

# Relaciones peligrosas. Arte abstracto en Buenos Aires durante los años noventa



Francisco Lemus

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina

Recibido en mayo de 2017; aceptado en julio de 2017.

## Resumen

Este artículo analiza el desarrollo del arte abstracto en Buenos Aires durante los años noventa a partir del análisis de dos exposiciones: *Crimen es ornamento* (1994) y *The Rational Twist* (1996). Atendiendo a las características de estos proyectos curatoriales, indagamos en la construcción de un *ethos* moderno, extensivo a la vanguardia, que en la primera mitad del siglo XX vio en el ornamento una imagen del derroche subordinada a la naturaleza, primitiva y afeminada. Teniendo en cuenta estas ideas, abordamos la reflexión sobre las obras contemporáneas en relación a sus condiciones de emergencia y la generación de una sensibilidad *queer* como marca distintiva de la época.

## Palabras clave

arte argentino de los años 90  
abstracción  
modernidad  
queer

## Dangerous relationships. Abstract art in Buenos Aires during the nineties

### Abstract

This paper analyzes the development of abstract art in Buenos Aires during the nineties from the analysis of two exhibitions: *Crimen es ornamento* (1994) and *The Rational Twist* (1996). Attending to the characteristics of these curatorial projects, we investigate the construction of a modern *ethos* extensive to the avant-garde that, in the first half of the 20th century, saw in the ornament an image of waste subordinated to nature, primitive and feminine. Taking these ideas as a starting point, we analyze contemporary art in relation to its conditions of production and recognition and the generation of a queer sensibility as a distinctive aspect.

## Keywords

Argentine art of the 90's  
abstract art  
modernity  
queer

## I. Introducción

Durante los años noventa el arte abstracto argentino comenzó a circular en instituciones y museos de América Latina y las principales metrópolis culturales de Estados

Unidos y Europa. Las experiencias artísticas que tuvieron lugar en Argentina entre el período de entreguerras y la segunda posguerra cobraron relevancia en las agendas curatoriales y el mercado del arte. En sincronía con esta valorización histórica, diferentes artistas contemporáneos situados en Buenos Aires delinearon sus obras en torno a la abstracción.<sup>1</sup>

1. Un primer abordaje sobre las relaciones entre el arte abstracto latinoamericano de los años cincuenta y las propuestas contemporáneas orientadas por el lenguaje de la abstracción se presenta en García (2012), quien a su vez ha investigado de manera exhaustiva el desarrollo de la abstracción en su libro *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (2011).

A mediados de la década, Carlos Basualdo llevó a cabo dos exposiciones que tuvieron como objetivo trazar una genealogía entre estos artistas y el arte concreto argentino, *Crimen es ornamento* (1994) y *The Rational Twist* (1996). En los textos curatoriales, el curador plantea una paradoja en relación a las producciones contemporáneas: reconoce el uso de saberes en torno al concretismo, pero encuentra una disposición estética por el ornamento. Para desarrollar su postura, Basualdo recurre a las ideas de Adolf Loos sostenidas en la conferencia *Ornamento y delito* (1908) y toma al ornamento como un resto, una ruina y un cadáver. Desde su óptica, la emergencia del cadáveres una oportunidad para recuperar la memoria crítica del pasado del arte argentino y señalar una marca diferencial en las obras del presente. Atendiendo a esta lógica, la operación se desmarca de las garantías del historicismo y proyecta con fuerza un texto de entre siglos que da cuenta de las tensiones del relato moderno.

A partir de los efectos que han tenido estas exhibiciones en la escritura del arte argentino de los años noventa, me interesa reflexionar sobre las características que poseen el ornamento y el cadáver como signos que atraviesan a las imágenes que circularon por la escena de Buenos Aires.<sup>2</sup> Para esto, nos detendremos en los reenvíos orientados en torno al rechazo del ornamento como imagen regresiva de la cultura, indagaremos en la crítica de Loos y los postulados del arte concreto. Luego, se verán las condiciones de producción de las exposiciones en torno al discurso de su curador en sus distintos cruces con la escena artística de Buenos Aires. Si bien analizaremos las obras exhibidas, prestaremos especial atención a los artistas Jorge Gumier Maier y Omar Schiliro, ya que sus producciones iluminan sensibilidades *queer* que traspasan los límites de la pintura abstracta y nos permiten analizar formas artísticas no interrogadas por una lectura erudita de la vanguardia.

2. Las exposiciones de Basualdo fueron analizadas por primera vez en el dossier "Abstracción" publicado en el n° 13 de la revista de artes visuales *Ramona*. En el mismo se reprodujo el texto "Ejercicio de lejanía" (1996), que acompañó la exposición *The Rational Twist*, y participaron Rafael Cippolini, Nicolás Guagnini, Pablo Siquier, Alejandro Puente, Ernesto Ballesteros y Miguel Gandolfo.

## II. Mantra antidecorativista

En 1908 el arquitecto vienés Adolf Loos leyó su conferencia *Ornamento y delito*. Para la historia de la arquitectura Loos no solo es considerado uno de los precursores del racionalismo, sino también el detractor más vehemente de la Secesión de Viena y el *art nouveau*.<sup>3</sup> Según Hal Foster, su producción teórica puede ser considerada como el mantra antidecorativista de la modernidad (2001a). Arquitecto de edificios y casas de fachadas austeras, Loos veía al ornamento como un elemento degenerado (amoral) asociado a la delincuencia, las costumbres aristocráticas decadentes, la infancia y los "pueblos primitivos". En oposición a las experiencias modernistas que intentaban fusionar las artes para generar una obra total, él pensaba a la arquitectura y el diseño en términos utilitarios, libres de todo agregado superficial.<sup>4</sup> El ornamento no solo equivalía a una imagen del atraso negativa para la evolución de la cultura, sino también una fuerza de trabajo poco rentable. A medida que avanzó en su postura, Loos asoció al ornamento con los restos, los residuos, incluso los vestigios de una cultura anterior.

3. La conferencia fue leída por primera vez en el 8° Congreso Internacional de Arquitectos que tuvo lugar en Viena. Véase Loos (1980).

4. Diferentes autores han analizado los textos de Loos y su influencia en el pensamiento moderno, en las siguientes páginas haré referencia a Foster (2001), Calabuig Cañestro (2007) y Groys (2014).

Estas ideas se presentan de antemano en un texto que tituló "De un pobre hombre rico" (1900), en el cual el protagonista es un acaudalado hombre de negocios que contrata a un arquitecto de la Secesión para diseñar y decorar su casa. Las habitaciones, los muebles, los objetos de la vida doméstica y la vestimenta son supeditados por el ojo del arquitecto. El hombre, feliz al principio de este relato, queda atrapado sin la

posibilidad de un diseño de sí mismo en esa gran obra de arte. Se siente muerto, al punto de decir: “ahora debo aprender a vagar con mi propio cadáver” (1993:250). Por medio de esta historia, Loos desacreditó al modernismo vienés a favor de una arquitectura y diseño limitados a la forma esencial de las cosas. Boris Groys (2014), que ha estudiado al constructivismo ruso y las discusiones estéticas generadas en torno a la Revolución, sostiene que la crítica del arquitecto no es un fenómeno aislado, refleja los postulados de la vanguardia en la búsqueda de la síntesis entre arte y vida, pero también sus contradicciones al momento de trazar un grado cero del orden artístico.

En esta misma línea, Noemí Calabuig Cañestro observa en los textos de Loos una crítica a la ambigüedad sexual que caracterizaba a la Secesión. Según su tesis, el arquitecto fue influido por la lectura de *Sexo y carácter* (1903) de Otto Weininger, un libro de gran circulación en Viena de fin de siglo. A partir del joven filósofo, Loos atribuye que el “afeminamiento” del arte y la culturas e debe a la pereza intelectual y la degeneración del espíritu. Para Weininger los principios femeninos y masculinos son ideas que deben guiar la obra del artista y la tarea del científico: “El principio femenino es identificado con el sexo y la procreación, con la subordinación a las leyes de la naturaleza, con la inconsciencia y la irracionalidad y, en definitiva, con la materia. El principio masculino es identificado con la voluntad, con la acción libre creativa, con la conciencia, la racionalidad y la responsabilidad. Esto es, con el espíritu” (2007: 416). Desde ya para esta teoría ningún individuo podría encarnar a la perfección estos principios, pero el ideal regulativo de la conducta humana estaría dado por la anulación de los rasgos asociados al *principio femenino*. En este sentido, Loos plegó sus ideas a un discurso que como tantos contribuyó a edificar el carácter patriarcal de los relatos fundantes de la modernidad. Al mismo tiempo que la proyección de una feminidad imaginaria, sobre el pasado artesanal y la cultura de masas, fue figurada como una amenaza, se constituyó como un valor instrumental para la creatividad moderna (Huysen 2002).<sup>5</sup>

Teniendo en cuenta estas ideas, desarrollaré brevemente algunos episodios de importancia para comprender los postulados del arte concreto en relación con las intervenciones de Loos. La propuesta de estos artistas se caracteriza por la creación de obras a partir de la organización racional de sus partes sin responder a representaciones de objetos, sino a formas concretas que surgen a través de la invención y la experimentación calculada. El formato está dado por la ruptura con el cuadro de caballete, la ortogonalidad y la incorporación del *marco recortado*. Para los concretos la autonomía del arte fue clave en el desarrollo de su horizonte visual, pero no como aislamiento estético sino como un modo de productivizar las innovaciones técnicas y la crítica social del marxismo.<sup>6</sup> En 1930 se publicó en París el único número de la revista *Art Concret* en el que se presentaron las “Bases de la pintura concreta”. En los seis ítems que integran el manifiesto sobresale la necesidad de generar un arte que no responda a los datos que proporcionan la naturaleza, la sensualidad y los sentimientos. En contra del simbolismo y el lirismo, los artistas pretendían hacer un arte donde los elementos pictóricos y los cuadros estuviesen desprovistos de toda significación. En 1944 se publicó en Buenos Aires la revista *Arturo* integrada por los artistas Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y el poeta Edgar Bayley. Según María Amalia García, *Arturo* significó un momento embrionario y aglutinador de las ideas emergentes en torno al imaginario abstracto en el escenario transnacional, ya que en esta publicación se sentaron las bases para el *invencionismo* como etapa superadora (García, 2011; Lucena, 2015). En la revista Rothfuss publicó el texto “El marco: un problema de la plástica actual” (1944) en el que esboza sus criterios sobre el *marco recortado* como un efecto de la interacción de las formas geométricas.<sup>7</sup> Entre 1946 y 1947 se formaron la Asociación Concreto-Invención, el Movimiento Madí y el Perceptismo. En el manifiesto invencionista, publicado en la revista *Arte Concreto-Invención* (1946), se observa cómo esta vanguardia, influenciada por la teoría del fetichismo

5. A su vez, la historiadora del arte feminista Griselda Pollock (2001) sostiene que el canon artístico se configuró como una estructura de subordinación y dominio que margina y relativiza a las mujeres de acuerdo a su lugar en las estructuraciones contradictorias del poder: raza, género, clase y sexualidad.

6. Sobre las filiaciones ideológicas del arte concreto, véase Lucena (2015).

7. Según Rothfuss: “Una pintura con un marco regular hace presentar la continuidad del tema, que solo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura” (1944).

de la mercancía de Marx, consideraba al arte representativo una ilusión, un espejismo que debilita y defrauda al hombre. Estos artistas sostenían que las técnicas asociadas al arte figurativo estaban agotadas como también el espíritu romántico y al arte de elite, por lo que proponían emplear técnicas que exalten el valor de la óptica. En palabras del grupo:

Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas. El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas. A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el buen gusto. La función blanca (1946:8).<sup>8</sup>

8. El manifiesto fue publicado en el marco de primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invencción que tuvo lugar en el Salón Peuser en marzo de 1946. Lleva las firmas de Lidy Prati, Matilde Werbin, Edgar Bayley, Antonio Caraduñe, Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez y Jorge Souza. El manifiesto puede leerse completo en Lauria (2003).

9. Una lúcida reflexión sobre las representaciones de la modernidad en Walter Benjamin se presenta, entre otras, en Grespan (2010).

Durante la primera mitad de siglo XX, las tensiones en torno al proceso modernizador alcanzaron su punto álgido, en consecuencia las formaciones produjeron discursos y artefactos que se debatían entre la progresión y la regresión, entre la pulsión tecnológica del capitalismo y la insistencia anacrónica por el mundo artesanal. Walter Benjamin, quien depositó su mirada melancólica entre ambos tiempos, buscaba las imágenes donde las tensiones dialécticas se presentan congeladas, imágenes en las que conviven todos los tipos y formas que habitan la metrópolis industrial.<sup>9</sup> Pero en los discursos analizados encontramos una posición extrema, un *ethos* moderno que vio en el ornamento una imagen del derroche subordinada a la naturaleza, “primitiva”, “afeminada” y disfuncional para la sociedad del trabajo.

### III. Los años noventa

En los años noventa, como señalé en la introducción de este trabajo, el arte abstracto ocupó un lugar preponderante en las transformaciones del campo del arte, ya que adquirió una fuerte visibilidad en las instituciones y más lentamente en el mercado. En el contexto local, distintos museos y galerías de Buenos Aires homenajearon a artistas concretos y Madí como Gyula Kosice, Alfredo Hlito y Raúl Lozza, incluso se realizó una exposición de gran relevancia en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, *A cincuenta años de la Asociación Arte Concreto-Invencción* (1995).<sup>10</sup> Algunos artistas comenzaron a desarrollar sus obras en torno a la abstracción a mediados de los años ochenta, como por ejemplo Pablo Siquier, integrante del Grupo de la X (1987) y Nicolás Guagnini, quien estudió con Roberto Aizenberg. Una muestra que contribuyó a la formulación contemporánea de la abstracción fue *Los inocentes distractores* (1989), integrada por Siquier, Sergio Avello, Ernesto Ballesteros y Juan Paparella. Las obras exhibidas estaban orientadas a la pintura neo-geo (Neo-Geométrico), el minimalismo y la decoración. Esta última línea artística tuvo alcance en dos exhibiciones posteriores: *Arte decorativo argentino. Sergio Avello: Nuevo exponente* (1989) y *Decoralia* (1991) de Jorge Gumier Maier. La validación de lo decorativo, como signo distintivo de la época, fue utilizada por la crítica de arte y varios de los artistas con mayor protagonismo en la década.<sup>11</sup>

10. A comienzos de los años ochenta se publicaron dos libros de relevancia para el tema, *Arte Concreto en la Argentina* (1983) de Nelly Perazzo y *Colección Pirovano* (1983), un primer catálogo editado por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En el contexto internacional la exposición *La Escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado* (1991-1993), curada por Mari Carmen Ramírez y Cecilia Buzio de Torres García, permitió dar a conocer las experiencias de la abstracción en América del Sur. El proyecto curatorial itineró en diferentes instituciones artísticas y museos de España, Estados Unidos y México.

11. Cfr. Giunta, et al. (2003).

12. En la posdictadura Jorge Gumier Maier (1953) militó en el Grupo de Acción Gay (GAG), integró las redacciones de revistas como *El Porteño*, *Cerdos & Peces* y *Fin de siglo* y comenzó a exhibir sus pinturas. En 1989 fue nombrado Coordinador del Departamento de Artes Plásticas, cargo que rápidamente fue sustituido de manera informal por el de curador de la Galería de Artes Visuales. En 1996 abandonó su actividad como curador del Rojas. A modo de cierre de su gestión realizó la exposición *El tao del arte* (1997) en el Centro Cultural Recoleta, en la que participaron los artistas que había promocionado en esos años.

El despliegue de un arte con estas características lo encontramos en el programa que Jorge Gumier Maier, como curador, llevó a cabo en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas.<sup>12</sup> En las obras exhibidas se observa la recurrencia a las operaciones más divulgadas de la vanguardia—collage, ready-made, assemblage, etcétera—, a veces de manera ingenua y otras veces en un modo calculado que roza la ironía. Esta posición anacrónica fue acompañada por la utilización de procedimientos ajenos a la autonomía, como la artesanía, el diseño y las manualidades, y la escenificación de temas populares, códigos de la cultura gay, universos relacionados al surrealismo y la infancia. Gumier Maier también se hizo eco de la abstracción y decidió incorporar a su programa obras abstractas realizadas a través de la captura de texturas, formas geométricas y patrones ornamentales de diferentes orígenes. Artistas como Siquier, Graciela Hasper,

Fabián Burgos, Elisabet Sánchez y Fabio Kacero expusieron en la Galería y en otras exposiciones pensadas por el curador.<sup>13</sup> En esta época, las trayectorias de algunos artistas abstractos confluyeron en la primera edición de la Beca Kuitca (1991-1993)<sup>14</sup> por ejemplo Burgos y Hasper consolidaron su imagen al interior de la clínica. Siquier y Kacero tuvieron el apoyo de un gestor como Jorge Glusberg, ambos participaron de muestras sobre los límites de la abstracción como *El margen de lo mínimo* (1991) y *Del constructivismo a la geometría sensible* (1992).<sup>15</sup>

El distanciamiento vivenciado en relación a la pintura neoexpresionista de la transición democrática permitió construir discursivamente una nueva sensibilidad en los años noventa, dentro de la cual la abstracción se perfiló como una tendencia renovada.<sup>16</sup> Es necesario señalar que la puesta en valor del arte concreto influyó en las formas de lectura de estas obras, generó claves de interpretación y una mirada al pasado antes obturada. Críticos como Jorge López Anaya, Fabián Lebenglik y Elena Oliveras al momento de relevar críticamente la escena, introdujeron de manera comparativa a la vanguardia de los años cuarenta.<sup>17</sup>

#### IV. Ornamento y cadáver

En septiembre de 1994 tuvo lugar la exposición *Crimen es ornamento* curada por Carlos Basualdo en el Centro Cultural Parque de España de Rosario. Por ese entonces, el curador, nacido en la misma ciudad, comenzaba a participar del Programa de Estudios Críticos del Whitney Museum of American Art. Antes había trabajado de crítico en *Rosario12* y transitado por la poesía a través de la influencia de Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher.<sup>18</sup> En la muestra inicial, Basualdo seleccionó obras de Gumier Maier, Burgos, Siquier, Kacero y Guagnini. En octubre se llevó a cabo una segunda versión en la Galería del Rojas y se incorporaron trabajos de Hasper y Omar Schiliro, este último no asociado a la abstracción, pero sí representativo del modelo promovido por Gumier Maier.<sup>19</sup> En 1996 los mismos artistas integraron la exposición *The Rational Twist* en la galería Apex Art de Nueva York. En esta edición el curador incluyó *Pintura 316* (1950) del artista Raúl Lozza, integrante de la Asociación Arte Concreto-Inventiva y más adelante del Perceptismo. En el texto que acompañó la primera etapa en Rosario y Buenos Aires, Basualdo delimitó su operación curatorial:

En las obras de este grupo de artistas —y cada vez resulta más difícil definirlos a partir del uso de sus materiales, telas y pomos de pintura— se repiten las referencias a un uso del saber artístico que puede ser rastreado en el concretismo argentino. Pero se habla, se callan, otros secretos. Se escenifican restos, ruinas, ornamentos. El que habla es un cuerpo extranjero, lo que se incorpora es esa voluntad de silencio cuya elocuencia radica en un ejercicio de retórica fatal. Y en la vibración que se establece entre estas obras y los campos fragmentados de Raúl Lozza se adivina el destino de un cuerpo organizado fatalmente bajo el signo implacable del cadáver (1994a).

El relato propuesto por el curador emerge en un contexto que, al mismo tiempo que comenzó a valorar al arte concreto como una vanguardia con las credenciales necesarias para integrar el canon moderno, legitimó las características de la abstracción contemporánea. Sin embargo la exposición no hilvana formalmente las obras, no distingue citas y apropiaciones, tampoco intenta trazar una continuidad de intereses entre ambos momentos, propone ensayar una forma de mirar al arte del presente en la que sea posible rastrear el pasado. En el texto “Ejercicio de lejanía”, que acompañó la muestra *The Rational Twist*, Basualdo reconoce la falta de conocimiento sobre el arte argentino, en especial del concretismo, a causa del vaciamiento cultural generado a

13. A la mencionada *Crimen y ornamento* (1994), hay que sumar *El Rojas presenta: algunos artistas* (1992), curada junto a Magdalena Jitrik, y *El tao del arte* (1997), estas dos últimas realizadas en el Centro Cultural Recoleta.

14. En relación a las distintas ediciones de la Beca Kuitca y el surgimiento de nuevos espacios de exhibición en los años noventa, véase Pineau (2012).

15. Sobre el accionar de Jorge Glusberg durante la transición democrática véase Usubiaga (2012).

16. Para indagar en las polarizaciones del campo artístico de los años noventa, véase González (2009).

17. Cfr. López Anaya (1989,1993), Oliveras (1993) y Lebenglik (1991,1991).

18. Carlos Basualdo, comunicación personal, 22 de marzo de 2017.

19. En esta instancia Basualdo no participó como curador, la curaduría fue realizada por Gumier Maier, Guagnini y Siquier. Según Guagnini, el título de la exposición fue modificado para “no repetir literalmente el título del ensayo de Loos y poner al ornamento en un estado más abierto y menos calificado”, Nicolás Guagnini, comunicación personal, 21 de febrero de 2017.

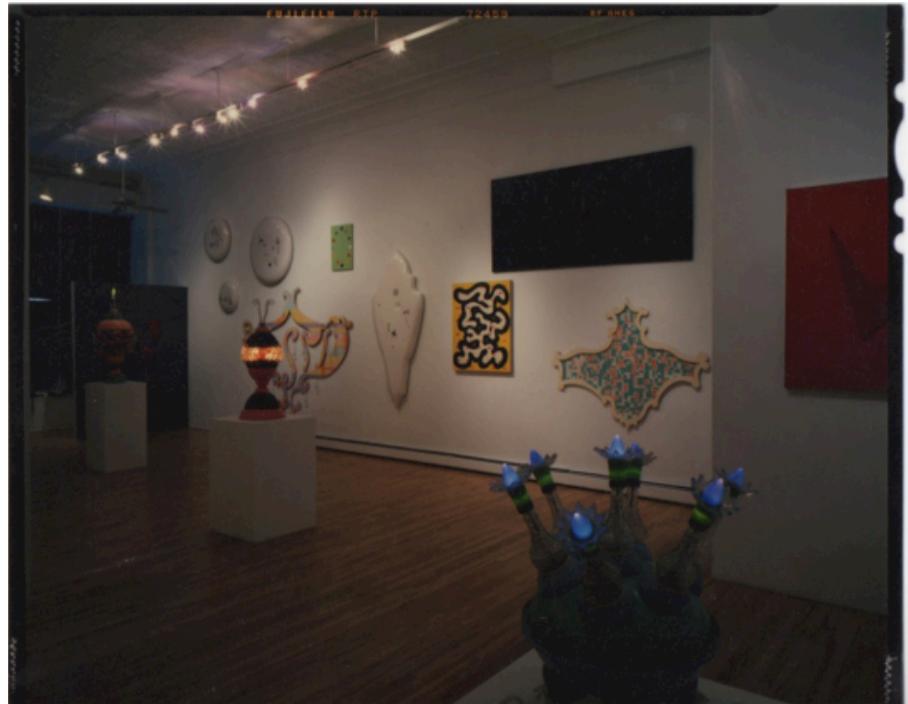


Figura 1. Vista de sala de la exposición *The Rational Twist*, Apex Art, Nueva York, 1996. Obras de Omar Schiliro, Fabio Kacero, Gumier Maier, Graciela Hasper, Nicolás Guagnini, Fabián Burgos y Raúl Lozza. Archivo Graciela Hasper.

partir de la dictadura militar. Atendiendo a este estado de situación, el curador expresa un ejercicio de memoria disonante, poco claro, que no compensa las ausencias, sino trabaja sobre las particularidades:

recrear de modo crítico un pasado de apariencia irreal, al tiempo que se lo plantea desde un presente igualmente lejano y distante. Doble ejercicio de lejanía que solo es posible a partir del máximo distanciamiento irónico y la más exacerbada pasión crítica (1996) (Figura 1).

En este sentido, las obras exhibidas iluminan un conflicto, son abstractas pero su lenguaje está estrechamente ligado al análisis de formas ornamentales —no están interrogadas por la posición antidecorativa de la vanguardia—. En algunos casos el ornamento articula las composiciones sobre el campo visual, en otros es un motivo y en las obras más exageradas invade el formato. En un contexto regulado por la política neoliberal, la mirada puesta sobre el ornamento permitió a los artistas fijar poéticamente lo que pronto sería ruina y detenerse sobre los elementos más triviales para generar un corte en el flujo seriado de las imágenes globales. La ruina muchas veces está combinada con su opuesto: el material a estrenar o la ondulación que desafía la ortogonalidad. Por ejemplo, las tramas y líneas de Siquier toman como punto de partida la arquitectura de Buenos Aires en la que conviven estilos como el *art nouveau*, el *art déco* y el racionalismo junto a diferentes hibridaciones. En los primeros años noventa las referencias están a la vista, aisladas como un icono en una paleta monocroma, en las obras mostradas la representación de estos elementos es más sintética, sin embargo a través de la ondulación de algunas líneas reconocemos su origen (Figura 2). Las operaciones de Guagnini son similares al proceso de abstracción de Siquier, pero el resultado final transgrede la pintura para involucrarse en montajes más conceptuales que toman una matriz lúdica cercana al arte pop. El artista utiliza distintos motivos decorativos y los representa sobre fondos plenos y estampados geométricos en colores pasteles y vibrantes. En este período Kacero realizó piezas acolchonadas y tapizadas con telas brillosas. El formato por lo general era ornamental, difícil de inscribir en formas puramente geométricas y orgánicas. En las superficies pegaba *stickers* con símbolos realizados en su computadora, imágenes que

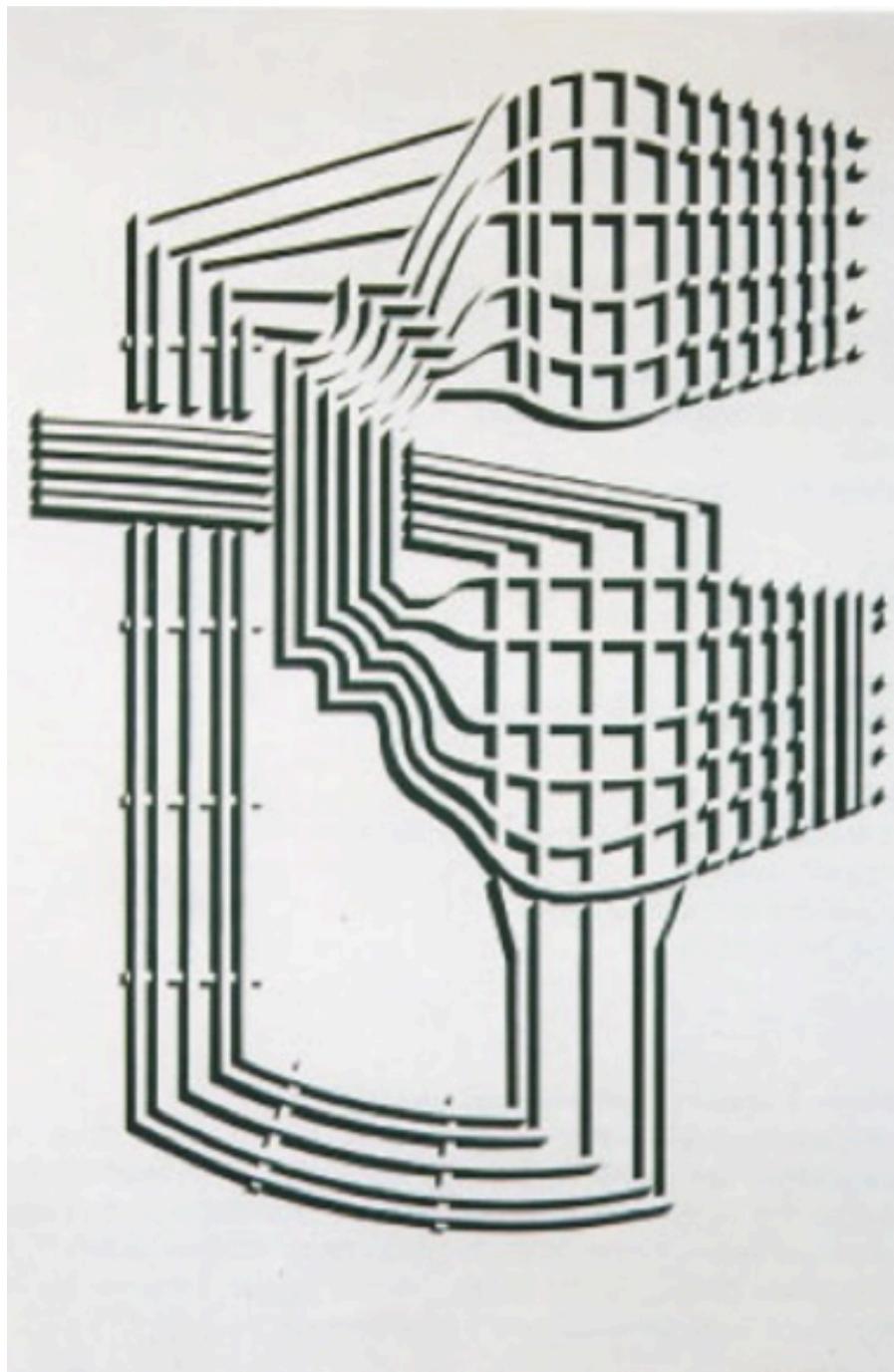


Figura 2. Pablo Siquier, sin título, 1995, acrílico sobre tela, 78,2 x 52cm.

fueron migrando a diapositivas y dibujos. Kacero tensa el trabajo manual del tapicero con la lógica críptica de la informática. En estos años Burgos comenzó a interesarse por el arte óptico a través del movimiento que generan las líneas paralelas rectas y sinuosas, las repeticiones y combinaciones de figuras, los contrastes cromáticos, las variaciones de tamaño, etcétera. Pero su imagen no es esquemática, posee una impronta visual que las emparenta con el trabajo sobre el ornamento de sus colegas. Las pinturas de Graciela Hasper se caracterizan por el uso de cuadrados y círculos a veces dispuestos de manera dispersa y otras veces estructurados en una retícula o cuadrícula. Los colores son primarios y secundarios sobre fondos negros o blancos, logrando así la vibración lumínica de las figuras y ritmos zigzagantes. Las pinturas que mostró en estas exposiciones tienen como protagonista a una figura similar a



Figura 3. Graciela Hasper, sin título, 1994, acrílico sobre tela, 86 x145cm. Colección Gustavo Bruzzone.

un molino producto de la descomposición y transición de un círculo a un cuadrado que va camino hacia la esvástica. Hasper incorpora estos elementos como unidad de trama textil y diferentes composiciones que transforma de manera progresiva. La propuesta es netamente abstracta, pero la artista asume su obra desde una mirada lúdica que lee al constructivismo con goce visual (Figura 3).

En octubre de 1994 se llevó a cabo la exposición *Arte en Argentina 1920-1994* en el Museo de Arte Moderno Oxford. El proyecto, curado por su director David Elliot, involucró un trazado histórico del arte argentino con especial atención a los artistas del pueblo, el Arte Madí y la Asociación Concreto-Invencción, artistas como Antonio Berni, Raquel Forner, Marta Minujín, Luis Felipe Noé, Alberto Heredia y Luis F. Bénédict y una selección de artistas contemporáneos como Siquier, Guillermo Kuitca, Mónica Girón y Marcelo Pombo. Basualdo participó del catálogo con un ensayo titulado “Arte contemporáneo en la Argentina: entre la mimesis y el cadáver” en el que desplegó con mayor profundidad algunas de las ideas esbozadas anteriormente. El curador sostiene que las obras de los años noventa son *cadavéricas*, es decir: “aquellas producciones en las que el discurso del arte internacional es tomado en tanto sistema retórico [...] y por lo tanto apropiado y alegorizado con el fin de volverlo críticamente en contra de sí mismo” (1994b:121). Al igual que en *Crimen es ornamento*, Basualdo amplía el alcance de su genealogía incorporando a artistas como Antonio Berni, Jorge de la Vega y Pablo Suárez, cuyas producciones establecieron una relación estética con la cultura popular a través de una interpelación mordaz del arte pop y otras innovaciones artísticas generadas en el lenguaje de la pintura. De esta manera, la posición cadavérica ofrece una imagen del arte argentino contrapuesta a la condición derivativa que aún en esos años regía en las escrituras del arte latinoamericano. A través de su posición residual, el cadáver da lugar a la voluntad de memoria en torno a la historia del arte argentino, pero también propone una localidad de producción crítica,<sup>20</sup> su presencia —como metáfora cultural y estética— nos recuerda que la modernización también es ruinoso y el progreso también regresivo.<sup>21</sup> En este lugar se posiciona el discurso de Basualdo al proyectar sobre al arte concreto y la contemporaneidad una textualidad que remueve las fricciones de la modernidad en ocasiones obturada por la transparencia de las narrativas centrales. Pero esta figura a la vez que da cuenta de una historia torcida, escrita entre vanguardias y anacronismos, devuelve una imagen sobre los cuerpos violentados por el terrorismo de estado.

20. Sigo aquí las ideas de Nelly Richard, quien define al contexto como “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” (2007).

21. Foster (2008) analiza la ambivalencia fetichista del surrealismo en torno a los maniqués, los autómatas y otras expresiones materiales de lo corpóreo como un modo de repensar el modernismo en relación al shock capitalista y el avance tecnológico.

En los años ochenta, el poeta y antropólogo Néstor Perlongher influyó desde su exilio sexual el pensamiento de diferentes grupos activistas y literarios en Buenos

Aires.<sup>22</sup> Según Irina Garbatzky, la lectura de *Cadáveres* (1981) en el hall del Teatro General San Martín, poco tiempo después de llegada la democracia, trazó la posibilidad de imaginar, una vez más, los cruces entre la praxis política y la libertad sexual, la cultura letrada y los márgenes, la literatura y el cuerpo.<sup>23</sup> En este sentido, es posible decir que la insistencia de Perlongher en señalar la ausencia de los desaparecidos por medio de una lengua erotizada, incorrecta y barroca, se presenta en Basualdo como un modo de *hacer cuerpo* las relaciones entre el arte del pasado y el presente. El cadáver, como imagen barrosa que emerge en todas partes, funciona aquí como una conexión errática entre diferentes tiempos que evaden la linealidad de la teoría de vanguardia en su rol de escriba del arte.<sup>24</sup>

## V. Queer

En el horizonte visual de Gumier Maier y Schiliro encontramos un nexo de producción *queer* con prácticas, representaciones y rituales de la cultura gay inscriptos tanto en los códigos minoritarios como en el consumo compulsivo de una feminidad estereotipada.<sup>25</sup> Dentro de las curadurías de Basualdo sus obras sobresalen porque se desmarcan de los límites de la pintura y abrazan con exageración al ornamento. A su vez, tienden a relativizar y desajustar el orden simbólico que dispone y reglamenta las economías de representación en base lo femenino y lo masculino.

Como sabemos, la relación entre las esferas contrapúblicas y el arte son de larga data, a veces estos vínculos se mantienen en los contornos de la contracultura y otras veces ingresan a la institución arte como un valor instrumental.<sup>26</sup> La vanguardia se reinventó a sí misma en la identificación constante con expresiones marginales y no artísticas, como ha señalado Thomas Crow: “formas improvisadas por otros grupos sociales a partir de materiales degradados de la producción capitalista” (2002:11). Este tipo de identificación no siempre tuvo la misma frecuencia en la primera parte del siglo XX, pero se acrecentó como línea de fuerza en las décadas posteriores a través de una neovanguardia como el pop. Es necesario señalar que producciones como las de Gumier Maier y Schiliro poseen una cercanía residual con este tipo de identificación, pero el procedimiento no siempre es calculado y el trabajo manual impide un ingreso total de la manufactura industrial. Siguiendo lo propuesto en el apartado anterior, podemos decir que tanto el ornamento como el cadáver enlazan de manera anacrónica las producciones de estos artistas con un pasado que es deudor de los materiales y desechos que ofrecen el pop y el neobarroco en una misma estructura de sentimiento.<sup>27</sup> Según Valentín Díaz, ambas son

matrices de sentido (dos modelos de imaginación) superpuestas pero divergentes. Superpuestas porque son contemporáneas, porque operan por descentramiento y sobre todo, en términos de imaginarios posibles, porque son fuerzas de producción de imágenes regidas por una misma lógica —la de la simulación—. Tanto el pop como el neobarroco acaban, a su modo, con la primacía de la Idea, es decir, con el original, la copia, el modelo y la reproducción (2010: 38).

Si bien Gumier Maier participó activamente de las exposiciones de Basualdo, en parte porque *The Rational Twist* garantizaba una presentación modesta en Nueva York de algunos artistas del Rojas, años después, en una entrevista con Victoria Verlichak, señaló que el parentesco planteado resultaba precario. Sin embargo, al mismo tiempo, proporcionó una mirada particular sobre la abstracción que abona las ideas planteadas por Basualdo:

Cuando descubrí a Lozza me deslumbró, yo tendría 15 años más o menos. Me fascinó con Lozza y con todo el grupo Concreto Invención y los Madí. Ahora, para

22. Carlos Basualdo, comunicación personal, 22 de marzo de 2017.

23. Garbatzky (2013). Desde ya los alcances de la narrativa neobarroca latinoamericana, entre los años setenta y ochenta, involucran a otros escritores y poetas, como por ejemplo el cubano Severo Sarduy, radicado en París hasta su muerte en 1993, quien publicó *El barroco y el neobarroco* (1972). Sobre Sarduy, recomiendo el exhaustivo estudio de Díaz (2011).

24. Véase la lectura crítica sobre la *Teoría de la vanguardia* (1974) de Peter Bürger realizada por Foster (2001b).

25. Hago referencia a las ideas sobre la performatividad *queer* que se presentan en Kosofsky Sedgwick (1996). A partir de los debates de la tercera ola del feminismo y la recepción crítica del posestructuralismo, la teoría *queer* considera que el género y el sexo son construcciones sociales. En este sentido rechaza a la identidad como categoría universal y estable, ya que sostiene que esta es producto de las restricciones de la heterosexualidad como régimen obligatorio. En un principio la teoría *queer* tomó lugar a través de un conjunto de investigaciones en torno a la homosexualidad, la bisexualidad, la transexualidad y la intersexualidad, sin embargo en las últimas décadas se han desarrollado distintos análisis que involucran a la teoría política, los estudios culturales, la cultura visual y las prácticas artísticas. Libros como *Historia de la sexualidad* (1976-1984) de Michel Foucault y *El pensamiento heterosexual* (1992) de Monique Wittig influenciaron el desarrollo de estos estudios en especial a autorxs como Judith Butler, Teresa de Lauretis, Gloria Anzaldúa, Paul B. Preciado y Kosofsky Sedgwick.

26. Sobre la noción de *contrapúblicas*, véase Warner (2012).

27. En *Marxismo y literatura*, publicado por primera vez en 1977, Williams propone la noción de *estructura de sentimiento* para acentuar una distinción con conceptos más rígidos como “ideología” y “concepción del mundo”. A través de esta noción es posible pensar los “significados y valores tal como son vividos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales” (2009:180).

mí eran grandes líricos, eso era lo que yo leía. Cuando añísimos después me entero, digamos, del contenido de su manifiesto y que su meta era superar todo vestigio de ilusionismo y hacer un arte para la sociedad del futuro, etc., etc., podría decir que hice lo que se llama una mala lectura, aberrante directamente. Si yo entendí algo de Madí, del Arte Concreto, lo entendí todo mal, es decir, fue equívoco (Verlichak 1998: 22).

Esta percepción distorsionada en la que prevalece lo lírico por sobre la racionalidad programática de la vanguardia local fue complementada por otras influencias que Gumier Maier recuerda de su infancia en concordancia con la sensibilidad *queer* de la época. En su ejercicio de memoria las formas modernas, impresas en la cultura de lo cotidiano, no están distanciadas entre lo público y lo privado, la serie y lo único, la función y la decoración y los imaginarios sexo-genéricos:

Hubo otras cosas que formaron mi mirada. Cuando éramos chicos veraneábamos en Mar del Plata con los parientes de mi padre [...] Creo que el centro y los murales modernos de los grandes edificios, la cosa del mar y los colores, tienen que ver con mis cuadros abstractos. Y no sólo eso influyó en mi obra, creo que la pizzería y heladería de mis tíos también me pegó. Era una joya, con luces fuertes, con la fórmica de las mesas haciendo juego con los azulejos y los almanaques, con la cortina de tiritas de plástico con colores y diseños [...] Mis recuerdos de la infancia son grandes paisajes, climas, la cocina, la pizzería de Mar del Plata, la peluquería de mi tía Esther, que tenía una decoración maravillosa [...] Me fascinaba ver los secadores, las patitas de los muebles, las cortinas. Era bárbaro, era lo más moderno hasta que llegó la televisión (Verlichak 1998:25-26).

En sus primeras obras Gumier Maier trabajó con materiales encontrados como fórmicas de color marrón y texturas marmoladas. A su vez comenzó a utilizar *harboard* perforado, un tipo de placa que se utiliza en las ferreterías y los dorsos del mobiliario antiguo. Las composiciones se caracterizan por un procedimiento pop: congelar y agrandar texturas abstractas y formas decorativas. Las obras a veces tenían formas curvas, pero en su mayoría eran rectangulares, permanecían en el formato cuadro. Algunas de las piezas las ornamentaba con pequeñas perlas y cuentas plateadas y otras las pintaba con estampados cuadrille en colores pasteles. Avanzada la década perfeccionó su método, comenzó a calar las superficies y los marcos tomando las características de las volutas barrocas y las molduras del *art nouveau*. El lugar del marco obtuvo un lugar más activo en su producción, invadió la superficie y dejó de ser límite, incluso se volvió escultura. A través de este proceder, un prototipo racional como el *marco recortado* se ve torcido por el valor decorativo que predomina sobre el patrón geométrico. Gumier Maier nos ofrece una mirada romántica en tiempos de profesionalización artística, pero también una lectura que contagia los esquemas visuales del modernismo (Figura 4).

En comparación a otros artistas, Schiliro produjo en un período de tiempo muy breve. En 1991, cuando se enteró de su diagnóstico VIH positivo, comenzó a hacer de manera frenética objetos y esculturas que logró exhibir en las salas de arte contemporáneo más importantes de Buenos Aires. Falleció en 1994 de causas relacionadas al sida. Al momento de pensar su obra no debemos perder de vista dos atributos afectivos que dieron lugar a la invención de una vida más bella como forma de supervivencia: el deseo y la fantasía.<sup>28</sup> Tener en cuenta estos atributos nos ayuda a iluminar modos diferenciales de hacer arte, estrechamente relacionados a la crisis del sida, que se afirman sobre la alegría para compensar los efectos de una realidad poco favorable.<sup>29</sup>

Las obras del artista convocan a un ritual que se sostiene entre el lujo y lo guarango. Una fuerza anacrónica envuelve estos objetos al combinar aquellos productos

28. Macón (2013) señala la importancia de estos atributos afectivos en un lúcido artículo que analiza las transformaciones del giro afectivo en los estudios de género y la teoría política.

29. Un primer abordaje a la producción artística de Schiliro, se presenta en Lemus (2017).



Figura 4. Jorge Gumier Maier, sin título, 1993, acrílico y laca sobre madera, 168 x 134 cm.

a estrenar como palanganas de plástico, recipientes de cocina, perlas falsas y gemas con remanentes antiguos de lámparas de cristal y vidrio (Figura 5). El goce visual de sus obras contrarresta el ascetismo al que nos acostumbró una operación como el *ready-made*, plantean una fusión entre la experiencia barroca y la posibilidad vanguardista de incorporar materiales no artísticos. En las obras de Schiliro no hay conflicto, sino simulación y armonía: una palangana y cualquier otro recipiente plástico al estar perfectamente encastrado simula ser una pieza sin origen alguno en perfecta convivencia con otros materiales. Sin embargo, las operaciones que desarrolló son más cercanas a la artificialidad del barroco que a la frialdad del pop, el imaginario del artista parece haber estado más enfocado ahí donde los artesanos buscaban diseñar realidades alternativas aptas para la celebración religiosa, la fiesta y el juego.<sup>30</sup> La labor preciosista de Schiliro remueve los restos del pasado y los combina con los excedentes del presente, haciendo de la belleza un signo menos excluyente.

30. Un texto clásico en la historiografía del arte sobre el barroco que ilumina estas ideas se presenta en Wölfflin (1986).

## VI. Cierre provisorio: los bajos fondos

Las exposiciones tienen un rol crucial en la escritura de las artes: posicionan las imágenes, delimitan saberes y extienden modos de ver que permiten indagar en las condiciones de producción y reconocimiento del arte de una época. No obstante, cada puesta en marcha deja líneas libradas que se fugan y abren nuevos mundos. En las curadurías desarrolladas por Basualdo a mediados de los años noventa encontramos una operación que ensaya un ejercicio de memoria en torno al pasado para dar lugar a las marcas distintivas del presente. Por este motivo el historicismo no fue un conflicto a tener en cuenta por el curador, la genealogía esbozada entre el arte concreto



Figura 5. Omar Schiliro, sin título, 1993, objetos de elementos de plástico, vidrio y luz ensamblados, 78 x 60 cm. Colección particular.

y la abstracción de los años noventa se asienta en las irregularidades de la historia, en las contradicciones y opacidades de un pasado plural. En este sentido, el aporte de Basualdo resultó vital para la escena de Buenos Aires, en tanto no intentó replicar de manera acrítica las fórmulas de los programas artísticos internacionales y tampoco se alistó en los debates que tendieron a polarizar el campo durante los años noventa.<sup>31</sup>

31. Véase Usubiaga (2012) y González (2009).

La mirada en torno al ornamento y el cadáver resulta vital para analizar las innovaciones artísticas de los años noventa, pero sobrepasa las intenciones del curador, incluso las posibilidades de la abstracción. El ornamento, definido a principios del siglo XX como una imagen regresiva para la cultura moderna, funcionó como puntapié inicial para la escritura de mantras antidecorativistas en los que prevaleció la función y la

enunciación masculina. Pero esta relación no impidió que la cultura de masas, como fuerza expansiva, se proyectara en las neovanguardias de los años sesenta y en las experiencias artísticas reguladas por la crítica posmoderna de las décadas posteriores. Entre los bajos fondos de las culturas artísticas fragmentadas y el flujo acelerado de imágenes en un contexto sitiado por la política neoliberal, estas producciones emergieron como imágenes posibles de una modernidad en constante discordancia.

## Bibliografía

- » Antelo, R. (2003-2004). Rama y la modernidad secuestrada. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 22-23, 17-36.
- » Calabuig Cañestro, N. (2007). La expresión de lo humano en el arte: Adolf Loos y la Viena de fin de siglo. *Thémata. Revista de filosofía*, 39, 415-421.
- » Crow, T. (2002). Modernidad y cultura de masas en las artes visuales. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano* (pp.11-44). Madrid: Akal.
- » De Lauretis, T. (1989). La tecnología del género. *Technologies of gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (p.1-30). Londres: Macmillan Press.
- » Díaz, V. (2010). Viaje e invención de América Latina. Entre el pop y el neobarroco. *Sala Grumo*, 8, 34-39.
- » Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Foster, H. (2001a). Diseño y delito. *Diseño y delito* (pp.13-26). Madrid: Akal.
- » Foster, H. (2001b). ¿Quién teme a la neovanguardia? *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (pp. 3-38). Madrid: Akal.
- » García, M. A. (2012). Reflexiones en torno a *Abstracciones: un recorte en la colección del Castagnino + Macro*. Genealogías e historiografía artística. En Montini, P., Ricci, G. y Siegrist, L. (Eds.). *Anuario. Registro de acciones artísticas. Rosario 2011* (pp. 82-85). Rosario: Yo soy Gilda Editora.
- » García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- » Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de La Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- » Giunta, A., et al. (2003). Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo. *Ramona*, 33, 52-91.
- » González, V. (2009). El papel del Centro Cultural Rojas en la historia del arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 y 2009. En González, V. y Jacoby, M. (Eds.). *Como el amor. Polarizaciones y aperturas en el campo artístico en Argentina* (11-34). Buenos Aires: Libros del Rojas-CCEBA.
- » Grespan, J. (2010). Benjamin y las representaciones de la modernidad, *Revista Herramienta*, 43.
- » Huyssen, A. (2002). La cultura de masas como mujer: el otro modernismo. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (pp.89-120). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Kosofsky Sedgwick, E. (1996). Queer Performativity, Warhol's Shyness, Warhol's Whiteness. En Doyle, J., Flatley, J. y Muñoz, J. E. (Eds.). *Pop Out: Queer Warhol* (pp.134-143). Durham: Duke University Press.
- » Lauría, A. (2003). *Arte concreto en Argentina* [en línea]. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. Recuperado de URL [http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05\\_docs\\_05.php](http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05_docs_05.php)
- » Lemus, F. (2017). Omar Schiliro: artesano de la alegría. *El banquete de los dioses. Revista de Filosofía y Teorías Políticas contemporáneas*, 7, 10-37.
- » Lemus, F. (2015). Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa. *Argus-a*.

*Arte & Humanidades*, 18, 1-22.

- » Lucena, D. (2015). *Contaminación artística. Arte concreto, comunismo y peronismo en los años cuarenta*. Buenos Aires: Biblos.
- » Macón, C. (2013). Sentimus ergo sumus. El surgimiento del giro afectivo y su impacto sobre la filosofía política. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, 6, 1-32.
- » Muñoz, J. E. (2011). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York-Londres: New York University Press.
- » Pineau, N. (2012). Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística. En Baldasarre, M. I. y Dolinko, S. (Eds.). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en Argentina* (pp. 607-635). Buenos Aires: CAIA-Eduntref.
- » Pollock, G. (2001). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En Reiman Cordero, K. y Sáenz, I. (Comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp.141-150). Ciudad de México: Conaculta-FONCA.
- » Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- » Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- » Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- » Warner, M. (2012). *Público, públicos, contrapúblicos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- » Williams, R. (2009). Teoría cultural. *Marxismo y literatura* (pp.103-192). Buenos Aires: Las cuarenta.
- » Wölfflin, H. (1986). *Renacimiento y barroco*. Barcelona: Paidós.

## Documentos

- » Basualdo, C. (1996). Ejercicio de lejanía. En *The Rational Twist* (cat. exp.). Nueva York: Apex Art.
- » Basualdo, C. (1994a). Crimen es ornamento. En *Crimen es ornamento* (cat. exp.). Rosario: Centro Cultural Parque de España de Rosario.
- » Basualdo, C. (1994a). Arte contemporáneo en la Argentina: entre la mimesis y el cadáver. En Elliot, D. (Ed.). *Argentina 1920-1994* (pp. 114-123). Oxford: The Museum of Modern Art Oxford.
- » Cippolini, R., et al. (2001). Dossier Abstracción. *Ramona*, 13,16-26.
- » Hasper, G. (2007). Entrevista por María Amalia García. *Hasper* (pp.102-120). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Lebenglik, F. La decoralia de Gumier Maier: Un pintor y decorador que apunta a revisar vanguardias y presente. *Página 12*, 2 julio de 1991.
- » Lebenglik, F. (1991). Nadar sobre la superficie. En *Nadar sobre la superficie* (cat. exp.). Buenos Aires: Espacio Giesso.
- » Loos, A. (1993). De un pobre hombre rico. *Escritos 1897-1909* (pp. 246-250). Madrid: El Croquis Editorial.

- » Loos, A. (1980). Ornamento y delito. *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos* (pp. 43-50). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- » López Anaya, J. (1993). Gumier Maier y Omar Schiliro: miradas sobre lo cursi. *La Nación*, 13 de marzo de 1993.
- » López Anaya, J. (1989). Una singular propuesta de arte "confortable". *La Nación*, 11 de marzo de 1989.
- » Lozza, Prati, *et al.* (1946). Manifiesto Invencionista. *Arte Concreto-Invención*, 1, 8.
- » Oliveras, E. (1993). A partir del diseño. *Clarín*, 27 de marzo de 1993.
- » Perlongher, N. (2013). Caribe transplatino. Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense. *Prosa plebeya* (pp. 119-131), Buenos Aires: Excursiones, 2013.
- » Perlongher, N. (1997). *Cadáveres. Poemas completos. 1980-1992* (109-123). Buenos Aires: Seix Barral.
- » Verlichak, V. (1998). *El ojo del que mira. Artistas de los noventa*. Buenos Aires: Editorial Fundación Proa.