

ISSN: 2422-6890



El Triunfo del Ornamento. Un Archivo de Sentimientos Queer en la Producción Visual de Jorge Gumier Maier

Ignacio Cerbino Loza
Universidad Nacional de Rosario
ignaciocerbino@gmail.com

Resumen

Este ensayo propone un a cercamiento al archivo de influencias y referencias presente en la producción visual del artista y curador Jorge Gumier Maier, a partir de la década de 1990 en Buenos Aires. Dicho *archivo de sentimientos*, en términos de Ann Cvetkovich, da cuenta de un conjunto de objetos, espacios y sensaciones que funcionan como síntesis y disparadores de experiencias artístico-vitales que poseen una conexión con sentimientos y emociones, al tiempo que evidencian la expresión de un tipo de vida subcultural queer protagonizada por Gumier Maier a partir de su militancia durante la década de los ochenta y desde su gestión en el Centro Cultural Rojas entre 1989 y 1996.

Partiendo de una breve genealogía de referentes del arte y la arquitectura como Adolf Loos y John Ruskin, este archivo de sentimientos es trabajado desde el concepto de ornamento, entendiendo este último como elemento de perturbación del régimen visual normativo y como manifestación contraria a los ascéticos desarrollos de gran parte del diseño y arquitectura modernas. En consecuencia, se pretende exaltar la presencia de lo ornamental en la producción visual de Gumier Maier y su potencia en la construcción de una memoria histórica alternativa desde diferentes usos y orientaciones queer.

Palabras clave

Jorge Gumier Maier – ornamento – archivo de sentimientos – queer – arte queer

Introducción

A principios de 1990 en Buenos Aires, el artista y curador Jorge Gumier Maier, catalizador de una estética que marcaría un antes y un después en el desarrollo del arte argentino contemporáneo, comenzó a producir obras de un marcado formalismo, en las cuales pueden rastrearse un sinnúmero de imágenes y materialidades pertenecientes a la memoria afectiva de paisajes y atmósferas de su infancia marica. Así, en una suerte de genealogía ornamental, las referencias a objetos y espacios como la peluquería de su tía Esther, locales familiares de sus vacaciones en Mar del Plata, la carpintería de su tío abuelo, junto con los escenarios domésticos de su vieja casa en Morón, devienen en un archivo sentimental de subjetivación queer factible de ser analizado.

Siguiendo esta línea (curva), puede decirse que este conjunto de objetos, espacios y sensaciones funcionan como síntesis y disparadores de experiencias artístico-vitales, como archivo de vestigios materiales e inmateriales que poseen una conexión con sentimientos y emociones (Cuello, 2021: 2). Así, el presente escrito procurará seguir explorando los vacíos, quiebres y bucles que aparecen en la producción visual de Gumier Maier durante los años noventa, cuyo recorrido vital puede ser considerado como un ejemplo de una historia de vida subcultural queer (Halberstam, 2005: 54) y que, a su vez, será leído bajo la lupa del concepto de ornamento, entendido este último como elemento de perturbación del régimen visual normativo.

Los pliegues de la materia (y la historia)

Previo al análisis de la trayectoria de Jorge Gumier Maier, es necesario hacer un pequeño desvío hacia algunas conceptualizaciones que ha tenido el ornamento a partir del siglo XIX, hasta sus posteriores desarrollos y contaminaciones en el diseño y la arquitectura durante el siglo XX. Si bien esta selección está lejos de ser exhaustiva, sí permitirá pensar al acto de ornamentar como una forma de perversión queer con potencia transformadora.

Para iniciar este recorrido, para 1849 el crítico, teórico e historiador de arte inglés John Ruskin, consideraba la acción de ornamentar como una ofrenda y legado

que se concreta en su accionar mismo (Schvartz y Baeza, 2002: 96), en una suerte de acto performativo que habilita un ennoblecimiento del artífice en la expresión de sus actos, la cual a su vez permite la invención y posterior contemplación de aquello que aún no existe (Ruskin, 1956: 54). En este sentido, si bien su teoría se orienta a establecer una serie de leyes o bases de corte filosófico-moral que todo artista debería obedecer en cada acto creativo (Sacrificio, Verdad, Fuerza, Belleza, Vida, Recuerdo y Obediencia), la ornamentación supone una práctica estética factible de ser realizada por cualquier persona que desee dejar su huella expresiva como legado a la cultura, cual testimonio de ideas, recuerdos y triunfos de la humanidad toda. Así, la acción de ornamentar deviene en una práctica democratizadora y archivística de las acciones del ser humano sobre la materia y la historia, como un hacedor de otros mundos posibles.

Varias décadas más tarde, desde una curva opuesta que marcaría los lineamientos mayoritarios del ascético diseño y arquitectura modernos, el arquitecto austriaco Adolf Loos llevó a cabo una cruzada contra el ornamento,⁷ al considerarlo salvaje, regresivo y degenerado, el cual detendría la evolución cultural de las sociedades. En este sentido, el desarrollo del sujeto moderno, del hombre culto según una perspectiva de progreso iluminista a la que Loos adhiere, quedaría supeditado a la eliminación del ornamento de todos los objetos utilitarios, ya que este implica salud, trabajo y materiales desperdiciados (Loos, 1908: 4). Así, desde esta visión, el campo de lo útil y del arte debieran estar separados, al tiempo que se considera al ornamento como un crimen antinatural, sin relación alguna con el orden humano: un plus de goce perverso que debe ser reabsorbido y domesticado en la forma de ocio programado, de espectáculo funcional, en un desesperado intento de sacrificar todo aquello distinto que atente contra la burbuja cultural-legal de una sociedad (Moraza, 1993: 13). El ornamento es delito, al punto tal de ser patologizado.

Tomando la potencia de legado y ofrenda del ornamento como repositorio material, así como su característica de exceso diferencial, el archivo sentimental de Gumier Maier será leído desde una perspectiva de los usos queer, los cuales refieren

⁷ Podría señalarse que dicha cruzada se evidencia más en términos teóricos. Para una lectura camp que da cuenta de las tensiones entre teoría y práctica en la obra de Loos, consultar: Brandolini Robertone (2025).

a los modos en que usamos cosas o cuerpos de una manera en la que no fueron pensados, o con una finalidad que difiere de aquella que se les ha asignado originalmente en el proceso cultural de construcción de sentido (Cuello, 2021: 9). En esta sintonía, la acción y efecto de ornamentar será tomada como aquella que no pretende mejorar la función útil de la materia trabajada, sino que busca dotarla de una carga expresiva y sensible, aportándole nuevos significados. Así, la función original de un objeto u espacio, por ejemplo, deja de ser el signo directo de una identidad estable y pasa a adquirir una función de diferenciación inesperada, torcida, cual soporte sensible de causas, intereses y tendencias diversas, tanto personales como colectivas (Velazco Aranda-Sanz, 2022: 66).

Un elogio al rulo

Para empezar, hay que destacar que el componente queer de la producción visual de Gumier Maier planteada en este escrito encuentra su raíz a principios de la década de los 80, a partir de un activismo militante y periodístico que buscaba reivindicar la potencia de los excesos propios de identidades sexuales como la loca, las travestis y la marica afeminada. Desde su ferviente participación en el Grupo de Acción Gay (GAG) y sus columnas e ilustraciones en diversas revistas independientes (*El Porteño*, *Cerdos & Peces*, *Sodoma*), Gumier consideraba que dichas figuras identitarias no sólo traicionaban la estructura heterosexual sino que eran agentes transformadores para disolver los límites del binarismo sexo-genérico tradicional, las cuales también implicaban una opción queer no asimilacionista ante la nueva “sensibilidad gay” que buscaba imponerse con la renovada moral democrática.

A partir de estos antecedentes, Gumier Maier fue convocado para ser curador de la flamante galería de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires (UBA), cargo que ejerció, con sus pausas y readecuaciones, entre 1989 y 1996. Como productor cultural clave para la construcción de una memoria y genealogía queer que aún sigue resonando en la producción visual argentina, Gumier desarrolló allí un programa curatorial “doméstico” que buscó contener a una serie de artistas que prácticamente no circulaban en la reducida escena institucional de comienzos de los noventa, cuyas producciones estaban ligadas a la órbita de los hakeres manuales, el universo de lo

doméstico, la autobiografía y lo queer. En este sentido, “El Rojas” de aquellos años (y antes también, con las frecuentes performances teatrales de Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, entre otros referentes del underground porteño) puede pensarse como un espacio contra-hegemónico que proporcionó un refugio para la expresión y construcción de comunidad de identidades sexodisidentes, así como permitió un flujo constante de información e innovación creativa por fuera de las corrientes que hegemonizaban la producción artística de aquellos años: el neo-conceptualismo, de inspiración internacionalista, y el neo-expresionismo, caracterizado por el vigor, la fuerza, la denuncia (Ferreiro, 2016: 36) y el desborde pictórico de un grupo de artistas varones que parecían poner en escena su virilidad en cada tela.

En el mismo desvío curvo que su proyecto curatorial, las “pinturas objeto” realizadas por Gumier a partir de la década de los noventa supusieron una narrativa disidente no sólo a la pintura tradicional, sino también al lenguaje de la abstracción desarrollado hasta aquel momento en Argentina. En consecuencia, sus obras pasan a definirse por una variación caprichosa de volutas voluptuosas cual Hidra de Lerna ornamental, que ostentan un lujo en clave camp al enfatizar la idea de un arte donde el contenido de la obra es una reflexión sobre la forma misma, un puro regodeo visual, que rechaza así cualquier intento de funcionalidad utilitaria o solemnidad en su mensaje. A su vez, en dichas producciones, el artista pone en juego un archivo sentimental anclado en formas y paisajes de su infancia, materialidades “triviales” y anacrónicas que no habrían sido alcanzadas por las tendencias hegemónicas de su tiempo: la peluquería de su tía Esther, la heladería-pizzería de sus tíos y los coloridos murales en halls y fachadas de edificios de sus vacaciones en Mar del Plata, los muebles torneados y artesanales de la carpintería de su tío abuelo, las molduras ornamentales de la arquitectura urbana, los muebles de jardín de hierro forjado, junto con los escenarios domésticos de su vieja casa en Morón repleta de muebles art nouveau (Lemus, 2015: 126; Verlichak, 1998: 25). Así, esta lista nos habla de un archivo que resiste al paso del tiempo, desde la timidez y supuesta trivialidad de la puesta en escena de la vida cotidiana:

... esos reinos preestéticos donde el amor a lo familiar hizo nacer nuestro gusto privado: la espalda punteada del televisor, las cajas que guardaban las pelucas,

las bandejas de bazar, los bordes del espejo del vestíbulo, las botoneras donde el diseño de los años cincuenta encerraba el Aleph en un trozo de plástico de 1 cm x 1 cm, las cajoneras del placard, el forro de todas las cosas (Moreno, 1993).

En este sentido, la lógica del archivo de Gumier propone una relación con objetos y experiencias personales que dan cuenta de un vínculo melancólico con la historia (Cuello-Disalvo, 2020: 12), un inventario formal e iconográfico basado en lo decorativo, el gusto personal y el goce de la belleza. Es así que estas características o figuras-guía reactivadoras de una infancia marica, no sólo rechazan los desarrollos del ascético diseño moderno, sino que también desertan y entran en tensión con los imaginarios culturales del presente en los que el artista y curador estaba inmerso: la utopía internacionalista propia del neoliberalismo de la década de los 90 en Argentina, junto con la tendencia creciente de profesionalización de la figura del artista. Por otro lado, el aspecto camp de las producciones de Gumier no hacen necesariamente hincapié en un gusto por lo viejo o pasado de moda, sino que más bien dan cuenta de una mirada y sensibilidad que se posa con la distancia necesaria para liberar a dicho archivo visual de su supuesta banalidad: un proceso de alejamiento que habilita la simpatía y deleite por las formas anacrónicas, en una toma de posesión torcida y artificiosa de los objetos propios de la cultura de masas (Sontag, 1984: 10).



Jorge Gumier Maier
Sin título, 2000
Acrílico, madera calada y tornillos, 190 x 131 x
22,5 cm
Colección Alejandro Bengolea
Gentileza Colección AMALITA

A su vez, las operaciones formales ligadas a lo decorativo de Gumier Maier incluyen combinaciones cromáticas arbitrarias donde dominan los colores plenos y poco saturados o “pasteles”, los cuales rememoran no sólo un determinado universo marica sino también una estética propia de los objetos de consumo masivo del diseño y las artes aplicadas de las décadas de los 50 y 60. En consecuencia, este repertorio de imágenes suscribe y reivindica estéticas históricamente consideradas menores, superficiales, feminizadas y hasta patologizadas, las cuales son reapropiadas desde la lupa del gusto privado y el desvío queer, donde el exceso ornamental de un universo material propio de la vida cotidiana de la clase media es reinstalado artísticamente como un elemento perturbador en la tradición y normatividad de la pintura y el sistema del arte de los años noventa en Buenos Aires.

De esta manera, la presencia de lo queer en la obra de Gumier no funciona desde la mera adjetivación de sus contenidos, sino como estrategia de resistencia de una memoria disidente repleta de materialidades que tuercen los rumbos lineales de la Historia (esa con mayúsculas y pretensión de dominio sobre “lo real”). Su producción, tanto de artista como curador, reunió imaginarios marginales y ausencias sistemáticas en la historia del arte argentino, habilitando así la aparición de lo excluido, lo marica, al tiempo que enarbóló al ornamento y la intimidad de lo cotidiano como potentes plataformas de creación y enunciación frente al canon heterosexual.

Conclusión

Un mueble torneado, las cortinas plásticas de una heladería marplatense, los secadores de una peluquería familiar o los herrajes de una puerta perdida en algún rincón de la ciudad, fueron la materia prima para que Jorge Gumier Maier hiciera del ornamento su decorado y ondulado caballo de batalla. Así, sus obras dignifican con belleza y sensualidad los objetos y atmósferas de una cultura devaluada como la doméstica, las cuales a su vez adscriben a un archivo sentimental que permitió la creación de estructuras alternativas invisibles al ojo del arte argentino hasta ese momento: una serie de curvas y contracurvas que permitieron recuperar y resignificar el legado visual, principalmente ornamental, de la cultura popular de mediados del siglo XX en Argentina.

El exceso formal, la curiosidad por el detalle diferencial, la potencia imaginaria de lo anecdótico, fueron todos contenidos arbitrarios y minoritarios que le permitieron a Gumier crear relaciones inesperadas o prohibidas con la materia, lo cual asimismo habilitó la producción de nuevas genealogías deseantes y contraculturales en la escena del arte de la década de los noventa, cuyas resonancias llegan hasta el día de hoy, y que permitieron una nueva experiencia temporal corrida de los lineamientos rectos de la historia heterosexual y su demanda de grandilocuencia temática como contenido obligatorio en el arte. Así, tanto desde su faceta de artista como de curador, Gumier posibilitó la organización de una comunidad subcultural que priorizó la libertad y experimentación creativa a partir de gestos mínimos, objetos denostados e imágenes marginales, al tiempo que promovió una política de cuidados y estrategias de supervivencia frente a los atropellos de un estado neoliberal y la crisis del sida (Lemus, 2021: 49) que se llevó, entre otros seres queridos, a quien fuera su pareja hasta 1994: el artista Omar Schiliro.

De esta manera, las numerosas formas de subversión popular encarnadas en maderas onduladas de Gumier reivindican un legado ornamental, un archivo de sentimientos, que da cuenta de la potencia de los usos y orientaciones queer en la construcción de una memoria histórica alternativa. Así, en contraposición a las teorías de Adolf Loos y sus posteriores ascéticas lecturas, puede decirse que esta época aún es capaz de crear nuevos ornamentos, a partir de operaciones queer cada día más curvas y triunfales.

Bibliografía

- Brandolini Robertone, P. (2025). “Una chimenea de piedra tallada con dos leones de bulto redondo de 3 metros de altura o Adolf Loos es camp”. *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género*. Vol. 7 / N° 12. Buenos Aires: 73 – 106.
- Cuello, N. (2021). “Una desviación sagrada”, en *Quiero ser luz y quedarme*. Buenos Aires: HACHE – Galería de arte contemporáneo: 2 - 18.
- Cuello, N. y Disalvo, L. (2020). “Genealogías difíciles. Contraculturas punk, afectos negativos y políticas queer de archivo en la posdictadura de Buenos Aires”. *Polémicas Feministas*. N° 4. Córdoba: 1-20.
- Ferreiro, J. (2016). “Jorge Gumier Maier: el último moderno”. *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*. N° 8. Buenos Aires: 31-47.
- Halberstam, J. (2005). “What’s that smell? Queer temporalities and subcultural lifes” (Traducción de M. E. Martí y G. De Cicco), en *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press.
- Lemus, F. (2021). “Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires”. *Revista Heterotropías del Área de Estudios críticos del Discurso de FFyH*. Volumen 4, N° 7. Córdoba: 43-67.
- (2015). “;Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los años noventa como forma de resistencia”. *Revista Cambia*. Volumen 1, N° 1. La Plata: 117-132.
- Loos, A.(1908). “Ornamento y delito”. paperback. N° 7. Madrid, 2011. Disponible en línea: <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>
- Moraza, J. L. (1993). “Ornamento y Ley”. Bilbao, 29 de noviembre de 1993, Disponible en línea: https://www.academia.edu/30491264/ORNAMENTO_YLEY. Acceso: 15 de enero de 2025.
- Moreno, M. (1993). “Un artista proletario”, en *Jorge Gumier Maier - Omar Schiliro*. Buenos Aires. Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Ruskin, J. (1956). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Schvartz, A. E. y Baeza, F. (2002). “Ornamentar/Desornamentar. Ética y Delito en las Artes Decorativas en dos textos fundacionales del proyecto UBACYT La Constitución del Discurso de los Objetos Estéticos en la Modernidad Occidental y su Reformulación en la Cultura Contemporánea”, en *Encuentro Nacional De Investigación en Arte y Diseño. ENIAD IBEROAMERICANO/2022*. La Plata. Universidad Nacional de La Plata: 96 - 97.
- Sontag, Susan (1984). “Notas sobre lo ‘camp’”. Disponible en: <https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Sontag-Susan-Notas-Sobre-Lo-Camp.pdf>. Acceso: 15 de enero de 2025.
- Velasco Aranda, R. y Sanz, J. (2022). “La ornamentación en el discurso del arte y el diseño”. *grafica*. Vol. 10, N° 19. España: 63-71.
- Verlichak, V. (1998). *El ojo del que mira. Artistas de los Noventa*. Buenos Aires: Fundación Proa.