago” no debe entenderse sólo en términos polarizados, si bien los barrios cerrados y las villas miserias se encuentran en las antípodas dentro de este entramado, es preciso comprender los matices que se encuentran en el medio. Así, Gorelik (2015) señala “(...) habría que pensarlo como un paisaje desagregado en múltiples circuitos que no dejan de intersectarse, pero cuyo rasgo principal es que ya no permite imaginar un continuo ciudadano.” (p.62). De esta forma, podemos hablar de una ciudad disgregada, en la cual la inclusión y la integración no aparecen como premisas del desarrollo urbanístico. El autor sostiene que es el fin de la ciudad expansiva lo que hace estallar la heterogeneidad del Gran Buenos Aires, estimulando, a su vez, la pugna por la representación cultural de todos esos sectores bajos y medios, “buscando por primera vez las marcas de identidad de los local en el territorio” (p.64).

En este panorama de marcados contrastes y desigualdades, donde las instituciones tradicionales habían perdido su credibilidad y su lugar como espacios productores de identidad a la vez que el tejido social había perdido su continuidad e integración, cabe preguntarse qué estrategias se emplearon para reconstruir, unir y generar cohesión cultural en estos individuos atomizados. Si el espacio público había desaparecido y las instituciones como escuelas o sindicatos se encontraban cada vez más vaciadas y empobrecidas, material y conceptualmente, nuevas formas de colectivización debieron emerger para cohesionar el entramado social. En este sentido, nuevos espacios generadores de comunidad surgieron como enclaves generadores de sentidos de pertenencia e identidad. Ya sea territorializados o

“ficticios” estos lugares de acción permitieron que los individuos atomizados se unan conformándose como actores políticos, las organizaciones piqueteras y los diversos tipos de activismo que tomaron la calle son claro ejemplo de esto.

En este sentido, los modos de producción colectivos que se desarrollaron también en el campo artístico permitieron la creación de comunidades y micropolíticas, lugares de pertenencia que se oponían a las lógicas dualizantes y fragmentadoras del neoliberalismo permitiendo una reconstrucción de los lazos. Así, estos espacios de creación actuaron asociando y vinculando a una diversidad de sujetos y actores. Si el tejido urbano actuaba como una maquinaria polarizante, estos territorios y acciones sirvieron como espacios democratizadores en tanto apelaban a la desmercantilización e inclusión.



Universidad de
San Andrés

3. Belleza y Felicidad: una comunidad experimental como espacio de refugio

Belleza y Felicidad nació en el año 1999. Creado a partir de un proyecto editorial previo, el espacio abrió sus puertas en un local del barrio de Almagro. De acuerdo a lo visto anteriormente sobre el contexto que la rodeaba, la pregunta sobre el rol de la galería cobra relevancia: cómo logra financiarse, qué público la visita, qué experiencias tienen lugar allí, pero sobre todo, qué formas de producción y reproducción del arte se habilitan. Como veremos, la galería se creó para funcionar como un espacio de libertad y fiesta abierto a la experimentación y la construcción a partir de la amistad y el deseo común en un marco precario signado como ya vimos, por la falta de recursos materiales y la fractura de los lazos sociales. En palabras de una de sus fundadoras, Fernanda Laguna: “Belleza y Felicidad empezó como la decantación de una necesidad. No entrábamos en otros espacios tipo galerías (no había espacios independientes) y sobre todo no encajábamos con los modelos de exhibición entonces pensamos que teníamos que hacer nuestro espacio, un teatro que acogiera nuestra forma de ser e invitara a otros a ser parte de la fiesta.”²

En este sentido, emplazada en un barrio que podemos considerar periférico respecto al circuito de arte local que se situaba por el barrio de Recoleta y Barrio Norte, Belleza y Felicidad abre como un espacio dinámico en el cual la exposición y venta de obras de arte podía convivir con objetos *made in china* y una variedad de eventos multidisciplinarios. Sus fundadoras, Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, eran escritoras, artistas y gestoras y el proyecto nace, en parte, debido a su necesidad personal de de un espacio de libertad y encuentro en un momento donde las instituciones se regían más que nunca por las lógicas del mercado y de la globalización del arte: “(...) cuando abrimos Belleza y Felicidad, no vendíamos arte, no mandábamos mails, no nos interesaba en lo más mínimo vender arte, ni siquiera llegar a ningún lado. Lo único que esperábamos y sinceramente lo esperábamos - era el genio artístico. Lo que esperábamos totalmente como enamoradas, con Cecilia, era vivir realmente del arte.”³. Teniendo esto en cuenta, no resulta casual el nombre que el lugar toma. En su elección, Laguna y Pavón, ya están planteando firmemente su modo de ver la producción artística, allí dejan plasmado no solo su posición estética sino también su lugar dentro del campo cultural local. Si, como veremos más adelante, la historia del arte argentino, sobre todo de principios de los años noventa, está fuertemente marcada por las discusiones

² Greaney, P., Kleekamp, E., & Almeida, A. (2019). Dossier: Dalia Rosetti / Fernanda Laguna, "Sueños y pesadillas". Sueños y Pesadillas Dossier. p.12

³ Extraído de Laguna, F. (abril del 2007) Amor al arte. *Ramona*. (69) p.25-27

sobre el arte comprometido social y políticamente y el arte denominado *light*, la galería va a tomar este último como bandera y lugar de enunciación, haciendo de la “superficialidad” y el placer una postura política. Resulta central, de este modo, destacar el vínculo existente con la experiencia de la Galería de Artes Visuales del Rojas y retomar las discusiones que su gestión generó. Como luego veremos, Belleza y Felicidad retoma en su programa estético el legado del labor curatorial llevado a cabo por Gumier Maier, que hizo de lo doméstico, lo no-profesional y lo *queer* su emblema. Con una estética asociada a lo infantil, lo femenino, lo artesanal, su administración debió enfrentarse a los motes de “arte rosa light” y “arte guarango”⁴, usados despectivamente por quienes no supieron leer el potencial político de la propuesta que, a partir de lo individual y lo mínimo, dió visibilidad a grupos marginados. En este sentido, Belleza y Felicidad tuvo que cargar también con estos prejuicios que consideraban la exaltación de la belleza, el deseo y la alegría como frutos de la idiosincrasia neoliberal, retomando la discusión que marcó el arte de la década del noventa sobre “arte rosa light” y “arte Rosa Luxemburgo”.

El proyecto editorial de Belleza y Felicidad se crea en 1998 luego de un viaje a Brasil de sus fundadoras. Como bien explica Cecilia Palmeiro en su libro *Desbunde y felicidad* (2010), Laguna y Pavón conocieron allí la literatura de cordel que circulaba por Salvador. Se trataba de pequeños libros, principalmente de tradición oral y popular, que eran editados en forma de folletos y se exponían colgados de un hilo en locales donde convivían con la venta de artículos de consumo masivo. Pavón y Laguna importaron esta idea a la ciudad de Buenos Aires no solo con su sello editorial sino también con su propia galería de arte. La manufactura barata de la literatura de cordel permitía, de este modo, no sólo la venta de literatura a precios bajos sino también una gran rapidez de edición, habilitando así la creación de un nuevo público para literatura instantánea. Como señala Laguna “hizo que nuestra poesía se vuelva una poesía del presente, que hablara de lo que nos pasaba”⁵. En este sentido, se destaca también la posibilidad de editar con muy pocos recursos en un contexto donde éstos escasean. De esta forma, y tal como señala Palmeiro se produce una “desacralización” de la literatura, la línea que tradicionalmente divide la alta y la baja cultura se fuga y el límite

⁴ El crítico de arte Pierre Restany es quien incorpora el mote de “arte guarango” en su nota *Arte guarango para la Argentina de Menem*, publicada en el año 1995 en la revista española *Lápiz* (nº 116). Por su parte, el mote de “arte light” corresponde al crítico Jorge López Anaya quien lo emplea de modo positivo para denominar una serie de obras en las que se podía leer cierta posición crítica desde lo irónico y lo liviano. Sin embargo, a lo largo de los noventa, la caracterización de “light” tomó acepciones negativas ligadas a lo superficial y banal.

⁵ Extraído de Laguna, F. (abril del 2007) Amor al arte. *Ramona*. (69) p.25-27

entre ambas deja de estar tan claro: “Esa idea de mixtura de materiales heteróclitos resultó clave para Belleza. Porque se trataba justamente de desacralizar la literatura, de exponer su carácter de mercancía ideológicamente negado en un circuito cultural basado en el privilegio de clase (...)”(p.172). Así, no solo se exponía el carácter de mercancía de la literatura sino que también se democratizaba su lectura. En un contexto donde la pobreza estallaba, el poder convertir a la literatura y a la poesía en un objeto barato representaba un poder de igualamiento al facilitar el acceso de un nuevo público a la literatura contemporánea, muchas veces capital simbólico de cierto sector de la sociedad.

Laguna y Pavón retomaron este modelo para llevarlo aún más lejos y realizar el mismo movimiento y fuga pero en relación al arte. En el lugar donde se encontraban los libros/folleto y las chucherías se realizaron exposiciones y se albergaron obras. A partir del proyecto editorial nació, entonces, Belleza y Felicidad como galería de arte. De este modo, en un local de Almagro que anteriormente había sido una farmacia, se inauguró un espacio donde diversas exhibiciones de arte, recitales y eventos convivieron con libros de manufactura artesanal, materiales de librería y “chucherías” de bazar. Así, la obra de arte tradicionalmente considerada como parte de la “alta cultura” se encontró espacialmente asociada a objetos de consumo masivo, creándose un lugar donde se podían encontrar desde adornos de Once hasta obras de artistas plásticos reconocidos como Pablo Suárez. La convivencia de esta diversidad de objetos y de un exceso de decoración le daban al espacio cierta estética *kitsch*, alejada del “buen gusto” y asociada a lo femenino, lo doméstico, la *naif*. Al respecto, cabe señalar el rol de la importación en los noventa, donde la apertura del mercado permitió el ingreso de productos de manufactura de poca calidad, masiva e industrial a muy bajo costo, incentivando el consumo rápido y la aparición de los objetos *made in china* y los bazares del tipo “Todo x dos pesos”. En este sentido, la exposición y venta de estos productos hace eco de los cambios en el consumo popular a la vez crea una identidad del espacio ligada a su posición política frente al contexto. De esta forma, la estética que tanto el lugar como sus eventos adquirieron se encuentra vinculada a las limitaciones materiales impuestas por el contexto pero, más aún, a la reapropiación que las artistas hicieron de ellas como marca identitaria.

En esta línea, cabe destacar los orígenes de Fernanda Laguna en el mundo del arte. Su trabajo como gestora cultural se encuentra en estrecho diálogo con su trabajo como artista plástica, las ideas del arte que ella maneja en sus obras se pueden ver expresadas también en el plan programático que la galería adopta. Perteneciente al denominado “grupo del Rojas”,

las obras de Laguna pueden asociarse con la misma estética *camp* que la galería ostentaba. Gumier Maier decía sobre su obra:

“Todo es lo que es, y está hecho con amor, sin ese jerarquizante imperativo vacuno de mascar y rumiar. Fernanda es excluyentemente hedonista e ignora la turbulenta perplejidad que nos invade cuando debemos elegir un derrotero. Muy por el contrario ama la plenitud, la variedad, por eso adora los kioskos. Esos kioskos donde hay de todo, y todo atractivo; algo así como un bazar persa aggiornato y que induce a soñar.”⁶

Aquí podemos observar cómo el imaginario del bazar ya estaba presente años antes en la estética que sus obras plásticas expresaban. El consumo y la cultura popular se trasladaban así a la galería. De este modo, si bien el programa estético tiene cierto carácter coyuntural en tanto es producto de las condiciones materiales de producción impuestas por el contexto, como hemos dicho, también responde a una marca identitaria en tanto que responde a la sensibilidad de la artista y a su trayecto e inserción en el campo cultural. Si el gusto, el goce y la belleza de lo cotidiano ya aparecían como valores en las obras de la artista, ahora se perpetuarán en la galería para ser compartidos y construidos en comunidad.

Asimismo, esta convivencia del arte con los objetos de consumo masivo resultó central ya que, como señala Laguna, inicialmente no vendían obras sino que era la venta de estas *chucherías* y, sobre todo, de los insumos para artistas el principal sustento económico para solventar el espacio: “Antes trabajaba haciendo delivery de materiales para artistas, talleres, iba de un lado a otro con los materiales. Iba a todos los talleres vendiendo los acrílicos Madison. Cuando abrimos el local, pusimos los acrílicos Madison, los materiales que yo vendía para sustentar el local. Igual siempre fue mínima la plata que se ganaba. Era muy, muy poca.”⁷. Al respecto, cabe preguntarse entonces sobre el rol del espacio que, si bien toma el nombre de galería de arte, pareciera estar alejado de las concepciones más tradicionales ligadas a la venta de obras y representación de artistas.

En este sentido, y considerando el contexto, es donde los conceptos de comunidad experimental y tecnologías de amistad, de Reinaldo Laddaga (2006) y Roberto Jacoby (2018) respectivamente, cobran relevancia. Tal como señala Andrea Giunta (2009) en referencia a

⁶ Extraído de Gumier Maier, J. (1994) *Fernanda Laguna en Amor total: los 90 y el camino del corazón* / Fernanda Laguna; contribuciones de Jorge Gumier Maier; Francisco Lemus. (1era edición) Rosario: Iván Rosado

⁷ Extraído de Entrevista realizada en el marco de la Maestría de Gestión y Teoría de la Cultura de la Universidad en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires el día 29 de noviembre del 2019

los cambios urbanos y de organización de la cultura tras el escenario de crisis que estalló en 2001, “Ante lo indefinido y urgente, la sociedad multiplicó creativas formas de respuesta” (p.26). Como vimos, el neoliberalismo introdujo profundas transformaciones en el orden económico y social que repercutieron sobre las formas de producción, organización y subjetivación del conjunto social. Ante la precarización de las condiciones materiales de vida y una racionalidad tendiente a enfatizar la individualidad y el mérito propio, nuevas formas de asociación y colectivización que permitieran la construcción de redes solidarias y la vida común surgieron. En este sentido, el campo artístico también tuvo que ensayar sus propias respuestas, que hicieron eco de estos movimientos generales. Al calor de las movilizaciones sociales y la toma de la calle que realizaron diversos movimientos activistas y de protesta, nuevas formas de colectivización de la producción del arte emergieron: “Uno de los efectos más fuertes del impacto de la crisis en la organización de las artes visuales fue la emergencia de colectivos. El ámbito del taller fue reemplazado por el de la calle, y por un tiempo pareció que el artista individual desaparecería inmerso en uno de los tantos grupos” (Giunta, 2009, p.55). Tal como señala la autora, muchos de estos grupos trabajaron como colectivo en la producción de obras en conjunto, algunos tomando como terreno y escenario la calle misma, volcados por un arte con fuerte compromiso social y político. Sin embargo, el concepto de “colectivización” tiene implicancias más profundas que se extienden por un conjunto más extenso de actores. Cuando se habla de “colectivos” se hace referencia también a aquellos grupos y agentes que trabajaron desde la horizontalidad, haciendo del arte una red y una práctica integradora, creando, a partir de la formación de vínculos, espacios de autonomía y libertad. Así, podemos hablar de espacios “refugio”, en términos de Mario Cámara (2020), en tanto “lo que se pone en juego allí son ecosistemas que convocan encuentros tramados por el afecto (...)” (p.5). Belleza y Felicidad funcionó de esta forma: alejada, como vimos, de las lógicas del mercado que buscaban maximizar el beneficio económico, la galería se constituyó como un espacio de “fiesta para los amigos” que buscó dar lugar y ampliar las voces de un diverso conjunto de actores sociales.

Al respecto, la locación de la galería representa un punto importante. Apartada, como se ha dicho, del circuito tradicional de galerías comerciales, Belleza y Felicidad albergaba una amplia variedad tanto de eventos como de públicos. Como señala Palmeiro (2010), la asistencia tenía diferente composición dependiendo de la hora y el día, alojando vecinos del barrio, artistas jóvenes o consagrados, músicos, estudiantes o amigos de las dueñas. De esta forma, la convivencia de una gran diversidad de objetos y obras que se podía encontrar en el

interior era reflejada en la diversidad de público que concurría: “En Belleza convivieron los textos de los autores contemporáneos más experimentales con baratijas compradas en el mítico barrio de Once, bandas de punk con bandas de rock, cumbia villera, objetos de artistas de la calle, o cualquier cosa que a las chicas le llamara la atención” (p.173). De este modo, puede trazarse una relación entre la heterogeneidad de la oferta, los asistentes y, también, el emplazamiento del proyecto. Como hemos visto, la galería estaba ubicada en un local de Almagro, un barrio marcado por su cultura heteróclita y sus desigualdades demográficas. Si las medidas económicas y la ola de privatizaciones llevadas a cabo por el modelo neoliberal habían dejado una ciudad definida por su fragmentación y contraste, en el barrio donde Belleza y Felicidad funcionaba las diversas caras de esta nueva red urbana se fusionaban. La zona de Almagro había sido escenario de un proyecto inmobiliario que dejó como legado un proceso de gentrificación trunco: la creación del Abasto Shopping en la edificación que había pertenecido al Mercado de Abasto de Buenos Aires no progresó como estaba planeado, desarrollando así un espacio donde los signos de esta aparente “modernización” tuvieron que coexistir con resabios del viejo tejido urbano. Como mencionan Silvestri y Gorelik (2005) el proyecto formó parte de un grupo de inversiones tendientes a la generación de “ciudades privadas” que terminaron encontrando un “techo” y produjeron gentrificaciones efímeras. En efecto, la construcción del *shopping* dejó un paisaje urbano que “quedó abandonado por la mitad, como una mezcla de caóticas de “torres countrys” y conventillos, hoteles internacionales y bailantas, *shoppings* y quioscos polirrubro” (p.470). De esta forma, la ubicación que el lugar tomó también se encontró estrechamente vinculada con la diversidad de su público. Si hacia el exterior de la galería el panorama era muy heterogéneo, había un correlato con lo que sucedía en su interior: la convivencia de la “alta” y “baja” cultura, de lo popular y lo exclusivo, lo periférico y lo central se replicaba en ambos ámbitos. Sin embargo, cabe destacar que, si bien el movimiento de la zona mostraba una pluralidad de voces de las que la galería fue reflejo, esto se debió principalmente a su programa y modo de gestión que, sobre la base de la alegría y el deseo, fue permeable a la incorporación de nuevos actores.

De acuerdo a lo expuesto podemos sostener que la galería se constituyó como un espacio que, fundado sobre la construcción de vínculos, puso en crisis la idea de arte ligada a la “alta cultura” y el “buen gusto” tradicionalmente regulado por un sector de la sociedad que, desde una posición de privilegio, buscaba preservar su capital simbólico. De este modo, tanto la incorporación de elementos asociados al consumo masivo y lo popular como la coexistencia de personas provenientes de diferentes esferas y ámbitos cooperaron en la

problematización y puesta en cuestión del Arte como institución, es decir, de las reglas que lo ordenaban y delimitaban. Tal como señala Cecilia Palmeiro (2010), la galería funcionó como un espacio abierto que reunió a una diversidad de individuos bajo la premisa de compartir con los amigos “poniendo en duda el estatuto del arte y conceptos como calidad estética, especificidad y autonomía, y construyendo proyectos en red, así como modos experimentales de comunidad.” (p.173). De esta forma, Belleza y Felicidad juega con el rol de la galería de arte. Si tradicionalmente las galerías estaban asociadas a un sector específico de la sociedad que era el que podía acceder a la compra de obras, mostrándose como espacios más cerrados y separados, el proyecto de Pavón y Laguna rompe con estos moldes al establecerse como un lugar abierto a la comunidad. El hecho de que en el mismo lugar se pudiesen encontrar una variedad de objetos de bazar, exposiciones de artistas callejeros o del barrio o recitales ya demarcaba una concepción del arte más amplia y una idea de galería que iba más allá de la exposición y venta de obras. De esta forma, podemos sostener que la galería se configuró en el resquicio entre lo privado y lo público: en un contexto donde la privatización de los espacios y servicios era moneda corriente y donde tanto las diversas agrupaciones de protesta como los colectivos artísticos comenzaron a tomar el espacio público, el proyecto se sitúa dentro de un espacio privado que, sin embargo, tiene la suficiente apertura como para funcionar, de cierto modo, como lo público. Al contrario de lo que sucedía con la proliferación de torres o barrios privados que tenían como objetivo aislar y separar, Belleza y Felicidad pretendió fundarse como un espacio de encuentro y comunidad.

En esta línea, los modos de gestión que la galería adoptó resultan indisociables, por un lado, del contexto socioeconómico en el cual se insertó y, por el otro, de los cambios que el mundo del arte experimentaba a nivel global, asociados con la producción desde lo disponible y apoyados en lo que Bourriaud (2009) denominó “postproducción”. De este modo, el desplazamiento de la obra de arte como objeto hacia un “evento” que se presentará como intersticio social y la exposición como una extensión del “mercado de pulgas”, en tanto se trabaja desde el reciclaje y lo ya hecho, son movimientos que atraviesan todo el campo del arte a nivel mundial, tal como menciona el autor “(...) el sistema visual dominante se acerca al mercado al aire libre, al bazar, a la feria, reunión temporaria y nómada de materiales precarios y productos de diversas procedencias.” (p.29) Sin embargo, tal como señala Giunta (2005), en nuestro país esto dejó de ser una opción y una elección para convertirse en una necesidad imperativa, obligando así a la adopción de lo que ella nombra “poética sin insumos” como estrategia para hacer frente a la pobreza que circundaba. Como indica

Cippolini (2010): “(...) fue durante los noventa cuando la conciencia de la precariedad comenzó a ser entendida como lujo. Ya no como una marca de lo *povera* como crítica o resistencia, sino como una distinción de origen” (p.58). De este modo, y tal como menciona el autor, espacios como Belleza y Felicidad hicieron de la falta de recursos una marca identitaria, alejados de las posiciones más ligadas a un arte político que utilizaba esta precariedad para ejercer una crítica, aquí la estética *trash* y *kitsch* se alzaba como bandera para crear, a partir de ella, nuevos modos de existencia común y para cuestionar, como se ha dicho, los valores del “buen gusto” y la calidad artística.

3.a. Comunidades experimentales y nuevas ecologías culturales

Para poder comprender las implicancias del contexto artístico global en las formas de producción y gestión que el espacio tomó, resulta necesario recurrir al concepto de *comunidades experimentales* desarrollado por Reinaldo Laddaga (2006) en *Estética de la emergencia*. Como se ha señalado, el autor utiliza el término de comunidades experimentales para referirse a aquellos proyectos que dan lugar a la exploración de las formas de vida en común en tanto buscan “iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren o no artistas durante tiempo largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocia al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio y que apunten a la constitución de “formas artificiales de vida social”, modos experimentales de coexistencia.” (p.22). De este modo, Laddaga caracteriza a las comunidades experimentales como aquellas que dan paso a la creación de nuevas ecologías culturales, situándolas allí donde el paradigma moderno se ve agotado. Son estas comunidades las que generan los “caldos de cultivo” en donde la creatividad y nuevas formas de producción pueden emerger. Los proyectos que él analiza como formadores de comunidades comparten ciertas características que también podemos hallar en el campo artístico argentino de las décadas de los ochenta, noventa y de principios del siglo: se establecen como “conjuntos abiertos” donde el intercambio y la hibridación de disciplinas cooperan en la construcción de nuevas formas de vida social.

En este sentido, tal como señala Laddaga, es durante los años noventa cuando se produce un giro mediante el cual el espacio compartido y el intercambio toman un rol protagónico frente al detrimento de la obra de arte como objeto terminado y cerrado. Los artistas son así interpretados como “sujetos cualesquiera aunque situados en lugares

singulares de una red de relaciones y de flujos” (2006, p.43). Esto da paso al surgimiento de una nueva configuración institucional donde el valor está puesto en la participación y la pertenencia más que en la adquisición de objetos con valor artístico. En esta línea, el autor traza un paralelismo entre los cambios que sufrieron las formas de producción artística y los cambios en las formas de producción económica que se configuraron durante el posfordismo. Si lo que se privilegiaba anteriormente era la capacidad de un trabajador para realizar una tarea específica y materializar un objeto, lo que se valorará en la era posfordista será el capital humano, la flexibilidad y la capacidad creativa que el empleado posea para impulsar la cooperación social.

En esta línea, el estatuto de la obra de arte es puesto en crisis, la obra ya no aparece como un objeto fetichizado sino que cobra relevancia en tanto las interacciones y redes sociales que forma a su alrededor. Si la desmaterialización del arte había comenzado en los sesenta con el arte conceptual para acentuarse en los 70 con el “giro performativo”, con la llegada de las comunidades experimentales la obra aparece completamente desdibujada en tanto tampoco “representa” sino que se sustenta sobre la experimentación social y la creación de nuevos mundos posibles a partir del material del presente. En Belleza y Felicidad esto es claro. La obra de arte como objeto pierde su valor simbólico al ser puesta conjuntamente con objetos de bazar, al mismo tiempo que, como se ha sostenido, se remarca su carácter de mercancía. La riqueza de la experiencia estaba dada por la participación en esa fiesta de la amistad mediante la cual un universo de lo bello se construía a partir de lo precario.

En este punto, cabe destacar también las ideas sobre la producción de identidades que Laddaga despliega sobre sus comunidades experimentales, y ponerlas en relación con la situación urbana de la ciudad hacia fines de los noventa y la problemática ya vista sobre su disgregación. Según el autor “(..)estas formas de producción colaborativa, que están orientadas en dos direcciones diferentes a la vez, hacia la producción de objetos y hacia la producción de identidades, tienen lugar en condición de incertidumbre. Particularmente cuando las identidades están en procesos de configuración (...)”. Si, como hemos visto, el modelo neoliberal trajo aparejada la fragmentación del tejido urbano, el declive de los espacios generadores de cohesión e identificación y la búsqueda de identidades culturales en el territorio de lo local, el contexto argentino de los noventa se presentó como un escenario ideal para la conformación de este tipo de proyectos. En esta línea, la locación de la galería en el espacio de Almagro también toma mayor relevancia en tanto que, como hemos visto, se

trató de un barrio que a partir de un proyecto inmobiliario trunco quedó sin una identidad cohesionada y clara.

De este modo, podemos observar como el proyecto ideado por Cecilia Pavón y Fernanda Laguna siguió, por un lado, las lógicas que la realidad inmediata les ofrecía pero, por el otro, se amoldó y reapropió de un movimiento que se daba a nivel global, donde los proyectos formadores de comunidad comenzaron a proliferar. Podemos así analizar la galería desde los términos y conceptos que propone Laddaga. Belleza y Felicidad fue un espacio donde artistas y no-artistas se mezclaron y cooperaron articulando una nueva comunidad, poniendo la luz sobre las formas de vida ya existentes y reconfigurándolas en base a nuevas asociaciones. En este sentido, el carácter interdisciplinario que el lugar adoptó y fomentó se encuentra estrechamente vinculado con la posibilidad de generar diferentes intercambios en tanto se abren nuevos canales de comunicación. Como señala el autor, este cruce se presta también a la formulación de eventos y objetos que pueden no ser estrictamente artísticos. De hecho, una de las problematizaciones que nuestro objeto de análisis ilumina con su demarcación de las disciplinas es la concepción de arte misma. Tal como menciona Jacoby⁸:

“Finalmente, si bien estas comunidades mantienen una relación ambigua con su propia valoración en tanto “arte”, no dudan en establecerse dentro de este territorio de fronteras móviles, no vacilan en utilizar el arte como aquel espacio social y, podría decirse, aquella religión laica desde donde se puede partir para explorar los procesos de autonomía y las economías del deseo.”

De esta forma, el arte aparece fusionado con la vida misma, siendo punto de partida para la creación de nuevas formas de existencia, distintas, compartidas y mejores. La decisión de hacer, con lo que hay y con lo que se puede, parece ser el motor principal de las comunidades experimentales, que fundan sus bases en los vínculos humanos y las relaciones. En esta línea, la postproducción (Bourriaud, 2007) cobra también mayor relevancia si, como se ha dicho, se trabaja desde el material ya disponible, desde ese “mercado de pulgas” material y cultural donde “el reciclaje (un método) y la disposición caótica (una estética) suplantando como matrices formales a la vidriera y los anaqueles.” (p.29).

Si leemos estos conceptos a la luz de lo que sucedió a finales de siglo en Argentina toman aún más fuerza. Como ya se ha dicho, aquí la precariedad fue interpretada como una

⁸ Jacoby, R. (2005) Comunidades experimentales: archipiélagos en el océano de lo real.(Longoni Ana Ed.). En *El deseo nace del derrumbe* (pp 436-443) Argentina: Adriana Higalco Editora. p.443

condición y distinción y el reciclaje dejó de ser una simple decisión estética para convertirse en necesidad. Al mismo tiempo, la desmercantilización selectiva que estos proyectos realizaron (Laddaga, 2006) cobró un carácter más específico: insertos dentro del mercado pero marginales a su lógica en tanto no concebían la ganancia económica como un fin en sí mismo sino como un método de supervivencia que les permitiera expandir y sostener sus redes, desafiaban la racionalidad neoliberal preponderante que concebía el “éxito” en términos de ganancia individual. En este sentido, la heterogeneidad de elementos a la venta que se presentaban en Belleza y Felicidad así como su forma artesanal y barata de edición de libros no solo permitieron la subsistencia y crecimiento de la galería, sino que también funcionaron a otros niveles ideológicos: por un lado, desacralizando la “alta cultura” resaltando su carácter mercantil y, por el otro, tal como señala Palmeiro (2010), mostrando desde adentro el momento de pobreza que atravesaba el mercado. De este modo, la inserción en el mercado dentro de este contexto presentó un carácter más crítico y polémico, a la vez que permitió una ampliación de las fronteras del arte y con ellas, de su público o, más bien “habitantes” en tanto tuvieron una participación activa mediante la cual el espacio mismo se configuró. Así, insertándose en un mercado marcado por lo precario, Belleza y Felicidad supo no solo continuar con la producción artística sino también expandirla integrando a actores sociales que no estaban insertos en el campo. Si la manufactura barata facilitó el acceso de nuevos grupos a la literatura y al arte creando un nuevo nicho o mercado de consumidores, la conformación de un espacio autogestivo y abierto, donde nuevas formas de producción y exhibición eran posibles, lo integró fomentando nuevos vínculos y comunidades. De este modo, no resulta curioso que la galería incorporara en sus catálogos, en sus muestras y en sus eventos a artistas callejeros, gente del barrio, o amigos ocasionales que surgían del y por el espacio. De hecho, en este escenario de pobreza, trueques, protestas y “changas” es la misma Fernanda Laguna la que comienza a socializar e incorporar en sus proyectos a la figura del “cartonero”, ícono mismo de la situación precaria que atravesaba el país. Tal como relata⁹, en el año 2003, trabajando en la galería, conoce a una mujer cartonera con la cual entabla una relación de amistad. Como ella tenía un comedor comunitario, Laguna comienza a colaborar y, a partir de allí, nace el proyecto de abrir una sucursal de Belleza y Felicidad en Villa Fiorito, en la cual no solo funcionó, y funciona hasta el día de hoy, un comedor, sino que también se abrieron espacios para exhibiciones y talleres de arte. Fernanda Laguna señala al

⁹ Extraído de Fernanda Laguna (2019), *Entrevista con Fernanda Laguna / Entrevistada por Ángela Bonadies*. Colección Cisneros, recuperado de <https://coleccioncisneros.org/es/editorial/featured/entrevista-con-fernanda-laguna>

respecto: “Muchas galerías de Buenos Aires estaban abriendo sucursales o llevando a sus artistas a Europa y Estados Unidos y como yo no podía hacer eso se me ocurrió dar un paso al costado en la carrera del éxito y abrir una galería al margen del mundo del arte.”¹⁰Consecuencia de su trabajo en Fiorito nace también la editorial y cooperativa Eloísa Cartonera, que funda junto a Washington Cucurto. Allí trabajaban con gente del lugar a los que le compraban los cartones que luego utilizaban para editar. De este modo, podemos observar como esta primera comunidad experimental que se formó alrededor de Belleza y Felicidad fue extendiendo sus redes, utilizando esa inserción inicial dentro de las lógicas del mercado para generar un mayor intercambio, moviéndose cada vez más hacia los márgenes. En este sentido, son también los nuevos vínculos que el espacio y la artista habilitaron los que permitieron la formación de nuevos espacios y proyectos donde las fronteras del arte se vieron aún más difusas.

En esta línea, puede rescatarse también la importancia de conceptos e ideas relacionados con el término “amistad”. Como hemos visto, las comunidades experimentales emergen allí donde los intercambios y la formación de vínculos se posicionan por encima de la materialización de obras de arte, haciendo de los lazos afectivos un sostén flexible desde el cual toman forma la producción artística y, aún más, nuevas formas de existir en conjunto. En este sentido, el trabajo de Roberto Jacoby y su concepción de las “tecnologías de la amistad” resulta central en tanto “apuntala a las iniciativas que involucran a otros como partícipes de la puesta en marcha de una máquina de deseos compartidos y mutuamente sostenidos.” (Longoni, 2011)¹¹ Según el artista, es este trabajo en red desde y por la amistad el que permite la formación de “microsociedades autogestivas” que habilitan nuevas formas de habitar el mundo. Si en la década de los ochenta trabajó con la “estrategia de la alegría” como forma de resistencia frente al desánimo producido por la represión de la dictadura militar, a finales de siglo Roberto Jacoby fue aún más lejos al proponer la creación, a partir del arte, de comunidades o nichos donde una vida feliz fuera posible frente a la desazón del contexto. De este modo, si la “estrategia de la alegría” puso el goce del cuerpo en el centro para desplazarlo del lugar donde venía, marcado por el dolor y el sufrimiento, las “tecnologías de la amistad”, y con ellas las “comunidades experimentales”, vinieron a hacerle frente al sistema neoliberal

¹⁰ Greaney, P., Kleekamp, E., & Almeida, A. (2019). Dossier: Dalia Rosetti / Fernanda Laguna, "Sueños y pesadillas". Sueños y Pesadillas Dossier. p.14

¹¹ Longoni, A. (2011) Experimentaciones en las intermediaciones del arte y *la política*.(Longoni Ana Ed.). En *El deseo nace del derrumbe* (pp 6-29) Argentina: Adriana Higalco Editora

proponiendo nuevas formas de vinculación y asociación allí donde lo individual y la fragmentación eran moneda corriente.

Así, Jacoby entiende el arte en los mismos términos analizados por Laddaga, unido y fusionado con la vida diaria. Concibe la comunidad experimental como: “un sistema de relaciones entre cientos de artistas y no artistas en el que se pone en juego las nociones de “deseo” y “belleza” en su acepción más llana: hacer lo que se quiere, hacer lo que te guste con quien te venga en ganas.”¹² (2005, p.436). Belleza y Felicidad hizo propia estas palabras para configurar así un enclave en medio de la precariedad. Inserta en un contexto que cada vez individualizaba más al sujeto, supo forjar una comunidad y una red donde nuevas formas de existencia, en las que se hacían presente conceptos como el deseo, la belleza y la alegría, eran posibles. Se trataba de construir, en conjunto, vidas más felices. Las relaciones dejaban de regirse por las jerarquías y el arte escapaba de sus estatutos. En este sentido, Belleza y Felicidad se conformó como una de estas “microsociedades autogestivas” que buscaba la belleza en la precariedad y la felicidad en los vínculos y la amistad, corriendo así también las definiciones que esas dos palabras tomaban para el sistema neoliberal y sus “exitosos”, y demostrando que, aún en estas condiciones, la creatividad, la producción artística y con ello la configuración de vidas más plenas eran posibles si se sustentaban en los lazos y la amistad. De este modo, podemos hablar del espacio como formador de micropolíticas en tanto se tejieron redes que se oponían a las formas de pensar y concebir al sujeto que la subjetividad neoliberal imponía, haciendo de la belleza y la felicidad una fiesta y una forma de resistencia. Las nuevas formas de producción y estética impulsadas se posicionaron así en un espacio subalterno, no sólo de la cosmovisión vigente sino también del mismo campo artístico donde tanto el arte político como el neoexpresionismo fueron ganando espacio y reconocimiento institucional.

¹² Jacoby, R. (2005) Comunidades experimentales: archipiélagos en el océano de lo real.(Longoni Ana Ed.). En *El deseo nace del derrumbe* (pp 436-443) Argentina: Adriana Higalco Editora. p.436

4. Precariedad y arte: estrategias del campo en la vuelta a la democracia

Como se ha señalado, la historia del país está marcada por sucesivas crisis a nivel económico y social que repercutieron sobre el modo de trabajo del campo artístico. Siendo esta una esfera que se encuentra en permanente diálogo con las condiciones económicas, sociales y políticas, cada desestabilización significó un replanteo de sus condiciones y objetivos. De este modo, la pobreza y precariedad trajeron consigo a la luz preguntas sobre las posibilidades del mundo artístico. En un mundo de marcada fragilidad, carencia e inestabilidades donde el hambre, el desempleo y la indigencia van tomando cada vez más lugar, la cuestión del rol y el lugar que el arte debe tomar cobra una mayor relevancia: ¿qué lugar hay para la creación artística en un mundo que se está “derrumbando”?, ¿existe una verdadera autonomía del arte?, ¿se debe involucrar con su realidad inmediata?, ¿qué clase de compromiso debe tomar?. Todas estas preguntas ensayaron diferentes respuestas y estrategias de acuerdo al periodo y la configuración misma del campo.

Desde el trabajo de Antonio Berni caracterizado por el retrato de personajes marginales o, más bien, marginalizados, hasta la experiencia de Tucumán Arde (1968) o de colectivos de arte político como el GAC (Grupo de Arte Callejero), el campo artístico argentino ha puesto en escena la precariedad y el laceramiento vivido por el conjunto social. Así, la discusión sobre el carácter político que el arte puede (o debe) tener ha marcado el recorrido de la historia del arte local, reinventándose y actualizándose hasta la actualidad. Si en la década de los sesenta el discurso hegemónico iba unido a los conceptos de “internacionalismo” y “vanguardia”, proponiendo un arte completamente autónomo que se uniera o “pusiera a tono” con los movimientos internacionales de las grandes capitales, a finales de década el rumbo va a cambiar, proponiendo un arte vinculado a la realidad y los problemas sociales que la dictadura de Onganía instauró. Tanto Tucumán Arde como la experiencia del Di Tella en 1968 resultan ilustrativas de este cambio de paradigma ante el contexto de violencia y precariedad. La primera consistió en diferentes acciones y obras de carácter multidisciplinar desarrolladas en apoyo a las protestas realizadas por trabajadores tucumanos en el marco del cierre de ingenios por parte de la dictadura militar que gobernaba el país. La experiencia del Di Tella, por otro lado, se desarrolló espontáneamente tras la censura de obras, cuando los artistas salieron a la calle y quemaron su producción en señal de protesta. Así, ambas situaciones fueron indicativas de una vanguardia comprometida y al servicio de la protesta política. Posteriormente, el movimiento se vio debilitado y coaccionado por el gobierno militar que asumió de facto a mediados de los setenta, obligando a muchos de

estos artistas a exiliarse o pasar a la clandestinidad. De este modo, es durante los ochenta y, principalmente, los noventa que esta discusión y dicotomía entre arte comprometido y arte *light* o arte por el arte se retoma.

Durante finales de los setenta y principio de los ochenta nuevos espacios y estrategias comenzaron a emerger para hacer frente a la precariedad económica, el desánimo y la ruptura de redes que la dictadura militar había dejado. Paralelamente al arte de tradición política, que se caracterizó por ejercer una crítica más explícita y contundente, nuevos actores provenientes de la cultura del *underground* decidieron seguir otros caminos, recurriendo tanto a lo que Jacoby denominó “estrategia de la felicidad” como a la creación de espacios donde la reconstrucción de estas relaciones coartadas por los militares pudieran reformarse y el miedo transformarse. Así, el potencial político y creativo del arte fue entendido de otra forma. Parte de esta estética y modelo será retomado en los noventa en vistas de las limitaciones producidas por el sistema neoliberal. Aquí es cuando, como veremos, la problematización sobre el compromiso del arte volverá a emerger aún con más fuerza.

Belleza y Felicidad introdujo en su programa elementos, modos de producción y estéticas que respondieron a la precariedad y provinieron de estos circuitos culturales alternativos que se desarrollaron durante las décadas del ochenta y noventa, quedando así también sumida en las discusiones y acusaciones que calificaron a este tipo de proyectos como “superficiales” o “banales”. En un contexto donde las figuras del mecenazgo y las bienales iban cobrando una gran importancia legitimando tanto el arte político como estéticas que eran impulsadas a nivel global, la galería se configuró como una *outsider* del sistema. Si el discurso que enarbolaba el arte político era parte del *establishment*, las estrategias empleadas por la galería se presentaron como contraculturales mostrando otras formas de resistencia.

De esta manera, podemos estatuir también un paralelismo entre la periodización que puede establecerse para los procesos socioeconómicos que configuraron el contexto de crisis que estalló en 2001 y los procesos que llevaron a los cambios en las formas de producción del campo artístico: ambos tienen el mismo punto de partida, la dictadura militar que comprendió el período de 1976-1983. A medida que la deuda, la pobreza, la desigualdad y la desintegración fueron aumentando, las nuevas respuestas autogestivas, multidisciplinares y vinculantes se fueron ensayando.

En este sentido, lo que nos interesa es justamente trazar “una genealogía” del espacio, que demarque las relaciones existentes entre la galería y experiencias previas donde la precariedad también se constituyó como lugar de enunciación. De este modo, entenderemos Belleza y Felicidad no ya como un “oasis en el desierto” sino como un proyecto que se insertó dentro de una determinada zona del campo artístico que hizo de la pobreza y la inestabilidad un lugar de acción.

4.a. El underground porteño: trash y autogestión

La dictadura marcó un punto de inflexión en el campo artístico. La fuerte represión y censura que el gobierno militar inaugurado en 1976 instaló significó un corte para la producción artística local. En este sentido, el auge de la vanguardia política se vio abruptamente interrumpido. Muchos artistas debieron exiliarse o alejarse de sus trabajos al mismo tiempo que las redes sociales se desintegraban y el dolor y el miedo iban ganando espacio en la conciencia social. El control que la dictadura implementó terminó restringiendo el potencial crítico y creativo del mundo del arte al mismo tiempo que las desigualdades y las medidas económicas limitaron los medios materiales disponibles.

A principios de la nueva década, sin embargo, el panorama comenzó a cambiar. La crisis económica, las pujas de poder interna y el debilitamiento del poder de la Junta Militar, que se vio incrementado luego de 1982 cuando el país fue derrotado en la Guerra de Malvinas, inauguraron una nueva fase de transición hacia la democracia, que llegó a finales de 1983. Es en esta etapa donde el campo artístico comienza a delinear ciertos procesos que van a culminar y terminar de consolidarse en la primavera alfonsinista. Tal como señala Usubiaga (2012):

“Luego de que el autoritarismo, la violencia y el Estado de sitio modelaran las experiencias de la socialización, el paulatino debilitamiento del sistema represivo dio lugar al regreso de algunos artistas exiliados. La apertura de nuevos espacios de producción y exhibición por fuera de las instituciones tradicionales favoreció las asociaciones espontáneas entre creadores provenientes de diferentes disciplinas artísticas.” (p.19)

De este modo, es a partir de los años ochenta que los lazos rotos por la represión militar comienzan a ser reconstituídos. Es en este contexto que emerge la contracultura del *underground* porteño, que hace de bares, salas y sótanos lugares de reunión y

experimentación desde donde nacen nuevas formas de hacer y exponer arte. Como indica la autora, se trataba de un circuito que escapaba de la institucionalidad y sus formas de legitimación, ganando especificidad tanto en sus modos de producción como en su estética. Si el *Neoexpresionismo* y la *Transvanguardia* local ocupaban el lugar de lo hegemónico, la cultura del *underground* se posicionaría en la vereda opuesta: si las estéticas dominantes “importaban” o tomaban material de modelos estéticos internacionales para integrarlos y adaptarlos al contexto particular, el *underground* creó en y por esas particularidades su propia estética. Si bien toda la producción artística de los ochenta se encontró fuertemente marcada e influenciada por el panorama que la rodeaba, es en esta “cultura subterránea” donde podemos encontrar ciertas características y estrategias que luego se instaurarán y quedarán como “tradiciones” para un sector del campo que verá en estos modos de gestión y trabajo una posibilidad de transformación. En este sentido, la palabra “tradicición” se aleja de sus connotaciones orientadas al conservadurismo y tradicionalismo para hacer referencia a una línea de acción que se posiciona justamente por fuera de lo *mainstream*, una tradición periférica.

Si, como se ha dicho, durante la segunda mitad de la década del setenta la dictadura militar había interrumpido y vigilado las asociaciones y los modos de sociabilización de la población y ,con ello, del campo artístico, es durante los ochenta que nuevos espacios comienzan a emerger para reformular y estimular los vínculos y la creación artística. Muchos de estos nuevos centros fueron gestionados por los mismos artistas que encontraron en la autogestión una respuesta a la necesidad de crear y exponer por fuera de los márgenes de los estatutos que las instituciones tradicionales imponían, creando así espacios de experimentación donde diversos lenguajes y estéticas supieron convivir. En esta línea Usubiaga (2012) señala:

“Surgió un nuevo movimiento urbano, la cultura *underground*, que propició los cruces entre las artes visuales, el teatro, la música, la danza y la poesía. Un ritmo compulsivo aceleraba la proliferación de imágenes sobre diversas superficies y materiales no convencionales. La pintura formó parte de espectáculos marginales y se incorporaron prácticas performáticas que imprimieron sus huellas en la factura de las obras” (p.19).

Se trataba así de lugares multidisciplinarios donde diversos modos de expresión se conjugaban para poner el cuerpo en el centro. No solo se configuraron como salas de exhibición para artistas que no se hallaban dentro del circuito comercial, sino que también dieron lugar a diferentes eventos donde las fronteras disciplinarias del arte se borraban. Tal

como señala la autora, se presentaron como espacios que habilitaron la asociación espontánea tanto entre artistas como entre lenguajes, constituyéndose también como enclaves de encuentro. En este sentido, resuenan las palabras empleadas para caracterizar la labor de Belleza y Felicidad donde también la autogestión y la multidisciplinariedad se hicieron presentes para configurar nuevas formas de producción que desafiaban al mercado y a las reglas institucionales. En ambos casos se desarrollaron proyectos donde la noción misma de arte era puesta en cuestión tanto por los eventos de carácter heteroclitico que allí se realizaban como por la materialidad de las obras y las estéticas que tenían lugar. Tal como indica Usuabiga (2012), muchos de estos espacios del *under* “aceleraron el aumento de actividades creativas que desplegaba una imaginación desembarazada y deshinibida.” (p.139) En este sentido, el rol del cuerpo, el placer, y el deseo cobraron un papel fundamental. No resulta curioso, de este modo, que la performance haya ganado cada vez más importancia: allí es el cuerpo mismo del performer el que hace a la obra, que se encuentra ya desmaterializada como objeto. La “estrategia de la alegría” de Jacoby resulta central para entender el clima en el que la contracultura se sumergía en la década de los ochenta. Como se ha mencionado, él utilizó este término para referirse a “una respuesta, una resistencia a la depresión, al desánimo y al miedo generados por los campos de concentración y el genocidio”¹³. Se trata de una forma de crear y establecer relaciones sociales a través del juego y la diversión. En este sentido, la estrategia consistió en poner al servicio del goce a esos cuerpos disciplinados por el régimen militar. Salir del arte de protesta, recurrir a la diversión y dejar los prejuicios morales de lado. Así, la exaltación de la sexualidad y la feminización aparecen como nuevas características de esta producción contracultural, que jugó con estéticas que se pueden relacionar con lo *queer*. En palabras de Ana Longoni: “El cuerpo aparece en estas experiencias como territorio de insubordinación política, al poner en cuestión los regímenes normalizadores y disciplinarios interiorizados (...)”¹⁴. De esta manera, podemos hablar de la emergencia de nuevas formas de micropolítica. Al igual que pasa el caso de nuestro objeto de estudio, estas estrategias que a simple vistas pueden ser vistas como “superficiales” tienen un gran potencial crítico y de resistencia frente a las lógicas imperantes. En esta línea, Irina Garbatzky (2013) caracteriza la experiencia del *underground* rioplatense como:

¹³ Jacoby, R. (2005) Comunidades experimentales: archipiélagos en el océano de lo real.(Longoni Ana Ed.). En *El deseo nace del derrumbe* (pp 436-443) Argentina: Adriana Higo Editora. p.377

¹⁴ Longoni, A. (2011) Experimentaciones en las intermediaciones del arte y *la política*.(Longoni Ana Ed.). En *El deseo nace del derrumbe* (pp 6-29) Argentina: Adriana Higo Editora. p.20

“(…) la reterritorialización local de una expulsión hacia los márgenes, que no denota únicamente una espacialidad física o una posición de los actores dentro del campo cultural, sino que da cuenta de las derivas y los pasajes de los performers entre los géneros artísticos o sexuales, entre los cuerpos y las voces.” (p.41)

Tal como la cita indica, estos espacios dieron lugar a posiciones descentralizadas en las que la práctica artística se encontraba hibridada, desde su lenguaje hasta su contenido y estética. De esta manera, el cuerpo mismo se configuraba como un territorio desjerarquizado que escapaba del disciplinamiento. En estos términos, la autora usa la categoría de “pastiche” para señalar experiencias donde se “(..) mezclaba marginalidad, políticas del cuerpo, poesía y teatro con la lengua infantilizada y escolar y el derrape paródico de las instituciones.” (p.43). El *under* aparece así como un *patchwork* que, tejido a través de diversas experiencias y expresiones, genera una nueva forma de experimentación y trabajo desde los márgenes.

En este sentido, cabe destacar también el tema de la materialidad. Al igual que Belleza y Felicidad, inmersos en un contexto precario y autogestionados por los propios artistas que no recibían grandes fuentes de financiamiento, los espacios y artistas del *underground* recurrieron al trabajo con el material disponible. No resulta curioso que algunos de sus lugares más emblemáticos sean espacios como “Café Einstein” o el “Parakultural”: sotanos, bares, salas o galpones con paredes despintadas que se alejaban mucho estéticamente de los lugares donde circulaba el arte más ligado a lo comercial. De este modo, el *under* creó, a partir de la falta de recursos, su propia estética. Lo que la sociedad no quería y desechaba se transformaba así en material utilizable para potenciales obras. El *underground* hizo del *trash* y del trabajo desde lo precario una marca. “La violencia expresada por los propios materiales violentados -desechados, abandonados por la sociedad y transformados y repatriados en la percepción estética por los artistas- provocaba al “buen gusto” de público.” (Usubiaga, 2012, p.217). De esta manera, la violencia percibida en el uso de estos materiales era resultado de la violencia de la sociedad misma, ya no solo en relación a la dictadura militar sino también en la marginalización de esos sujetos que vivían en contacto con esa realidad. Al mismo tiempo, y en línea con lo relatado para Belleza y Felicidad, si la estética *trash* escapaba a las concepciones que se tenían del “buen gusto” esto también era porque quienes determinaban qué era lo que entraba o no en esa categorización era el sector más conservador y tradicional de la sociedad que detentaba los lugares de poder y conservaba el capital simbólico. En este sentido, hacer del desecho una categoría estética y hacer de reciclaje una forma de producción era dar visibilidad y poner evidencia a la precariedad propia del contexto.

Tal como señala Usubiaga (2012) los artistas de esta generación eran conscientes de su inserción en el sistema y el mercado, más aún cuando, tras la vuelta a la democracia, comenzaron a ganar relevancia y lugar en espacios institucionales como el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Centro Cultural Recoleta) que, tras la búsqueda de una “democratización cultural” núcleo a muchos de los artistas provenientes del *under*. En este sentido sostiene: “Si bien los artistas (...) mostraban la decadencia del sistema y se proponían escapar de los “engranajes del consumo” de las obras como productos, eran bien conscientes del destino de aquel fenómeno paracultural” (p.217). En esta línea, es el propio mercado criticado el que termina absorbiendo el fenómeno del *under* para así expandirlo y legitimizarlo. A diferencia de lo que ocurre en Belleza y Felicidad, donde la mercantilización se usa como estrategia para criticar los estatutos del arte y desafiar las lógicas económicas exponiendo su declive y fragilidad desde adentro, el *under* es absorbido sin quererlo lo que, sin embargo, aumenta su público y con ello sus detractores.

Como hemos visto hasta ahora, la autogestión, la conformación de espacios de encuentro, la hibridación de las disciplinas y la estética trash han sido características específicas de la cultura del *underground* que Belleza y Felicidad retomó, adaptó y resignificó para insertarse también en un escenario de pobreza y vínculos sociales rotos. Al respecto, estos espacios fueron exponentes de una nueva forma de entender el cruce entre arte y política, en tanto se alejaban del “arte político” para hacer de la fiesta y el deseo una forma de resistencia. Como señala Lucena (2018): “La generación de afectos alegres capaces de aumentar la potencia de actuar resultaba entonces un gesto emancipatorio sumamente significativo, aunque cuestionado o descalificado en tanto (micro)política cotidiana que escapaba de las ideas de revolución y compromiso militante de las izquierdas latinoamericanas.” (p.120) . En este sentido, la galería se hizo eco de los mecanismos de acción desarrollados en la contracultura de los ochenta y encontró en la estrategia de la alegría y las tecnologías de la amistad modos de producción desde lo colectivo, donde la precariedad se constituía como un lugar de enunciación desde el cual nuevos modos de vivir y de relacionarse eran posibles aún en contextos que presentaban semejantes limitaciones. Al respecto, cabe señalar que, si bien la estética que marcó a la galería tiene reminiscencias del *under* en tanto trabaja desde la pobreza y la inestabilidad, su trabajo con lo artesanal, lo doméstico, lo romántico o naif se relaciona, como luego veremos, con una zona específica de esta contracultura, marcada por espacios como el bar Bolivia o la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas.

Por último, queda destacar la configuración del público y las formas de divulgación que estos movimientos “paraculturales” adoptaron. El entrecruzamiento de artistas provenientes de diversas disciplinas y marcos estéticos dio lugar a la conformación de un público multiforme, característica que se acentuó aún más cuando las experiencias del *under* se insertaron en marcos institucionales. En este sentido, la experiencia de “La Kermesse: El paraíso de las bestias” en el año 1986 en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires resulta ilustrativa. Como menciona Usubiaga (2012) se trató de un gran evento colectivo y multidisciplinario dirigido por Liliana Maresca, Daniel Riga y Ezequiel Furgiuele, en el cual participaron muchos de los protagonistas del *under* entre los que se podía encontrar a Vivi Tellas, Los Twist, Batato Barea o Nestor Perlongher. Fue una “muestra multimedia que aglutinó a artistas plásticos, actores, músicos, sonidistas, vestuaristas, escenógrafos y directores teatrales.” (p.214). La muestra, para la cual se armaron diferentes obras/stands de feria, quiso posicionarse como un lugar de encuentro emulando tradiciones populares. De este modo, tanto la ironía como el espíritu de alegría promulgado por Jacoby se hacían presentes. La confluencia de público fue tan variada como las estéticas y disciplinas que se veían allí representadas, a los habitués de la experiencia del *under* se le sumaron los consumidores de arte tradicionales y una masa de gente que se acercaba gracias a las posibilidades de difusión que la institucionalidad habilitaba. En el nuevo escenario estas prácticas contraculturales adquirirían un mayor impacto, ya sea este positivo o negativo. Usubiaga señala al respecto: “Lo que para los circuitos no tradicionales del arte era una práctica habitual que (...) se venía forjando desde los primeros años de la década, aún tenía resistencias cuando lograba alcanzar una gran visibilidad.” (p.216)

Si bien es a finales de la década cuando las prácticas del *underground* comienzan a ganar mayores espacios y popularidad, hay que rescatar las formas previas de circulación y difusión que le permitieron sostenerse y expandirse hasta que el propio sistema lo terminó absorbiendo. Al respecto, las “revistas subte” cumplen un papel central en tanto permiten la llegada a nuevos públicos. Se trataba de revistas, o folletos, de manufactura artesanal y barata donde la experiencia del *under* se podía plasmar en imágenes y palabras para circular por la ciudad. De entrega gratuita o sumamente económica, la producción de estas revistas alentaba la expansión de los márgenes de estos movimientos al llegar y traspasarse a nuevas manos en diversos eventos. Podemos pensar las “revista subte” en la misma línea que la literatura de cordel impulsada por Pavón y Laguna, quienes a su vez también editaban revistas de entrega gratuita que participaban en la difusión de las muestras de la galería. La manufactura barata

de estos objetos permitía una democratización de la cultura en tanto permitían que nuevos lectores puedan acceder a su lectura a la vez que una diversidad más amplia de escritores, periodistas, artistas, personas, podían jugar y plasmar su realidad inmediata en una multiplicidad de lenguajes y formatos.

Hasta ahora se han repasado conceptos presentes en la contracultura de los ochenta que resuenan en los noventa como autogestión, reciclaje, *trash*, cuerpo y sexualidad. Ahora veremos como dos proyectos de finales de la década se inscriben dentro de las prácticas contraculturales para introducir nuevas especificidades de las cuales Belleza y Felicidad se reapropiará. Por un lado, el bar Bolivia fundado por un grupo de artistas y diseñadores en 1989, y por el otro, del mismo año, la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas.

4.b. Bar “Bolivia”: el *under* como activismo estético

En el año 1989 abre en el barrio de San telmo el bar “Bolivia”. Fundado por un grupo de artistas, con Sergio De Loof a la cabeza, el espacio fue concebido como un lugar festivo donde poder encontrarse y estar juntos. Enmarcado dentro de los modos de producción inaugurados por la cultura del *underground*, el bar se configuró como un refugio donde a partir de la autogestión, la hibridación y el trabajo desde lo precario se configuraron nuevas formas de relacionarse. En esta línea, aplicamos el término “refugio” en el sentido que emplea Mario Cámara (2020), relacionado con nociones como el abrigo o el cuidado. Como señala Daniela Lucena (2019):

“ En 1989 el bar *Bolivia*, en el barrio de San Telmo, se convirtió en hogar y espacio de producción de este grupo y otros creadores que se vieron atraídos por ciertas particularidades propias de este reducto del circuito under: el gusto por la experimental, la crítica a las formas convencionales de la cultura, la exploración sensorial y los encuentros festivos que fueron territorios de libertad vitales y desprejuiciados.” (p.2)

De esta forma, el bar, al igual que otros espacios formadores de la contracultura, se presentaba como un lugar de protección y cuidados en tanto permitía libertad en la experimentación artística y el surgimiento de relaciones sinceras. Daba lugar así a los cuerpos y estéticas que no correspondían con el disciplinamiento de la sociedad y el mundo del arte. Se presentaba, al igual que lo hará Belleza y Felicidad, como un lugar de cobijo frente a las lógicas imperantes.

En este sentido, resuenan las palabras de Lucrecia Palacios, curadora de la última retrospectiva de Sergio De Loof que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: “creador de un arte y una moda hermosa para “pobres y feos”, De Loof hizo un lugar en el imaginario artístico para corporalidades disidentes y sensibilidades minoritarias, explorando también la compleja relación entre arte, dinero e identidad”¹⁵.

Si bien “Bolivia” se inserta, como se ha dicho, en los modos de producción colaborativos y relacionales del *under*, posee ciertas características en su estética que determinan su especificidad en el campo y que se encuentran en estrecha relación con el trabajo desarrollado por Pavón y Laguna en la galería. El espacio fue cuna de lo que De Loof definió como “trash rococó”. El trabajo con el reciclaje cobraba así otra impronta, se trataba de desarrollar una sensibilidad que hallara la belleza en el desecho. De esta forma, aquí se da un paso más, el desecho deja de ser considerado como un “material violento” que critica el contexto mediante su exposición, ahora puede encontrarse belleza en él. La actitud es así más transgresora, el “trash rococó” toma la precariedad de la escena como punto de partida para hacer de ella algo “bello”. La irreverencia ya no está en la exposición de algo considerado de “mal gusto” sino en la transformación del propio significado del “buen gusto”, demarcando a su vez la relación de este, el capital simbólico y las posiciones económicas. Al respecto señala Lucena (2019):

“(...) si bien en los espacios del *under* la precariedad, el reciclaje y las prácticas vestimentarias desobedientes dieron forma a muchas de las acciones de sus protagonistas, fue en *Bolivia* donde decantaron y adquirieron una total centralidad, convertidas en un nuevo modo de activismo estético que transgredió todas las convenciones de la época desde el cruce entre lo artístico y lo vestimentario.” (p.2)

Tal como indica la autora, el bar abrió un nuevo juego en el que el trabajo de reciclaje se constituyó como un “activismo estético”. Este movimiento que el espacio realizó en relación al diseño y la moda es el mismo que se verá luego en la estética que Belleza y Felicidad configurará encontrando en lo precario un nuevo encanto. En este sentido, si los años noventa y el menemismo estuvieron marcados por el espectáculo de la “pizza con champagne”, estos espacios tomaron los conceptos que esta visión enaltecía pero para ponerlos al servicio de la periferia. La belleza, la felicidad, la fiesta, el glamour, y toda la “superficialidad” que invadía

¹⁵ Extraído del Texto curatorial de la muestra *Sergio De Loof: ¿Sentiste hablar de mí?*, llevada a cabo en el MAMBA entre noviembre del 2019 y febrero del 2021, disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/69921>

los noventa se veía aquí democratizada, es lo que dice De Loof cuando sostiene que él hacía moda hermosa para “pobres y feos”. Estos espacios no niegan esas categorías asociadas a lo frívolo sino que se las apropian para vaciarlas de contenido y resignificarlas bajo el escenario de la precariedad. Los desfiles organizados por De Loof y su concepción misma de la moda son claros ejemplos de esto: las tiendas de segunda mano y los desechos representaban la materia prima central a partir de la cual lo *fashion* emergería. Con un fuerte carácter performático, los proyectos desarrollados “pusieron en crisis las fronteras entre disciplinas diluyendo las jerarquías entre las bellas artes, la cultura de masas, la alta cultura y el diseño.” (Lucena, 2019, p.4).

De esta manera, el bar “Bolivia” adoptó los modos de producción vigentes en el *under* pero modificando su estética. Aquí el *trash* se alejaba de su faceta más *dark* o *punk* para acercarse a una estética más *kitsch* y *camp*, recargada y colorida, lo que se perpetuaba en espacios como Belleza y Felicidad. De Loof señaló al respecto: "Nosotros ya podíamos empezar a ser frívolos e ir a ferias a elegir cositas de colores. Casi inconscientemente decretamos el final del velorio y cambiamos el color negro del dark por el flúo de las ferias"¹⁶. De este modo, como hemos visto, las estéticas vigentes se acoplaron al contexto del cual formaron parte. Tal como señala el artista, a medida que la época dictatorial se alejaba, estos nuevos espacios ya no debían cargar con el “monstruo” de la violencia y la represión, a eso se refiere con decretar el fin del velorio. Si la producción de los ochenta estuvo marcada por el imaginario y la sensibilidad propia de la vuelta a la democracia, la producción de los noventa se verá influenciada y reaccionará ante las nuevas políticas y prácticas culturales encarnadas por el menemismo. Por esto mismo, es que, como veremos, muchos de estos espacios son acusados de ser funcionales al neoliberalismo. Sin embargo, lo que sostenemos es que aquí nuevas formas de entender la relación entre el arte y la política emergieron. Los lugares se configuraron como microcomunidades de resistencia, que si bien utilizaban las lógicas del sistema lo hacían para darle lugar a lo marginal, lo periférico y lo disidente.

4.c. La Galería del Rojas: arte rosa *light*, domesticidad y estética *queer*

También en 1989, en un clima de marcada inestabilidad, nace la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas, perteneciente a la UBA. Ubicada en un pasillo

¹⁶ Extraído de Orlando Speranza (18 de abril del 2003) MODA Y DISEÑO: encuentro de dos estéticas. Relatos del día en el que la moda puso los pies en la tierra. *La Nación*. Recuperado de <<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/relatos-del-dia-en-el-que-la-moda-puso-los-pies-en-la-tierra-nid489555/>>

que iba del bar del lugar hacia la sala de teatro, la galería dio espacio dentro de un marco institucional a obras y artistas que se encontraban por fuera del circuito, retomando la escena del *under*. Como veremos, bajo la gestión de Jorge Gumier Maier, la Galería del Rojas supo configurar una respuesta local y doméstica a la globalización y la grandilocuencia menemista. Inmersa en la discusión sobre los compromisos que el arte debía tomar, supo configurar una estética y un programa que marcarán el arte de los noventa. En esta línea, puede establecerse una relación con el proyecto del bar “Bolivia” previamente visto: ambos trabajaron tanto desde la lógicas de lo precario como desde estéticas ligadas a lo *queer* y al insubordinamiento de los cuerpos y las sexualidades. En este sentido, Roberto Amigo (2008) señala:

“La Galería del Rojas se ha tornado un símbolo del arte de los noventa y, sin embargo, su estética es la conclusión de los ochentas: traslada al soporte material el aspecto festivo corporal, a la vez que otorga visibilidad plástica a la política de género que había adoptado la *performance* como expresión en la década anterior; además, el espacio es generador de una sociabilidad en momentos del inicio del cerramiento individualista.” (p.10)

La experiencia del Rojas resulta central a nuestro análisis en tanto Belleza y Felicidad retomará muchas de las características que allí nacieron, no resulta curioso en este sentido que Fernanda Laguna haya sido partícipe y exponente de su estética. Si bien en este caso no se puede hablar de autogestión ya que el espacio se encontraba enmarcado en un contexto institucional, el trabajo con lo precario y periférico estuvo presente. El programa curatorial implementado por Gumier Maier se hizo eco de las disidencias y la marginalidad incorporando nuevas formas de producción y materialidades asociadas a espacios denigrados por la “alta cultura”, poniendo en jaque los estatutos del arte. En línea con el trabajo realizado por De Loof en “Bolivia”, la estética *kitsch*, festiva y *outsider* del Rojas se constituyó como un modo de resistencia frente a las lógicas imperantes y las actitudes del campo artístico local. De este modo, Belleza y Felicidad recuperará en su programa muchas de las ideas sostenidas por Gumier para incorporarlas en su modo de gestión y así encontrar en la belleza de lo marginal nuevas formas de sostener la creación artística.

El modelo llevado a cabo por Gumier Maier se caracterizó por el rechazo hacia el arte político y las visiones utilitaristas, lo que luego le valió numerosas discusiones. Según su visión, el arte debía pertenecer en una esfera autónoma únicamente regulada por la sensibilidad y el gusto. A su vez, rechazaba la profesionalización encarnada por las becas y los proliferantes programas de formación financiados por privados y capital extranjero. De

este modo, Gumier Maier se opuso a las lógicas hegemónicas del campo para desarrollar lo que él denominó “modelo de gestión doméstica”, basado en la inclusión de artistas que aparecían bajo la figura del *outsiders* y que trabajaban desde una ética asociada a lo artesanal y la “baja cultura”, a lo *kitsch* y lo *camp*. Como señala Jimena Ferreiro (2016):

“El Rojas se había convertido en un espacio de flotación donde circulaba un universo de obras, las cuales por acción de Gumier, se organizaron como un frente a contrapelo de su época. La galería del Rojas representó un espacio de apertura para la circulación de un tipo de producción que se apartaba de los lineamientos internacionales en términos de una temática modesta y anecdótica (...)” (p.41)

En oposición a lo que el modelo internacional del arte sostenía, la experiencia del Rojas enalteció un tipo de arte intimista y mínimo en el cual la sensibilidad y experiencia del artista se veía plasmada en su obra, al mismo tiempo que la manufactura artesanal se hacía lugar. Como postula Ferreiro (2019) el modelo curatorial doméstico dio paso a un “(...) lugar de indistinción entre el *bricoleur*, el artesano y el artista” (p.6). En este sentido, cabe destacar la asociación entre la artesanía, la “baja cultura” y lo popular: el quehacer artesanal se encontró, históricamente, en oposición a la concepción de las “bellas artes”, como una “obra menor” que no llegaba a ser categorizada como “arte” y no era considerada “alta cultura”. A su vez la figura del artesano, desdibujada tras la modernidad, no contaba con el capital simbólico que si cargaba la de artista. De esta forma, el Rojas desdibuja las estructuras del campo para presentarnos la figura del artista como un *amateur* que trabaja con materiales modestos asociados al mundo femenino y de la domesticidad como son las brillantinas, los peluches, los papeles de colores o los stickers. Como señala Jimena Ferreiro, el Rojas “(...) promovió producciones ligadas a la órbita del oficio y el hacer manual, en muchos casos de carácter autobiográfico y en otras ligadas a la fantasía o a la anécdota doméstica.” (2016, p.33) La producción jugó así incorporando todas aquellas figuras y materiales desprestigiados en el seno de su obra, llevando los márgenes hacia el centro en una actitud *queer* que rompió con las jerarquías y las normas impuestas. La aparición de estas estéticas ligadas a zonas y tareas subordinadas en el sistema sexo-genérico impuesto por la sociedad resulta así una de las características claves del espacio(Lemus, 2017).

Estas ideas de arte no profesionalizado, de trabajo desde lo precario y lo íntimo con estéticas *queer* y *camp* y de materialidades domésticas y femeninas harán del Rojas un espacio renovador dentro del circuito institucional. Alejado de los modelos internacionales que apostaban por el neo-conceptualismo y la formación integral del artista, el Rojas supo

encontrar en las subjetividades disidentes y en las experiencias mínimas y cotidianas un modo de acción y producción frente al contexto de pobreza y atomización. En este sentido, como señala Cámara (2020): “Una procedencia común, el uso de técnicas y materiales marginados en los grandes relatos del arte, un *under queer* y una sensibilidad camp, todo ese conjunto construyó el abrigo-Rojas” (p.20) . Esta misma línea seguirá Belleza y Felicidad, que hará de la marginalidad y la disidencia un potente lugar de enunciación y vinculación a partir del cual crear, exponer y compartir el arte, conformando así microcomunidades de resistencia. En este sentido, lo que señala De Loof cuando sostiene que cambiaron el negro por los colores dándole un fin al velorio de la dicatura es lo que se replica en la poética del Rojas. Como indica Amigo (2006): “La virtud del Rojas es que se saca de encima lo políticamente correcto y acepta la felicidad ochentosa sin culpa”. (p.13) Tal como hemos señalado la experiencia del Rojar servirá entonces de puente para comprender el pasaje de la década de los ochenta a la de los noventa y el 2000. Si en los ochenta los grupos de artistas vinculados al *under* recurrirán a la estrategia de la alegría como método para hacer frente al clima de tristeza y a los cuerpos atomizados y reprimidos dejados por la experiencia de la dictadura, el Rojas con su sensibilidad particular llevará, como dijo anteriormente Amigo, la fiesta y la disidencia de esos cuerpos reprimidos al centro de la escena mediante su obra plástica, configurando un universo donde las experiencias de la pobreza, la necesidad y la enfermedad ganaran lugar. La estrategia de la alegría muda, o más bien se une, a lo Jacoby llamó tecnologías de la amistad para conformar comunidades experimentales donde vidas más felices podían ser ensayadas. En esta línea trabajó Belleza y Felicidad, que desde un contexto de fragmentación y puesta en crisis de las identidades se configuró como un espacio de fiesta desde el cual se pudieron pensar nuevas formas de asociación y existencia.

Al respecto, una de las principales discusiones que el paso de Gumier Maier por el Rojas suscitó fue la problematización del vínculo entre arte y política, que se verá reeditada tras la crisis neoliberal. Tal como hemos mencionado, el escenario del Rojas fue objetivo de diversas acusaciones que interpretaron la exaltación del esteticismo y la temática doméstica e individual guiada por la propia sensibilidad del artista/artesano como correlatos de las lógicas instauradas por el menemismo. En este sentido, se leía la banalidad de los temas y la frivolidad de la estética en estrecha relación con la individualidad y la cultura superficial del éxito que el sistema pregonaba. Tal como señala Cámara: “El uso de la purpurina, la artesanía, el papel glacé, los objetos cotidianos o domésticos, ya sea frazadas o palanganas, pronto encontraría un mote que en principio pretendió ser descriptivo pero rápidamente se

convirtió en condenatorio: *light*” (p.17). De este modo, la denominación de *light* que había sido usada para describir el trabajo de algunos artistas conectados con el Rojas comenzó a ganar connotación negativa. Lo que en principio se utilizó para hacer referencia a lo liviano se transformó en frívolo, trivial, vacío y hueco. Lemus (2017) sostiene que quien introdujo el término, López Anaya¹⁷, lo usó para designar trabajos que “realizaban una crítica desde lo irónico, lo grotesco, los ritos cotidianos y lo leve.” (p.57). Rápidamente esta acepción cambió para unirse, por un lado, a lo “rosa” proveniente de aquella estética heredera de una sensibilidad femenina, aludiendo así de una manera despectiva a la presencia del “maricón” y, por el otro, a la definición de “arte guarango” instaurada por Pierre Restany. Es el crítico de arte quien sostiene que: “lo que une a estos jóvenes artistas es una actitud esencial ante la vida hecha de pragmatismos, humor y vitalidad: una alegría de vivir sencilla y carente de sofisticación ideológica, que se acerca a las preocupaciones inmediatas de los menemistas de estilo guarango”¹⁸. De este modo, Restany emplea el término guarango para aludir a lo *kitsch*, ordinario y vulgar del espectáculo y la frivolidad que las clases altas del menemismo instauraron, asociándolo con los modos de trabajo de los artistas de la galería.

De este modo, el “arte rosa light” se opuso a una concepción de arte subordinada al compromiso político que se identificó con el nombre de “arte Rosa Luxemburgo” aludiendo a la figura de la teórica marxista. Lo que aquí sostenemos es que el trabajo del Rojas, lejos de no mostrar compromiso con su entorno, concibió otros modos de acción política desde el campo artístico que se distanciaron del arte de pancarta. En este sentido, y tal como menciona Amigo (2008) “lo que entendemos como *arte light* de los noventa es la conclusión de una línea de fuerza central de lo artístico-político de los años ochenta” (p.8). De este modo, Gumier Maier retoma en la galería las formas de “activismo” que habían surgido en el *under*, donde se entendía el arte como una práctica relacional a partir de la cual se podían gerenciar micropolíticas que incluyan la experiencia de la periferia. El potencial político del Rojas se encontraba así en su enunciación desde los márgenes que escenificaba la precariedad y daba visibilidad a prácticas y subjetividades disidentes.

Al igual que “Bolivia” y luego Belleza y Felicidad, el espacio utilizó el esteticismo y lo bello como recurso pero para ponerlo al servicio de materiales reciclados, de consumo popular o pertenecientes a imaginarios que escapaban de la ficción del éxito. De esta forma, el

¹⁷ López Anaya, J. (1992). El absurdo y la ficción en una notable muestra. La Nación.

¹⁸ Restany, P. (1995). Arte argentino de los 90: arte guarango para la argentina de Menem. Lápiz: Revista internacional del arte, (116), p. 55

Rojas jugó con la que desjerarquización de las “bellas artes” al diluir su diferencia con la artesanía y la manualidad del mismo modo que los “Genios Pobres” del bar “Bolivia” fusionaron las fronteras entre arte y diseño, alta cultura y cultura de masas.

Estos proyectos asumieron, de esta manera, su lugar de enunciación desde lo precario y marginal. Katzsenstein (2006) señala al respecto: “las obras lograron manifestar una tensión compleja con su contexto haciendo visible sus condiciones de producción y encarnando todo aquello que el *establishment* político local intentaba negar: especialmente la trivialidad y la pobreza.” (p.7). Si bien la cita puede ser leída como una crítica, a su vez expone el potencial político que surge al asumir lo precario como bandera. El espacio emergió como resistencia desde dentro de ese mismo sistema, poniendo en evidencia sus debilidades y sus inestabilidades. La producción del Rojas se apropió de lo frívolo y lo bello para ponerlo a disposición de la periferia, armando una comunidad y sirviendo de plataforma para la difusión de estéticas que escapaban tanto del relato mercantilización de los exitosos como de las prácticas artísticas impulsadas a nivel global. Jacoby señala al respecto:

“Fue un acto de resistencia a la eliminación emprendido por un pequeño grupo de seres, sensibles y talentosos, que buscan la belleza en su entorno y el amor en sus amigos, pero más aún el Rojas instituyó cierta poética que hiciera más vivibles las limitaciones de la enfermedad, de la pobreza, de la posición subalterna, de la desdicha: en cierto modo inventó su propio mundo, sus propios criterios, por otra parte muy amplios. De allí que el Rojas (lo mismo que Belleza) haya favorecido la aparición de miradas o actitudes antes que una escuela pictórica” (2006, p.73)

De esta forma, tanto el Rojas como Belleza y Felicidad tomaron la vida precaria como lugar de partida para configurar, a través de la creación de lazos afectivos, nuevas estéticas y formas de producción que alivianaran las limitaciones del contexto democratizando la belleza, la fiesta y el deseo y constituyendo espacios de libertad que dieran visibilidad a estas subjetividades periféricas.

Es esta toma de posición local y de resistencia frente al discurso grandilocuente y jerarquizante del arte globalizado, ya sea neoconceptualismo o arte político, lo que no se llega a comprender cuando se acusa al grupo del Rojas de presentar un programa que hace eco del discurso menemista. Estas discusiones sobre arte light vs arte comprometido que siguen vigentes hasta hoy en día y que atañen a nuestro objeto de estudio en tanto su programa estético es heredero del Rojas, quedan desdibujadas cuando se observa con más detenimiento

sus estrategias de funcionamiento. En un contexto donde lo individual y la cultura del éxito en términos económicos ganaban lugar, posicionarse en un espacio que reivindique la construcción a partir de la cooperación y la amistad y que dé lugar a discursos o experiencias marginales es una postura política. Si nos situamos en un campo artístico donde el arte político está legitimado por el sistema internacional, parece desacertado usar despectivamente el término “light” para hacer referencia a programas y modos de gestión que democratizan la noción misma de arte construyendo un modelo desde las bases que permita la experimentación del goce y la belleza a un sector que antes quedaba afuera. En esta misma línea podemos leer el movimiento que hace Laguna al abrir una sucursal de la galería en Villa Fiorito.



Universidad de
San Andrés

Conclusión

De acuerdo a lo anteriormente expuesto, podemos entender la experiencia de la galería como una forma de gestión que escapa a las lógicas mercantiles del mundo del arte. Aunque siempre inserta en el mercado, Belleza y Felicidad implementó un modo de gerenciamiento donde, desde lo precario, se construyeron nuevas formas de pensar, producir y reproducir el arte, poniendo en crisis su estatuto y jerarquías.

Como hemos visto, la galería comenzó a operar a finales de la década de los noventa, cuando los costos del sistema neoliberal y del Plan de Convertibilidad comenzaron a emerger y hacerse más claros y visibles. Los cambios que el nuevo modelo introdujo trajeron aparejados profundas transformaciones tanto a nivel económico como del mismo entramado social, que vio modificadas las formas de identificación y sociabilidad. En este contexto la pregunta sobre el funcionamiento de la galería cobra especial importancia, qué posibilidades de subsistencia tiene un espacio cuyo presunto fin es vender obras en un ambiente donde los recursos materiales escasean, más aún considerando su locación ajena al circuito de galerías tradicionales ubicadas en zonas privilegiadas. Como se ha planteado, la galería respondió a su contexto con una gestión que hizo de la amistad y la belleza de lo precario un estandarte. Mediante el trabajo con materialidades baratas, reciclaje y una estética *trash* y *kitsch*, Belleza y Felicidad logró situarse como un espacio de horizontalidad y libertad donde los conceptos de calidad y estética fueron puestos en cuestión, exponiendo el carácter de mercancía del arte y la literatura y con ello su tradicional valor como capital simbólico. En este sentido, el espacio hizo de la escenificación de la precariedad en el arte una herramienta de desjerarquización e inclusión en tanto el imaginario y las materialidades pertenecientes a la cultura de masas fueron abarcadas dentro de la categoría “arte”.

De este modo, la propuesta de la galería emergió, por un lado, de la falta de recursos propia de una profunda crisis económica que exigió nuevos modos de producción posibles, pero, por el otro, de decisiones tomadas a la luz de ciertas contra-tradiciones del campo artístico local y de movimientos que surgieron a nivel global en lo que Laddaga (2006) conceptualiza como “comunidades experimentales”. El espacio funcionó como una “usina” de sociabilización, intercambio y conversación. No se trató de una galería como espacio expositor para la observación de obras-objetos fetiche sino que la riqueza de la experiencia estuvo dada por la hibridación de disciplinas, objetos y eventos que posibilitaron el tejido de redes humanas y la conformaciones de comunidades a partir de la cual nuevos modos de

producción y coexistencia fueron emergiendo. Las relaciones sociales y la amistad fueron así sustento y base para la producción artística. En este sentido, como se ha dicho, el espacio funcionó en torno a lo que Jacoby denominó “tecnologías de la amistad”.

Si bien el proyecto puede ser entendido a la luz de prácticas más extendidas del mundo del arte local durante el cambio de milenio como la autogestión, la colectivización y el trabajo con el reciclaje, su especificidad está en su propuesta estética, heredera de modelos previos. Es por ello que los análisis tanto del *under* porteño de los ochenta como de las experiencias del Bar Bolivia y de la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural R. Ricardo Rojas resultan cruciales para entender el proyecto inserto en determinada zona del campo cultural argentino que hizo de la precariedad y lo marginal su marca identitaria. Tanto la contracultura de los ochenta, como los proyectos gestionados por Sergio de Loof y Jorge Gumier Maier, con sus diferencias y especificidades sobre las que ya se ha hablado, se caracterizaron por poner en escena artistas que no encontraban lugar en los circuitos más establecidos a la vez que trabajaban desde la falta y con lo disponible, encontrando belleza y potencial creativo en nuevos materiales y temáticas que escapaban del discurso jerarquizante sobre lo que era o debía ser el arte. A su vez, todos estos espacios se configuraron como lugares de encuentro y vinculación, donde, si bien no siempre se puede hablar de creación colectiva en tanto a una obra en común, en todas las redes humanas formaron una base importante para las posibilidades de creación y difusión. Belleza y Felicidad incorporó, aunque de diferente forma, estas características. Todos estos espacios debieron crear comunidades donde la producción artística fuera posible en condiciones que imponían la precariedad y la escasez de recursos como punto de partida. Sin embargo, hicieron de esta falta un potente lugar de enunciación desde el cual se posicionaron para crear una identidad y expandir los límites del arte mismo posibilitando la incorporación de nuevas voces y nuevo público.

En este sentido, cabe destacar que si bien se incorpora el análisis del Rojas en la medida que el programa de la galería siguió la misma línea y la propia Fernanda Laguna formó parte del grupo vinculado a la Galería de Artes Visuales, su carácter periférico difiere del resto al tratarse de un espacio institucional, perteneciente a la Universidad Nacional de Buenos Aires. Aún así, la gestión del Rojas se alejó del neoconceptualismo y neoexpresionismo impulsados por el *establishment* artístico y el sistema internacional globalizado, incorporando nuevos artistas que trabajaron desde su propia sensibilidad y la manufactura artesanal con materialidades y temáticas muchas veces ligadas a lo popular. Esto

mismo es lo que Belleza y Felicidad continuó e intensificó, al llevar la galería al barrio de Villa Fiorito. En este sentido, los espacios ensayaron nuevas formas posibles de habitar el mundo al trabajar en la creación de universos donde la belleza podía ser encontrada en el escenario precario que la vida cotidiana presentaba.

Este universo ligado a lo *kitsch* y a lo *camp* que Belleza y Felicidad supo tomar principalmente de las experiencias del Rojas y del Bar Bolivia, es lo que, a su vez, ligó el espacio a las discusiones sobre el rol del arte y su compromiso político, discusiones que se intensificaron durante los noventa y replotan cada vez que se revisa el escenario artístico local de ese periodo. Si bien sus detractores sostienen que la estética del Rojas, y con ello la de Belleza y Felicidad, se acopló al modelo neoliberal en la medida en que consideran este tipo de arte como banal o frívolo ennegrecidos por los brillos, el peluche o el color rosa, aquí los comprendimos como espacios que configuraron nuevas formas de entender la vinculación entre el arte y lo político. Como hemos visto, se trata de proyectos y gestiones que dieron lugar a la formación de micropolíticas en tanto se configuraron como lugares de resistencia a las lógicas imperantes ya sea del mundo del arte o del mercado. Si bien es cierto que no tenía un carácter político explícito y que pregonaban por la autonomía del arte, sus programas estéticos responden a un posicionamiento frente a los estatutos y jerarquías del mundo artístico. Se trata así de espacios que trastocan los conceptos de calidad, belleza o buen gusto para incorporar nuevas voces y experiencias que habían permanecido marginalizadas, habilitando nuevos y más felices modos de existencia conjuntos.

Al respecto, el campo del arte local de los noventa es un tema de sumo interés para abordar los diferentes acercamientos y limitaciones que el mundo artístico puede tener cuando se ve sumido en contextos de pobreza, sin embargo las discusiones parecen girar en torno a una polarización entre arte light y arte político que merece ser analizada teniendo en cuenta los matices o cruces que estos dos polos presentan. Así mismo, el estudio de estos nuevos modos de gestión que surgieron en contextos desfavorables merece especial atención en tanto se convirtieron en una práctica extendida en la escena cultural actual. En un escenario donde las crisis se repiten y los recursos aún escasean para un amplio sector de la industria cultural estas prácticas se reactualizan. En este sentido, resultaría interesante ver la influencia en los modelos actuales de estos programas autogestivos que hicieron de las redes humanas y el trabajo con la escasez su marca identitaria y su base de acción para la producción cultural.

Bibliografía

- Amigo, R. (2008). *80/90/80*. Revista Ramona, (87), 8.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* / Nicolas Bourriaud ; traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. (2a ed., Sentidos. Artes visuales). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción : La cultura como escenario : Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* / Nicolas Bourriaud ; traducción de Silvio Mattoni. (3a ed., Sentidos. Artes visuales). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cámara, M. (2020). *Formas de construir un abrigo. Neoliberalismo, arte e instituciones*. Trabajo presentado en el Foro de Crítica Cultural del Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural de la Universidad de San Andrés el 28/05/2020.
- Cippolini, R. (2013) *La verdad es que somos cualquier cosa*, en AA.VV. Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010. (pp. 55-62) Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Ferreiro Pella, J. (2019). *Modelos y prácticas curatoriales en los 90 : La escena del arte en Buenos Aires* / Jimena Ferreiro. (1a ed.). Buenos Aires: Librería.
- Ferreiro, J. (2016). *Jorge Gumier Maier: el último moderno*. Caiana (8).
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos : Poesía y performance en el Río de la Plata* / Irina Garbatzky. (1a ed., Ensayos críticos (Rosario, Argentina); 58). Rosario, Argentina]: Beatriz Viterbo.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis : Arte argentino después de 2001* / Andrea Giunta. (1. ed.]. ed., Arte y pensamiento). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina.
- Gutman, M., Hardoy, J. E., & Hardoy, J. E. (2007). *Buenos Aires 1536-2006: Historia urbana del área metropolitana*. Buenos Aires: Infinito.
- Jacoby, R., Longoni, A. (2018). *El deseo nace del derrumbe : Roberto Jacoby : Acciones, conceptos, escritos* / edición a cargo de Ana Longoni. (1.st ed.). Barcelona : Madrid : Buenos Aires: Ediciones de La Central ; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia ; Adriana Hidalgo.
- Katzenstein, I. (2003). *Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90*. Ramona, 37, 4-15.

- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia : La formación de otra cultura de las artes /* Reinaldo Laddaga. (1a ed., Otro lado/ensayo). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Laguna, F. (2020). *Amor total: los 90 y el camino del corazón /* Fernanda Laguna; contribuciones de Jorge Gumier Maier; Francisco Lemus. (1 ed.). Rosario: Ivan Rosado
- Lemus, F. (2015). *¡ Arte light, arte rosa, arte marica!,* Revista Cambia, (1), 117-132.
- Lemus, F. (2015). *Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa.* Argus-a, Vol V (12)
- Lemus, F. (2017). *Infancia y temporalidades queer en la Galería del Rojas.* InterAlia: Pismo poświęcone studiom queer, (12), 53-69.
- Lucena, D. (2018). *Cuerpos que fugan: experiencias estéticas y políticas de los 80.* Astrágalos: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, (24), 115-130.
- Lucena, D. (2019). *Moda y under: el bar Bolivia en 1989.*
- Lucero, G. (2015). *Una promesa de felicidad: comunidad y belleza en el arte argentino del cambio de siglo.* El Banquete de los Dioses, 3(4), 102-116.
- Novaro, M. (2016). *Historia de la Argentina, 1955-2010 /* Marcos Novaro. (Biblioteca básica de historia (Buenos Aires, Argentina)). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina.
- Palmeiro, Cecilia (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher,* Buenos Aires: Título.
- Petroni, I. G. (2015). *Estrategias de resiliencia: prácticas de gestión autónoma de arte contemporáneo en la Argentina post-crisis de 2001.* Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo, 3(1), 302-321.
- Rapoport, M. (2010). *Las políticas económicas de la Argentina: una breve historia.* Buenos Aires: Booket.
- Silvestri, G. y Gorelik, A., 2005, *Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitecturas y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente* en Suriano, J. (comp.), *Dictadura y democracia (1976-2001)*, (pp.443-506). Buenos Aires: Sudamericana.

Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables : Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires* / Viviana Usubiaga. (1a ed. en Argentina.. ed., Colección historias de arte). Buenos Aires: Edhasa.

Yuszczuk, M. (2015). *Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: Algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político*. *Orbis Tertius : Revista De Teoría Y Crítica Literaria*, 20(21), 21-29.



Universidad de
San Andrés