

*Algunas propiedades del campo artístico tras la apertura  
democrática (1983-1989).*

**Mariana Cerviño IIGG-CONICET**

**Introducción**

La reconstrucción de las características del campo artístico en el momento de emergencia del **Rojas como posición** diferenciada, nos obliga a ampliar el foco de nuestra observación hacia atrás en el tiempo, y hacia los costados en el campo cultural más general.

Hacia atrás, porque dicha emergencia es parte de un proceso de transformaciones que comienza con el regreso de la democracia. En este sentido, para palpar la magnitud de estas transformaciones la reconstrucción se remonta al período previo a 1983 cuando la asunción del gobierno democrático marca una ruptura. La visibilidad de ésta, sin embargo, demora de manera variable según los espacios de los que se trate.

Hacia los lados, por dos razones. En primer lugar, porque los rasgos del campo artístico, sus actores, sus espacios y tipos de sociabilidad han perdido en estos años previos a la democracia parte de su autonomía y habrá que buscar fuera de sus límites las manifestaciones más activas. Y en segundo lugar, porque en lo que hace específicamente al **Rojas como grupo de artistas**, los individuos que lo conformaban se encuentran en su mayoría fuera del campo artístico.

Así es como el origen del principio de unificación del grupo hacia adentro, y el modo de sociabilidad que los caracteriza, deben buscarse en los espacios sociales que transitaban en el período anterior, que son otras zonas del campo cultural que unifican diversas prácticas. Observaremos así que los artistas del Rojas coinciden en el período previo en sus ubicaciones en el campo cultural fuera del campo artístico, en espacios homólogos respecto del centro de éste, razón por la cual, si no han tenido contactos personales antes, se producirán afinidades entre ellos con gran rapidez y naturalidad.

Ambos conjuntos de razones hacen que en este caso sea de vital importancia considerar otras zonas del campo cultural más amplio, para luego ubicar en él al campo artístico, y allí a los artistas del Rojas y sus producciones.

## **1. Consideraciones metodológicas para la construcción del mapa cultural 1980-1980.**

Para ilustrar las articulaciones entre distintos lugares, informales e institucionales que conforman la trama donde se inserta el Rojas -primero como Centro Cultural y luego su espacio dedicado a las artes visuales- como así también su transformación a lo largo de la década, se ha elaborado un mapa de la Ciudad de Buenos Aires.

### **Los datos**

Se revelaron las siguientes fuentes:

#### **-entrevistas**

En primer lugar, se ha realizado un corpus de 18 entrevistas en profundidad a actores del campo artístico. El criterio de selección ha partido del núcleo del Rojas, que he determinado siguiendo diferentes criterios, en función de mi tesis sobre el Rojas como grupo de artistas, y como posición dentro del campo de artes visuales de Buenos Aires, entre 1989 y 1996. Se aisló la categoría *Campo artístico en los ' 80* y *Campo artístico en los '90*. Dentro de la primera, las respuestas incluyeron la consideración de espacios exteriores al campo artístico, razón por la cual se incorporó a las preguntas formuladas. Dentro de éstas se determinó un nuevo conjunto de códigos bajo la categoría: *Lugares mencionados*.

#### **-crónicas**

Se recurrió, en segundo lugar, a memorias sobre la década del ochenta, en relatos de distintas categorías de testigos de este momento en Buenos Aires, tales como:

Periodistas

Artistas visuales

Actores

Militantes de movimientos de liberación sexual

#### **-publicaciones periódicas**

*Sodoma* del G.A.G. (Grupo de Acción Gay)

*Cerdos y Peces*

*Expreso Imaginario*

*El Porteño*

*La Maga*

*La Hoja del Rojas*

Página 12, *La Nación* y *Clarín*. Sección de artes visuales.

#### **-textos literarios**

Baigorria, Osvaldo 2006 *Néstor Perlongher. Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria*. Buenos Aires: Mansalva.

Noy, Fernando 2001 *Te lo juro por batato Libros del Rojas. Biografía oral de Batato Barea*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Sebreli, Juan José 1997 *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades. 1950-1997*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

#### **-tesis**

Usubiaga, Viviana 2008 *Imágenes inestables. Problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires. Mimeo.

### **Los indicadores**

Se ha tomado en cuenta para verificar el grado de consagración de los lugares un cruce de indicadores, bajo el supuesto de que artistas y lugares se interrelacionan en forma de reforzar la respectiva legitimidad.

1. Se estableció la categoría “**artistas consagrados**”, tanto de la década del ochenta como del noventa, según el campo. Se han tomado como indicadores: Menciones en publicaciones de distinto tipo; mención por parte de los actores entrevistados; si ha mostrado en lugares legítimos para el campo. Se han considerado representativos de cada una de las categorías (’80 y 90) a quienes el propio campo – artistas, historiadores y críticos- identifican con esa década.

Para los ’80, se ha tomado como una fuente orientadora la Tesis de la historiadora Viviana Usubiaga (2008). En ella aparecen en forma reiterada en las exposiciones antológicas sobre la década y además son mencionados en las entrevistas por sus pares.

Los de mayor grado de recurrencia son:

Duilio Pierri; Marcia Schwartz; Felipe Pino; Pablo Suárez, Alfredo Prior, Juna José Cambre, Carlos Gorriarena, Ana Eckel.

Para los n’90 se utilizó Se analizaron documentos del período y currículum de los artistas ya identificados como pertenecientes a la formación del Rojas. Se tomaron en

cuenta las trayectorias previas de los artistas que consideramos sustantivos del espacio, o bien del grupo, tanto aquellos que exhiben en espacios de artes plásticas, como los que no se encuentran en el campo artístico antes de la apertura del Rojas. Se observó en qué lugares desplegaban sus prácticas, y/o interacciones en el período previo a su ingreso al campo artístico. Algunos de los artistas son:

Pombo; Gumier Maier; Alfredo Londaibere, Omar Schiliro, Roberto Jacoby; Feliciano Centurión, entre otros.

Para rastrear el origen, dentro del campo cultural de Buenos Aires de los individuos del Rojas se han observado sus currículum así como también entrevistas. Se han considerado casos paradigmáticos del origen heterodoxo de artistas del Rojas: Omar Schiliro, Feliciano Centurión. Ambos ligados a la cultura nocturna gay de los ochenta. En función de ello quedan por explorar los espacios que han frecuentado.

2. Se observó cuáles fueron las **exhibiciones consagratorias**, consideradas centrales en el campo en este período, en el espacio social donde emerge luego el Rojas. Se observó: título, nombre del /los artistas, fecha de inauguración y cierre; otros datos (prensa, catálogos, etc.). Se identificaron así cuáles fueron los artistas que más circulaban, y se tomó nota de la reiteración de los artistas y los lugares, lo cual nos habla de una relación entre estos espacios, los productores y el público. Estas regularidades y cruces indican la existencia de una red de instancias de consagración, y circulación de artistas y de públicos.

3. A partir del cruce con los puntos 1 y 2 se determinaron los lugares que conforman el campo cultural y el campo artístico, entre 1981 y 1989.

Una de las propiedades del campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires en los ochenta es se encuentra poco diferenciado por actividad. Las interacciones son motivadas por la concurrencia a lugares donde se mezclan distintas actividades y se articulan las siguientes instituciones:

- 1- Lugares de sociabilidad nocturnos: bares, discotecas, teatros, recitales de rock.
- 2- Espacios de sociabilidad exclusivamente gay (a identificar)
- 3- Activismo gay (a identificar)
- 4- Publicaciones periódicas (revistas, diarios)
- 5- Centros culturales

6- Salas de exposición de artes visuales, galerías de arte, etc.  
teatro, performances, plástica, recitales, etc.

Este rasgo de heteronomía se irá perdiendo conforme avance la década. Los lugares de socialización recobrarán paulatinamente su especificidad por rama de actividades. Es decir, que el campo artístico vive un proceso de reconquista de la autonomía perdida en los años precedentes de la dictadura.

Asimismo, la mayoría de los entrevistados destacó la diferencia entre la escasa cantidad de espacios de exhibición dedicados al arte contemporáneo existentes en los ochenta. Por contraste, refirieron la gran cantidad que se fue agregando con el avance de la década del noventa. En el momento de emergencia del Rojas, éste llama la atención por dicha escasez, atrayendo el interés de los artistas.

Asimismo los actores mencionaron los lugares de encuentro y salidas en ambas décadas. Se tomaron estas menciones para realizar los mapas.

Para finalizar, se verificó un desplazamiento en los lugares consagrados del momento, desde e las espacios híbridos del campo cultural donde las interacciones no son producto de la misma actividad hacia espacios más diferenciados. Este desplazamiento es parte de un proceso de autonomización, por un lado, y de expansión, por el otro. Ambos procesos de encuentran de todos modos vinculados a la apertura democrática, y a los efectos del discurso de la globalización en el circuito internacional de arte desde fines de los ochenta.

Dentro del campo artístico, se observaron los lugares donde han tenido lugar las exhibiciones mencionadas en historias del arte de la década. Se han incluido relatos de distinto tipo: fuentes especializadas, como así también recuerdos de los artistas u otros actores o testigos del período. Esta heterogeneidad no es tal para nuestros fines, ya que lo que interesa es identificar aquellos lugares relevantes para el propio campo y su historia. Se consideran a partir de que ambos forman parte del campo artístico, y ambas perspectivas dan cuenta de aspectos del mismo proceso. A pesar de ello las diferencias entre las distintas posiciones, ocupadas por las distintas categorías de actores se han tomado como criterio de agrupación de los datos. Las instituciones que concentran la mayor cantidad de muestras relevantes para el campo, se dividen según el período de su inauguración. 1-antes de 1983, 2-después de 1983.

Los lugares informales predominan entre aquellos donde han realizado exposiciones los artistas determinados en el punto 3 (consagrados de los ochenta), entre 1981-1983. En el período 1984-1989; es decir, hasta la apertura del Rojas, la tendencia a favor de los primeros disminuye.

Se han considerado cuáles fueron las instituciones de mayor actividad, por cantidad de muestras relevantes para el campo. Debe notarse el año de inauguración, ya que es un proceso que está en sus comienzos, consecuencia de la reapertura hacia la democracia.

Se han relevado muestras por institución, según título de la muestra, nombre del artista, fecha de apertura y cierre.

Por último, como lugar de cruce de estas variables, se han observado los **currículums** de los artistas identificados en el punto 3, así como en archivos de prensa en papel. Se consideró dónde exhibieron en el período 1980-1983; 1984-1989 los artistas paradigmáticos de la década del '80 y del '90.

### **3. Matriz de datos, mapa cultural 1980-1989 (en proceso)**

#### **- Bares y Discotecas**

*Bolivia.* “a la vuelta del Parakultural”. Venezuela y Bolívar a confirmar. 1989

*Cabo Verde.* Serrano 1760.

*Caras Más Caras.* Billinghamurst 1155.

- *Cemento.* Estados Unidos 1234. (1985-2004) de Omar Chabán.
- *Bar Einstein.* Córdoba 2547. (mayo 1982- 1985)

*El Depósito.* Cochabamba al 400

*Fandango.* Serrano 1640

*Halley/Cine Cosmos.* Corrientes 2046

*Gracias, Nena.* Dorrego 1128.

- *La Capilla.* Suipacha 842

*La esquina del Sol* Guatemala y Gurruchaga (1983-1985).

*Látex.* Bulnes y Honduras.

- *Medio mundo Varieté.* Corrientes 1872.
- *Discoteca Marabú.* Maipú 359. 1984.
- *Moon.* Juncal 1773.
- *Morocco.* Hipólito Yrigoyen 851
- *Paladium.* Reconquista 945 (y Paraguay). (1985-1992)

- *Parakultural*. Venezuela 336. Chacabuco 1000. (1885-1994)

*Prix d'Ami*. Primera etapa en Arcos y Monroe, luego en Ciudad de la Paz al 2300.

- *C. C. Ciudad de Benos Aires*. Junín 1930 1984
- *Rojas*. Corrientes 2038 (1984)
- *Stud free pub*. Libertador 5665 (y La Pampa). (1982-1985)
- *The age*. MT de Alvear y Reconquista.
- *Zero*. República de la India 2725 (y Las Heras). 1983

#### **- Teatros**

*Babilonia* Guardia Vieja 3360 (1989)

*IFT*. Boulogne Sur Mer 549

*De la Fábula*. Agüero 444

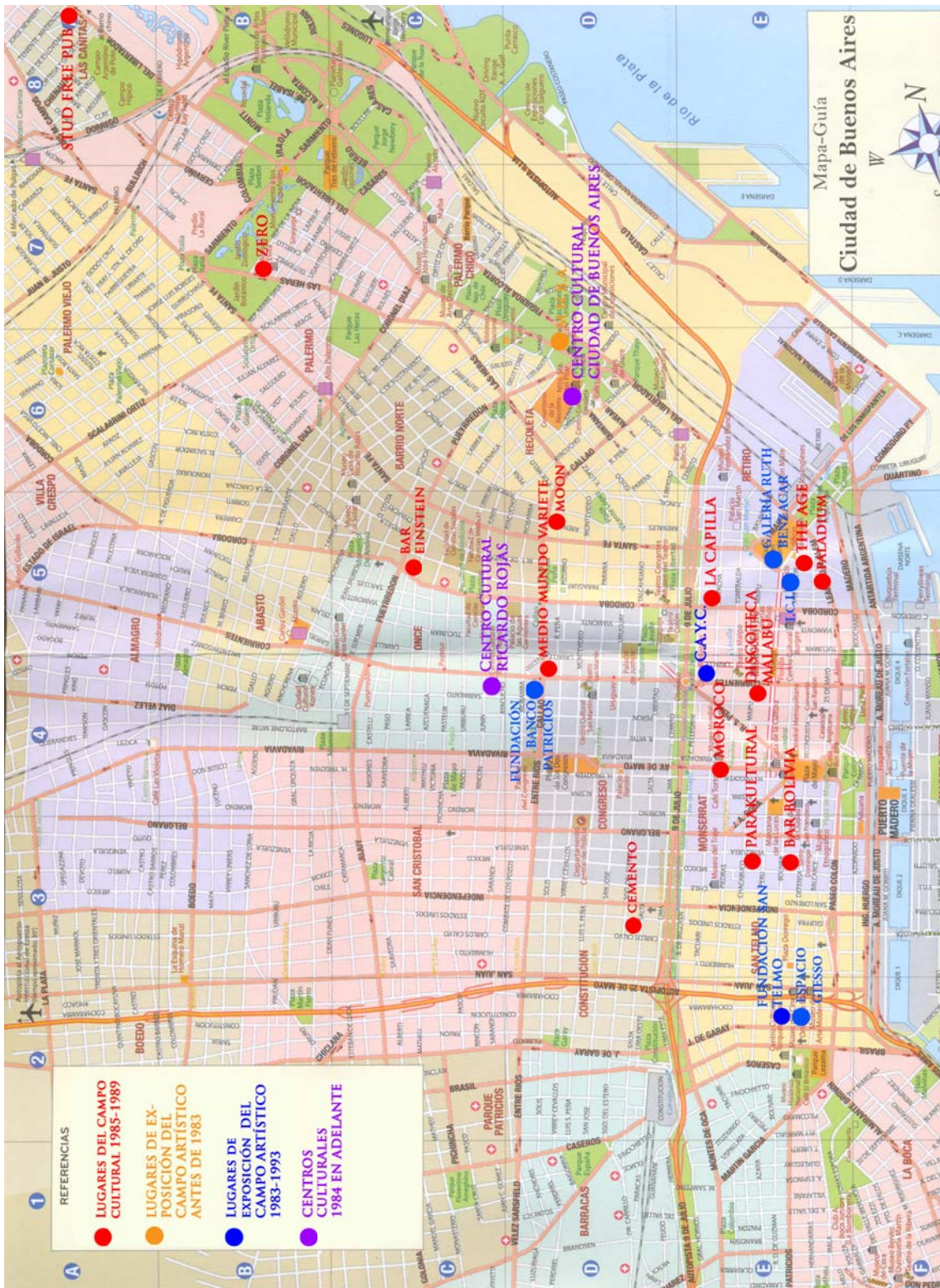
#### **- Campo artístico 1980-1989**

- Museo Nacional de Bellas Artes
- Espacio Giesso
- Fundación San Telmo. 1980 (Familia Helft)
- Fundación Banco Patricios
- I.C.I. 1988
- Sala de Exhibiciones del Rojas 1989

#### **- Centros Culturales**

- Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires 1984
- Centro Cultural Rojas 1984

# Campo cultural y artístico 1981-1989





## **2. Innovación e institución. La Sala del Centro Cultural Ricardo Rojas, 1989-1992**

Con la impronta de la “escena under” que promovió en la apertura democrática, el Centro Cultural Rojas dio lugar a fines de la década del ochenta a las artes plásticas. Desde la Sala de Exhibiciones del Rojas se promovió la emergencia de una estética que influyó fuertemente en las producciones artísticas de todo el campo a fines de los noventa.

A mediados de los ochenta la vida cultural de la ciudad de Buenos Aires asiste en este período a un renacer público luego de los años de dictadura. Recién abierto y sin un rumbo previamente fijado, el Rojas concentra a individuos que provienen de distintos campos como la literatura, el teatro, o la plástica, pero que coinciden en un espacio simbólico de la ciudad de Buenos Aires, y comparten una sensibilidad de época. Muchos de ellos probablemente se conocen privadamente, pero en este momento estas amistades cobran un estado público y se materializan en eventos sociales. Más allá del proyecto programático que tienen las autoridades, el Rojas se convierte rápidamente en un espacio de ensayos de obras de danza-teatro, como así también un lugar de estar de un grupo de gente que es público y en general también productor de manifestaciones culturales que en un principio contrastan marcadamente con el circuito de bienes de alta cultura más oficial. Su carácter excéntrico suele aludirse en el prefijo *off*, o *under*. Esto, en cuanto a la vida cultural en la que surge el Rojas.

Como observamos, una de las propiedades salientes del campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires en los '80 es se encuentra poco diferenciado por actividad. Las interacciones son motivadas por la concurrencia a lugares donde se mezclan distintas actividades: teatro, performances, plástica, recitales, etc. Este rasgo se irá perdiendo conforme avance la década. Los lugares de socialización recobrarán paulatinamente su especificidad por rama de actividades. Es decir, que el campo artístico vive un proceso de reconquista de la autonomía perdida en los años precedentes de la dictadura.

Interesado en las potencialidades experimentales del Rojas, en el año 85 llega al Rojas Juan Goldín por su propia iniciativa, quien participaría en poco tiempo como asistente de dirección de la obra Arturo, primer éxito del mítico *Clu del Claun*.

Yo era militante político, pero de la Juventud Peronista. Y empecé a trabajar en el Congreso. Y en el Congreso no había...no me daban laburo. Entonces yo pensé,

porque me parecía buenísimo el proyecto del Rojas, fue que el congreso me prestase al Rojas, o sea el Rojas no me tenía que pagar el sueldo y yo cobrara del congreso, o sea que me mandara en comisión al Rojas...<sup>1</sup>

El Clu del Claun empezó a ensayar en las salas del Rojas y después se decidió que se harían ahí las obras. Lo decidió Lucas Luchilo. La primera obra fue *Arturo*, dirigida por Hernán Gené, hijo de Juan Carlos<sup>2</sup>, con asistencia dirección de Juan Goldín.

En plena Avenida Corrientes, desde el Rojas se respiraban y se emanaban aires entusiastas que se extendían por una cantidad de espacios que armaban una red que se conoce como el “*unde*”r porteño de los ochenta. Entre estos lugares pueden mencionarse el bar Einstein, en la Av. Córdoba, o el Parakultural, entre otros. La primera función del *Clu del claun* tuvo un éxito impensado.

No esperábamos nada y nos sorprendió que hubiera una cola de gente que llegaba a la esquina. La obra era tonta, tontísima, recontra tonta. Sin embargo, dijeron que éramos vanguardia, que éramos posmodernistas. Claro que en aquel momento entretener a la gente era vanguardia,

dice muchos años más tarde una integrante del grupo, Chamé Buendía. «Veníamos de la dictadura y hacer algo en la calle era como una fiesta libertina», completa<sup>3</sup>.

El Rojas se proyectaba más allá de sus puertas, asociado simbólicamente a otros lugares no muy lejanos de la ciudad de Buenos Aires, que compartían un mismo tipo de público, e incluso a algunos de los artistas. Cuenta Juan Goldín:

Y ya era divertida la cola. Porque todo el mundo iba a ver el espectáculo varias veces. Estaba en la cola Sergio de Loof, estábamos todos ahí en la cola para ver el espectáculo. La cola era un *coctail*. Había gente que venía sólo a la cola y después no entraba a ver el espectáculo. Ya la cola era un *happening*.

Juan Goldín había estudiado en el Conservatorio de Arte Dramático y Sociología. Hacía performances junto a otros actores como Cecilia Echeguren en un grupo en el que

---

Entrevista telefónica propiciada por la artista Graciela Cores.

<sup>2</sup> Juan Carlos Gene dirigió por su parte *Escuela de Payasos*, el segundo espectáculo del CdC. El tercero fue "esta me la vas a Pagar" en el Parakultural, por primera vez se cobraban entradas. Datos aportados por Juan Goldín.

<sup>3</sup> *La Nación* Reseña de Alejandro Cruz Martes 29 de agosto de 2006.

estaban además artistas plásticos como Martín Reina, que lo dirigía, y Gustavo Marrone. Omar Chabán lo producía. Cercano al grupo se encontraba un pintor joven que aun no había triunfado en el mundo, aunque faltaba poco, que era Guillermo Kuitca. En el año '85, todavía en el período en que Lucas Luchilo es secretario de extensión universitaria, Luico Swartzberg se retira de la Dirección de Cultura y lo sucede Leopoldo Sosa Pujato, quien hasta ese momento era profesor de Historia Social Latinoamericana, en la recién creada Carrera de Ciencias Políticas, y en paralelo era director de la sede de Paseo Colón, del Ciclo Básico. Es en este momento cuando una ebullición de cosas que eran estrictamente no universitarias, del ámbito del teatro, de la performance, de la plástica y de la danza que ya se habían autoconvocado al Rojas, ganan el apoyo a nivel institucional por parte de Sosa Pujato.

Junto con Sosa Pujato entró Cecilia Felgueras al Rojas. Para esa época ya eran habitué Batato Barea, Mosquito Sansineto, Fernando Noy, Tortonese, Urdapilleta, entre otros.

Al finalizar el primer mandato Schuberof, que abarca desde 1986 a 1990, Lucas Lucilo deja de ser secretario de extensión, y ocupa su lugar Martín Marcos, que viene de la facultad de Arquitectura. Paralelamente se incorpora Dario Loperfido, al Rojas. Nos informa alguien cercano que entre Darío Lopérfido y Cecilia Felgueras hacen muy buenas migas. Y sin quererlo fueron medio como desplazándolo a Leopodo Sosa Pujato, que por otro lado enferma. A los dos años fallece.

Para el momento está el Secretario de Extensión, que no tenía mucha vinculación con el área de cultura, que viene de una Facultad de Arquitectura, que lo primero que hace es tratar de rediseñar el lugar. Darle una sala de teatro distinta, ensanchar el acceso al teatro, dándole la forma que tuvo a partir de entonces la galería del Rojas.

Testigo e intérprete privilegiado de esta historia, otro de los entrevistados desliza esta interesante interpretación:

se fueron mezclando las improntas profesionales de los actores políticos que circunstancialmente están dirigiendo ahí. Entonces en la época de Lucas todas las cosas que se fueron haciendo estaban vinculadas a la facultad de Filosofía y Letras. Leopoldo le da esa impronta que para mí tiene que ver con su condición de género, por decirlo de alguna manera, esa impronta de diferencia, de diferente, de gay, de distinto, de *queer*, que posibilitó que se acerquen desprejuiciadamente personas como Batato, como Tortonese, como Fernando Noy (...) Los '90 de esa circunstancia, con un conductor de la institución que tiene que ver con la arquitectura es la

modernización del lugar, como espacio físico. Y la institucionalización de un lugar lindo y pulcro con actividades vanguardistas pero responsables.

Otros testimonios indican, como vimos, que la avenida Corrientes ya había entrado al Rojas antes de que Pujato tuviera que ir a buscarla. Pero lo que destaca esta interpretación con respecto a este grupo de la vanguardia “bohemia” de los ochenta coincide con la mirada de los demás, en que aunque no hubiera sido personalmente su “descubridor”, sí los apoyó a nivel institucional. Y sostiene que la agudeza de Sosa Pujato fue que supo notar que a pesar de ser el Centro Cultural de la Universidad de Buenos Aires, era el Centro Cultural de una ciudad. «Estaba en la calle Corrientes en un momento determinado, en una época determinada. Esto es: los ´80 en Buenos Aires».

La inserción del Rojas como fenómeno, que excede a la institución, en el espacio público, participó activamente de una intervención que se producía simultáneamente en otros lugares. Estos datos son indicadores del clima que marcó su origen, el cual alimentaría el mito del Rojas en la plástica, y también su historia.

### **Una nueva red institucional**

En agosto de 1988 inaugura el Centro Cultural del Instituto de Cooperación Latinoamericano (ICI). Esta institución será importante en los inicios de la nueva década, entre otras cosas porque formará parte de una red de nuevas relaciones que se tejen con el circuito internacional. En la primera muestra se presenta un grupo que en ese momento es parte del elenco estable de muestras de la Transvanguardia, al que se agrega Pablo Suárez: Osvaldo Monzo, Alfredo Prior y Duilio Pierri. A partir de allí, al igual que lo que ocurre en el Centro Cultural Recoleta, eventualmente en el Espacio Giesso, y un año más tarde en el Centro Cultural Ricardo Rojas, comienza a exhibirse el trabajo de jóvenes artistas. Como directora del Centro, Laura Bucellato manifiesta sus intenciones en este sentido. En primer lugar, en sintonía con la moda mundial, dar lugar a la nueva generación. En segundo lugar, religar a los jóvenes con las tradiciones de décadas anteriores, posibilitando un diálogo, como dijimos, trunco, y también mostrar en Buenos Aires a artistas de Sudamérica. Lo hace, sin embargo, bajo el modo en que le impone, al parecer, el programa de la institución. Selecciona bajo un criterio de tipo internacionalista estándar, aunque se beneficia de la producción de artistas abocados

totalmente a su tarea. Pero esta tendencia obturaba por su pretendido cosmopolitismo las características propias del arte contemporáneo argentino (Basualdo; 1994: 120). Es así como el crítico distingue dos políticas curatoriales diversas, dos instituciones –o más precisamente dos curadores- que habían influenciado fuertemente los cuatro primeros años de la década en curso (los noventa). Bucelatto alentaba, según su criterio, una tendencia al estilo “internacionalista” (1994:120). Gumier Maier apuntaba en una dirección opuesta a esta política. Y remarcaba que este pequeño y marginal lugar había llegado a ser el espacio de exhibiciones más influyente del país.

### **La institución “Rojas”**

Pero también vinculadas a la democracia recuperada, pueden señalarse en el armado de la Institución Rojas, algunas propiedades que favorecen los rasgos experimentales de sus inicios, los cuales hereda años más tarde la galería del Rojas. El Rojas contradice lo que supone la teoría clásica de Bourdieu al describir el mapa del campo de producción y circulación de los bienes simbólicos, según el cual las vanguardias surgen en el punto más alejado de las instancias de consagración oficiales. En cambio en este caso en una primera mirada observamos que una vanguardia nace fuertemente asociada a (y no termina siendo cooptada y aniquilada por) una institución estatal.

En segundo lugar, en un período en el que el Estado argentino aparecía llevando a cabo una estrategia de retracción en términos de políticas públicas, esta institución continuaría, aunque no siempre del mismo modo, llevando adelante una política cultural activa, auspiciando y sosteniendo una estética innovadora que produce efectos transformadores en todo el campo. Ese mito de origen alimenta al parecer condiciones de autonomía a esta institución, que le permiten llevar adelante una errática política cultural, que deja hacer a quienes se suceden en los distintos cargos.

El régimen democrático se restablece en Argentina con la asunción de Raúl Alfonsín el 10 de diciembre de 1983, después del triunfo electoral de la Unión Cívica Radical. Por decreto del poder ejecutivo se intervienen las Universidades nacionales con el fin de lograr su normalización y paulatinamente se reconstruye la institucionalidad de los gobiernos de los organismos respectivos<sup>4</sup>. Francisco Delich, rector normalizador desde el 26 de diciembre de 1983, es reemplazado en elecciones democráticas por Oscar

---

<sup>4</sup> Los datos y fechas de este período han sido relevados de la “Breve Historia de la Universidad de Buenos Aires” publicada en el sitio de la UBA.  
[Http://www.uba.ar/download/institucional/uba/historia\\_uba.pdf](http://www.uba.ar/download/institucional/uba/historia_uba.pdf).

Schuberof el 19 de marzo de 1985, perteneciente a la línea de Franja Morada de la UCR, dentro de la política universitaria. El mandato de este último se prolongaría por cuatro períodos consecutivos.

En 1984, todavía en el período de normalización de la Universidad de Buenos Aires se crea la Secretaría de Extensión Universitaria y el Centro Cultural “Rector Ricardo Rojas”. En 1985 el Rector normalizador Francisco Delich inaugura el Ciclo Básico Común- CBC-, unidad académica dependiente del Rectorado, que funciona – aun en la actualidad- como el curso Introductorio con exámenes posteriores como condición de ingreso a las carreras, mecanismo que reemplaza el examen obligatorio vigente hasta entonces.

En algunos de los edificios en donde funcionaban las distintas sedes del recientemente creado Ciclo Básico Común, se abrieron una serie de nuevas dependencias. Emblemáticamente, a todos estos nuevos “Centros” las autoridades radicales las bautizaron con los nombres de los protagonistas de la Reforma del ‘18, muchos de los cuales habían firmado el Manifiesto Liminar. En este texto paradigmático de la historia de la Universidad de Buenos Aires se proclaman, en una rebelión de la Federación de Estudiantes, las condiciones que debía tener una Universidad que se pensaba nueva, moderna y democrática. Mediante el “Manifiesto Liminar” la “Juventud Argentina de Córdoba” se dirigía a «los hombres libres de América» con el objetivo de «romper la última cadena que, en pleno siglo XX, nos ataba a la antigua dominación monárquica y monástica»<sup>5</sup>. Invocando ellos, a su vez, a “los contrarrevolucionarios de Mayo” como antecedentes, la Federación Universitaria de Córdoba declaraba las intenciones revolucionarias de su propuesta de gobierno en la Universidad y exigía participar como parte de la Universidad en su gobierno.

Es comprensible que en un proceso de reconstrucción de las instituciones democráticas y de sujetos políticos colectivos, aquel Manifiesto de 1918 haya venido al pensamiento de alguno de ellos. Por medio de una acción y un manifiesto de carácter fundacionales, los jóvenes estudiantes de aquel momento se autoafirmaban como un grupo político cuyo universo de acción era un ámbito específico de prácticas y conocimientos que como tal reclamaba su autonomía – concretamente en ese entonces frente al poder de la Iglesia- pero que al mismo tiempo interpelaba a la sociedad en su conjunto. Aquel manifiesto terminaba así:

---

<sup>5</sup> Manifiesto Liminar de la Reforma Universitaria de 1918.

La juventud ya no pide, exige que se le reconozca el derecho a exteriorizar ese pensamiento propio en los cuerpos universitarios por medio de sus representantes. Está cansada de soportar a los tiranos. Si ha sido capaz de realizar una revolución en las conciencias, no puede desconocerle la capacidad de intervenir en el gobierno de su propia casa. La juventud universitaria de Córdoba, por intermedio de su Federación, saluda a los compañeros de la América toda y les incita a colaborar en la obra de libertad que se inicia.<sup>6</sup>

En este contexto se crea el Centro Cultural Rojas, que depende de la secretaría de extensión universitaria de la UBA. Se elige como emblema a alguien que formó parte del período de la Reforma, ligado al mundo de las letras, justamente el Dr. Ricardo Rojas, quien había ocupado el cargo de rector de la UBA entre 1926 y 1930. Y además se recalca en el nombre del Centro el cargo de Rector. Es esperable que el Rojas naciera vinculado a la literatura, dado que tanto el secretario de cultura como el de extensión universitaria, que funcionaban como las autoridades máximas de la institución en su primer momento – Lucas Lucilo y Lucio Schwartzberg-, provenían de la Facultad de Filosofía y Letras. Por esta razón también la mayor parte del equipo de trabajo del Rojas se compone de gente proveniente de esta Facultad<sup>7</sup>, donde los militantes cercanos al radicalismo, tuvieron una representación importante<sup>8</sup>.

La Universidad funciona como una pequeña ciudad. O como un pequeño país, digamos. La mayoría de los cargos ejecutivos son producto de la representación que uno obtiene a través de elecciones, y esa representación durante los ochenta y los noventa fue favorable en el ámbito universitario a los radicales. Y los radicales gobernando la Universidad cubrían espacios institucionales. Cuando ganaron en la ciudad muchos de esos actores se fueron a la ciudad y hubo como un reemplazo, cuando se perdió la Universidad la mayoría de esos actores dejaron de estar en esos lugares institucionales de gestión.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Firmaban Enrique F. Barros, Horacio Valdés, Ismael C. Bordabehere, Presidentes Gumersindo Sayago- Alfredo Castellanos - Luis M. Méndez - Jorge L. Bazante - Ceferino Garzón Maceda - Julio Molina - Carlos Suárez Pinto - Emilio R. Biagosch - Ángel J. Nigro - Natalio J. Saibene - Antonio Medina Allende - Ernesto Garzón.”

<sup>7</sup> Entrevista con Pablo Alessandrini dirigente radical estudiantil, por ese entonces empleado del Rojas.

<sup>8</sup> Sin embargo, la filiación radical no fue excluyente. Tal es el caso de Sosa Pujato, quien había sido militante del PC en su juventud, y que no militó en el radicalismo, aunque se acercó al alfonsinismo de manera independiente, después del '83.

<sup>9</sup> Idem

El nombre del Centro Cultural, es un buen signo de este anudamiento de espacios de poder, a los que aspiraban algunos de los militantes del radicalismo, como una etapa de sus carreras políticas. Los presentes acuden en el momento fundacional en busca de padres a la memoria de la Reforma del Dieciocho, y eligen a alguien que aunque hubiera ocupado el cargo de rector, poseía una proyección intelectual que no se restringía a lo académico. Este esta doble pertenencia es un rasgo que también tendrá el Rojas. Por otro lado la Reforma es un símbolo capaz de unificar a grupos distintos, en virtud del prestigio del que goza ese gesto político-intelectual dentro de la comunidad académica.

El edificio donde se inauguró el Rojas había pertenecido al Centro de Estudiantes de la Facultad de Medicina, y pasó luego a la Universidad<sup>10</sup>. Juan Goldín<sup>11</sup> se acuerda de que ya funcionaban ahí algunos talleres «heredados de la dictadura». «Era un grupo como de folclore, pero de danzas, con zapatitos y todo». Danzas folclóricas, clases de declamación y oratoria y un coro que funcionaba en el último piso. «Pero lo primero interesante que pasó fue la escuela de Mariana Barenstein», señala Goldín, con la escuela de Teatro-danza». En la escuela estaban María José Goldin, Mariana Berotto y también Batato Barea, entre otros.

Como decimos, el primer gobierno del Centro Rojas estuvo compuesto por dos militantes de la Juventud Radical en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Lucas Lucilo «involucrado en la gestión, y en atar acuerdos» según lo describen, y Lucio Swartzberg, «una especie de intelectual autodidacta».

### **3. Transformaciones del campo artístico en los noventa**

Luego de un tiempo de letargo, el campo artístico se modificaba en todas sus zonas. La relativa masificación de nuevas tecnologías hacia finales de los '80 ofrecía nuevos soportes, que se asociaron directamente al estilo que se imponía internacionalmente. Existe una verdadera imbricación entre el *neoconceptualismo* y las nuevas tecnologías disponibles.<sup>12</sup> Gran parte del arte contemporáneo comenzó en esta época a producirse

---

<sup>10</sup> Para más datos, Alessandrini me dice que «la sala de cancha de paleta, que está arriba de todo, era la cancha de paleta del centro de estudiantes. Después pasó a formar parte de la Facultad de Medicina», pero no recuerda cuándo fue que pasó a formar parte de la Facultad de Medicina.

<sup>11</sup> Entrevista telefónica con Goldín, Julio de 2007. Agradezco a Graciela Cores esta posibilidad.

<sup>12</sup> Esta relación tan estrecha entre neoconceptualismo y nuevas tecnologías, y la afirmación de que tal unión era efectivamente el estilo legítimo internacional, me fue sugerida por Tulio de Sagastizábal en una entrevista personal, en el mes de octubre de 2004.



en audio e imágenes digitales o en video. La elección de estas tecnologías facilitaban el traslado de las obras, lo que permitía realizar envíos a muchas de las convocatorias internacionales que por entonces, al ritmo de un propagado “multiculturalismo” imperante en las disciplinas teóricas y científicas, comenzaban a lanzarse. La expansión de estas teorías a la mayor parte de los espacios de la comunidad académica internacional junto con las de la “globalización” algo después, fueron para algunos teóricos (Bourdieu y Wacquant; 1998) efecto directo de la influencia simbólica y económica norteamericana producida a partir de una indiscutida hegemonía mundial en otros pero también en este terreno, que homogeneizó de acuerdo a una serie de tópicos y supuestos gran parte de las producciones de fines de los ochenta y de los noventa.

Estas teorías son el marco en el que a partir de principios de los ´90 se inicia un proceso cada vez más intenso de circulación del arte de América Latina en Europa y los Estados Unidos. La presencia de la obra de Kuitca en los circuitos internacionales -junto a otros artistas latinoamericanos como el chileno Alfredo Jaar, el brasilero Cildo Meireles y otros- no puede compararse, continúa el crítico, con el escaso grado de difusión que tuvieron, por ejemplo, los artistas de Arte-Concreto- Invención y Madí de la década del ´40, cuyo prestigio internacional está fuera de discusión. Desde su punto de vista: «Es evidente que la nueva situación se relaciona, en parte, con la participación de Latinoamérica en los procesos de globalización». Una cantidad considerable de artistas aprovecharon la paridad cambiaria favorable para viajar al exterior, poniéndose al tanto de lo que se estaba haciendo y sintiéndose, incluso, en diálogo simultáneo con las producciones más recientes.

En todo caso, la relación con el circuito internacional pareció plantearse en otros términos debido, por un lado a la reconfiguración del circuito internacional y por otro a las condiciones económicas y culturales de la Argentina.

A nivel local, como vimos, existe acuerdo entre los observadores que una nueva red institucional con autoridad de consagrar a los nuevos artistas visuales apareció alrededor de los siguientes lugares o instituciones: el I.C.I, Instituto de Cooperación Latinoamericana, con la activa participación de su directora, Laura Buccellato, la Galería Ruth Benzacar –con particular insidencia de Orly Benzacar, que marcaba un corte generacional respecto de su madre en las producciones que elegiría-, los talleres del programa de Becas Kuitca -auspiciado sucesiva y/o simultáneamente por la Fundación Antorchas, el Gobierno de la Ciudad, la Fundación Proa y el I.C.I, el Taller

de Barracas, financiado por la Fundación Antorchas luego de la primera emisión de la Beca Kuitca-, el Fondo Nacional de las Artes, el Centro Cultural Recoleta, el Centro Cultural Borges y la galería del Centro Cultural Rojas. Jorge Gumier Maier se vinculó a este espacio, aunque provenía de una zona tangencial al campo del arte más cercana al teatro y las performances de la “movida” de los ochenta (Sarlo; 1999).

### **Las herencias de los ochenta**

Fundado en 1984, el Centro Cultural Ricardo Rojas fue uno de los escenarios del teatro underground de fines de los ochentas. Actores como Alejandro Urdapilleta, Batato Barea o Dalila hicieron en este espacio sus primeras obras de teatro experimental. El prestigio ganado en las artes escénicas, el reconocimiento de su impulso innovador, alcanzó para teñir por cercanía la incipiente incursión de la institución en la escena de las artes visuales. Con la impronta de la “escena under” que promovió en la apertura democrática, el Centro Cultural Rojas dio lugar a fines de la década del ochenta a las artes plásticas. Desde la Sala de Exhibiciones del Rojas se promovió la emergencia de una estética que influyó fuertemente en las producciones artísticas de todo el campo a fines de los noventa.

Bajo la dirección de Leopoldo Sosa Pujato se promovió la creación de una galería de artes visuales que se inauguró el 13 de julio de 1989 nombrando a Jorge Gumier Maier como director, cargo que ocupó desde su creación en el año 1989 hasta 1996. Gumier Maier sostiene que el aire transgresor que había en el centro sumado a la ausencia de una línea cultural, dado que el lugar empezaba a existir con su propia dirección, lo impulsaron a “mostrar la obra de cualquiera. No podía decir a ver si meto la pata porque ni yo ni el espacio existíamos. ¿Cómo iba a meter la pata?” (Verlichak, 1998: 17).

### **El director de la Sala**

Nacido en 1953, Jorge Gumier Maier había sido militante maoísta en sus años en la facultad de psicología, entre 1972 y 1976.<sup>13</sup> En 1978 comenzó a trabajar en la prensa escrita, como crítico de arte de la revista “Expreso imaginario” de Pipo Lernoud y Jorge Pistocci. Luego trabajó también en “El porteño” invitado por Gabriel Levinas, donde a fines de la dictadura empezó a escribir una columna sobre cuestiones de sexualidad

---

<sup>13</sup> Los datos fueron extraídos de una entrevista realizada a J.G.M. por la periodista Victoria Verlichak, publicada en un libro suyo sobre artistas de los '90. Verlichak (1998), citado en la bibliografía.

homosexual, hasta que se cansó y amplió el espectro temático hacia la crítica cultural. Si bien dice que siempre pintó, su producción de obra se sistematizó desde 1989, cuando hizo su primera muestra en el Centro Cultural Recoleta, en ese momento dirigido por Osvaldo Giesso, a quien ya conocía. A partir de entonces hizo una muestra individual por año más otras colectivas.

Su vida personal se encuentra muy vinculada con sus intervenciones intelectuales. Vivió con Omar Schiliro desde 1984 hasta su muerte en 1994. Su círculo íntimo está formado por artistas que figuran en todas las selecciones de los llamados “artistas de los ´90”. Además de Schiliro, Marcelo Pombo, Alfredo Londaibere y Feliciano Centurión, también fallecido, todos parecieron haber conformado un grupo de amistad en el que producían sus obras de modo colectivo: «No es que dudo, pero todas mis primeras obras, hasta 1994, las eligieron primero Schiliro, después Pombo y Centurión. Decían, ‘va ésta’ y yo los hacía y el resto, a la mierda. Hasta el color elegían, me acuerdo perfectamente de unos cuadros que el color era de Feliciano. Me dijo: ‘Acá va un violeta’ y yo iba y ponía el violeta. (...)»

Animado por Gumier Maier, a quien había conocido en 1984 en el Grupo de Acción Gay- parte de lo que luego fue la CHA, Pombo fue al espacio joven de Recoleta, que dirigía Pablo Suárez. “A él le gustó mucho mi trabajo y me dio una fecha para 1987. Esa fue mi primera muestra y pasó totalmente desapercibida.” (Verlichak; 1998: 199)

Gumier Maier también conoce a Roberto Jacoby, de una trayectoria similar a la de Suárez, quien le compra un cuadro a Pombo en la primera muestra. Al parecer, es la figura de Suárez la que activa en un principio a esta *formación*, le da impulso y avala a los recién llegados, participando incluso de una muestra colectiva - paradigmática de este momento, por el impacto que causó y el alto grado de visibilidad que tuvo- con dos de los recién llegados: Pombo y Harte. La muestra se llamó Pombo-Harte-Suarez y tuvo tres emisiones: una en Rojas, otra en el C.C.Recoleta (1990) y la de la Fundación Banco Patricios (1992).

Entre los artistas estaban Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Jorge Gumier Maier y el círculo de sus relaciones personales, como Marcelo Pombo y Miguel Harte. Este es el núcleo del momento de emergencia. A este primer momento uno de los entrevistados lo define como «una movida autónoma, autosuficiente, bien inserta además en cierta genealogía, cierta tradición. A pesar de la mayor exposición de Gumier, el padre era Pablo Suárez».

Efectivamente la aparición de este grupo de artistas desconocidos se produce de la mano en cierta medida de Pablo Suárez, que es una persona prestigiosa al interior del campo, con una trayectoria conocida y valorada por sus pares, de los cuales además es amigo. El nexos entre Pombo y Suárez es Gumier Maier, quien conoce a Suárez a través de Marcia Shuartz.

Pablo Suárez y Roberto Jacoby son en los '90 artistas consagrados, con mucha presencia en el campo desde aquella década, ligados ambos en un principio a la experiencia del Di Tella. Jacoby es uno de los artistas que junto a Eduardo Costa y Raul Escari produjeron el llamado *arte de los medios* que consistía en realizar intervenciones críticas e irónicas en medios periodísticos de Buenos Aires (diario El Mundo, Revista Gente, Para Ti, Confirmado, El escarabajo de Oro) un informe y fotografías sobre la realización de un happening, al que llamaron Happening de la Participación Total, que en verdad nunca se había realizado. La obra terminaba al informarse, también en los medios de comunicación, sobre la falsedad de ese informe. Fue uno de los artistas que participó en el evento Tucumán Arde en 1968, después del cual muchos artistas de vanguardia abandonaron las prácticas específicamente artísticas para dedicarse a la militancia política, o incluso a actividades de tipo político-militares.

Pablo Suárez hizo su primera muestra individual en la galería Lirolay en el '61. A partir de 1964 se vinculó con artistas del Di Tella (Santonín, Renart, Minujin, Roberto Jacoby, Rodríguez Arias, Roberto Carreira, Stopanni). Allí participó en La Menesunda y otras muestras de arte más conceptual, hasta que en 1968 se fue, realizando una obra que consistía en la carta de su renuncia. El mismo año lo siguieron en su salida otros artistas por discrepancias con Romero Brest y en general por tener una perspectiva del arte más inmediatamente ligado a la práctica política que otros integrantes del Di Tella, que decidieron quedarse. También en el '68 realizó junto a otros artistas –entre ellos Roberto Jacoby- la obra “Tucumán Arde”, la cual considera como una experiencia fallida.

La red de referencias en la que se sostuvieron al parecer los pasos clave de esta emergencia, queda más o menos completada, según su relato:

Suárez nos invitó a Harte y a mí a exponer (los tres) juntos en diciembre de 1989. La presencia de Pablo (Suárez) nos dio un aval impensado a nosotros y al Rojas, aunque algunas piezas de la primera muestra fueron bastante resistidas por algunos, como esa enredadera hecha por mí con flores armadas con forros, rellenos de perlas y petalitos.

Con esa muestra que era bárbara, el Rojas apareció por primera vez mencionado en la prensa, en una nota de Briante en “Página/12”.

“Harte, Pombo, Suárez” tuvo tres versiones, se completó con la del Recoleta (1990) y la de la Fundación Banco Patricios (1992). Desde la dirección de la Sala de Exhibiciones del Rojas, Jorge Gumier Maier ejerció una labor curatorial muy visible. Sostenida muchas veces en la reivindicación del capricho como único criterio legitimador de un determinado arte y no de otros, su prédica romántica puede ser entendida como parte de su estrategia para oponerse al estilo neo conceptualista que se imponía desde los nuevos centros<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Como vimos, Inés Katzestein ha considerado que el grupo de artistas que a principios de la década estaba asociado al Centro Cultural Ricardo Rojas habría significado un obstáculo para la integración del arte argentino al circuito global.