

Cuando la intimidación es política. Los artistas del Rojas y la Cuando la intimidación es política. Los artistas del Rojas y la.

Rosa, María Laura.

Cita:

Rosa, María Laura (2011). *Cuando la intimidación es política. Los artistas del Rojas y la Cuando la intimidación es política. Los artistas del Rojas y la.* XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/472>

Número de la mesa: 73

Título de la mesa: Arte y política en Argentina: producción, circulación y sentido político de las imágenes (s. XIX y XX)

Apellido y nombre de las/os coordinadores/as: Plante, Isabel; Belej, Cecilia; Hrycyk, Paula.

Título de la ponencia: Cuando la intimidad es política. Los artistas del Rojas y la cuestión de la sexualidad en el contexto del SIDA.

Apellido y nombre del/a autor/a: Rosa, María Laura

Pertenencia institucional: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FYLO-UBA)

Documento de identidad: 23.238.104

Correo electrónico: marialaurarosa@hotmail.com

Sí autorizo la publicación de este trabajo.

Cuando la intimidad es política. Los artistas del Rojas y la cuestión de la sexualidad en el contexto del SIDA.

María Laura Rosa (IIEGE, FYLO, UBA)

“Quizás nunca como antes cabría aquí hablar de un arte marginal; y no precisamente porque tematice asuntos tales o por alguna fidelidad a ciertos rasgos estéticos a ellos asociados, sino porque surge al margen del espacio consagrado del arte, al margen de las ideas que lo habían pautado”.

Jorge Gumier Maier¹

A principios de los años '90 el renacer del lenguaje plástico porteño pasó por la acción de instituciones como el Instituto de Cooperación Iberoamericana -dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores de España- bajo la tutela de Laura Buccellato, el Casal de Catalunya –delegación del Gobierno de la Generalitat de Catalunya en Argentina- y el Centro Cultural Rojas -ámbito de la Universidad de Buenos Aires- bajo la curaduría de Jorge Gumier Maier.

Con la gestión de Buccellato se llevaron a cabo exposiciones que tanto analizaban el trabajo de destacados artistas de décadas pasadas -con objeto de poder iniciar un diálogo con la propia historia del arte argentino- como daba lugar a la exhibición de obras de los más jóvenes. Su política curatorial buscó también enlazar las propuestas nacionales a las internacionales. Sin embargo Buccellato no dio lugar a artistas que tenían posiciones críticas ante las construcciones de lo femenino, en la

¹Jorge Gumier Maier: “Había una vez...” en *La hoja del Rojas*, Noviembre, 1994 .

convicción de que el Arte² no está atravesado por el género ya que pertenece al dominio de lo universal³.

Las propuestas que tuvieron como cita la galería del Centro Cultural Rojas, en origen pequeño y marginal espacio en cuanto a los lugares expositivos de la ciudad de Buenos Aires, apuntaron a estéticas locales emergentes muchas de las cuales comenzaban a hablar temas difíciles y silenciados en el país como la cuestión gay⁴. Así señala el texto que abre el archivo del Rojas: “El Centro Cultural Ricardo Rojas –El Rojas- se desempeñó desde finales de los años ’80 como uno de los lugares de mayor actividad de la contracultura artística de Buenos Aires. Sus exposiciones, talleres, debates y publicaciones marcaron la escena *underground* local, hasta convertirse, a partir de 1992/93, en un espacio consagrado y de referencia para el campo oficial de la crítica, el mercado, las galerías, las instituciones, los premios y el coleccionismo.”⁵ Artistas como el mismo Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Feliciano Centurión, Cristina Schiavi, Ariadna Pastorini, Benito Laren, Fernanda Laguna, Román Vitali, José Garófalo, Sebastián Gordín, Alejandro Kuropatwa, entre otros, emergieron de allí.

Señala Rodrigo Alonso que la obra de estos artistas “(...) está lejos de ser naif, y si bien se ubica lejos de cualquier declamación política, su imbricación con el mundo del consumo se plantea en términos tan problemáticos que no dejan de traducirse en comentario político. En algunos autores este hecho es más marcado, otros lo rechazan de manera contundente. Desde el punto de vista de los procedimientos formales, la mayoría de ellos recurren a la apropiación, aunque lo hacen de manera diferente. Algunos extraen patrones compositivos de los productos de

² El empleo de mayúsculas es para enfatizar.

³ En una conversación telefónica que tuve con Laura Buccellato en el año 2004 para concertar una entrevista con ella, me señaló -al indicarle que era para hablar de arte de género- que no consideraba que el arte estuviera atravesado por el género porque “el Arte con mayúsculas pertenece al terreno de lo universal”, luego me cortó, por tanto no hubo encuentro.

⁴ Como la exposición de arte gay *Maricas (fagots)* realizada en mayo de 1995 en El Rojas, curada por Bill Arning, director de la White Columns de Estados Unidos, el cual presenta trabajos de artistas norteamericanos. De ella hablaremos más adelante.

⁵ Archivo Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1989-2000, s/p.

consumo masivo, evidenciando lo que el mercado establece como el gusto estándar de la clase media.”⁶

Aunque no configuraron un grupo, a los artistas del Rojas les une la exhibición obscena del consumismo que impera en la clase dirigente y en los nuevos ricos de aquella década. La predilección por los objetos banales, las imágenes vulgares, los patrones decorativos, los colores pastel, todo esto sumado a la aparente ausencia de cualquier posicionamiento político -según lo percibido por la crítica del período- les valió los términos *arte light*, *arte guarango* y *arte rosa*⁷.

En 1991 el crítico Jorge López Anaya encabeza un artículo aparecido en el diario La Nación señalando: “Parece incontestable que vivimos en una época *light*. Los productos *light* pertenecen, sin duda, al contexto de la apariencia y la simulación. Parecen lo que son. La sociedad actual no sólo en la leche, los edulcorantes, el café sin cafeína, desea lo artificioso. También el arte se identifica cada vez más con la “ficción”, con la “levedad” generalizada.”⁸

Por otro lado señala Pierre Restany: “Gumier Maier, director de la galería del Centro Rojas, es el catalizador del movimiento, el elemento coagulador de estos jóvenes cuyo arte expresa una actitud sincrónica con la Argentina de Menem: un vitalismo kitsch, una cultura citacionista, un

⁶ Rodrigo Alonso: “Crónicas en technicolor. Pop, euforia y nostalgia en el arte argentino” en *Inoxidable Neopop* (catálogo), Museo de Arte Moderno de Santiago de Chile, 2006, s/p.

⁷ El término *arte light* pertenece al crítico Jorge López Anaya, quien lo enuncia en el artículo “El Absurdo y la Ficción en una Notable Muestra”, *La Nación*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1992. Refiere a su crítica de la exposición de Jorge Gumier Maier, Omar Schiliro y Alfredo Londaibere en el Espacio Giesso. Mientras que el concepto *arte guarango* fue desarrollado por Pierre Restany en “Arte Guarango para la Argentina de Menem”, *Lápiz*, 116, Madrid, noviembre de 1995. El nombrar con el mote *arte rosa* a los trabajos de estos artistas se origina en el machismo del ambiente artístico argentino.

⁸ Jorge López Anaya: “Lo absurdo y la ficción en una notable muestra” en *Diario La Nación* sábado 1° de agosto de 1992.

auténtico sentido existencial de la decoración (...).” Más adelante continúa⁹ “Más allá de las diferencias en las interpretaciones referenciales, lo que une a estos jóvenes artistas es una actitud esencial ante la vida hecha de pragmatismo, humor y vitalidad: una alegría de vivir sencilla y carente de sofisticación ideológica, que se acerca a las preocupaciones menemistas de estilo guarango.”¹⁰

Tanto los términos *light* como *guarango* terminaron siendo peyorativos, éstos cayeron mal sobre los artistas a los que referían y motivó jornadas de debate y discusión en donde se reflexiona sobre los alcances de estos conceptos¹¹.

En cuanto al término *arte rosa*, alude a la elección sexual de la mayoría de los artistas varones del Rojas y no deja de ser ofensivo en una sociedad profundamente machista como la argentina. Al respecto Gumier Maier señala de forma exaltada en una de las jornadas organizadas en este espacio cultural: “(...) el término *light* fue acuñado y utilizado por gente que no es la que yo difundo y promuevo. A los que inventaron el título de *arte light* y organizaron este ciclo y esta mesa [se refiere al ciclo-debate *¿Al margen de toda duda?* organizado por los artistas Marcia Schwartz, Duilio Pierri y Felipe Pino. en el Centro Cultural Rojas. La mesa a la que alude es la que tiene como tema el *arte light* y es coordinada por la artista Liliana Maresca] les pido que definan qué es. Para los que inventaron este término *arte rosa*, *light*, o *arte puto*¹² si no se

⁹ Pierre Restany, Ob. Cit., p. 95

¹⁰ Pierre Restany, Ibid., p. 98.

¹¹ Véase el Seminario de Discusión sobre las Artes Plásticas *¿Al margen de toda duda?*, coordinado y organizado por los artistas Marcia Schwartz, Duilio Pierri y Felipe Pino. El mismo se extendió desde el 14 de mayo al 2 de julio de 1993 en el Centro Cultural Rojas. El día 4 de junio se organizó una mesa coordinada por la artista Liliana Maresca en la que participaron Sebastián Gordín, Marcelo Pombo, Omar Schiliro, José Garófalo, entre otros, cuyo tema es el *Arte Light*. Datos extraídos del Archivo Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1989-2000, s/p.

¹² Término ofensivo que significa homosexual.

animan a decirlo, qué expliquen qué es este arte y que digan si creen que el arte se ha putizado”.¹³

El referirse al arte del Rojas como *rosa* no sólo apunta a la homosexualidad sino a la emergencia por esos años de la *peste rosa*: el H.I.V. Vale recordar que Omar Schiliro y Liliana Maresca mueren en el año 1994 a consecuencia de contraer el SIDA. Feliciano Centurión fenecía en 1996 y Alejandro Kuropatwa en el 2000 por la misma dolencia. Con lo cual este color encerraba un doble juego de relaciones: por un lado el vínculo con la disconformidad hacia la heterosexualidad dominante y por el otro el peligro de la enfermedad sobrevolando sobre esa osadía.

Para Jorge Gumier Maier este color es: “Rosa es un color de ensueño. Rosa bobón aunque los bombones sean de color marrón. Pequeñas dulzuras para niños. Y para la mujer –de nuestros sueños (...) Ajeno a las contingencias, cursi y vulgar, carece de pudor. Regodeado en su pequeño dominio, tampoco pretende otra dimensión que la del momento perfumado, la breve embriaguez. Y así es como rosa resulta, en resumen, el color maricón por excelencia. Durante los últimos siglos, y en torno al establecimiento de las naciones en occidente, la figura del sodomita ha estado asociada a la del traidor. Débil, cobarde, sin sustancia, maricón es el que rehúye del deber ser, el que desestima lo a él destinado. Lo desaprovechado. Se dice del maricón que es un ‘desperdicio’.¹⁴ Es clara la connotación sexual en el empleo del nombre rosa por los críticos, así como también la búsqueda de cuestionar aquello de lo que el arte puede y no puede hablar, por parte de los artistas. Ante el modelo curatorial seguido por Gumier Mayer, él mismo responde: “¿Cuál era la estrategia que se desarrollaba en el Rojas? (...) El modelo doméstico, ese placer privado mostrado en público, se vio urgido a responder”.¹⁵

¹³ Hernán Amejeiras: “Un debate sobre las características del supuesto ‘arte light’ ”, *La Maga*, miércoles 9 de junio de 1993, p.15.

¹⁴ Jorge Gumier Maier: “el Tao del Arte” en: *el Tao del Arte* (cat. expo.), Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas/Universidad de Buenos Aires, 1997 , p. 10

¹⁵ *Ibíd.* p. 8.

Ahora bien, ¿no es precisamente lo que constituye una posición política aquello que destacan los críticos del período como falta de compromiso en las obras de los artistas del Rojas?

En los últimos años de la década del '80 llega a las instituciones académicas de la Argentina el concepto de género impregnando los discursos curatoriales y las creaciones de muchos artistas de los '90. El género se establece como un concepto *ex nihilo*, sin antecedentes en el país para los críticos/os de la década, quienes hacen caso omiso al libro escrito por la feminista integrante de UFA (Unión Feminista Argentina) Leonor Calvera, *El género mujer*, publicado en 1983, el cual constituye la primera publicación argentina en donde se reflexiona sobre esta categoría como una construcción política, social e histórica.

Confluyen varias situaciones durante la década del '90 que transformarán al campo de la plástica. Junto con la apertura de nuevos centros de exhibición – los ya mencionados Centro Cultural Ricardo Rojas, Banco Patricios, Casal de Cataluña, Instituto de Cooperación Iberoamericana- la aparición de coleccionistas locales que apuestan por el arte contemporáneo del país -Gustavo Bruzone, Mauro Hertlizka, entre otros- la multiplicación de premios y salones -Andreani, Banco Nación, Banco Patricios- que motivan, tanto a jóvenes como a veteranos artistas, el deseo de que el arte del país se ubique a nivel internacional. Es en este complejo panorama en que se inician debates y discusiones sobre conceptos como posmodernidad, multiculturalismo y género, que venidos a través de la lectura de teóricos europeos y estadounidenses y de sus visitas, son adoptados inmediatamente. Este ejercicio de extrapolar categorías extranjeras para analizar problemáticas locales lo considero un elemento que desvirtúa la mirada de nuestro propio acontecer. En muchos casos dicha situación originó la banalización de los conceptos adoptados, como sucedió con el de género.

El concepto de género como categoría de análisis de los atributos culturales que determinan identidades en proceso permanente es aplicado por las/os críticos del campo artístico sin discreción, generando su moda y futilidad.

Partiendo de esta situación, y retomando el hilo de lo ya señalado, en mayo de 1995 en el citado Rojas se lleva a cabo una de las primeras exposiciones de arte gay que se dan en Buenos Aires desde el inicio de la democracia. Me parece un hecho a destacar ya que es en los '90 cuando se comienza a hablar de arte de género empleando al término como sinónimo de arte femenino, la crítica local olvida que este concepto conlleva también el análisis de la construcción/es de toda identidad sexual.

La exposición *Maricas (fagots)*, curada por el norteamericano Bill Arning, está integrada por treinta y siete artistas homosexuales que viven en los Estados Unidos. Sus obras, según el curador, tienen que ver con “(...) la sexualidad, con situaciones políticas, con el humor y el erotismo, la inteligencia, la poesía, y, a veces tan sólo concierne a lo estético, lo formal y lo pictórico”.¹⁶ Esta muestra se organiza en Nueva York en un momento político más tranquilizador para los colectivos homosexuales, la época Clinton trajo un clima más tolerante y apacible que la era Reagan-Bush (padre). Es así como Arning señala que: “Soy un curador abiertamente gay, que trabaja en el paisaje cultural de Nueva York de la mitad de los '90. Tan solo diez años atrás yo no podría haber escrito este texto definiéndome a mí mismo como curador gay sin ser marginado como extremista o un separatista gay, invalidando así toda mi curaduría y mis escritos que no tratan sobre la sexualidad y sus políticas. La cosa ha cambiado.”¹⁷

Sin embargo, en relación a lo dicho por Arning, el panorama en Argentina es distinto. La efervescencia democrática coincide con el desarrollo del Sida, la libertad en las elecciones sexuales es opacada por el fantasma de la enfermedad. Esto contribuye a arraigar y exhibir los prejuicios sociales hacia homosexuales y lesbianas. La exposición que se lleva a cabo en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en una fecha en que el mismo deja de ser un espacio marginal para ser tenido como un espacio en donde se lleva a cabo la plástica de vanguardia, es de una enorme importancia a la hora desafiar al espectador medio y motivar a críticos y teóricos a debatir problemáticas actuales. El

¹⁶ Bill Arning: “Maricas: Un comunicado desde los EE. UU. Una generación que se cansó de yirar por los museos” en *Maricas (fagots)*(cat. expo.), Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, 1995, s/p.

¹⁷ *Ibíd.*, s/p.

resultado no parece haber sido ese, la exposición no tuvo gran repercusión en la prensa entonces.

Más allá de esta exposición, las obras de muchos de los artistas del Rojas –como era llamado por el público- admiten lecturas relacionadas con la crítica al canon heterosexual. El empleo de formas decorativas y colores pasteles no sólo trae el debate ‘artes mayores versus artes menores’ sino que refleja el vínculo de lo decorativo con lo femenino y con todo aquello que se manifiesta contrario a una estética que busca seriamente afrontar el paso del tiempo. A su vez esta, aparente frivolidad dado por lo ornamental exhibía aspectos del mundo de lo privado, pocas veces exhibido en el campo artístico local.

La cuestión de lo ornamental o de recurrir al término ‘arte decorativo’ para denotar una producción artística corre desde antaño. Una de las más acaloradas discusiones que se suscitaron en el arte a partir de la organización de la enseñanza académica, es la distinción entre artes mayores y artes menores, o entre bellas artes y artes decorativas. Tal valoración se sostiene desde el campo de la estética por la desavenencia entre lo bello y lo útil, considerado esto último como inferior.

Dicha polémica se irá cargando de fundamento teórico a lo largo de los siglos XVIII y XIX. La estética kantiana es uno de los pilares con que cuenta la controversia que se da durante la Ilustración, puesto que uno de los momentos más relevantes del juicio de gusto es el que determina su esencia –su cualidad- y en este sentido, el desinterés es un rasgo principal que funda la autonomía del hecho estético. Sólo si el sujeto se distancia del interés de poseer al objeto, señala la *Crítica del juicio*, lo puede apreciar en todo su valor estético¹⁸.

Algunos de los desarrollos teóricos a raíz de esta polémica se relacionan con la idea de que las artes decorativas encuentran su integración –y por tanto subordinación-

¹⁸ Immanuel Kant: *Crítica del Juicio*, Buenos Aires, ed. Losada, 1993 (3° ed.), págs. 46-47.

gracias a la arquitectura. Es quizás por este motivo que desde dicha disciplina se dan los manifiestos más fuertes contra el ornamento¹⁹.

Durante el siglo XIX el ornamento se connota negativamente, con lo superficial, lo bajo, en una palabra, con el mal gusto. Esta falta de gusto es característica de los pobres, de los incultos, de todos aquellos que van quedando a fuera del sistema capitalista que al calor de las revoluciones industriales intensifica su desarrollo. Es así como las distancias se salvan y comenzamos a tener una relación entre el ornamento y lo degenerado: son los criminales los que acostumbran a tatuarse y ornamentarse el cuerpo, o aquellos sujetos que pertenecen a sociedades primitivas y que por tanto, se localizan en estadios inferiores de la cultura.

En el siglo del higienismo y de la frenología, comienzan a analizarse los ‘aditamentos’ del cuerpo: orejas, cabellos, labios, ancho de la nariz, para establecer prototipos de la amenaza, de aquello que puede subvertir la tranquilidad del sistema. El arquitecto Juan José Lahuerta señala en “Reclamación. Nota a favor del ornamento” que: “Degeneración y crimen son las palabras preferidas de autores como Francis Galton, primo de Charles Darwin, Cesare Lombroso y Max Nordeau, quienes además encuentran también superflua a gran parte de la humanidad (...). En efecto, los seres inferiores –los salvajes o las mujeres, por ejemplo-, los enfermos, los criminales, presentan para ellos una serie de rasgos físicos perfectamente clasificables, como también lo son sus gustos, la forma en que se visten o los objetos que usan”²⁰. En esta cita de Lahuerta el género femenino se relaciona con el ornamento y con la inferioridad para la sociedad europea del XIX.

¹⁹ Por ejemplo la vuelta al clasicismo que promulga la École de Beaux Arts y los revolucionarios franceses Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) y Étienne-Louis Boullée (1728-1799). Sin embargo es Adolf Loos (1896- 1934) quien escribirá uno de los manifiestos más significativos en contra del ornamento, *Ornamento y delito* de 1908. Allí Loos sostiene: “(...) ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y, por ello, salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además material desperdiciado, y ambas cosas significan capital desperdiciado” citado en Delfin Rodríguez; Alfredo Aracil: *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, ed. Istmo, Madrid, 1988 (1ªed.), p. 136.

²⁰ Juan José Lahuerta: “Reclamación. Nota a favor del ornamento” en *Arquitectura Viva*, nº87, 11-12-2003, p. 23.

Volviendo al tema en cuestión, los artistas del Rojas fueron tildados de superfluos dado al valor que dentro de su obra tenía el ornamento. A su vez, el hecho de que muchos de ellos apelaran a objetos denostados, en numerosos casos, o a materiales insólitos para el campo artístico –las palanganas de Schiliro, el peluche de algunas obras de Pombo, las frazadas de Centurión- nos muestra el lugar de ruptura de trabajos que abordan la intimidad y lo cotidiano, el amor y el transcurrir por la vida, por medio de elementos familiares en combinaciones sorprendidas.

Es en el Rojas donde los artistas se atreverán a hablar del amor homosexual, de la enfermedad, la precariedad de la vida y la muerte, en una época en donde las relaciones sexuales se vuelven en extremo peligrosas. Es allí en donde Centurión apela a las artes de la aguja para hablar de las *flores del mal amor*, mostrándonos lo ‘rosa’ a través de las rosas, uniéndose entonces algo frecuente en la historia del arte: lo decorativo con el arte textil, lo femenino y el dolor.

Tomemos como ejemplo la obra de Feliciano Centurión *Flores del mal amor*. Allí el bordado –comúnmente asociado a lo femenino por la historia del arte tradicional- es trabajado por un artista varón que reivindica la tradición textilera -tanto femenina como masculina- de su país de origen. Nacido en Paraguay en 1962 y fallecido -por HIV- en Buenos Aires en 1996, Centurión investigó nuevos soportes en su obra tales como: frazadas, sábanas, almohadas y cortinados. Esos materiales implicados en la intimidad de la vida cotidiana reflejaron la piel de la memoria de amores y desamores. Las huellas en donde se inscribía lo privado.

Al conocer su enfermedad, cada puntada que remitía al recuerdo de la madre tejedora ahora serán los indicadores del paso del tiempo, de la vida que transcurre y del acercamiento hacia el final. Cloto, Láquesis y Átropos - las parcas- observan como Feliciano se resiste a entregarse en cada palabra que borda, en cada rosa roja del mal amor. En esa resistencia emergen sus palabras que, a través de los hilos, labran los restos de lo privado: ‘Me adapto a mi enfermedad’; ‘Perfumo tu recuerdo’; ‘Los pétalos añoran tu presencia’; ‘Luz divina de mi alma’; ‘Mi sangre limpia su memoria’; ‘Florece

mi interior'; 'Donde descansan las rosas'; 'El amor inunda mi corazón'. Almohadas, telas, acolchados, dan un giro semántico en la obra, cobran el valor de objetos que documentan la resistencia del artista ante la fugacidad del tiempo.

Esas piezas, privadas, íntimas, no ocultan su carga política. Están al alcance de quien las quiera o pueda ver. Varias son las cuestiones del período que las mismas reflejan. Entre ellas podemos señalar el final de la libertad de los cuerpos en la relación sexual sin el fantasma del Sida; revelan los estereotipos que connotaran por entonces a la enfermedad, poniendo en cuestión la supuesta tolerancia vivida en democracia; exteriorizan la necesidad de la implicancia del estado en cuestiones de salud y educación sexual; por último, son referentes de la falta de lecturas menos atravesadas -si se quiere- por los lugares comunes de la crítica de entonces y de lo considerado comúnmente como arte político.

Tanto en las obras de Feliciano Centurión como en las de Omar Schiliro y Marcelo Pombo, se cuestionará la heterosexualidad normativa, la cual no solo asigna formalismos al arte de mujeres y varones, sino que también regula los deseos y las elecciones de género. Los cuerpos masculinos entretejidos con imágenes de juguetes o de historietas en la obra de Pombo evidencian tanto el deseo homoerótico como los estereotipos de fuerza y robustez que construyen la masculinidad. En Shiliro, objetos asociados por su color y sentido al orden femenino, tanto del trabajo doméstico como del gusto, se tiñen a la vez de belleza e ironía. La crítica del período tuvo una mirada estrábica hacia estas producciones que, paradójicamente, hablaban del género en una época en que este concepto se pone de moda dentro del campo artístico.

Ahora bien ¿por qué lo privado no es político y lo público sí?, ¿cuándo se delimitan estas órbitas? La separación entre razón y deseo se traslada a la teoría política moderna a través de la distinción entre el ámbito público y el privado. Durante el siglo

XVIII se va conformando la ideología de las dos esferas, la cual delimitará los roles de género teniendo una incidencia rotunda sobre la vida de mujeres y varones²¹.

A partir del mundo Moderno se rompería con esta norma ya que tanto lo íntimo como lo social devendrán en modos subjetivos de la existencia humana. Ambos se vinculan con los conflictos del hombre moderno y su habilidad para encontrarse en la esfera social como en su propia casa o para vivir por completo al margen de los demás. Es así como lo íntimo, señala Arendt, va en contra de lo social: “Es decisivo que la sociedad, en todos sus niveles, excluya la posibilidad de acción, como anteriormente se excluyó de la esfera familiar. En su lugar, la sociedad espera de cada uno de sus miembros una cierta clase de conducta, mediante la imposición de innumerables y variadas normas, todas las cuales tienden a “normalizar” a sus miembros, a hacerlos actuar, a excluir la acción espontánea o el logro sobresaliente”.²²

Durante la década del setenta, y más puntualmente desde el feminismo de la segunda ola, fue permeando en el movimiento de mujeres -tanto internacional como local- nuevas ideas de cómo entender y concebir lo público y lo privado. Las acciones de denuncia política realizadas por las feministas conciben lo político no sólo como lo que afecta al Estado y al bienestar público, sino también al entramado de lo privado con consecuencias en lo público. Así, lo privado es político, lo personal –desvelaron y proclamaron las feministas de la segunda ola- es político. Si consideramos lo ideológico como el conjunto no unitario de prácticas sociales y sistemas de representación que tienen consecuencias políticas,²³ las que construyen tanto a las identidades como a sus representaciones, el arte feminista está dentro del arte político pero subvirtiéndolo que tradicionalmente se ha entendido como político.

²¹ Según Hannah Arendt, la aparición de la esfera social que a rigor, no es ni pública ni privada, es un fenómeno de la modernidad cuya forma política es la Nación-Estado. En *La condición humana*, la filósofa alemana señala que en la Antigüedad la esfera doméstica estaba conformada por la necesidad de mujeres y hombres, la fuerza que les unía era la propia vida. Al varón le incumbía el mantenimiento individual –el alimento-, mientras que a la mujer la supervivencia de la especie –dar a luz-. Es así como para Arendt la familia nace de las necesidades vitales.

²² Hannah Arendt: *La condición humana*, ob. cit., p. 51.

²³ Henrie Lefebvre sostiene que no hay ideología sin representación, así como para Louis Althusser no hay ideología sin sujeto.

Si consideramos que lo político es aquello que se relaciona con los aspectos de gobierno de un país, dejamos afuera de este ámbito el entramado de poder que el estado teje para regular la vida privada de los sujetos. Es en ese espacio de lo íntimo en donde los artistas del Centro Cultural Ricardo Rojas tomaron posición. El campo artístico fue el reflejo de actitudes por las que se jugaron en sus vidas. Desde ese lugar el Rojas constituyó un territorio dislocado.

“En soberbia epopeya, cosas que eran cualquier cosa pasaron a engrosar los dominios del arte: han recibido su bautizo taxonómico y ahora se nos ofrecen relucientes en los anaqueles de nuestro saber. Honoris causa para las grafías paleolíticas y las imágenes digitalizadas, el art brut y los bordados del otro género. Ante la precariedad de sus ‘límites’, y la fatigante renovación de su consenso, nada más tranquilizante que atarlo todo al carro de la historia. El arte es así pergeñado como precioso documento de época”. Jorge Gumier Mayer, *el Tao del Arte*.²⁴

²⁴ Jorge Gumier Maier: “el Tao del Arte” en: *el Tao del Arte* (cat. expo.), ob. cit., p. 11.