

Marcelo Pombo

Condiciones de formación de un artista improbable

Mariana Eva Cerviño

No se escribe lo que se quiere.

GUSTAVE FLAUBERT

Introducción

La trayectoria de Marcelo Pombo podría definirse como la más improbable, si tomamos en cuenta las condiciones que rodean en la mayoría de los casos a las vocaciones artísticas exitosas¹. La vida de artista es un destino social que, debido a lo incierto de sus resultados, suele ser percibido como no adecuado para quienes no disponen de una renta familiar que les proporcione un reaseguro en caso de demora o de fracaso. Por otro lado, difícilmente esa vocación despierta en quienes provienen de hogares no intelectuales. La poca familiaridad con prácticas o consumos de alta cultura desde

1. Aunque no existen datos estadísticos, en líneas generales, lo que indica la socióloga francesa Gisèle Sapiro es válido para nuestro medio: “El capital cultural heredado y la proximidad hacia los centros de la vida cultural desde temprana edad continúan siendo condiciones de acceso al reconocimiento simbólico y nacional en los dominios de la cultura legítima. La parte de los ‘herederos’ (hijos de cuadros superiores, de profesionales intelectuales o de artistas) es muy elevada, con variaciones bastante importantes según los sectores y las especialidades (el reclutamiento social de los músicos de instrumentos de viento, los cobres en particular, es claramente más “bajo” que el de las cuerdas). Esto no constituye tanto un indicador de las condiciones de formación de la vocación como de las ventajas necesarias para llevarla a cabo con éxito” (Sapiro, 2012).

la infancia hace más difícil la incorporación de disposiciones estéticas que permitan su goce y, por lo tanto, su valoración².

Si es infrecuente que una trayectoria vital como la suya, sin renta y sin herencia cultural significativa, posibilite el surgimiento de un artista de la centralidad que alcanzó Marcelo Pombo³, en cuanto a su influencia estética y el amplio reconocimiento que tiene su obra – entre sus pares, la crítica, el coleccionismo público y privado, internacional y local – otro tanto puede decirse del tipo de carrera que desarrolló. Porque, si es raro que los miembros de la pequeña burguesía mal integrada lleguen a concretar sus ilusiones de artistas, es todavía menos usual que lo hagan tomando el camino más difícil. En inferioridad de condiciones, Pombo construyó una estrategia de ingreso en un espacio que le era poco propicio, como era el del arte contemporáneo de la época, no adecuándose a sus leyes de aceptación, sino a partir del antagonismo frente a los criterios, estilos y jerarquías que allí circulaban.

Su singularidad no termina ahí. Porque a lo dicho hasta acá debe sumarse que en lugar de renunciar al mercado *in toto*, como dictaría el modelo de artista vanguardista puro al cual está sin dudas ligado, éste ha sido un blanco al que su obra ha apuntado desde los inicios. Lejos de abrazar la figura del dandy, que va necesariamente unida al rechazo de los beneficios económicos, la reivindicación de su origen plebeyo lo ha provisto de una astucia suficiente para lograr otro elemento necesario para el sostenimiento de la independencia creadora, que es el de la conquista de un mercado.

La excepcionalidad de su caso no le impide, sin embargo, condensar en todos los períodos de su itinerario los rasgos distintivos de cada época, y es por eso que el análisis de su evolución puede revelar los elementos esenciales de la de todo un campo.

¿Qué elementos permiten comprender su singularidad, poco esperable según la estadística y el sentido común?

Condiciones propicias del campo de la cultura explican, en parte, la concreción de su aventura. Desde mediados de los años 80, el retorno de la democracia produce un

2. Si bien el sistema educativo teóricamente otorga los conocimientos que permiten su apreciación, en la práctica, como ha estudiado Pierre Bourdieu, solo ratifica mediante mecanismos de reproducción social la superioridad de quienes ya los han incorporado en la socialización primaria, premiando, más que ningún otro, el conocimiento de lo que no enseña. Por otro lado, si así lo hiciera, no es lo mismo el contacto tardío con los bienes culturales, sistematizado en un plan de estudios, que la naturalización que permite haber nacido en una casa donde su consumo forma parte de la vida cotidiana. Si, con todo, esa vocación despertara, es difícil que pueda desarrollarse felizmente en esas condiciones adversas.
3. Marcelo Pombo es actualmente una figura relevante en el campo artístico argentino. Su obra forma parte de las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Museo Castagnino + macro y el Blanton Museum of arts – The University of Texas at Austin –, entre otros. Su obra ha dado lugar a numerosos artículos por parte de la crítica especializada. Puede consultarse, entre otros: Katzenstein, 2006; Cippolini, 2000-2001; Smith, 2003; Pagel, 2007; Moreno, 2006.

efecto de apertura de los mecanismos usuales de cierre social de espacios prestigiosos dentro de ese campo, tanto objetiva como subjetivamente.

En cuanto a las condiciones objetivas, el nuevo régimen habilita la incorporación de nuevos actores, la circulación de arte en lugares no tradicionales y la revitalización de las relaciones sociales entre los productores, restringidas durante la dictadura. Uno de los indicadores que definen este proceso de democratización es la ampliación de los rasgos sociales incluidos en el espacio de lo que se considera la cultura legítima, que da como resultado la emergencia de grupos antes periféricos que adoptarán un *ethos* y estéticas disidentes. Aunque tiene una historia de luchas que corre en paralelo, el *coming out* colectivo de la comunidad gay puede ser considerado dentro de este mismo proceso.

Si bien se produce en varios escenarios simultáneamente, la sala del Rojas es el lugar por excelencia que cobija a estos actores sociales heterodoxos con respecto a los que circulaban en los lugares centrales del campo hasta este momento. Por otro lado, aunque no menos importante, la autoridad cultural de individuos, estéticas y criterios cuya legitimidad proviene de los años de la dictadura militar se ve debilitada ante el espíritu democrático, lo que da aire para ser desafiada por los recién llegados.

Este nuevo panorama crea también condiciones subjetivas, porque el advenimiento de la democracia genera en este tipo de actores la expectativa de ser incluidos. La ampliación del imaginario de posibles es una condición necesaria para dar ánimo a una apuesta que años atrás no hubiera sido siquiera pensable.

Pero acá nos interesa subrayar cuáles fueron los elementos de la trayectoria de Pombo que permitieron configurar una estrategia artística en contra de las reglas del campo, algo poco frecuente en la historia del arte argentino. Un artista que, en inferioridad de condiciones, en lugar de adaptarse a los criterios que dominan las reglas de acceso a los beneficios simbólicos y económicos del espacio social del arte, orienta sus opciones a desafiarlas.

Nos centraremos en esta ocasión en estudiar la génesis del tipo de artista que definió en su ingreso al campo del arte. El análisis de las regularidades que se presentan en su trayectoria, permite distinguir su disposición posterior a incluirse en un *ethos*⁴

4. La noción de *ethos*, según la utiliza Max Weber, alude a las creencias y expectativas que organizan la conducta. Para el caso de su estudio, por ejemplo, afirma: “Un acto de economía capitalista significa un acto que descansa en la expectativa de una ganancia debida al juego de recíprocas probabilidades de cambio; es decir, en probabilidades (formalmente) pacíficas de lucro (Weber, [1905] 1996, p. 13). Se trata de una ética particular, en el sentido de un conjunto de reglas más o menos explícitas, socialmente construidas, consideradas razonables por el grupo social, y por eso vividas efectivamente antes de cualquier formulación (Martínez, 2007, p. 42).

artístico disidente, característico de la renovación del mundo de la cultura que tuvo lugar en la post dictadura argentina.

En la historia de la formación de una disposición (un *habitus*) a contraponerse a las reglas de la sociedad en general, frente a la cual se coloca a distancia, destacamos la experiencia homosexual (desde su adolescencia hasta mediados de los años ochenta) y gay (mediados de los ochenta hasta inicios de los noventa). Si en el primer caso se trata de una vivencia que se presenta como individual, en el segundo se trata de un proceso político y colectivo.

Señalaremos en su trayectoria la continuidad entre esa acumulación y un *ethos* artístico cuya distinción principal es la búsqueda de autonomía. En este sentido podemos identificar en la historia del arte y también de manera contemporánea al caso estudiado distintas representaciones de artista que suponen prácticas acordes a estas. A partir de estos nudos, intentaremos en lo que sigue aproximarnos a la génesis de una visión del mundo que vuelve comprensibles sus opciones⁵.

Las condiciones de inicio

Marcelo Pombo nació el 28 de diciembre de 1959 en una casa chorizo del barrio de Núñez que pertenecía a sus abuelos maternos. Con ellos vivían, además de él y sus padres, su hermano y una tía, hermana de la madre. Con esta última compartía el cuarto, mientras que su hermano, ocho años menor, lo hacía con sus padres.

La abuela, Encina Comesañas, había trabajado como empleada doméstica y lavandera, desde su llegada a la Argentina desde España. Su abuelo, Luigi Pascual Ciccola, era carpintero; realizaba los exhibidores de las enciclopedias de la editorial Sopena. De allí provinieron las únicas y remotas noticias del mundo de los libros en un hogar en el que escaseaba cualquier referencia a la cultura legítima.

Vecinos del mismo barrio, de origen social similar, ni su madre ni su padre finalizaron los estudios secundarios. María Luisa Ciccola trabajaba entonces en la fábrica Geniol; luego lo hizo en otra, Atma, como operaria en la cadena de montaje. Poco adaptada a su modesta vida, no era feliz en ese hogar de economía inestable. Debido a sus aspiraciones, soñaba con más, lo que transmitió a su primer hijo marcando su tendencia a la insatisfacción constante, su ambición desmesurada, su aspiración a

5. La trayectoria de Marcelo Pombo fue elaborada sobre la base de entrevistas en profundidad realizadas por la autora entre 2009 y 2014, así como de entrevistas publicadas. La interpretación de los datos corre por cuenta de la autora. El análisis que presentamos se refiere a un período acotado de su vida, desde la niñez hasta la primera muestra en el Centro Cultural Rojas de la ciudad de Buenos Aires, en 1989, porque consideramos el período de emergencia, donde los rasgos que queremos destacar se encuentran condensados.

una vida por fuera de su hogar natal, que debía ser no solo mejor, sino maravillosa, fuera de serie, como son las vidas imaginadas y lejanas.

La distancia de origen con respecto a los bienes simbólicos legítimos, en lugar de volverlo indiferente hacia éstos, produjo en Pombo la propensión a sacralizarlos. Su caso contrasta con aquellos artistas que provienen de hogares familiarizados con ellos; allí su relación con la cultura en general, y con el arte en particular, se encuentra desde el inicio naturalizada, y la carrera de artista aparece como una más entre las posibilidades profesionales. En cambio, la vivencia del arte como algo distante favoreció en él la adopción del imaginario romántico heredado por las vanguardias, cliché extendido en los advenedizos en el cual la actividad creadora se define como la búsqueda de lo extraordinario.

El descontento de una madre, por otro lado, suele ser un gran motor para las grandes hazañas, y la de Pombo fue enorme, dadas las condiciones desfavorables, desde todo punto de vista, para desarrollar una empresa de la magnitud que tendría la suya.

Su padre, Adolfo Marcelo Pombo – hijo de Jesús Pombo, albañil, y de Delfina Coronel, ama de casa – sostuvo una trayectoria laboral autónoma pero errática⁶. Pese a sus dificultades, era alegre y amoroso; cumplía como podía con la avidez de su hijo. Es él quien a los once años lo lleva a ver a la película *Help* y, luego, le compra el disco. Esa salida tuvo en él un impacto poderoso, ya que vislumbró en el ambiente del rock un mundo deslumbrante (“psicodelia, pelo largo, ropas ajustadas y coloridas”, recuerda Pombo) que contrasta con el gris de su niñez en la Argentina de la dictadura militar.

En esa estructura familiar, Marcelo asumió con creces las responsabilidades de hermano mayor y primer hijo. Ante las dificultades familiares para enfrentar la vida práctica, era él quien debía responder con decisiones racionales y eficaces que calmaran, en parte, la desesperada incertidumbre de su madre.

El deseo de Marcelo por buscar un mundo más allá de su hogar lo llevó a iniciar precozmente un proceso de acumulación de recursos por cuenta propia. Dos tipos de estrategia fueron de gran provecho para esa búsqueda: la elección del establecimiento educativo y, a partir de allí, las relaciones interpersonales.

Su trayectoria escolar le abre un círculo de relaciones valiosas. En la primaria asiste al San Román, colegio privado de curas ubicado en el bajo de Belgrano, de cuota accesible para la familia. Allí comienza una larga amistad con Fabián Sayans, un compañero de trayectoria social similar a la suya con quien puede compartir desde

6. Fue empleado bancario, luego corredor sin movilidad propia de objetos de diferentes rubros. En un intento de ascenso, probó suerte con una pizzería, pero el negocio tuvo corta duración. Era poco hábil para los negocios, que, sin embargo, emprendía una y otra vez, tratando de superarse pese a que la economía del país de esos años no lo acompañaba.

muy temprano su gusto por el rock; tanto los dibujos que realizaban juntos como el amor por los grupos. A través de él accede a una familia que sería clave, la de sus amigos Marina y Fernando Altschul, y, sobre todo, la madre de éstos, Monique. A este grupo también pertenecía Jorge Serrano⁷, a quien conoce en la escuela secundaria. A pesar de los largos años de estrecha amistad, no comparte abiertamente sus elecciones sexuales con este círculo de amigos, todos heterosexuales. Permanece en este período aún fuera de los círculos gays.

La elección del colegio secundario es un recurso invaluable para los “no herederos”⁸. Siempre bien orientado, la primera opción de Pombo fue el Colegio Nacional Buenos Aires, truncada antes del ingreso por la debacle económica familiar. A raíz de una hipoteca impaga, pierden la casa de Núñez y deben mudarse al barrio de Virreyes, San Fernando.

Nuevamente los hermanos comparten allí su habitación; el menor con los padres, él con sus abuelos. Esa distribución, forzada por la necesidad, determinó la falta de un cuarto propio hasta que Marcelo lograra establecerse de manera independiente, a sus veinticuatro años⁹. Sumada a las anteriores, la estructura habitacional es un elemento más en las condiciones desfavorables para una actividad intelectual. Pero estas dificultades, lejos de impedirla, refuerzan en la construcción de Pombo como creador, una manera particular de concebir la tarea artística, otorgándole un sesgo carismático¹⁰. En el sentido estricto, es concebida como una vocación; es decir, como una misión o un llamado que se sobrepone a la lógica del dinero y el confort de la vida burguesa.

7. Más tarde compone temas en la banda punk Todos Tus Muertos. Formaría luego la banda Los Auténticos Decadentes, adonde convoca a Fabián Sayans.
8. Con las expresiones “herederos” y “no herederos” nos referimos al bagaje de capital económico, cultural y social que se traslada desde los abuelos y padres a los hijos. En el caso de una carrera de artista, el capital cultural heredado desempeña un rol fundamental, como hemos señalado.
9. En dos famosas conferencias sobre las mujeres y la novela, Virginia Woolf se refería en 1928 a las condiciones materiales de la libertad intelectual. Eran necesarios dinero y un cuarto propio. La desigual distribución de estos recursos entre los géneros, señalaba la autora, limitaban en la Inglaterra de principios de siglo las posibilidades de las mujeres de alcanzar un estado mental propicio para la creación, lo que explicaba la escasez de escritoras de relevancia en aquel tiempo. “La independencia intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres han sido siempre pobres, no solo por doscientos años, sino desde el principio del tiempo. Las mujeres han tenido menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses. Las mujeres, por consiguiente, no han tenido la menor oportunidad de escribir poesía. He insistido tanto por eso en la necesidad de dinero y un cuarto propio” (Woolf, 2014, pp. 143-144).
10. En su estudio sobre la trayectoria del escritor Jorge Luis Borges, Sergio Miceli apunta una observación similar, en cuanto a que las dificultades que se presentan en su vida familiar (múltiples viajes, cambios de rumbo, de planes etc., le otorgan siendo joven “[...] ventajas inesperadas: por ejemplo, un terreno para la osadía, una imaginación más desenvuelta, un alejamiento escapista de las exigencias terrenales, una capacidad creativa más aguzada” (Miceli, 2012, p. 29).

El colegio al que finalmente concurre es el Nacional de San Isidro. Es la madre quien, en medio del caos, le acerca el dato de que se trata de un buen colegio y lo inscribe. Tenía un plan integral de formación extracurricular inclinado a la cultura general, que le permite comenzar a incorporar los conocimientos que le interesaban, no disponibles en su casa; visitas a teatros, asistencia a la preparación de obras, al teatro Colón, además de buenos profesores de literatura y de arte. Ubicado en un barrio de elite de la zona norte, a pesar de ser un colegio del Estado, aún convoca a estratos altos por su prestigio: “Ahí conozco a gente de clase media alta. Padres coleccionistas, gente culta”. No sin costo: la diferencia social que lo separa de sus nuevos amigos alimenta su resentimiento de clase. “Chico pobre en zona norte con amigos de plata” (Pombo, entrevista con la autora, 2014).. Hasta quinto año, salvo su amigo de la primaria Fabián Sayans, recibe mínimas visitas.

Las relaciones interpersonales tuvieron un lugar trascendente para su ascenso. La mayoría de esos vínculos completaron su formación, le abrieron las puertas que su origen no, le facilitaron accesos a redes sociales secundarias de gran valor para expandir las expectativas y le permitieron, aunque con esfuerzo, concretar sus deseos no ajustados a su destino más probable. Su meta era la más difícil; debía cumplir con dos objetivos que frecuentemente se presentan como contrapuestos: alcanzar cierta estabilidad material para sí y su familia y, al mismo tiempo, encontrar ese destino de una vida extraordinaria donde hallar la felicidad que su madre siempre anhelaba. La carrera de Pombo como artista tiene ese doble impulso inicial que marcará todo su itinerario: típicamente vanguardista (crea obras de difícil demanda) y a la vez capaz de conquistar el mercado. En cuanto a los rasgos permanentes en su obra, esa marca de origen dio como resultado un delirio hipercontrolado.

Una vez finalizado el colegio secundario, comienzan años donde la hostilidad de una sociedad clasista y sexista, fuertemente represiva, se hace sentir de manera cruda en un joven gay sin recursos económicos. Su propensión a la pelea, que mantendría aun cuando su guerra finalizara, encuentra en esta etapa su mito de origen.

Por sorteo le toca la conscripción; logra la baja luego de tres meses que recuerda como infernales. Enseguida debe insertarse, a sus dieciocho años, en el mercado laboral, sin oficio ni contactos. Con un breve interregno, trabaja de cadete en Sagarra Propagandas y luego en imprentas, como aprendiz y ayudante principal. Durante esos duros años consigue ahorrar dinero suficiente para realizar un largo viaje por Latinoamérica, pero un nuevo traspie económico de la familia, con la que aún vive, lo obliga a utilizarlo en su salvataje. Con un presupuesto mucho menor, decide viajar a Brasil.

Un tipo de gay

En el camino de la acumulación cultural, Monique Altschul es, como mencionamos, una persona clave. En su biblioteca encuentra a los quince años una fotografía tomada por Richard Avedon, de *The Factory*, donde aparece un desnudo completo de la transformista Candy Darling junto a Joe Dalessandro, entre otros. A pesar del impacto que producen esas imágenes en el joven Pombo, esa actitud desafiante no pasaría por el momento de ser una referencia intelectual, no articulada con una posición personal ni política; su vida sexual permanece en su juventud en el espacio de lo íntimo, no comparte este aspecto con su grupo de amigos ni está inserto en la comunidad homosexual de la época.

Más tarde, Monique Altschul le proporciona los primeros contactos para su viaje, en el año 1982. A través de Elke Hering, artista visual heredera de la empresa textil, amiga de Monique, conoce a Pericles Prade, un abogado exitoso, coleccionista de arte y poeta, y por medio de éste al dibujante y militante Darcy Penteadó. Este último, junto con Caio Fernando Abreu, lo abre al mundo gay politizado. Como ocurrió con frecuencia entre los argentinos homosexuales de esa época, su viaje al Brasil se transforma en una iniciación. Vive allí de manera acelerada el paso desde una experiencia oculta, solitaria y sufriente a formar parte de una “colectividad discriminada”¹¹.

En el clima de apertura del Brasil de comienzos de los 80, la circulación de publicaciones de temática gay era mayor que la que le ofrecía la Argentina de la dictadura. Nuevas referencias estéticas que se suman a las conocidas en su paso por el ambiente de la publicidad reafirman, ahora sí, una posición político-estética no manifiesta hasta entonces.

A su regreso, en el año 1983, conoce los textos que publica Jorge Gumier Maier en *El Porteño* y, por su intermedio, ingresa en el Grupo de Acción Gay¹².

11. El sociólogo Ernesto Meccia propone tres etapas para comprender las transformaciones históricas de las relaciones entre personas del mismo sexo. Una primera homosexual, caracterizada por el aislamiento, las iniciaciones sexuales clandestinas, la separación entre el mundo íntimo (homosexual) y el público (heterosexual) y la carencia de autoconciencia. La segunda es la etapa pregay, entre mediados de los 80 y la primera parte de la década del 90. Este período de transición se encuentra marcado por los inicios de las luchas por derechos civiles y la primera visibilización de amplio alcance del colectivo, favorecida por la aparición del sida, entonces asociada fóbicamente a la homosexualidad. Florece en ese momento un importante número de organizaciones políticas en torno a la sexualidad. La tercera corresponde a la gaycidad, tiene lugar a partir de la segunda mitad de los 90 y su rasgo distintivo es la des-diferenciación (Meccia, 2011).
12. El grupo de Acción Gay funcionó como tal desde 1984. Surgió de reuniones que mantenían Oscar Gómez (ex FLH), Jorge Gumier Maier, Zelmara Acevedo y Carlos Luis. Antes de formarse como GAG fueron parte de una coordinadora de grupos por las “libertades cotidianas” (en un momento de acento

El GAG aparece en la vida de Pombo como la luz después del sofocamiento previo. Su ingreso profundiza el camino de autonomía, convirtiendo lo que hasta entonces había sido una postura individual ante el mundo en una experiencia colectiva y, a la vez, una posición en el campo intelectual. En primer lugar, porque implica un posicionamiento intelectual y político en primera persona. En este sentido, Mark Blasius ha observado que el *coming out* debe entenderse como el de la construcción de un *ethos gay*, que compromete la construcción pública, voluntaria y consciente, de un yo como sujeto ético en relación a los valores de esa comunidad (Blasius, 1992, pp. 656-657).

Toma parte en el proceso colectivo que lo lleva de la vergüenza al orgullo (cf. Eribon, 2001, especialmente pp. 114-123). “La abyección, producto del estigma, es el punto de apoyo de una ascesis, de una práctica de sí mismo, que, pasando por el orgullo conduce a la ‘santidad’ (en el sentido de una moral siempre perseguida y nunca alcanzada)” (Eribon, 2001, p. 117), abocándose a la fabricación “de una vida bella” (*Idem*, 2001, p. 114). Emerge, a partir de allí una fuerza que, nacida del sentimiento de verse rechazado, afirma la singularidad radical que le fuera adjudicada por la mirada externa, aquélla que lo hubo colocado al otro lado de la normalidad, durante las distintas etapas de su socialización: “[...] el insulto, en la medida en que aísla a un individuo del resto de la sociedad (al inscribirlo en una clase de individuos víctimas del mismo insulto), le proporciona también un sentimiento de singularidad del que puede enorgullecerse” (Eribon, 2001, p. 123).

Inicia entonces una etapa militante en el contexto de la transición a la democracia que habilita la “salida al ágora”, marcada por la politización de la sexualidad en el ámbito de lo público que se inicia en Argentina a partir del retorno de la democracia.

Éste proceso encuentra diversas vías: un activismo más integrado, pero también la visibilización del colectivo en un ámbito social más amplio; progresivamente se extiende desde las periferias del campo intelectual donde se encontraba hacia los espacios centrales. Su pertenencia al grupo lo lleva por primera vez a asumirse como parte de una voz pública. Es el primer paso que lo llevará, de la mano de Gumier Maier, a “hacer época”, que es “hacer existir una nueva posición más allá de las posiciones establecidas, por delante de otras posiciones, en vanguardia, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo” (Bourdieu, 1995, p. 237).

en las libertades políticas) con otras minorías, entre ellas el grupo feminista Lugar de Mujer, coordinado por Sara Torres. El GAG tiene una estructura horizontal. Realizan fiestas para conseguir fondos, movilizaciones contra los edictos y reuniones de reflexión y lectura grupal. Al formarse la CHA, en desacuerdo con algunas de sus políticas, asisten como “observadores” a unas pocas reuniones. En 1984 y 1985 publican dos números de la revista *Sodoma*; la primera ilustrada con dibujos de Gumier Maier, la segunda con dibujos de Pombo. El grupo se va extinguiendo durante el trabajo en el tercer número de *Sodoma*, que, casi listo, no llega a publicarse. La disolución definitiva ocurre a mediados de 1987. Agradezco la información a Carlos Luis.

En segundo lugar, porque es la vía de entrada a un ámbito de sociabilidad intracomunitario. Por fuera de las relaciones laborales, donde la acción tiende a orientarse por intereses individuales y el cálculo racional, predomina allí un lazo sostenido en lealtades emocionales y el compromiso por una causa (Weber en Kalberg, 2013, p. 255)¹³.

Ese mundo restringido, con códigos propios, desempeña un rol fundamental para fortalecer su posición de antagonismo. Ofrecerá una isla de autonomía relativa con respecto a la cultura dominante. Gracias al soporte afectivo, que contrarresta la hostilidad exterior, se erige con suficiente autoridad como para enfrentar a la cultura oficial. Allí se constituye una red social, un grupo de *outsiders* que, como señala Howard Becker, por medio de acuerdos comunes llegan a desarrollar una cultura propia. “A medida que aumente su participación como parte del segmento no convencional de la sociedad, es probable que [el grupo] adopte un punto de vista más emancipado respecto de los estándares morales de la sociedad en su conjunto” (Becker, 2009, p. 9).

Es un espacio social que, en tercer lugar, posibilita relaciones interclase, lo que favorece la movilidad de Marcelo Pombo, cuyo intercambio, nuevamente como en su colegio secundario, lo acerca más al universo de la cultura. Ese acercamiento desde este lugar le permite el acceso a recursos valiosos sin la obligación de adaptarse a los criterios sociales ni estéticos dominantes, como podría ocurrir con más frecuencia en otros casos de ingresantes carentes de capital cultural familiar. La fuerza del grupo le permite eludir ese sistema que somete a los desfavorecidos a aceptar las mismas reglas que los desfavorecen.

Finalmente, su encuentro con Jorge Gumier Maier sería providencial. Corona un largo camino de luchas en solitario que se transformará, de allí en más, en la base de la construcción grupal de un *ethos* artístico disidente.

Del GAG al Rojas

Al encuentro con Gumier Maier para su admisión en el Grupo de Acción Gay, Pombo lleva una carpeta de dibujos que ha realizado en su mayor parte en el Brasil. Las referencias principales provienen de la historieta *underground* norteamericana, heredera del *pulp gay* de los años 20 y 40 que circula en revistas hoy de culto como

13. Weber afirma que en cierto tipo de relación social, la comunitaria, el anclaje de la acción afectiva es particularmente fuerte. Esta relación está basada en “un sentimiento subjetivo (afectivo o tradicional) de pertenencia común de los involucrados” (Weber, 2001a, p. 21; 1992, p. 33 en Kalberg, 2013, p. 246). La orientación de acuerdo a constelaciones de valor que da lugar a la conformación de sujetos activos, involucrados en contra de la inclinación a la pasividad, de la tendencia a “ser conducidos como un rebaño de ovejas” (Weber, 2001d, p. 64; 1982, p. 397 en Kalberg, p. 257).

Physique Pictorial y la española *El Víbora*. En la primera se destacan los dibujos de Tom de Finlandia, que conoce en Brasil, y en la segunda, la historieta “Anarcoma”, de Nazario.

Se trata de una estética *leather*, donde lo gay se ubica en la masculinidad antagónica, la de la autoridad represora heterosexual, rememorando incluso cierta estética nazi de la Segunda Guerra Mundial. Ilustran una sexualidad clandestina aún ambigua, como si develaran las fantasías ocultas de personajes que llevan una doble vida; policías, militares, marineros y motociclistas que conviven con la marginalidad en un submundo no expuesto al juicio moral dominante. Las publicaciones donde aparecen estas historietas circulaban solo entre los enterados, es decir, en el “cosmos insular” que es el universo “homosexual” de la época. Tanto el tipo de gay representado como el modo de circulación se corresponden con el momento histórico del movimiento por la liberación gay¹⁴. Su afinidad con esas imágenes puede leerse como previa a la bisagra que acarrearía el retorno democrático. Tal transición deja su huella en su propia estética, como puede verse en la comparación entre esos dibujos y la obra de sus dos primeras muestras.

La evolución de su estética desde los 80 a los 90 tiene la marca de la historia del movimiento de liberación sexual que se sobreimprime a su historia individual. El recorrido desde el *leather*, en blanco y negro, al “rosa *light*” va en paralelo al *coming out* colectivo de la comunidad gay en Buenos Aires. Si bien éste comienza mundialmente con Stonewall, en 1969, el retorno de la democracia le otorga a este proceso político una marca local.

Lo gay y, paulatinamente, la sexualidad en general dejarán de ser tematizados para volverse un procedimiento artístico. Ya no se tratará de personajes, sino de él mismo, que realiza esas obras puntillosamente; el obsesivo cuidado de los detalles que apela a la manualidad, la artesanía, la purpurina, el amaneramiento, las perlas, el color etc. Contra la hiper conceptualización que define el tipo de arte consagrado en esos años, elige ubicarse en la mirada de un niño o un tonto. Los recursos a los que apela para realizar la obra reivindican a un gay aún más subordinado, no iniciado en los debates del momento, ignorante del clima politizado no solo del movimiento del cual ha formado parte hasta entonces, que alcanza el ámbito público a partir del conocimiento del sida, sino también de la Argentina en general.

14. La historicidad de la experiencia homosexual tiene su correlato en sus modos distintos de nombrarla. Esa variación léxica “[...] vuelve visible la diversidad de figuras de una práctica en la historia, es decir, en su contexto cultural. Dicho de otra manera, no es una misma homosexualidad la que atraviesa, inmutable e inalterada, la historia: las palabras para denominarla, que se metamorfosean a merced de las épocas, hablan también de una historia de la homosexualidad en sí misma” (Fassin, 1998, p. 5, mi traducción).

Mil novecientos ochenta y cuatro es en muchos sentidos un año de quiebre. Es el inicio de un camino que lo llevará desde la militancia hasta el ingreso al campo artístico; desde el *leather* a lo *light*. Dos hechos son significativos en su giro estético. En primer término, en ese año empieza a trabajar en un colegio privado para discapacitados mentales. Se enamora de su universo. Un mundo dentro del mundo, al que podríamos asociar con lo dicho de la experiencia homosexual, pero también con el microcosmos del que formará parte primero en el GAG y luego en torno al Rojas. Con ellos se establece una comunicación que él describe como “espiritual”, no basada en los contenidos, sino en una afectividad más “pura”. Frente a las referencias que señalamos, el contraste no podría ser mayor: son ahora la inocencia, la infancia, la candidez, los elementos que comienzan a aparecer en su obra para, años más tarde, ocupar el primer plano.

Pero, principalmente, es el año en el que conoce a Jorge Gumier Maier, pieza central entre las condiciones que permitieron su ingreso al mundo del arte.

Si analizamos las constantes que los vinculan, los universos por los que transita Gumier Maier en el campo intelectual con anterioridad a su ingreso como curador y artista en el año 1989, tienen como elemento en común una concepción de las prácticas culturales indisociables de un modo de vida. Las opciones que marcan su itinerario intelectual lo ubican en diferentes momentos en espacios alternativos a la cultura dominante y le permiten asimismo construir un universo de referencias propio, que refuerza la autonomía de su grupo con respecto a las reglas morales y estéticas que rigen el campo cultural en su conjunto.

Gumier, que para entonces ya es una figura reconocida en el *underground* de la ciudad de Buenos Aires, le otorga la confianza que necesita para animarse a un mundo que valora a pesar de que se rebele frente a sus leyes. Le proporciona, además, los contactos para sus primeros pasos, como Osvaldo Giesso o Pablo Suárez. No solo eso. Le da un lugar donde sus rarezas se convierten en norma: la sala del Rojas. Finalmente, le ofrece a su rebeldía un discurso que le permite transformarla en parte de una posición nueva dentro del campo de las artes visuales.

Ambos descubren desde el primer encuentro sus afinidades sociales, que se manifiestan en indicadores de pertenencia a una comunidad moral, estética e intelectual. Desde el lado de Pombo, la agradable impresión que produce en él la figura de Gumier Maier es vivida como un “flechazo”:

I. K.: ¿Qué significaba para vos Gumier Maier en ese momento?

M. P.: Para mí era Dios; lo vi y le declaré mi amor.

I. K.: ¿Amor amor?

M. P.: Amor, amor. Enseguida me dijo que no era su tipo y empezamos una relación de afinidad estética e intelectual (Katzenstein, 2006, p. 14).

Afinidad no escindida de las experiencias de la propia vida, dado que las búsquedas intelectuales de ambos son indisociables de la construcción de un universo paralelo a los cánones sociales estándar que los han expulsado del mismo modo.

El camino a la consagración

Las relaciones interpersonales son nuevamente el recurso que puede compensar la falta de capitales de origen. En primer lugar, su amistad con Gumier Maier le habilita contactos clave.

Le presenta a Osvaldo Giesso, por entonces director del Centro Cultural Recoleta, donde realiza su primera exposición individual en el espacio de Arte Joven en el año 1987. Quien lo selecciona es puntualmente el artista Pablo Suárez, que tiene a su cargo la Sala y es también conocido de Gumier Maier. Suárez, artista ya consagrado con una larga trayectoria y gran reconocimiento entre sus pares, se interesa en su trabajo. Tanto, que luego de ver la siguiente exposición de Pombo dos años más tarde en el Centro Cultural Ricardo Rojas, le propone realizar una exposición en esa misma sala, junto a él mismo y Miguel Harte, otro artista de la misma generación de Pombo, con quien Suárez tiene una relación de estrecha amistad. El trío va a reiterar sus muestras conjuntas tres veces más, en distintos espacios artísticos de Buenos Aires con bastante repercusión en la prensa, debido a la trayectoria de Suárez. Es ya una figura de la vanguardia consagrada ligada al Instituto Di Tella (Cita). El aval de éste tanto a la Sala del Rojas como a Pombo es fundamental para el inicio de ambas consagraciones.

Su ingreso en el campo artístico recorre los espacios de una periferia cultural que habilitada por las condiciones de la apertura democrática desplazará progresivamente los anteriores centros de la cultura legítima. Es por esto que el camino de Pombo hacia la consagración es indisociable de la de todo ese espacio.

Sin dudas, ese proceso tiene su punto de inicio en el espacio que configura Gumier en torno a la sala del Centro Rojas donde se condensan las posibilidades de su éxito. Su consagración individual no puede ser comprendida sin tomar en cuenta la emergencia de una nueva posición en el campo constituida por el grupo de “artistas del Rojas” y la comunidad de público, coleccionistas y críticos que la conformaron como tal. Es necesario entonces detenernos en ello.

Se trata de la sala de exposiciones del centro cultural de la Universidad de Buenos Aires, lugar que da cobijo a la renovación estética de la transición democrática. Son las artes escénicas las que inauguran este proceso de la mano de lo que se ha denominado el Nuevo Teatro (Dubatti, 1995), que tuvo a su Sala como escenario privilegiado. Desde su apertura en el año 1984, las autoridades del Centro impul-

saron la inserción de su sala en una nueva red de lugares y actores que cuestionan el canon del teatro clásico (Dansilio, 2013, 2017). También esta renovación se vincula al *coming out* que tiene lugar por esos años, ya que da visibilidad a sexualidades no heteronormativas. Es así como en el centro de lo que comienza a constituirse como el espacio del *under* porteño, se encuentra la figura del clown travesti Batato Barea, a la que pueden añadirse muchos otros actores heterodoxos que participan de la misma visibilización de estéticas hasta entonces subalternizadas.

Es decir que para 1989, cuando se inaugura allí el área de artes visuales, el Centro Rojas ya ha sido investido con el aura de la novedad. Ya con esos antecedentes que posicionan al Centro en el subespacio denominado *underground*, la Sala de exposiciones del Centro cultural Ricardo Rojas, inaugura en 1989 bajo la dirección de Jorge Gumier Maier. Publica para la ocasión una editorial en la revista del centro, La Hoja del Rojas, que funciona como un manifiesto.

En el saturado y vibrante paisaje del mundo, la pintura se ha desleído. Como un Fénix fatigado es necesario sostenerla en cada escena, en cada aparición. Pero es gracias a esta negatividad, a su insistente capricho que es capaz, a veces, de recuperar su aliento sagrado (Gumier Maier, 1989).

El decaimiento que destaca Gumier Maier es en cierto modo performativo, ya que aún gozan de prestigio los pintores consagrados en la década del ochenta, pero como comienza a suceder a nivel mundial, aprovecha para anunciar anticipadamente la pérdida de la hegemonía en el campo local de este exitoso grupo. La retirada de la pintura en aquel escenario se debe a la división que enfrenta con el “neo-conceptualismo” que a fines de los ochenta y principios de los noventa comienza a circular crecientemente. Los efectos de ello en el campo local se percibirán algo más tarde.

Una constante de las obras que circulan a fines de los ochenta en las instituciones más consagradas del campo artístico de Buenos Aires es el auge de la pintura figurativa. La importancia dada a la gestualidad, que acerca a estas obras al neo-expresionismo en boga, implica una producción en gran formato.

En esta práctica estéril, equívoca (“A mí me gusta pintar. Incluso una puerta”. R. Rauschenberg), que se debate entre heredades y el hartazgo incesante de devenir otras cosas, toda obra, ante tamaño desamparo, se transforma en certificado de sí misma, en documento de su filiación, en apologética de su nimiedad, en rasgo paródico o vocación replicante. Esto da razón por una parte del gran tamaño compensatorio de las obras actuales y, por otro, de cierto sencillismo tan en boga, una especie de minimalismo del expresionismo, un minimalismo del neo-expresionismo, un minimalismo del informalismo, uno para el *revival* del cincuenta, una psicodelia minimal, *e via così...* (Gumier Maier, jun. 1989).

Desde el inicio y hasta su renuncia en el año 1996, la selección de artistas que llevó a cabo configuraron una estética definida, que dijo sostener en su gusto personal. un arte ligado a las tendencias internacionales, distintos modos del “neococeptualismo”, en dos modalidades: grandes pinturas al óleo que seguían la moda de la “Mala pintura” e instalaciones de gran porte y costos elevados. Ambas tendencias eran promovidas por quien entonces concentraba el poder de consagración de todo el campo: Jorge Glusberg.

Por contraposición a estas corrientes, en el Rojas circulan obras de pequeño formato, realizadas con materiales de descarte o de bajo costo, con los que los artistas elaboran objetos de un “lujo pobre”. Prevalece en la mayoría de ellos una estética del universo gay que abunda en decoraciones cursis, resignificando elementos del gusto no legítimo en cuanto a la paleta y las temáticas.

El proceso de consagración siguió el modelo clásico formulado por Bourdieu para los fenómenos de vanguardia (Bourdieu, 1995). Tiene su origen en la legitimación otorgada por los pares, nucleados en torno al Rojas, con casi nulo acompañamiento por parte de la crítica especializada o el circuito comercial. Las instancias exteriores a ese primer círculo se harían eco, sin embargo, con un intervalo de tiempo relativamente breve, debido a la aceleración favorecida por condiciones que el contexto del clima eferveciente del retorno democrático ofrecía. La consolidación de este proceso en el campo en su conjunto, puede separarse en términos analíticos en los siguientes puntos, que tienen lugar en el siguiente orden, aunque se retroalimentan en un círculo virtuoso: (1) la circulación extendida desde el Rojas, espacio por entonces marginal del circuito, reducido a una producción y público de la vanguardia restringida, a otros espacios más centrales del campo artístico donde ya no priman las relaciones interpersonales; (2) la atención de la crítica especializada; (3) la creación de una demanda para sus obras; (4) el reconocimiento (conflictivo) de los consagrados.

(1) El Rojas, bajo la dirección de Gumier Maier, funcionó como el lugar donde se concentraron ciertos rasgos novedosos que sin embargo circulaban de manera dispersa en otros espacios del campo, algo antes y durante su funcionamiento. A pesar de ello, los artistas que mostraron en su sala en el momento de su emergencia fueron identificados con ella. Es por eso que las exposiciones de esos artistas en otros lugares, expandieron la “estética Rojas”, que ocupaba progresivamente espacios más centrales. La primera que puede mencionarse fue en 1992 en el Espacio Giesso, sala de gestión privada de quien fuera el director del Centro Cultural Recoleta. La muestra llevó el nombre de los expositores, todos ellos del núcleo cercano a Gumier Maier, además de él mismo: *Gumier Maier, Laren, Londaibere, Schiliro*. Además de significar una circulación más central, por los rasgos de ese espacio, la exposición dio

lugar a la reseña del crítico López Anaya quien difícilmente hubiera reparado en el grupo, si éste no hubiera sido albergado por el prestigioso funcionario.

Casi inmediatamente, se realiza *El Rojas presenta: Algunos Artistas*. La muestra colectiva del Rojas en el Centro Cultural Recoleta es un momento cardinal en el proceso de consagración y legitimación de los artistas del Rojas. Funcionó como una suerte de retrospectiva que otorgó a los artistas que habían mostrado hasta ese momento en la Sala del Rojas, visibilización dentro del campo artístico en su totalidad.

Se trata de la primera definición taxonómica de quiénes son los artistas representativos del Rojas¹⁵, aunque en oportunidades posteriores habrán de variar más de una vez. Pero en este conjunto aparecen representados los rasgos centrales de la posición del Rojas y su estética, que hemos observado a través de Pombo. La muestra fue acompañada de un libro catálogo en cuyo texto curatorial se afirma en tono auto celebratorio:

Desde su inicio a mediados de 1989 – con una instalación de Liliana Maresca y performance de Batato Barea – la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas se propuso dar cabida a una camada de artistas jóvenes cuyas obras no formaban parte de las estéticas promovidas en ese momento (Jitrik e Gumier Maier, 1992).

El catálogo presenta junto a éste un texto del periodista y crítico Fabián Lebenglik – a quien agradecen su apoyo párrafos más adelante –, quien acentúa aun más la exaltación entusiasta de la sala Rojas y del criterio selectivo de Gumier Maier, resaltando la capacidad de anticipación de su mirada:

En tiempos veloces las apuestas se deben medir en períodos breves. La Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, es un lugar mental que presenta el arte que sintoniza exactamente con los tiempos que corren. [...] Que la Galería del Rojas se muestre en el Centro Cultural Recoleta es un modo de potenciar y defender los pocos lugares públicos que quedan y que se juegan por lo nuevo y lo diferente (Lebenglik, 1992).

(2) En cuanto a la crítica propiamente dicha, las exposiciones no fueron casi relevadas por la prensa especializada hasta el año 1992. En agosto, a partir de la mencionada muestra de cuatro artistas representativos del Rojas en el espacio Giesso, aparece una reseña del crítico Jorge López Anaya en el diario *La Nación* (agosto de

15. Ellos son: Feliciano Centurión, Martín Di Girolamo, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Nuna Mangiante, Enrique Mármora, Emiliano Miliyo, Esteban Pagés, Ariadna Pastorini, Graciela Sánchez, Omar Schiliro y Sergio Vila y, con un lugar destacado tanto en la muestra como en el catálogo, Marcelo Pombo.

1992). Allí definió a esta estética como “arte *light*”, haciendo alusión a lo banal de estas imágenes, en claro contraste con el tipo de obra que circulaba en la mayoría de los espacios centrales del campo.

La etiqueta “arte *light*” enunciada desde un diario tradicional por el conocido crítico, logró agrupar producciones hasta entonces pensadas como fortuitas. Les dio homogeneidad y visibilidad, lo que tuvo efectos divisivos en el interior del campo de las artes visuales. Hizo inteligibles una serie de propuestas individuales, sin programa explícito, como partes de una totalidad que irrumpía en el aletargado espacio de pares. La mención en la prensa de divulgación masiva extendía el pequeño círculo que hasta entonces sabía de la existencia del Rojas a un sector mucho más amplio del campo; dio inicio al proceso de consagración tanto del Rojas como espacio, como de Marcelo Pombo, figura central, junto a Gumier Maier, de la nueva posición conformada en torno a la Sala.

Si la crítica de López Anaya puede considerarse el primer paso hacia la consagración que da al Rojas la crítica, esta se amplifica notablemente con las repercusiones que adquiere la exposición retrospectiva de “el Rojas”, como lo indica su título: “El Rojas presenta: Algunos Artistas”. La muestra, que se extiende tan solo del 26 de agosto al 6 de septiembre de 1992, coincide con las anuales Jornadas de la Crítica organizadas por el Cayc, a propósito de las cuales han llegado al país críticos del exterior, lo cual intensifica sus repercusiones.

Se realizan reseñas en medios especializados internacionales. En la revista *Flash Art* se publica una de ellas escrita por el crítico argentino de arte contemporáneo Carlos Basualdo (1992), quien trabaja y reside en Nueva York. Realiza en este breve texto un ensayo sobre el estado del campo artístico argentino, observado desde el lugar de un crítico de arte argentino inserto en el circuito internacional. El diagnóstico tiene su base en los efectos de la experiencia reciente de la dictadura militar en el campo. Destaca el efecto de aislamiento en la producción argentina. Se refiere a dos modos de vincularse, a partir de ese período de la historia, con la escena internacional: la asimilación mimética y el regionalismo irreflexivo. Y finalmente, festeja un término medio representado en los artistas del Rojas.

En esta línea de repercusiones, el 20 de septiembre del mismo año Edward Shaw dedica su columna en el *Buenos Aires Herald* a esta muestra: “‘Algunos Artistas’ – el fortuito grupo de quince jóvenes talentos, cuya única característica común es haber exhibido en el Centro Cultural Rojas – no será del gusto de todos”¹⁶. El crítico in-

16. “‘Some artists’ – the fortuitous grouping of 15 young talents whose only characteristic in common is having exhibited at the Rojas Cultural Centre – won’t be everybody’s cup of tea. But it is here in the work of these emerging artists that creativity manages to show its occasionally ugly little head” (Shaw, 1992, s/p).

terpretaba el sentido polémico de estas obras, y señalaba que un costado de la vida “de perplejidad y crudeza”, al producir una reevaluación de estéticas, creaba “un área sensible donde los artistas pueden llegar a ofender alguna sensibilidad” (Shaw, 1992).

Las producciones contrastaban, para el crítico, con la actitud de otros curadores que buscaban inspiración en los centros como Alemania, Italia o Estados Unidos. En cambio, sostiene:

[...] el Rojas es fascinante porque la mayor parte de los trabajos proviene del microcosmos de cada individualidad, desde el cual cada uno expresa su creatividad personal y singular. En esencia, son estos los primeros pasos del nacimiento del arte de los noventa, desconectados de la música que bailan los críticos (Shaw, 1992).

(3) En cuanto a las primeras adquisiciones, éstas no provinieron del coleccionismo establecido. En primer lugar, fueron artistas quienes también oficiaron de sostén económico en la primera etapa. Roberto Jacoby, artista ligado a la vanguardia de los años sesenta que tuvo lugar en torno al Instituto Di Tella, compró a precios muy bajos las primeras obras, avalando así, tal como lo hizo Pablo Suarez, a la joven promesa, Marcelo Pombo. En segundo lugar, pocos años más tarde sería clave la colección que comenzó a armar el juez Gustavo Bruzzone, luego de un curso dictado por Gumier Maier, y con la asesoría del propio Suárez. La colección de Bruzzone, íntegramente centrada en los artistas del Rojas, inicia lo que se ha denominado el “nuevo coleccionismo” de los años 90 (Pacheco, 2007; Cerviño, 2011)¹⁷.

(4) Finalmente, la reacción de los establecidos se hizo oír en un evento organizado por ellos en el mismo Centro Cultural Rojas entre mayo y junio de 1993. Se trata de un ciclo de mesas redondas titulado, en principio¹⁸: “Al margen de toda duda: pintura” que organizan los pintores Marcia Schwartz, Felipe Pino y Duilio Pierri con el objetivo de “poner en evidencia las mentiras y falsedades del circuito artístico local” (7 abr. 1993; 9 jun. 1993), rescatando el arte que consideran genuino del tipo de obras y artistas (en su mayoría autodidactas) que ha seleccionado Gumier Maier, considerados como una amenaza a los valores del arte serio. Enfurecidos contra los recién llegados, éste evento puede señalarse como otro indicador de consagración. Reconocen en su indignación, la legitimidad del grupo al que identifican como sus

17. Si bien ese coleccionismo amateur permite continuar en esos primeros años el desarrollo de su obra, es recién en el año 1996 cuando su ingreso más estable en el mercado del arte le permite dejar otros empleos paralelos que aun mantenía. Realiza en ese entonces su primera exposición individual en la prestigiosa galería de arte Ruth Benzacar.

18. En la primera nota de prensa (Almejeiras, 7 abr. 1993), los organizadores enunciaron ese título, que luego cambiaron por el más atenuado: “¿Al margen de toda duda?” (9 jun. 1993).

competidores. Una de las mesas recupera el mote de “arte *light*”, pero le agrega la palabra “rosa”, titulando a la mesa donde más directamente se pone en cuestión el tipo de arte promovido por Gumier Maier “Arte rosa *light*”. Desde el fondo de la sala, Gumier Maier replica: “A los que inventaron el título de arte *light* y organizaron este ciclo y esta mesa, les pido que definan qué es. Para los que inventaron este término arte rosa *light*, o arte puto si no se animan a decirlo, que expliquen qué es este arte y que digan si creen que el arte se ha putizado” (Almejeiras, 1993).

Pero si hasta el año 1992 la suerte de Pombo se encuentra indisciblemente ligada a la del espacio Rojas, a partir de allí su ascenso consagratorio lo distingue del resto.

Inmediatamente después de la exposición colectiva mencionada, Algunos artistas, Pombo ingresa a la prestigiosa galería de arte Ruth Benzacar junto a Miguel Harte. Si bien Gumier Maier ha sido convocado también, su posición más holgada le permite gestos aristocráticos como el de rechazar las condiciones poco convenientes que les propone la galería. Poco a poco se distancia también en sus éxitos comerciales de su anterior compañero de ruta Miguel Harte. En el caso de Pombo, la necesidad de disponer de tiempo para producir la obra requiere ya de una jornada enteramente dedicada a ello, por lo que sus otros trabajos deberán ser abandonados. Su afán comercial, desde la pequeña escala de sus primeros pasos hasta la actualidad, es un imperativo ligado a su origen social, que marca sus opciones y entre ellas, su carrera artística. Su ulterior derrotero sigue esta pauta. Sin perder su ambición de reconocimiento simbólico no descuida el aspecto económico de éste. Ingresar en las colecciones de museos nacionales, mientras que su mercado se amplía tanto en el país como en el exterior¹⁹.

La disposición vocacional y la búsqueda del mercado

El propósito de ingresar en el campo artístico propiamente dicho implica un nuevo giro en las elecciones estéticas de Pombo, de acuerdo con los criterios específicos de ese espacio de luchas. Su intención de alcanzar algún tipo de mercado de arte modela su estética hacia la formación de una imagen más propia y en diálogo con sus nuevos competidores. Los artistas consagrados de los 80, en su gran mayoría hijos de intelectuales o artistas, pasan a ser ahora los representantes de la cultura legítima en ese nuevo ámbito. En continuidad con su itinerario anterior, se ubica en oposición a ellos.

19. Hacia 1995 el mercado de Pombo se extiende más allá de las fronteras nacionales gracias al interés del galerista de Los Ángeles, Cristopher Grimes quien luego de una participación en una muestra colectiva, Amnesia, le propone una exposición en su sala con gran éxito comercial y repercusión en la prensa norteamericana (Smith, 2003; Pagel, 2007).

En la segunda mitad de los 80 son dos los estilos que acaparan los beneficios simbólicos del campo. Por un lado, la figuración comprometida, heredera de Antonio Berni, que coincide en algunos casos con el neo expresionismo que circula a nivel internacional. Por otro, el neo conceptual, directamente importado de aquel escenario. La homogeneidad de estéticas y tipos sociales en ese ámbito es una de las consecuencias de los años de la dictadura. Va de la mano con la heteronomía de esos estilos que responden o bien a un referente trascendente como el mensaje social explícito, o bien a una demanda internacional que tienden a incorporar como propia sin mediaciones. La obra de Pombo se distancia de ambos por igual. Como ha sucedido en las vanguardias históricas, los rasgos que distinguen su estrategia artística reclaman, en cada una de sus opciones, la primacía de los criterios artísticos frente a cualquier referente externo, y con ello la autonomía de los productores frente a otras categorías del campo como curadores, críticos y un mercado constituido, a los que en realidad necesita quien aspira a la consagración rápida. Confía en diferir su éxito, privilegiando el reconocimiento de sus pares, no sin perseguir al mismo tiempo el ingreso en el mercado que a falta de rentas, es una condición para la continuidad de su carrera. Como lo hacen sus pequeños alumnos, acentúa su función recreativa o terapéutica, que provoca en su ejecutor la abstracción reconcentrada en el objeto y el olvido del aspecto comunicacional de la imagen. Para ello deposita toda su atención en la elección de los materiales de base, los más llanos y vulgares.

El efecto mágico de la labor artística se resalta frente a la mundanidad de los objetos, tanto como se destaca el mundo del arte frente a lo prosaico de su origen social. En ese primer período el tema de su obra es el contraste entre un mundo y otro (el profano absoluto de las marcas y el sagrado absoluto de la devoción carismática del artista, en su labor ímproba). Su obra avanza luego en el sentido de la inmersión total en un mundo paralelo en el cual se encuentra sumergido: el de la gracia. Dedicar todo el tiempo del que dispone en la realización de obras cada vez más recargadas, plenas de detalles, donde se observa una ascesis extrema en función de la producción de la obra.

Sus trabajos no solo contrastan con los presupuestos abultados de las obras que aspiran al mercado internacional y local; frente a los edificantes temas de la gran pintura (en grandes formatos), su gesto antagonista se ve radicalizado: si pudiera hablarse de un género, el elegido por Pombo es el menor de los géneros menores.

Este punto de partida no hace más que desplazar todo el interés hacia el gesto artístico capaz de investir la nada misma con un halo maravilloso. La mayor transmutación simbólica, provocada solo por el arte y la religión, consistente en espiritualizar objetos del mundo humano. Se exhibe así en toda su claridad, siguiendo en ello la estrategia vanguardista cuyo caso clásico es Flaubert, quien inaugura un tipo de

escritor moderno, autónomo, que construye una literatura que otorga primacía a la forma estilística por sobre el tema (*sujet*) de la novela²⁰.

Adopta de allí en más una concepción del arte que requiere la entrega total de sí en la obra. Supone la dedicación de un tiempo ilimitado en su ejecución; contra la lógica económica, hace notorio el despilfarro del tiempo que vuelve sublime, fuera de todo cálculo, la labor del artista. En la construcción de una estética pura, excluye el valor del contenido para subrayar el goce propio de la tarea artística valiosa como un fin en sí mismo. La falta de referencias políticas explícitas, que desvirtuó ante los ojos de cierta crítica la radicalidad de su apuesta, puede leerse en la misma clave. Su trayectoria lo inclina sin embargo a perseguir y construir, primero colectivamente, luego de manera individual, una demanda capaz de sostener su carrera. A diferencia de algunos de sus compañeros de inicio, la trayectoria de Pombo lo aleja del rechazo a las normas que impone el mercado. Por lo tanto su estrategia es la más ambiciosa: sin adaptarse a los criterios que rigen en el campo, intenta con éxito (aunque relativo y variable, dada la escala pequeña del coleccionismo local) la estabilidad económica que sus carencias de origen le imponen, marcando así la conjunción de dos tipos de estrategia, la comercial y la de vanguardia, que suelen diferenciarse en la teoría y la historia del arte.

La suma de estos gestos sugiere la persistencia de un *ethos* particular, marcado por el enfrentamiento con las normas de la cultura legítima, en un campo que, invadido por otras lógicas, había perdido la fe en su propio poder, y encendía nuevamente la llama sagrada.

20. Dentro de las artes visuales, Anna Boschetti (2014) ubica a Courbet como el iniciador de este paradigma de la creación artística como gesto autónomo, independiente de la búsqueda de vehiculizar ideas o situaciones valoradas por la tradición letrada, ni un ideal de belleza, ni un mensaje moral. Asimila así su posición a la de Flaubert. “Comme l’ont observé Rosen et Zerner, le réalisme ainsi conçu n’est pas très éloigné de la position de Flaubert, car si tous les sujets sont bons et la qualité esthétique ne tient aucunement à la noblesse ou à la beauté des sujets, mais à des effets obtenus par le style et par le travail sur la matière – pictural ou verbale – la forme et la technique acquièrent une importance déterminante” (Boschetti, 2014, p. 59).

Referencias Bibliográficas

- BECKER, Howard. (2009), *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- BLASIUS, Mark. (1992), "An Ethos of Lesbian and Gay Existence". *Political Theory*, 20 (4): 642-671. Disponible em <http://www.jstor.org/stable/191972>, consultado em 30/10/2015.
- BOSCHETTI, Anna. (2014), *Ismes: du réalisme au postmodernisme*. Paris, CNRS.
- BOURDIEU, Pierre. (1995), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- _____. (1998), *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- CERVIÑO, Mariana. (2011), "Nuevo coleccionismo de arte argentino contemporáneo: el caso de Gustavo Bruzzone". *Asri: Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, Universidad de Málaga.
- CIPPOLINI, Rafael (2000-2001). "Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. Dinámicas de la legitimación". *Ramona*, 9-10.
- DANSILIO, Florencia. (2013), "La contracultura teatral de los años 90 en el Río de la Plata: conflictos en el campo y en la escena". XXXI Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos. 30 de mayo – 1º de junio 2013, Washington, DC.
- _____. (2017), *La théâtralité retrouvée: étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*. Paris, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine (mimeo.).
- DUBATTI, Jorge. (1995), *Batato Barea y el Nuevo Teatro Argentino*. Buenos Aires, Planeta.
- ERIBON, Didier. (2004), *Una moral de lo minoritario: variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona, Anagrama. Paris, Fayard, 2001.
- FASSIN, Éric. (dez. 1998). "Politiques de l'histoire: gay New York et l'historiographie homosexuelle aux États-Unis". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 125: 3-8.
- KALBERG, Stephen. (2013), "La sociología weberiana de las emociones: un análisis preliminar". *Sociológica*, año 28, 78: 243-260.
- KATZENSTEIN, Inés. (2006), "Los secretos de Pombo". In: *Pombo: Libros sobre artistas*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- MARTINEZ, Ana Tereza. (2007), *Pierre Bourdieu: razones y lecciones de una práctica sociológica*. Buenos Aires, Manantial.
- MECCIA, Ernesto. (2011), *Los últimos homosexuales: sociología de la homosexualidad y la gay-cidad*. Buenos Aires, Gran Aldea.
- MICELI, Sergio. (2012), "Jorge Luis Borges, historia social de un escritor nato". In: *Ensayos porteños: Borges, el nacionalismo y las vanguardias*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 21-64.
- PACHECO, Marcelo. (2007), "Museos, colecciones y coleccionismo". In: *Catálogos del Malba*.
- SAPIRO, Gisèle. ([2007] 2012), "La vocación artística entre don y don de sí". Trad. Mariana

Cerviño. *Trab. Soc.* [on-line], 19: 0-0. Disponível em http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1514-68712012000200033&lng=es&nrm=iso, consultado em 2016/2/2004.

WEBER, Max. ([1905] 1996), *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México, Colofón.
 WOLF, Virginia. ([1929] 2014), *Un cuarto propio*. Trad. J. L. Borges. Buenos Aires/London, Lumen/The Hogarth Press.

Fuentes de prensa

- ALMEJEIRAS, Hernán (7 abr. 1993), “Preparan una serie de encuentros para poner en evidencia las mentiras y falsedades del circuito artístico. Marcia Schwartz, Duilio Pierri y Felipe Pino quieren generar debate y alertar a los jóvenes”. *La Maga/Artes Visuales*, Buenos Aires.
- _____. (1993), “En el ciclo ‘¿más allá de toda duda?’ discutieron acerca de la producción artística de los años ‘90. Un debate sobre las características del supuesto ‘arte light’”. *La Maga/Artes Visuales*, 15.
- BASUALDO, Carlos. (1992), “Algunos artistas. Centro Cultural Recoleta”. Revista *Flash Art*.
- _____. (1994), “Entre la mimesis y el cadáver: arte contemporáneo en Argentina”. Catálogo de la exposición *Argentina 1920-1994*. Oxford, Nueva York, The Museum of Modern Art.
- GUMIER MAIER, Jorge (out. 1979), “Aproximándonos a Jorge de la Vega”. In: *El Expreso Imaginario* [CD-ROM], 39, pp. 8-10.
- _____. (1989), “Avatares del Arte”. *A Hoja del Rojas*, año 2, n. 11. Buenos Aires, UBA.
- _____. (1990), “El águila, la gallina y el huevo”. Texto de la muestra *Harte-Pombo-Suárez II*. C. C. Recoleta, 30 de agosto a 26 de septiembre de 1990.
- _____. (2005), *Curadores. Entrevistas*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- JITRIK, Magdalena & GUMIER MAIER, Jorge. (1993), “La galería del Centro Cultural Ricardo Rojas reúne a artistas ‘empecinados en la labor con los materiales’”. *La Maga/Artes Visuales*, Buenos Aires.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge (1992), “El absurdo y la ficción en una notable muestra”. En *La Nación/Galerías y exposiciones*.
- MORENO, Maria (24 nov. 2006), “Un artista del mundo flotante”. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/>, consultado em 14/12/2015.
- PAGEL, David (2007), “Never odder, never better”. *Los Angeles Times*. Consultado em 14/12/2015.
- RESTANY, Pierre (1995), “Arte guarango para la Argentina de Menem”. *Revista Lápis*, 116: 50-55.
- SHAW, Edward (1992), “Youth blossoms in springtime”. *Buenos Aires Herald*, 20 set.
- SMITH, Roberta (2003), “Art in Review; Marcelo Pombo”. *New York Times*.

Resumen

Marcelo Pombo: condiciones de formación de un artista improbable

El artículo revisa la trayectoria social del artista Marcelo Pombo, referente de la renovación estética de la post-dictadura argentina. Su caso se toma como paradigma de un tipo de artista que, carente de capital intelectual o económico, ingresa en el campo artístico durante los años iniciales de la democracia con universos estéticos plebeyos que confrontan con los estilos legítimos. A través del análisis de distintas etapas de su itinerario – origen familiar, formación, trayectoria laboral, relaciones personales, y, centralmente, su experiencia homosexual y posterior participación en el activismo gay – se trata de dar cuenta de las bases sociales de una estrategia artística disidente cuyo rasgo central es el reclamo de la autonomía perdida.

Palabras-clave: Campo artístico argentino; Transición democrática; Trayectoria social; Homosexualidades; Sociología de la cultura.

Resumo

Marcelo Pombo: condições de formação de um artista improvável

O artigo revisa a trajetória social do artista Marcelo Pombo, referência na renovação estética na Argentina pós-ditadura. Seu caso é tomado como paradigma de um tipo de artista que, carente de capital intelectual ou econômico, ingressa no campo artístico durante os anos iniciais da democracia, apresentando um universo estético plebeu que confronta os estilos legítimos. Por meio da análise de distintas etapas de seu itinerário – origem familiar, formação, trajetória laboral, relações pessoais e, sobretudo, sua experiência homossexual e posterior participação no ativismo gay – o artigo analisa as bases sociais de uma estratégia artística dissidente cujo traço central é a reivindicação da autonomia perdida.

Palavras-chave: Campo artístico argentino; Transição democrática; Trajetória social; Homossexualidades; Sociologia da cultura.

Abstract

Marcelo Pombo: conditions for the construction of an improbable artist

This article revises the social trajectory of artist Marcelo Pombo, a major representative of Argentina's esthetic revitalization in the post-dictatorship period. His case is considered a paradigm of a type of artist who, with no intellectual or economic capital, manages to break into the artistic scene in those early years of democracy armed with plebeian esthetic universes that confronted the usual legitimated styles. By analyzing the different stages of his itinerary – family origins, education, work history, personal relationships and, most fundamentally, his homosexual experience and subsequent participation in gay activism – I attempt to explain the social basis for a dissident artistic strategy whose core trait is a plea for lost autonomy.

Keywords: Argentinian artistic field; Democratic transition; Social trajectory; Homosexuality; Sociology of culture.

Texto enviado em 24/2/2016 e aprovado em 10/8/2017. DOI: 10.11606/0103-2070.
ts.2017.111319.

MARIANA EVA CERVIÑO é professora da Facultad de Ciencias Sociales da Universidad de Buenos Aires. Licenciada em Artes Visuais e em Sociologia, mestre em Investigação em Ciências Sociais, doutora em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires. É investigadora assistente do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Tecnológicas (Conicet), radicada no Instituto Gino Germani, UBA. E-mail: marianacerv@gmail.com.