



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**BELLEZA Y FELICIDAD, EL ARTE SIN TAPA Y SIN
CARPETA: UNA POÉTICA SIN INSUMOS DURANTE LA
CRISIS ARGENTINA DEL 2001**

Autor: María Laura Ríos García

Tutor: Martí Peran

Curso 2022-2023

Trabajo Final de Máster

Màster d'Estudis Avançats d'Història de l'Art

Facultat de Geografia i Història

Resumen:

En el marco de la crisis argentina del 2001, la escena contemporánea de Buenos Aires atravesó un período de transformación del sistema artístico y literario caracterizado por el surgimiento y eclosión de prácticas experimentales basadas en la autogestión de proyectos colectivos, entre los que Belleza y Felicidad se destacó desde el principio por su carácter rupturista. Su aparición señaló la transición de un paradigma amateur a otro profesional e institucional, y dio origen a un tipo de artista cuya producción estuvo fuertemente influenciada por las nuevas formas de trabajo "inmaterial" ocasionadas por la creciente escasez de suministros que se consolidaron con el auge de las nuevas fórmulas neoliberales implementadas en el país desde la década 90. A partir de esta coyuntura, nos proponemos ofrecer un repertorio de debates críticos acerca de la legitimidad del arte y la literatura "descomprometida" que encarnaron las artistas de Belleza y Felicidad, y su confrontación con la tradición del arte político argentino que con la crisis no sólo retornó con renovado vigor sino que también contribuyó a la redefinición de las formas de producción y difusión del arte surgidos al fragor del contexto derivado del "corralito" del 2001.

Abstract:

In the context of the Argentinean crisis in 2001, the contemporary scene in Buenos Aires went through a period of transformation of the artistic and literary system distinguished by the emergence of experimental practices based on the self-organized collective projects, among which Belleza y Felicidad stands out from the beginning for its disruptive character. Its appearance indicated the transition from an amateur paradigm to a professional and institutional paradigm, and gave birth to a type of artist whose production was strongly influenced by the new forms of "immaterial" work caused by the increased scarcity of resources that were consolidated with the boom of the new neoliberal formulas implemented in the country from the 1990s onwards. From this context, we propose to offer a repertory of critical debates about the legitimacy of the "uncompromising" art and literature represented by the artists of Belleza y Felicidad, and their confrontation with the tradition of Argentine political art that with the crisis not only returned with renewed force but also contributed to the redefinition of the forms of production and circulation of art that emerged in the midst of the context resulting from the "corralito" of 2001.

Palabras clave:

Belleza y Felicidad, arte y crisis argentina 2001, corralito 2001, arte light, arte argentino de los 90.

Keywords:

Belleza y Felicidad, art and Argentina's crisis 2001, corralito 2001, light art, Argentinian art 1990s.

Agradecimientos

A mi tutor, Martí Peran, quien amplió enormemente mi visión del arte e inspiró gran parte de este trabajo. A la generosa colaboración de Javier Pérez Iglesias, Selina Blasco, Erea Fernández, Ana Martínez y María Salgado, por enriquecer esta investigación con sus valiosas aportaciones, y en especial a María Alejandra Ochoa por sus inestimables consejos.

Al personal de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid por su amabilidad y predisposición.

A los profesores y profesoras, como así también a mis compañeras de estudio, quienes me motivaron en todo momento a seguir adelante.

A Pedro, mi pareja, a mi familia, y a todas aquellas amigas y afectos que incluso en los momentos más difíciles me han brindado su apoyo, son parte de este trabajo también.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. EL ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES	
2.1. Del repliegue a la institucionalización	
El escenario: la crisis del 2001	14
Jorge Gumier Maier, un self-made man	18
El Rojas y la curaduría doméstica según Gumier Maier	22
3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS	
3.1. Arte y precariedad, o cómo hacer de la necesidad virtud	
Fernanda Laguna, <i>Who's that girl?</i>	29
Ediciones Belleza y Felicidad, la literatura <i>do it yourself</i>	35
Diminutas plaquetas sin tapa y en bolsitas de plástico	42
Economías ínfimas y literaturas instantáneas	49
3.2. Arte político vs. arte descomprometido: debates y polarizaciones	
Roberto Jacoby: la potencia activadora de las tecnologías de la amistad	58
Revista ramona: entre la “chiquitosis” y el montón	65
La guerra de los rosas: Arte Rosa Light vs. Arte Rosa Luxemburgo	72
4. DE BUENOS AIRES A MADRID EN UNA SAMSONITE	
4.1. Adquisiciones comisariadas: Belleza y Felicidad en la colección de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM	83
5. CONSIDERACIONES FINALES	90
6. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS	94

1. INTRODUCCIÓN

La creatividad no está limitada a aquellos que ejercen una de las artes tradicionales e incluso en estos no se limita al ejercicio de su arte. Cada uno de nosotros posee un potencial creativo que queda oculto por la competitividad y las exigencias del éxito. (...). La creación, ya sea una pintura, una escultura, una sinfonía o una novela, implica no sólo el talento, la intuición, el poder de la imaginación y la aplicación, sino también la capacidad de dar forma a un material que podría ampliarse a otros ámbitos socialmente relevantes.

Joseph Beuys

1. INTRODUCCIÓN

1. Introducción

El surgimiento del fenómeno artístico y editorial de Belleza y Felicidad no fue un hecho aislado y espontáneo, sino que fue el resultado de una conjunción de factores coyunturales que favorecieron su aparición en 1998. El contexto de la crisis argentina que tuvo lugar entre finales de los 90 y principios de los 2000 sin duda marcó un punto de inflexión en la redefinición de la escena local, un breve pero turbulento periodo caracterizado por la emergencia y proliferación de prácticas experimentales basadas en la autogestión cultural de proyectos colectivos entre los que Belleza y Felicidad se destacó desde el inicio por su carácter rupturista. Sin embargo, la crisis no fue la única circunstancia que contribuyó a la creación de este espacio. Hubo otras variables en juego que finalmente inclinaron la balanza en favor de su irrupción durante el cambio de milenio. Por estas y otras razones que trataremos de explicar más adelante, el caso de Belleza y Felicidad constituye un claro ejemplo de cómo en ocasiones el arte puede incorporarse a la vida cotidiana y ofrecer vías alternativas para lidiar con el malestar ocasionado por los problemas políticos y económicos que afectan hoy en día a muchas de nuestras sociedades.

Sin renunciar al placer estético al que aspiraban las producciones que analizaremos a continuación, la aparición de Belleza y Felicidad a finales de los 90 volvió a poner sobre la palestra la cuestión de si el arte podía ser todavía una herramienta de transformación social o simplemente se había convertido en un mero pasatiempo para un reducido grupo de artistas que buscaban una forma de evadirse de la realidad. Una controversia que no ha sido resuelta aún, pero que sin embargo nos ofrecerá una imagen general del panorama artístico argentino en un periodo de intensos debates críticos entre quienes se posicionaron en favor de un arte “desinteresado”, de formas bellas, y quienes por el contrario defendían el arte político ligado aún a una influyente tradición conceptualista según la cual la creatividad debía intervenir en la realidad para afectarla y transformarla. Por tanto, para situar la inserción discursiva del fenómeno de Belleza y Felicidad, y comprender el rechazo que generó su ingreso al campo cultural, quisimos recuperar algunas de estas discusiones y analizarlas a la luz del surgimiento de una nueva clase de artistas cuyas polémicas prácticas terminaron por romper con los parámetros que hasta entonces regían el sistema del arte en vigencia.

Pero junto a las dificultades ocasionadas por la crisis, y los debates que un acontecimiento tan crucial provocó entre amplios sectores del ámbito cultural, debemos añadir además la desaparición de un mundo que atestiguaba el lento declive del artista *amateur*. Este proceso

1. INTRODUCCIÓN

no se produjo al azar, sino que fue producto de la creciente profesionalización e institucionalización que experimentó el campo artístico desde mediados de los 90, y cuya expansión requería de perfiles que fueran capaces de adaptarse a las nuevas circunstancias. A medio y largo plazo todos estos cambios han alterado, no sin reticencias, el funcionamiento del circuito local cada vez más debilitado e influenciado por la lógica comercial del mercado global del arte.

Dado que la mayoría de estos hechos tuvieron lugar casi simultáneamente, y aunque actualmente muchos de ellos puedan parecer ajenos al mundo de la cultura, este trabajo no ofrecerá un análisis histórico ni cronológico exhaustivo. En su lugar, recuperaremos un repertorio de ideas y debates críticos unidos por el trasfondo de la crisis, y por su acercamiento a los problemas artísticos de su época. Esto nos ayudará a brindar una visión de conjunto sobre los orígenes y desarrollo de los espacios de arte autogestionados que surgieron en Argentina durante el periodo de entre crisis tomando como columna vertebral de nuestra investigación el estudio del proyecto artístico y editorial de Belleza y Felicidad. Para ello, comenzaremos el segundo capítulo de este trabajo contextualizando algunas de las principales circunstancias que desencadenaron la crisis del 2001, y de las desastrosas repercusiones que tuvo para amplios sectores del arte que por primera vez tras el retorno de la democracia se vieron seriamente afectados por la inestabilidad económica, política y social. Esta aproximación se centrará en analizar la articulación entre el complejo entramado de la crisis, y la eclosión de fenómenos independientes cuyas producciones establecieron y fortalecieron estrechos lazos entre numerosos miembros de la comunidad artística.

A continuación, nos centraremos en la trayectoria de Jorge Gumier Maier y su ingreso a la escena cultural porteña en la década del 80. El análisis de su figura no sólo nos ayudará a recrear parte del estimulante ambiente creativo e intelectual de la postdictadura, sino también a situar la construcción de una nueva clase de artista cuyas afinidades estéticas y políticas iban a contracorriente de los rígidos cánones del pasado reciente. Hablamos en este caso de la invención social de un tipo de artista que, tras el retorno de la democracia, salió de la clandestinidad y del “armario” para disputar a partir de los años 90 la centralidad del campo cultural. Este fue el caso de Gumier Maier, quien desde sus inicios como columnista y crítico cultural en distintos medios escritos desarrolló una intensa labor política e intelectual centrada principalmente en atender a las problemáticas de la comunidad homosexual argentina, una tarea que solía compaginar con su participación artística en distintos espacios culturales del circuito under porteño. A través de este breve esbozo intentaremos establecer algunas conexiones entre su activismo político e intelectual, y la

1. INTRODUCCIÓN

cercanía con ciertas manifestaciones artísticas propias de los espacios del off. Algo que no sólo creó estrechos vínculos entre la comunidad artística e intelectual tras la dictadura, sino que también fue un factor crucial a la hora de incorporar a Jorge Gumier Maier en la coordinación del área de artes visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas, un espacio cuyo modelo curatorial sentó un precedente artístico fundamental para entender el surgimiento posterior de Belleza y Felicidad. Así pues, el análisis de la trayectoria de Gumier Maier nos permitirá reflexionar sobre su importancia para la Sala del Rojas, y por consiguiente para el ulterior desarrollo de la producción contemporánea argentina.

Con el fin de rastrear los inicios del Rojas, y comprender el entusiasmo que suscitó a su alrededor, daremos un vistazo a la primera fase de su gestión comenzando por los integrantes de su primer staff y continuando luego con la designación de Jorge Gumier Maier como el primer curador de la galería en 1989. Esto no sólo nos permitirá analizar el perfil general del plantel que formó parte del periodo inicial del Rojas, sino también identificar algunos de los tímidos lineamientos estéticos que luego terminaron definiendo su política cultural e identidad institucional. Con este repaso, intentaremos ahondar en algunos de los principales rasgos que en pocos años convirtieron a este espacio en uno de los semilleros de jóvenes talentos más importantes del país, y en un fenómeno que rompió con la tradición política que durante los años 90 continuaba aún reivindicando un arte de compromiso con los sectores más desfavorecidos de nuestra sociedad, algo que le valió al Rojas el recelo de la crítica y de la prensa especializadas durante un periodo de acalorados debates intelectuales sobre la legitimidad del *arte light*, una categoría comúnmente empleada para referirse aquellos artistas que justificaban sus prácticas alejándose o simplemente rechazando la desgastada retórica de la responsabilidad social.

Los vínculos que conectan el contexto de la crisis y los antecedentes artísticos de los 80 y 90 al fenómeno de Belleza y Felicidad darán lugar al tercer capítulo de este trabajo, una sección que hemos estructurado en dos grandes segmentos a partir del fenómeno de la crisis como principal marco de referencia histórico. El primero de ellos girará en torno a la idea de una *poética sin insumos*, término que toma prestado su nombre de una expresión empleada por la historiadora del arte Andrea Giunta en su libro *Poscrisis: arte argentino después del 2001* (2009), y que alude a la repentina precarización y falta de suministros a la que se enfrentaron numerosos artistas durante los meses inmediatamente posteriores al estallido de la crisis. En cierto modo, hemos escogido esta noción porque Belleza y Felicidad fue un proyecto que articuló una economía basada en la escasez de recursos, y porque en lugar de crear un arte de denuncia social favoreció en cambio una actitud tendiente a crear y promover un modelo estético-comunitario de autogestión como principal

1. INTRODUCCIÓN

elemento vertebrador de sus obras. Desde esta perspectiva, repasaremos la trayectoria de Fernanda Laguna, artista, poeta, gestora cultural y cofundadora junto a la escritora Cecilia Pavón de Belleza y Felicidad, una editorial, espacio cultural y tienda de materiales para artistas que funcionó durante sus primeros años como uno de los enclaves más dinámicos de la comunidad de jóvenes artistas emergentes.

Con el fin de analizar las prácticas nucleadas en torno a Belleza y Felicidad, revisaremos algunos de los aspectos más relevantes de la biografía de Fernanda Laguna, en especial de aquellos elementos más estrechamente relacionados con su etapa de formación artística. A medida que nos acerquemos a su figura no sólo descubriremos una personalidad “multidisciplinar” hasta ahora desconocida para muchos de nosotros, sino que también plantearemos ciertas hipótesis de lectura sobre la tensa relación existente entre la nueva generación de artistas influenciados por Rojas y las instituciones culturales recién creadas en Buenos Aires entre las décadas de los 90 y principios del 2000. Por un lado, destacaremos algunos de sus principales logros y la importancia fundamental de su primer contacto con Jorge Gumier Maier siendo aún curador de la Sala del Rojas. Un encuentro que no sólo consolidó las elecciones estéticas y afectivas de Fernanda Laguna, sino que también marcó el final de una época caracterizada por la urgencia de cierto tipo de artista *antiprofesional* y *antiintelectual* cuyo recorrido se desarrolló hasta entonces en los márgenes de las instituciones culturales. Así lo ejemplifica el hecho de que Gumier Maier, Fernanda Laguna y un nutrido grupo de artistas herederos de los idearios del Rojas pudieran ingresar al campo cultural sin necesidad de pasar por los enrevesados mecanismos de reconocimiento profesional que comenzaron a ser de obligado cumplimiento poco tiempo después. Aunque probablemente haya que reconocer también que esto no fue del todo así, ya que a la fundadora de Belleza y Felicidad no le fue completamente indiferente esta fase de profesionalización del sector, una polémica incursión que comenzó a suscitar cierto revuelo entre algunos sectores críticos con dichas prácticas por el uso reiterado de una retórica que no se ajustaba a los formatos de comunicación de proyectos exigidos por las instituciones culturales en ese momento.

Continuando con el tercer capítulo, exploraremos la producción literaria de Belleza y Felicidad, un proyecto autogestionado que contra todo pronóstico acabó convirtiéndose en uno de los enclaves más estimulantes e irreverentes de la escena artística porteña. Creada por iniciativa de Fernanda Laguna y la escritora y poeta Cecilia Pavón, Belleza y Felicidad comenzó a funcionar en 1998 como una modesta tienda de materiales de bellas artes y manualidades, aunque inmediatamente después incluyeron entre sus actividades la autoedición y publicación de pequeños cuadernillos de poesía, exposiciones de bajo

1. INTRODUCCIÓN

presupuesto, performance, recitales, y un sinnúmero de propuestas que llevaron adelante gracias a algunos recursos económicos que provenían principalmente de la recaudación de la tienda; cuando no de la venta de algunas de las publicaciones u obras que también ofrecían en este espacio a precios prácticamente irrisorios.

Aunque parezca mentira, este frágil escenario ha dado lugar a una gran variedad de estudios sobre el tema, algunos más centrados en la actividad artística de Belleza y Felicidad, y otros más interesados en su producción editorial. Sin embargo, en esta ocasión no hemos querido anteponer un enfoque por encima de otro sino más bien entremezclar ambas perspectivas a fin de enriquecer nuestro análisis sobre un fenómeno relativamente reciente e indefinido por la ambigüedad y complejidad de los límites que separaban las artes visuales de la literatura, y de otras “artes inespecíficas” de dudosa interpretación. A partir de estas premisas, consideramos oportuno abordar algunas de las particularidades de la producción poética de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman, especialmente de aquellas relativas al empleo de ciertos subgéneros literarios como los diarios íntimos y las cartas que en lugar de exaltar la figura del autor subrayaban los estrechos lazos afectivos y comunitarios que había entre este grupo de artistas.

Pero la producción literaria de Belleza y Felicidad, y su énfasis en la construcción de entornos que favorecían la creación de escrituras experimentales, también reorientaron nuestra reflexión hacia la naturaleza editorial del proyecto. Entre otras cosas, porque el contenido textual de estas obras estaba indisolublemente unido a su contexto de producción y publicación, y porque gracias a este tipo de experiencias colectivas ahora contamos con un amplio registro escrito de cómo la literatura y el arte han vehiculado formas particulares de socialización durante el periodo de crisis. Algo que ciertamente rebasó las categorías usualmente empleadas para diferenciar unos géneros literarios de otros, dando lugar así a un tipo de autoría grupal y editorial que a pesar de la escasez de medios definió de ahí en adelante a otras publicaciones fuertemente influenciadas por Belleza y Felicidad. Este y otros proyectos dedicados a la actividad editorial independiente de alguna manera han logrado sintetizar el arte, la literatura y la política como creación de mundos al alcance de “cualquiera”. Se trató ante todo de una visión utópica que creía en la colectivización del trabajo creativo para nutrir y producir espacios de difusión que rebasaron los canales habituales de mediación artística e institucional.

Esta aproximación a la autogestión de proyectos culturales dará paso al segundo segmento del capítulo tres, un apartado dedicado a recuperar algunos de los más acalorados debates relativos a la cuestión *arte político* versus *arte descomprometido*. Estructurado en torno a tres ejes principales, en el primero de ellos retomaremos la figura de Roberto Jacoby, una

1. INTRODUCCIÓN

personalidad artística fundamental para comprender las históricas tensiones existentes entre el arte de compromiso político y social, y el arte de los 90 y 2000. Al igual que Jorge Gumier Maier a finales de los 90, Roberto Jacoby fue la otra gran influencia de Fernanda Laguna y del proyecto Belleza y Felicidad por varios motivos. Principalmente, porque su aportación a un nuevo giro hacia la desmaterialización del arte estuvo basada en el desarrollo de formas lúdicas y experimentales de socialización que fueron bastante inéditas en ese momento. En este sentido, la novedad no provenía tanto de la creación colectiva de proyectos artísticos sino de la redefinición de ciertas prácticas que Jacoby había adquirido durante su etapa conceptualista. Podría decirse que el hecho de que el conceptualismo haya sido uno de los movimientos artísticos que más enarboló el compromiso y el activismo político como ejes centrales de sus intervenciones públicas haya sido uno de los factores fundamentales que contribuyeron a estas controversias. Es quizás por eso también que Roberto Jacoby y su defensa de los artistas asociados al arte light disgustó a tantos miembros de la comunidad artística, porque muchos de ellos no terminaron de entender del todo cómo una figura tan importante para la historia del arte político argentino y latinoamericano se había volcado repentinamente hacia propuestas que se apartaban deliberadamente de un arte de compromiso político y social con la realidad.

Algunos de sus proyectos así lo demuestran, en particular *Dark Room* (2001) y el *Proyecto Venus* (1999-2006). El primero de ellos consistió en una videoinstalación que registraba una sucesión de acciones en vivo que se desarrollaban en una de las salas subterráneas de Belleza y Felicidad, espacio que fue especialmente acondicionado para permanecer a oscuras durante el transcurso de la obra. Se trató de una pieza que partía de la idea del “cuarto oscuro” como un espacio de disolución de los límites materiales y conceptuales entre la obra, el artista y el público, mientras que el Proyecto Venus se basó principalmente en la creación de una red social de artistas con su propio sistema y normas de intercambio de bienes y servicios. Fue una comunidad experimental en toda regla pues en medio de la crisis el proyecto inventó formas creativas de supervivencia que en la práctica puso en entredicho si los elementos pertenecientes al mundo del arte y las relativas al mundo “real” estaban tan alejadas como parecían a simple vista. En este sentido, nos interesaba traer de vuelta estas prácticas no tanto por sus peculiaridades, sino por la importancia que recobró la desmaterialización del objeto artístico en un contexto de gran polarización entre el arte político y el arte light, una forma de producción que pese a la falta recursos económicos y materiales que impuso la crisis no impidió la dinamización de todo un sector emergente íntimamente ligado a entornos autogestionados como los desarrollados por Belleza y Felicidad.

1. INTRODUCCIÓN

Gracias a la figura de Roberto Jacoby, en el tercer eje dedicado a la polémica generada en torno la confrontación entre el arte político y el arte descomprometido, examinaremos la influencia y repercusión de la revista de artes visuales *ramona*, un proyecto editorial emblemático fundado en el 2001 por un grupo de artistas e intelectuales interesados en cubrir el panorama contemporáneo local, nacional e inclusive internacional. Este fructífero espacio de intercambio y confrontación de ideas no sólo nos aproximará a una de las pocas revistas dedicadas la escena emergente argentina a principios de los 2000 sino también nos permitirá explorar de qué manera ciertas publicaciones establecieron alrededor de ellas “nuevas modalidades de agrupamiento y discusiones, y también nuevos modos de producción artística en el trabajo con sistemas y economías relacionados con los popular” (Ferreiro, 2019: 17). En este sentido, *ramona* fue una publicación que, a pesar de haber surgido en un marco caótico desfavorable, articuló una vasta red de espacios y discursos críticos cuya emergencia tuvo que ver con la necesidad de vincularse con el arte desde otro lugar, en definitiva, de generar nuevos tipos de agrupamiento social que en cierto modo también los emparentaba a los idearios estéticos y, por qué no decirlo, políticos de Belleza y Felicidad.

Sin embargo, este entramado de discusiones y desacuerdos produjo conflictos que fueron más allá de los límites del papel. Es por ello por lo que en el tercer y último eje de este capítulo analizaremos el encuentro *Arte Rosa Light vs. Arte Rosa Luxemburgo*, una charla debate que tuvo lugar en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en el 2003 y que reavivó una discusión de larga data en la Argentina sobre las tensiones entre el arte y la política. La importancia de este evento radicó sobre todo en las declaraciones de los invitados y los asistentes al encuentro compuesto por un amplio panel de artistas, críticos, investigadores y diversas personalidades vinculadas al mundo del arte y la cultura que por primera vez se veían las caras para dejar en claro sus posicionamientos con respecto al arte. En este sentido, quisimos retomar parte de esa batalla cultural que tuvo nuevamente como eje de sus discusiones las obras vinculadas a la categoría del arte light, un tipo de arte considerado frívolo y despolitizado por un importante número de asistentes al encuentro. Desde este punto de vista, abordaremos el malestar ocasionado por el choque ideológico entre dos interpretaciones completamente diferentes acerca de lo político en el contexto de la crisis, como así también el surgimiento de una nueva generación de artistas que vinieron a resignificar su relación con el arte y la compleja realidad que les estaba tocando vivir.

Finalmente, en el cuarto y último capítulo de este trabajo realizaremos un breve recorrido por el proceso de adquisición y activación curatorial de las plaquetas de Belleza y Felicidad.

1. INTRODUCCIÓN

En este caso nos referimos al proyecto denominado *Adquisiciones Comisariadas*, se trata de un sistema de adquisición y curaduría de publicaciones de artistas impulsado desde hace algunos años por la Biblioteca de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid con el fin de crear un entorno favorable en el que alumnos y otros integrantes de la comunidad artística y universitaria participen en el diseño de los servicios que se brindan a los usuarios de este espacio. Más recientemente, este proyecto impulsó una serie de actividades relacionadas con la adquisición de la colección de plaquetas de Belleza y Felicidad, un proceso en el que estuvieron involucrados artistas, bibliotecarios y personalidades del mundo del arte de Argentina y España interesados en crear un puente cultural entre ambos países a través de estas publicaciones. Gracias al descubrimiento de esta colección, procuraremos establecer algunas relaciones entre el contexto de producción de las plaquetas de Belleza y Felicidad y el surgimiento del *Seminario Euraca*, un grupo de lectura y reescritura surgido del Movimiento 15M en España y cuya actividad ha estado íntimamente ligada a la autogestión de proyectos literarios y artísticos. Algo que, al margen de las distancias, intentará establecer ciertas similitudes entre los escenarios poscrisis de ambos países y contextos.

2.1. Del repliegue a la institucionalización



Figura 1: Un manifestante arroja piedras contra la policía durante los enfrentamientos que culminaron con la renuncia del presidente Fernando de la Rúa (2001). Foto: Enrique García Medina. © Télam.

El escenario: la crisis del 2001

Argentina 2001 no es un eslogan institucional sobre los aeropuertos del país sudamericano ni el título de una película aludiendo a la afamada cinta de Stanley Kubrick. Por el contrario, marca el año de una crisis de repercusiones económicas, sociales y culturales como hacía tiempo no se recordaba en el país. Crisis de las instituciones, pero también crisis de las representaciones políticas y de los marcos de convivencia que hacían posible relacionarnos hasta entonces. Pero la crisis del 2001 no surgió por combustión espontánea, sino que fue el corolario de un conjunto de fenómenos caracterizados por fórmulas neoliberales implementadas a partir de los años 90. Fórmulas que nos hicieron creer que podíamos formar parte del selecto grupo de países del primer mundo gracias a la convertibilidad, un plan económico que establecía que la relación cambiaria entre el peso argentino y el dólar estadounidense era equivalente¹. Fue la misma fórmula que según Ilze Petroni dio lugar a la privatización de empresas estratégicas del sector público, al desmantelamiento de la industria nacional, al aumento indiscriminado de la desocupación y a la mercantilización de la educación superior con la aprobación de leyes que perjudicaron enormemente el modelo de gratuidad y laicidad de nuestro sistema educativo (Petroni, 2015: 303).

¹ La Ley de Convertibilidad del Austral, ley n.º 23.928, estableció a partir de 1991 una relación cambiaria fija entre la moneda nacional argentina y la estadounidense, a razón de 1 dólar estadounidense por cada 10.000 australes, y posteriormente un peso. El período en que duró la ley de convertibilidad se llamó popularmente el “uno a uno”, en clara referencia a la igualdad del peso frente al dólar estadounidense.

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

Son estos mismos eventos los que contribuyeron posteriormente a la implementación del *corralito*, una medida económica que impedía a los ciudadanos disponer libremente del dinero en efectivo de sus cuentas bancarias y que “pesificó”² los depósitos en dólares de miles de pequeños ahorradores. De acuerdo a esta idea, el corralito no sólo fue un emblema de la violencia simbólica y material que imperó en el país, sino que también formó parte de un conjunto de medidas impopulares que terminaron por canalizar y movilizar el malestar de cientos de miles de ciudadanos hartos de la ingobernabilidad y de la inoperancia del presidente de turno. Pese a todo, para un gran sector de la población la salida de la crisis se resolvió en parte gracias al ejercicio de la solidaridad, una práctica que con sus limitaciones brindó una respuesta social antes que individual al conflicto y que favoreció el desarrollo de colaboraciones y adhesiones inesperadas. En otras palabras:

De la catarsis colectiva, de la represión policial, sus 37 muertos y cientos de heridos, del “que se vayan todos, que no quede ni uno solo” y cinco presidentes en diez días a las asambleas abiertas, las ollas populares, los clubes del trueque, las luchas sectoriales por la recuperación de fábricas y empresas quebradas. El paisaje social y cultural argentino se transformó a través de todas estas experiencias compartidas. (Petroni, Op. cit.: 304).

Al hilo de lo anterior, me permito retomar nuevamente a Petroni y a su apropiación de la noción de *resiliencia*. Un término proveniente del campo de la psicología con el que la investigadora construye parte de su andamiaje conceptual para repensar la capacidad de agencia de ciertas prácticas artísticas colectivas frente a contextos adversos. Como en tantas otras ocasiones, en la Argentina esa adversidad se tradujo en la aplicación de un paquete de medidas de ajuste que recortó las principales partidas presupuestarias destinadas al sector de la educación y la cultura (Ibid.: 307). Y si bien hoy en día no contamos todavía con indicadores cien por ciento fiables que nos permitan medir el alcance total de esas políticas, como testigos de algunos de esos sucesos sí estamos en condiciones de afirmar que su implementación tuvo un gran impacto en el campo artístico local. Al menos así lo atestigua también Andrea Giunta en su libro *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (2009), un texto de referencia que analiza de qué manera la crisis socioeconómica afectó al sector local del arte en los años siguientes a su estallido. El libro es una compilación de ensayos que recoge una amplia variedad de análisis producidos al fragor de los debates suscitados durante aquellos años y nos permite ponderarlos como una auténtica literatura de emergencia:

² La pesificación fue una medida que establecía que todos los dólares ingresados en los bancos argentinos se convertían en pesos perdiendo buena parte de su valor.

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

Se trataba de discernir, entre los materiales que ofrecía el presente, una experiencia cotidiana que no podía abordarse desde un programa o desde un conjunto de admoniciones, porque estaba sucediendo, porque era compleja y se ligaba a lo inmediato. (Giunta, Op. cit.: 16).

Como bien señala Petroni, el estudio de Giunta no nos ofrece un análisis ni histórico ni lineal sobre el escenario poscrisis pero sí nos brinda una constelación de escrituras críticas estructurada bajo cinco ejes fundamentales: la escena artística en la ciudad de Buenos Aires, la apertura de nuevos museos y colecciones a partir de 2004, el Caso León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta³, las experiencias ciudadanas en torno a las disputas entre arte y política, y los textos críticos de un conjunto de exposiciones realizadas durante aquellos años. De cualquier modo, lo importante aquí es que nos encontramos frente a una selección de casos de estudios centrados en la gestión autónoma del arte contemporáneo en la ciudad de Buenos Aires, y en la puesta en práctica de estrategias de resiliencia para capear los embates de la inestabilidad económica, la desfinanciación estatal y la ausencia de políticas públicas (Petroni, Op. cit.: 308).

La realidad es que la mayor parte de los casos analizados por Giunta sugieren que la falta de recursos terminó por imponer el establecimiento de formas de supervivencia basados en la creación de redes sociales de afecto y de producción artística. Sin embargo, prácticamente ninguno de esos proyectos hubiera sido posible sin la financiación o el patrocinio de fundaciones privadas, agencias o gobiernos internacionales. Ciertamente, “la injerencia de estos programas impulsó la creación de vínculos directos entre sujetos, originando convenios a mediano y largo plazo que redundaron en la densificación de las escenas” (Ibid.: 309). Por tanto, cabe reconocer el aporte fundamental de programas de apoyo a las prácticas artísticas emergentes como los impulsados por la Fundación Antorchas o el *Proyecto Trama*⁴, iniciativas de las que hablaremos más adelante y que de acuerdo con Jimena Ferreiro (2019) formaban parte de la fase de profesionalización e institucionalización del sistema del arte argentino que se originó en los 90.

³ En el 2004, el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires celebró una retrospectiva del artista argentino León Ferrari que recorría cincuenta años de su trayectoria y que abarcaba desde sus primeras obras de arte abstracto en los años 50 hasta su producción más reciente hasta ese momento. Además de la polémica obra *La civilización occidental y cristiana* (1965), había una serie de trabajos explícitamente críticos con las ideas de los infiernos, la intolerancia y el castigo planteadas en la Biblia. Eso despertó la ira de grupos ultracatólicos ofendidos por la muestra desencadenando así un enorme revuelo político y legal sobre los vínculos entre el estado, la religión, el arte y la libertad de expresión tras el retorno de la democracia.

⁴ El *Proyecto Trama* fue un programa de cooperación entre artistas dirigido por Claudia Fontes, Leonel Luna y Pablo Zicarello. El proyecto contó con el apoyo de la Fundación Espigas, la Fundación Antorchas y el Ministerio de Relaciones Exteriores de los Países Bajos, entre otras instituciones. Su objetivo principal fue el fortalecimiento de las relaciones entre artistas y demás agentes integrantes del circuito artístico local como así también con sus pares a nivel regional e internacional.

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

En tal sentido, creemos que la coyuntura de la crisis fue un punto de inflexión para la escena contemporánea argentina debido en parte a que en aquel periodo el sistema artístico local parece “haber pasado abruptamente de un estadio *amateur* a la órbita profesional”. Un proceso que comenzó a finales de los 80 con la caída del muro de Berlín como hito y que continuó, nunca casualmente, con el retraimiento del Estado facilitando así la incorporación del sector privado al campo cultural en consonancia con la demanda cada vez mayor de referencias regionales e internacionales que insertaran a la Argentina en el gran mapa global del arte latinoamericano. Sin lugar a duda, estos eventos terminaron por definir el rumbo de la escena local y de sus agentes en un espacio artístico que se iba complejizando cada vez más a medida que se acercaba el fin del milenio (Ferreiro, 2019: 13). De modo que cuando la crisis estalla el sistema del arte argentino ya se encontraba frente a una profunda redefinición de sus estructuras, “de su ontología, de sus prácticas, de su topografía, de su circulación y de sus instancias de legitimación” (Ibid.: 9). Pero como ya anticipamos, esa transformación de la escena no se produjo de forma aislada, sino que a menudo respondió a su inserción en el mercado del arte, pero también a la reconfiguración urbana de las ciudades durante aquellos años, y al rol de las prácticas artísticas en las incipientes industrias creativas de las clases medias y altas ilustradas (Krochmalny, 2010: 70).

Es por esta razón que no nos parece exagerado afirmar que el arte surgido antes y después de la crisis del 2001 ya estaba dando señales de ser un fenómeno social en disputa. Al menos así lo constata la convergencia de las intervenciones provenientes del sector privado e internacional, como así también “las múltiples dimensiones de la conflictividad y el sentimiento de haber tocado fondo” (Petroni, Op. cit.: 311). En suma, nos encontramos frente a una conjunción de factores que dieron como resultado la necesidad de crear redes sociales más amplias como respuesta colectiva y alternativa a la crisis. Dicho de otro modo,

[...] después de 2001 en la Argentina la figura del artista individual, trabajando en la soledad de su estudio, se disolvió con el renovado llamado de la responsabilidad social, materializada en distintas formas de solidaridad. Su legitimidad se inscribió en el colectivo. Por un tiempo, varias coordenadas parecieron indicar que, para ser reconocido como emergente, el artista tenía que pertenecer a un grupo que vinculase su acción a la escena pública y al reclamo social, es decir, que formase parte de la reorganización de los lazos comunitarios que se tramaban desde las asambleas barriales y las ocupaciones de fábricas. (Giunta, Op. cit.: 73).

La apelación a los vínculos comunitarios será una tónica que se repetirá a partir de entonces para dar cuenta del surgimiento y eclosión de proyectos culturales que trabajaron desde la precariedad material que imponía el contexto de la crisis. Un marco desfavorable

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

que no impidió a la reciente comunidad artística emergente llevar adelante sus iniciativas y, junto a ellas, desbordar los espacios tradicionales del arte. Prácticas independientes en las que según Julieta Novelli se habilitaron nuevas formas de vinculación entre el arte y la política gracias a la creación de “redes de intercambio, cooperación y amistad” (Novelli, 2021: 84).

Viendo estos fenómenos desde la distancia, creemos que los agentes involucrados respondieron desde la urgencia de “producir” arte con lo que se tenía a mano y cómo se podía. De este modo, las obras ya no parecían ser tan importantes, y no porque no importaran, sino porque la inmediatez de lo cotidiano reclamaba atender a otras urgencias vitales. En medio de aquel caos generalizado, las redes de apoyo mutuo actuaron como estrategias de contención frente al debilitamiento de las alianzas políticas tradicionales, y reformularon así el funcionamiento habitual de la producción y circulación del arte en el campo cultural. En definitiva, la irrupción de estos proyectos supuso la inclusión de un modelo de gestión cultural que junto a la crisis suscitó a partir de entonces renovados debates sobre la vieja cuestión del arte y la política. En ese sentido, Belleza y Felicidad no sólo fue objeto de esas disputas, sino que a su manera también contribuyó a un cambio definitivo de las reglas del juego del arte contemporáneo que hasta ese momento había estado funcionando con otras lógicas.

Pero para abordar de qué manera el arte circulaba y era debatido hacia fines de los 90, nos proponemos primeramente analizar la figura de Jorge Gumier Maier y la inscripción profesional de su curaduría *doméstica* al frente del Centro Cultural Rojas, un modelo curatorial de gran peso en el campo artístico de Buenos Aires, y antecedente fundamental para comprender y repensar las prácticas ligadas al proyecto cultural de Belleza y Felicidad.

Jorge Gumier Maier, un self-made man



Figura 2: Jorge Gumier Maier. © Alberto Goldenstein.

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

A fines de los años 80 comenzó a funcionar en Buenos Aires la Galería del Rojas, un espacio cultural dependiente del área de extensión de la Universidad de Buenos Aires destinado al arte joven y emergente que junto a otras instituciones como el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (luego conocido como Centro Cultural Recoleta) no sólo persiguió la descentralización del campo artístico, sino que determinó en gran medida el clima cultural de la época. Es precisamente en este espacio donde Jorge Gumier Maier (1953-2021) comenzó su andadura como artista para luego irrumpir definitivamente en los 90 como el primer curador de la sala destinada a las nuevas tendencias artísticas que surgieron al calor de la postdictadura (Barone, 2017: 167). Su manera de ver y entender el arte constituyó un modelo estético que en pocos años se volvió marca registrada de la casa suscitando a partir de entonces fuertes polémicas en torno a su papel como curador al frente de la Galería.

Pero como la figura multifacética que fue, Gumier Maier no sólo se desempeñó como artista y curador, sino que contaba ya con una amplia experiencia adquirida en el ámbito del periodismo, el diseño y la crítica durante los años 80. Para cuando se incorporó a la Galería del Rojas, hacía varios años que Gumier había hecho su ingreso al campo cultural gracias a su colaboración con la revista alternativa *El expreso imaginario* (1973-1983)⁵ y a su labor como redactor en *El Porteño* (1982-1992)⁶, *Sodoma* (1984-1985)⁷ y *Cerdos y Peces* (1983-1998)⁸, publicaciones de clara tendencia opositora a la dictadura, y donde comenzó a escribir sobre la cuestión de la homosexualidad. Ese fue el puntapié inicial que dio lugar a su participación en grupos de militancia gay, y que junto a otros tantos colectivos comenzará a darle notoriedad pública a partir del retorno de la democracia (Cerviño, 2021: 116).

Tal como señala Mariana Cerviño, la apertura democrática supuso la “salida del armario” de toda una subcultura vinculada al under porteño. Subcultura conformada en su gran mayoría por artistas provenientes del teatro off y que durante la dictadura habían tenido que circular clandestinamente a fin de evitar no sólo la represión política y policial sino además la homofobia que imperaba por aquel entonces⁹. Será esa masa de artistas la que en definitiva

⁵ *El Expreso Imaginario* fue una revista fundada en agosto de 1976. Su contenido abarcaba diversos temas desde un punto de vista "alternativo", temáticas que eran poco tratadas en otros medios de comunicación como la música rock. Su auge se produjo durante el periodo de la dictadura.

⁶ *El Porteño* fue una revista cultural especializada en temas poco conocidos para entonces como los pueblos originarios, las libertades sexuales, los derechos humanos y civiles, la ecología o la antipsiquiatría. También le otorgaba un espacio importante a los nuevos estilos de vida y el arte.

⁷ *Sodoma* fue una revista publicada por el Grupo de Acción Gay (GAG).

⁸ *Cerdos y Peces* fue una revista creada en 1983 por el escritor y actor de teatro Enrique Symns. Su publicación se inició como suplemento cultural de la revista *El Porteño*, fundada por el galerista de arte y periodista Gabriel Levinas.

⁹ El under porteño fue un movimiento artístico surgido en Buenos Aires entre el final de la última dictadura y principios de la democracia caracterizado por la irrupción de artistas y colectivos que salieron de la clandestinidad para entrar en la esfera pública a través de su difusión en espacios artísticos y culturales antes vedados.

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

formará parte de los agentes del campo cultural emergente, pero también será la misma que le otorgará un protagonismo central a un tipo de intelectual cuya vinculación entre la vida personal y pública tendrá profundas “afinidade(s) con las opciones intelectuales y artísticas de Jorge Gumier Maier” (Cerviño, Op. cit.: 133). En virtud de ese modelo de intelectualidad, la práctica de la escritura y la militancia política de Gumier estarán de allí en más indisolublemente unidas a su persona, y a su pertenencia a agrupaciones por los derechos sexuales como el Grupo de Acción Gay (GAG). De hecho, su activa participación en ese espacio es la que luego le permitirá ponerse al frente de *Sodoma*, publicación emblemática del colectivo gay perteneciente al GAG:

El grupo se proponía intervenir en el espacio público y lo que los distinguía no eran los reclamos específicos de los gays, sino la pretensión de “cambiar el lugar que la sociedad le da al gay es también cambiar la sociedad”. (Ibid.: 137).

Pero pese a su afinidad política en favor de los movimientos por los derechos humanos, Gumier Maier mantuvo profundas diferencias ideológicas con la izquierda argentina por su abierta oposición a las reivindicaciones políticas de las minorías sexuales. Es por ello que el GAG comenzaría a articular sus luchas juntos a otras agrupaciones políticas antiautoritarias entre las que se encontraban “feministas, varones anti-machistas, etc., con quienes organizaban paneles, debates, etc. ‘sobre las diversas formas de autoritarismo’” (Cerviño, Op.cit.: 138). Un posicionamiento con el que Gumier Maier se alejaba definitivamente de agrupaciones de tendencia moderada e integracionistas como la adoptada por la incipiente Comunidad Homosexual Argentina (CHA) (Ibid.: 138).

No obstante, gracias a la militancia política y a su labor como crítico dentro del movimiento gay de Buenos Aires, Gumier Maier también había logrado establecer un profundo vínculo intelectual en torno a los movimientos contraculturales surgidos del *under*. Entre otras cosas, se trató de una comunidad que incluyó entre sus miembros a una importante proporción de activistas que cuestionaban cada vez más las imposiciones derivadas del paradigma de la “heterosexualidad obligatoria”. Lo cierto es que, en un breve plazo de tiempo, y gracias a su intensa labor como escritor y activista, Jorge Gumier Maier había logrado ocupar un lugar destacado en el campo intelectual durante los primeros años de la democracia. Fue una consagración que afianzaría opciones de vida y consumos culturales definidos de allí en más por una comunidad que producía y difundía bienes de valor simbólico compartidos, pero que hasta ese momento había tenido que permanecer en las sombras. Los integrantes de esta comunidad estuvieron vinculados por vivencias en común, pero también por un conjunto de orientaciones, prácticas culturales y gustos determinados y

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

reforzados por pequeños circuitos de sociabilización que aceptaban abiertamente la homosexualidad (Cerviño, Op. cit.: 140).

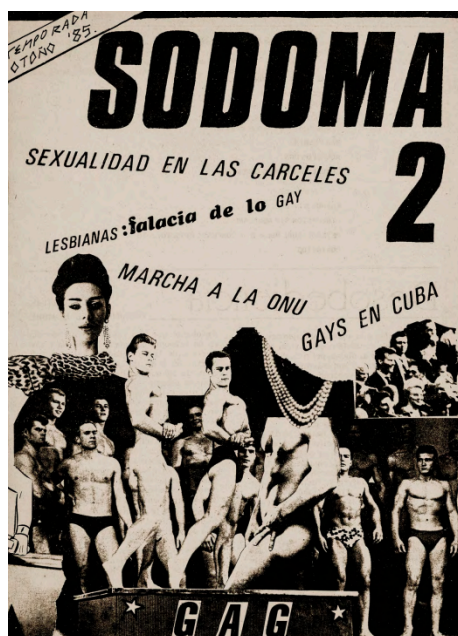


Figura 3: Revista *Sodoma* N° 2, GAG/Grupo de Acción Gay (1985). © Marcelo Pombo.

El estrecho contacto con la escena cultural local le facilitó a Gumier Maier frecuentar algunos espacios icónicos de la noche porteña como el “Café Einstein, Paladium y Cemento, salas en las que se realizaban recitales de rock y al mismo tiempo se podían ver exposiciones de artes visuales, teatro, *clown*, *performance* y *varieté*” (Ferreiro, 2019: 46). Como bien señala Ernesto Meccia:

[...] la memoria de una prolongada historia de discriminación es la materia para construir la identidad colectiva de un grupo disperso [...] No se trata de un recuerdo nostálgico del autor o una postura académica esencialista: la memoria de la represión crea “comunidad” porque favorece la identificación colectiva de las víctimas. (Meccia, 2006: 116).

En esta cita, el autor señala la importancia del contacto personal en medio de un ambiente asfixiante y represivo como fue el de la dictadura. Y pese a que la cotidianeidad discurría entre personas que limitaban su actividad en la vida pública debido a la “privación de una verdadera ciudadanía” (Cerviño, Op. cit.: 141), eso no les impidió ocupar ciertos espacios marginales en donde circulaban con cierta libertad, espacios que les permitían estrechar o reforzar lazos personales. En este sentido, estamos ante una multiplicación de experiencias constitutivas de una subcultura que bebió durante aquellos años de la militancia política y reflexiva de agrupaciones sobre la condición gay. Desde su labor como periodista cultural, Jorge Gumier Maier dio forma literaria a esas experiencias contribuyendo así a crear un

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

imaginario político y cultural homoerótico que durante la dictadura había quedado restringida a un reducido circuito de Buenos Aires. Desde los márgenes de la clandestinidad, este capital intelectual y militante acumulado fue el que luego permitió a Gumier Maier ingresar y disputar la hegemonía del campo artístico dominante. De acuerdo con Mariana Cerviño (2021), es en este contexto donde probablemente Gumier Maier entró en contacto con Alfredo Londaibere y Marcelo Pombo, dos artistas pertenecientes al “núcleo duro” de la Sala del Rojas.

El Rojas y la curaduría doméstica según Gumier Maier



Figura 4: © Archivo del Centro Cultural Ricardo Rojas.

La mayor parte de la literatura sobre la Galería del Rojas parece estar de acuerdo en señalar que este espacio se caracterizó por generar una programación que sería ampliamente reconocida en el ambiente cultural por su grado de experimentación e innovación artística. En ese sentido, todo apunta a que tras consecutivas direcciones e incorporaciones el Rojas se había convertido no sólo en un polo de atracción de nuevos talentos, sino que también había creado lazos con los artistas emergentes de la escena cultural de Buenos Aires. De modo que en un breve periodo de tiempo que va de 1984 a 1986 nos encontramos frente a una institución que tuvo en lo sucesivo a Lucio Schwarzberg como su primer director, y a la poeta Tamara Kamenzsain, bailarina y coreógrafa, y Adriana Barenstein como parte del equipo responsable de aquel “primer” Rojas. Una vez finalizada la gestión de Schwarzberg es Leopoldo Sosa Pujato quien toma la dirección del centro en

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

1986, esta vez con la asistencia de Daniel Molina quien se incorporó al equipo del Rojas a proposición de Tamara Kamenszain¹⁰ (Cerviño, Op. cit. 146).

Es posible que para el lector incauto estos nombres no digan nada, pero es importante nombrarlos pues creemos que durante estos primeros años los miembros del staff fueron quienes en definitiva perfilaron la identidad del centro tanto hacia adentro como hacia afuera de la institución. Precisamente, sobre este último punto queremos retomar la figura de Daniel Molina y resaltar su importancia ya que durante su paso por el centro proliferaron una amplia variedad de actividades culturales que hasta ese entonces sólo habían sido accesibles en el circuito off. Actividades en donde la literatura y el teatro tuvieron un papel crucial, algo que se debió en parte a que,

[...] sus conocimientos de la tradición cultural gay -especialmente literaria- da lugar ahí a un grupo que se mantiene hasta entonces en los márgenes del campo cultural, tras su obligado ocultamiento durante el periodo predemocrático. (Cerviño, Op. cit.: 147).

Gracias a dicha gestión, escritores contemporáneos hasta entonces desconocidos pudieron presentar sus libros o poemas mientras tenían lugar espectáculos teatrales y de performance que tendieron a desafiar la tradición artística local. De esta manera, nos encontramos con que mientras en 1987 el polémico escritor y militante homosexual Néstor Perlongher viajaba desde Brasil para presentar su libro *Alambre*¹¹, en ese mismo año se estaba llevando a cabo el ciclo *Lengua Sucia (poesía para después de todo)*, una actividad mensual que funcionó hasta 1991 y en la que se invitaban a diversos escritores de la escena literaria emergente a realizar lecturas públicas de poesías. Pero en realidad fue el performer, actor y clown conocido como Batato Barea¹² quien muy pronto acapararía las miradas del Rojas, en primer lugar, gracias a su participación en el grupo teatral El Clú del

¹⁰ Cuando Lucio Schwarzberg se hace cargo de la dirección del Centro Cultural Rojas apenas era un estudiante y activo militante de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En cuanto a Tamara Kamenszain, fue una poeta, ensayista, periodista y docente. Perteneciente a una generación de intelectuales que vivió en el exilio durante la dictadura, a su regreso a Argentina en 1984 se incorporó al área de Literatura del Centro Cultural Rojas. Adriana Barenstein, es una bailarina y coreógrafa que estuvo encargada durante su etapa en el Rojas del grupo de danza-teatro. Por su parte, Leopoldo Sosa Pujato fue director del Rojas entre los años 1986-1993.

¹¹ Néstor Osvaldo Perlongher (1949-1992) fue un poeta, escritor, periodista, sociólogo y militante homosexual argentino, radicado en Brasil desde 1982. Fue uno de los fundadores y referente principal del Frente de Liberación Homosexual Argentino, una de las primeras organizaciones gay del país, además de ser conocido como uno de los poetas más provocativos de la literatura argentina debido a lo explícito y la sensibilidad de sus poemas. Entre sus obras más destacadas se encuentra el poema épico *Cadáveres*, en el que denuncia los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la última dictadura militar argentina, escrito durante su exilio a Brasil en 1981.

¹² Salvador Walter Barea (1961-1991) fue un performer, actor y clown argentino conocido como Batato Barea. Figura que frecuentó asiduamente el mítico centro *Parakultural* convirtiéndose en uno de sus artistas más reconocidos como así también de otros espacios artísticos no convencionales del *under* donde desarrolló su trabajo.

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

Claun, y luego por sus presentaciones en obras como *Alfosina y el Mal*, *La Carancho*, *una dama sin límites*, entre otras piezas que escenificó junto a actores que actualmente gozan de gran reconocimiento como Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. (Cerviño, Op. cit.: 146).

Sin embargo, todo parece indicar que la visión de Daniel Molina sobre la gestión institucional del Rojas no provenía exclusivamente de su reciente experiencia en el campo artístico sino de la escritura. Efectivamente, fue gracias a su labor como escritor en la revista *El Porteño* que Molina entraría en contacto por primera vez con Jorge Gumier Maier, y con la intelectualidad vinculada al activismo político de los colectivos homosexuales argentinos. Aquella publicación que funcionó como un reducto del pensamiento sobre la cuestión homosexual durante la dictadura, con la apertura de la democracia muy pronto se terminaría convirtiendo en un prolífico espacio de producción y difusión sobre la cuestión de la sexualidad gay. En lo sucesivo, Molina se desempeñaría en aquel espacio como escritor y como secretario de redacción coincidiendo con Gumier Maier, quien realizaba por entonces una intensa labor crítica desde su columna en la mencionada revista. Concluida esta etapa, y ya siendo asesor de Leopoldo Sosa Pujato en el Rojas, Molina decide convocar a Gumier Maier para proponerle ser el encargado de la nueva sala cuya apertura oficial se anunció finalmente en junio de 1989 en *La Hoja del Rojas*, “una publicación mensual del Centro en formato tabloide blanco y negro” (Cerviño, Op. cit.: 147-148).

A partir de entonces, Gumier Maier se pondrá al frente de la sala transformando definitivamente la estética y la fisonomía del sistema artístico argentino de los 90. En este nuevo giro hacia la renovación del Rojas, su práctica comenzará a gravitar alrededor de una *curaduría doméstica* en cuyo centro estaba el “mundo personal y cotidiano del artista” (Gumier Maier y Pacheco, 1999: 16). Curaduría doméstica que al final se resumió en el retorno al arte como oficio manual, y en la revalorización del gusto por las formas bellas y ornamentales propios de un ideal más bien nostálgico. Así, Gumier Maier se posicionó en favor de un programa amateur que renegaba de complejas teorizaciones y del profesionalismo del artista contemporáneo. En otras palabras,

Gumier Maier construyó una política curatorial fundada en el *amateurismo* y en cierta mitología que avalaba su lugar como parte de una comunidad de iguales. De ese modo operó por medio de un discurso que conservaba ciertos rasgos con tintes románticos que le permitía sostener a la obra de arte como espacio autónomo y al artista como único portador de una verdad incomunicable. (Ferreiro, Op. cit.: 41).

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

En tal sentido, el Rojas favoreció un ideario artístico antiprofesional cuyo programa se basó en la estetización de los materiales que ofrecía la nueva sociedad de consumo. Desde este punto de vista, los artistas privilegiaron el uso de productos de consumo masivo aprovechando al máximo sus cualidades formales para crear obras donde lo kitsch cobró un nuevo significado. Esta descontextualización de los materiales no sólo despojó a las nuevas mercancías de su funcionalidad práctica, sino que también las transformó en obras de una belleza elemental y ornamental que en ocasiones rozaba cierta abstracción geométrica (Barone, 2017: 167). En cierto modo, esa concepción doméstica de la curaduría intensificó “una estética de subgusto popular, irónica en términos kitsch, la *belleza liviana* (el subrayado es nuestro) de los productos hermosos, e inserta el kitsch como norma de las reglas estéticas” (Batkis, 1999-2000: 105).

Estas consideraciones concuerdan en parte con Syd Krochmalny (2016) cuando sostiene que para un sector de la crítica del arte Jorge Gumier Maier y los artistas del círculo del Rojas se habían convertido en figuras paradigmáticas de los 90. Una valoración que para el investigador estuvo estrechamente relacionada a una coyuntura en la que se dieron cita formas culturales afines a la política neoliberal de entonces, la postmodernidad y la sociedad del consumo. Esa misma masa crítica a la que se refiere Krochmalny comenzó a agrupar y nombrar esas prácticas como “arte del Rojas” o “arte light”, en clara alusión al auge del consumo de productos de bajas calorías, y en la apertura de las importaciones facilitó el ingreso de alimentos denominados *diet*. Una analogía que extrapolaba la nueva cultura del consumo al ámbito de los consumos culturales “cursis” que entonces estaba siendo representada por el arte del Rojas. En cualquier caso, creemos que tras esa misma lógica luego se acuñaron rótulos como los de “arte guarango”¹³ y “arte posmoderno”, procedimientos discursivos tendientes a englobar cualquier tipo de producción que evocara a Jorge Gumier Maier y su círculo como estéticas carentes de compromiso político o social. Un recurso que pese a todo no impidió a la crítica y a la historiografía del arte argentino

¹³ En Argentina el término *guarango* es un adjetivo que se usa popularmente como sinónimo de grosero, vulgar, ordinario, “hortera”. Sin embargo, la expresión *arte guarango* fue acuñada por primera vez por el crítico de arte francés Pierre Restany en un polémico artículo publicado en la revista *Lápiz* titulado “Arte guarango para la Argentina de Menem” (1995). Allí, Restany vinculaba la producción del círculo del Rojas al estilo de vida de las clases dirigentes del gobierno menemista, periodo que toma su nombre de Carlos Menem, presidente de Argentina entre 1989 y 1999, y cuyo mandato estuvo caracterizado por el auge de la privatización y de la cultura del *pizza con champagne*. Otra expresión popular empleada para denominar los años de la “plata dulce”, periodo de gran circulación de dólares estadounidenses, de importaciones a precios de saldo, y cuya imagen culinaria se convirtió en un ícono de la frivolidad de las clases medias y altas argentinas durante los años 90.

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

incluir en años recientes a todas esas prácticas bajo un gran paraguas legitimador llamado actualmente “arte de los 90” (Krochmalny, Op. cit.: 117).

En resumidas cuentas, el discurso crítico sobre la producción artística del Rojas durante la gestión de Gumier Maier no sólo constata la centralidad de su figura sino también la “convergencia con prácticas e instituciones marginales entañando significaciones, configurando un sentido común y adscribiéndolo a una época como” el arte de los 90 (Ibid.: 117). Así, el uso del término “arte light” fue el punto de partida de una categoría usualmente empleada para referirse a los artistas, las obras y los espacios asociados al entorno del Rojas, pero al que luego se le sumarían otros calificativos como “rosa” y “guarango”, ambos usados como sinónimo de banalidad, vulgaridad y en ocasiones de homosexualidad.



Figura 5: *Sin título*, Marcelo Pombo (1994). © Colección MALBA

A propósito del *rosa* consideramos oportuno precisar que se trata de una abreviatura proveniente del término *rosado*, una expresión que en el contexto de las polémicas suscitadas alrededor del arte light no sólo se usó como una mera referencia al color, sino que también se empleó como una categoría cargada de connotaciones negativas en un periodo donde el virus del VIH/SIDA estaba causando numerosas muertes entre los artistas. Así pues, basta recordar el origen estigmatizante del término “peste rosa”, una expresión que durante los 80 y 90 fue ampliamente utilizada para señalar y discriminar a la población homosexual afectada por esa enfermedad. Sin ir más lejos, un crítico de la época podía referirse al arte del Rojas en los siguientes términos:

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

Pienso que lo de arte *light* tiene que ver, de alguna manera, con una cosa peyorativa; un arte débil, sin compromiso. Yo estoy en desacuerdo con que se lo llame *light*, y no creo que exista falta de compromiso, sino que es una cuestión aparente. De todos modos, si el pintor es puto o no, no tiene nada que ver. (Ameijeiras, 1993: 15).

Aunque aparentemente inconexas, estas y otras controversias no sólo ayudaron a prefigurar las dicotomías “arte light vs. arte político”, “compromiso vs. evasión”, etcétera, sino que también favorecieron a la mistificación del Rojas y su comunidad. De acuerdo a esta idea, las obras y los artistas que estaban en la órbita de lo light no sólo habían contravenido la hegemonía de la que había gozado hasta entonces la tradición del arte político argentino, sino que también motivaron la reapropiación de esas mismas expresiones vinculadas ahora a una nueva estética. En tal sentido, las voces críticas con el arte del Rojas no impidieron que las nociones que ellos mismos habían contribuido a crear estaban siendo ahora empleadas para desbaratar su legitimidad, y de paso consolidar una perspectiva estética sin mediación intelectual ni retórica profesional. Con todo, no es descabellado afirmar que el programa curatorial de Gumier Maier fue capaz de articular la inscripción institucional de un conjunto de imágenes, estilos, prácticas y sujetos que promovieron a partir de ese momento un nuevo tipo de mediación cultural (Ferreiro, Op. cit.: 43).

Por último, no queremos dar cierre a esta sección sin antes mencionar que las categorías anteriormente analizadas no agotan el estudio de otras manifestaciones estéticas vinculadas a esa gran categoría denominada “arte de los 90”. Nos referimos a prácticas que no se ajustaron al modelo de producción artística surgido en torno a la Sala del Rojas, y que a falta de expresiones más adecuadas la crítica y la historia del arte argentino acuñaron nuevamente con las etiquetas de “arte político”, o las variantes de “neoconceptualismo” o “neoabstracción”. No cabe ninguna duda de que estas y otras categorías coexistieron con el arte de los 90, aunque continuaron luego por derroteros comerciales e institucionales mucho más amplios que los realizados por los artistas del entorno del Rojas, y cuyos indicadores deberán ser rastreados en adelante en el mercado artístico para brindarnos una visión más amplia del periodo analizado (Krochmalny, Op. cit.: 117).

Hasta aquí hemos querido ofrecer un esbozo general de los principales agentes, instituciones y discursos artísticos involucrados en la creación y consagración del Rojas. Sobre ello, comenzamos con un breve repaso por la escena cultural de Buenos Aires tras el retorno de la democracia, intentando centrarnos especialmente en la escena contracultural del activismo gay y del movimiento under que en ese momento estaba teniendo lugar en espacios alternativos de socialización y difusión de sus ideas. Al parecer, alrededor de estos

2. ARTE ARGENTINO: CONTEXTO Y PRECEDENTES

espacios de reconocimiento identitario se crearon comunidades basadas en alianzas afectivas, políticas e intelectuales que permitieron a Jorge Gumier Maier y los artistas de su entorno ingresar al campo cultural gracias a una extensa labor crítica desarrollada en distintos medios de comunicación escritos. Seguidamente, nos detuvimos en algunos de los aspectos más relevantes de la gestión de Gumier Maier al frente de la Galería del Rojas. De aquel momento repasamos sus primeras propuestas y algunas de las discusiones que suscitó su política curatorial.

Así pues, la figura de Gumier Maier nos ha permitido aproximarnos a algunos de los debates que supusieron las nociones de *curaduría doméstica* y *arte light* para la construcción discursiva de los 90 convirtiéndose así en un antecedente fundamental para entender la transformación de la escena local del arte. Por otro lado, queremos acotar que, si bien en este apartado sólo hemos mencionado algunas de las actividades y de los artistas que pasaron por el Rojas, lo hemos hecho con la intención de ilustrar los principales rasgos distintivos de las prácticas culturales que se desarrollaron en ese espacio.

En adelante, nos proponemos recuperar y reinscribir algunos de los registros críticos e historiográficos del arte argentino reciente para ponerlos en relación con el surgimiento del proyecto Belleza y Felicidad. Ante todo, quisiéramos comenzar proporcionando un marco de referencia histórico que en perspectiva nos permita comprender el impacto y el alcance que dicho espacio tuvo para el conjunto de prácticas artísticas que emergieron con la crisis económica y social del 2001. Entre otras cosas, nos preguntaremos qué implicancias tuvo para Belleza y Felicidad la carencia de recursos y cómo a pesar de ello sus impulsoras fueron capaces de llevar adelante un proyecto que sin duda fue un antes y un después para el posterior desarrollo local e internacional del arte argentino durante el cambio de milenio.

3.1. Arte y precariedad, o cómo hacer de la necesidad virtud



Figura 6: Fernanda Laguna y Jorge Gumier Maier en la puerta de Belleza y Felicidad. © Alberto Goldenstein.

Fernanda Laguna, Who's that girl?

Alguien podría preguntarse por qué un trabajo que anunciaba analizar el fenómeno de Belleza y Felicidad al final dedicaría varias de sus primeras páginas a hablar sobre Jorge Gumier Maier y el arte del Rojas ya que a simple vista daría la impresión de que estamos frente a casos claramente distintos. Pero pese a las diferencias, las circunstancias revelan que los espacios del Rojas y de Belleza y Felicidad tuvieron mucho más en común de lo que podríamos imaginar. Y si bien somos conscientes de que hasta ahora apenas habíamos dado alguna pista sobre ella, en adelante nos referiremos a Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972) y su círculo en numerosas ocasiones ya que creemos que el estudio de su figura y trayectoria serán fundamentales para dimensionar el alcance del proyecto artístico que encabezó junto a la escritora Cecilia Pavón (Buenos Aires, 1973). Es precisamente por ello que creemos preciso abordar el caso de Belleza y Felicidad centrándonos primeramente en el encuentro entre Jorge Gumier Maier y Fernanda Laguna.

Pero primeramente quisiéramos responder a la pregunta de quién es Fernanda Laguna. Ante todo, debemos reconocer que estamos ante una de esas personalidades difíciles de clasificar debido en parte a que su vida y su trayectoria artística están inextricablemente unidas. Una primera aproximación a su biografía señala que Fernanda Laguna es una artista, escritora, editora y curadora quien desde hace más de veinte años viene desarrollando casi simultáneamente dichas funciones en distintos ámbitos del sector cultural. Algo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que para Laguna y para numerosos artistas argentinos la “multitarea” se había convertido en una forma habitual de

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

lidiar con la incertidumbre de un país política y económicamente inestable. A pesar de ello, esto nos dice bastante poco de una artista perteneciente a esa generación “bisagra” integrada principalmente por aquellas personas nacidas poco antes o después de la última dictadura. En cualquier caso, creemos que es importante resaltar algunos aspectos importantes de su vida.

Fernanda Laguna estudió Bellas Artes en la Escuela Prilidiano Pueyrredón, una de las instituciones artísticas más importantes y prestigiosas de la Argentina. No obstante, sus años de formación coincidieron también con un profundo desgaste del modelo de educación que estaban recibiendo los futuros artistas. Anquilosada aún en una modalidad de enseñanza profundamente academicista, por aquel entonces los planes de estudio de las carreras artísticas no sólo estaban desactualizados, sino que la mayoría del plantel docente continuaba impartiendo sus clases como hacía cuarenta o cincuenta años atrás. Lejos quedaba aún la esperada renovación de las antiguas carreras terciarias y de las instituciones de las que formaban parte. Cabe recordar simplemente que no fue hasta 1996 en el marco de la Ley de Educación Superior que la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón se unió junto a otras siete prestigiosas instituciones terciarias y superiores de arte para formar parte del IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte). Su creación no solo significó la transformación de las antiguas carreras terciarias en estudios universitarios, sino que también implicó el desarrollo de nuevas áreas de formación centradas en los lenguajes emergentes que hasta ese momento no habían sido incluidos en la educación superior argentina.

Pero a mediados de los 90 la vida de Fernanda Laguna dio su primer giro. En 1994 obtuvo la beca Kuitca, un programa para artistas jóvenes dependiente del Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella que fue dirigido por el artista Guillermo Kuitca y que funcionó de 1991 al 2011. En ese momento, la beca fue un trampolín en la trayectoria de numerosos artistas que por primera vez entraron en contacto con prácticas artísticas no objetuales y con el lenguaje de los nuevos medios. De esta manera, la beca fomentó la producción de instalaciones y de proyectos situados cuyos novedosos formatos de presentación de resultados fueron muy difundidos a través de los famosos *Estudios Abiertos*¹⁴, un ciclo de eventos en los que los artistas participantes usualmente mostraban

¹⁴ *Estudio Abierto* fue un festival de arte y cultura contemporánea impulsado por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires entre el 2000 y 2006. Se trató de un proyecto llevado a cabo en los barrios de San Telmo (2000), Palermo Viejo (2001), La Boca (2001), el Abasto (2002), San Telmo y Montserrat (2002), Retiro (2003), Avenida de Mayo (2004), el Puerto (2005) y la última en el Centro (2006), con eje en el Palacio del Correo Central y que tuvieron como epicentros distintos lugares emblemáticos de la ciudad como el edificio de las Tiendas Harrods, la Confeitería del Molino, el Palacio Barolo, el Apostadero Naval y el Museo ex Hotel de Inmigrantes, entre otros.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

sus trabajos como obras en proceso o “work in progress” (Alonso, 2004: 3). Pero si bien las becas fueron un estímulo para la trayectoria inicial de muchos artistas, éstas no terminaban de garantizarles su inserción en el circuito de espacios expositivos. De hecho, por entonces apenas existían los formatos digitales y por consiguiente los artistas que quisieran darse a conocer y ser seleccionados para realizar sus primeras muestras debían presentar sus candidaturas mediante el envío de carpetas. Una modalidad formal de presentación de candidaturas y proyectos muy eficaz durante aquellos años.

Pese a todo, a mediados de los 90 Fernanda Laguna le envió a Jorge Gumier Maier una carpeta que contenía un dossier con sus trabajos. A partir de aquí, todo parece indicar que el polémico curador se sintió gratamente sorprendido por la obra de Fernanda Laguna e inmediatamente le concedió una muestra en el Centro Cultural Rojas, un momento emblemático que la catapultará como la “heredera” natural de Gumier Maier y, por consiguiente, del arte del Rojas. Así lo relata Claudio Iglesias:

Pero no todos los artistas de principios de los 2000 lanzaban carpetazos y algunos hasta eran enemigos declarados de esta costumbre. Sin ir más lejos, Fernanda Laguna. No hay cosa, puedo afirmar sin temor a que me desmienta, que Fernanda odie más que una carpeta con el nombre y el apellido de un artista, un surtido de imágenes, un currículum convenientemente engordado con pasantías y otros detalles que nadie mira. Aunque ella misma de muy jovencita, a mediados de la década de 1990, le haya enviado una carpeta al curador del Centro Cultural Rojas, Jorge Gumier Maier, que hoy podríamos pensar que era en realidad una carta que llegó a destino. Gumier Maier abrió la carpeta con desánimo, pero se llevó una sorpresa que casi lo mata: inmediatamente le concedió a Fernanda una muestra en el Rojas y así empezó la historia de Fernanda Laguna como la elegida, la heredera del arte del Rojas. Pensemos que nunca más Fernanda escribió o siquiera leyó carpetas, aunque haya recibido muchas cuando tenía Belleza y Felicidad. (Iglesias, 2018: 32).

Esta mención a las *carpetas* no es caprichosa, como tampoco lo es el desprecio que le confesaba Fernanda Laguna. A nuestro parecer aquel objeto representaba algo más que un simple vehículo de difusión artística. En realidad, para Claudio Iglesias (2018) las carpetas simbolizaban la mayoría de los vicios y virtudes de los que adolecía el arte local debido en parte a la proliferación de las famosas reuniones de trabajo, una práctica que no sólo consistía en juntarse a fin de compartir experiencias laborales y personales, sino que también ejerció a los artistas en la elaboración profesional de sus portfolios. Esto significaba que todos aquellos que quisieran ingresar al circuito local del arte debían prestar especial atención a la redacción de sus carpetas, una fase fundamental de la profesionalización artística que en la década del 2000 ya había sido incorporada como una modalidad casi frenética de presentación y discusión de proyectos. Algo que en la jerga local comenzó a

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

ser llamado como *carpetazo* y que algunos artistas, entre los que se encontraba Fernanda Laguna, se rehusaban a adoptar (Iglesias, Op. cit.: 31). Sin ir más lejos, una publicación de la época testimonia así el tono general de algunas de estas reuniones:

En un edificio lúgubre y enorme en la calle Reconquista y Corrientes prestado por un economista simpatizante de las artes, tuvieron lugar las actividades principales del taller de Trama dedicado a análisis de obra. Los artistas seleccionados para esta sección fueron la mayoría muy jóvenes, con un promedio de edad de 24 años, y casi desconocidos (lo que comúnmente se suele conocer como artistas “emergentes”). Como cierre del taller se les pidió que hicieran un montaje de sus obras en la enorme planta de pisos grises para la artista canadiense Lisa Milroy, quien les dio un diagnóstico personalizado de los problemas de sus obras (Pavón, 2000: 14).

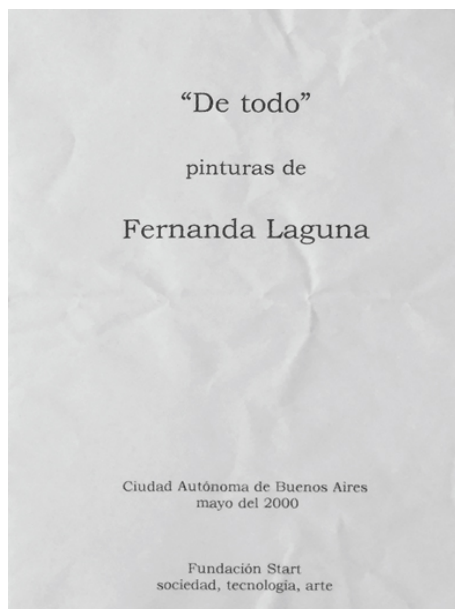


Figura 7: Anuncio de la muestra *De todo*, Fernanda Laguna (2000) publicado en la revista *ramona*. © Fundación Start.

Este ejemplo retrata a la perfección el funcionamiento del sistema del arte en la ciudad de Buenos Aires, un ceremonial del que los artistas aceptaban formar parte para entrar en contacto con los referentes profesionales que en ese momento estaban determinando las tendencias artísticas locales, regionales e internacionales. En realidad, el rechazo de las carpetas constituía la otra cara de una moneda que conectaba a Fernanda Laguna con Gumier Maier, y por tanto con la continuidad del arte doméstico y antiprofesional que tuvo su precedente en el ideario estético del Rojas. En cierto sentido, ambos pertenecían a un tipo de artista *sin carpeta* en vías de extinción que durante los 80 se había fraguado al calor del activismo político de agrupaciones y publicaciones homosexuales, pero sobre todo de la

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

subcultura del under con su “antros nocturnos y [sus] casas convertidas en espacios de recreación existencial como la casa de Liliana Maresca en el barrio de Montserrat” (Iglesias, Op. cit.: 32). Artistas para quienes en los 90 el Rojas fue un lugar de pertenencia, y por extensión, de “comunicación interpersonal, cercana y sentida” entre sus pares, mientras que en los 2000 sucedió lo contrario, para ellos y para los artistas de la generación de Fernanda las carpetas representaban la institucionalización de las relaciones artísticas que hasta entonces se había dado casi exclusivamente entre amigos.

Sin duda, el rechazo de Fernanda Laguna y su círculo cercano respondían a un modo de concebir el “arte que no sabe autopromocionarse ni autojustificarse; es a su manera un arte ignorante, salvaje: no conoce o finge que no conoce las parrafadas introductorias, las explicaciones, los pedidos de financiamiento y los títulos vendedores de los proyectos” (Ibid.: 33). A pesar de esto, no hubo una clara oposición a la profesionalización del arte de carpeta. Al contrario de lo que podría pensarse, gran parte de los artistas “anticarpetas” participaban activamente de los programas institucionales de promoción artística que había por entonces y, por tanto, aceptaban directa o indirectamente los cauces formales de presentación de sus proyectos. En realidad, la oposición no fue explícita, aunque en cierto modo sí, antes bien el rechazo de Fernanda y su entorno se encontraba en sus declaraciones, y en la especificidad de una retórica que comenzó a circular en las ya célebres reuniones de trabajo. De este modo, además del contenido informativo de las famosas carpetas, en los *statements* también empezó a ser habitual el empleo novedoso y exasperante de una narrativa del yo que hasta ese momento había pasado desapercibida para un importante sector de la crítica.

En todo caso, lo raro no era que Fernanda escribiera, la mayoría de los artistas lo hacía, sino el tono en que lo hacía. Así, la famosa “querrela de las carpetas” dejaría al descubierto no sólo a la artista sino también a una escritora que hablaba de sus obras y del arte que representaba desde una literatura en primera persona que fue severamente atacada por la crítica (Iglesias, Op. cit.: 33). Pero dichos ataques no aparecieron de manera espontánea, sino que se produjeron como efecto de una escritura no profesional plagada de expresiones que aludían a la subjetividad de la artista y su mundo. Universo que había sido expresado así en palabras de Fernanda Laguna:

[Los cuadros] me parecieron seres gentiles y bondadosos (yo siempre veo todo como seres), quizá porque asocié a las obras [...] con esos gigantes pacíficos de los cuentos [...]. También fue como dar un paseo por el silencio. Creo que estas obras, a pesar del ruido que pueda haber en el salón, lo silencian. Yo interpreté que lo hacían para tocar una música que sentí, pero que jamás escuché. También me pareció que su quietud aquietaba el ambiente y yo

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

sentí que lo hacían para envolverme y mecirme [...]. Pero cuando estaba frente a ellas, e intenté explicarme lo que me pasaba, las miré y no me dieron ninguna pista, ni siquiera dijeron nada, me suspendieron plácidamente de nuevo en su silencio. [...] Yo quiero hablar de ellas pero es como algo imposible, a la vez me dan muchas ganas de compartir de alguna manera semejante emoción. (Laguna, 2000: 5).

En suma, el arte sin carpeta del que rehuía Fernanda Laguna iba mucho más allá de una mera conexión y continuidad con el ideario artístico del Rojas. Ciertamente, el punto de inflexión entre el arte de los 90 y de los 2000 lo marcaría la inscripción discursiva de este nuevo tipo de artista que en lugar de hacer uso de la retórica institucional se expresaba desde la intimidad de su propio yo. Así, los textos de Fernanda no sólo se caracterizaron por tomar distancia de la obligada autopromoción artística sino también por habilitar la presencia de un yo que no diferenciaba la artista de la persona, por tanto, de un “yo” que según la investigadora y escritora Marina Yuszczuk tampoco podía ser separado del texto (Yuszczuk, 2014: 229). Sin embargo, aquella exteriorización literaria de la intimidad muy pronto comenzó a ser interpretada por la crítica como un rasgo del narcisismo de la artista. Desde esta perspectiva, el contenido escrito de las carpetas y sus sucedáneos habían dejado de ser herramientas textuales de comunicación profesional para convertirse en medios de expresión de una *literatura menor* frívola e infantil “que dejaba pendiente los problemas políticos, sociales, culturales, más importantes” (Iglesias, Op. cit.: 34).

Es en este contexto donde irrumpe Belleza y Felicidad, un proyecto cultural que comenzó a funcionar entre 1998 y 1999 como una tienda de insumos para artistas y que luego se convirtió en un espacio autogestionado de difusión del arte sin carpetas y de producción de literaturas de bajo costo. Tal como señala Irina Garbatzky, se trató ante todo de una iniciativa impulsada por artistas que recurrieron a la autogestión no sólo como una forma de autofinanciar sus proyectos sino también como una “estrategia de subsistencia frente a un mercado cuyas instituciones no logran un desarrollo equiparable al de los recursos humanos que producen” (Garbatzky, 2015: 3). El modo de producir y difundir arte de Belleza y Felicidad en la escena cultural de Buenos Aires nos permitirá en adelante abordar los antagonismos críticos en torno a la relación arte y política, una polémica suscitada en parte por una propuesta estética basada en la autogestión editorial, en el uso comunitario del espacio artístico y en la mezcla e inespecificidad de los géneros literarios como forma de eludir al mercado artístico y la inequidad de sus lógicas comerciales (Yuszczuk, Op. cit.: 224).

Ediciones Belleza y Felicidad, la literatura *do it yourself*



Fig. 8. *Escuelita Thomas Hirschhorn*, Diego Bianchi y Diego Estol (2005). © Belleza y Felicidad.

En el año 1999, la precariedad y las profundas desigualdades imperantes en el país ya auguraban en gran medida lo que iba a suceder tan sólo un par de años después con el estallido de la crisis. Mientras tanto ese mismo año, dos jóvenes amigas, la artista y escritora Fernanda Laguna y la traductora y poeta Cecilia Pavón, alquilaban por primera vez un local en el que no hacía mucho tiempo había estado funcionando una farmacia. Así, en una de las tantas esquinas del popular barrio de Almagro, uno de los barrios más distintivos de Buenos Aires, comenzó su andadura Belleza y Felicidad (ByF), espacio fundado con escasos recursos económicos que comenzó siendo un bazar de insumos para artistas pero que muy pronto incluyó entre sus numerosas actividades la lectura de poesías, la exposición de producciones de bajo presupuesto, la realización de recitales y performance, pero también la venta de toda clase de baratijas importadas de China o de Taiwán y de *plaquettes*, publicaciones impresas de pequeño formato que se distinguían del fanzine por emplearse principalmente en la difusión de literatura barata de poca extensión. Y si bien es cierto que esta forma de hacer literatura no era novedosa, sí lo fue en cambio su modalidad de producción y circulación, modalidad que partir del estallido de la crisis económica y social del 2001 reconfiguró tanto los contenidos como las formas de hacer arte y literatura en la Argentina de ese entonces.

A medio camino entre las tiendas de “Todo por 2 Pesos” (equivalente de los Todo a Cien) y los típicos salones culturales polivalentes de barrio, Belleza y Felicidad fue muchas cosas al mismo tiempo, y ninguna de ellas también. Inclasificable de a ratos, a menudo sus fundadoras lo llamaban regalería, o simplemente *re-galería*, un juego de palabras cuyo uso

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

del prefijo *re* empleaban en un sentido superlativo para exagerar el término “galería”. De esta manera, con el uso de la expresión “re-galería” hacían una doble alusión al funcionamiento de ByF como tienda de regalos y como galería de arte en virtud del aura consagratorio que aún desprendían para ellas las galerías de verdad, las “serias”, las mismas que percibían sólo al alcance de unos pocos y que de alguna manera también parodiaban. Pero en el fondo no había una verdadera intención de desprestigiar el arte de galería, por el contrario, en realidad creemos que sus fundadoras estaban profiriéndole un gran afecto y admiración. En la práctica, ese apego hacia el espacio de Belleza y Felicidad y de las personas que formaban parte él se tradujo por medio de una reinterpretación literaria de su estructura y funcionamiento.

Tras esta lógica, parece ser que la inclusión de las artes visuales tuvo que ver desde un primer momento con ese tamiz literario, y con la idea de que fuese un capítulo más dentro de esa gran novela en forma de galería. De este modo, ByF representaba un espacio de ficción que les permitía adoptar distintos personajes jugando a veces a ser grandes artistas, u otras simplemente a tener y vender obras de arte en importantes ferias internacionales como lo era por entonces la novedosa arteba¹⁵. Bajo este supuesto, el proyecto se creó “como si” fuera un personaje novelado más, pero esta vez bajo la forma ficcional de una tienda que en lugar de vender enormes y carísimos regalos de boda ofrecía productos a precios bajísimos. Gracias a una suerte de pacto ficcional, la antigua farmacia de Almagro se había convertido así en la más importante sucursal artística de las “Grandes tiendas de regalos Belleza y Felicidad”. Algo que para Fernanda Laguna tenía que ver con una estrategia de supervivencia frente a los grandes sueños y aspiraciones truncadas de una generación de artistas marcada por la crisis (Fundación arteba, 2017).

En un contexto signado por políticas estatales que aumentaron gravemente la pobreza y las desigualdades sociales, ByF se transformó por consiguiente en un espacio experimental de encuentro y de nuevas formas de relacionarse. Fernanda Laguna expresaba así el surgimiento de la propuesta:

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. (Laguna, 2007: 25-26)

¹⁵ arteba es una feria internacional creada en 1991 como un evento pionero en la creación de un mercado regional del arte en la ciudad de Buenos Aires.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

Pero más allá de estas justificaciones, no hay que perder de vista que la premisa central del proyecto partió de la creación de una editorial que les permitiera la publicación rápida y barata de literatura “Do it yourself” (DIY), o del “hazlo tú mismo”. Ideada en 1998 por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón durante un viaje a Brasil, la inspiración provino en parte de la literatura de cordel, un género y modo artesanal de producción literaria ampliamente difundido en el Nordeste de Brasil durante las décadas de los 70 y 80 (Palmeiro, 2011: 11). Se trataban de pequeñas publicaciones folletinescas del tamaño de un fanzine que recogían la tradición oral y popular de esa región brasileña. Al parecer, la peculiaridad de estos cuadernillos impresos permitía colgarlos de un hilo o cordel tensado para ofrecerlos a su venta junto a otros muchos artículos de consumo masivo. Fue precisamente esta idea de la que se apropiaron Laguna y Pavón para crear al año siguiente su propio sello editorial. Probablemente lo que más les atrajo de esta idea fue el mundo de posibilidades que brindaba la edición rápida y barata de este tipo de literatura, entre las que no sólo se encontraba su bajo costo de producción sino también la opción de crear un público específico para las plaquetas (Altuna, 2021: 23). De acuerdo a la investigadora Cecilia Palmeiro, fue justamente esa mezcla heterogénea de materiales la que resultó ser clave a la hora de *desacralizar* la literatura como institución pues al presentarla como una mercancía más no sólo se evidenciaban los privilegios del que gozaban las grandes firmas editoriales y los centros de producción intelectual como las universidades, sino que de alguna manera también exponían la desigualdad estructural de un circuito cultural fuertemente arraigado en el prestigio social del escritor y su pertenencia a la “ciudad letrada” (Palmeiro, Op. cit.: 201).

Ahora bien, el impulso creativo hacia estas nuevas formas de experimentación literaria plantea varias cuestiones. Si nos centramos exclusivamente en el contexto de producción y difusión de las publicaciones generadas en torno a ByF podemos advertir dos lecturas diferenciadas del fenómeno analizado. Por un lado, estarían las polémicas motivadas por el desconcierto generado ante la disolución de los límites “entre la poesía, las artes plásticas, los fanzines y otros medios virtuales, como el fotolog” (Yuszczuk, 2015: 22). Desde esta perspectiva, nos encontramos con las críticas de los escritores Martín Prieto y Daniel García Helder quienes ya en 1998 se atrevieron a abordar los poemas de Fernanda Laguna desde la prestigiosa revista *Punto de Vista*¹⁶, siendo de hecho dos de los primeros críticos en considerar dichas obras como literatura emergente al referirse a ellas como “miniaturas banales, encantadoras y plásticas” (Prieto y García Helder, 2006: 112). Aunque si hablamos

¹⁶ *Punto de Vista* fue una revista argentina de literatura, historia, sociología y crítica literaria creada en 1978 por Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y Elías Semán. Su período de actividad abarcó distintas épocas y tendencias intelectuales hasta su cierre en el 2008. Ya en la década de 1980, se había convertido en uno de los puntos de referencia para toda una franja cultural y política de la intelectualidad argentina. Desde la década de 1990, comenzó a expandir sus temáticas para abarcar temas relacionados con la coyuntura política y social.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

de desconcierto hablamos en realidad de una profunda falta de comprensión ante un proyecto que parecía no ceñirse a ninguna categoría reconocida hasta entonces, y que fue usualmente interpretada como una mezcla kitsch entre poesía y artes visuales.

Al mismo tiempo, nos encontramos frente a un repertorio de lecturas críticas que identificaron las marcas textuales de un nuevo giro discursivo en torno a los textos producidos antes y después de la crisis. A diferencia de lo que pasó en los 90, este nuevo cambio de paradigma reinstaló la cuestión de lo político en el centro del debate poético convirtiéndolo a partir del 2001 en un tema de ineludible necesidad. A propósito de estos cambios recuperamos dos textos mencionados por la investigadora Marina Yuszczuk y que consideramos especialmente relevantes para los propósitos del presente análisis. El primero de ellos es una crítica del prestigioso escritor César Aira y otro del poeta Mario Ortiz, ambos publicados en el 2002. En los dos casos, la investigadora señala que los autores no se limitaron al mero análisis textual del contenido poético de la factoría ByF, sino que habrían ido más allá al intentar dar cuenta también del contexto de producción y difusión de la literatura generada a partir de la galería (Yuszczuk, Op. cit.: 24).

En el caso de Aira, su crítica se centró fundamentalmente en la política cultural del gobierno vigente. Para él, los subsidios que se estaban otorgando a numerosos proyectos editoriales independientes surgidos durante el periodo, entre las que naturalmente se encontraban las publicaciones de ByF, en lugar de acreditar una adecuada planificación de las ayudas públicas al sector cultural en realidad habían sido el resultado de un “error de cálculo” presupuestario. En palabras de Aira:

Esta poesía en especial, que no habría visto la luz si no fuera por el error de cálculo de un funcionario imprudente, leída en un momento convulsivo que hace tambalear los presupuestos nacionales, es ideal para poner a prueba nuestra adaptación. Para alguien que haya tomado el té con Victoria Ocampo, o se haya adherido al compromiso sartreano de los años cincuenta, o haya leído a Marx y Lacan, o inclusive para quienes se hicieron una idea de la transgresión a partir de Jim Morrison o John Lennon, estos chicos semianalfabetos formados en la televisión tienen que parecerle barbarie pura, y su poesía un fraude. Pero eso es sólo si se lo enfoca desde el pasado, con valores ya hechos. Y los valores, por más que se pretendan eternos, son siempre históricos. Con un poco de imaginación, y adoptando el punto de vista del presente, estos poemas toman un color de necesidad: son los eslabones inevitables que llevarán al futuro, y el mundo futuro tendrá su cultura, en cuyos archivos estarán los libros publicados a medias el 1 de diciembre del año 2001 gracias a un subsidio interrumpido, mientras sucedían hechos a medias históricos. (Aira, 2002)

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

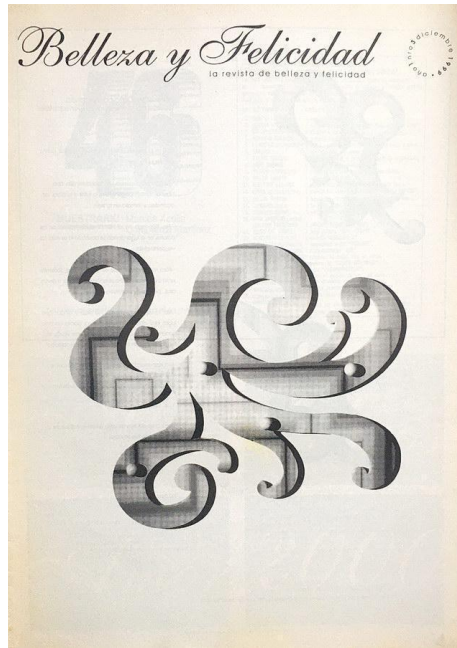


Figura 9: Ilustración y obra de tapa de Jorge Gumier Maier. Ed. Belleza y Felicidad, año 1, N° 3, diciembre de 1999. © Nora Fisch.

Por el contrario, Mario Ortiz nos brinda una lectura diferente del fenómeno poético y editorial de ByF. De acuerdo con Yuszczuk y tras la reseña de *Crin* (2001), un libro de poesías de la escritora Gabriela Bejerman (1973), Ortiz comenzó a hacer hincapié en una nueva concepción de la poesía a la que identificó como “estética ByF”. Con este término, el escritor aludía a las producciones literarias de Belleza y Felicidad que según él eran una expresión discursiva de sus mundos idealizados. Se trataban de obras en las que Bejerman empleaba abundantes elementos retóricos para hablar de emociones tan primarias como la alegría o la tristeza, ingredientes que compartía igualmente con numerosos textos de Fernanda Laguna y de otros tantos escritores noveles en los que se reconocía una sensibilidad estética compartida. Desde luego, nos referimos a producciones literarias que no habrían implicado ningún rasgo característico especial de no ser por su empleo novedoso del lenguaje poético y de la performance, en cuyo caso los poemas de ByF parecían entrañar una nueva crisis de la subjetividad consistente esta vez en la disolución identitaria del yo:

Ortiz deduce de los poemas de Bejerman la construcción de un mundo fluido en el que el “yo” se disuelve permanentemente en estados de felicidad, y donde los dolores son amortiguados al punto de que la sangre puede ser “pura, bella, sin dolor”. (Yuszczuk, Op. cit.: 24-25)

Según esta perspectiva, la clave de este tipo de poéticas no residía en la representación escénica del vínculo literario y afectivo entre amigas, en tanto que no intentaban actuar o

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

ser alguien más, sino en la presentación o exteriorización de sus estados emocionales más simples y puros. Así pues, las artistas creaban en complicidad con el público universos poéticos donde los límites entre la realidad y ficción se yuxtaponían y se sucedían repetidamente. Sea como fuere, la crítica de Mario Ortiz sobre las presentaciones de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman ha contribuido a dar testimonio y recrear el clima general de estos eventos en un momento donde la performatividad en la poesía era una práctica más bien excepcional. Así lo confirma la presencia del escritor en el *Espacio Vox*¹⁷ de Bahía Blanca, un proyecto periférico del interior del país dedicado a la difusión poética contemporánea argentina y latinoamericana, y donde varias artistas vinculadas a ByF llevaron a cabo sus *acciones poéticas*.

Por lo visto, en dichas acciones el empleo del género epistolar o del diario íntimo habían sido adoptadas como formas de comunicación y prácticas literarias no especializadas. Nos referimos a *géneros literarios menores* enormemente populares entre las adolescentes jóvenes, inclusive mucho antes de la llegada de Internet, y que en cierto sentido recuperaban el espíritu de “las dedicatorias que se escriben las amigas en carpetas y cuadernos, o cualquier tipo de intercambio no profesionalizado de textos donde se cultive la subjetividad o, incluso, cierto afán poético” (Yuszczuk, Op. cit.: 25). Mario Ortiz lo testimonia así:

En Bahía Blanca el año pasado se organizó un recital de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman: la sala apagada, salen ellas vestidas con una especie de pijamas o camisones blancos, descalzas. Se sientan en un rincón lleno de almohadones y papeles afiches blancos desparramados en el piso; al rato encienden una gran cantidad de velitas que depositan sobre esos papeles. Una música muy suave e indefinida acompaña este clima espectral, y comienzan a leer. Mientras una lo hace, las otras dibujan sobre los papeles. Los poemas, más que textos aislados, parecen estar dialogando entre sí, respondiéndose unos a otros como en un encuentro de amigas. (Ortiz, 2002).

¹⁷ *Vox* fue un proyecto cultural desarrollado en la ciudad de Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, entre 1994 y 2015, y que estableció acciones y vínculos con artistas, escritores, docentes, gestores, editores y diversos proyectos culturales de Argentina, Latinoamérica y Europa. Su actividad principal se centró en la edición de poesía contemporánea argentina y latinoamericana, y en la formación de escritores a través de becas. Dentro del proyecto se organizaron eventos como recitales, mesas de debate y reflexión, seminarios y conferencias, y presentaciones de libros. Entre 1998 y 2006 se creó el *Centro Cultural Espacio Vox* donde funcionó una galería de arte contemporáneo y se presentaron muestras y jornadas de encuentros con artistas, presentación de proyectos, recitales de música y obras de teatro. *Vox* también participó de las ferias *arteba*, *Expotrastienda* y *Periférica*, en la ciudad de Buenos Aires, y en distintas ediciones de la feria del Libro de Buenos Aires, y en espacios similares situados en distintas regiones de Argentina y Brasil como así también en Francia, México, Alemania, Uruguay, Ecuador, Chile, España, Perú y Costa Rica.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

Pero a qué nos referimos cuando afirmamos que las publicaciones de Belleza y Felicidad pertenecían a géneros literarios menores. En el caso de estas publicaciones, pensamos sobre todo en la ontología del objeto literario y en su parentesco con lo que Deleuze y Guattari denominan *literaturas menores*. Según Matías Moscardi, con esta noción ambos autores identificaron literaturas que formaban parte de literaturas mayores o hegemónicas, pero que según ellos se diferenciaron de éstas por ser depositarias de la cultura popular de determinados grupos minoritarios a través de su uso singular de la lengua. Gracias a estas literaturas menores podemos dimensionar la importancia de la escritura *pop* para el desarrollo de un lenguaje propio vinculado a las culturas marginadas (o no-culturas) del subdesarrollo, algo que en la práctica funcionó como un punto de fuga a fin de proyectarse fuera de la compleja realidad circundante (Moscardi, 2013: 40):

Una salida para el lenguaje, para la escritura, para la música. Lo que se llama Pop: música pop, filosofía pop, «escritura pop»; allí donde es posible encontrar los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa. (Deleuze y Guattari, 2002: 43).

Desde los enfoques abordados, enfatizamos una vez más el aporte fundamental de Belleza y Felicidad al desarrollo paratextual y autogestionado de un espacio que antes, durante y después de la crisis del 2001 habilitó prácticas artísticas y literarias experimentales que eludieron los canales habituales de mediación y legitimación institucional. En este sentido, no hay duda de que ByF fue un proyecto comunitario cuyo empleo de escrituras no profesionalizantes puso también en práctica formas alternativas de ser en común frente a la debacle económica, social y política que acaeció en la Argentina durante el cambio de milenio.

Como hemos visto hasta aquí, la producción literaria de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman no sólo ocupó un lugar central en el proyecto editorial de Belleza y Felicidad sino también en el entorno artístico emergente local y regional. Es por ello por lo que creemos fundamental ocuparnos en las siguientes páginas de la escritura grupal de las artistas, y de la construcción y reconocimiento identitario de una marca autoral colectiva íntimamente vinculada al nombre del proyecto. Y de cómo *lo bello* fue funcionando cada vez más como una categoría que contribuyó a los debates críticos suscitados en torno a la cuestión entre arte, política y precariedad.

Diminutas plaquetas sin tapa y en bolsitas de plástico

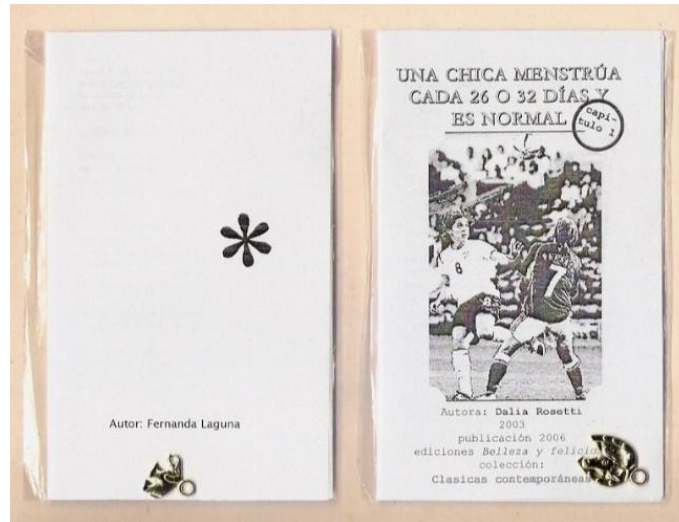


Figura 10: Ejemplares de *plaquettes*. Izq. *, Fernanda Laguna, sf. Der. *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal*, Dalia Rosetti (2003). © Ed. Belleza y Felicidad.

Sin duda, una de las cosas que más han llamado la atención sobre Belleza y Felicidad ha sido la dificultad para identificar el tipo de prácticas que se llevaban a cabo allí. Esta inespecificidad desembocó en innumerables discusiones sobre los alcances y límites de ciertas categorías con las que tradicionalmente se identificaban los resultados de la producción artística y literaria contemporánea. Fue justamente esa “indefinición” lo que habría obligado a ciertos investigadores a reorientar su atención hacia los y las artistas, y hacia la naturaleza procesual de sus obras. Así, el tipo de repertorios que dio lugar a las prácticas artísticas desarrolladas en ByF comenzó a ser identificado como distintivo de lo que Reinaldo Laddaga denominó *comunidades experimentales*. Con esta noción suele hacerse referencia a toda comunidad en ciernes cuyos proyectos culturales, y de otra índole también, les ha permitido encontrar un espacio de intereses potencialmente común generando “un ámbito de elaboración colectiva más o menos extenso en el tiempo y en número de participantes” (García Navarro, 2009: 55-63).

Tomando como punto de partida este presupuesto, las plaquetas de ByF se nos presentan una vez más como un “arte de organización” (Laddaga, 2006: 14) cuya exploración de la escritura y la edición tendía más bien a difuminar las nociones de *obra* y *libro*. Al fin y al cabo, cuando ByF redujo tan radicalmente sus tiempos de publicación no sólo llevó al límite sus condiciones materiales de producción literaria, sino que en cierto modo también despojó al objeto libro de su aura tradicional. De cualquier manera, no podemos atribuir únicamente a la crisis la desmitificación del libro impreso, debiendo buscar las causas de su pérdida

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

“aurática” en otros sitios. Probablemente algunos de esos motivos hayan sido la inmediatez de la edición y el abaratamiento de los costos de producción. En cuyo caso, la reducción en los tiempos de elaboración a su más mínima expresión habrían dado como resultado la venta de diminutas publicaciones en bolsitas de plástico caracterizadas por su factura descuidada, y por un diseño básico repleto de errores de ortografía que comenzó a diferenciar a las plaquetas de ByF de otras publicaciones experimentales coetáneas. (Yuszczuk, 2014: 33). Rasgos distintivos que no sólo las alejaban del libro *bien hecho* sino también del libro como reservorio del conocimiento al considerarlas como literaturas casi descartables de “usar y tirar”. (Mazzoni y Selci, 2006: 263).

Pero también hubo otras inscripciones materiales de la edición que permitieron identificar la poesía y la narrativa de Belleza y Felicidad. Entre ellas encontramos desde la omisión del nombre de las artistas que diseñaban las portadas de las plaquetas hasta aspectos más autorreflexivos relacionados directamente con la propia práctica editorial. De esta manera, en la revista editada por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón *Ceci y Fer* (2004), podemos hallar el siguiente fragmento: “Antes de salir esta revista, ya vendió más ejemplares/ que todos tus libros durmiendo en los estantes de las librerías que/ además pagaste vos mismo para publicar. / Qué triste estar solo en tu casa, y que nadie te lea!” (Laguna y Pavón, Op. cit.: 49).

Como puede observarse en los párrafos anteriores, la literatura de plaquetas no sólo desbordó el contacto íntimo y directo entre el lector y la publicación, sino que también contribuyó al desarrollo de sus cualidades pretextuales en tanto y en cuanto funcionaban como “partituras” que preexistían a su despliegue escénico. En otras palabras, ByF puso en juego una dramaturgia literaria a la que podríamos llamar “proto escénica”, y cuyos procesos de intercambio y complicidades grupales compartidas resultaron mucho más eficaces que sus resultados. Evidentemente, conceder a este tipo de prácticas el estatus de obra era poco menos que contradecir el consenso alcanzado hasta ese entonces sobre lo que se entendía o no por un objeto artístico. De esta manera, ByF comenzó a despertar ciertas sospechas sobre la legitimidad de sus prácticas, prácticas que por otra parte se habían vuelto indefinibles para un importante sector de la intelectualidad y de la crítica cultural. De modo que al ponerse en circulación esta nueva modalidad paratextual de poesía también se estaba poniendo en cuestionamiento a la propia noción de *obra*. Es lo que sucedía con las lecturas escenificadas puesto que cuando se producía el hecho artístico las fronteras entre la obra y el público se disipaban, dando como resultado la sensación de haber presenciado un acontecimiento al que le eran completamente indiferentes los “valores consagrados” del campo literario.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

Como es sabido, los *valores consagratorios* son aquellos que usualmente legitiman y refuerzan el arte institucionalizado dentro de un sistema de reglas que estructuran y determinan el funcionamiento del campo artístico. En alusión a estos valores, el investigador Fernando Valenzuela (2013) retoma de Pierre Bourdieu la noción del *artista ingenuo* figura que le permite hablar del “arte que producen personas [...] que están completamente al margen de los mundos de arte profesionales, sin llegar a pensar sus prácticas y los productos de éstas en términos de un ‘arte’” (Ibid.: 141). Es decir que las obras que produce el artista ingenuo pertenecen a lo que Bourdieu denomina “estética popular”, y cuyos valores no están subordinados al campo artístico sino más bien son la expresión del desconocimiento o del rechazo de sus reglas de juego (Bourdieu, 2003: 104). Es por ello que consideramos que las artistas del entorno ByF pertenecían al grupo de las “artistas ingenuas” ya que no sólo prescindieron de las reglas que dictaminaba el campo literario, sino que además recuperaron textualidades y formatos menores de la cultura popular a través del...

“[...] uso de un léxico desprestigiado en la poesía de los noventa pero que tiene su pervivencia en otras manifestaciones culturales tales como los posters, las tarjetas de celebración que se comercializan en los quioscos o los diálogos de las telenovelas” (Yuszczuk, 2014: 32).

De acuerdo a Marina Yuszczuk (2014), la noción de ingenuidad que nos ofrece Bordieu conecta con la estela dejada por las artistas de ByF en relación al rechazo hacia las teorizaciones academizantes. Rechazo que en la práctica desplegó un estilo poético que exaltaba y fusionaba géneros menores de la escritura sentimental como los empleados en el diario íntimo, la correspondencia juvenil y el naciente fotolog, probablemente el sitio web de publicación de fotografías más importante de su época, y precursor de las redes sociales que usamos actualmente. Hablamos de poemas que emulaban el estilo de la “alta literatura” pero que las artistas evitaban corregir deliberadamente no sólo para dejar un registro de los errores ortográficos y tipográficos inscriptos en las plaquetas, sino también para parodiar las imposturas del canon literario. En tal sentido, hay poemas de Fernanda Laguna que parecen ridiculizar con sutileza la legitimidad de la institución literaria y su sistema de jerarquías al equiparar el canon de los “grandes escritores” con aquellos escritores casi desconocidos y sin reputación amigos de la propia artista (Ibid.: 33). Por ejemplo, en un fragmento del poema *Salvador de Bahía, ella y yo* Fernanda Laguna (1999) se refería así sobre el campo literario:

Este es un cuento
muy bonito
y simple.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

Es mi primer cuento
es lo más largo
que he escrito.

Mi proyecto ambicioso,
mi consagración.

He usado
más palabras que nunca.
He imitado
a grandes escritores
como Bocaccio,
César Aira,
Clarice Lispector,
Cecilia Pavón,
Gabriela Bejerman
y Paulo Coelho.

En efecto, los poemas de Laguna, Pavón y Bejerman terminarán destacando por la construcción de universos juveniles compartidos, y por la presencia de ciertas marcas enunciativas que prefiguran la *puesta en escena del yo*: “—¡Hola! / Mi nombre es Samanta y/ he venido a este planeta/ a contarles un cuento”; “Este es un cuento/ muy bonito y muy simple; “Les voy a contar una anécdota triste” (Laguna, 1999). En estos fragmentos advertimos que los poemas no sólo se presentan como vehículos para escenificar y poner en palabras una narrativa del *yo*, sino que también funcionan como nexos literarios y afectivos de mutuo reconocimiento. Ciertamente, estos ejemplos ilustran hasta qué punto los universos emocionales de ByF determinaron este tipo de prácticas, presentándose, así como formas básicas de expresión libidinal que se ponían en circulación cada vez que las artistas exteriorizaban sus emociones e intercambiaban palabras frente al público. Esto se habría hecho especialmente evidente en los títulos de algunas plaquetas pertenecientes a Cecilia Pavón como por ejemplo *fernanda* (por Laguna), *Gabriela, los hombres y yo* (por Bejerman) o *El festival de las lágrimas, La euforia y Primer beso*, títulos que “remiten una vez más a un mundo de emociones tan intensas como efímeras” (Yuszczuk, 2014: 38). La conjunción de estos factores dio como resultado una poética basada en la “extimidad” de las relaciones personales entabladas por las artistas y su grupo de amistades. Gracias a un fluido intercambio de menciones más propio de la epístola juvenil y del diario íntimo que de la difusión del libro erudito, ByF creó una conexión que terminaría dando lugar a la producción de nuevas (inter)subjetividades y de auténticos públicos alternativos.

Pero la estética de Belleza y Felicidad no se limitó únicamente a explorar las experiencias afectivas de sus protagonistas, sino que también se encargó de forjar “conexiones

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

manifiestas entre la política y la emoción” (Cvetkovich, 2018: 17) como parte de las respuestas culturales creativas que surgieron frente al caos del 2001. Desde esta perspectiva, la escritura *naïf* de ByF no debe inducirnos a engaño ya que tras “las muchas formas de amor, rabia, intimidad, pena, vergüenza [...]” adoptadas por su poética subyacía en verdad una profunda “reconsideración de las distinciones convencionales entre vida emocional y vida política” (Ibid.: 22; 26). Así pues, expresiones pueriles que en la superficie aludían a la vida afectiva de las artistas se yuxtaponían junto a otros términos acerca de los temas que más nos preocupaban a nivel nacional, entre los que desde luego se encontraban la *pobreza* y el *dinero*. De ahí que estas estrategias creativas de supervivencia se hayan dedicado a revertir el sentido peyorativo de dichos significantes, palabras que parecían no encajar con un estilo poético reconocible, pero cuyo trasfondo permite entender la necesidad de arrebatar a la realidad los usos sociales de un lenguaje fuertemente condicionado por el incremento de la conflictividad social (Yuszczuk, 2013: 38).

A su manera, todos estos elementos dieron lugar a una modalidad de poesía sin lirismo suscitada en parte por la emergencia de un lenguaje *de* y *sobre* la crisis. Fue una escritura desconcertante por inusual, pero también por la sucesión de imágenes poéticas que dejarían para la posteridad inmediata el registro impreso de una nueva sensibilidad impregnada esta vez por la aparición de las primeras tecnologías digitales llegadas al país. Nos referimos a imaginarios insólitos a los que a falta de un nombre mejor llamaremos provisionalmente tecnopoéticos, y que nos dejaron pequeñas piezas literarias que pueden ser interpretadas como un elogio a las posibilidades expresivas de estas nuevas tecnologías. De acuerdo con esta idea, la imaginación creadora de Belleza y Felicidad no sólo invistió a los nuevos dispositivos tecnológicos de una pátina libidinal poco convencional, sino que también se intuye su desconexión con el pasado, algo que nos recuerda que estábamos en pleno auge de la postmodernidad, y cuyos discursos trajeron consigo el problema de la ahistoricidad. Cuestiones que aparecen en el poema *La señorita* (1999) de Fernanda Laguna, y cuya peculiar fantasía revolucionaria esboza una “utopía difusa, desprovista de contenido (y por supuesto de toda connotación histórica) y en clave tecnificada” (Yuszczuk, Op. cit.: 38):

La música es mi amiga
porque sus ondas
llegan a mi corazón
[...]
Las ondas existen
como la onda del amor
y es por eso que no puedo evitar
enamorarme
porque las ondas del amor son

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

como las de la música
y en el corazón no hay ninguna tapa
para evitar que entren.
¡Lo he descubierto!
Por eso me enamoro.
En el mundo todo son ondas
y somos cuerpos de ondas
porque si hablo con Cecilia por teléfono
llego hasta allí
a través del cable
y cuando me muera
seré otro tipo de onda.
Una onda negra.

Con este tipo de poesías, las alusiones a la tecnología revelarán un uso particular del lenguaje en un doble sentido. Por un lado, los poemas comenzarán a generar un curioso efecto de distanciamiento con respecto a la referencialidad externa de las palabras empleadas. Es como si al hablar de la tecnología todo el peso simbólico del lenguaje se hubiera alejado de la realidad circundante dando lugar así al surgimiento de un conjunto de textos caracterizados por una belleza poética *antiadherente*. En dichos poemas, se investía a los aparatos electrónicos de un valor sentimental que parecía no traspasar la superficie “textual” de las palabras, mismas palabras a las que otros poetas solían recurrir para reivindicar, denunciar o señalar los efectos más nocivos de la crisis. Visto de esta manera, podríamos incluso pensar que estamos ante una estética que sublimaba un mundo idealizado sin conflicto y sin contexto gracias a la fascinación que ejercían sobre las artistas las tecnologías provenientes del nuevo mundo globalizado. Y mientras la ausencia de referencias externas reconocibles daba paso a una escritura recursiva que parecía sólo dar cuenta de sí misma, el sujeto de la enunciación poética continuaba en vías de descomposición, y de fusión con los objetos efímeros que nos ofrecía una vez más la nueva sociedad de consumo (Yuszczuk, Op. cit.: 37).

Por otro lado, el apego emocional a esos mismos dispositivos no sólo los hacía depositarios de un nuevo tipo de sensibilidad estética, sino que también le dio forma “visual” a una imaginería personal e interior muy poco explorada hasta entonces. En tal sentido, la mayor parte de los poemas de ByF tendrán en común el despliegue de una imaginación tecnológica desbordante, imaginación que por otra parte contribuyó también a la disociación discursiva del sujeto y el objeto literario de su pasado histórico (Ibid.: 40). Al tratarse de un lenguaje aparentemente desconectado de su contexto, no fueron extrañas las interpretaciones que consideraron esta “ruptura de la cadena significativa” como algo propio de la producción cultural posmoderna (Jameson, 1991: 63-64) y, por tanto, de la

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

ahistoricidad de una experiencia estética constantemente presentificada y desligada de la historia.

Esta ruptura con el pasado se hizo cada vez más ostensible a medida que el lenguaje empleado en los poemas describía las sensaciones *inmediatas* experimentadas por las artistas sobre el aspecto externo y visible de las cosas. De esta manera, proliferaron poesías que parecían aludir únicamente a las impresiones causadas por la superficie del mundo material percibido cuando en realidad remitían a un momento presente sin antes ni después. Algo que recuerda a Jameson cuando se refiere a las *sensaciones de irrealidad*:

Inmensidad sin límites, luz brillante, y la lisura y el lustre de las cosas materiales. El mundo pierde entonces por un momento su profundidad y amenaza con transformarse en una piel satinada, una ilusión estereoscópica, un tropel de imágenes cinematográficas sin densidad (Jameson, 1991: 64-65).

En definitiva, estamos ante la inscripción textual de subjetividades desdibujadas por el trasfondo de la postmodernidad, y cuya desconexión con el tiempo histórico constataba el desconcierto hacia un mundo desrealizado que en cierto modo presagiaba su descomposición. Más aún, el surgimiento de estas nuevas formas de subjetividad, y por ende textualidad, “plantean un pasado sin dolor y desprovisto de conflicto” (Yuszczuk 2013: 43):

El pasado no es doloroso, el pasado es lindo
cuando voy en el colectivo, ex novio, qué lindo es recordarte
siento que navego por el mar de autos y que mis percepciones son
ligeras
Si el amor es lo único que puede darle contenido a la vida,
qué lindo es haber vivido y ahora estar liberada [...] (Pavón, 2001: 39).

Mirando en retrospectiva, no es difícil imaginar que el arte “sin tradición” llevado a cabo en Belleza y Felicidad haya movido los cimientos del campo poético vigente hasta entonces. Principalmente porque la poesía de este espacio parecía no tener nada que ver con la tradición literaria argentina, tradición que hasta fines de los 90 había gozado de gran prestigio gracias a una larga vinculación intelectual entre la crítica y la literatura, y también porque fue una escritura que elevó el hablar familiar, popular y sentimental del mundo adolescente de las artistas al estatus de lenguaje poético.

No obstante, y a pesar del recorrido realizado hasta aquí, aún creemos necesario ocuparnos de algunas perspectivas sobre la producción literaria de Belleza y Felicidad centrándonos esta vez en su vinculación con otras editoriales independientes del periodo

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

analizado, y como parte del fenómeno de la autogestión de publicaciones en la Argentina pre y post crisis. En tal sentido, en las siguientes páginas abordaremos algunas de estas cuestiones centrandó nuestro análisis en la cuestión de la precariedad y en las consecuencias estéticas derivadas de la carencia de recursos materiales.

Economías ínfimas y literaturas instantáneas

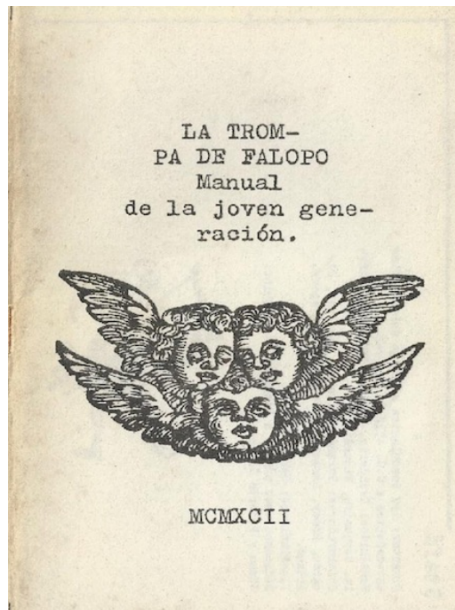


Fig. 11. Tapa del fanzine de poesía *La trompa de Falopo* N° 5, marzo 1992. © Ahira, Archivo Histórico de Revistas Argentinas.

No queríamos terminar este apartado dedicado a la actividad editorial de Belleza y Felicidad sin detenernos brevemente en el análisis de la edición independiente argentina, y sin dejar de tener en cuenta también que el marco contextual de nuestro estudio es la crisis económica y social del 2001. Para ello, queremos comenzar esbozando algunas de las características principales del mercado editorial argentino para ponerlas en relación con algunos de los más destacados proyectos autogestionados surgidos durante este periodo. Sobre este punto, partiremos de algunos de los análisis realizados por el investigador Matías Moscardi y su doble interpretación del fenómeno editorial independiente en la Argentina. Según esta perspectiva, mientras que las políticas neoliberales aceleraban por un lado los procesos de concentración y transnacionalización de los conglomerados editoriales, por el otro, facilitaron indirectamente la aparición de diversos proyectos editoriales a pequeña escala de producción (Moscardi, 2015: 1).

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

Sin embargo, la transformación de las condiciones materiales de existencia de estos modestos proyectos no bastaría para explicar lo que según Daniela Szpilbarg fue “una reconfiguración de las categorías que teorizan sobre el sistema literario y de edición” a raíz de la crisis (Szpilbarg, 2013: 9). Y es que ante todo quisiéramos destacar algo no tan evidente a simple vista, justamente que la precariedad material de los libros publicados por estos proyectos llevó a cabo la articulación de los modos de producción editorial derivados de la crisis y el denominado *capital creativo*. Pero, qué queremos decir exactamente con esto. Vayamos por partes.

Primeramente, significa que estamos delante de una amplia y compleja red social compuesta casi íntegramente por la primera generación de artistas emergentes de los años 90. Generación cuyos miembros se apropiaron y emplearon casi de forma compulsiva una serie de métodos domésticos de impresión y encuadernación que formaban parte del día a día de numerosas editoriales autogestionadas que emergieron al calor de la crisis económica. Pero lejos de lo que podría pensarse, la escasez de recursos económicos no impidió que este tipo de iniciativas persiguieran como objetivo principal ofrecer publicaciones de gran calidad editorial (sea lo que sea que se entendiera por publicaciones de calidad), aunque al final la propia escasez de medios fue la que terminó contribuyendo a la creación de proyectos que crearon una identidad diferencial frente a otras propuestas similares (Moscardi, Op. cit.: 2)

Sea como fuere, lo que queda claro es que la literatura crítica consultada plantea un doble recorte que no deja de ser problemático. El primero de ellos tiene que ver con el recorte historiográfico ya que las fuentes revisadas coinciden en señalar reiteradamente que la crisis del 2001 fue un hito histórico fundamental, algo que según algunos investigadores dejaría fuera del tablero de juego a gran parte de la actividad poética desarrollada por las editoriales independientes, actividad que en su gran mayoría comenzaría su andadura entre 1997 y 1998. El segundo de estos ejes problemáticos hace referencia al género literario escogido puesto que la mayor parte de los estudios realizados sobre el fenómeno manifiestan una predilección hacia el análisis de editoriales que publicaron mayoritariamente narrativa en lugar de poesía, aún incluso cuando la poesía ya se había convertido por entonces en uno de los campos literarios más fructíferos del panorama cultural local.

Por mencionar sólo algunos de estos proyectos podemos recordar la publicación dirigida por Rodolfo Edwards *La Mineta* (1987-1989), o el fanzine *Trompa de Falopo* (1990-1993)¹⁸,

¹⁸ *Trompa de Falopo* fue un fanzine que a comienzos de los 90 compartió el hacer y la difusión poética junto a otras publicaciones como *La Mineta*. No obstante, su propuesta se singularizó por el

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

coordinado por Juan Desiderio. En el primer caso, La Mineta fue fundamentalmente una publicación que consistía en una hoja de tamaño oficio fotocopiada y distribuida gratuitamente, y cuyas ediciones podían llegar a incluir poemas que “eran mecanografiados, recortados y luego pegados en el original, al igual que las imágenes que se incluían en cada número. En casi todos aparecían además intervenciones manuscritas. La periodicidad de la revista es irregular y discontinua [...]” (Moscardi, Op. cit.: 2).

Por el contrario, Trompa de Falopo se difundió en formato de plaqueta, y se caracterizó por incorporar desde poemas, ensayos y cartas hasta entrevistas o letras de música. Pero a pesar de las diferencias formales entre una y otra publicación, ambas tenían en común un modo de producción y circulación editorial basados en una economía que sacaba partido de lo ínfimo, cuando no de lo instantáneo. Amateurismos aparte, la falta de recursos económicos no debe inducirnos a pensar que estas publicaciones carecían de elaboración. Muy por el contrario, se empleaban en ellas toda una batería de procedimientos editoriales cuya familiaridad cotidiana no sólo las volvía cercanas al lector sino también constituían en sí mismas una forma de *poética al paso*:

[...] poemas mecanografiados, imágenes recortadas e intervenciones manuscritas. Por los autores que aglutinan, por sus formatos artesanales, por sus modos de distribución gratuita y circulación de mano en mano, tanto La mineta como Trompa de Falopo constituyen, en conjunto, dos precedentes centrales para las pequeñas editoriales de poesía que surgirán hacia fines de los noventa. (Ibid.: 2)

El abordaje de estos proyectos autogestionados y centrados en la poesía de los 90 no son caprichosos, por el contrario, podemos considerarlos antecedentes fundamentales de una breve pero dinámica genealogía sobre el modo de producción editorial y estético de Belleza y Felicidad. Y porque tanto para Moscardi como para otros autores estas publicaciones instituyeron formas de circulación que por su propia naturaleza tendían a la desaparición. Esto se debió en parte a que una vez que estas publicaciones entraban en circulación era muy difícil, por no decir casi imposible, seguir su rastro. Aunque esto no es lo único que podemos subrayar de estos materiales, antes bien deberíamos destacar la significación social de dichos proyectos entendidos también como factores constitutivos de praxis comunitarias.

Es esto lo que justamente más ha llamado la atención de Moscardi, el potencial de la literatura para vehiculizar formas específicas de socialización, pero también su capacidad

diálogo intertextual entre la poesía y otros géneros discursivos –la publicidad, la crónica, los instructivos, los posters, los concursos, las estampitas– a partir del juego con el humor y sus variedades: la parodia, el pastiche satírico, el absurdo o el humor negro.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

de reunir en torno a ella grupos heterogéneos que de no ser por la poesía difícilmente se hubieran involucrado en este tipo de prácticas. Tanto fue así que no era raro encontrar indicadas en el interior de estas publicaciones experimentales sus direcciones postales, junto a la hora y el lugar exacto de las reuniones en los que luego se daban cita editores y escritores. Se trataba de un procedimiento habitual de recepción y selección de textos, pero también funcionó como un pretexto magnífico para el encuentro. De hecho, estas “convocatorias”, muchas de ellas realizadas de manera manuscrita, fueron tan eficaces y funcionaron tan bien que algunas investigaciones recientes han llegado a interpretarlas como intervenciones articuladas casi como *actos del habla*, unidades básicas de comunicación lingüística que suelen invitar a la acción. Sin ir más lejos, era habitual encontrar en La Mineta este tipo de avisos: “Los mineteros se reúnen todos los sábados a las [tachado 14:00 y escrito a mano 16:00] hs. En el bar Alabama (Rivadavia y Jean Jaures) / acercate!” (Moscardi, Op. cit.: 4). Acerca de este último punto Fabián Casas, uno de los tantos autores que pasó por La Mineta, nos dejó algunas pistas interesantes para repensar de qué manera se concebían desde estos espacios lo estético y lo político:

“La mineta era un taller de poesía dado por nosotros mismos a nosotros mismos. [...] Todos nos mostrábamos las cosas recién salidas del horno. De esa época me queda la sensación clara de que la poesía es algo colectivo y no individual” (Casas, 2014: 57)

En el fondo, estamos en presencia de una renovación de la producción literaria que comenzó con la creación de espacios de mutuo aprendizaje, pero que con el tiempo terminaron conformando una serie de políticas editoriales basadas en la colectivización de la lectura y la escritura. Algo que se confirmó en la práctica, y del que nos dejó testimonio uno de los impulsores de La Mineta en una entrevista donde declaró lo siguiente: “Publicábamos a todo el mundo que venía. No había criterios de edición ni poéticas privilegiadas”¹⁹. Este modo de difusión “sin criterio” ha sido denominado como *cualquerización*, un término acuñado por Ana Mazzoni y Damián Selci (2006) para referirse a la radicalidad de una propuesta basada en el acceso sin restricciones a la publicación literaria de un amplio espectro de escritores no profesionales. Según el propio Moscardi,

[...] estas publicaciones exceden el carácter genérico de las revistas literarias tradicionales porque incorporan en su espacio textual las marcas de sus prácticas y políticas de edición. En los registros de la escritura manual que caracterizan a estas publicaciones, se articulan temporalidad, estética y modos de producción. (Moscardi, Op. cit.: 5).

¹⁹ Este fragmento forma parte de una entrevista realizada por Matías Moscardi a Fabián Casas en el 2015 como parte del proceso de su tesis doctoral.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

Por tanto, no estamos aquí ante meros experimentos formales de la literatura sino ante auténticos espacios abiertos de socialización cuyas resonancias con la noción del *ductus* caligráfico nos acerca nuevamente al carácter procesual de la escritura (Moscardi, Op. cit.: 5). Para quien no sepa a qué nos referimos con este término, sólo cabe señalar que es una expresión proveniente del latín referida al trazado y características principales con las que se da forma a las letras mientras se escribe. Pero en realidad será Roland Barthes quien retomará este término para concebirlo a partir de “un movimiento y un orden, en suma, una temporalidad, el momento de una fabricación; [...] no una escritura hecha sino la escritura que se está haciendo” (Barthes, 2003: 124). Estas publicaciones lo que hicieron en definitiva fue funcionar como dispositivos temporales de producción y difusión de literaturas inmediatas, una literatura de factura artesanal caracterizada por su nexo directo con la hechura de su aquí y ahora.

El otro aspecto controversial sobre el análisis del sector editorial tiene que ver con el cuestionamiento de la supuesta autonomía de los proyectos literarios a los que nos venimos refiriendo. Autonomía ligada a la actividad editorial *independiente* y autogestionada, pero que dependiendo del tipo de proyecto cobraba un sentido verdaderamente diferente. En lo que respecta a la autogestión editorial en el sector local, encontramos que prácticamente desde sus inicios, la independencia de los proyectos estuvo fuertemente vinculada a “la cultura impresa del rock y el punk argentinos de fines de los ochenta, asociados al folleto y al fanzine” (Moscardi, Op. cit.: 5). En efecto, la filosofía *do it yourself* tan típica del fanzine no sólo suponía hacer publicaciones eludiendo los circuitos comerciales habituales, sino que también puso en práctica algunos de los principios fundamentales de la cultura pop y rock durante aquel entonces como ser la reivindicación de una ética democrática y participativa para todos, sin distinción. Esta sería una de las razones por las que se privilegió el uso de la fotocopia, porque su accesibilidad y asequibilidad permitían sostener un modelo alternativo de literatura al margen del negocio editorial, y porque al mismo tiempo permitía revalorizar el componente descartable de este tipo de consumos culturales como productos de usar y tirar. En efecto, según Marcelo Pocavida esto habría dado lugar a una “nueva subcultura impresa” en la que había,

[...] una verdadera invasión de publicaciones paridas a tinta xerox o, en el mejor de los casos, en contundente puño y letra e ilustradas con collage [sic] armados con la resaca de los diarios y semanarios que la sociedad consume con la misma facilidad que los descarta. (Pietrafesa, 2013: 9).

De todos modos, y aun admitiendo que la categoría de *editorial independiente* es un término limitado ya que no puede dar cuenta de la totalidad del fenómeno de las publicaciones

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

autogestionadas surgidas entre los 90 y los 2000, continúa siendo un concepto que nos permite agrupar un conjunto de prácticas y experiencias determinadas por la llegada de la democracia. En tal sentido, y como hemos visto en apartados anteriores, desde un principio el surgimiento de Ediciones Belleza y Felicidad estuvo vinculada a artistas cuyas prácticas habían impulsado y consolidado sus trayectorias a partir del retorno de la democracia. Hablamos especialmente de artistas que giraban en la órbita de Jorge Gumier Maier y Roberto Jacoby, ambos con profundas conexiones con el Centro Cultural Rojas (CCR) y con la revista *Nunca nunca quisiera irme de casa* (1997-2001), publicación dirigida por la escritora Gabriela Bejerman²⁰ y cuya actividad literaria generó un espacio alternativo de socialización entre poetas de diversos orígenes, pero con un interés en común hacia cierto tipo de lectura y escritura (Moscardi, Op. cit.: 7).



Fig. 12. Tapa de la revista *Nunca nunca quisiera irme de casa* N° 1, septiembre - octubre 1997. © Ahira, Archivo Histórico de Revistas Argentinas.

Sin embargo, entre las principales particularidades que diferenciaron a las publicaciones de ByF de sus predecesoras estaba la manera de fabricar los libros. En efecto, los “libros” de ByF solían estar compuestos por una hoja, a lo sumo dos, doblada por la mitad y en cuyas páginas había poemas breves que parecían haber sido escritos sin ningún tipo de atención al diseño tipográfico ni a las ilustraciones de estética infantil que los acompañaban. Estos rasgos característicos permiten constatar una diferencia sustancial con Trompa de Falopo y La Mineta, y es que la manera de gestionar la escasez de recursos materiales en las publicaciones de ByF parece haber sido el resultado de un posicionamiento radical basado

²⁰ Gabriela Bejerman es una escritora que desarrolló una importante parte de su obra poética en torno a la galería Belleza y Felicidad y donde publicó su primer libro, *Alga* (1999, Siesta).

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

en la utilización de *operaciones editoriales contraestetizadas*, mientras que en los otros casos la falta de recursos “se leía casi como una respuesta material ante la dificultad de acceder al formato libro” (Ibid.: 7). Al respecto, dice Cecilia Palmeiro en *Desbunde y felicidad*:

El énfasis en el modo de producción como un posicionamiento político frente al mercado editorial y a las instituciones culturales, resultaron fundamentales para Belleza y Felicidad. [...] Su propuesta implica una serie de postulados vanguardistas inéditos en la Argentina: que la literatura debe dejar de ser un objeto de lujo y puede ser algo barato, que el modo de producción es inseparable del texto (por lo que tanto la noción de texto como la de obra deben ser revisados a la luz del concepto de “vida literaria” y de red), y que la literatura además de ser escritura propone modos de socialización diferenciales y es capaz de ensayar no sólo insurgencias corporales personales sino modos alternativos de comunidad. (Palmeiro, 2011: 12).

De acuerdo con estas premisas, la precariedad material puede ser leída a la luz de un nexo invisible pero profundo entre el amateurismo, la *cutrez* de los materiales empleados y la inmediatez de un tipo específico de consumo literario que sólo encontraba un correlato tangible en la lectura que le proporcionaba la fotocopia. En una entrevista inédita realizada a Fernanda Laguna, ella dejaba en claro la importancia de esa fragilidad material: “Para mí fue algo extraterrestre. Cuando saqué mi primer librito me parecía que era lo que era. También es la materialidad que expresaba esa literatura: era una literatura de fotocopias. Para decir esas cosas, necesitaba ese material” (Moscardi, Op. cit.: 7). Gracias a esta entrevista, la artista nos revelaba una vez más su visión de la literatura, y el lugar central que ocupaba para ella y para el colectivo de ByF la praxis de un arte *pobre* basado en una economía de las cosas ínfimas. Lo cual suponía además una actitud de descreencia y transparencia con respecto a la objetualidad y sacralidad del libro.

Lo que viene a decir todo esto es que en ningún caso debemos considerar la exigüidad de los recursos materiales empleados como una simple consecuencia de las estrecheces económicas por las que estaban atravesando los artistas. Por el contrario, sin minimizar la gravedad de las circunstancias por las que estaban pasando la gran mayoría, creemos que la escasez también fue un punto de partida para el desarrollo de actitudes y procedimientos que condujeron a la edición como *transparencia* (Moscardi, Op. cit.: 8), es decir, al libro desprovisto de todo aquello que impedía acceder a su más genuina materialidad. Dada ahora la desnudez del objeto, lo que en realidad terminaba emergiendo era la realidad “bruta” del libro, su tosquedad, la expresión pura y manifiesta de la pobreza y verdad de la hoja de papel despojada de todo artilugio literario, “transparencia, en tanto deja entrever la

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

desnudez del texto, su primera piel, su crudeza, su forma inédita, ahí donde lo inédito no es lo no publicado sino lo reciente, en definitiva: lo nuevo” (Ibid.: 9). En tal sentido, es sugestiva la idea de que quizás fuera la poesía la que ejerciera la función de soporte del libro, y no al revés. De esta manera, no sólo se estaba invirtiendo la lógica objetual con la que se apreciaba hasta entonces al libro tradicional y bien hecho, sino que también se elevaba a la edición al estatus de un acontecimiento poético sin separación entre escritura y su publicación. Es a lo que en cierto sentido se refiere Nicolás Rosa cuando habla de la existencia de una escisión fundante entre literatura y escritura para repensar los vínculos entre ambas:

[...] la literatura es el nombre social de una práctica significativa específica dentro de las prácticas significantes de una sociedad determinada, mientras que la escritura es el registro de una producción de lectura-escritura donde se insertan los niveles pulsionales del sujeto y sus formaciones imaginarias, que se integran en las formaciones sociales como condensados ideológicos dentro de constelaciones ideológicas más abarcadoras que integran el registro imaginario de la cultura. Esta distinción implicaba sostener que la escritura y la literatura no poseen el mismo registro estructural ni el mismo rango epistémico [...] aunque exista una estrecha interdependencia entre ambas. (Rosa, 2004: 152-153).

Gracias a la noción de transparencia podemos repasar sucintamente algunas de sus vinculaciones con los postulados desarrollados por Nicolas Bourriaud en torno a los procesos de fabricación y producción de la obra de arte. Pero a diferencia de Nicolas Rosa, Bourriaud no alude a la separación entre literatura y escritura sino entre la escritura y la edición, principalmente en lo que concierne a la escritura como un estadio primordial de producción del artificio. Artificio que consistiría ante todo en “desmontar” la escritura como tal y mostrar su desnudez. Por consiguiente, se trata de ver la edición con otros ojos y ampliar nuestra mirada sobre esta actividad para valorarla también como un procedimiento, quizás el más importante, tendiente a transparentar el texto y mostrarlo desprovisto de toda afectación externa a él (Bourriaud, 2008: 11). Si para Rosa escribir a secas y escribir literatura son cosas distintas pero próximas, quizás en la práctica editorial de Belleza y Felicidad también hubo una contigüidad entre la escritura y la edición que las volvió indiscernibles, y cuyo desarrollo permitió a las artistas de este espacio experimental “tomar por asalto” su lugar en la literatura.

Hasta aquí, hemos querido ofrecer algunos de los principales rasgos característicos de la producción editorial y literaria de Belleza y Felicidad centrándonos en algunos de los posicionamientos teóricos más destacados al respecto, especialmente aquellos relativos a la precariedad de los recursos disponibles y las consecuencias estéticas derivadas de esa

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

realidad. En las siguientes páginas, nos proponemos abordar la vinculación intelectual y personal establecida entre Belleza y Felicidad y la revista de arte visuales *ramona*, publicación de referencia de la escena artística porteña gracias a la labor de sus impulsores y fundadores. Para ello nos centraremos brevemente en el artista Roberto Jacoby, uno de los principales impulsores de la revista *ramona*, e influencia ineludible para Fernanda Laguna y Cecilia Pavón durante los primeros años al frente del espacio que condujeron

3.2. Arte político vs. arte descomprometido: debates y polarizaciones



Fig. 13. *Kiwi Sainz y Roberto Jacoby*, Alejandro Kuropatwa (1992). © Roberto Jacoby.

Roberto Jacoby: la potencia activadora de las tecnologías de la amistad

No queríamos dejar pasar la oportunidad de repasar la historia de *ramona* puesto que creemos que fue una de las publicaciones más relevantes de la escena artística porteña, y un punto de referencia intelectual y fundamental para comprender la multiplicidad de propuestas emergentes surgidas durante el periodo de crisis. Etapa que entre el año 2000 y el 2010 llegaría a abarcar una amplia variedad de prácticas entre las que desde luego se encontraba también la actividad editorial encabezada por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, y cuyos nexos con la proliferación de publicaciones sin “esbozo de coherencia, ni atisbo de guión editorial” estuvo estrechamente vinculada a la estética sin “contradicción ni conflicto” de *Belleza y Felicidad* (Iglesias, 2018: 10). Pero para entender mucho mejor el rol central que ocupó *ramona* en la escena artística local primeramente tendremos que remontarnos a sus inicios, a cuando los artistas Roberto Jacoby (1964) y Kiwi Sainz (1967) convocaban sus ya célebres reuniones junto al resto de integrantes de la Fundación Start para repasar la abundante cantidad de textos que pasarían a formar parte de la más reciente edición de la revista. Un hábito recurrente entre los miembros integrantes de *ramona*, y cuya proliferación hemos señalado anteriormente como un factor fundamental a la hora entender los nuevos circuitos de reconocimiento y socialización que había hecho raigambre entre la comunidad artística emergente.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

Pero antes de adentrarnos completamente en la revista ramona, y en la extensa variedad de prácticas artísticas que intentó cubrir mientras estuvo vigente, nos detendremos brevemente en Roberto Jacoby y Kiwi Sainz, y en el impulso y difusión de algunos de los proyectos independientes encabezados por ellos. La razón por la que sacamos a colación a estas dos figuras es la misma que nos condujo con anterioridad a Jorge Gumier Maier, y es que tanto Jacoby como Sainz cumplieron roles intelectuales y culturales afines a los del mítico curador del Rojas. De esta manera, y gracias a su extensa trayectoria en la creación de proyectos colectivos, ambos artistas contribuyeron a la creación de un modelo ético y estético que funcionó durante varios años como alternativa frente al circuito artístico local. Aquellas primeras e imprecisas experiencias colectivas no sólo dieron lugar a la creación de *sociedades experimentales*, sino que también transformaron a toda una generación de nuevos artistas influenciados de allí en más por una serie de novedosas *prácticas inmateriales*.

En efecto, entre las numerosas formas de comenzar a abordar la propuesta estética de Roberto Jacoby, figura cuya trayectoria abarca casi cincuenta años de trabajo ininterrumpido en el campo del arte argentino, no podíamos dejar de mencionar su aportación fundamental a la definición de *desmaterialización del arte*. Especialmente gracias a su activa participación en desarrollo de procesos artísticos de “mayor liviandad”, y que junto a figuras de la talla de Oscar Masotta y de un grupo integrado por distintos artistas coincidió en los años 60 con la irrupción de los primeros aparatos de teledifusión masivos, tecnologías que en adelante dejarían profundas huellas en la experiencia estética de la sociedad argentina contemporánea. En este contexto de cambios vertiginosos, Jacoby se destacó como un artista de vanguardia que experimentó, anticipó procesos, objetos y conceptos basados en la interacción con las nuevas tecnologías, y que luego empujados por el propio desarrollo de las dinámicas sociales modernas terminaron por convertirse en experiencias colectivas integradas a la vida cotidiana (Piglia, 2011).

Pero como ya hemos anticipado, el interés de Roberto Jacoby no se limitó únicamente a la objetualidad de los artefactos tecnológicos. Por el contrario, además de aportar a una comprensión local y situada sobre la idea de la desmaterialización del arte, también contribuyó a la creación de un nuevo concepto, las denominadas *tecnologías de la amistad*. Aunque en realidad algunos estudiosos del tema atribuyen la invención del término a Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, lo cierto es que a partir de esta expresión Jacoby desarrolló una idea sobre la que él venía trabajando hace mucho tiempo, pero que hasta los 2000 no había expresado tan claramente, esto es, la idea de la desindividuación del artista en favor de su integración en colectivos de trabajo más amplios y diversos. Uno de los

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

ejemplos más claros de este nuevo tipo de tecnologías sociales fue sin lugar a duda la experiencia del *Proyecto Venus* (1999-2006), propuesta impulsada por Jacoby y en la que participaron artistas, intelectuales y escritores con el firme propósito de constituir una comunidad experimental en sus propios términos, es decir, capaz de imaginar y poner en práctica nuevas formas de socialización. Algo que para el escritor Ricardo Piglia (2011) había comenzado a tomar cuerpo hace tiempo, y a estar en completa sintonía con la constitución de redes mediante la construcción de colectivos artísticos que mantuvieran entre sí una comunicación fluida y constante. Se trataban de proyectos creativos impulsados por Jacoby, y que fueron factibles inclusive mucho antes de la irrupción de las redes sociales tal como las conocemos hoy en día.

El Proyecto Venus fue nada más y nada menos que una sociedad lúdico-experimental en red con más de quinientos integrantes, y que para muchos analistas se anticipó al fenómeno de las redes sociales. Por sólo mencionar algunas de las particularidades de este proyecto podemos destacar la creación de un sistema propio de divisas cuya particular “moneda del deseo” llamaban *El Venus*, y cuyo uso también permitía el intercambio de producción de obras. De acuerdo Reinaldo Laddaga, esta moneda no sólo se constituyó en un valor de intercambio, sino que también funcionó como una herramienta de soberanía, y como un elemento simbólico de pertenencia grupal. En otras palabras, fue un *artefacto ético* que permitió la circulación de confianza y amistad entre todos los miembros participantes del proyecto (Laddaga, 2006: 13).

No es casualidad que en su libro *Estética de la Emergencia* (2006), el crítico rosarino se haya referido al Proyecto Venus como una de las nuevas formas de vida artificial que habían surgido desparramadas en distintos puntos del globo (Laddaga, Op. cit.: 15). Como tampoco fue casualidad que, durante sus primeros años de actividad, el proyecto haya coincidido en el tiempo y el espacio con el fenómeno de las “cuasimonedas” y los clubes de trueque. Para ponernos en contexto, las cuasimonedas fueron bonos de emergencia emitidos por el gobierno nacional, y por los quince gobiernos regionales del país, con el fin de frenar la estrepitosa devaluación del peso argentino. Se trató de una forma de circulación monetaria cuyos bonos tenían la misma apariencia que los billetes de curso legal, y cuyo valor también fue equivalente al de la moneda oficial. Con aquella medida gubernamental, y completamente impopular, se pusieron en funcionamiento al menos diez tipos diferentes de billetes de distintas denominaciones, entre los que se encontraban los *Patacones* y *Lecops*, bonos emitidos entre el 2001 y el 2002 y que en un principio se implementaron para pagar los salarios de los empleados de la administración pública. Fue un recurso monetario, pero también una medida social desesperada, que tan pronto como fue implementada comenzó

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

a formar parte fundamental de la economía sumergida. Su uso estuvo tan extendido que llegaron a ser aceptados como forma de pago en la mayor parte del país, aún a sabiendas de que eran “monedas” que podían dejar de tener validez de un momento a otro.

Pero las “soluciones creativas” a la crisis también adquirieron formas espontáneas e inesperadas. Así, paralelamente a las cuasimonedas aparecieron por doquier los denominados *clubes de trueque*, sistemas informales de intercambio de bienes y servicios sin empleo de dinero que admitía igualmente el pago con créditos, tickets que tenían diferentes valores nominales y que estaban administrados por los propios colectivos que crearon dichos clubes. Estas simples pero eficaces estrategias de supervivencia tuvieron un gran éxito entre la gente, y no sólo porque permitieron capear las necesidades cotidianas de la ciudadanía sino, también porque surgieron como una alternativa para hacer frente a la falta de trabajo y a la creciente pérdida de poder adquisitivo de miles de ciudadanos que en plena crisis del 2001 intentaron paliar, al menos provisionalmente, el descontento y la desesperación.



Figura 14. *El Venus*, la moneda del Proyecto Venus (2002). © Roberto Jacoby.

Evidentemente las cuasimonedas y los clubes de trueque se convirtieron tan sólo en una de las caras visibles de la “moneda”, era el lado que intentaba dar soluciones inmediatas a los acuciantes problemas económicos y sociales por los que atravesaba el país. Aunque en el reverso de esa moneda también estaba su correlato indirecto, uno menos evidente pero igualmente importante. Fue justamente la cara de la moneda que dio rienda suelta a la imaginación creativa, y cuyo correlato con el Proyecto Venus nos ha permitido establecer un

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

conjunto de paralelismos con otros fenómenos artísticos independientes surgidos durante el periodo. Y es que al igual que sucedió con Belleza y Felicidad, los pactos ficcionales y comunitarios creados a partir de esta propuesta de Jacoby también permitieron eludir la precariedad material y la falta de dinero. Porque gracias a su moneda, y a la vida alternativa que el proyecto les ofrecía a sus integrantes, por un tiempo se había hecho realidad el sueño utópico de una sociedad libre de las limitaciones económicas que imponía la realidad y dificultaban la celebración de la amistad, el arte y la vida. En otras palabras, “A partir de esta idea de que la utopía no es la proyección hacia un futuro inalcanzable, sino que la utopía debe ser [...] un *falansterio* razonable, es decir, algo que podemos concretar hoy, con el deseo de hacerlo (Longoni, 2011).

Tal como se señala en esta cita de Ana Longoni, estamos frente a un modelo utópico que no intentó llevar a cabo un ideal inalcanzable sino más bien cambiar las condiciones inmediatas de existencia. En tal sentido, el Proyecto Venus, Belleza y Felicidad, y tantas otras iniciativas surgidas con el mismo espíritu comunitario surgieron para darle la vuelta a la frustración y al malestar gracias a la creación de proyectos artísticos compartidos, proyectos a los que Roberto Jacoby denominó *tecnologías de la amistad*. La idea detrás de esta curiosa expresión...

[...] Tenía que ver con la estructura de una obra de arte que fuera transitiva a la vida social misma; Jacoby hablaba de dar un instrumento a una comunidad alternativa, inclusive decía: una economía alternativa, una economía del deseo. Una “tecnología de la amistad”. En el Proyecto Venus los invitados podían conectarse [a Internet] desde sus casas, hacerse amigos e intercambiar servicios rápidamente, estilo club de trueque (y vaya sí había clubes similares en la Argentina de la recesión), todo mediado por la moneda de fantasía [...]. (Iglesias, 2018: 35).

En el contexto del pensamiento de Jacoby, el énfasis en la conectividad social estará inextricablemente unida a lo que Bracha Ettinger denomina los *vínculos fronterizos* (borderlinks), es decir, en la posibilidad del encuentro en un campo común compartido por el *yo* y el *no-yo* (Ettinger, 2019: 17-18). En definitiva, hablamos de proyectos cuyos nexos con el arte y la vida cotidiana estaban completamente imbricados. Detrás de cada una de estas iniciativas los artistas buscaban, probablemente sin ser demasiado conscientes de ello, ser hacedores de sus propios fragmentos de mundo y así convertirse en “autoproductores de sí mismos: como sus propios directores, curadores, críticos, galeristas, escritores e investigadores” (Krochmalny, 2010: 4).

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS



Figura 15. *Darkroom I*. Video Instalación performance para rayos infrarrojos y un único espectador. Belleza y Felicidad (2001). © Roberto Jacoby.

Pero antes de concluir a este breve apartado dedicado a la figura de Jacoby, y de sus proyectos basados en la creación de comunidades experimentales y de prácticas inmateriales, no queríamos dejar de mencionar la importancia de *Darkroom*, indudablemente una de sus piezas más emblemáticas estrenada nada más y nada menos que en Belleza y Felicidad en agosto del 2001, y repuesta por segunda vez en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en el 2002. Se trató de una performance grupal que se desarrollaba en la habitación de un sótano que estaba completamente a oscuras, y que había sido concebida como una obra de “cámara” para un único espectador.

En realidad, Jacoby denominó a este proyecto un *laboratorio de la oscuridad*, lo que en la práctica significaba adentrarse en un espacio casi a ciegas portando una cámara de visión infrarroja que permitía al único espectador presente en la pequeña sala ver a los performers en acción. Gracias al infrarrojo, el observador era el único capaz de ver a los artistas llevando puestas unas máscaras esféricas que les cubrían la cabeza impidiéndoles no sólo la visión sino también instándolos a moverse de manera errática dentro de la sala. Con la ayuda de un monitor estratégicamente ubicado en la antesala, el público podía observar en directo a su predecesor durante el desarrollo de la obra mientras esperaba su turno para ingresar. Aunque tampoco era mucho lo que la cámara permitía captar, a lo sumo el espectador distinguía una sucesión de imágenes “espectrales” moviéndose de manera extraña en un sitio sin apenas referencias espaciales identificables

No obstante, lo que realmente impactaba de *Darkroom* era la posibilidad de ser partícipe de una experiencia extrema e intransferible que anulaba el sentido de la visión del artista y obligaba al espectador a estar casi a tientas en un espacio donde era casi imposible no

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

interactuar corporalmente con los demás. En este sentido, creemos que el título de la obra no fue escogido al azar puesto que la traducción del término *dark room* (*cuarto oscuro*) comporta algunas significaciones que quisiéramos al menos mencionar. Una de ellas, y probablemente más importante, tenga que ver con el cuarto oscuro como un espacio reservado a los votantes durante los periodos electorales. Como es sabido, el cuarto oscuro es un término popularmente empleado en Argentina y en otros países sudamericanos para referirse a un recinto o “cuarto” especialmente acondicionado para impedir que el ciudadano sea observado mientras ejerce su derecho al voto. Para ello, y a fin de garantizar la privacidad de la elección, dichos espacios suelen tapar sus aberturas con periódicos viejos, cartulinas, cortinas, o cualquier otro tipo de material de similares características. En todo caso, del cuarto oscuro nos interesa destacar el carácter provisionalmente íntimo, simbólico y político de la *elección* como una de las máximas expresiones democráticas de la libertad y voluntad individual.

Pero el cuarto oscuro de Jacoby fue más allá de esta interpretación política. Así pues, la obra no sólo implicaba que el espectador “escogía libremente” su lugar como observador en un sitio donde las distancias corporales de proximidad se acortaban, sino que también enfatizaba el encuentro y la incomodidad como elementos constitutivos de una *disposición espacial interior* caracterizada por el “pleno derecho” al uso de *una habitación propia*. En tal sentido, el espacio a oscuras de *Darkroom* se había convertido en un área visual y simbólicamente difuso, casi indistinguible, de disolución de los límites entre lo personal y lo político, lo público y lo privado, o simplemente entre la obra y el artista.

En suma, hemos querido volver a traer este y otros proyectos de Roberto Jacoby como ejemplos representativos de las prácticas inmateriales, y de los fluidos intercambios existentes entre la comunidad de artistas emergentes, y los espacios culturales independientes surgidos en Buenos Aires durante los primeros años de la crisis. Como hemos visto, fue una interacción que no se limitó únicamente a las prácticas autogestionadas como las llevadas a cabo por Belleza y Felicidad. Por el contrario, las transacciones creativas involucraron igualmente a un importante abanico de artistas e instituciones de reconocida trayectoria que participaron activamente de proyectos colectivos cuya escasez de recursos “demostraron que era posible utilizar la creatividad artística para *afectar* (el subrayado es nuestro) las estructuras sociales y políticas” (Camnitzer, 2009: 26). La interacción social y los primeros experimentos con la interconectividad en red dieron paso así a una reconfiguración del circuito artístico, y por extensión, nos aproximó a un nuevo tipo de sensibilidad contemporánea definida por el conjunto de experiencias vitales y creativas que ahora estaban siendo dominadas por el auge de Internet. Nos referimos a la

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

aparición de nuevas retóricas culturales cuyas literaturas e imágenes “fueron fundamentales para el intercambio de información y para la conformación de comunidades de identificación y afecto entre los artistas locales de esta década” (Katzenstein, 2010: 36).

Hasta aquí hemos querido abordar algunos de los personajes y características más relevantes del arte argentino durante el periodo de crisis. En la siguiente sección volveremos a ocuparnos de las publicaciones artísticas independientes centrándonos específicamente en la revista *ramona*, y en la importancia de su filiación con las integrantes de Belleza y Felicidad a la hora de crear una comunidad de lectores y escritores cuya modalidad de edición se convirtió de allí en más en un modelo cultural de gran influencia para la escena emergente.

Revista *ramona*: entre la “chiquitosis” y el montón

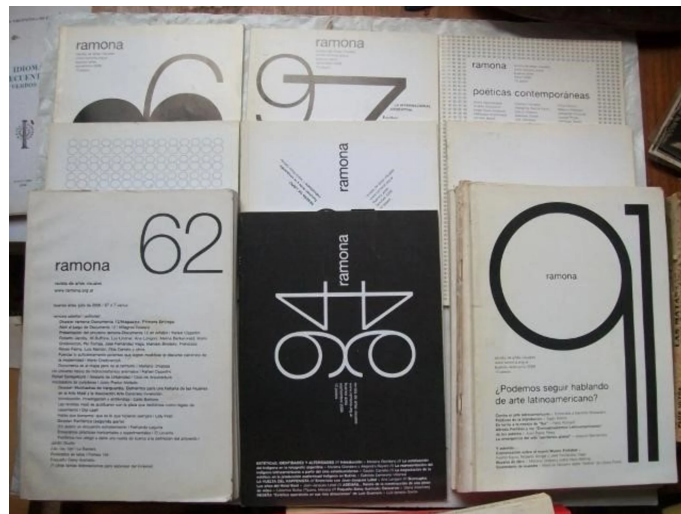


Fig. 16. Ejemplares de la revista *ramona*. © Clarín 2022.

Corrían los primeros años del 2000 e Internet no había alcanzado aún gran parte del desarrollo y popularidad con la que conocemos actualmente esta tecnología. Por entonces, apenas había un puñado de publicaciones argentinas especializadas en arte contemporáneo, y cuya presencia parecía ser algo más bien anecdótico en un paisaje mediático que recién comenzaba a estar dominado por Internet. Pero a pesar de esta escasez de ofertas editoriales, y de no saber aún muy bien a dónde nos conduciría la crisis en aquel momento, irrumpió por primera vez una publicación de artes visuales que parecía ir a contrapelo del resto de revistas artísticas. Y no sólo porque su aparición desafió muchos de los obstáculos que atravesaba el sector editorial argentino, sino también porque fue una

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

publicación que prescindió de los intermediarios culturales que usualmente dificultaban la integración y una fluida comunicación entre los artistas.

Era una revista de pequeño formato y fácilmente reconocible por su diseño. Constaba de un fondo blanco impreso con una tipografía en tinta negra sin ningún tipo de imagen en su interior, y cuyos números mensuales de grandes dimensiones indicaban claramente en sus tapas a qué número de publicación correspondían junto a un largo listado de temas y autores, la mayor parte de ellos artistas. Pero la revista no se limitó a adoptar el formato de papel conocido por todos y al poco tiempo también comenzó a ser difundida por Internet. Bastante curioso para una publicación dedicada a las artes visuales, lo de ser una revista sin imágenes escrita por artistas, estéticamente austera, y distribuida gratuitamente. Demasiado poco, o mucho, para caber en tan poco espacio.

Fue por tanto una publicación iconoclasta que no pasó desapercibida para la comunidad artística e intelectual, y que inclusive llamó la atención del público en general gracias a que ofrecía a “cualquiera” que se lo propusieran la posibilidad de escoger y escribir acerca de la amplísima variedad de muestras y eventos artísticos que estaban teniendo lugar por entonces en Buenos Aires y en el resto del país. Nos referimos a la revista de artes visuales *ramona*, y a su sucedánea virtual *ramonaweb.com*, una iniciativa impulsada por el artista Roberto Jacoby, el coleccionista Gustavo Bruzzone y un viejo conocido del circuito, Jorge Gumier Maier. Desde el marco institucional que les brindaba la Fundación Start (Sociedad, Tecnología y Arte), la revista *ramona* publicó 101 números que recogió a lo largo de diez años la mayor parte de la actividad artística emergente que estaba aconteciendo a nivel nacional, aunque con el tiempo también llegó a cubrir eventos artísticos contemporáneos a lo largo y a lo ancho del mundo.

En tal sentido, para el crítico de arte Claudio Iglesias el punto de partida de esta publicación coincidió no sólo con el momento de la crisis del 2001, y por consiguiente con el declive crónico de la clases medias y altas, sino también con un modo de escritura caracterizado de allí en más por la incapacidad simbólica y real de llevar adelante proyectos de gran magnitud. Según esta idea, la dificultad para dar cumplimiento a dichas aspiraciones habría encontrado uno de sus correlatos más significativos en la producción artística reciente. Fue un tipo de producción cuya particular fisonomía solía carecer de la coherencia interna de la que podían precisarse otras escenas artísticas similares. Pero lo verdaderamente peculiar del caso argentino -y cuya correspondencia con las publicaciones *Ramona* y *Belleza y Felicidad* exploraremos a continuación-, es la convivencia simultánea, heterogénea; e incluso caótica, de estéticas enteramente diferentes. Dispersión que casi de manera

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

sistemática desencadenó a su paso la proliferación de *estéticas cortoplacistas*. Algo que implicaba empezar y terminar una y otra vez, siempre y cuando las circunstancias lo permitieran, proyectos de corta duración definidos por su discontinuidad (Iglesias, 2018: 9).

En cualquier caso, lo que verdaderamente nos interesa traer aquí hoy es un entramado de relaciones no causales caracterizadas por la erosión de las fronteras que separan las prácticas artísticas, y por la brevedad y el desorden de posiciones compartidas dentro del contexto de Buenos Aires. Algo que describió muy bien Claudio Iglesias en su libro *Corazón y realidad* (2018) cuando se refería a la *chiquitez* y el *montón* del arte argentino en una clara analogía sobre una tendencia casi folclórica, inclusive “natural”, a patologizar las conductas más anodinas. Dice allí:

[...] la fascinación que provoca el ejercicio amateur de la psicopatología en algunas familias, cuyos miembros disfrutaban al clasificarse unos a otros bajo cuadros clínicos y enfermedades mentales todavía no reconocidos por la psiquiatría regular. Por ejemplo, la “chiquitosis”, al decir de María Gainza, es la condición crónica de su madre, señora porteña de una clase alta en declive, adjudicaba a su marido, también sujeto a la condena del abolengo y el plano económico inclinado. La chiquitosis es la incapacidad de realizar proyectos grandes, decía la mamá: la incapacidad siquiera de saborearlo aspiracionalmente, de deseárselos con alguna fuerza. Y un rasgo intrínseco de esta chiquitosis es que degenera necesariamente en proliferación (montón). Al no hacerse nada muy en serio ni por mucho tiempo, solo queda ir variando de actividad. El chiquitoso va cambiando de cosa y de plan sin orden y deja a su paso escritorios de trabajo cargados de los rastros de su hiperactividad a corto plazo. La chiquitosis es multiplicatoria, parceladora; capaz de ahogar las mejores intenciones en la pluralidad. Esta condición, además de crónica, puede depurar en sentimientos de culpa, pero también en expansiones de ternura. (Iglesias, Op. cit.: 10).

A decir verdad, creemos que estas representaciones simbolizaron la expansión de un tipo de estéticas donde aparentemente todo cabía. Fue como la acumulación de muchas cosas que pasaban al mismo tiempo al mejor estilo del título de la película que está por estos días en cartel, *Todo a la vez en todas partes*. Una lógica aparentemente sin pies ni cabeza que parecía más bien corroborar nuestra caótica idiosincrasia como país. Este trasfondo explica en parte el espíritu enciclopedista de ramona, como también su afán por recoger y reseñar todos los sucesos y debates alrededor de la escena artística nacional. Así pues, número tras número muy pronto la revista fue haciéndose cada vez más reconocible gracias en parte a su pequeña y austera encuadernación de tapas y hojas en blanco, sin ningún tipo de imágenes, y en un formato editorial que con el tiempo se convirtió en todo un emblema del arte contemporáneo producido de este lado del mundo. Gracias a ramona, cuya tirada comenzó a distribuirse gratuitamente en numerosas galerías de arte de Buenos Aires y de

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

otros espacios del resto del país, no sólo contamos hoy en día con un enorme registro de las incontables actividades realizadas en torno a la publicación sino también con uno de los mayores archivos de la historia del arte argentino reciente.

Sin embargo, el análisis de ramona y de las ediciones de Belleza y Felicidad también nos ha obligado a repensar en qué significa verdaderamente hacer una publicación artística. En mirar a las revistas de arte más allá de su objetualidad como dispositivos tridimensionales de lectura compuestos de tapa y contratapa, y comenzar a reconsiderarlas como entidades comunitarias. Algo que nos obliga a renunciar a la mera forma física de las revistas subrayando una vez más el carácter radicalmente experimental e intangible de estos proyectos editoriales. En realidad, creemos que ramona, y las publicaciones surgidas del entorno de Belleza y Felicidad, pertenecen en cierto sentido a un tipo de *ecumenismo creativo* ligado a la necesidad de dar la palabra a los artistas, y de volver a ponerlos en el centro de la reflexión artística contemporánea a pesar de la difícil coyuntura. Una revista de arte contemporáneo hecha sólo por artistas era toda una declaración de intenciones dentro un panorama dominado en ese momento por escritores profesionales, académicos y periodistas. Fue gracias a la colectivización del trabajo editorial, algo más bien excepcional en una revista dedicada al arte argentino, que ramona lograría articular en un mismo espacio metodologías de trabajo y modos de producción que sin duda mantenía grandes similitudes con la producción editorial de Belleza y Felicidad.

Llegados a este punto nos preguntamos entonces sí es posible sintetizar en pocas palabras algunos de los principios que sustentaban estas nuevas formas de asociación creadas genéricamente alrededor de una publicación. Quizás podríamos resumirlo diciendo que ramona pertenece a una constelación de editoriales independientes caracterizadas por la colaboración de sus miembros integrantes, por criticar severamente la hegemonía de las instituciones artísticas argentinas, por su desarrollo de economías alternativas y por la tendencia antiintelectualista, anticuratorial y antiprofesional con la que teñía la mayor parte de sus reflexiones acerca del arte contemporáneo. Algo que según Syd Krochmalny trazaba como un hilo imaginario la estrecha vinculación de ramona con el Rojas, y por añadidura, recorría transversalmente a un conjunto de revistas culturales deudoras del formato *low cost* de las publicaciones editadas por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón en Belleza y Felicidad (Krochmalny, 2013: 5). En efecto, tanto ramona como ByF estaban en sintonía con una multiplicidad de prácticas estéticas representadas por la creciente pujanza de un arte joven que se diferenciaba cada vez más nítidamente del arte legitimado por las galerías y museos tradicionales, espacios institucionales que habían ocupado hasta entonces la centralidad del campo cultural nacional.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

Los distintos recorridos trazados hasta aquí nos reconducen nuevamente al origen fundacional de ramona, y al sinnúmero de relaciones que podemos establecer a partir de su nombre. Como nos es imposible abordarlas todas aquí, nos conformaremos momentáneamente con explicar al menos las que creemos más relevantes. En primer lugar, y para quien no lo sepa, el título de la revista hace referencia a *Ramona Montiel*, un personaje ficticio y arquetipo folletinesco de una de las prostitutas más célebres de la historia del arte argentino creada por el artista Antonio Berni (1905-1981) para representar la explotación de la mujer en América Latina en varias de sus obras:

Yo a Juanito y a *Ramona* [el subrayado es nuestro] los hice precisamente en collage, con materiales de rezago, porque era el entorno donde ellos vivían; y así no apelaban justamente a lo sentimentalista. Yo les puse nombre y apellido a una multitud de anónimos, desplazados, marginados niños y humilladas mujeres y los convertí en símbolo, por una cuestión exactamente de sentimiento. Los rodeé de la materia en que se desenvolverían sus desventuras, para que de lo sentido, brotara el testimonio. (Berni, 1999).



Fig. 17. *Ramona de fiesta*, Antonio Berni (1966). ©La Nación 2018.

Con la imagen de aquella mujer de trasfondo, la revista probablemente acuñó el nombre de *ramona* sin imaginar la simultaneidad de referencias estéticas que produciría a lo largo de sus breves pero intensos años de publicación. En este sentido, la conexión simbólica e ideológica con el personaje de Berni cobró nuevas significaciones en el contexto de la crisis.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

Y es que los collages del artista no sólo se habían nutrido de la imaginería cultural proporcionada por los bajos fondos porteños, sino también por los desperdicios materiales que dejaba tras de sí la inequidad estructural y la fascinación que ejercían a partes iguales los denominados países del tercer mundo. Pero el personaje de Ramona Montiel y la revista ramona tenían en común con Belleza y Felicidad algo más que “la reutilización de materiales y recursos, que provenía de tener que lidiar con la pobreza en las formas más ingeniosas y creativas posibles” (Camnitzer, 2009: 266). Paradójicamente, fue el crítico de arte Ernesto Montequín quien nos brindó de una de las más profundas y polémicas interpretaciones sobre el fenómeno de Belleza y Felicidad, algo que puede ser perfectamente extrapolable a ambas ramonas, a la mujer y a la revista. Decía Montequín:

[...] En ByF se reivindica la figura del artista como eterno principiante, obsesionado (y agobiado) por el espectáculo de su propia vida interior; es el amateur cuya sensibilidad desplazada o marginal y su pretendida heterodoxia estética bastan para calificarlo como artista [...]. La competencia técnica, al igual que cualquier asomo de sorna, son considerados signos de premeditación y alevosía intelectual, y por ello se prefiere la *precariedad* [el subrayado es nuestro], los materiales “bajos”, [...] las intermitencias del corazón quinceañero, los raptos de *hysteria lacrymosa* [sic], el pasaje de la castidad forzosa a la promiscuidad compulsiva, las drogas recreativas y sus desfallecimientos [...], armados solo con su avasallante subjetividad. (Montequín, 2003: 31-40).

Esta cita hace referencia a *Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva* (2003), una exposición colectiva realizada en Belleza y Felicidad que recogía gran parte de la producción artística que había pasado por el espacio, y que generó gran revuelo por estas y otras declaraciones del afamado crítico Ernesto Montequín. Pero la polémica viene con historia, y es que la muestra había sido encargada inicialmente a Emiliano Miliyo, un artista proveniente del círculo del Rojas y persona de confianza del entorno de Fernanda Laguna. Pero a diferencia de otras veces, la selección y organización de la retrospectiva se había hecho con criterios curatoriales “serios” y el *display* de las obras parecía más bien sacado de un aséptico y distante *white cube* que de la habitual estética que caracterizaba a ByF. Algo que terminaría de rematar la crítica de Montequín cuando se incluyó su texto en el catálogo de la muestra. Pero cuando Miliyo le encargó al crítico el famoso texto probablemente no tenía en mente nada de lo que vino después. Al contrario, creemos que en realidad quiso imprimirle a la muestra un halo de profesionalidad que finalmente fue abono para los debates posteriores.

Fue así como ramona tomó el testigo de la polémica e incluyó el texto de la discordia en su edición N° 31 del 2003. Pero las cosas no quedaron únicamente ahí, y como ya era costumbre en la revista, comenzaron a publicarse una serie de enconadas críticas que

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

número tras número respondían al escrito de Montequín, críticas que directa e indirectamente también cuestionaban la gestión de Miliyo al frente de la retrospectiva. En tal sentido, la revista ramona se había convertido repentinamente en un espacio de declaraciones a favor o en contra de la legitimidad de ciertas prácticas artísticas contemporáneas, entre las que desde luego se encontraban las prácticas de Belleza y Felicidad. Leyendo algunos de esos números, es fácil darse cuenta el tono de familiaridad de las respuestas, algo que sin embargo no les quitaba rigor crítico a los textos a la hora de tomar un posicionamiento en el campo artístico. Así pues, Roberto Jacoby, Daniel Molina y otras tantas personalidades vinculadas de Belleza y Felicidad emprendieron un acalorado debate intelectual que tuvo a la revista ramona como principal escaparate de la disputa, pero que luego terminaría dando lugar a otras controversias.

De esta manera y sin proponérselo, la crítica de Montequín había desatado los demonios de una polarización que situaba a un lado del cuadrilátero la banalización del arte representado por la categoría de *lo light*; y al otro, a una amplia tradición vinculada al arte político o socialmente comprometido. Fue una controversia que finalmente dio lugar al encuentro *Arte Light vs. Arte Rosa Luxemburgo* (2003), una charla debate realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y en la que participaron las curadoras e investigadoras Ana Longoni, Andrea Giunta, los artistas Magdalena Jitrik y Roberto Jacoby, el coleccionista Gustavo Bruzzone y el crítico de arte Ernesto Montequín, entre otros. En aquella ocasión, los participantes se enzarzaron en un acalorado debate sobre la cuestión de la banalidad y la despolitización de las producciones artísticas vinculadas a lo light y su aparente reverso antagónico, el arte político. Discusión que creemos pertinente volver a traer veinte años después para reflexionar acerca de la reordenación de las relaciones que hasta ese momento había entre los artistas y el sistema del arte argentino.

La guerra de los rosas: Arte Rosa Light vs. Arte Rosa Luxemburgo



Fig. 18. Tarjeta de invitación a la charla *Arte Light vs. Arte Rosa Luxemburgo*, MALBA (2003). © Roberto Jacoby.

Hablar sobre los colores en el arte está lejos de ser una cuestión inocua y los temas que abordamos aquí no están exentos de ello. Cuando comenzamos este recorrido mencionamos algunas de las connotaciones negativas que había adquirido el color rosa en el contexto de la irrupción del virus VIH/SIDA en los 80 y 90. Pero para el 2003 ya habían pasado unos breves pero intensos años en el campo del arte emergente poscrisis, y este color parecía retornar ahora como un elemento visual de gran importancia y pregnancia. Es por esta razón que hemos escogido la imagen que nos precede, porque de alguna manera los dos rosas sintetizan el proceso de transformación a través del cual el arte argentino abandonó la informalidad y simplicidad que lo caracterizó hasta bien entrados los años 90 por la inscripción de un nuevo giro discursivo cuyo modelo profesional e institucional estuvo fuertemente vinculado al activismo político que llegó con los 2000. Se trata nada menos que de la tarjeta de invitación del encuentro *Arte Rosa Light vs. Arte Rosa Luxemburgo* (2003), un diseño creado especialmente por Roberto Jacoby, quien además participó activamente del evento como uno de sus disertantes más enérgicos.

Es cierto también que a medida que íbamos avanzando en nuestro análisis el rosa iba apareciendo cada vez con mayor nitidez, aunque lo que nos importa en verdad aquí no es tanto analizar el rosa como un elemento de proximidad simbólica y política con la enfermedad, algo que por otra parte ya hemos abordado anteriormente, sino retomarlo ahora como una categoría perteneciente al “campo de la escritura y de conocimiento del arte [...]” que activó otras formas de politicidad de las obras (Ferreiro, 2019: 11; 19). A partir de esta idea, quisiéramos situar algunas de las polémicas en torno a Belleza y Felicidad en

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

el contexto de los múltiples cambios que estaban aconteciendo en el campo artístico argentino, y de los giros discursivos que de acuerdo a Jimena Ferreiro (2019) tenían que ver con una redefinición de las “prácticas contemporáneas ligadas a la exposición”, algo que fue sólo la punta del iceberg de los distintos enfrentamientos que protagonizaron quienes estaban a un lado y al otro de la disputa entre el arte comprometido y el arte *light*.

Todo comenzó a principios del 2000 como un juego de palabras que oponía en un mismo slogan la colorida y “despreocupada” apoliticidad del *rosa light* y el nombre de la afamada pensadora y dirigente marxista *Rosa Luxemburgo*. En ese momento, a Roberto Jacoby se le ocurrió la idea de organizar un encuentro que rebajara, no sin cierta ironía, el tono de las polémicas que había suscitado el texto de Montequín.

[...] Un enfrentamiento que -como vimos- remitía a las polémicas entre los pintores de los años 80 y ciertos artistas del círculo del Centro Cultural Rojas, pero que se reeditaba en los años de la poscrisis sumando nuevos protagonistas: la joven generación de artistas activistas. (Lucena, 2016: 587).

En realidad, el encuentro sirvió de pretexto para discutir sobre la falsa dicotomía entre una visión más bien tradicional del arte político, y el arte “naíf” de la belleza infantil y despolitizada que en ese momento estaba siendo paradigmáticamente representado por la estética de Belleza y Felicidad. Así surgió el ya célebre encuentro *Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo*, una charla debate realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), y que contaría con la presencia de Andrea Giunta y Ana Longoni, dos de las más importantes investigadoras del arte argentino de los 60; Magdalena Jitrik, artista visual vinculada al Rojas, y cuya obra también formó parte de la muestra *Ansia y Devoción* (2003); Gustavo Bruzzone, cofundador de la revista *ramona* y coleccionista ligado al arte de los 90 y 2000; el crítico Ernesto Montequín, Roberto Jacoby y un nutrido público asistente integrado principalmente por artistas, curadores, críticos e historiadores del arte, entre muchos otros. En total participaron del encuentro unas 350 personas provenientes de ámbitos artísticos e institucionales amplios y diversos. Con respecto a esta convocatoria, decía Jacoby: “Ese debate [Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo] lo promoví en el 2003 cuando advertí que había una parva de interesados en enfrentar la galería Belleza y Felicidad y al Proyecto Venus con el arte activista” (Jacoby, 2008: 44).

Pero la importancia de este debate no radicaría únicamente en haber señalado las distintas e irreconciliables posiciones acerca de la cuestión arte y política, sino también en haber evidenciado la presencia de un sector crítico que condenaba enérgicamente el arte *despolitizado* de los 90. En efecto, un poco antes del polémico encuentro del MALBA se

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

habían inaugurado dos importantes muestras retrospectivas cuyos sendos textos curatoriales compartían algo más que una mirada revisionista de la producción artística reciente, y representada en aquella ocasión por un amplia y heterogénea selección de artistas que habían comenzado sus trayectorias entre los 80 y 90. En verdad, estamos hablando de que no podemos considerar el debate Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo como un mero “hecho aislado”. Al contrario, coincidimos con Guadalupe Lucero (2016) en la necesidad de poner en relación este encuentro con otros dos sucesos artísticos de gran relevancia para nuestro análisis. Uno de ellos fue sin lugar a duda la ya citada polémica desatada por el texto de Ernesto Montequín para el catálogo de la muestra *Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva*, un encargo de su curador Emiliano Miliyo para la galería de Belleza y Felicidad en marzo de 2003. El otro hecho relevante corresponde a la retrospectiva *Ansia y Devoción. Imágenes del presente* (febrero-marzo, 2003), una muestra colectiva cuya curaduría y texto inaugural del catálogo estuvo a cargo de Rodrigo Alonso para la Fundación Proa de Buenos Aires (Alonso y González, 2003), un centro privado de arte contemporáneo patrocinado por empresas ligadas a sectores estratégicos de nuestra economía y que estaba en las antípodas de los espacios alternativos que venimos analizando hasta aquí.

A pesar de las claras diferencias entre ambas, las dos exposiciones no sólo casi se superpusieron, sino que también establecieron un nexo textual de claro rechazo a la noción de *arte light*, un término que nos resulta mucho más familiar ahora pero que en resumidas cuentas se empleaba para designar a un conjunto de obras y artistas vinculados al Rojas bajo la gestión de Jorge Gumier Maier entre 1989 y 1996. Así pues, en el catálogo que escribió Rodrigo Alonso para la ocasión se incluyó por primera vez la crítica de Montequín (2003), texto que hasta ese momento permanecía inédito ya que aún no se había inaugurado la retrospectiva en Belleza y Felicidad. En todo caso, la inclusión de la crítica de Montequín al catálogo escrito por Alonso dejaba en claro la posición de ambos autores acerca del famoso *affaire arte light*.

En tal sentido, cabe recordar que el uso de este término había sido utilizado por primera vez por el afamado crítico de arte argentino Jorge López Anaya en un artículo publicado el 1 de agosto de 1992 en el periódico *La Nación* a propósito de la muestra *Gumier Maier Alfredo Londaibere Benito Laren Omar Schiliro* (1992) en el Espacio Giesso de Buenos Aires. En aquella ocasión, López Anaya había introducido el término *light* como una forma de descalificar [...] la irrupción de la cultura gay, la feminidad y las estéticas de la diferencia en el arte” (Galería Nora Fisch, 2020). Algo que para Lucena finalmente derivó en el empleo de lo *light* como sinónimo de la producción contemporánea argentina asociada a partir de allí a

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

lo “superficial, frívolo, lúdico, decadente, vulgar, decorativo, edulcorado, cosmético [...]” (Lucena, Op. cit.: 585). De esta manera, lo light terminó convirtiéndose en un comodín que serviría tanto para desacreditar como para reivindicar ciertas tomas de posición dentro del campo artístico vigente. De hecho, esto significó que mientras figuras relevantes del entorno del Rojas como Gumier Maier, Omar Schiliro o Marcelo Pombo se habían apropiado del concepto light, otros artistas de la misma generación y con trayectorias similares como Marcia Schvartz y Fernando Coco Bedoya terminaron tomando distancia de un término con el que no se sentían identificados, y rehuyendo además de los principios que esta diminuta y conflictiva categoría sostenían:

En esa oposición, la estética light fue leída en sintonía con los rasgos de la época posmoderna, caracterizada por su liviandad y su falta de compromiso político y social. Tiempo después, las jornadas ¿Al margen de toda duda? -organizadas en el Centro Cultural Rojas por Marcia Schvartz, Felipe Pino y Duilio Pierri en 1993- adhirieron el término rosa al adjetivo light con la intención de ligar este tipo de estética a la cultura gay, otro intento de descalificación que también fue reapropiado positivamente por muchos artistas del Rojas que habían tenido una fuerte participación en el activismo homosexual de los años 80 en Buenos Aires. (Ibid.: 585).

Por si esto fuera poco, el estrecho vínculo personal y profesional entre Roberto Jacoby y Fernanda Laguna lejos de apaciguar las aguas acrecentó aún más estas y otras controversias. Especialmente porque Jacoby contaba con una amplia trayectoria en el campo del conceptualismo político latinoamericano, y por tanto su adscripción al arte light no sólo había sido percibida como un gesto de rechazo sino inclusive como un acto de deslealtad al vínculo que lo unía a la comunidad de artistas comprometidos. En cualquier caso, queda claro que la irrupción de este controversial término acabó por tensionar aún más las frágiles e imprecisas relaciones entre los principales agentes del campo artístico argentino para afianzar o desplazar su centralidad en aquel nuevo escenario. En este sentido, la inscripción discursiva del arte light fue un fenómeno que coincidió con la redefinición de “la exposición como un dispositivo comunicacional específico”, y cuyo dominio había dejado de estar exclusivamente en manos de los artistas para comenzar a dar cabida por primera vez a los nuevos perfiles artísticos profesionales. Por esta razón, creemos que el primer paso para comprender la inscripción del debate Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo es situarlo en el marco de las disputas discursivas y políticas que se generaron alrededor de este concepto (Ferreiro, Op. cit.: 35).

De hecho, durante esa jornada el debate vino a confirmar y a ponerle rostro a los diversos antagonismos surgidos de la *querrela de los rosas*. Que en realidad la polarización no se

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

había quedado únicamente en el papel impreso, sino que traspasó el límite bidimensional de las publicaciones, de ramona y sus precursoras, alcanzando así el plano de la contienda real y verbal. Esto se debió en parte a que durante el desarrollo de sus exposiciones los asistentes pusieron sobre el tapete una serie de cuestiones que sobrepasaron ampliamente la simple dicotomía arte comprometido sí o no, o los límites estrictamente formales y estilísticos de las obras en términos de “liviano vs. pesado, cultura popular vs. alta cultura, mal gusto vs. buen gusto, internacional vs. nacional, alegre vs. serio, descomprometido vs. comprometido, posmoderno vs. moderno”. Y aunque durante ese día numerosos artistas, gestores, críticos e inclusive buena parte del público contrapusieron gran parte de estas disyuntivas, lo que parece haber quedado claro es que todo aquello que estaba ligado más o menos a la *banalidad del light* ya no podía reclamar su lugar en el campo del arte político (Lucena, Op. cit.: 587).

En resumidas cuentas, la mayor parte de las intervenciones estuvo marcada por la ya clásica dualidad entre el arte como un fin en sí mismo y el arte de compromiso social, la cada vez más compleja relación de los artistas con las instituciones culturales, y las frecuentes desavenencias acerca del grado de autonomía del campo artístico argentino, sobre todo teniendo en cuenta el nivel de injerencia que el sector público y privado estaban teniendo por entonces en la gestión cultural de Buenos Aires. De esta manera, el famoso encuentro del MALBA parece haber reeditado un conflicto que se remontaba a los primeros años de la década de 1920, y cuya principal discusión enfrentó en ese momento dos visiones del arte diametralmente opuestas, la del formalismo y la del arte político. Un problema irresoluto que casi ochenta años después cobraría nueva fuerza debido a la irrupción del arte light, y que en un contexto general de gran conflictividad no sólo estaba relacionado a la desmovilización y despolitización de algunos de los sectores más representativos del campo del arte de los 90, sino también a la sociedad en su conjunto.

En tal sentido, uno de los aspectos más relevantes del debate tuvo que ver con la activa participación del público a la hora expresar sus opiniones sobre estas y otras cuestiones. Algo que desde luego no era inusual en ese tipo de intervenciones, pero que por primera vez trasladó a la esfera pública la cuestión de la apoliticidad del arte de los 90, y por consiguiente dio visibilidad institucional a un problema que se estaba dirimiendo casi exclusivamente entre los miembros de una reducida comunidad de artistas y especialistas (Lucena, Op. cit.: 588). Si entonces quedaba claro quiénes se posicionaron en favor del arte light, ¿acaso había otros agentes que habían quedado excluidos de esta frágil ecuación?, evidentemente la respuesta era sí. Sin ir más lejos, podemos señalar al menos dos intervenciones que son claves para entender quiénes eran y de dónde venían los nuevos

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

posicionamientos del arte activista poscrisis. El primero de ellos estaba estrechamente vinculado a la intervención de Federico Zukerfeld, artista e integrante de *Etcétera*, un colectivo multidisciplinar creado en 1997 con la intención de acercar el arte a los espacios de conflicto social. En esa ocasión, Zukerfeld leyó un apartado del texto *Bisagra Times* titulado “Fealdad y Tristeza”, un manifiesto escrito al mejor estilo de las ya clásicas vanguardias históricas en el que el artista se pronunciaba así sobre el arte light:

No seamos ingenuos. Fue la objetivación de todo un sistema de pensamiento. Fue la imposición de un aparato vaciador de contenidos. Una trampa muy bien diseñada, donde el arte funciona como un aliado del consumo, como un elemento identificador, y que por lo tanto, es utilizado y manipulado por las terminales ideológicas de poder para poder percibir sus objetivos. (Zukerfeld, 2003: 15).

Como vemos, detrás de estas declaraciones había un enorme cuestionamiento al sistema del arte argentino, y al empleo de sus mecanismos discursivos de legitimación por imponer determinados relatos que alejaban la producción contemporánea de su contexto social. De acuerdo a esta idea el arte light no sólo se había impuesto como una categoría estética más, sino que fue un vehículo ideológico fundamental para la propagación y normalización del neoliberalismo bajo la forma de un sistema cultural dominado por la “exacerbación del individualismo, la falta de compromiso colectivo y la despolitización” (Lucena, 2016: 588). Y desde luego para Zukerfeld nada había encarnado mejor estos ideales como al arte de los años 90 representado por los artistas del Rojas, y por sus sucesoras con Fernanda Laguna y su círculo cercano a la cabeza. En tal sentido, durante su intervención el artista exhortó al resto del público a desenmascarar lo que él consideraba era la “auténtica esencia del arte light”.

A decir verdad, la posición Zukerfeld no era algo que realmente sorprendiera. Al contrario de lo que podríamos pensar, confirmaba una vez más la dificultad para resolver la grieta existente entre una nueva generación de artistas activistas que estaban pugando por ocupar la centralidad de la escena contemporánea argentina; y los artistas ligados a la genealogía del Rojas, un modelo estético de repliegue local que había experimentado en muy pocos años un profundo desgaste y creciente pérdida de su autonomía frente a una escenario regional y global cada vez más dominado por la proyección profesional una nueva curaduría que reclamaba la inserción internacional de la producción argentina en el mercado artístico latinoamericano. Algo que claramente iba a contrapelo del aislamiento y la “defensa de la ‘sensibilidad’ y el ‘gusto’ [de obras que] ostentaban una posición fundamentalmente reactiva” y de franca oposición al arte político (Ferreiro, Op. cit.: 19). Como resultado de estas ideas, y de una confrontación que se presentaba completamente

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

insalvable, para numerosos artistas y agentes culturales inmersos en ese turbulento panorama, el arte light de los 90 se había convertido hacía ya bastante tiempo en el gran enemigo cultural a vencer.

Pero las respuestas a estas controvertidas declaraciones no se hicieron esperar, y Roberto Jacoby intervino nuevamente para ampliar la visión generalizada que se tenía sobre el arte político. Según él, “la formación de enlaces de confianza, de amistad, de donación, de intercambio, de afinidad”, era “el fenómeno más genuinamente político que se [estaba] produciendo en el ambiente artístico argentino en los últimos años” (Jacoby, 2003: 70). En este sentido, la posición de Jacoby que no sólo rivalizaba con los nuevos colectivos de activismo artístico que habían surgido en los últimos años, sino que también proponía una redefinición de la relación entre arte y política vinculada según él al “carácter instituyente de espacios sociales experimentales” (Ibid.: 70). Nueva politicidad de las prácticas artísticas que no eran una mera quimera, sino que se habían llevado adelante gracias al desarrollo del *Proyecto Venus*, *Bola de Nieve*²¹, *Chacra 99*²², la revista *ramona*, entre muchas otras iniciativas de carácter experimental.

No obstante, durante el encuentro hubo un segundo momento protagonizado nuevamente por Roberto Jacoby, quien en aquella ocasión tomó la palabra para repensar la inserción actual de lo político en el arte, y para reflexionar una vez más sobre la relación de los artistas con lo institucional (Ibid.: 70). Con respecto a este último tema, la relación entre los artistas y las instituciones culturales se había convertido hacía tiempo en una de las mayores preocupaciones de la escena contemporánea, una cuestión que al igual que “nuestras crisis” parecía retornar cíclicamente cada cierto periodo de tiempo. Esta vez, tanto artistas como académicos, como así también numerosos profesionales del sector involucrados en las prácticas estético-políticas, parecían no poder resolver el nudo gordiano que constantemente los devolvía a su dependencia de las instituciones culturales. Como bien remarcó luego Andrea Giunta, el problema no era reciente, sino que se había originado en la década del 80 con la llegada del famoso libro de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (1987).

El dilema principal que trajo consigo la inserción de esta teoría fue la interpretación casi unívoca de las vanguardias locales, interpretación que fue equiparando cada vez más las

²¹ *Bola de nieve* fue un proyecto llevado a cabo por la revista *ramona*, y que contó con el patrocinio de la Fundación Telefónica. El objetivo principal de esta iniciativa era el de crear una red del arte argentino a partir de una mención en cadena generada por los propios artistas. Básicamente se trataba de que los artistas nombraran a otros artistas que ellos consideraban relevantes para incluirlos en la red, y a su vez éstos nombraban a otros generando así un sistema de relaciones más amplio.

²² *Chacra 99* (1999-2000) fue una residencia de artistas en una finca de Parque Leloir, una zona periférica de la ciudad de Buenos Aires, donde se realizaban conciertos, videoclips, canciones, fotografías, dibujos y todo tipo de experimentos comunitarios.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

vanguardias argentinas y latinoamericanas a las vanguardias europeas. Algo que de acuerdo a Giunta con el tiempo reforzó la idea de que la única alternativa para un arte auténticamente rupturista estaba en la búsqueda constante de la antiinstitucionalidad. Pero la cuestión de la vanguardia tendría un aditamento más, y es que no podemos olvidar que dicha expresión no era dominio exclusivo del arte, sino que desde un comienzo estuvo vinculada a la política en los términos con que usualmente empleamos esa palabra. Especialmente a partir de la apropiación y propagación partidista de la noción de vanguardia entre amplios sectores de la izquierda a lo largo de la historia (Giunta, 2009: 143).

Considerando estos escollos reales y conceptuales, no era de extrañar que la institución finalmente haya inclinado la balanza en favor de proyectos artísticos fácilmente asociados a lo político. Fue una fórmula exitosa por simplificadora, pues estaba íntimamente ligada al reclamo de un tipo específico de producción artística argentina que nos situaba en el mapa internacional como una región anexa al arte latinoamericano, al mismo tiempo que nos diferenciaba del resto de vanguardias periféricas como un territorio de producción subcontinental y subsidiaria de los centros de producción artística mundial (Ferreiro, Op. cit.: 11). Evidentemente, esto dejaba fuera de “los espacios de exhibición y [de] los organismos que apoyan la actividad artística” (Lucena, Op. cit.: 589) a las prácticas que se salían de esta nueva marca país cuyo horizonte de expectativas estaba fuertemente determinado por la experiencia de *Tucumán Arde* (1968)²³. Sin ir más lejos, Jacoby explicó en el encuentro que “[...] algunas instituciones internacionales apoyan exclusivamente proyectos socio-artísticos que parecieran tener a la experiencia de Tucumán Arde como manual de instrucciones, como formulario de inscripción para pedir el apoyo institucional” (Jacoby, Op. cit.: 70).

Sin alejarnos demasiado del área de influencia de Belleza y Felicidad, la alusión a la experiencia de Tucumán Arde nos recuerda una vez más su importancia a la hora de pensar en la acción artística colectiva, sea ésta política o no. Esto es así a pesar de que los artistas vinculados a lo light parecían no haber tenido nada en común con dicho precedente, y teniendo en cuenta también que el *arte de los 90* y su proyección a partir de la crisis del 2001 muchas veces fue asumida acríticamente como una categoría casi fundacional de experiencias grupales que no eran desconocidas en nuestro entorno, al menos desde los convulsos años 60. Es más, creemos que entre la estética cursi de rosa chillón y melodrama

²³ *Tucumán Arde* fue un proyecto artístico conceptualista llevado a cabo en 1968. Integrado por un grupo de jóvenes artistas de vanguardia que provenían de las ciudades de Buenos Aires y Rosario, Argentina, su oposición a la dictadura de Juan Carlos Onganía impulsó a los artistas participantes a desarrollar actividades con un enfoque político que denunciaba la precariedad que en la que estaba sumida la provincia de Tucumán, una región del norte del país.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

juvenil y la tradición artística del conceptualismo de tintes locales había mucho más en común de lo que la crítica del arte ha estado dispuesta a admitir.

Desde esta perspectiva, posiblemente el problema no haya sido tanto el recelo que despertaron los valores y gustos ligados a las formas bellas en detrimento de las ideas, sino las nuevas estéticas relacionales que parecían haber redescubierto la integración entre el arte y el contexto social en una novedosa coyuntura dominada por la globalización. Para la nueva avanzada de artistas argentinos comprometidos con las causas sociales, mostrar abiertamente su desacuerdo con el arte ligero de los 90 y los 2000 sugería algo más que una mera oposición. En este sentido, podemos entender el renovado impulso de estos posicionamientos como una manera que encontraban los artistas jóvenes de hacerse un hueco en el limitado escenario institucional. Espacio que por otra parte hacía tiempo que estaba saturado por el trasfondo discursivo de Tucumán Arde, y que de algún modo pedía a gritos un recambio generacional que parecía constantemente postergado. Aun así, no podemos minimizar el impacto y legitimidad del proyecto artístico del 68, y su alcance e influencia a lo largo de los años, inclusive en contra de lo que pensaban sus nuevos detractores.

Pero más allá de las polémicas, gracias al encuentro del MALBA numerosos miembros de la comunidad artística también tomaron clara conciencia de los peligros que podía acarrear el desarrollo de trayectorias que en lugar de responder a sus propios intereses atendieran a los reclamos externos y descontextualizados del mercado global del arte. Poniendo sobre el tapete dicha problemática, Roberto Jacoby (2003) se mostró desde el principio como un claro defensor de la autonomía artística local frente una creciente demanda internacional de artistas argentinos que comenzaban a ser asesorados por renombrados curadores extranjeros. Así pues, profesionales provenientes de importantes espacios de exhibición, y de instituciones patrocinadas por organismos internacionales, comenzaron a sugerir a los artistas que radicalizaran su trabajo y dejaran de lado las obras que según ellos “no eran lo suficientemente políticas” (Lucena, Op. cit.: 589). Roberto Jacoby contaba así en qué consistían ese tipo de “malas prácticas”:

Un curador que vino a realizar una muestra internacional recomendó a grupos y artistas individuales –que vienen trabajando desde hace años en la Argentina– politizar su arte, puesto que para el curador el arte de ellos no era suficientemente político. De hecho, muchos de estos artistas no fueron ni siquiera invitados a conversar con este curador, quien a pesar de tener un conocimiento bastante somero de la historia argentina, se considera con derecho de determinar la radicalidad o establecer un índice de radicalidad política del arte en la Argentina. (Jacoby, Op. cit.: 70).

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

Sin señalar explícitamente a quiénes se refería en esta anécdota, no hay duda de que Jacoby hablaba del *Proyecto Ex-Argentina* (2002)²⁴, una propuesta de investigación impulsada por el *Goethe-Institut Buenos Aires* y financiado por la *Kulturstiftung des Bundes* (Fundación Federal Alemana de Cultura) de la que participaron artistas e investigadores provenientes de distintos campos del conocimiento interesados principalmente en las causas económicas que habían provocado el estallido de la crisis, y en participar de proyectos artísticos situados en contextos social y políticamente desfavorables. Fue un proyecto multidisciplinar de cuatro años de duración supervisado por la curaduría artística e internacional de Alice Creischer y Andreas Siekmann, y con la participación de los colectivos artístico-activistas argentinos GAC (Grupo de Arte Callejero) y *Etcétera*. Entre las particularidades de este proyecto estaba el desarrollo de coloquios, publicaciones y muestras realizadas en ciudades de Europa como Colonia (Alemania) y Barcelona, como así también en Miami y Buenos Aires (Lucena, Op. cit.: 590).

Al parecer, estos procesos de institucionalización del arte político formaban parte de una tendencia global que comenzó a suscitar algunos problemas en contextos periféricos como el nuestro. Entre ellas, la creciente *antropologización* y *sociologización* del arte latinoamericano a través de la proliferación de discursos multiculturales de los que se habían hecho eco numerosos centros urbanos e instituciones culturales del denominado primer mundo (Richard, 2007: 79). Algo que en la práctica continuaba subordinado la “legitimidad ontológica” del arte argentino, y del arte latinoamericano en general, a la adecuación contextual de sus producciones, es decir, a la ostentación deliberada de su compromiso político y social con la realidad.

En definitiva, la recuperación de estas discusiones nos ha permitido situar hasta aquí los diferentes posicionamientos del campo artístico argentino en el contexto de la poscrisis, una coyuntura que sin duda favoreció la aparición de nuevos agentes internos y externos interesados en la inserción profesional e institucional de sus prácticas políticas, y que chocó abiertamente con la visión del denostado arte light de los 90 y 2000, un período signado por la pérdida aurática de la figura del artista y cuyo perfil comenzó a equipararse al de otros profesionales del sector que pugnaban por formar parte de la estructura general del circuito

²⁴ *Ex Argentina* fue un proyecto que se inició en el 2002 en Colonia, Alemania, con la participación de artistas provenientes de distintas disciplinas, científicos e intelectuales. El objetivo principal del proyecto era el de informar sobre la crisis argentina y sus consecuencias. Fue un proyecto que se caracterizó, entre otras cosas, por ser un espacio de diálogo que se desarrolló en distintos escenarios de la ciudad de Buenos Aires como la Imprenta Chilavert, el Hotel Bauen, la radio FM La Tribu y La Casa, espacio perteneciente a la organización H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). En estos encuentros se realizaron, debates e intercambios que quedaron abiertos para ser profundizados durante la *Semana de Programación libre* que se llevó a cabo desde el 28 de febrero al 5 de marzo de 2006 en el Palais de Glace de Buenos Aires.

3. BELLEZA Y FELICIDAD: UNA POÉTICA SIN INSUMOS

contemporáneo. (Ferreiro, Op. cit.: 113). El contexto de la crisis económica y social no hizo más que acentuar las diferencias preexistentes entre unas y otras posiciones, algo que venía cocinándose a fuego lento desde la década del 90, y que el encuentro del MALBA terminaría por confirmar gracias a las acaloradas intervenciones de los artistas, críticos e investigadores. Diferencias irreconciliables entre el arte político y las formas banales del arte representadas más recientemente por la comunidad de Belleza y Felicidad, y que junto a Roberto Jacoby y la revista *ramona* como sus principales caras visibles contribuyeron a recrear el clima general de crispación discursiva que había detrás de todas estas polémicas.



Fig. 19. *Ex-Argentina: Pasos de Fuga del Trabajo al Hacer.* Colectivo Etcétera. Curadores: Alice Creisher & Andrea Siekmman. Museum Ludwig, Colonia (2004). © Grupo Etcétera.

Con esta última sección hemos querido finalizar provisionalmente el amplio repertorio de debates que dieron lugar a la transformación de la estructura general del arte argentino poscrisis para centrarnos a partir de ahora en la activación curatorial de las publicaciones de Belleza y Felicidad en el contexto artístico español. Para ello, nos proponemos abordar a continuación el proceso de adquisición de dichos materiales para la colección de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) en el marco de “una acción de contrabando de lecturas” llamado *Más plata para todos* (2015), actividad que formaba parte del proyecto *Adquisiciones Comisariadas* y cuya innovadora propuesta curatorial parte de la biblioteca como un espacio de apertura y mediación entre las publicaciones de artista y el público.

4.1 Adquisiciones Comisariadas: Belleza y Felicidad en la colección de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM



Fig. 20. *Belleza y Felicidad*, 1999-2015, 1 caja con 104 folletos © Facultad de Bellas Artes, UCM.

Durante el proceso de búsqueda de información para este trabajo descubrimos que la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) cuenta en su acervo con una colección completa de plaquetas de Belleza y Felicidad, un fondo que recoge gran parte de la producción poética y narrativa realizada por dicho espacio a largo de dieciséis años casi ininterrumpidos entre los años 1999 y 2015. Gracias a este grato hallazgo no sólo tomamos contacto directo con las publicaciones de ByF, sino que también nos topamos con la curaduría de bibliotecas artísticas, una práctica de mediación cultural basada en la activación de una amplia variedad de publicaciones de artistas. De acuerdo con esta idea, la biblioteca no sólo es un lugar para consultar libros, sino que también es un entorno de aprendizaje capaz de funcionar como un nexo entre las personas y la cultura. Como parte de la universidad pública, el reto consistiría en hacer de la biblioteca un espacio participativo donde las colecciones que forman parte de él conecten con “los deseos, afectos y necesidades [de los] usuarios” a través de la activación de los materiales empleados en cada proyecto (Pérez Iglesias, 2017: 148). De acuerdo con Javier Pérez Iglesias:

4. DE BUENOS AIRES A MADRID EN UNA SAMSONITE

También nos parecen una manera de crear puentes entre la Facultad y lo que ocurre en el mundo artístico cultural de la ciudad y del mundo. Las adquisiciones comisariadas se construyen, en muchos casos, con personas que no forman parte de la Facultad. (Ibid.: 148).

Fue así como en febrero de este año, nos acercamos a la sede de la biblioteca en Madrid y tuvimos la oportunidad de revisar este fondo que consta de 104 plaquetas cuidadosamente guardadas en un contenedor de cartón apenas un poco más grande que una caja de zapatos. El acceso a esta colección nos ha permitido conocer de primera mano la historia de su adquisición, y el detrás de escena de los complejos tratamientos documentales y curatoriales de materiales que no fueron originalmente creados como obras de arte, y mucho menos como libros tradicionales. Fue así como el director de la biblioteca, Javier Pérez Iglesias, y artistas, bibliotecarios y profesores vinculados a la UCM nos contaron el proceso de adquisición de dichas publicaciones.

No obstante, para entender de qué manera se llevó adelante este proyecto debemos retroceder unos años atrás, a cuando la artista María Salgado (1984) viajó a Buenos Aires y entró en contacto por primera vez con la *poesía argentina de los 90*. Para ponernos en contexto, María Salgado es una artista española multidisciplinar cuyo trabajo está en la intersección de la textualidad y la performance. Su exploración de la poesía experimental y la investigación en el campo literario la condujeron en el 2005 a nuestro país gracias a la obtención de una beca semestral para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Una vez allí no sólo descubrió el trabajo de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y el círculo artístico en torno a Belleza y Felicidad sino también la amplia y fructífera producción poética poscrisis. Atraída por un tipo de literatura que no había conocido hasta entonces, a su regreso de Buenos Aires, María Salgado se llevó consigo a Madrid la poesía de Belleza y Felicidad. Como miembro del grupo de investigación independiente *Seminario Euraca*, un proyecto colectivo de lectura y escritura surgido a partir de la acción colaborativa del 15M, María Salgado no dudó en incluir las publicaciones de Belleza y Felicidad entre las numerosas actividades literarias que estaban realizando en el seminario por entonces.

¿Pero cómo definir Euraca? En realidad, se trata de un proyecto experimental nacido hace más de diez años como resultado del estallido del movimiento 15M, una movilización ciudadana convocada por diversos colectivos en toda España y cuyo propósito principal fue poner en práctica formas de participación democráticas directas y alejadas del tradicional bipartidismo Partido Popular (PP) y del Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Como no podía ser de otra manera, el espíritu colaborativo de esas movilizaciones inspiró el surgimiento del seminario contribuyendo enormemente al desarrollo de un espacio de

4. DE BUENOS AIRES A MADRID EN UNA SAMSONITE

“investigación en torno a la poesía, la oralidad y la comunidad como modelo de gestión cultural” (Ortiz, 2021). Según uno de los miembros integrantes de este espacio:

Nos encontrábamos inquietas con la situación, con el tipo de evento, con el tipo de poesía que se hacía, con la constante emisión. Uno de los grandes problemas de la poesía en España es que no hay nadie pensando en lo que se hace, solo emitiendo (Ibid., 2021)

Ese malestar frente a un panorama literario tan poco estimulante empujó a los y las integrantes del colectivo madrileño a buscar referentes culturales en otras latitudes. Fue así como el retorno de María Salgado dio comienzo a un sin fin de intercambios literarios entre Madrid y Buenos Aires, con las publicaciones *Belleza y Felicidad* como principales materiales de indagación artística. Algo que encajó como anillo al dedo con los idearios estéticos de Euraca, y con las afinidades sociopolíticas que unían los contextos de la crisis argentina del 2001 y el de la España post 15M. De este modo, el seminario se fue convirtiendo paulatinamente en un espacio de reflexión sobre las posibilidades políticas de la poesía, y su inserción en entornos económica y socialmente desfavorables. Separados por el tiempo histórico y por un océano de distancia, la producción literaria de *Belleza y Felicidad* se convirtió así en una fuente casi inagotable de inspiración para un grupo de personas que también pusieron en práctica un modelo propio de autogestión.

Este fue el punto de partida de doce programas desarrollados a partir del 2012 en Matadero Madrid, y cuya primera edición comenzó con el lanzamiento de un proyecto experimental comisariado por Jara Rocha titulado *Toma la Lengua* (2012-2013). En el marco de este proyecto, la primera sesión pública del seminario fue *Escuela 404 / School not found en Intermediae Proyecto*. Era una actividad centrada principalmente en el “co-aprendizaje, co-investigación y co-producción en el que se unen prácticas y teorías críticas para poner en valor la experimentación y las situaciones de aprendizaje emergentes a lo largo de los procesos de producción de cultura” (Matadero Madrid, 2012). Inicialmente la coordinación del programa estuvo a cargo de María Salgado, y de la poeta e investigadora Patricia Esteban²⁵, pero muy pronto la propia naturaleza colectiva de las iniciativas desarrolladas por Euraca fueron disolviendo cualquier atisbo de jerarquización entre sus miembros participantes. Esto se debió a que, con cada nueva edición, la conducción del programa podía alternarse entre los distintos integrantes del seminario, asiduos asistentes a los

²⁵ Patricia Esteban es poeta e investigadora. Ha publicado el poemario *El rescate invisible* (Amargord, 2005). Su obra está incluida en las antologías *Todo es poesía menos la poesía. 22 poetas desde Madrid* (Eneida, 2004), *Hilanderas* (Amargord, 2006), *Fuga de la nada* (Bohodón Ediciones, 2009) y en la *Antología de cuentistas madrileñas* (Ediciones La Librería, 2006). Fue miembro del colectivo de edición experimental *El águila ediciones* dedicado a la viabilidad de escrituras fuera del libro. Inició y coordinó junto a la poeta María Salgado el *Seminario Euraca* de investigación en lenguaje y poesía dentro de la *Escuela 404* en Matadero-Madrid, seminario-colectivo autogestionado.

4. DE BUENOS AIRES A MADRID EN UNA SAMSONITE

programas propuestos por el colectivo, y orientados hacia el desarrollo de una cultura participativa más bien horizontal.

Pero no fue hasta la séptima edición del seminario que las plaquetas de Belleza y Felicidad se difundieron gracias al programa *Más plata para todos: contrabando de poesía argentina de los noventa y dosmiles en el madriz de los diez* (2015), un proyecto de mediación literaria que se desarrolló como un taller de lectura y escritura, y que tomó su nombre de un “versito encontrado dentro de una revista de nombre *Ceci y Fer. Poeta y revolucionaria* editada en Buenos Aires en el año 2002 en uno de los pocos poemas de la publicación que aluden al asunto del dinero” (Euraca, 2015). Gracias a la coordinación de Javier Pérez Iglesias, y a la ayuda de los poetas argentinos Gabriel Cortiñas (1983)²⁶ y Julia Enríquez (1991)²⁷, en el 2015 trajeron a Madrid una selección de publicaciones entre las que estaban las plaquetas de Belleza y Felicidad, pero que también incluía materiales provenientes de otras editoriales argentinas independientes como *Deldiego*, *Libros de Tierra Firme*, *Bajo la Luna*, *tsé=tsé*, *Gog y Magog*, *Vox*, *Siesta*, *Mansalva* e *Interzona*. Una selección basada en la categoría *poesía de los 90* y cuyas sus implicancias también recoge Euraca:

La etiqueta “poesía de los 90” aparece alrededor de 1997 aunque se dé como libro primero del cambio *La Zanjita* de Juan Desiderio (1992). En el «Boceto nº2 para un... de la poesía argentina» que Daniel García Helder y Martín Prieto publican ese año se ensaya una primera lectura que señala las problematizaciones del objeto lírico que todos estos textos vienen a realizar. En general se trata de una serie de escrituras que mantienen relaciones raras, tensas o banales con la tradición literaria; y que vienen muy marcadas o bien por posiciones críticas con otros planteamientos poético-culturales, o bien por fuertes gestos de transgresión del valor literario, el estándar culto y el uso elitista de la cultura. (Euraca, 2015)

Así pues, se seleccionaron una serie de publicaciones pertenecientes a la poesía argentina de dicho periodo con el propósito de generar un espacio de lecturas cruzadas y situadas entre ambos continentes. Como lectores “contrabandistas, extranjeros y outsiders”, el taller recogía parte de la experiencia lectora de María Salgado con este novedoso tipo de poesía,

²⁶ Gabriel Cortiñas (1983) es un poeta argentino que ha publicado los libros de poemas *Pujato* (Premio Casa de las Américas, La Habana, 2013 / Ed. Vox, Bahía Blanca, 2014); *Hospital de Campaña* (Premio Internacional de Poesía Margarita Hierro, Madrid, 2011 / Ed. Club Hem, La Plata, 2017); *Brazadas* (Ed. Huesos de jibia, Buenos Aires, 2007) y el ensayo *Cuaderno del Poema* (Ed. Palabras Amarillas, Buenos Aires, 2017). En la actualidad ejerce la docencia y es coeditor de la revista literaria *Rapallo*.

²⁷ Julia Enríquez es una poeta nacida en Rosario (Argentina) en 1991. Entre sus publicaciones se encuentra *Futuro brutal* (Un ninja sin capucha es un poeta, La Plata, 2011), *Nuevas pesadillas* (Iván Rosado, Rosario, 2012) y *Ambulancia improvisada* (EMR, Rosario, 2014). Algunos de sus poemas forman parte de la antología *30.30, poesía argentina del siglo XXI* (ES, EMR y CCPE/AECID, Rosario, 2013). También es coautora de la selección de la antología *53/70, poesía argentina del siglo XX* (ES, EMR y CCPE/AECID, Rosario, 2015). Desde 2010 dirige el sello editorial *Danke*. Su trabajo más reciente, *Eterna estudiante*, se publicó en 2019 por la editorial Iván Rosado.

4. DE BUENOS AIRES A MADRID EN UNA SAMSONITE

un periodo de plena efervescencia de las editoriales argentinas autogestionadas, y cuya producción literaria cautivó a la artista española. Tanto fue así que a su retorno a España en el 2006 María Salgado se dedicó durante seis años a leer toda la poesía argentina que llegaba a sus manos. Gracias a la amistad que entabló con el poeta Gabriel Cortiñas, comenzó a partir de allí un fluido intercambio de libros y cartas que se enviaban mutuamente por correo, o mediante personas allegadas que viajaban de una ciudad a otra y que llevaban y traían consigo estas encomiendas. Un proceso de lecturas y reseñas transoceánicas que ambos poetas denominaron *Contrabando*: “Contrabando con el tiempo se convirtió en un dispositivo de recepción de cuerpos de poetas y así fue como albergó los materiales de la visita a Madrid de Gabriel [Cortiñas] (ARG) para presentar *Hospital de Campaña* [...]” (Euraca, 2015).

Pero el taller iba más allá de las lecturas comparadas “de textos traídos en una maleta desde Buenos Aires y Rosario”, también proponía llevar a la práctica la escritura como una forma de resignificar el propio lenguaje mediante la reactivación de otros lenguajes y contextos distantes. En este sentido, la poesía de Belleza y Felicidad no sólo formaba parte de un corpus literario heterogéneo, sino que además les permitió a los integrantes de Euraca aproximarse a la poesía como una forma de vida experimental. Algo que no hubiera sido posible sin la complicidad de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, y de su director, Javier Pérez Iglesias.

En efecto, durante un breve encuentro que tuvimos en marzo de este año en Barcelona, Javier Pérez y Selina Blasco, profesora de Historia del Arte en la UCM, nos contaron la historia detrás de la adquisición de la colección Belleza y Felicidad. Todo comenzó a raíz del proyecto *Adquisiciones Comisariadas*, una herramienta que funciona por encargo de la propia Biblioteca, o a propuesta de alguna persona o colectivo vinculado al mundo artístico para la adquisición de determinada colección. En estos casos, la Biblioteca asume la compra de las publicaciones propuestas mientras que la parte invitada se compromete a programar una serie de actividades relacionadas con dichos materiales para darles visibilidad a esos fondos. Pero la Biblioteca no sólo se ocupa de la compra de los documentos, sino que también le da un tratamiento especial a la adquisición al encargarse de su catalogación, y brindando apoyo en la organización de las actividades de participación y de difusión de la colección (Pérez Iglesias, Op. cit.: 151).

Fue así como en el 2015 la Biblioteca invitó a María Salgado a comisariar el proyecto de la edición de ese año. El ofrecimiento fue producto del interés en la práctica artística de Salgado, y cuyo “uso del lenguaje escrito, de las palabras, como por su exploración de la oralidad, la performatividad y su alianza con la música electrónica” (Ibid.: 151) estaba en

4. DE BUENOS AIRES A MADRID EN UNA SAMSONITE

sintonía con los lineamientos estéticos de la Biblioteca. La artista aceptó el encargo y propuso la compra de una selección de poesías argentinas de los años 90 y 2000, entre los que había proyectos que iban más allá de la producción editorial tradicional por su vinculación con prácticas artísticas experimentales como las que hemos explicado antes. La compra incluyó desde luego las plaquetas de Belleza y Felicidad, aunque también se adquirieron una serie de publicaciones de la editorial argentina Eloísa Cartonera²⁸, otro de los proyectos autogestionados en los que estuvo involucrada Fernanda Laguna y cuya producción literaria resultó de sumo interés para la Biblioteca debido a las resonancias entre la Argentina de los 90 y 2000 y el actual contexto español.

Pero la obtención de estos textos estaba lejos de ser una tarea sencilla ya que estamos hablando de editoriales que o bien ya no existían, o bien no contaban con canales de distribución comercial en el mercado nacional o internacional del libro que facilitaran su compra. No sólo eso, sino que estas publicaciones tampoco cumplían con los requerimientos que se exigen hoy en día en España para adquirir materiales que luego pasarán a formar parte del acervo de instituciones artísticas de carácter público. Es por ello que, aprovechando un viaje personal de Javier Pérez Iglesias a Argentina, y con la ayuda y complicidad de algunos amigos que vivían en Buenos Aires y Rosario (Argentina), se lograron localizar, seleccionar y recolectar las publicaciones que María Salgado había escogido para este encargo, y de paso abaratar costos que de otra manera hubieran sido inasumibles. Así, luego de dos meses de viaje, finalmente, Iglesias regresó a Madrid con una maleta Samsonite repleta de poesías argentinas, una maniobra de “contrabando” arriesgada pero que daría sus frutos poco tiempo después.

Pero además de la activación de las plaquetas con el proyecto *Más plata para todos*, en abril del 2022 el espacio *Pradera* de Madrid lanzó una propuesta de mediación llamada *Que de verdad pase algo*²⁹. Se trató de un proyecto de “redifusión, celebración y puesta en movimiento de algunos de los fanzines” (Euraca, 2015) de Belleza y Felicidad pertenecientes a la colección de la Biblioteca de Bellas Artes de la Complutense. En esta ocasión el proyecto se anunció como una exposición que se iba a llevar adelante en Pradera, un espacio independiente perteneciente a la artista residente en Madrid Ana

²⁸ *Eloísa Cartonera* es una cooperativa editorial fundada en el 2002 en el barrio porteño de La Boca por el escritor Washington Cucurto, los artistas Javier Barilaro y Fernanda Laguna, entre otros. Pionera de las editoriales cartoneras que surgieron luego, Eloísa Cartonera implementó desde sus comienzos la fabricación y publicación de libros hechos con tapas de cartón que compran a los *cartoneros*, trabajadores que viven de la recolección del cartón como así también de otros residuos urbanos utilizados luego para su reciclaje.

²⁹ *Que de verdad pase algo* (2022) contó con la colaboración de Fernanda Laguna, Javier Pérez Iglesias, María Salgado, Amalia Ruiz Larrea, Erea Fernández, Julio Linares, la Imprenta San Delfín, Lorenzo García Andrade y Omar Miranda.

4. DE BUENOS AIRES A MADRID EN UNA SAMSONITE

Martínez Fernández³⁰. Aunque en realidad más que una exposición fue más bien de un encuentro en el que se leyó una selección de poemas de ByF, actividad que de alguna manera continuaba la extensa estela dejada por las “lecturas, relecturas y reescrituras” y que tuvo su origen en el Seminario Euraca. Gracias a la colaboración de la imprenta San Delfín, un proyecto editorial independiente ubicado en Madrid y que cuenta con una librería e imprenta propias, para esta actividad se lograron reimprimir las publicaciones y se repartieron gratuitamente entre los asistentes al evento. Con un presupuesto total de alrededor de 200 €, y con el traslado de una mesa y algunas sillas pertenecientes a la sala de lectura de la Biblioteca de Bellas Artes de la Complutense al espacio Pradera, finalmente un pequeño grupo de personas se juntaron para leer las poesías generando una atmósfera de intimidad que en cierto modo recreaba las lecturas performativas que una vez formaron parte de Belleza y Felicidad.

En definitiva, las adquisiciones comisariadas constituyen un modo diferente de pensar y poner en funcionamiento las bibliotecas. Abandonado una noción tradicional y pasiva según la cual las bibliotecas son meros receptáculos de conocimiento acumulado, lo que se ha propuesto desde la Biblioteca de Bellas Artes de la Complutense es darle la vuelta a esta idea al concebir estos espacios como lugares de apertura y de encuentro entre los usuarios, los artistas y los bibliotecarios a través del nexo creado por una heterogeneidad de materiales bibliográficos ligados tanto a la tradición artística de España como a la más reciente producción contemporánea nacional e internacional. Gracias a este tipo de iniciativas, contamos hoy en día con un fluido intercambio de publicaciones “expandidas” que han desbordado ampliamente los espacios artísticos y editoriales convencionales. Una estrecha relación entre la producción editorial independiente producida en territorios geográficamente alejados de España, pero cercanos en virtud de su capacidad para resignificar contextos políticos y sociales actuales.

En este sentido, la adquisición de las plaquetas de Belleza y Felicidad constituyen un claro ejemplo de la importancia de la gestión y la mediación cultural a la hora de generar un puente entre “entre la Facultad y lo que ocurre en el mundo artístico cultural de la ciudad y del mundo” (Pérez Iglesias, Op. cit.: 148). Toda una declaración de intenciones teniendo en cuenta el entramado de restricciones económicas y administrativas que hoy en día amenazan con sus lógicas neoliberales la existencia de las bibliotecas artísticas, y de gran parte de sus acervos documentales obtenidos gracias al “contrabando” de un puñado de libros.

³⁰ Ana Martínez Fernández es una artista multidisciplinar residente en Madrid. Estudió Bellas Artes en la Universidad del País Vasco (Bilbao), así como Teoría del Arte Contemporáneo en Goldsmiths College (Londres).

Consideraciones finales



Fig. 21. Inauguración de la exposición *Papelitos*, Roberto Jacoby (2003) en Belleza y Felicidad. © Roberto Jacoby.

El análisis de Belleza y Felicidad me permitió acercarme a un fenómeno que al inicio de mi investigación creía comprender bastante bien, pero que en realidad sólo conocía fragmentariamente a pesar de haber vivido en primera persona la mayor parte de los acontecimientos que tuvieron lugar durante la crisis del 2001. En este caso, el desafío principal consistió en situar y articular una multiplicidad de circunstancias que parecían tener en común algo más que ese conflictivo trasfondo, y en hacerlas comprensibles y accesibles a los lectores interesados, pero poco familiarizados con este tema. Una tarea nada sencilla teniendo en cuenta la dificultad para acceder a gran parte de las fuentes de información primaria sobre este caso, algo que me hubiera permitido profundizar en algunas de las facetas más polémicas de este estudio. Especialmente de aquellos aspectos que atañen a un análisis mucho más completo de las publicaciones de Belleza y Felicidad, y de su relación con otras prácticas artísticas y literarias de la época basadas en la autogestión. No obstante, gracias a la bibliografía consultada, y a la generosa contribución testimonial de algunos artistas y miembros de la comunidad académica conocedores de este asunto, recabé un corpus literario que me ha permitido aproximarme a este caso de estudio desde distintas perspectivas. Es por ello por lo que luego de analizar los factores políticos, económicos y sociales que hemos expuesto hasta aquí, y de ofrecer también un abanico de debates y discursos críticos en torno a la tensa relación entre el arte y la política en la Argentina de los años 90 y 2000, provisionalmente podría inferir que el surgimiento de Belleza y Felicidad se debió en parte a los siguientes aspectos fundamentales.

Para empezar, al propio desarrollo y a las características que adquiere el campo cultural de Buenos Aires entre los años 90 y 2000, en especial gracias al aporte fundamental de una

5. CONSIDERACIONES FINALES

serie de prácticas artísticas fuertemente influenciadas por el activismo político de las agrupaciones sociales, y por los consumos culturales de ciertos sectores emergentes minoritarios que a partir de la década del 80 comenzaron a ocupar los espacios públicos de exhibición y difusión artísticas antes limitados o directamente vedados por la dictadura. Así pues, las prácticas desarrolladas dentro de la órbita de Belleza y Felicidad no sólo se nutrieron de este doble legado estético y político, sino también del capital cultural acumulado por numerosos artistas de la generación postdictadura, algo que finalmente estableció una continuidad entre los idearios de dicha comunidad y la esfera de influencia de Fernanda Laguna y los artistas de su entorno. Como consecuencia, dos de los factores que más habrían contribuido a la inserción de Belleza y Felicidad en el panorama argentino fueron su estrecha relación personal e intelectual con Jorge Gumier Maier, y la influencia del Centro Cultural Rojas por su aporte fundamental a la construcción de un modelo de producción y difusión de las obras que de alguna manera rompió con los mecanismos convencionales de consagración artística. En este sentido, quisiera destacar no sólo el grado de autonomía que había alcanzado el Rojas con respecto a la esfera política y al resto de instituciones oficiales del sistema artístico vigente en ese entonces, algo ciertamente inusual para una institución pública dedicada al arte emergente, sino también su importancia a la hora de abonar el terreno para el desarrollo posterior de espacios de socialización fundados en la autogestión de proyectos como los llevados a cabo por la comunidad de artistas y escritores nucleados alrededor de Belleza y Felicidad.

Asimismo, estos antecedentes me hicieron pensar que además de los numerosos modos de trabajo colectivo y autogestionado que predominaron en la escena contemporánea argentina durante la crisis del 2001, también habría quedado al descubierto un arraigado antiintelectualismo heredado principalmente de los años 80 y 90, y cuyo propio proceso de transformación habría continuado dando pie al surgimiento de propuestas culturales abiertamente antiprofesionales y antiinstitucionales. Pero creo que este modelo remanente al que parecieron adherirse las artistas de Belleza y Felicidad, en realidad condujo a un callejón sin salida debido en parte a la sistémica dependencia institucional de la escena contemporánea de nuestro país.

Por un lado, esto puede haber significado que numerosas prácticas experimentales surgidas al calor de la crisis se enfrentaron a importantes dilemas a la hora de implementar propuestas de naturaleza vanguardistas, máxime cuando muchas de ellas contribuyeron a reforzar la idea de que la única vía para un arte auténticamente rupturista estaba en la búsqueda continua de la antiinstitucionalidad. Oposición que, sin embargo, no impidió una fluida interacción entre los artistas y las cada vez más influyentes instituciones

5. CONSIDERACIONES FINALES

desmantelando así la existencia de un entramado de relaciones y procesos que complejizaron aún más las experiencias artísticas hasta el grado de transformarlas en espacios definidos por numerosas intermediaciones culturales. En este sentido, estaríamos frente a una *estética antiinstitucional* sólo parcialmente asumida y resistida por los miembros de la comunidad artística de Belleza y Felicidad.

Por otro lado, el restablecimiento de la antigua brecha entre las nuevas modalidades descomprometidas y políticas del arte encontró una coyuntura favorable que no sólo habría sido consecuencia de este doble esquema de antagonismos ideológicos y posturas estéticas enfrentadas, sino también de un nuevo contexto de emergencia social derivado del escenario poscrisis. Estos pueden haber sido algunos de los factores que más contribuyeron a la fractura entre ambos posicionamientos, y en cuya disyuntiva a menudo quedó constreñida la producción artística y literaria de Belleza y Felicidad. Algo que podría explicar en buena medida el malestar y la resistencia que generó su aparición en el campo cultural argentino.

Esta paradójica circunstancia se enmarcó además en un contexto de plena transformación del tejido artístico latinoamericano, un escenario regional que en pocos años había experimentado profundos cambios estructurales ocasionados por la irrupción de la globalización, y cuyo impacto en lugar de motivar un proceso de apertura e integración internacional habría suscitado en cambio una renovada defensa de lo local que se tradujo en la reivindicación de un ideal *amateur* que en ese momento ya se encontraba en vías de desaparición. Pero a esta enrevesada coyuntura se sumó además la aparición de un nuevo modelo profesional de trabajo que, hacia finales de los 90 vino a sustituir gradualmente los ideales románticos de la creación artística, modelo cuya revalorización aurática había dotado al artista de cierto grado de autonomía frente al resto de agentes e instituciones culturales del entorno. Una etapa de profundas transformaciones a la que se sumó además la creciente escasez de recursos, y la ambigüedad de numerosos procesos artísticos y editoriales situados aún entre ambos paradigmas.

Para concluir, quisiera remarcar que esta fase de transición de un modelo *amateur* a otro profesional habría articulado provisionalmente la inscripción discursiva del artista anticarpeta, figura fundamental cuya significación social y uso de las retóricas del *yo* no sólo estuvo atravesada por el influjo invisible de las nuevas formas de trabajo inmaterial y creativo que se consolidaron con la crisis, sino que al margen de las persistentes justificaciones institucionales también reafirmó el hacer creativo de Belleza y Felicidad como una práctica personal a la par que colectiva que expandió los límites de las categorías artísticas y literarias. Una urgencia creativa que, a pesar de contar con arraigados

5. CONSIDERACIONES FINALES

antecedentes en las vanguardias locales, no sólo dio origen a las actuales lógicas del capital cultural mediante el abandono del lugar que tradicionalmente había ocupado el artista como creador, sino que también supuso la reinención de su figura reconvertido ahora en gestor de proyectos en un mercado laboral cuya creciente flexibilización y “desmaterialización” de las relaciones de trabajo trajo aparejado consigo un nuevo ideal de empleado autónomo o *freelance* (Ferreiro, 2019: 113). En consecuencia, las múltiples prácticas de Fernanda Laguna, y del resto de autorías colectivas del círculo de artistas y escritores que integraron Belleza y Felicidad, habrían afectado los modos de producción contemporánea en la Argentina al situar las nuevas formas de socialización y de desregulación de los procesos creativos casi como el único y muchas veces paradójico modo de repolitizar el ámbito cultural, y su endémica necesidad de imaginar formas de vida diferente en un contexto caracterizado por la escasez sistémica de insumos y recursos.

Sin lugar a duda, Belleza y Felicidad fue precursora de los modelos de gestión artística y editorial surgidos durante el periodo de entre crisis, como así también de la proliferación de comunidades de artistas “productores”, entendidos como espacios de encuentro para la creación y la discusión crítica en una zona relativamente autónoma pero sumamente permeable del campo cultural argentino. Un entorno difuso que habría dado cuenta de la transformación de los modos contemporáneos de producción, y de las múltiples formas de intermediación que exigía la estructura del campo artístico en ese momento.

En suma, este trabajo ha procurado brindar una visión de conjunto sobre las prácticas estético-literarias de Belleza y Felicidad, y sobre sus aportes a la redefinición de los términos con los que se ha venido formulando la compleja relación entre arte y política en la Argentina. En este sentido, la investigación sólo pretende ser un recurso más para comprender las imprecisas reglas que rigieron las prácticas de Belleza y Felicidad, y convertirse en un instrumento para pensar nuevas maneras de abordar el estudio de espacios y discursos artísticos de otras regiones afectadas por fenómenos poscrisis.

6. Bibliografía

Aira, César (7 de febrero 2002). "Los poetas del 31 de diciembre de 2001". *El país*. http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html [13/11/2022].

Alonso, Rodrigo. (2004). "Arte argentino actual: entre objetos, medio y procesos". Ponencia *IV Jornadas Nacionales de Arte y Universidad*. Centro de estudios e investigación de propuestas artísticas híbridas. Universidad Nacional de Rosario, Santa Fe.

Alonso, Rodrigo y González, Valeria. (2003). *Ansia y devoción: Imágenes del presente*. Buenos Aires: Fundación Proa.

Altuna, María Guadalupe. (2021) "Belleza y Felicidad: gestión del arte durante la crisis del modelo neoliberal". Trabajo Fin de Licenciatura, Universidad de San Andrés.

Ameijeiras, Hernán. (1993). "Un debate sobre las características del supuesto 'arte light'". *La Maga*, 9 de junio, p. 15.

Barone, María Inés. (2017). "La figura de Gumier Maier como curador: El Tao del Arte". *Revista Caiana*, vol. 10, 167-178.

Barthes, Roland. (2003) *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

Batkis, Laura. (diciembre 1999 - enero 2000). "El lenguaje de la parodia. Lo grotesco, paródico y el kitsch". *Lápiz* N° 158/159, p. 105.

Berni, Antonio. (1999). *Escritos y Papeles privados*. Buenos Aires: Temas.

Bourdieu, Pierre. (2003). *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bourriaud, Nicolas. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Camnitzer, Luis. (2009). *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac.

Garbatzky, Irina. (2015). El presente como excursión. Expansiones de la literatura en el arte. *Estudios Curatoriales*, N° 4. Buenos Aires: UNTREF.

Cerviño, Mariana. (2021). *La revolución rosa light: arte, sexualidad y clase en el Rojas de la posdictadura*. La Plata: EDULP.

Cipollini, Rafael. (2006). "Babel forever". *ramona* N° 58. Buenos Aires: Fundación Start.

Cvetkovich, Ann. (2018) *Un archivo de sentimientos: trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. (2002). *Kafka: por una literatura menor*. Madrid: Editora Nacional.

Ettinger, Bracha L. (2019). *Proto-ética matricial: Ensayos filosóficos sobre el arte y el psicoanálisis* (Vol. 302666). Barcelona: Editorial Gedisa.

6. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

- Ferreiro, Jimena. (2019). *Modelos y prácticas curatoriales en los 90: la escena del arte en Buenos Aires*. Buenos Aires: Librería.
- Giunta, Andrea. (2009). *Poscrisis: arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gumier Maier, Jorge y Pacheco, Marcelo. (1999). "Acerca de este libro", en VV. AA., *Artistas Argentinos de los '90*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, p.16.
- Iglesias, Claudio M. (2018). *Corazón y realidad*. Bilbao: Consonni.
- Pérez Iglesias, Javier. (2017). "Adquisiciones comisariadas: todas podemos ser un poco bibliotecarias". *Terceras jornadas sobre bibliotecas de museos: hacia una integración de colecciones y servicios* (pp. 143-154). Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- Jacoby, Roberto. (2008). "Cuestiones de amor y de muerte". Revista *ramona* N° 87, 39-45.
- Jacoby, Roberto. (2003). "Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo". Revista *ramona* N° 33, 70-74.
- Jameson, Frederic. (1991). *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Katzenstein, Inés. (2010). "Trash: una sensibilidad de la pobreza y la sobreenformación". AA. VV. *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90*, 33-38.
- Krochmalny, Syd. (2013). "Los párpados de Buda: acerca de una revista de artes visuales sin imágenes". *Bogotá: Errata N° 11. Instituto Distrital de las Artes Colombia*.
- Krochmalny, Syd. (2011) "Tecnologías de la amistad y tecnologías de la confrontación: ¿ni un metro cuadrado de sociabilidad". *Planta*, vol. 14.
- Krochmalny, Syd. (2010). "El curador como intermediario cultural". *Perspectivas Metodológicas* vol. 10, N° 10.
- Laddaga, Reinaldo. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Laguna, Fernanda. (abril, 2007). "Amor al arte". Buenos Aires: *ramona* N° 69.
- Laguna, Fernanda y Pavón, Cecilia. (2004). A la mayoría de los poetas. *Ceci y Fer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Laguna, Fernanda. (abril - mayo 2000) "El silencio que sacude". Buenos Aires: *ramona* N°1.
- Laguna, Fernanda. (1999). *La señorita*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Lucena, Daniela. (2016). "Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición". *Arte, Individuo y Sociedad*. Vol. 28 N°3, 583-600.
- Mazzoni, Ana; Selci, Damián. (2006). "Poesía actual y cualquierización". *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento* N° 26.
- Martín Ortiz, Natasha. (18 marzo 2021). Euraca: escucha, utopía y precariedad para repensar la poesía. *El Salto*.

6. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

<https://www.elsaltodiario.com/poesia/euraca-escucha-utopia-y-precariedad-para-repensar-la-poesia> [23/06/2023]

Meccia, Ernesto. (2006). *La cuestión gay, un enfoque sociológico*. Buenos Aires: Gran Aldea.

Monetquín, Ernesto. (abril 2003). "Estertores de una estética". Buenos Aires: *ramona* N° 31.

Moscardi, Matías E. (2013). "La edición como límite de la literatura: Aproximaciones al catálogo de Belleza y Felicidad". Santa Fe: *El Taco En La Brea* N° 1, p. 37-69.

Navarro, Santiago García. (2009). "Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes. Entrevista con Reinaldo Laddaga". *Artecubano: revista de artes visuales*, N° 1, p. 55-63.

Norma Fisch. (2020). *Gumier Maier Alfredo Londaibere Benito Laren Omar Schiliro, tarjeta de invitación a la exposición*

<https://norafisch.com.ar/arjeta-de-invitation-a-la-exposicion-gumier-maier-alfredolondaibere-benito-laren-omar-schiliro-espacio-giesso1992/> [25/06/2023]

Novelli, Julieta. (2021). "Fernanda Laguna y proyectos que tejen redes. Otra manera de leer lo político en el arte". *Itinerarios*, vol. 33, p. 83-94.

Ortiz, Mario (Julio 2002) "Hacia el fondo del escenario". Bahía Blanca: *Vox Virtual* N° 11-12.

Palmeiro, Cecilia. (2011). *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.

Pavón, Cecilia. (2001). *¿Existe el amor a los animales?* Buenos Aires: Siesta.

Pavón, Cecilia. (2000) "Para el verano quiero incendiar una casa con muñecos adentro". Buenos Aires: *ramona* N° 8.

Petroni, Ilze. 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*, vol. 3, N° 1, p. 302-321.

Pietrafesa, Patricia. (2013). *Resistencia. Registro impreso de la cultura Punk Rock subterránea. Buenos Aires 1984-2001*. Buenos Aires: Alcohol y Fotocopias.

Richard, Nelly. (2007). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Rosa, Nicolás. (2004). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Szpilbarg, Daniela. (2013). "El editor como intermediario cultural. El caso de las editoriales digitales en Argentina". *Actas de las X Jornadas de Sociología. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI*, p., 1-10.

Valenzuela, Fernando A. (2013). "La ingenuidad como forma de clasificación social en el arte: un análisis sociológico". *Cinta de moebio*, N° 48, p. 136-146.

6. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

Yuszczuk, Marina. (2015). "Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político". *Orbis tertius* vol. 20 N° 21, p. 21-29.

Yuszczuk, Marina. (2014). "Arte sin tradición, presentes sin espesor: sobre la relación entre modos de producción y figuraciones de la temporalidad en las poéticas de Belleza y Felicidad". *Boletim de Pesquisa NELIC* N° 13.

Yuszczuk, Marina. (2014). "Son o se hacen"22: performance poética y performance de género en Belleza y Felicidad". *Badebec* N° 4.

Videografía

Fundación arteba. (16 de septiembre de 2017). *arteBA 2017 › Art Conversation › Fernanda Laguna*. [video]. YouTube. Obtenido de:
<https://www.youtube.com/watch?v=CRJgVfKUfsM>

Museo Reina Sofía. (febrero de 2011). Ricardo Piglia, sobre Roberto Jacoby. [video] Vimeo. Obtenido de:
https://vimeo.com/20570907?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=4302725

Museo Reina Sofía. (febrero de 2011). Roberto Jacoby y Ana Longoni sobre "El deseo nace del derrumbe". [video] Vimeo. Obtenido de:
<https://vimeo.com/20873611>