

Son en parte las coordenadas derivadas de la nueva situación política sobre la que se asienta el internacionalismo artístico actual, las que definen la existencia de un lenguaje canónico—el neo-conceptualismo—como una plataforma capaz de absorber e integrar las diferencias culturales que entran en escena. Si existe un libre mercado de capitales y trabajo, si hay un debilitamiento del estado nación y un fortalecimiento inédito del intercambio transnacional, también parece haberse consolidado un lenguaje predominante para el arte contemporáneo que funciona como patrón de traducción de las diversas identidades que se encuentran en los espacios de conexión del cosmopolitismo actual.

Esta situación se produce a través de lo que algunos consideran como una progresiva "generalización de la cultura Occidental"[\(1\)](#) , y otros como un proceso de progresiva "americanización"[\(2\)](#) de la cultura global, especialmente a nivel de la cultura de masas. Pero en ambas esferas -americanización por un lado y neo-conceptualismo por otro-, el resultado se plantea como algo más complejo que una simple maquinaria de homogenización de diferencias: si bien los procesos incluyen ciertos niveles de homogenización, a la vez provocan una intensificación de las identidades y singularidades.

De las numerosas observaciones que provoca esta nueva configuración del mundo del arte (el multiculturalismo es un ejemplo de "intensificación de identidades"), me interesa analizar el peculiar modo de vinculación establecido entre esta coyuntura global y el arte producido en la Argentina durante los últimos diez años, particularmente en la primera mitad de la década del 90. Me referiré específicamente a un tipo de obras, y a ciertos artistas e ideas que si bien no dominaron el período de un modo excluyente, sí terminaron por definirlo, enfatizando y subrayando una contradicción clave: la producida entre un ámbito político-económico abierto sin resistencias al nuevo orden global, y cierta fracción de la esfera artística, que acabó impulsando un poderoso movimiento de retracción frente al régimen de integración y equilibrio de diferencias que tiene lugar en el escenario artístico internacional.

Una síntesis preliminar podría enunciarse del siguiente modo: en Buenos Aires, a mediados de los años noventa, la obra de un grupo de artistas con ideas particularmente románticas acerca de su tarea, se instauró como la tendencia artística más relevante del período, influyendo a la siguiente generación de artistas.. Me refiero al minúsculo, pero no por ello menos sintomático grupo que a principios de la década estaba asociados con el Centro Cultural Ricardo Rojas: Jorge Gumier Maier—artista y curador de la galería del Rojas desde 1989 hasta 1997-, Marcelo Pombo, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Ariadna Pastorini, Fernanda Laguna, y Fabián Burgos, entre muchos otros. Su particularidad reside en que sus obras, y fundamentalmente sus ideas acerca del rol del arte, representaron un rechazo radical a los modelos de obra y de artista que empezaban a desprenderse de los centros artísticos internacionales

instituyéndose como lingua franca para mediar en un mundo artístico cada vez más inclusivo, complejo e interconectado.

El objetivo de este texto es analizar esta situación ya no a una escala micro o local, ni siquiera en su dimensión estrictamente artística; mi objetivo es entenderla políticamente, en relación con el estado de aislamiento del arte argentino, que después de una década de enfático y auto-indulgente repliegue quedó no solamente carente de una representación internacional consistente, sino (y ésto básicamente debido al pacto inamovible que se produjo durante unos años entre los artistas y críticos locales, entre los cuales me incluyo) fuera de los códigos y las discusiones que en los últimos años han estado ocupando a críticos y artistas latinoamericanos.

Arte no-convertible

En el año 1989, con la asunción de Carlos Saúl Menem a la presidencia, se dio inicio a una acelerada reforma económica destinada a reducir un Estado ineficiente e hipertrofiado mediante la venta de sus empresas nacionales a capitales extranjeros. En pocos años, la Argentina se reestructuró de acuerdo a los típicos programas de ajuste requeridos como condición para el crédito transnacional. Para frenar la delirante hiperinflación que había desbancado al gobierno anterior del presidente radical Raúl Alfonsín, se impuso un "Plan de Convertibilidad" que consistió en la equiparación artificial del valor del peso con el valor del dólar con el fin de erradicar la crítica inestabilidad de la moneda, restablecer la confianza de los centros de poder en la frágil economía nacional, facilitar las transacciones de las casi imposibles obligaciones financieras con el Fondo Monetario Internacional, y estimular las inversiones extranjeras.

Finalizada en el 2000, la era Menem ofreció una inédita estabilidad económica para el país. Fue también una fiesta de derroches vulgares para unos pocos y escándalos familiares en el gobierno que hicieron general la sospecha acerca de que el sistema era una verdadera cleptocracia. Si bien el costo social de la denominada "aventura menemista" se sintió desde el comienzo, el fracaso de la receta neo-liberal en su totalidad se está sufriendo recién ahora, durante el gobierno de Fernando de la Rúa.

Es importante tener en cuenta esta brevísima nota acerca de abrumadora pérdida de autonomía por parte de la Argentina como el marco de los sucesos del mundo del arte que me interesa analizar: porque en la esfera artística no hubo apertura, sino un franco repliegue.

Como decía, en un sentido general, la creciente internacionalización del mundo del arte parece haber consolidado al neo-conceptualismo como lenguaje universal sobre el cual negociar y regular diversas identidades culturales. La "superación" del formalismo, de la abstracción, de la idea de autonomía en general y de la autonomía de la imagen en particular, parecieron entonces definitivas; al capitalismo global le corresponde un neo-conceptualismo global. Oponiéndose a este lenguaje, los artistas argentinos del Centro Rojas, reaccionaron con un esteticismo exacerbado que a fines de los noventa

hizo casi impensable que fuera del restringido núcleo de entendidos locales pudiera apreciarse la obra de esos artistas. Es importante recordar dos características de la escena artística específicamente porteña del momento antes de analizar más detalladamente esta situación: las identificaciones ideológicas que surgieron entre los críticos de arte y el grupo; y la debilidad local de la figura del curador -figura que hubiese podido actuar como conectora o traductora de esas obras en el plano internacional-, terminaron por aislar la escena definitivamente.

¿Cómo se produjo, entonces, esta situación? A fines de los años 80, aparecieron los primeros signos de lo que luego fue la tendencia artística más decisiva del arte argentino de los 90. El principal impulsor e ideólogo de esta tendencia fue Jorge Gumier Maier, un artista hasta aquel momento desconocido en la escena local, que venía de la militancia maoísta, y que en 1989 había sido designado responsable de la programación de un ignoto y en sus inicios precario espacio de exhibiciones en un centro de extensión universitaria de la Universidad de Buenos Aires: el Centro Ricardo Rojas. Desde allí, Gumier Maier, a través de lo que él definió como "un modelo curatorial doméstico", "una coartada de coleccionista pobre y antojadizo(3)", impulsó un movimiento complejo y cambiante que se transformó en lo más interesante de la década; un movimiento con inicios más o menos radicalizados y una etapa ulterior de relativa mitologización.

Oponiéndose a la intelectualización inherente al neo-conceptualismo, Gumier Maier impulsó una defensa de la "sensibilidad" y el "gusto"; al oponerse al arte político, la tendencia se definió como anti-instrumental; oponiéndose a la profesionalización del campo artístico, los artistas se afirmaron como marginales e inspirados. Pero es importante destacar que aún desde esta posición, fundamentalmente reactiva, las obras lograron manifestar una tensión crítica con sus condiciones de producción: efectivamente, encarnaron e hicieron visible todo aquello que el establishment político local intentaba negar: la disolución de todo proyecto colectivo, la trivialidad, y la pobreza--aún cuando el establishment (artístico) promoviese la novedosa institucionalización de programas de talleres de arte colectivos y el coleccionismo.

La figura paradigmática que dominó el período, surgida en el Rojas, fue la del artista como *freak*, aislado en la singularidad de su mundo personal, produciendo pacientemente y aparentemente sin pretensiones un objeto que se iba a valorar por su rareza, su ingenuidad, y su preciosismo kitsch(4). Como ocurrió en el Modernismo Latinoamericano, el artista aparecía como portador de una sensibilidad opuesta a toda instrumentalización, como una figura marginal dedicada a cultivar bellezas raras, nacionalismos y misticismos crípticos. Pero esta figura del artista como alteridad no era ya la del artista de elite abierto a la inspiración gracias a los privilegios de su educación y posición social, sino la del artista como "dandy pobre" (como dice el escritor Reinaldo Ladagga); una figura que se oponía fundamentalmente a los clichés de lo correcto, de lo maduro, de lo que Witold Gombrowicz llamaba la "esfera superior".

En general, los artistas del grupo centraron el origen y el sentido de las obras en preferencias personales, recurriendo a un tipo de anécdota autobiográfica en la que el

hincapié estaba puesto en la expresión del gusto individual. Asimismo, hubo un énfasis muy marcado en la importancia de los procesos técnicos, en general manuales; un énfasis comprobable tanto en la esmerada materialidad de las obras como en la insistente descripción de los largos procesos de construcción de la obra por parte de sus autores. Esta característica terminó desplazando la centralidad de la obra frente a una "mística del artista" que supuso un modo particular de relación entre el artista y el mundo. Mientras en el ámbito local e internacional el modelo de artista que empezaba a instaurarse era un modelo profesional abierto, un artista asimilado al mercado de bienes culturales, que tomaba prestadas prácticas y estrategias del DJ, del director de cine, o del productor de eventos, como contrapartida, en el área de acción de los artistas argentinos asociados con el Rojas, comenzó a gestarse una imagen del artista como un *outsider*[\(5\)](#).

Según palabras de Gumier Maier, este tipo de figura surgió inicialmente como una reacción explícita a la idea de "artista de los ochenta" —el artista como celebridad, el artista como new-rich; una figura que en la Argentina, dada la casi "virtualidad" del mercado del arte, circuló más bien como fantasía o fantasma, y que fue encarnada, en todo caso, exclusivamente por Guillermo Kuitca. El grupo de artistas asociados al Centro Rojas propuso, por el contrario, una "obra menor", que desde sus modestos formatos aparecía, además, como una alternativa renovadora frente a la rigidez del sistema de legitimación de los museos, basado en las exigencias de efectismo propuestas por los tradicionales concursos de pintura "2 x 2 m", promovidos con insistencia por el poderoso operador cultural Jorge Glusberg, desde el agonizante CAYC (Centro de Arte y Comunicación) y luego desde la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes. Como vimos, la destreza técnica empezó a medirse en términos de una manualidad artesanal, obsesiva, contenida, que intentaba recuperar lo que fue concebido como "una sensibilidad femenina"[\(6\)](#)". En un país donde cuestiones relativas a la identidad homosexual son apenas discutidas públicamente, este hincapié en lo sensible y lo doméstico, que en otros contextos hubiese sido entendido como un tipo de esteticismo con objetivos concretamente políticos (por ejemplo, la afirmación de una sensibilidad minoritaria), se despolitizó, se generalizó, y se encasilló como síntoma de una actitud bautizada de "light", lo cual significaba una actitud "liviana" frente a las cuestiones tanto estéticas como políticas.

Debilidad y trivialidad que, poco a poco, fueron posicionándose como una alternativa a los valores de "profundidad" culta. Las "apropiaciones" a la historia del arte fueron explicadas recurriendo al capricho; las obras se definieron por su falta de objeto o propósito, y se instalaron en el campo de la cultura en tanto que objetos clínicamente alienados, con interferencias de un gusto privado que podríamos identificar con ciertas clases medias y bajas: he aquí la centralidad que adquirieron las discusiones acerca del kitsch durante el período en cuestión.

Pero fue la omisión de la política la que apareció como una de las características más polémicas de la década. En un país en el cual se indultó a los militares implicados en terrorismo de Estado (1976-83), mientras el modelo neo-liberal se implementaba del modo más violento, salvo excepciones, estos artistas trabajaron por fuera de las coordenadas explícitas de lo político. Y en este sentido los artistas no fueron

exactamente "marginales": la imposibilidad de intervenir críticamente en los diversos ámbitos de lo político parece haber sido generalizada. Artistas cuyas obras proponían un tipo de "compromiso" directo ocuparon su lugar de un modo incómodo, como el caso de la artista Liliana Maresca, o directamente quedaron fuera del canon.

La negación del conceptualismo

Pasado el impulso "anti-ochentas" de los primeros años de la década, el nuevo blanco de algunos de los artistas del Rojas y alrededores fue explícitamente lo que podríamos caracterizar como "neo-conceptualismo", y tácitamente, las estrategias de algunos artistas jóvenes locales, encarnadas por los que trabajaban en el llamado Taller de Barracas(7). Un ejemplo puede encontrarse en el hincapié que Marcelo Pombo ponía en la banalidad de sus objetos y pinturas, oponiéndola a la pretendida "inteligencia" de la producción de sus colegas. Pero el ejemplo más articulado de esta oposición se encuentra en el 'Tao del Arte', un manifiesto retroactivo con el que Gumier Maier se despidió de su cargo de curador del Rojas, en 1997.

En dicho texto, publicado como prólogo para la muestra El Tao del Arte, Gumier Maier formula el programa del Rojas y cuestiona tanto a aquellos que denunciaron la tendencia por su falta de contenido crítico, como los que consideraron que en su extremada trivialidad, la misma constituía una suerte de crítica negativa frente a la creciente instrumentalización de la obra de arte. Gumier Maier escribe: [para estos últimos], "Bajo sus rosáceos camuflajes, con astucia contrabandistas, [los artistas] estarían inoculando sus viriles mensajes, feroces, críticos(8)". Y luego, denuncia con ironía el modelo de artista implícito en el neo-conceptualismo: "Sin el menor asombro, juiciosos y atentos, escuchamos como muchos artistas logran dar cuenta de lo que hacen con precisión y economía envidiables. Lejos estamos de la angustia y desesperación (o la dicha y el remanso de otrora). Hoy, la visita al mundo del arte comienza a menudo con un preámbulo: "la idea es..." Ya no más deambular ignorante: 'trabajo'!". El texto propone, "Recorramos un tanto más este llamativo léxico [de los artistas]: abundan las "reflexiones", toda clase de 'hipótesis'(...) "Por qué esta insistencia en reducir lo artístico a una actividad sensata, inteligente y alerta?, No lo estaremos confundiendo todo con una agencia de consulta para el estudio y la comprensión del mundo contemporáneo(9)?".

En el Tao del Arte, Gumier Maier reacciona frente a la creciente centralidad de un modelo de obra cuyo fundamento no es la imagen per se, sino la imagen como disparador o vehículo de un concepto que puede ser comunicado (ya sea explicado por el artista en su taller o en una conferencia, o bien interpretado por el espectador o el crítico en la galería); una obra que es concebida como proyecto racional y que por ende puede ser articulada como tal (he ahí las "reflexiones" e "hipótesis" a las que Gumier Maier hacía referencia con histriónico escándalo). Respondía también contra el modelo de artista como figura "alerta", comprometida con contextos y problemas específicos(10). Cuando escribe, "ya no más deambular ignorante: 'trabajo'", la posición es clara: tanto el artista como la obra de arte deberían mantenerse en un espacio de autonomía, deberían permanecer en una esfera distante, hedonista,

desligada de toda funcionalización. Gumier Maier intenta colocarse en un punto de exterioridad: se resiste a que la esfera artística sea absorbida por los valores racionalistas/profesionalistas del sistema internacional del arte, y a la vez se resiste a preservar la estética "oficial", supuestamente clasista, de la historia del arte local.

Como es previsible, este tipo de política estética sumada al aislamiento de la crítica local en general, a fin de la década dejó al arte argentino fuera de las discusiones acerca de cómo articular la entrada del arte Latinoamericano en el nuevo mapa cultural propuesto por la globalización. Estas discusiones (centradas en cuestiones de identidad, pertenencia, exotismo, mimetismo, cosmopolitismo, alteridad, resistencia y colonialismo), estuvieron casi absolutamente ausentes del panorama argentino simplemente porque la activación de los intercambios que alimentó el debate en los principales centros artísticos del continente, fue débil. En este contexto, entonces, la pregunta central, es: a pesar del (supuesto) "anacronismo" de la propuesta estética del Rojas, puede pensarse como un proyecto de resistencia por escapar la (supuesta) homogeneización, la racionalidad y la profesionalización del arte actual?

La intimidación, lo resistente

Para analizar este problema tendré que desviar momentáneamente la discusión hacia el pasado. Porque algunas claves para comprender el problema pueden encontrarse en los puntos de coincidencia y divergencia entre la posición del Rojas y la "estética de la resistencia" que la crítica marxista Marta Traba planteó en los años 70 para Latinoamérica.

En este sentido, es importante recalcar que si bien la tendencia descrita estuvo liderada (junto a Gumier Maier) por artistas como Pablo Suárez o Roberto Jacoby, - figuras profundamente comprometidas con la politización del conceptualismo en los años 60-, los 90 se manifestaron en Buenos Aires como una dramática inversión del paradigma sesentista, al que Traba también se oponía.

Por un lado, la situación que he estado analizando puede pensarse (a nivel del aislamiento) como la contracara del internacionalismo del arte argentino de los años '60, cuando a través de las distintas actividades del Instituto Di Tella Buenos Aires se conectó simultáneamente con el pop y el conceptualismo inglés y norteamericano, proponiendo incluso los esbozos de un paradigma artístico alternativo. Pero más fundamental aún fue el modo en que el arte de los años 90 invirtió los términos en que se "resolvió" la encrucijada arte/política en los años sesenta. Simplificando los términos, en Argentina, a fines de la década del sesenta y principios de los setenta, el proceso de radicalización ideológica que empujaba por una fusión entre arte y política, llegó a un punto crítico en el cual, usando términos de Beatriz Sarlo, la política impuso su lógica, llevando a un grupo fundamental de artistas a abandonar el terreno institucional del arte o el conceptualismo político en *bloc* (11). Como vimos, en los años 90, en un período que querría caracterizar como parte, aún, del proceso de reconstrucción cultural post-dictadura, esta fractura radical entre arte y política que la

dictadura había consolidado sobrevivió, pero situando a los artistas en la posición opuesta: éstos se abocaron a la construcción de obras en las que lo político aparecía como categoría excluída.

Es oponiéndose a ese mismo paradigma sesentista que en 1973 Marta Traba escribe *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas 1950-70*. En este libro, analiza el arte latinoamericano señalando los riesgos de la apropiación acrítica de las corrientes post-New York School, y presenta las prácticas artísticas que ofrecerían una resistencia positiva frente a la "dictadura de la tecnología" norteamericana, exportada en clave artística como vehículo de inserción ideológica, en paralelo con la ofensiva de la Alianza para el Progreso. Traba plantea entonces una "estética de la resistencia" basada en medios y temáticas específicas : según su dictamen, el dibujo por un lado, y por el otro, el erotismo, eran dos de los canales simbólicos capaces de expresar tanto una fundamental "dimensión interior" del sujeto (una dimensión que para ella estaría definitivamente extinguida en las prácticas más innovadoras norteamericanas), como la especificidad cultural auténticamente latinoamericana. Entonces Traba apunta ante todo contra cierto tipo de conceptualismo y contra manifestaciones de arte efímero como el happening, por estar regidos por las mismas leyes de consumo que definen las sociedades capitalistas avanzadas: producción en vez de creación, y luego: gasto, catarsis, desperdicio. Cuando Traba reclama la posibilidad de articular un lenguaje "cuya autonomía y especificidad derive, como soñaba Marx, del pleno empleo de la creatividad"[\(12\)](#), encontramos una posición cercana a la de Gumier Maier en su *Tao del Arte*.

Así, su libro proclama insistentemente la autonomía de la obra de arte y hace explícito su desprecio por las obras políticamente "comprometidas". Sin embargo, el texto filtra una simpatía por un compromiso supuestamente más profundo, que se manifestaría en la elección programática de materiales y temas capaces de vehicular la peligrosidad, lo que la autora llama la "ira" de los artistas locales.

La retórica de Gumier Maier se acerca a Traba en su definición del campo artístico como aquel territorio excepcional en el cual, lo que Georges Bataille llamaba "intimidad" y Traba "la dimensión interior" del sujeto moderno, puede resistir la avanzada del mundo contemporáneo. Al atacar la figura del artista "pensante", "comprometido", "trabajador" Gumier Maier esta situándose en un esquema similar al de Traba cuando deplora "el artista [que] tiende a recortar la libertad absoluta que enuncia 'lo espiritual en el arte', e incluso la libertad del 'hacer artístico' propuesto por los neoyorquinos del 48 al 50, para aceptar una visión del contexto dentro del cual esta inmerso"[\(13\)](#). Sin embargo, la "dimensión interior" del artista que en Traba aparece amenazada por "la sociedad de consumo", definiéndose entonces como una interioridad fundamentalmente política, en Gumier Maier va a existir como dimensión exclusivamente privada, estética y en sus momentos más exacerbados, mística. La ira que Traba encuentra en el trazo de ciertos artistas como símbolo de resistencia, se encuentra fuera de la escena planteada en Buenos Aires. Para estos artistas, no habrá, en las obras, ni reclamos, ni protesta, ni furia, ni descontento aparente con la configuración concreta de la realidad. No se encontrarán ni los "temas" ni los "problemas" que saturan el discurso de los colegas norteamericanos, mexicanos y

brasileros. Habrá una sensibilidad defendida por los artistas como desprovista de mensaje, en la que significado y significante (para usar términos que le preocupaban a Traba), nunca se amalgamarán ni ofrecerán la potencialidad de una comunicación prístina.

Gumier Maier continúa su Tao del Arte diciendo: "En guardia contra la necesaria innecesiedad de lo artístico, la presunción de sentido para toda obra se transforma en garante de sentido. Por qué el pavor de que las cosas sólo sean?" Y luego: "El movimiento del arte es la fuga. Conceptos tales como 'verdad' o 'realidad' le son extraños porque todo arte es ficción. Es ese hacer, ese obrar insensato que nos sostiene. Un exceso sin término, infinito y fulgurante". Si Traba deplora la "desaparición de la norma", del lenguaje, (porque cree que detrás de este quiebre solamente puede existir el vacío del desperdicio: la nada) Gumier Maier pareciera trabajar sobre la idea de que el arte es justamente el terreno en el que se puede evadir la normatividad del símbolo considerado como vehículo de efectismo y, finalmente, dominación. Es en la dimensión enmarcada como exclusivamente estética que para Gumier Maier, puede surgir lo que él llama el "Tao".

En un momento en que debido a la intensificación de las relaciones internacionales, las tácticas, temas y lenguajes artísticos se basan más que nunca en la *negociación*, las ideas de los artistas del Rojas se fundaron en la negación, posicionándose como objetos impermeables al contexto y a la interpretación(14). Por su "aristocrática" negativa a enunciar su posición estética como una posición política el movimiento fue más *resistente* que "de resistencia". Si bien el grupo de artistas a los que me he estado refiriendo compartían en mayor o menor grado una actitud que podría haberse contextualizado como activamente "oposicional", con su lógica y su contexto histórico específicos, esto no ocurrió debido a la cualidad reactiva del movimiento y a la despolitización constitutiva de su discurso, que acabó, como vimos en El Tao del Arte, transformándose en una proclama trascendentalista.

El destino de este tipo de movimientos que se fundan en resistir sin lograr definirse como fuerza de resistencia, poniéndose en tensión con lo correcto del *mainstream* pero sin provocar debates que excedan los márgenes de lo afín y lo cercano, se relaciona directamente con lo que Michael Hardt y Antonio Negri definen como uno de los obstáculos principales de los movimientos de resistencia a la globalización: que sus manifestaciones, como ellos dicen, tienden a leerse como "viejas, fuera de moda, y anacrónicas" y a ser, entonces, "incomunicables"(15). Pero si bien la situación argentina se presenta como fundamentalmente "incomunicable", hermética (políticamente) incluso para algunos de sus protagonistas, el análisis de sus presupuestos apunta a señalar modos de pensamiento y de producción minoritarios, que ocurrieron en la periferia, y que no pudieron ser integrados en el mapa del internacionalismo actual, pero ya no debido a diferencias al nivel de la imagen de las obras, sino por diferencias ideológicas fundamentales. Este sería un caso, entonces, en el que la simple presentación de las obras fuera de su contexto no garantizaría su "comunicabilidad"; no son tanto las obras las que se resisten a ser absorbidas por el sistema de exposiciones colectivas, bienales y publicaciones; es la ideología subyacente al período en cuestión la que se revela como la parte de lo que podríamos llamar un

modelo anti-sistema que hubiera tendido a oponerse a la estabilidad del mainstream, considerado éste como un dogma progresista basado en una geopolítica de diversidad visual que se asienta sin embargo en el supuesto de la equivalencia política global.

Inés Katzenstein, Ithaca, Julio de 2001

1. Gerardo Mosquera, *Stealing From the Global Pie: Globalization, Difference, and Cultural Appropriation*. Art Papers (March-Apr, 1997).pp. 12-15.

2. Fredric Jameson. Notes on Globalization as a Philosophical Issue. In *The Cultures of Globalization*, Duke University, 1998.

3. Jorge Gumier Maier, *El Tao del Arte*. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1997.

4. Este no fue, sin dudas, el modelo exclusivo de artista que Gumier Maier propuso en el Rojas; La programación de la galería fue sorprendentemente diversa. Sin embargo, el que describo es el modelo privilegiado de artista promovido por el Rojas y su entorno; tal vez más un mito que una realidad concreta, pero que debido a la ausencia de escuelas o líderes alternativos, acabó impregnando el discurso de la mayoría de los artistas de toda una generación. En la actualidad, aunque el paradigma que estoy describiendo se ha desarticulado, el rechazo del neo-conceptualismo sobrevive en algunas esferas. Puede constatararse por ejemplo en la agresiva respuesta de algunas reseñas de la revista Ramona en contra de artistas como Jorge Macchi. Ver Ramona, julio, 2001. Pero también esta actitud aparece travestida como nostalgia modernista en el discurso de críticos más serios. Ver por ejemplo Graciela Silvestri, *El arte en los límites de la representación*, Punto de Vista n. 60, 2000.

5. El contacto con el mundo en tanto que algo más allá del propio deseo de los artistas de hacer obra, apareció representado en ciertos procedimientos "apropiacionistas" de la historia del arte, que se hicieron visibles en la obra de los pintores Gachi Harper, Pablo Siquier, Nicolás Guagnini o Fabián Burgos, quienes trabajaron con el arte concreto, el arte óptico, y las hibridaciones de la arquitectura modernista nacional como plataformas formales sobre las cuales producir sutiles desvíos y reformulaciones. Para otros artistas importantes –y quizás más representativos– del período como Omar Schiliro, Marcelo Pombo o Alfredo Londaibere, la atención se centró en el uso de materiales de uso cotidiano –palanganas, latas de tomate, sábanas estampadas, envases de bebidas.

6. Dos ejemplos de esta manualidad laboriosa y decorativa: la técnica obsesiva del pintor Fabián Burgos y la trabajada cosmética de los objetos y cuadros de Marcelo Pombo.

7. El Taller de Barracas es un programa de becas que reemplazó al primer programa de becas del artista Guillermo Kuitca en la agenda de la Fundación Antorchas. Dicho taller, dirigido por los artistas Pablo Suárez y Luis Fernando Bénédict, formó artistas como Nicola Costantino o Leandro Erlich, con una obra más asimilable para los cánones internacionales.

8. Jorge Gumier Maier, *El Tao del Arte*.

9. "El Tao del Arte", Jorge Gumier Maier, pag. 12.

