

La tradición homoerótica en el campo artístico de la postdictadura

Mariana Cerviño
Instituto Gino Germani, UBA.

Resumen

La política represiva de la última dictadura militar argentina produjo efectos poco visibles pero profundos en el espacio de producción y circulación de bienes simbólicos. Debilitado por las restricciones que se impusieron en la sociabilidad, y asimismo por la deslegitimación de las instituciones oficiales de circulación de artes visuales, el campo artístico se vio restringido tanto en relación a las estéticas que circulaban, como en cuanto a los tipos de artistas que alcanzaron consagración en aquellos años.

Una parte significativa de las estéticas y los modos de los productores que iniciaron la renovación del campo, tienen su génesis en la experiencia de sexualidades no heteronormativas reprimidas desde los inicios de la formación de la Nación.

La homosexualidad masculina, en particular, tenía sus marcas no tanto en el ámbito de la plástica argentina, pero sí en la literatura. Una tradición subterránea se había formado por fuera del canon literario, y fue esa línea transversal la que fue actualizada en las estrategias que se conformaron frente a los criterios dominantes en el campo artístico de los años ochenta.

Proponemos revisar, por un lado, antecedentes de la posición homoerótica, con matices *camp*, que fue actualizada por algunos de los artistas más representativos de las artes visuales en la apertura democrática. Nos referiremos, en este sentido, a la influencia del escritor Manuel Puig.

Y por otro lado, revisaremos de qué modo quienes conformaron el núcleo de los artistas reunidos en torno a la Sala del Rojas recuperaron esa influencia para distinguirse como un espacio con autoridades culturales propias, polemizando con la estética y el *ethos* artístico consagrados. Nos referiremos a los casos de Jorge Gumier Maier, Pablo Suarez, Marcelo Pombo y Alfredo Londaibere.

Introducción

Tanto la torsión antiautoritaria como la revalorización de los mecanismos de la democracia formal, y en este sentido, la fuerte presencia de los organismos y del discurso de los derechos humanos, así como también la revisión doctrinaria que habilita la crisis de la izquierda, todos estos problemas que presenta este período de transición del campo intelectual, ponen en circulación nuevos temas que progresivamente conquistarán el espacio público, conforme avance el proceso de redemocratización y el recambio de los referentes político-intelectuales.

Si es cierto que a los intelectuales se les imponen nuevos temas, marcados por el nuevo período que abre la transición democrática, también debemos tener en cuenta que éstos serán abordados en función de los modos diversos en los que los distintos grupos han sido transitados los duros años anteriores. La “transición democrática” impone la necesidad de operar una ruptura con el pasado al que se construye, como afirma Gabriel Vommaro, como parte de la alteridad política que se quiere “dejar atrás” (Aboy Carlés, 2001); pero es en ese pasado donde se han forjado e interiorizado los esquemas de percepción y de apreciación del juego político (Vommaro, 2006: 245).

Una de las revistas que marcan la etapa de la transición en el campo cultural es *El Porteño*. En el número 3 del suplemento *Cerdos y Peces* (Imagen 5), un artículo de Néstor Perlongher da cuenta de un grave hecho que tiene lugar en la ciudad de Buenos Aires aunque ya se haya producido el sufragio, y la junta militar masivamente desprestigiada se encuentre en retirada (Imagen 6). Introduce una larga investigación sobre la represión homosexual en Argentina, con la grave denuncia:

El reciente procedimiento realizado en un salón de fiestas del barrio de Belgrano, en donde 300 personas inocentes se vieron vejadas en su intimidad y sometidas a la humillación de un encierro injustificado, es un hito más de esa larga historia de represiones y abusos que ha caracterizado la historia de nuestra nación. La presente investigación profundiza en esa historia de mutilación y escarnio (Perlongher, octubre de 1983).

El texto de Perlongher consistía en la demostración histórica de una constante: el patrón represivo de la sexualidad en general, y especialmente homofóbico, a través de los sucesivos regímenes (autoritarios y democráticos) y signos políticos de los gobiernos argentinos desde el año 1848 hasta el presente. Junto con las garantías constitucionales, se produciría a partir del cambio de régimen la visibilización y emergencia de nuevos actores culturales que se transformarían en los sujetos políticos renovadores de los códigos tanto éticos como estéticos, a partir de la experiencia de clandestinización de sus opciones sexuales disidentes durante la dictadura militar.

Jorge Gumier Maier

En el caso de la reflexión de Gumier Maier, el punto de partida y centro organizador de su intervención en los nuevos debates es la experiencia *gay*, y es ese lugar desde el cual abordará todas estas temáticas en sus editoriales de *El Porteño*.

La presencia de Néstor Perlongher alumbró las subsiguientes intervenciones de Gumier Maier y revela la tradición intelectual recuperada en sus columnas. En primer lugar, se trata de un universo cultural gestado a partir de la vivencia del estigma de sus opciones sexuales. La represión a la homosexualidad no era patrimonio exclusivo de la última dictadura argentina. La construcción de la tradición intelectual y literaria homosexual, que en estos primeros años de la democracia aparecerá con una visibilidad inédita en el espacio cultural, es indisociable de la historia de la persistente violencia con la cual en distintos períodos históricos, los gobiernos oligárquicos y burgueses, democráticos y de facto, habían perseguido las prácticas homosexuales y la homofilia en general¹. Varios elementos los emparentan. Como señala Ricardo Melgar Bao, “la ideología higienista moderna, a través de muchas vías y entidades que van más allá del campo educativo, proyectó su control sobre los lenguajes corporales, la oralidad y la escritura” (Melgar Bao, 2004).

El primer artículo que publica Gumier Maier (*El Porteño*, agosto de 1984) (Imagen 7), Como el título lo indica – “La homosexualidad no existe”–, en esta primera intervención el autor se ocupa de desmontar la categoría “homosexualidad”, que califica de “ideológica”. Se refiere en primer lugar al origen histórico del término y a la función de esta categoría como centro de organización de la sexualidad, cuyas reglas lejos de ser naturales, han variado a lo largo de la historia, y según las diversas culturas.

A partir de allí la columna salió en los números subsiguientes, convirtiéndose en una sección fija de la revista. Tenía la particularidad de ser una columna en primera persona. Encabeza la página una fotografía suya de frente, observando a la cámara, es decir al lector, respondiendo de algún modo a la consigna de visibilizar la cuestión *gay*, comenzando por su implicación personal en ella. Al mes siguiente, en un artículo que titula “Los usos de un *gay*”, su posición frente al problema de la identidad *gay* se precisa aun más. Señala:

La apología de una supuesta identidad *gay* (LO GAY), afirma a la identidad dominante y opresora como sujeto. Y reproduce la concepción maniquea de dos identidades divorciadas, excluyentes y naturales» (Gumier Maier, septiembre de 1984: 82).

Su posición reitera la crítica con respecto a la tarea de constituir una identidad *gay*, solo que ahora interpela directamente a los actores con los que hasta aquí discutía tácitamente: «Jáuregui, presidente

de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), en el último número convoca a los gays a asumirse, para así sortear la enfermedad posible» (Gumier Maier, *Ibid.*).

Debe notarse que en este párrafo aparece por primera vez en sus textos –aunque se evita, en realidad la mención– la enfermedad del SIDA. Pero además de deslizar este problema, no menor, apuntaba a que asumirse en términos políticos implicaba, para la institución que pretendía la representación de los derechos de los homosexuales la construcción de una identidad pública. La estrategia de Jáuregui, en la visión de Gumier Maier, consistía en presentar un tipo de gay que pudiera no irritar la sensibilidad de la sociedad ni de los funcionarios en ella incluidos, ante los cuales debía reclamar.

En cuanto a la crítica de las izquierdas, otro leitmotiv que atraviesa sus reflexiones, reclamará su complicidad homofóbica con el resto de la sociedad. Su crítica está sin embargo, situada en el interior de esa misma tradición, la cual reivindica como habilitadora de las luchas por la emancipación, en las cuales incluye la de las minorías sexuales:

La graciosa izquierda nacional (la misma que gentilmente invitó a las mujeres a sentarse al lado de un presidente socialista y viril, hace un año) olvida a Marx cuando este dice que la primera opresión de clase es sexual, la de la mujer por el hombre, y que sobre ella se desarrollan las demás (Gumier Maier, diciembre de 1984).

Desde la editorial de *El Porteño* Gumier Maier introduce la reflexión sobre la homosexualidad en el sub campo intelectual de la Ciudad de Buenos Aires «*under*», extendiendo estas ideas que identifican a una comunidad restringida a otras zonas de la sociedad de la Ciudad de Buenos Aires. Desde allí, todo el sistema de preferencias de la intelectualidad media tradicional es puesta en cuestión, a partir de la experiencia del estigma que no se restringe a la transgresión a la norma sexual, sino que a partir de determinada interpretación de esa experiencia y de la reivindicación política de la propia desobediencia a la norma general. Desde esa posición, todos los valores y normas de la sociedad heterosexista se ven cuestionados. Durante los años de la dictadura, el clima general represivo favoreció la construcción de lazos comunitarios entre un conjunto de personas cuyas prácticas, gustos, y opciones de vida debían mantener ocultas. La relativamente pequeña red de artistas e intelectuales a la que nos referimos, reforzó los lazos intra grupo, recuperando una línea cultural ligada a opciones sexuales disidentes, alternativa a la dominante. Como 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 de una postura académica esencialista: la memoria de la represión crea ‘comunidad’ porque favorece la identificación colectiva de las víctimas (Meccia, 2006: 116).

Pablo Suárez

Pablo Suárez nace en 1937 en Buenos Aires en una familia intelectual y de buena posición económica¹ (Rizzo, 2008:79). Su padre, médico y pintor aficionado, se dedica en un primer momento a su profesión, que deja más tarde para ocuparse de los negocios heredados de su padre: la importación de máquinas agrícolas y portuarias. Su madre, pianista y ama de casa.

Hacia 1955 asiste fugazmente a los talleres de Raquel Forner y Alfredo Bigatti, artistas de gran reconocimiento en el campo. Toma contacto con otros artistas no menos prestigiosos: Germaine

¹ Sigo para la reconstrucción biográfica de Pablo Suárez la investigación coordinada por Patricia Rizzo que forma parte del libro catálogo de la muestra antológica de Pablo Suárez, exhibida en el año 2008 en los siguientes museos: Centro Cultural Recoleta, Ciudad de Buenos Aires; Museo Castagnino + macro, Municipalidad de Rosario; y Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén.

Derbecq, Alberto Greco y Antonio Berni. Luego de un tiempo, entre 1957 y 1958, se convierte en asistente de este último, cuyo capital simbólico en este período, como hemos visto, es reconocido en todo el campo. Impulsado por ellos comienza a enviar sus pinturas a Salones desde 1959.

En virtud de su sólida formación intelectual, Pablo Suárez participa activamente no sólo en la realización, sino también en la reflexión y generación de una voz pública que interviene en el campo cultural dando una legitimidad ampliada hacia otros espacios del campo intelectual, a las experiencias vanguardistas de los plásticos. La construcción de una voz intelectual reflexiva y politizada que apunta críticamente en primer lugar hacia el propio campo es una de las propiedades que distinguen su posición en el campo.

Más que ninguna otra, esta es quizás la herencia que Suárez está dispuesto a heredar. Estas experiencias que marcarán su estrategia de ingreso al campo, se reiterarán de diversas formas, alimentando un *habitus* artístico que mantendrá a lo largo de su vida.

Uno de los elementos de este *habitus* es la denegación de los beneficios simbólicos o económicos inmediatos, en favor de tomas de posición valorativas radicales. Sin embargo, a lo largo de todos estos años no abandona la presentación de su obra en instancias consagratorias institucionales, como Premios y Salones provinciales y nacionales, y realiza muestras individuales y colectivas en instituciones públicas argentinas como el Museo Nacional de Bellas Artes o el Museo Sívori (en 1979, 1988) y del exterior. Es invitado a participar en la Bienal Internacional de San Pablo en el año, cosa que rechaza por diferencias ideológicas. Comparte este gesto con Jorge de la Vega, quien en 1970 renuncia a participar en la bienal de San Pablo, escribiendo el siguiente texto:

Las bienales de artistas geniales ya no pueden funcionar; en todo caso no me siento incluido. Creo que el artista surge del pueblo, como las nuevas formas de vida, y no me interesa trabajar con institutos y museos. Pensé en un momento dado viajar a San Pablo y presentar un show cantado para desprestigiar la imagen del pintor como figurón; pero ahora ni ni siquiera tengo ganas de dedicarme a la protesta. Es difícil elegir entre dos formas vetustas de expresión, entre dos vergüenzas. (Análisis, N° 437, Año IX, 29/7/69)².

El año 1968 fue señalado como el punto culminante de un proceso en el cual se articulaban de una manera potente y novedosa en Argentina el campo artístico y el campo político. La radicalización de los artistas fue leída como un producto de la autonomización de los intelectuales –categoría que los incluía- que tuvo lugar en la década del sesenta (Sigal, 1993). Pero suscitó también la mirada inversa. Desde esta perspectiva, el evento *Tucumán Arde* en el año 1968 era el ejemplo claro del rompimiento de la autonomía artística en beneficio del compromiso político de algunos artistas clave de la vanguardia plástica de los sesenta (Longoni y Mestman, 2001). Actor paradigmático de aquel período, la evolución de la obra de Pablo Suárez - desde su carta de renuncia y hasta el momento más duro de la dictadura militar- permite observar el contraste entre la extraordinaria vitalidad que había adoptado ese espacio social durante los sesenta y el impacto que causaría allí las políticas represivas de la década posterior. Proponemos entonces observar las marcas de ese impacto en un período específico de la obra del artista que ubicaremos entre dos obras: la carta enviada al Director del Instituto Di Tella mayo de 1968 -definida como obra por el artista- y la realización del óleo *Tiempos de guerra*, en el año 1982.

Luego de una máxima implicación en el movimiento de desmaterialización del arte que marcó a cierta zona de la vanguardia, la recuperación de la tradición pictórica parece contradecir aquellas intensiones. Mientras que el gesto típico de la vanguardia sería la ruptura con la tradición, Pablo Suárez se conduce hacia ella. Para comprender esta aparente contradicción, sugerimos observar, por un lado las diferencias que dan muestras de los cambios en la sociabilidad del campo bajo la dictadura militar, rasgo que se destaca en un conjunto de obras.

² Ibid.

A pesar de que paralelamente a esta haya habido movimientos esporádicos de rupturas parciales, puede reconocerse la continuidad de una línea de la historia del arte que enlaza a varias generaciones: desde los años treinta a los ochenta, que reelabora distintas modalidades de figuración. Desde los años treinta hasta los años cincuenta Berni se encuentra como el artista que representa esta tendencia con el mayor reconocimiento.

En los sesenta este legado es actualizado de maneras muy diversas, según los itinerarios distintos de los artistas. A partir de este fragmento de su trayectoria, podemos observar cómo impactan los rasgos del campo en la obra Suárez. Su centralidad en ese espacio le permite captar intensamente los signos de la época. Así, en los setenta mantiene un tipo de figuración más intimista, acercándose a la tradición de los Pintores de La Boca, tal como lo ha hecho su propio maestro. Recupera allí, en Lacámara los rasgos de un tipo de artista ligado al ideario romántico que reclama para los artistas la máxima autonomía. Es este el elemento de continuidad que nos permite enlazar sus intervenciones vanguardistas de la década del sesenta con la obra posterior, donde profundiza, desde los elementos propios del campo, su modo de concebir la tarea del artista. En los ochenta su pintura –que es un índice de lo que se ha consagrado como la producción legítima de esta época– adquiere rasgos más expresionistas, pero a la vez, atravesadas las experiencias de los sesenta, esta figuración se hará, por un lado, más conceptual, y por el otro más pop. Una vez más, la obra de Suárez conciliará ambas.

Los estilos consagrados que circulan a comienzos de los ochenta tienen que ver, a nivel local con la herencia de Berni, y con una particular lectura de los sesenta realizada por las autoridades culturales de los centros artísticos, por otro. En este sentido el Rojas, marcado por la figura de Pablo Suárez, construye una nueva posición en el campo a partir de una ruptura con esas dos herencias: el realismo de Berni y la Neo-Figuración. Pero es sobre todo el tipo de artista que postula Suárez la herencia que recuperarán los artistas centrales del fenómeno del Centro Rojas. La legitimidad de las nuevas estéticas que allí circularon van de la mano de la emergencia de un tipo de artista vocacional y disidente cuyos rasgos más representativos marcan el itinerario y los rasgos del artista Pablo Suárez.

Marcelo Pombo

Una de las primeras exposiciones que realizará Gumier Maier como director de la Sala del Rojas pertenece a alguien que marca la posición Rojas tanto o más que el propio Gumier Maier: Marcelo Pombo. Inaugura en octubre de 1989 y reúne obra de ese año y el anterior: se titula ‘Producción 1988-1989’.

Gumier Maier y Pombo tienen en común varios elementos de su trayectoria biográfica. En principio, una temprana juventud ligada al universo de los inicios del rock nacional, como lector y colaborador de la revista *El Expreso Imaginario*. Pombo recupera en sus recuerdos de niño durante la década del sesenta espacios del campo cultural que coinciden con los que Gumier Maier ha transitado – como artesano en Plaza Francia, habitué de grupos de rock que circulan en los alrededores del Instituto Di Tella y como lector de revistas alternativas de los setenta–, aunque siendo seis años mayor que Pombo³.

De muy joven comienza a leer a Puig, enterado de que su novela *The Buenos Aires Affair* había sido prohibida. «A los catorce años ahorra plata para comprar todo lo que había sido prohibido o tenía relación con la homosexualidad», relata. Del mismo modo conoce a Jean Genet. Por entonces, y sobre todo después de la lectura de *El beso de la mujer araña*, «vislumbro en Puig algo así como una tesis de que lo gay puede ser más revolucionario que un militante izquierdista», desliza. El comentario de Pombo nos reenvía a las columnas escritas por Gumier Maier en *El Porteño*, y el lugar que allí ocupa un enfrentamiento con la militancia tradicional de la izquierda, que tiene sus raíces en la falta de

³ Pombo nace el 28 de diciembre de 1959 (Katzenstein, 2006: 8), mientras que Jorge Gumier Maier en el año 1953.

receptividad de la problemática gay por parte de aquellos. Comparten así una posición militante común, que los posicionará a una distancia crítica con esos grupos.

En el contexto de represión social y sexual, el primer recital de rock al que asiste llevado por su padre tiene en su memoria un efecto poderoso. Se trata de la revelación de un mundo al cual desea de inmediato pertenecer, ya que contrasta con el costado del mundo de los sesenta que ha conocido en su infancia, el cual rechaza: «era gris,

opresivo, tanguero y machista» (*Ibíd.*: 8). En cuanto a sus conocimientos sobre artes plásticas, estos se organizaban según ese mismo interés que por entonces era su impulso vital e intelectual. Conocía, señala, a Warhol y también a Duchamp, pero aclara: «Puig y Warhol eran homosexuales y en esa época eso era lo que más me interesaba» (*Ibíd.*: 12).

A su llegada a la ciudad de San Pablo toma contacto con Darcy Penteado, artista plástico que «era un prócer del movimiento gay brasilero» y vive unos meses en la casa de la familia de un abogado muy importante que se llamaba Péricles Prade, un coleccionista y poeta surrealista con quien marca el inicio más consciente de su formación intelectual adulta, que comienza con la lectura de Borges. Frente al nuevo universo que se despliega allí su relación previa con el arte «sentí que todo lo que me gustaba antes era una bobada», afirma (Pombo en Katzenstein, 2006: 11).

Ya de regreso en Buenos Aires, su entrada al GAG significa la posibilidad de relacionarse con un grupo restringido de pares, pero más amplio si se lo compara con el aislamiento de esta etapa previa de su vida.

La tensión vida/arte está unida desde un principio a su vivencia homosexual, donde lo construido y lo natural están ya tensionados desde el inicio: contra el opresivo universo que se le brinda, debe conocer otro mundo, o construirlo al igual que una identidad, y un modo de presentación de sí, que no coincide con la hegemónica masculinidad propia del régimen sexista. Este distanciamiento entre un mundo «natural» —o mejor dicho, naturalizado— con lo artificialmente adquirido está siempre presente en sus reflexiones y marca, asimismo, la concentración que deposita en la construcción de sí mismo como artista. Así se manifiesta al mencionar sus primeras aspiraciones a tomar contacto con el arte:

M.P.: Hasta ese entonces, yo creía a pie juntillas que había que vivir de una manera que se pareciera al arte. Como no tenía espacio físico ni condiciones mentales o económicas para trabajar artísticamente, lo que me parecía importante era tener una vida fascinante. Casi te diría que veía mi vida como una obra de arte (*Ibíd.*: 12).

Es notoria en estas primeras muestras la visibilización de la cultura gay, por un lado, y su afinidad por el rock, por otro. Pero también es central en ellas la evidencia de un trabajo minucioso de la obra, y, lo que es evidente, que nada tiene que ver con la pintura, en ese momento en boga en Buenos Aires. En síntesis, desde una pretendida posición de ingenuidad, este género infra-menor que define la primera etapa del grupo de artistas que nuclea Gumier Maier en torno a la galería del Rojas, es efecto de una polémica llevada a cabo por él y su círculo, con distintos matices, con los referentes dominantes del campo artístico, entre 1981 y 1989. La obra de Pombo se ubica en este espacio. Por un lado enfrenta la pintura comprometida ligada a la militancia o ideas de izquierda, que propugnan un arte «al servicio de», ubicado en el polo opuesto de la actitud adoptada por alguien que desea construirse como artista, una figura lejana en el universo en el cual se ha socializado. La autoconstrucción lo impulsa contra todos los que “ya son”. La clásica posición de «el arte por el arte», reedita la polémica entre el arte comprometido y el arte puro, por un lado, y por otro, se contrapone a una pintura cargada de contenidos trascendentes, que aunque con un tono paródico, son semejantes a los géneros mayores de la gran pintura de contenido histórico, deudora en este caso de las tendencias del *mainstream*, representada en la obra de Guillermo Kuitca de este período.

Alfredo Londaibere

Aunque manteniendo una cierta distancia de Gumier Maier, Alfredo Londaibere pertenece al núcleo creativo de la estética del Rojas, aunque no necesariamente tome parte en todos los encuentros. La suya es la segunda muestra que elige el curador para la sala. Una cantidad de elementos afines permiten comprender su inclinación por la obra de Londaibere. Como el resto de las opciones que se analizan, si estas bien pueden manifestarse para sí mismo en términos de actos aislados y sin coherencia, el concepto de *habitus*, tal como lo hemos desplegado, permite considerar que el gusto de Gumier Maier por la obra de Londaibere manifiesta una cercanía social –mediada por esquemas de interpretación también compartidos– que se manifiesta en términos estéticos. En este sentido cabe recordar que el *habitus* supone una consistencia entre las elecciones de los sujetos, en dos sentidos: para sí mismo, en la medida en que la sucesión de experiencias orienta las opciones futuras, y hacia los otros sociales con quienes comparte vivencias homólogas y por lo tanto semejantes criterios de elección y percepción. Es aquí cuando el *habitus* interviene en nuestro argumento para comprender cuáles son los rasgos sociales, las condiciones de existencia que sustentan esta natural afinidad entre su gusto personal y los rasgos estéticos de la obra de los artistas seleccionados por Gumier Maier.

En cuanto a su itinerario, ha nacido en la Ciudad de Buenos Aires en el año 1955, aunque proviene de una familia de entrerrianos. Su padre desarrolla actividades administrativas vinculadas a un campo familiar. Otra parte de la familia «tenía antecedentes en relación a cosas intelectuales, no artísticas, pero de letras, y de poesías, y eso» (entrevista con Londaibere, 5 de junio de 2006). Sin embargo la carrera de artista no está presente como un destino prefigurado por su entorno, como veremos, por ejemplo, en el caso de hijos de artistas o intelectuales, casos que no han tenido lugar en el entorno del Rojas. En el caso de Londaibere, su madre ha dibujado, y luego abandonado, y es quien provee a su hijo de esa posibilidad; aunque deberá agregar él mismo la fuerza moral para sostenerla. Se inclina tempranamente por todo tipo de manualidades, cosas artesanales, y hacia la realización de objetos. La madre lo lleva a un taller de cerámica a los doce años, pero interrumpe esta veta al finalizar el secundario, cumpliendo un mandato familiar de más peso: «Empecé a estudiar cosas, agronomía, psicología, como que tenía que ir a la Universidad, digamos». Sus estudios de arte continúan por una veta amateur durante varios años. Asiste al taller de Araceli Vásquez Málaga, una artista que había sido profesora de la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón.

Su iniciación en el arte se da por el lado materno y está marcada por un tipo de formación tradicional, que combina teoría del color, dibujo y pintura, los tres ejes centrales de la educación académica. Se identificará de allí en adelante, y luego como productor con el oficio clásico del artista, valorando todos los menesteres de su tarea, investida de una autoridad casi religiosa.

Su formación al margen de las instituciones oficiales, capaces de otorgar títulos que garantizan una competencia ante la sociedad, encara un camino más difícil y solitario, sin considerar las etapas necesarias para una carrera pública como artista, ya que esta idea tarda en ser pensada como la actividad exclusiva del artista, en similar estatuto que otros trabajos. Sabe que el arte es su vocación, pero no le viene dado en su entorno pensarlo como destino personal.

Como artista, es quizás quien más explícitamente manifiesta una toma de posición a favor de la autonomía del arte, que en su caso se manifiesta en el mayor de los respetos otorgados a los valores específicos del campo, en ese caso representado por el oficio. Se percibe a sí mismo muy lejos de un punto de llegada que imagina en lo más alto de su sistema de valoraciones, con lo cual asume el tiempo que le tomará acercarse, siquiera, al estatuto de artista, que valora por encima de todo, lo que le permite atravesar ese proceso en soledad, sin formar parte de la comunidad artística constituida. Luego deberá atravesar un momento en el cual encuentre una imagen propia, eclipsada hasta el momento por el propósito de incorporar en esos años el saber académico del dibujo y la pintura, bajo la temporalidad que impone una academia del siglo XIX, consistente en un período de largos años de aprendizaje del

oficio, frustrando a quienes no acceden al estándar de calidad, viéndose forzados a detener allí su camino.

La enorme distancia simbólica que lo separa del Arte con mayúsculas cuando comienza su camino –dada probablemente por el tradicional vínculo con la alta cultura que le impone su origen familiar y su formación, su auto exigencia, y su particular vínculo afectivo e ideológico con el arte– le impone a Londaibere un recorrido bien distinto de la carrera del tipo de artista contemporáneo exitoso, forzando de todos modos esa normativa tácita del campo restringido del arte contemporáneo –tendencia que replica una internacional–, que incluye, en algunos espacios consagratorios, una exigencia sesgada hacia la juventud. En este sentido la carrera de Londaibere comienza con esta exposición en el Rojas, cuando tiene 34 años, lo que transgrede un inicio tradicional, que hipotéticamente coincidiría aproximadamente con el egreso del plazo académico de la Escuela de Bellas Artes, que es posible, siguiendo ordenadamente los planes de estudio, a los 23 años, si se ingresa con inmediata posterioridad a la escuela secundaria. En cambio, él se inscribe luego del secundario en otras carreras.

En este primer período que hemos denominado de «emergencia» de la formación Rojas y su estética (1989-1992), Londaibere realiza una muestra individual por año, con lo cual puede inferirse que su obra forma parte de la estética que distingue al lugar. Pueden identificarse en las tres primeras rasgos que se reiteran.

La primera de las series que componen esta primera muestra son mapas sobre los cuales se incluyen además letras, que simbolizan como él mismo enuncia, la dimensión del lenguaje como parte de los universos sociales (mapas). Una mención que denota lecturas teóricas, que provienen de su espacio de militancia donde circulan, como hemos señalado, debates teórico-militantes. Las obras incluyen, además, fotografías de modelos de revistas masculinos desnudos, signo que proviene del mismo origen, su espacio de reflexión, ya que se trata de un tipo de militancia fundamentalmente intelectual, donde se ha cruzado con Gumier Maier alrededor del GAG, en el año 1984. Aunque él y Londaibere no han sido amigos, esta misma pertenencia es un incidente social que posee un alto poder de acercamiento entre quienes la comparten, dado que se trata de un grupo de pertenencia cuya importancia social decaerá con la apertura sexual que sucede a la democracia pero que ha sido relevante para quienes han crecido en una sociedad que obliga a los gays a una sociabilidad cuasi clandestina, lo que en algunos casos significa un alto grado de aislamiento. Londaibere se encuentra en un período de pasaje, tal como señala Meccia:

Recuerdo cómo Tommy se regodeaba con estos recuerdos de la década del ochenta al realizar una panorámica de la vida gay en los noventa; parecía un general en la madurez ejercitando su memoria recordando la gesta de un desembarco en un territorio de configuración topográfica adversa en el cual, no obstante, pudo moverse con maestría; territorio que en la década del noventa ya habría sido legado, definitivamente conquistado, a la población civil (Meccia, 2008: 26).

Menciona en la entrevista este acontecimiento, interrogado por el origen del vínculo con Gumier Maier. Recuerda la división que mantiene este de otros grupos en el mismo espacio de militancia:

M.C.: Que era previo a la CHA, ¿no? ¿Después de ahí...?

A.L.: No, fue paralelo, eran como nuestros adversarios.

M.C.: ¡Ah!

A.L.: Nosotros éramos como más extremos, un poco más como... Los de la CHA eran más organizados, más formales, y la postura nuestra era como más así, más... menos negociadora...

No es, sin embargo una relación de inmediata amistad la que entabla con Gumier Maier, pero sí de respeto. En cierto momento Londaibere realiza un planteo, y se va del grupo por considerar que no hay elementos que los vinculen, más allá del hecho de ser gays.

En el pasaje de los grupos gay a un contexto menos represivo, que se inaugura con la democracia aunque en un lento progreso aún no concluido, la experiencia gay pasará de prescribir una sociabilidad

privativa de quienes pertenecen al mismo grupo «como correlato de la experiencia de la clandestinidad», a encontrar en ellos «uno de los tantos mundos de sociabilidad posibles» (Meccia, 2008: 38).

Es a través de Pombo, a quien ha conocido en los grupos del GAG que toma contacto con un nuevo circuito en el cual sus trabajos circularán con toda naturalidad. «Puede ser que me haya avisado Pombo, por ejemplo. De la Beca Kuitca me avisó Pombo, a mí». El primer ojo que descubre allí, por fuera del mundo conocido y algo retraído de los talleres a los que concurre es el de Pablo Suárez:

A.L.: Pero ahí hice las clínicas con Pablo Suárez y... creo que estaba Luis Wells. Pero básicamente con Pablo Suárez, me pareció interesante, por lo menos fue distinto, un ojo más abierto, una persona más con la que yo podía conectar...

La inclusión de fotografías de revistas de figuras masculinas parcialmente desnudas, otorgan a las obras elementos homoeróticos, que recuerdan una estética que podría pertenecer a las tapas de la carpeta de un adolescente. La presencia de lo sexual, que se observó también en el caso de Maresca, adquiere en la serie de *Mapas*, y en la serie de *Madonas* de Londaibere un nuevo matiz. Se trata de figuras sexualmente ambiguas, travestidas con ropas y posturas sofisticadas, que conviven con un mundo popular representado por las publicidades de los años cincuenta. La fantasía glamorosa ofrecida por las revistas masivas, observada desde una sensibilidad artificial que recuerda la estética de las divas de los años treinta. Esta referencia vincula esta etapa de la obra de Londaibere con el movimiento camp de los cincuenta y en la Argentina a la literatura de Manuel Puig⁴.

Las figuras son acompañadas por entornos escenográficos que exaltan la artificialidad de sus poses. La inclusión de elementos del universo estético gay solo se explica si se tiene en cuenta su trayectoria como militante sexual, en el grupo GAG.

En la muestra de 1991 las obras son paisajes oscuros, bosques y mares nocturnos, ornamentados con retorcidas ramas que instalan un decorado en medio de la naturaleza exuberante, en medio de los cuales se ubican los personajes. Incluyen en algunos casos pequeños signos de colores saturados, como los dibujos que se realizan al margen de una hoja, bordeando a los personajes que remiten a historietas argentinas de los años cuarenta. El clima histórico de estas historietas remite, como en su primera muestra muy directamente a Puig, a quien probablemente ha leído. De todos modos se trata de un imaginario que es parte del universo de la cultura gay, apropiado por el universo camp de los años sesenta. A diferencia de la primera, esta muestra, como la siguiente, poseen un recorrido temático y un mismo clima melancólico la unifica.

Diamantes, pero también figuras que provienen de un universo de juegos infantiles (motivos Tangram, juegos electrónicos, etcétera). Estas obras sin embargo, ya no poseen un aire de comicidad sino que asumen cierto tono dramático, ya que están atravesadas por objetos punzantes o claveras, mientras que los fondos están trabajados mediante el desgaste, lo que hace parecer a los cuadros como objetos encontrados y rescatados.

Forma parte del núcleo más cercano a Gumier Maier. Aunque su relación no sea personal, han compartido el espacio de militancia, vivencia que los acerca muy particularmente influyendo en su formación, su modo de ubicarse en el campo intelectual, el universo de lecturas, el tipo de sociabilidad, los lugares y reglas de encuentro, que en un marco general de hostilidad social adoptan la sensación de una mayor cercanía social con personas del mismo grupo.

Además de estas tres muestras que hemos mencionado ha participado en todas las muestras colectivas que evocan a los artistas del Rojas, y ha formado parte también de la muestra cuya reseña adjudicó por primera vez el mote «light» para los artistas vinculados o influidos por el Rojas.

La tercera de ellas, de 1992, está compuesta por acrílicos sobre telas teñidas por el artista, con una técnica semejante al *batik*. Siempre manteniendo un distinto tratamiento para el fondo –trabajado en este caso en el proceso de la tela como soporte de un modo artesanal– y para las figuras, más abstractas que en las anteriores y con ausencia de la figura humana.

⁴ He trabajado el vínculo entre la política estética y sexual del camp y el Rojas en mi tesis de Maestría (Cerviño, 2009).

Palabras finales

Como director de la sala del Rojas, a partir de junio de 1989, Gumier Maier contribuyó a la construcción de un espacio diferenciado dentro del campo artístico cuya distinción articuló dos tipos de rupturas.

Por un lado, estéticas, ya que las poéticas que fueron exhibidas en la Sala mostraban repertorios que se oponían a los criterios aun dominantes en el campo. A pesar de las heterogeneidades que nutrían las obras exhibidas allí, dos elementos marcaron la posición del Rojas: el plebeyismo y la homoerótica tomaron un lugar central en la elaboración de su particularidad estética. Por otro lado, el grupo de artistas que seleccionó Gumier Maier postuló un tipo de artista contrapuesto al que hasta entonces había sido hegemónico en los espacios centrales del campo artístico. Se trató de un *ethos* disidente y vocacional que discutió desde los márgenes de la cultura argentina la definición del artista legítimo.

ⁱ La diferencia entre homosexualidad y homofilia radica en que en la última se alude al amor a personas del mismo sexo, más allá de la existencia o no de relaciones sexuales entre ellos o ellas referida en el primero de los vocablos. La distinción cabe aquí porque la represión recayó las más de las veces no en efectivas prácticas sexuales sino en lenguajes corporales, o incluso en obras literarias que dejaban ver un universo de amor y seducción que en ese contexto hostil no alcanzaban, en numerosos casos, a concretar la aproximación, siquiera, al ser amado.