

AÑO 2 N°2 PRIMAVERA 2014

TRABAJOS

Exposiciones, entre el poder y el saber.

La Galería del Rojas y el arte argentino de los años noventa en Austin *

Francisco Lemus

La exposición Recovering Beauty: The 1990s in Buenos Aires (2011), curada por Úrsula Dávila-Villa en el Blanton Museum of Art de la Universidad de Texas, estuvo guiada por una tesis central: la recuperación de un tipo de belleza en la transformación del campo artístico porteño. La muestra abordó el arte argentino de los noventa a través del modelo curatorial implementado por Gumier Maier en la galería de Artes Visuales del Rojas. A partir de aquí, Lemus analiza los supuestos históricos proyectados en la investigación y las certezas que se desprenden del dispositivo curatorial y que tienden a posicionar la avanzada del Rojas entre pares dicotómicos que neutralizan su potencialidad artística.

En 2011 se llevó a cabo la exposición *Recovering beauty: The 1990s in Buenos Aires* en el Blanton Museum of Art de la Universidad de Texas en Austin. La muestra abordó el desarrollo del modelo curatorial de Gumier Maier en la Galería del Rojas (1989-1997) y las posibilidades estéticas de sus artistas a través de una tesis central: la recuperación de un tipo de belleza en la transformación de las artes visuales en el campo artístico porteño. Por medio de estas ideas, cabe preguntarse cuáles fueron los supuestos históricos proyectados en la investigación y qué certezas se desprenden del dispositivo curatorial implementado, que desde la edificación de saberes tienden a posicionar la avanzada del Rojas entre pares dicotómicos (arte político/arte *light*, legitimidad/marginalidad, visibilidad/invisibilidad, etcétera) que neutralizan su potencialidad artística.

REPENSAR LA DÉCADA: PRIMERAS OBSERVACIONES SOBRE EL ROJAS

En 1984, desde la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires fue creado el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, destinado a gestionar e intervenir de manera directa en el entramado cultural, cuya efervescencia democrática era percibida en todos los espacios de la ciudad. Años después, en 1989, Jorge Gumier Maier –artista y periodista de revistas como *Fin de Siglo*, *Cerdos & Peces* y *El Porteño*, y ex militante del GAG (Grupo de Acción Gay)– fue designado coordinador del Departamento de Artes Plásticas, cargo que rápidamente fue informalmente sustituido por el de curador de la Galería.



1. Jorge Gumier Maier, Sin título, 2000
Fabio Kacero, Sin título, 1996

A partir de un modelo curatorial conformado por exposiciones, manifiestos y otras publicaciones, Gumier Maier nucleó a diferentes artistas, posteriormente identificados como el “grupo del Rojas”. Entre ellos: Alfredo Londaibere, Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Cristina Schiavi, Ariadna Pastorini, Alicia Herrero, Sebastián Gordín, Beto De Volder, Elba Bairon, Benito Laren, Feliciano Centurión y Fabio Kacero. Antes de arribar a la exposición curada por Úrsula Dávila-Villa en el Blanton, ¹ es necesario formular un breve panorama de las historiografías locales sobre la Galería, teniendo en cuenta que la década del noventa es un área de reciente escritura para la historia del arte e indagar en las primeras reflexiones críticas permitirá encuadrar el proyecto de Austin en un marco dirimido en el terreno público.



2. Beto De Volder, Orgía I-II-III, 1993;
Cristina Schiavi, La Torta, 1993
Omar Schiliro, Batato te entiendo, 1993

En la primavera del 2001, con motivo de la última exposición *Harte, Pombo, Suárez IV* en la galería Ruth Benzacar, Rafael Cippolini escribió una reseña para el catálogo. A diferencia de otros textos que comúnmente acompañan las muestras en galerías privadas, “Prefacio con retrato de familia. Catálogo de catálogos. Reseña de reseñas” desde el título advierte un intento de historiar sobre el Rojas. Una cronología de las exposiciones y un análisis de la fortuna crítica que tuvieron

introducen al lector en las primeras interpretaciones sobre el período. Cómo fue construido en palabras y legitimado el grupo del Rojas es el interrogante que atraviesa su breve ensayo.

En enero del 2003, inauguró la exposición *Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad* en retrospectiva, curada por el artista Emiliano Miliyo en *Belleza y Felicidad*.² De manera ambigua, el texto curatorial ("Una mirada oblicua") polemiza sobre el peso de los discursos míticos en espacios como el Instituto Torcuato Di Tella en los años sesenta, y, a posteriori, el Rojas, previendo que los relatos futuros sobre Belleza y Felicidad sintonizarían en estas mismas coordenadas. Un montaje algo lúgubre y la exclusión de un segundo texto del crítico Ernesto Montequin ("Estertores de una estética. Minutas de un observador distante") generaron un conflictivo debate con repercusiones en medios gráficos.³ Por su parte, Montequin analizó el entramado artístico de los años noventa desde una mirada simplista y carente de rigurosidad, según él: las imágenes visibilizadas en la Galería fueron una expresión cultural acorde y consensuada con el conformismo complaciente que rigió otras formas sociales y culturales del período.⁴



3. Graciela Hasper, Sin título, 1996;
Fabio Kacero, Sin título, s/d;
Cristina Schiavi, Cinta rosa, 1997
Marcelo Pombo, El niño mariposa, 1996

Un mes después, las revisiones continuarían. En febrero se llevó a cabo la exposición *Ansia y devoción. Imágenes del presente*, curada por Rodrigo Alonso en la Fundación Proa. En esta oportunidad el curador propuso ensayar con un extenso listado de artistas las posibilidades que ofrece el mundo de las imágenes en tiempo de crisis. *Ansia*, como núcleo contenedor de las producciones que dan cuenta de las transformaciones socioculturales ocurridas en los años noventa y *devoción*, como espacio para el mito popular y las pasiones colectivas.⁵ Sumado a esto, fueron incorporados en el libro-catálogo dos textos que indagan en el desarrollo artístico del grupo del Rojas: "Avatares de un problema", escrito por el curador, y "Arte argentino de los 90: una construcción discursiva", de Valeria González. Desde abordajes diferentes, los textos plantean la construcción de un mito alrededor de la Galería encausado principalmente por el discurso de su curador fundacional (Gumier Maier) sobre la marginalidad y la innovación artística y, también, por las estrategias discursivas de la crítica que acompañó este proceso.⁶ Cabe aclarar que varias de estas ideas convergieron en el debate "Arte rosa light/Arte Rosa Luxemburgo" llevado a cabo meses después en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).⁷ Coordinada por Gustavo Bruzzone e integrada por Andrea Giunta, Ana Longoni, Magdalena Jitrik, Ernesto Montequin y Roberto Jacoby, la discusión giró alrededor de la imbricada relación entre sociedad, acción política y prácticas artísticas. Con un pasado reciente enfocado en la Galería condenado a los derroteros interpretativos de lo *light*⁸ y un presente artístico en el que se cristalizaron otros agenciamientos colectivos en grupos gestados hacia finales de los noventa, la extensa jornada posibilitó reflexionar sobre las articulaciones y tensiones en el arte variando así el lugar de enunciación de sus actores y, por ende, su intervención en la sociedad.



4. Beto De Volder, Mordisquito, 1993;
Omar Schiliro, Sin título, s/d;
Feliciano Centurión, Pulpo Blanco, c. 1993
Miguel Harte, Huevos, 1990

Para finalizar, en el año 2009 se idearon dos exposiciones y la publicación de un libro [*Como el amor. Polarizaciones y aperturas en el campo artístico en Argentina. 1989-2009*] con motivo de celebrar los veinte años de la Galería. Su actual coordinador de Artes Visuales, Máximo Jacoby, convocó a Valeria González a realizar esta tarea. Tomando como eje curatorial su texto del 2003, la curadora llevó adelante dos muestras paralelas abocadas a un tratamiento de fuentes documentales que pusieron en evidencia la construcción discursiva del arte de los años noventa como sinónimo del modelo de Gumier Maier; estas fueron: *1989-2009. El Rojas. 20 años de artes visuales y Atracción fatal. Rojas-CCEBA. 20 años de artes visuales*. La importante presencia de notas de prensa, catálogos y fotos de la época fue una decisión curatorial planificada, pero también un recurso complementario frente a los condicionamientos del presupuesto y la falta de colaboración en el préstamo de obras por parte de algunos artistas involucrados. La ausencia de Gumier Maier –evocada en el diseño expositivo a través de una imagen en negativo de sus planchas ondulantes– resulta llamativa. En este sentido, es posible intuir cierto repliegue por parte de varios artistas frente a una investigación que parecería desnudar distintos posicionamientos sobre una misma trama de la historia.⁹



5. Gumier Maier, Sin título o El primero, 1991
Omar Schiliro, Sin título, 1992

A partir de estas intervenciones, todo indicaría que los primeros relatos sobre la Galería, construidos en ámbitos académicos y curatoriales, apuntarían a "revisar" la década con la introducción de nuevos datos y nuevas miradas. Desde

ya, en el campo de la investigación, este proceso ofrece un panorama “doble” que permite ensayar otros problemas, pero también en ocasiones contrarresta las subjetividades que no pueden ser analizadas por medio de binarismos y sí a través de lo que Gabriel Giorgi llama –en sus estudios sobre literatura y biopolítica– “nuevos horizontes de politización”. 10

EL ROJAS Y EL ARTE ARGENTINO DE LOS AÑOS NOVENTA EN AUSTIN

Para analizar la curaduría de *Recovering beauty* es necesario indagar en el diseño expositivo que da forma al relato curatorial planteado. En primer lugar, la selección y el montaje: una organización narrativa de las obras en la cual la curadora presentó su investigación en sala. En este caso, un recorte de la formación inicial del grupo junto con otros artistas de la misma órbita, entre ellos, Fabián Burgos, Feliciano Centurión, Beto De Volder, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Graciela Hasper, Fabio Kacero, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Marcelo Pombo, Cristina Schiavi, Omar Schiliro y Gumier Maier. En su mayoría, las obras no estuvieron agrupadas en núcleos o nodos temáticos y en algunos casos fueron montadas a partir de su vínculo formal como, por ejemplo, los collages de Laren, Pombo y Londaibere, los pequeños mundos ficcionales de Harte y Gordín, los acolchonados de Kacero y las molduras de Gumier Maier; o este último junto a las esculturas de palanganas y luces de su pareja, Schiliro [Fotografías 1-2-3-4-5]. Si la hipótesis curatorial de la exposición giraba en torno a la transformación de las artes visuales a través de la recuperación de la belleza [*recovering beauty*], entendida como un tipo de estética alternativa subjetiva creada por los artistas, el montaje excesivamente lúdico y poco orientativo impide problematizar y desarrollar esta idea, es decir, ¿cómo y por qué sucedieron estas transformaciones? A su vez, queda el interrogante de si el concepto de belleza –más allá de su transitividad en la estética actual– es una herramienta conceptual clara y potente para reflexionar sobre el arte argentino de los años noventa. 11 Por otro lado, se destacó del resto un apartado que dio cuenta de las formas artísticas de subjetivación gay frente a la crisis del SIDA. Este sector incluyó a Centurión (fallecido a causa del virus) con frazadas y bordados, como *Cordero sacrificado* (1996) y *Me adapto a mi enfermedad* (1996), y también obras en las que estaban presentes otras complicidades afectivas forjadas en la amistad, por ejemplo, *Omar Schiliro* (1994) de Kacero. En esta pieza, Kacero se funde en la estética del artista y lo homenajea con un pequeño banquito de pana bordó con la leyenda “Omar Schiliro 1962-1994” [Fotografías 6]. Quedaron fuera de este conjunto las obras de Schiliro, cuya producción se intensificó de manera frenética en el momento de enterarse su diagnóstico de VIH+. 12 Celebratorias de la vida, las esculturas y objetos de ese período nos introducen en las posibilidades estéticas de un *bijoutier* que, desde el arte, resistió los avatares de una enfermedad. Por último, se presentó en sala un área documental compuesta por fotografías, videos y una línea de tiempo que confrontaba lo sucedido entre la Argentina y Estados Unidos en materia de artes, cultura, política, salud y economía. Entre las fotografías expuestas se encontraban los retratos de los artistas, en especial los de la serie *El mundo del alma* (1989-1996) de Alberto Goldenstein, fotos de Harte, Pombo y Suárez, un retrato de los Fabulous Nobodies 13 y una fotografía grupal de Bruzzone, Gordín, Harte y Laren detrás de *Plato volador* (1992), obra del último [Fotografía 7].



6. Feliciano Centurión, *Cordero sacrificado*, 1996;
Fabio Kacero, *Omar Schiliro*, 1994;
Feliciano Centurión, *Sueña*, c. 1996;
Feliciano Centurión, *Luz divina del alma*, c. 1996
Feliciano Centurión, *Me adapto a mi enfermedad*, c. 1996

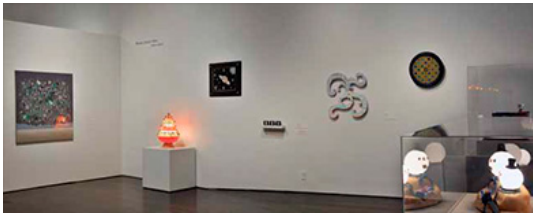


7. Núcleo documental

En relación con el ensayo principal de Dávila-Villa, reproducido en el libro-catálogo y titulado como la exposición, los primeros párrafos establecen una diferenciación entre las formas de producción de los artistas que resulta orientativa, pero acotada. Los ejemplos corresponden, en el primer caso, a las obras de Pombo, Kacero y Schiavi y en el segundo, a Centurión y Gumier Maier:

However, they shared two qualities: first, a need to express themselves via the formal qualities of ordinary objects, and second, an interest in embellishment or decoration as a form of beauty. Unlike their Argentine predecessors, they made no grand intellectual statements about social transformations, either in print or in the work itself; instead, the Rojas Gallery artists made art that was about visual enjoyment and delight. No more, no less. 14

A partir de estas ideas, el grupo del Rojas habría dinamizado el escenario artístico local frente a las modificaciones sociales producidas en el país entre la última dictadura militar y las políticas neoliberales implementadas en las presidencias de Carlos Saúl Menem (1989-1999). Según la curadora, ante toda argumentación sobre la sociedad, la política, los medios y el neoconceptualismo, los “lenguajes personales” del Rojas –propiciados en el aislamiento (*isolation*)– fueron el resultado de cierto sentido de resistencia a los mandatos internacionales y, también, una forma de trascendencia del pasado político y artístico reciente. En síntesis, para Dávila-Villa, el desarrollo de estos lenguajes fue propiciado a través de la búsqueda de un tipo de placer estético establecido por medio de materiales poco convencionales provenientes del mundo de las manualidades, la decoración, los modernismos más formales y las influencias afectivas entre los artistas [Fotografía 8].



8. Marcelo Pombo, *Cae la noche sobre el río*, 1996;
 Omar Schiliro, *Sin título*, 1993;
 Benito Laren, *Plato volador*, 1992;
 Fabio Kacero, *Sin título*, s/d;
 Jorge Gumier Maier, *Sin título*, 1999;
 Benito Laren, *Circulación monetaria*, 1992;
 Sebastián Gordín, *Biznikke*, 1995

Si bien coincido con el carácter de “resistencia” gestado en el Rojas, cabe preguntarse si es posible, a través de este accionar, dar por sentada la posibilidad de trascender el pasado político y artístico (*would transcend Argentina's political and artistic past*). Y, sumado a estas ideas, ¿qué implicancias adquiere la noción de aislamiento en la producción de subjetividades artísticas? En este sentido, propongo pensar al grupo de artistas nucleado por Gumier Maier como un tipo de agenciamiento que, a través de su accionar micropolítico, no solo logró consolidarse en el campo artístico, sino que también estableció otras formas de vida posibles y otros interrogantes estéticos por fuera del canon. ¹⁵ De esta manera, la *resistencia* –pensada y aplicada en términos biopolíticos–, como fuerza superior y rectora de estas dinámicas, contribuyó centralmente a procesos creativos viables en espacios como la Galería, en los cuales las relaciones de poder en su transformación favorecieron otras invenciones. ¹⁶ Al fin y al cabo, como dice Foucault: “Crear y recrear, transformar la situación, participar activamente en el proceso, eso es resistir”. ¹⁷

En cuanto a la “trascendencia del pasado político y artístico reciente”, resulta llamativa la omisión o falta de interés en los años ochenta y la reproducción de esta situación en diferentes reseñas de prensa en las que se mencionan los años noventa como un proceso posterior a la dictadura militar en la Argentina. ¹⁸ Pese a que la superación de las “restricciones” políticas del destape democrático fue un tema planteado por Gumier Maier en algunos de sus escritos y entrevistas, las relaciones de varios de los integrantes del grupo –entre ellos Pombo, Londaibere y Goldenstein– con la militancia en el GAG ¹⁹ son centrales para entender las primeras producciones de estos artistas hacia finales de los ochenta y advertir los modos de irrupción en el circuito oficial de los años noventa. Cabe resaltar que Gumier Maier, como coordinador del GAG y redactor de la revista *Sodoma* (1984), fue también el encargado de nuclear a estos jóvenes en la agrupación. ²⁰

Por ende, lo que llevó a los artistas a desarrollar propuestas intimistas y personales en la década siguiente no fue un sentido de trascendencia, sino un cambio de posicionamiento en el modo de agenciarse, en algunos casos visualizado en nuevos procesos de singularización de su devenir homosexual y la profundización de sus intereses artísticos. El Rojas – con sus tecnologías gubernamentales–, como institución joven y permeable, admitió la generación de nuevos procesos de subjetivación por parte de estos artistas que incluso lograron friccionar los límites de lo “institucionalmente establecido”.

Por último, a la hora de pensar la idea de aislamiento, es decir, el Rojas como un espacio en los márgenes, se presentan dos cuestiones que adquieren fuerza en las construcciones canónicas de la historia del arte: el aislamiento social/periférico/marginal (*social isolation*) frente a la centralidad de los espacios oficiales, y el aislamiento económico (*economic isolation*) frente a una plataforma de intercambio global supeditada por los grandes centros cíclicos de poder. La primera, sostenida por Dávila-Villa desde una mirada algo romántica, impide la lectura de alianzas, diálogos y negociaciones con la tradición y con referentes legitimados, que supera toda idea de una autonomía en términos de vida institucional y fortalece la estrategia micropolítica de un grupo que generó modos de referencia y modos de praxis divergentes frente a los sistemas de significación dominantes en las artes visuales. El interés puesto en la autonomía (como equivalente de independencia) de la Galería con respecto a la administración gubernamental del Estado no solo es erróneo, sino que coloca al Rojas como un reservorio exento de las políticas neoliberales y disociado de las pujas de poder producidas por la perdurabilidad de un armado político radical en materia de gestión cultural en la UBA. A lo sumo, la Galería fue una parte exógena dentro de la Universidad, pero no escindida de sus disputas. En palabras de Dávila-Villa:

The Rojas Gallery [...] it operated under the auspices of the Universidad de Buenos Aires, an independent institution (not supported by the state) that was known for its dynamic underground theater scene. Because the university was not affiliated with the government, Gumier Maier was able to run the gallery without any institutional opposition. This allowed him to exhibit works by artist who might otherwise have been neglected, either because they refused to make the kind of political art that had prevailed during earlier decades or to engage in any kind of discussion about theory and art. ²¹

Sumado a las ideas planteadas, parecería que nuevamente la lectura histórica acerca del Rojas es ejecutada a través de pares dicotómicos y esta oposición es experimentada mediante relaciones comparativas entre décadas concebidas como compactas y homogéneas en su desarrollo. No obstante, no hay que dejar de remarcar que los posicionamientos antagónicos –enunciados por los artistas, la crítica y otros gestores de las artes– funcionaron como un armazón discursivo que licuó momentáneamente la potencia del modelo de la Galería en términos de libertades y resistencias, y también la radicalidad de un período poco estudiado, como los años ochenta. Pasado el tiempo, otras investigaciones dejan entrever líneas que fueron hechas a un lado a la hora de direccionar y diagnosticar aquello entendido como la novedad en el escenario artístico. ²² A su vez, durante los noventa, el presente artístico de la Galería fue potencialmente visibilizado por otros espacios que iniciaron sus actividades culturales en una perspectiva similar y se nutrieron de este caudal de artistas. Una compleja órbita edificada entre los ochenta y los noventa dio lugar a lazos informales, exposiciones y debates de gran connotación que incluyeron al grupo como protagonista. ²³ Sin embargo, pese a otorgarles una notoriedad distintiva, la legitimidad de varios de sus integrantes fue delimitada dentro de un marco regulatorio que soslayó las subjetividades gay de sus imágenes.

En relación con el “aislamiento económico”, la curadora propone pensar que más allá de la proliferación de un campo artístico global, configurado por bienales, residencias, turismo y un aumento de las comunicaciones, la fortuna crítica de artistas provenientes de “contextos aislados” (*isolated contexts*) –como Guillermo Kuitca, Gabriel Orozco y Ernesto Neto– fue una excepción y no una regla en las comunidades artísticas locales. En este sentido, la Galería habría estado aislada tanto del *mainstream* local como del internacional. ²⁴ No obstante, a la luz de otros análisis realizados en los últimos años, podemos preguntarnos cuáles son los supuestos que subyacen bajo la noción de aislamiento y, como contrapartida, cuáles son los costos de la integración. En ocasiones, instituciones, académicos, críticos y artistas forman parte de una plataforma un poco más compleja y no precisamente librada de esferas de poder político y económico. En tiempos de una relación privilegiada con Estados Unidos, a causa de la apertura externa y una liberalización de la economía cada vez más extensiva, estas prácticas artísticas establecieron una ruptura con las imágenes de un bienestar estereotipado (siempre heteronormativo) y ficticio preponderante en la cultura hegemónica de la época. De esta manera, la noción de contextos *aislados* puede ser repensada desde los términos de Nelly Richard:

Contexto quiere decir aquí localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico-social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor situacional y

posicional de cada realización discursiva. En oposición a la síntesis homogeneizante de la "función- centro" del dispositivo metropolitano, la reivindicación del "contexto" sirvió para valorar los espacios-tiempos microdiferenciados que agitan la trama de cada cultura. 25

Por ende, hablar de aislamiento y retracción al circuito de tendencias internacionales impide observar que las estrategias esbozadas por el grupo del Rojas en materia de poder/saber constituyeron –bajo el signo de la diferencia– una fuerza de impacto en las artes visuales locales sin reparar en su cerramiento a otras tendencias imperantes.

ENTRECRUCE DE RELATOS: LA EXPOSICIÓN EN DIÁLOGO CON LA COLECCIÓN BRUZZONE

Según el relato de Dávila-Villa, la idea de diseñar una exposición y un proyecto de investigación sobre los años noventa fue generada a partir de su contacto con la colección Bruzzone. La fecundidad de las primeras conversaciones entre el coleccionista y la curadora ayuda a comprender no solo su focalización histórica en el grupo del Rojas, sino también algunos aspectos presentes en el dispositivo curatorial y el ensayo ya mencionado. En términos más concretos, de las setenta obras que fueron expuestas, quince pertenecen a la colección Bruzzone, quien, a su vez, fue el coleccionista con mayor representatividad en la exposición a diferencia de sus colegas locales como Juan Vergez, Ignacio Liprandi y Mauro Herlitzka. 26 Esta misma situación se presenta en el libro-catálogo ya que las imágenes que acompañan los textos de Dávila-Villa y Katzenstein y la detallada cronología realizada por Natalia Pineau pertenecen en parte al archivo documental del coleccionista.



9. Sebastián Gordín, El infierno de Dante, 1993

En sala, las preferencias de Bruzzone adquieren cierta resonancia porque varias de las obras prestadas se alejan o amplían las ideas esbozadas sobre la belleza como estética alternativa. Esto puede observarse con la notable presencia de piezas de Harte, Gordín y De Volder, artistas de gran protagonismo en la colección. En el caso puntual de estos artistas, sus obras tienen conexiones con la ciencia ficción, el cómic y la literatura, entre otras. En este sentido, resultan diferentes de los esteticismos propios del núcleo de artistas más próximo a Gumier Maier y sus trayectorias se insertan en la Galería por su condición de emergencia frente a la tradición y las cercanías con Suárez y Jacoby [Fotografía 9]. Frente a esto, quizás sea necesario pensar la Galería desde sus intensidades iniciadas en la posdictadura y la recapitulación de un escenario periférico gestado en el *underground* de esos años. Desde ya, es necesario aclarar que este proceso fue articulado a través de distintos ámbitos como la ya mencionada militancia, las redacciones independientes, las exposiciones interdisciplinarias, los festivales y otros contextos que propiciaron el diálogo, la performatividad y otras formas de comunidad que sobrevivieron de manera tangencial a la represión de la última dictadura militar.

Si bien es posible verificar que la exposición de Austin se apoyó en gran medida en las elecciones de Bruzzone, el relato curatorial no logró capitalizar los vínculos interpersonales presentes en la colección, que son aquellos que también refractan en la(s) historia(s) del grupo.

RELATOS CURATORIALES EN ARENAS GLOBALES

¿Qué efectos tiene una exposición de arte argentino al ser pensada y realizada en un contexto de alta visibilidad internacional? Es uno de los interrogantes que movilizaron varias de las ideas presentes en este trabajo. En concordancia con Diana Wechsler, resulta provechoso comprender los relatos curatoriales al igual que *acciones políticas* concebidas como:

[estrategias de posicionamiento dentro del espacio de la producción de saberes], dado que son gestos responsables de la delimitación de un conjunto y una mirada precisa sobre ciertos aspectos del mundo contemporáneo: construyen representaciones socio culturales de distinta índole interviniendo en la formación de diversas nociones identitarias de género, nación, región, clase, etc. (según los casos) que se van instalando en el imaginario de nuestras sociedades. 27

Es decir, las exposiciones pueden accionar e instaurar distintas dinámicas dentro del campo artístico, como posicionar en el mercado y en la agenda de adquisiciones de los museos una determinada producción, y también proyectar estas legitimidades en los acervos privados, en la crítica y luego, en la historia del arte. Ahora bien, de qué manera intervienen estos dispositivos abocados al arte argentino en el mapa global; sobre qué supuestos se confeccionan las hipótesis curatoriales y qué encuadres establecen son algunos de los interrogantes que podemos plantear a través de las curadurías.

Fundado en 1963, el Blanton Museum of Art de la Universidad de Texas en Austin fue ideado a partir de una generosa donación de tierras con el propósito de construir un museo de artes. 28 En 1971, el Museo recibió una importante cantidad de pinturas y dibujos de arte latinoamericano producto de una donación realizada por John Duncan y Bárbara Doyle Duncan. Aunque el patrimonio del Blanton fue creciendo en otras áreas, su colección de arte moderno y contemporáneo se centra mayoritariamente en América Latina (México, Caribe, América Central y Sudamérica), y se registra un aumento en el número firmas del arte argentino de los años noventa. En los últimos años, se han realizado numerosas exposiciones con estas obras, y con acervos privados, varias de ellas a partir de trabajos de investigación como, por ejemplo: *Cantos paralelos: la parodia plástica en el arte argentino contemporáneo (1999)*, *Lo feo de este mundo: Images of the Grotesque (2003)* y *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection (2007)*. También se han desarrollado exposiciones individuales de artistas argentinos en la sala de arte contemporáneo Work Space, entre ellas: *Daniel Joglar (2006)*, *Jorge Macchi: The Anatomy of Melancholy (2007)* y

Marcelo Pombo: *Ornaments in the Landscape and the Museum as a Hotel Room (2008)*. El listado de muestras es más amplio; sin embargo, estas menciones son de utilidad para dar cuenta de la presencia del arte argentino en el Blanton.

Cabe detenerse en la exposición *Fishing in International Waters (2004)*, curada por Gabriel Pérez Barreiro, 29 ya que al indagar en su curaduría es posible obtener otras ideas sobre estos contextos globales de exposición. Armada de acuerdo con el "sistema de constelaciones", en el cual las obras se van agrupando según las interrelaciones (heterotópicas) que comparten, 30 la muestra contó con un variado número de artistas latinoamericanos de diferentes tendencias y generaciones. En una reseña de prensa sobre la exposición, se adjudicó la autoría de este sistema a Mari Carmen Ramírez, curadora de arte latinoamericano en el Blanton entre 1989 y 2000. 31 Seguramente, un primer antecedente de estas ideas se presenta en *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968* curada por Ramírez y Héctor Olea en el marco de *Versiones del sur. Cinco propuestas en torno al arte de América*, un proyecto curatorial ambicioso llevado a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (España) entre 2000 y 2001. Luego, en 2004, los curadores idearon otra versión de la exposición llamada *Inverted Utopias: Avant Garde Art in Latin America* en el Museum of Fine Arts de Houston (MFAH). Esta vez, más seguros de nombrar al continente, la tesis central se evidencia de manera clara: rebatir miradas anteriores, como la de centro-periferia, a través del concepto de *heterotopía* presentado como "utopía invertida". No obstante, resulta complejo poder descomprimir el peso de los relatos canónicos a través de esta noción, más aún si lo que antes era denominado "periferia" es planteado como un "sin lugar" y si el llamado "centro" cumple la tarea de tomar las riendas en la transnacionalización de la cultura. 32

Volviendo a *Fishing in International Waters*, según la misma reseñista, los rótulos de las obras no incluían la nacionalidad de los artistas y sí su lugar de nacimiento, de residencia actual o de trabajo. ¿Qué implican estos borrones de las nacionalidades? ¿Es posible generalizar las trayectorias bajo las normas de una diáspora aparentemente neutral que atañe únicamente a algunos referentes de las artes visuales y tacha otras potencialidades locales y regionales? Sumado a esto, el nombre de la exposición –extraído del título de una obra del cubano Fernando Rodríguez–, 33 desde la metáfora, redobla la apuesta sobre la autoridad y el poder de estas instituciones en políticas de adquisición y generación de relatos sobre América Latina. *Fishing in international waters* vendría a ser la frase que sintetiza un tipo de coleccionismo globalizado en territorios indiscriminados (internacionales) en sintonía con un andamiaje más complejo compuesto por exposiciones, catálogos y otras políticas culturales que reproducen estas lógicas.

En consonancia, el Rojas fue presentado en *Recovering Beauty* escindido de sus valores situacionales y posicionales, desentendido de sus relaciones artísticas y afectivas iniciadas en los años ochenta y de otros desplazamientos que lo consolidaron como una avanzada artística en el terreno cultural. Dicho esto, la replegada transformación de las artes visuales en los noventa no debe ser solamente concebida como un proceso de rupturas en extrema referencialidad al arte, sino como formas de vida (posibles) atravesadas por un bios que, según Giorgi, nunca es puramente natural e histórico, sino que "... es más bien el umbral de excedencia, de opacidad donde lo natural no coincide consigo mismo, con un programa o una esencia, y donde la historia se abre a devenires, a líneas de fuga que desarreglan el orden de lo socializado y sus construcciones". 34 Desde ya, estas observaciones críticas carecen de fertilidad en estos escenarios los que el arte argentino se recoloca en un mismo canon internacional (ahora global) que ostenta democracia y garantías de circulación. Pero también sucede a la inversa: a veces se anticipa una excesiva particularización de estos procesos vistos como fenómenos artísticos en *contextos aislados*.

CONSIDERACIONES FINALES

La articulación de diferentes marcos conceptuales y contextuales sobre las prácticas artísticas desarrolladas en la Galería del Rojas durante los años noventa permite observar diferentes ideas, enfoques teóricos y supuestos ideológicos presentes en una exposición de alta resonancia como *Recovering beauty: The 1990s in Buenos Aires*. En rigor, resulta de interés indagar en la incidencia de las tareas curatoriales y su complejo sistema de posibilidades –en el que lo autoral se inscribe y configura sobre lo institucional– en la construcción y reafirmación de saberes sobre las artes en el campo artístico. De esta manera, las exposiciones –como dispositivo deleuziano– trazan líneas, dan luz a la vez que ocultan otros sentidos sobre las imágenes, reescriben con el tiempo la historia y establecen reformulaciones históricas que apelan, según Raymond Williams, a una tradición selectiva. Es aquí donde la tradición articula su "predispuesta continuidad" en los discursos históricos que atañen a un período con el fin de resultar poderosamente operativa en el proceso de definición e identificación cultural. 35

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar.

1. Varias de las ideas volcadas en este trabajo fueron esbozadas en "La Galería del Rojas en Austin. Diálogos entre Gumier Maier, la colección Bruzzone y la exposición *Recovering beauty*", VII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes y XV Jornadas CAIA: *Las redes del arte. Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes*, octubre de 2013, Buenos Aires.
2. Dávila-Villa fue curadora interina del Departamento de Arte Latinoamericano del Blanton entre 2005 y 2012.
3. *Belleza y Felicidad (1999-2007)* fue un espacio cultural autogestivo fundado y dirigido por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón.
4. Ver: Aisenberg, Diana y otros, "De curador a forense", en *Ramona*, n° 31, 2003, pp. 44-59; Jacoby, Roberto, "Enfado snob", en *Ramona*, n° 31, 2003, pp. 60-73 y Molina, Daniel, "Belleza y Felicidad: festejo que terminó en velorio", en *Revista N*, 1° de febrero de 2003.
5. Montequin, Ernesto, "Estertores de una estética (minutas de un observador distante)", en *Ramona*, n° 31, 2003, pp. 34-40.
6. Isola, Laura, "Pasión (y depresión) argentina", en *Página 12*, 16 de febrero de 2003.
7. Alonso, Rodrigo, "Avatares de un problema", en *Ansia y Devoción. Imágenes del presente* (cat. exp.), Buenos Aires, Fundación Proa, 2003, pp. 38-51 y González, Valeria, "Arte argentino de los 90: una construcción discursiva", *Ibíd.*, pp. 52-61.
8. Giunta, Andrea y otros, "Arte rosa light/Arte Rosa Luxemburgo", en *Ramona*, n° 33, 2003, pp. 52-91. Transcripción del debate.
9. En 1992, Jorge López Anaya esbozó la expresión "arte light" en una reseña sobre la exposición *Gumier Maier, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Omar Schiliro*, ver: López Anaya, Jorge, "El absurdo y la ficción en una notable muestra", en *La Nación*, 1° de agosto de 1992.
10. Gumier Maier, Marcelo Pombo y Fabio Kacero decidieron no participar; no es el caso de Martín Di Girolamo, Daniel Ontiveros, Rosana Fuertes, Fabián Burgos y Miguel Harte, quienes prestaron algunas de sus piezas. Sobre esta exposición, ver: Molina, Daniel, "El Rojas en primera persona", en *ADN Cultura*, 19 de septiembre de 2009.
11. Giorgi, Gabriel, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, p. 19.

12. Para dar cuenta del concepto de belleza, la curadora apela a tres ensayistas y críticos, John Updike, Susan Sontag y David Hickey, quienes desde diferentes análisis apuntan a reconsiderar la belleza escindida de toda objetividad moral e intelectual.
13. Gumier Maier en entrevista con el autor, marzo de 2012.
14. Agencia publicitaria ficticia iniciada por Roberto Jacoby y Kiwi Sainz en 1988.
15. Dávila-Villa, Úrsula, *Recovering beauty: The 1990s in Buenos Aires*; en *Recovering the beauty: The 1990s in Buenos Aires* (cat. exp), Austin, Blanton Museum of Art, 2011, p. 17.
16. Sobre micropolítica, ver: Guattari, Félix y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografía del deseo*, 2ª ed., Buenos Aires, Tinta Limón, Colección Nociones Comunes, 2013.
17. Varias de estas ideas fueron esbozadas por Michel Foucault; ver *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, 2ª ed., Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
18. Lazzarato, Maurizio, "Del bipoder a la biopolítica", en *Multitudes*, n° 1, marzo de 2000, p. 6.
19. Quiles, Daniel, "Recovering Beauty: The 1990s in Buenos Aires", en *Artforum International*, junio de 2011 y Van Ryzin, Jeanne Claire, "Recovering Beauty", en *Austin America-Statesman*, 2 de abril de 2011.
20. El GAG (1984), al igual que otras agrupaciones, denunciaba la violencia policial recibida en tiempos democráticos y, en un plano más profundo, rechazaba las imposiciones de la sociedad heteronormal.
21. Sobre las trayectorias de estos artistas en la posdictadura, ver: Cerviño, Mariana, "La herejía del Rojas. Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires en la post-dictadura", en Wortman, Ana (comp.), *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*, Buenos Aires, Prometeo, 2012.
22. Dávila-Villa, Úrsula, ob. cit, p. 22.
23. Sobre las artes visuales en la década del ochenta, ver: Usubiaga, Viviana, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
24. Entre estos se encuentran: el Centro Cultural Recoleta (1980), el Instituto de Cooperación Iberoamericana (1988), el Centro Cultural Parque de España (1992), el Centro Cultural Casal de Catalunya (1992-1993), el Espacio Giesso (1989-1999), la Fundación Banco Patricios (1984-1998), las galerías de arte Ruth Benzacar y Mun (1994-1995), el Taller de Barracas (1994-1997) y la Beca Kuitca (1991-1997).
25. Dávila-Villa, Úrsula, ob. cit, pp. 29-30. Estas ideas también se presentan en el texto de Inés Katzenstein, "Avatars of Art in the Argentina of the 1990s", incluido en el libro-catálogo de la exposición.
26. Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 81-82.
27. Las piezas de Bruzzone presentes en la exposición fueron: *El infierno de Dante* (1993) y una de las cajas *Sin título* (1992) de Gordín, dos obras *Sin título* (1993) de Gumier Maier, una pintura *Sin título* (1994) de Hasper, *Omar Schilliro* (1994) de Kacero, un collage *Sin título* (1994) de Londaibere, *Vitreux de San Francisco Solano* (1991) de Pombo, *La torta* (1993) de Schiavi, *A la hora señalada* (1996), *El día de la independencia de los elipses* (1998), *Circulación monetaria* (1992), *Plato volador* (1992) y *Stradivarius* (1998) de Laren y *Mordisquito* (1993) de De Volder.
28. Wechsler, Diana, "Exposiciones de arte latinoamericano: la [falsa] totalidad", en Larrañaga Altuna, Josu (ed.), *Arte y política. (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, Madrid, UCM, Colección Imagen, Comunicación y Poder, 2010, p. 73. Los paréntesis pertenecen al texto original.
29. En 1927, Archer Milton Huntington donó varias hectáreas de tierra para la creación del Museo.
30. Gabriel Pérez Barreiro fue curador de arte latinoamericano en el Museo hasta el año 2010, actualmente dirige la Colección Patricia Phelps de Cisneros.
31. Las heterotopías son "... especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están, a la vez, representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean, sin embargo, efectivamente localizables", en Foucault, Michel, "De los espacios otros", en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre de 1984, p. 3.
32. Eddleman, Ana Laurie, "Fishing in International Waters", en *LatinAmerica.com*. Disponible en línea: <http://www.latinart.com/exview.cfm?start=1&id=181>.
33. Varias de estas ideas también se presentan en Wechsler, Diana, ob. cit.
34. Gran parte de la obra de Rodríguez está habitada por un *alter ego* llamado Francisco De la Cal, un carbonero humilde y artesano autodidacta que engecece poco antes de la Revolución cubana.
35. Giorgi, Gabriel, ob. cit., pp. 20-21.
36. Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.