

## EL ROJAS: ARTE ARGENTINO DE LOS '90

Natalia Pineau  
Fundación Espigas, Buenos Aires



Ilus. 1. Jorge Gumier Maier, "Avatares del arte", *La Hoja del Rojas*, año 2, núm. 11, Buenos Aires, junio de 1989.

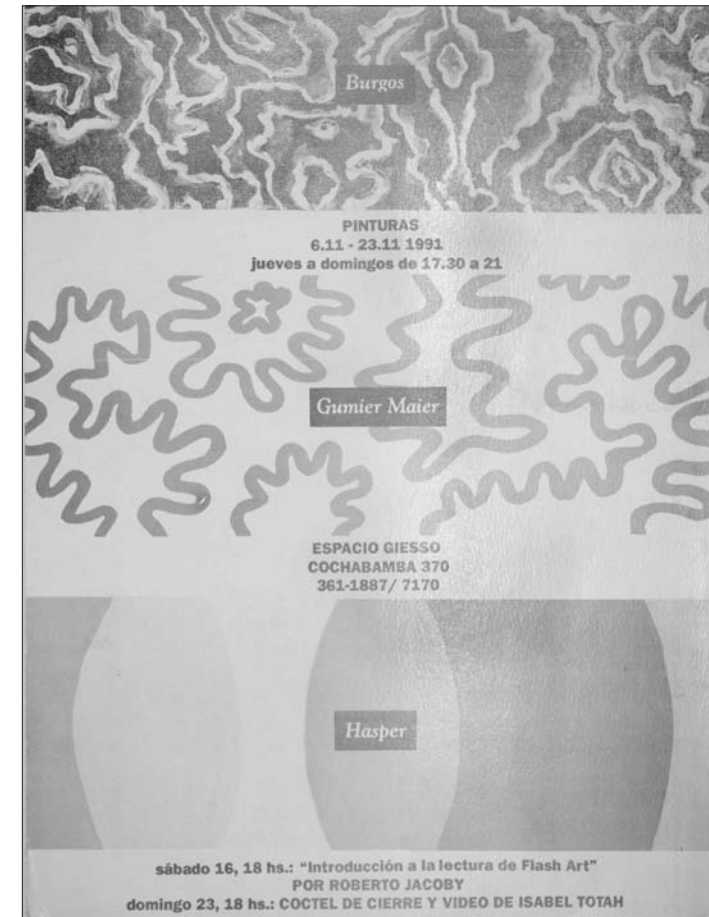
El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas<sup>1</sup> es un organismo de extensión cultural de la Universidad de Buenos Aires en el que se desarrollan variadas actividades: cursos de teatro, danza, pintura, fotografía, idiomas, ciclos de cine y jornadas de discusión, entre otras. En el mes julio de 1989, el Centro inauguró, en su *hall* de entrada, la Galería del Rojas<sup>2</sup> bajo la dirección del artista-curador Jorge Gumier Maier —a la que, en 1991, se sumó la artista Magdalena Jitrik como colaboradora. Como versa la historia, esta sala se caracterizó por la juventud de los artistas que reunió, de escasa o nula trayectoria; por un presupuesto escaso, en completa sintonía con la estructura institucional a la que pertenecía; por la incomodidad de sus instalaciones, y por su marginalidad respecto al circuito porteño de galerías y lugares tradicionales de exhibición. A pesar de ello, hacia el año 1993 aproximadamente, se convirtió en uno de los lugares

más destacados del panorama artístico local. Así fue visualizado por la crítica en su momento. Posteriormente, artículos aparecidos en revistas más o menos especializadas, en catálogos y libros abocados al estudio del arte argentino de la década, terminarían de asentar la relevancia de la Galería del Rojas dentro del período.<sup>3</sup>

De lo dicho se desprenden dos etapas de la galería: aquella comprendida entre 1989 y 1992, momento de su construcción, y la que va de 1993 a 1996, últimos años de la gestión de Gumier Maier y una vez ya instalada dentro del campo artístico. La primera de las etapas mencionadas es la que se abordó dentro del marco del proyecto "de documentos del ICAA. Para ello se reunió un corpus constituido principalmente por catálogos o invitaciones de las exposiciones desarrolladas en la galería, o bien de aquellas realizadas en otros espacios pero que comprendieron a los artistas que, más tarde o más temprano se vincularon con la misma, además de las reseñas que hicieran de dichas exposiciones el diario *La Nación* y el diario *Página/12*. La lectura de dichos documentos permite identificar la trama discursiva desde la cual el Rojas, como se le denominó informalmente, representó y adquirió visibilidad.

Un mes antes de que se abriera la galería, en *La Hoja del Rojas*<sup>4</sup> de junio de 1989, Jorge Gumier Maier lanzaba un manifiesto titulado "Avatares del arte" [ilus. 1]. En él expresaba su rechazo hacia ciertas características que, a su entender, signaban a la pintura por entonces: "La obra busca [...] sustentarse en una propuesta. No se aprecian las obras, a la vista, sino en lo interesante de la propuesta. La obra sólo se mide como ilustración fallida o certera de una intención". Los artistas realizadores de este tipo de obras, afirmaba, "suelen figurar o evocar estampas sociales y marginales, lo que los induce a ser gestuales y matéricos [sic]". Y a continuación propugnaba

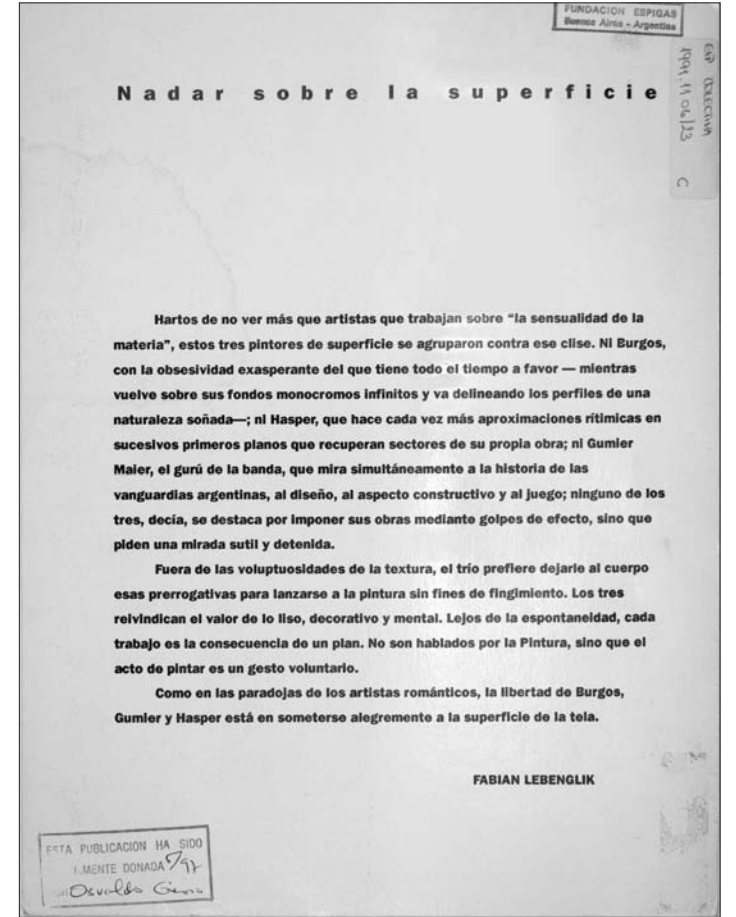
[...] un desplazamiento del imaginario artístico. Difuminación del arte en sus bordes, lo borroso de sus marcas. Ubicuidad y dispersión[...] una práctica que se entienda como trabajo (creativo), más cope [sic] que pasión morbosa, ligada a la idea de disfrute, más cercano al oficio que a la creación, más próxima al ingenio que a la expresión subjetivada. Difuminación que lleva al arte hasta los contornos del espectáculo.<sup>5</sup>



Ilus. 2. Catálogo de la exhibición *Nadar sobre la superficie*, realizada en el Espacio Giesso (Buenos Aires) del 6 al 23 de noviembre de 1991.

Este escrito, por su misma cualidad de manifiesto, creaba una matriz argumental basada en polaridades que se reiteraría en varios textos de catálogos y en artículos de prensa posteriores. Por otro lado, las polaridades que se desprendían de los avatares de Gumier Maier —"cope-disfrute" vs. "pasión morbosa", "oficio" vs. "creación", "ingenio" vs. "expresión subjetivada", "vista" vs. "intención" y "espectáculo" vs. "estampas sociales y marginales"— serían ampliadas a partir de la incorporación de otros términos afines a los mencionados para anclar y describir tanto el carácter de las producciones de los artistas que, con el tiempo, se fueron vinculando al Rojas, así como el carácter de los mismos artistas y de la propia galería.

De este modo, en el texto del catálogo de una de las primeras exposiciones montadas en la galería, en octubre de 1989, titulada *Marcelo Pombo. Producción 88-89*, Gumier Maier se refería a la actividad de este artista en términos de "tarea", la cual era adjetivada como "gozosa" y vinculada a la práctica del "diseño". Indicaba, además, que dicha tarea tenía su origen en el "empeño de hacer algo con algo"; ese "algo", era señalado como un "objeto hallado o [una] reproducción desmarcada de la trama del gran arte". A su vez, este "objeto" o "reproducción" se repre-



sentaba como "plano" para el desarrollo de "fantasías [...] cotidianas y mundanas" en contraposición a un plano entendido como "campo raso para la expresión de los subjetivo"; en este "plano", el artista mostraba entonces "su propensión sobredecorativa (siempre se decora sobre)". Unas líneas más abajo Gumier Maier citaba a la figura de Jackson Pollock y decía que Pombo había "transformado...[su] tragicidad, esa profundidad carnosa de la herida, en la cifra ilusoria del tatuaje" y al respecto agregaba que "si el plano buscaba trajearse en espesura, grosor, el trazo ahora [de Pombo bajo una] operación estética, nos devuelve [...] una superficie maquillada".<sup>6</sup>

Las polaridades mencionadas en el manifiesto de Gumier Maier se extendían a partir de su relación con el catálogo *Marcelo Pombo. Producción 88-89* de la siguiente manera: "cope-disfrutegozosa" vs. "pasión morbosa-tragicidad-herida", "oficio-tarea" vs. "creación" y "herida-tajearse vs. tatuaje-superficie maquillada", entre otras.

A través el diario *Página/12* este tipo de caracterizaciones salieron de la esfera de lo "privado" (de la galería) y adquirieron estado público. El crítico Fabián Lebenglik, en un artículo del mes de

diciembre de 1989, con respecto a la obra de la artista Graciela Hasper montada en el *hall* del Teatro de las Provincias, indicaba:

“su pintura [es] absolutamente plana [...] toda la carga de su pintura está justamente en la superficie de la tela, allí se juega la ironía y la irreverencia y no en la supuesta profundidad de los motivos que representa”.<sup>7</sup>

La idea de superficie continuó su derrotero y en el mes de noviembre de 1991, una exposición colectiva llevada a cabo en el Espacio Giesso, conformada por Hasper, Fabián Burgos y Gumier Maier, la incluía como parte de su título: *Nadar sobre la superficie* [ilus. 2]. Lebenglik, en el texto del catálogo explicaba que, “hartos de no ver más que artistas que trabajan sobre la ‘sensualidad de la materia’, estos tres pintores de superficie se agruparon contra ese clisé”; que reivindicaban “el valor de lo liso, decorativo y mental”; que “lejos de la espontaneidad, cada trabajo...[era] la consecuencia de un plan” y por último, que “la libertad de Burgos, Gumier y Hasper...[estaba] en someterse alegremente a la superficie de la tela”.<sup>8</sup>

De esta manera, la obra entendida como “consecuencia de un plan”, como un producto “mental”, “lejos de la espontaneidad”, ampliaba la idea de “oficio”, de “tarea”, “de hacer algo con algo”, y configuraba un “artista-artesano”. Desde este anclaje conceptual era construida la reseña de la exposición de Benito Laren en el Rojas del año 1991 por parte de Fabián Lebenglik, también en *Página/12*. Contaba que Laren trabajaba con “vidrio, acrílico, cintas brillantes y sustancias químicas” y que usaba como “herramienta principal” un bisturí; que, con todo ello, “producía combinaciones” que demostraban “un gran oficio y un manejo sabio del color”; y que el resultado era “una serie interminable de cuadros y cuadritos, capaces de robarle el lugar, en cualquier pared, a las turísticas mariposas y flores desecadas y enmarcadas o, incluso, a las populares imágenes de calidoscopio”. Al mismo tiempo, Lebenglik brindaba una serie de datos sobre la vida del artista: que vivía en San Nicolás, ciudad de la Provincia de Buenos Aires, “completamente alejado del mundillo del arte” y que soñaba con “conocer el jet set televisivo” y con “exponer en locales de la galería Santa Fe”.<sup>9</sup> Desde esta caracterización, la figura de Laren encarnaba entonces, algunos de los postulados que Gumier Maier había lanzado en su manifiesto de 1989: “Un desplazamiento del imaginario artístico. Difuminación del arte en sus bordes, lo borroso de sus marcas. Ubicuidad y dispersión...difuminación que lleva al arte hasta los contornos del espectáculo”.<sup>10</sup>

En este tramado discursivo la voz disonante la protagonizó el historiador y crítico de arte Jorge López Anaya desde su columna

## El absurdo y la ficción en una notable muestra

Parece incontestable que vivimos una época *light*. Los productos *light* pertenecen, sin duda, al contexto de la apariencia y la simulación. Parecen lo que son. La sociedad actual no sólo en la leche, los edulcorantes, el café sin cafeína, desea lo artificioso. También el arte se identifica cada vez más con la “ficción”, con la “levedad” generalizada.

La evocación de lo *light* no es una ocurrencia trivial. Una de las exposiciones, por muchos motivos notable, que se realiza en el Espacio Giesso (Cochabamba 370), está centrada nitidamente en esa modalidad. La integran cuatro artistas que trabajan con una concepción programática fundada en la irónica aceptación de los flujos inquietantes de la cultura contemporánea cruzada por las prácticas textuales de la moda, la publicidad, la demagogia “massmediática”.

Con la ironía y la “levedad” que les otorga una relación privilegiada frente a las relaciones sociales, los ritos cotidianos y sus apariencias grotescas, logran que sus obras destilen una inocultable función crítica: trabajan lúcida y libremente sobre los significados, liberándose del laconismo del viejo arte conceptual del que son herederos.

Gumier Maier, consciente de esa condición, pinta sus irónicas “abstracciones” con marco recordado—mito de nuestra vanguardia de los años cuarenta—, que recuerdan el peor mal gusto con su pasión por el esplendor del color, el empaste y las formas complejas. Junto a él, con lucidez y destreza,

Benito Laren construye unos pequeños cuadros con un material bastardo que imita los hologramas. Ovnis y astronautas, abstracciones geométricas de pequeña dimensión inscriptas en el más explícito *kitsch* constituyen su repertorio iconográfico, que remite al deseo de arte que poseen muchos visitantes de los museos.

Omar Schilero realiza con productos manufacturados—palanquitas de plástico, fragmentos de arañas de iluminación de vidrio facetado, lamparillas de color—unos artefactos absurdos, auténticos tótems, capaces de significar el gusto ornamental más intensamente *kitsch*.

Finalmente, Alfredo Londaibere, con sus pinturas de desnudos masculinos sobre tablas malamente unidas—todavía muy pictóricas—, perfila una estética cargada de sentidos ligados a la sexualidad.

En la sala contigua, en otra muestra para destacar, Silvia Young expone unos objetos filiformes, erosionados—esculturas?—, que parecen mostrar la espontaneidad expresiva del sujeto creador. Empero, estas obras poseen un tono deconstructivo con sus efectos multiplicados: su duplicación en una fotografía de tamaño natural y la proyección de la sombra del objeto sobre el muro.

Todo nos recuerda que no hay realidad, sino “efecto” de la realidad: simulaciones y signos, un verdadero laberinto precario.

Jorge López Anaya

Ilus. 3. Jorge López Anaya, “El absurdo y la ficción en una notable muestra”, *La Nación* (Buenos Aires), 1 de agosto de 1992.

de la sección de Bellas Artes del diario *La Nación*.<sup>11</sup> A raíz de una exposición realizada en la Fundación Banco Patricios entre febrero y marzo de 1991, titulada *Menor o igual a treinta años*, conformada por dieciséis artistas jóvenes—entre ellos Miguel Harte y Marcelo Pombo—,<sup>12</sup> sostenía:

Puede parecer obvio señalar que en nuestra actual cultura es difícil que el arte posea alguna conexión espiritual trascendente, que refleje una particular concepción del mundo. Buena parte de las manifestaciones artísticas no tienen hoy ninguna responsabilidad ética ni social. La tradicional autoridad del arte, su superación de los objetivos personales, el interés por los fundamentos morales, han sido suplantados por cierta libertad retórica y por la inclinación a producir meros objetos superfluos. El arte es pasivo, no comparte ideales, no posee metas. Como afirman algunos artistas, en el cuadro ‘no hay más que superficie y color’, sólo es lo que se ve, no existen misterios ni connotaciones.<sup>13</sup>

Estas palabras dan cuenta de que el Rojas había instalado una discusión dentro de la escena artística local, o al menos el discurso desde el cual la galería y sus artistas se dieron a conocer. En este sentido me pregunto si dicho discurso (sumamente

pregnante en su reiteración y en su facultad connotativa) no obturó la percepción sobre las producciones artísticas a las que refería al punto de eclipsarlas.

De todos modos, y retomando las palabras de Jorge López Anaya, al año siguiente en 1992 [ilus. 3], aparentemente el historiador había visualizado una veta crítica en las producciones de cuatro artistas estrechamente vinculados a la Galería del Rojas que, en este caso, exponían en el Espacio Giesso. Se trataba de Jorge Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Benito Laren y Omar Schilero. En la reseña que hiciera de la exposición, López Anaya sostenía:

parece incontestable que vivimos en una época *light*. Los productos *light* pertenecen, sin duda, al contexto de la apariencia y a la simulación. Parecen lo que son. La sociedad actual no sólo en la leche, los edulcorantes, el café sin cafeína, desea lo artificioso. También el arte se identifica cada vez más con la ‘ficción’, con ‘la levedad’ generalizada.

Esta evocación de lo *light*, continuaba el autor,

no es una ocurrencia trivial. Una de las exposiciones por muchos motivos notable [...] está centrada nitidamente en esa modalidad [...] La integran cuatro artistas que trabajan con una concepción programática fundada en la irónica aceptación de los flujos inquietantes de la cultura contemporánea [...] con la ironía y la ‘levedad’ que les otorga una relación privilegiada frente a las relaciones sociales [...] logran que sus obras destilen una inocultable función crítica.<sup>14</sup>

Como evidencia esta cita, la función crítica aludida, entre palabras como “levedad” y “light”, se presentaba, por lo pronto, un poco confusa.

Más allá de ello, en este artículo surgía un nuevo término para caracterizar las producciones de los artistas vinculados a la Galería del Rojas: el de “arte light”. El devenir del mismo fue más que complejo. Discusiones y debates en los que intervinieron distintas voces del campo artístico se generaron a su alrededor.<sup>15</sup> De todos modos no es el objetivo aquí desarrollar el conflicto que este término desató e instaló, sino señalar que otra adjetivación era formulada para dar cuenta de estas producciones y que en el contexto del tramado discursivo protagonizado en principio por Jorge Gumier Maier y Fabián Lebenglik, lo *light*, se hallaba en completa sintonía con los vocablos enunciados. Dos años más tarde, la red de palabras se extendía cuando Gumier Maier, en un texto de 1994 proponía trocar los *light* por *brighth* (entendido como “brillante”, “despierto”...).<sup>16</sup> Con respecto a la caracterización de la galería, ésta se representó, volviendo a las

## Cuando los costados encierran el centro

Un líder de la periferia y dos de sus jóvenes seguidores establecen dos o tres nuevas pautas para ver lo común.

(Por Miguel Briante) A los cincuenta y dos años—después de una larga—, explosiva trayectoria artística— Pablo Suárez sigue siendo un capitán de los jóvenes, tal vez porque no perdió la línea del pensamiento) su obra está en constante cambio. Ni la trivialidad ni el dramatismo le son ajenos, pero su arte se sufre en lo marginal. Cuando encabeza—junto a otros jóvenes que ya se han oficializado— una muestra llamada Periferia dijo que el arte periférico, que está en estrambotos de lo aceptado, aboga al centro, que es lo oficial. A pocos meses, días, de exponer individualmente en una importante galería oíntica, Suárez se anima a integrar una colectiva en la sala—más bien acortada— de una dependencia cultural de la Universidad que está en la calle Corrientes, y vuelve, rápido, a girar un punto más

en su obra despiadada, donde lo cotidiano, puesto bajo una luz imperceptible, se convierte en un disparador de probables demencias. Un friso de baldosas—blancas, blancas—vertical contra la pared, aunque parece un fragmento de piso, es recorrido por hormigas; en la misma verticalidad trampa, una enorme cama se convierte en una boba de dormir (colgada) en la cual pende un hombrecillo que tiene un termómetro en la boca, y todo es ridículo y lejanamente serio; una grúa de juguete levanta estatuas de próceres, también de juguete, dos caños sanitarios que se levantan desde el piso rematan en la cabeza de otros dos hombrecillos, y uno le sopla la nuca al otro. Las cosas de todos los días pequean un salto moral.

Como Suárez—que también rapa en lo cotidiano— Miguel Harte (30 años) hace el mensaje explícito, el mensaje es la obra. Un falo pero salsichita está atado por una cadena real a la pared, en sus relieves hay pechos, frejos y ojos actuales; un paisaje casi abstracto se forma entre la tabla que es el fondo y un globo rojo y entrado. Y en todos los casos el soporte, que hace de fondo crudo, es de fórmica, bien ordinario, de cocina, a veces liso y a veces de imitación madera, procaico y de mal gusto. Harte se divierte con crueldad.

Una técnica parecida—los fondos ordinarios, la posición vertical de lo que debe ir horizontal— emplea Marcelo Pombo (30 años) para mostrar la actualidad de ciertas decadencias: de los tableros cuelgan serpientes brillantes y hoolitas con perlas; o asoman palitos de los que penden cáscaras de naranja seca; en un trabajo, la palabra lamohiliaria (tarifa, medio cada) preside una ducha hecha con algún producto natural (calabaza, mate, cuna de instrumentos folklóricos regionales) y en otro unas simples esponjas, de las más comunes, logran una composición por lo menos extraña. Todo co-

Miguel Harte: “El salsichita en el suelo” (arriba) Pablo Suárez: “El hombrecillo del termómetro” (abajo, al costado). En pinturas y objetos se despierta un mundo de extraña originalidad.

mo retratos de una fiesta que ya pasó.

Arte contra El Arte, que no le escapa a la anécdota y que a veces no está terminado: atracción y repulsión hay en esta muestra que apunta a una nueva actitud. (Galería del Rojas, Corrientes 2018. Hasta el 30 de diciembre.)

## Gumier Maier

En otro lugar—estético y geográfico—, aunque no lejos en el empleo de los materiales, está Gumier Maier. En él, la dureza, el arte abstracto—y crítico de arte—, hace rigurosas construcciones geométricas heladas, que parecen estar en el mismo soporte como están en esos materiales que mitigan el hule de viejas mesas. La sensación del espesor—en una sala que aparece vacía— es de desconcierto y hasta de rabia, como si le robarán algo.

Pero tal vez no es escamoteo tras el secreto que. Gumier Maier no alcanza o no quiere revelar aún. Mientras tanto, en su mejor trabajo, una pareja (o pájaro) se corporiza sobre un fondo minimizado con ella o al revés. (Centro Cultural Recoleta, hasta fin de año.)

## HASPER Y NIGRO Dos artistas en el teatro

(Por Fabián Lebenglik) Con el auspicio de la Secretaría de la Juventud, Graciela Hasper y Miguel Ángel Nigro muestran sus trabajos desde perspectivas casi opuestas, en el hall del Teatro de las Provincias. El lugar es doblemente excéntrico, por su ubicación y por los artistas que convoca, y que exhibe, por el momento, en condiciones algo precarias a causa de la escasez crítica de recursos.

Esta condición que impone la sala, ensaja con el tono de la obra de Nigro (1966), que toma situaciones cotidianas (el tedio de los domingos) y motivos populares y carnavalescos (cañones, murgas, noches de maité) para construir objetos—empaquetados con el arte pobre y el ready made—y pinturas. Su trabajo se desarrolla en el volumen y el espacio, con elementos habituales y colores

Ilus. 4. Miguel Briante, “Cuando los costados encierran el centro”, *Página/12* (Buenos Aires), 19 de diciembre de 1989.

palabras de Gumier Maier sobre la obra Pombo, como “desmarcado de la trama del gran arte”. Esta cualidad fue subrayada por *Página/12* desde las primeras menciones que hiciera de la galería. Un recuadro informativo del 8 de agosto de 1989 decía que se trataba de un espacio “abierto a pintores que no tienen acceso a los centros tradicionales de exhibición”.<sup>17</sup> Miguel Briante (escritor, periodista y director de la sección de artes plásticas de dicho periódico) ampliaría este carácter al destacar la participación de Pablo Suárez, artistas de reconocida trayectoria y renombre, en una exhibición colectiva junto a los jóvenes Miguel Harte y Marcelo Pombo, desarrollada en diciembre de 1989.<sup>18</sup> En la reseña de la exposición, sostenía que Suárez “a pocos [...] días de exponer en una importante galería céntrica” se animaba “a integrar una colectiva en [una] sala—más bien *atorranta*”—de una dependencia cultural de la Universidad de Buenos Aires”. Estas palabras no deben entenderse de un modo peyorativo. Por el contrario, unas líneas más abajo, Briante, festejaba encontrar en esta muestra “una nueva actitud”, la que sintetizaba como “el arte contra El arte”<sup>20</sup> [ilus. 4]. Esta apreciación dialogaba con aquellas que este crítico venía realizando en artículos anteriores sobre cierta dinámica del campo artístico; artículos en los que criticaba lo que se exponía en los Salones Nacionales, las elecciones que hacían las galerías y lo que la crítica en general exaltaba.<sup>21</sup>

Gumier Maier, años después, en una publicación de 1994 titulada *5 años en el Rojas* —que como su nombre lo indica constituía una historia de la galería— especificaba aquellas cualidades que Briante había expresado en los términos de una “sala atorranta”, de una “nueva actitud”, de “el arte contra El arte”:

hubo una vez un pasillo ancho que conducía a los baños de ambos sexos y también a la amplia entrada de una sala teatral [precedido] por las bullangueras mesas de un bar para estudiantes [...] El por entonces director [del centro Cultural Ricardo Rojas] había decidido destinar un espacio a exposiciones. [...] Fui llamado para hacerme cargo del mismo con absoluta libertad y presupuesto inexistente. Convocar a un artista para que oficie de curador no es lo habitual, pero no hubo ocasión para la perplejidad. Existía un conjunto de artistas muy jóvenes que venían exponiendo mayormente en sitios como bares y discotecas y que no podían aspirar a lugares de exhibición más confortables porque sus [producciones] no comulgaban con los cánones hegemónicos del arte de los '80”, aquel en el que las obras eran concebidas como una “proposición” y en las que abundaban “los chorreados, el *baddrawing*, el *badpainting*, el color sucio o disonante, y todo otro tipo de accidentes deliberados.<sup>22</sup>

Estas palabras hacían entonces explícitas las polaridades sobre las cuales, entre 1989 y 1992, se había elaborado el discurso que sirviera para caracterizar e instalar a los artistas del Rojas, sus producciones y a la propia galería; a aquel “arte contra El arte”. Discurso que ahora, en 1994 y en el contexto de su enunciación adquiriría un carácter “histórico”, evidencia de la inscripción y relevancia de la Galería del Rojas en la escena del arte argentino de la década del '90.

## NOTAS

<sup>1</sup> El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, fundado en 1984, está ubicado en la zona céntrica de la ciudad de Buenos Aires, en la Av. Corrientes 2038.

<sup>2</sup> Actualmente la galería se encuentra en un edificio contiguo al Centro Cultural.

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo: Rodrigo Alonso y Valeria González, *Ansia y devoción. Imágenes del presente* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2003); Inés Katzenstein, “Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90”, *Ramona* 37, (2003): 4; Victoria Verlichak, *El ojo del que mira. Artistas de los noventa*, (Buenos Aires: Fundación Proa, 1998); Jorge Gumier Maier, “El Tao del Arte” en *El Tao del Arte*, cat. exp., (Buenos Aires: Gaglianone, 1997), 7–14; Marcelo E. Pacheco, “Arte por el arte”, *Magazín literario* 0 (1997), 8; Pierre Restany, “Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem”, *Lápiz* 116 (1995), 50; Gumier Maier, “El Rojas” en *5 años en el Rojas* (Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, 1994), [s/p]; Carlos Basualdo, “Contemporary Art in Argentina: Between the Mimetic and the Cadaverous” en David Elliott, *Art From Argentina. 1920–1994*, cat. exp., (Oxford: Museum of Modern Art, 1994), 114–123; Jorge López Anaya, “Gumier Maier: la estética de los 90”, *La Nación* (Buenos Aires), 22 de

enero de 1994; López Anaya, “El universo de lo cursi”, *La Nación*, 9 de octubre de 1993; Fabián Lebenglik, “Mensaje de dos. Gumier & Schiliro”, *Página/12* (Buenos Aires), 23 de marzo de 1993; Lebenglik, “Un Gumier moderno y no posmo”, *Página/12* (Buenos Aires), 24 de noviembre de 1992; Edward Shaw, “Youth blossoms in springtime”, *Buenos Aires Herald* (Buenos Aires), 20 de septiembre de 1992; Lebenglik, “Quien quiera ver, que vea”, *Página/12*, 25 de agosto de 1992.

<sup>4</sup> Boletín mensual en el que el Centro Cultural publica sus actividades.

<sup>5</sup> Gumier Maier, “Avatares del arte”, *La Hoja del Rojas* (Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, junio de 1989). Fondo documental Fundación Espigas.

<sup>6</sup> Gumier Maier, *Marcelo Pombo. Producción 88–89*, (Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, octubre de 1989). Fondo documental Fundación Espigas.

<sup>7</sup> Lebenglik, “Dos artistas en el teatro”, *Página/12*, 19 de diciembre de 1989.

<sup>8</sup> Lebenglik, “Nadar sobre la superficie”, en *Nadar sobre la superficie*, cat. exp. (Buenos Aires: Espacio Giesso, 6 al 23 de noviembre de 1991). Fondo documental Fundación Espigas.

<sup>9</sup> Se trataba de la primera muestra individual de Benito Laren. Véase: Lebenglik, “San Benito en San Nicolás”, *Página/12*, 7 de mayo de 1991.

<sup>10</sup> Gumier Maier, “Avatares del arte”.

<sup>11</sup> El diario *La Nación* es uno de los matutinos más importantes y tradicionales de Buenos Aires.

<sup>12</sup> Los artistas que integraron esta exposición, además de Miguel Harte y Marcelo Pombo, fueron Ernesto Ballesteros, Silvana De La Torre, Tomás Fracchia, Eduardo Gazzotti, Miguel Harte, Patricia Landen, Guillermo Lerner, Jorge Macchi, Ernesto Oldenburg, Pablo Paez, Martín Reyna, Gustavo Romano, Pablo Siquier, Santiago Spinosa y Viviana Zargon.

<sup>13</sup> López Anaya, “Virtudes, fracasos y mimetismos en una exposición de arte joven”, *La Nación*, 2 de marzo de 1991.

<sup>14</sup> López Anaya, “El absurdo y la ficción en una notable muestra”, *La Nación*, 1 de agosto de 1992.

<sup>15</sup> Sobre este tema véase, por ejemplo: Diego González, “Las políticas del planeta brillante”, *Ramona* 32, (2003): 4; Andrea Giunta, “Marcas del pasado”, *Lápiz* 158–159, (diciembre 1999-enero 2000): 47; Elena Oliveras, “Arte argentino en los 90” en Elena Oliveras, *La levedad del límite. Arte argentino en el fin del milenio*, (Buenos Aires: Fundación Petorutti, 2000); Gumier Maier, “El Tao del Arte” en *El Tao del Arte*, cat. exp., (Buenos Aires: Gaglianone, 1997), 7–14; Hernán Ameijeiras, “El arte político es para meter dedos en el culo de la gente”, *La Maga* (Buenos Aires), 16 de junio de 1993; Ameijeiras, “Un debate sobre las características del supuesto ‘arte light’”, *La Maga* (Buenos Aires), 9 de junio de 1993.

<sup>16</sup> Gumier Maier, “El Rojas”.

<sup>17</sup> [anónimo], “El Rojas como centro”, *Página/12*, 8 de agosto de 1989.

<sup>18</sup> Esta exhibición, desarrollada en Galería del Rojas, en algunas publicaciones se la encuentra citada como *Harte-Pombo-Suárez I* a raíz de las sucesivas exposiciones que este trío de artistas realizó: *Harte-Pombo-Suárez II*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1990; *Harte-Pombo-Suárez III*, Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 1992 y *Harte-Pombo-Suárez IV*, Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar, 2001.

<sup>19</sup> En este artículo, el significado de la palabra “atorranta” concuerda con uno de los usos comunes que tiene en la Argentina. Es decir, refiere a un carácter desfachatado, desvergonzado, de poca categoría.

<sup>20</sup> Miguel Briante, “Cuando los costados encierran el centro”, *Página/12*, 19 de diciembre de 1989.

<sup>21</sup> Véase, por ejemplo: Briante, “Riesgo cumplido. Pintura más joven”, *Página/12*, 7 de junio de 1988 y “En Venecia hay cinco argentinos que no se quedaron con el vuelto”, *Página/12* (Buenos Aires), 23 de mayo de 1989.

<sup>22</sup> Gumier Maier, “El Rojas”.