

# Representaciones históricas alternativas a la modelización del arte argentino de los noventa en dos exposiciones recientes

SACO, Daniela / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia Argentina “Julio E. Payró” (UBA FFyL, UBA, ITHA “J.E. Payró”) – danielasaco3@gmail.com

---

Eje 1. La representación histórica en los discursos curatoriales del presente

Tipo de trabajo: ponencia

---

Palabras clave: semiótica – géneros artísticos – Casal de Catalunya – Centro Cultural

Ricardo Rojas – Facultad de Psicología

## Resumen

En el presente trabajo se plantea como tema las representaciones históricas sobre la década de 1990 propuestas en dos exposiciones: *Volátil felicidad. Relatos inmateriales de los 90*, curada por Rodrigo Alonso (Parque de la memoria, 2015) y *Espejismos. Un ensayo sobre los '90*, curada por Florencia Qualina (Fundación Cazadores, 2022). Asimismo, se sostiene que ambas exposiciones propusieron una mirada alternativa a la modelización del arte de la década de 1990 orientadas a expandir las interpretaciones sobre el arte del período a partir de la presentación de textos visuales que reflexionan sobre los géneros artísticos y cuyo análisis habilita a una aproximación al estudio de espacios menos abordado en la década mencionada, como el Casal de Catalunya y la galería de la Facultad de Psicología. Para ello, se estudiaron las producciones del grupo Almarmada y de Carolina Antoniadis, y se utilizó como marco teórico-metodológico la propuesta de la semiótica de la cultura articulada por Iuri Lotman & Uspenski, la que permite problematizar el concepto de cultura como memoria y las relaciones entre centro y periferia en las dinámicas culturales. La pertinencia del marco teórico asumido para el análisis radica en que posibilita estudiar la organización histórica que proponen las exposiciones, en tanto forman parte del lenguaje autodescriptivo de la cultura cuya función es organizar, simplificar y establecer un desarrollo histórico antecesor.

## Introducción

En la actualidad el arte argentino de la década de 1990 es objeto de investigaciones en los ámbitos académico y curatorial, así como también se ha convertido en tópico de algunos artículos de prensa. En primera instancia, en el medio académico se destacan los artículos que analizan el sistema del arte de ese período e indagan en el entramado institucional a partir del surgimiento de nuevos espacios expositivos y de su relación con un

nuevo modelo de arte y artista vinculados con el neoconceptualismo, las bienales y los *workshops* (Herrera, 2014; Pineau, 2012). En el marco de estos estudios, se distinguen aquellos abocados específicamente a la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR) que evidencian una multiplicidad de abordajes habilitadores de relecturas sobre su curaduría y las producciones artísticas vinculadas a ella (Cerviño, 2021; Gonzalez, 2009; Krochmalny, 2013, 2016; Pineau, 2019). En este sentido, por un lado, se identifican los estudios sobre la historia del CCRR, así como de la creación de la galería en 1989, sus vínculos con el *underground* porteño y su afirmación como espacio cultural (Cerviño, 2021; Pineau, 2019). Respecto a la gestión de Jorge Gumier Maier como curador de la galería (1989-1990 y 1991-1996) se distinguen las investigaciones que abordan su práctica curatorial, caracterizada como doméstica a partir de la cual se configura y se circunscribe la estética del Rojas (Barone, 2017; Ferreiro, 2019; Katzenstein, 2017; Lemus, 2017). Por otro lado, los análisis se han centrado en las producciones de los artistas vinculados a la mencionada estética,<sup>1</sup> posibilitando lecturas que incorporan la dimensión política en el estudio de los textos visuales (Cámara, 2020; Cerviño, 2021, Lemus 2017, 2018, 2021; Pérez Barreiro, 2020; Rosa, 2015).

En oposición a la abundancia de investigaciones sobre el CCRR, se observa una falta de estudios pormenorizados sobre otros espacios expositivos de características similares, tales como el Casal de Catalunya y la Galería de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Respecto a estos lugares, se identifican menciones realizadas en estudios de carácter general sobre el sistema del arte de la década de 1990 (Pérez Fernández, 2011; Ferreiro, 2019; González, 2011; Herrera, 2014; Pineau, 2012; Robles de la Pava, 2022) así como en notas (Amigo & Longoni, 2008; Lucena, 23 de marzo de 2022).

En segunda instancia, en cuanto a las prácticas curatoriales resulta importante puntualizar la función de las exposiciones en la producción de conocimiento a partir de la consideración de la curaduría como un modo de escritura crítica y la publicación de textos de teoría del arte en los catálogos de las exposiciones (Ferreiro, 2019). De este modo, la producción académica y las exhibiciones artísticas se encuentran vinculadas en la reflexión histórica sobre el arte y la legitimación de artistas. En este punto, se observan en Buenos Aires en el período 2015-2022 una significativa cantidad de muestras que abordan el arte de la década de 1990 entre las cuales, sin embargo, predomina el CCRR como objeto de estudio. En este sentido, se distinguen aquellas centradas en artistas vinculados a la denominada estética del Rojas tales como *Marcelo Pombo: un artista del pueblo* (Colección Amalia Lacroze de Fortabat, 2015); *Faburalen* (Colección Amalia Lacroze de Fortabat,

---

<sup>1</sup> Artistas tales como Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Feliciano Centurión o Miguel Harte han sido relacionados con la estética del Rojas.

2017); *Ahora voy a brillar. Omar Schiliro* (Colección Amalia Lacroze de Fortabat, 2018); *Tácticas luminosas. Artistas mujeres en torno a la galería del Rojas* (Colección Amalia Lacroze de Fortabat, 2019); *Alfredo Londaibere: yo soy santo* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2019); *Colección Londaibere. El artista como curador* (Galería Nora Fisch, 2022); *Como una piedra que sueña. Miguel Harte obras 1989-2002* (Colección Amalia Lacroze de Fortabat, 2022). En adición, se destacan exposiciones que reflexionan sobre el arte del período tales como *Volátil felicidad. Relatos inmateriales de los 90* (Parque de la memoria, 2015); *Orgullo y prejuicio. Arte en la Argentina en los 90 y después* (Galería Nora Fisch, 2020); *Lo indomesticado doméstico. Artistas de los noventa* (Galería Herlitzka + Faria, 2021); *Espejismos. Un ensayo sobre los '90* (Fundación Cazadores, 2022).

A partir de lo expuesto anteriormente se evidencia, en términos cuantitativos, la centralidad del CCRR en los relatos curatoriales recientes que reflexionan sobre el arte de la década de 1990. Por lo tanto, la problematización del arte de ese período parece ceñirse de modo predominante al mencionado centro cultural soslayando la reflexión sobre otros ámbitos de exposición. De este modo, otros espacios alternativos tales como el Casal de Catalunya o la galería de la Facultad de Psicología, que presentaban condiciones materiales semejantes al CCRR, permanecen sin ser investigados en profundidad en lo que respecta a sus prácticas curatoriales y sus exposiciones.

Tanto en las investigaciones académicas como en las exposiciones actuales, es posible advertir el pequeño lugar ocupado por el Casal de Catalunya y la galería de la Facultad de Psicología. En las exhibiciones, las representaciones históricas sobre el arte de la década de 1990 producen una invisibilización de los textos visuales allí exhibidos que mantiene incuestionada la hegemonía de la estética del Rojas como representativa del arte de la mencionada década. En este punto, el estudio de estos espacios se presenta como un campo de investigación aún inexplorado, que implica un desafío heurístico y hermenéutico, y cuyo análisis permitirá visibilizar otras prácticas del período ampliando las lecturas sobre el mismo.

En este sentido, en el presente trabajo se plantea como tema las representaciones históricas sobre la década de 1990 propuestas en dos de las exposiciones referidas anteriormente, a saber, *Volátil felicidad. Relatos inmateriales de los 90*, curada por Rodrigo Alonso (Parque de la memoria, 2015) y *Espejismos. Un ensayo sobre los '90*, curada por Florencia Qualina (Fundación Cazadores, 2022). Entre las exposiciones generales mencionadas se han seleccionado las dos indicadas como corpus de análisis debido a que no se centran en producciones del CCRR. Por lo tanto, se postula como hipótesis que ambas exposiciones propondrían una mirada alternativa a la modelización del arte de la década de 1990 que expandiría las interpretaciones sobre el arte del período a partir de la presentación de textos visuales que reflexionan sobre los géneros artísticos y cuyo análisis

habilitaría una aproximación al estudio del Casal de Catalunya y la galería de la Facultad de Psicología. Se proponen como objetivos analizar las representaciones históricas sobre el arte de la década de 1990 que explicitan ambas exposiciones a partir del estudio de dos textos visuales, establecer el carácter diferencial que presentan ambas muestras con respecto a la modelización del arte de la década referida e indagar, a partir de los textos analizados, en dos exhibiciones realizadas en el Casal de Catalunya y la galería de la Facultad de Psicología respectivamente. Para ello, se estudian las producciones del grupo Almarmada y de Carolina Antoniadis, quienes han expuesto en ambos espacios y por lo tanto operan como punto de partida para aproximarse a los mismos a partir de una reflexión en torno a los géneros artísticos.

Para abordar esta problemática se utiliza como marco teórico-metodológico la propuesta de la semiótica de la cultura articulada por Iuri Lotman (1974[1998]; Lotman & Uspenski, 1971[2000]) que permite problematizar el concepto de cultura como memoria y las relaciones entre centro y periferia en las dinámicas culturales. La pertinencia del marco teórico asumido para el análisis radica en que posibilita estudiar la organización histórica que proponen las exposiciones, en tanto forman parte del lenguaje autodescriptivo (Lotman, 1974[1998]) de la cultura cuya función es organizar, simplificar y establecer un desarrollo histórico antecesor. En este punto, su análisis permite vislumbrar las relaciones entre textos que se encuentran en el centro de la cultura y textos que son trasladados a su periferia en el sistema de autodescripciones. Estas nociones relativas a la semiótica de la cultura se articulan con el concepto de archivo propuesto por Andrés Tello (2018) con el objetivo de reflexionar sobre las representaciones históricas.

### ***Dos miradas alternativas a la historia del arte de los noventa***

La exposición *Volátil Felicidad. Relatos inmateriales de los 90* (Parque de la memoria, 2015) fue curada por Rodrigo Alonso y se realizó en el marco de la primera *Bienal de Performance*. A partir de la lectura del título se puede inferir la relevancia de los géneros artísticos en la exposición en tanto son aquellos relatos inmateriales vehiculizados en la *performance* sobre los que la exposición se propone reflexionar a partir de su relación con el contexto menemista. En efecto, el recorte temporal abarcado por la exposición comprende el período 1989-2001 y plantea una lectura de la producción performática presentada, caracterizada como híbrida en tanto conviven en ella la danza, el teatro, la moda y las artes visuales, en vinculación con el reclamo por los derechos y las libertades y los nuevos regímenes del cuerpo que se desligan de la violencia de la dictadura para subsumirse en la

propia del consumo (Alonso, 2015). La exposición incluyó a cuarenta y cinco artistas,<sup>2</sup> entre los que se encontraban también colectivos, y mostró el registro de performances a partir de fotografías, videos y objetos participantes en las acciones. Además, estuvo organizada a partir de ejes tales como la fiesta, el cuerpo, la relación con las instituciones y el vínculo con la política. En este sentido, se señalan en el catálogo en relación con cada eje, entre otras, las performances *Cochón su canapé* (1993) de Nicola Constantino en la cual invitó a los asistentes al Casal de Catalunya a comer un banquete, cuyo plato principal era un lechón dispuesto sobre un colchón de agua, tomando trozos del animal; las performances de Almarmada; la propuesta de Zoe Di Rienzo titulada *Decorando la San Martín* (2000) en la cual la artista transitó por la calle vestida de dama antigua y la fotoperformance *Imagen pública-altas esferas* (1993) de Liliana Maresca y Marcos López que consistía en fotografías de la artista desnuda acostada sobre gigantografías de líderes políticos, legisladores, dictadores, entre otros, extraídas del archivo del diario *Página 12* (Alonso, 2015). La variedad de performances elegidas para la muestra permite postular que su estructuración, sostenida por el trabajo de archivo, entró en diferentes instituciones, espacios *underground*, geografías y modos de producción, entre lo colectivo y lo individual, trazando un perfil diverso de este género durante la década de 1990. De este modo, la exposición se propuso como una aproximación parcial a las prácticas performáticas evidenciando la importancia de este género en el sistema del arte del período y rescatando propuestas artísticas marginadas de la modelización del arte de los noventa (figura 1).

En este punto, se distancia del relato sobre el arte de esa época, centrado en el CCRR, al diferenciarse de las lecturas institucionales, focalizadas en la materialidad de los textos visuales o en la condición social de los artistas. El relato propuesto por *Volátil felicidad*, sin eludir la interpretación contextualizada y puntualizando en las tensiones institucionales provocadas por estas prácticas, visibiliza otros modos de producir sentido que problematizan los límites de lo artístico a partir de la experimentación con los medios, con el cuerpo y con el espacio público y privado. De este modo, la reflexión que proponen supone, en la actualidad y también en los noventa, un *lector modelo* (Eco, 1979/2013) conocedor de la historia de la performance en la Argentina y familiarizado con prácticas que exceden los límites institucionales tradicionales.

---

<sup>2</sup> Los artistas participantes fueron: Daniel Acosta, Almarmada, Art Detroy, Arte trillizo, Batato Barea, Fabiana Barreda, Perla Benveniste, Remo Bianchedi, Adriana Bianchi, Alejandra Bocquel, Oscar Bony, Rodolfo Bulacio, Anahí Cáceres, Nicola Costantino, Marina De Caro, Zoe Di Rienzo, Tomás Espina, Carlos Essmann, Andrea Fasani, Carina Ferrari, Pablo Garber, Mónica García, María José Goldín, Grupo Arte Callejero, Grupo Escombros, Grupo Etcétera, Grupo Fosa, Rodolfo Juárez, Ruy Krygier, Liliana Maresca, Diego Melero, Marcello Mercado, Emilliano Miliyo, Marta Minujín, Marcelo Nusenovich, La Organización Negra, Ariadna Pastorini José Pizarro, Por el ojo, Alfredo Portillos, Alfredo Prior, Juan Carlos Romero, Fernando Sebastián, Teatro Sanitario de Operaciones, Tenor Grasso.



Figura 1. Vista general de *Volátil felicidad. Relatos inmateriales de los 90*, Parque de la Memoria, 2015. Fotografía: Pablo Jantus/ARSOmnibus para el Parque de la Memoria

De manera diferente pero complementaria la exposición, conformada por dos partes, *Espejismos. Un ensayo sobre los noventa* curada por Florencia Qualina (Fundación Cazadores, 2022) presentó pinturas, objetos, esculturas de artistas que se encuentran en la periferia del relato sobre el arte de los noventa. La exposición, que propuso una reflexión sobre la década estableciendo como período de análisis 1989-2002, constó de dos partes. La primera tuvo lugar entre los meses de mayo y julio de 2022, presentó, además, revistas y reproducciones en video de programas televisivos de la década de 1990, otorgándole una importancia al nuevo consumo televisivo y articulando la práctica artística con un panorama cultural de mayor alcance ligado a las políticas neoliberales del menemismo. En esta instancia se expusieron pinturas con serigrafías de Carolina Antoniadis, impresiones digitales y objetos de Karina El Azem, pinturas y objetos de Sofía Castro Cranwell, fotografías y serigrafías de Gustavo Nieto, fotografías de Martín Weber y pinturas de Daniela Rudnik. Esta primera parte, de acuerdo con la curadora, tenía como eje a la cultura visual de la época que incluyera a la televisión, los medios gráficos y la iconografía de los noventa, en tanto imágenes reconocibles como propias del período (Qualina, 2022b). A diferencia de esto, en la segunda parte de la exposición, siguiendo lo planteado por Qualina (2022b) el enfoque estuvo centrado en los lenguajes artísticos y se presentaron esculturas de Marcela Cabutti, pinturas abstractas de Juan José Cambre, y Fabián Burgos, pinturas e imágenes digitales de Sergio Bazán, objetos de Jane Brodie, objetos textiles de Silvia Gai y pintura sobre camillas de Daniel García (figura 2).



**Figura 2. Vista general de *Espejismos. Un ensayo sobre los 90. Primera parte*. Fundación Cazadores, 2022. Fotografía Federico Lo Bianco y Ana Rodban.**

La propuesta de *Espejismos* incluyó, además, un ciclo de cine de los noventa y un programa público que implicó una jornada con referentes de diversas disciplinas y protagonistas de la década, en la que se abordaron temas vinculados con las artes visuales, los medios de comunicación y la cultura popular. A partir de esto, es posible pensar que la muestra propuso una reconfiguración de los elementos del archivo, entendido como «máquina social» (Tello, 2018, p. 62) de selección y clasificación de los registros de la producción social a partir de instituciones, tecnologías y prácticas. Este ordenamiento constituye un régimen sensible históricamente determinado e incompleto, por lo tanto, susceptible de metamorfosis.

Otro aspecto para destacar de la exposición es la presencia de textos visuales que no pertenecen a la década de 1990, tales como los de Nieto, Castro Cranwell y Cambre, respecto de los cuales Qualina (2022b) ha explicado que su participación se debe a la presunción de una continuidad de imágenes y lenguajes forjados en el período abordado que perviven en la actualidad. De este modo, la muestra postula una construcción histórica que establece filiaciones entre artistas de los noventa y posteriores. En este sentido, ambas exposiciones advierten y refuerzan cronologías que circunscriben a las producciones presentadas dentro de géneros artísticos, así como también, postulan, de manera explícita en el caso de Qualina (2022b) la aparición de nuevos lenguajes, escenas y voces en el sistema del arte.

En este punto, la aproximación conceptual a las exposiciones y su propuesta de reconfiguración de un archivo nos permite establecer relaciones con la función de la cultura como memoria no hereditaria de una comunidad (Lotman, 1971/2000) que establece prescripciones y prohibiciones, determina la circulación de textos y su lugar en el centro o la

periferia del sistema cultural. La modelización del arte de los noventa no sólo implica la autodescripción que la cultura de ese período hace de sí misma sino también el relato estabilizador y uniforme que las décadas posteriores determinan. Desde esta perspectiva, la dinámica estructural de la cultura implica un intercambio entre aquellos textos que se encuentran en el centro y los que están en la periferia, los cuáles en la descripción cultural se transforman en inexistentes. Asimismo, en la periferia se acumulan formas estructurales que pasarán al centro en la siguiente etapa histórica (Lotman, 1974/1998). Es posible, entonces, postular que ambas exposiciones otorgan un lugar dominante a aquellos textos que carecían de valor para ser descritos. Las investigaciones a partir de la performance y las experimentaciones en pintura, fotografía y escultura que se presentan en las muestras proponen una representación histórica de los noventa que se distancia de la estética del Rojas signada por el trabajo con materiales precarios, el auge de la subjetividad y la micropolítica a partir de un modelo curatorial doméstico<sup>3</sup> (Cerviño, 2021; Lemus, 2021). De este modo, se otorga relevancia histórica a artistas y textos visuales que permanecieron en la periferia cultural y ahora, en su progresivo traslado a la centralidad, amplían el ámbito de estudio sobre el arte de los noventa hacia otros artistas e instituciones.

En este sentido, la performance del grupo Almarmada<sup>4</sup> cuyo *corset* se expuso en *Volátil felicidad*, fue realizada en el Casal de Catalunya en noviembre de 1993, durante la inauguración de la exposición de Ana Gallardo, La misma ocupó la planta baja y el primer piso del Casal de Catalunya los cuales se conectaban a través del ascenso de rodillas por la escalera de una de las *performer* que cargaba un *corset* metálico en sus manos sobre un almohadón. Este ascenso era filmado y transmitido en una televisión que se encontraba en una sala en el primer piso, en la que estaban sentadas otras dos *performers*. Durante el transcurso de esta acción, se escuchaban diálogos de telenovela, y luego en la sala del primer piso, vacía en ese momento, a través de cierres y aperturas de un telón, se veía la transmisión televisiva del ascenso que culminaba con el encuentro de la *performer* con el *corset* y las dos mujeres que anteriormente estaban en la sala. Aquí se desarrollaba un traspaso de la vestimenta y del *corset* hacia una de las mujeres, a la cual se le colocaban ambas prendas para que luego comenzara su descenso por las escaleras, el cual no era transmitido por la televisión de la sala en la cual se encontraban, nuevamente, a dos mujeres sentadas (figura 3).

---

<sup>3</sup> Florencia Qualina retoma, en la hoja de sala de la exposición, la noción de «modelo curatorial doméstico», con el cual se identifica a la práctica curatorial de Jorge Gumier Maier, al plantear que las imágenes de los medios gráficos presentes en cada hogar formaban parte de modelos curatoriales domésticos.

<sup>4</sup> El mismo estaba conformado por Guadalupe Neves, Gloria Passarella, Alejandra Polito, Silvina Resnik y Verónica Allocati.



Figura 3. Performance de Almarmada en el Casal de Catalunya, 1993. Fotografía cortesía de Verónica Allocati

Desde nuestra perspectiva, la *performance* de Almarmada posibilita problematizar dos cuestiones, a saber, el rol de las mujeres en la sociedad, a partir del trabajo con el cuerpo —aquel que se mueve de rodillas, que porta una vestimenta monacal, que está semi vestido o que usa un *corset* metálico—; y los límites de la *performance*, a partir de la orquestación de acciones simultáneas que se incluyen una en otra —el ascenso en la espera a través de la transmisión televisiva— complejizando la lectura. La inclusión de la filmación y la televisión, no como registro de la acción sino como medio, propondría no sólo una reflexión sobre la construcción que proponen los medios respecto a lo femenino —a partir de los sonidos de la telenovela y de la imagen de la mujer ascendiendo de rodillas—, sino que también supone su directa participación en la concreción de la *performance* en tanto la imagen transmitida forma parte de la escena y ubica al espectador en la disyuntiva de ver la acción del ascenso en vivo o ver su transmisión. Esta opción es anulada al finalizar la *performance* dado que el descenso de la *performer* con el *corset* no es transmitido.

La selección de textos propuesta en *Volátil felicidad* permite indagar en los límites de lo artístico y evidencia un posicionamiento respecto a la modelización hegemónica en tanto muchos de los artistas participantes no formaron parte del grupo del Rojas y presentaron sus producciones en el Casal de Catalunya o la Galería de la Facultad de Psicología. En este punto, podemos mencionar a Nicola Constantino, Almarmada, Liliana Maresca, Diego Melero o Marina de Caro, en relación con el primero, o bien a Fabiana Barreda, Carolina Antoniadis, el Grupo Fosa en el segundo caso. Esto mismo se observa al respecto de

*Espejismos* en la cual tanto Marcela Cabutti como Karina El Azem, Silvia Gai, Martín Weber expusieron en el segundo espacio mencionado.

En *Espejismos*, un sector de la muestra estuvo destinado a producciones de Carolina Antoniadis. Por una cuestión de extensión, seleccionamos uno de los textos que forman parte del díptico *La bella y la bestia* (1992) que consiste en una tela cotín para colchones azul estampado con flores blancas sobre el cual se observa la imagen de un sillón rojo y turquesa serigrafiado a repetición. En el centro se destaca la pintura con acrílico una silla de Gerrit Rietveld<sup>5</sup> (figura 4). El empleo de la tela estampada se relaciona con su producción de la década de 1990 (Viña, 2019) en la cual la artista yuxtapone la estampa, la serigrafía y la pintura dejando atrás la preocupación gestual, atribuida a la generación de 1980 y reflexionando sobre las posibilidades de la pintura en relación con la reproducción de la imagen. Esta combinación entre lo individual y lo seriado se reproduce también en los motivos elegidos, a saber, el sillón y la silla Rietveld.

La misma articulación entre técnicas se observa en sus producciones expuestas en 1995 en la muestra *Frutos prohibidos*<sup>6</sup> en la Galería de la Facultad de Psicología. Allí, Antoniadis exhibió lienzos que tenían representaciones de tortas que también combinaban serigrafía y acrílico estableciendo un patrón decorativo. Lo artificial, lo único y lo seriado se entremezclan en las producciones pictóricas de Antoniadis invitando a la reflexión sobre las posibilidades del género pictórico, entre lo maquínico y lo manual.

En este punto, *Volátil felicidad* y *Espejismos* permiten alterar los lugares asignados por la representación histórica hegemónica e incitar al estudio de espacios tales como el Casal de Catalunya y la Galería de la Facultad de Psicología. Ambos espacios, escasamente investigados, son reactivados en las exposiciones actuales a partir de los artistas presentados. El Casal de Catalunya, creado como un espacio de exposición alternativo, fue dirigido por Diego Fontanet y Joan Prim entre 1992 y 1993. La curaduría de Fontanet ha sido ligada con el modelo de artista y de arte vinculado a las bienales, al neoconceptualismo y a las becas (Pineau, 2012). En adición, se ha destacado en las producciones expuestas el uso de nuevos medios, tales como el video, y el carácter experimental del espacio (Herrera, 2014; Lucena, 2022). Con respecto a la Galería de la Facultad de Psicología, ésta fue creada en 1995 a instancias de la Secretaría de Cultura y Bienestar Universitario a partir de la propuesta de Fabiana Barreda. La artista se consolidó como curadora del espacio, localizado en la sede de la Facultad en Avenida Independencia,

---

<sup>5</sup> La información sobre los materiales que conforman el texto visual fue obtenida en un intercambio de mails con la artista durante el mes de agosto de 2022.

<sup>6</sup> En esta exposición participaron también Graciela Sacco, Nicola Costantino, Raúl Flores, Julio Sánchez, Hugo Vidal, Laura Rippa, Claudia del Río, Sybil Cohen, Diana Aisemberg y Beatriz Ruderman.

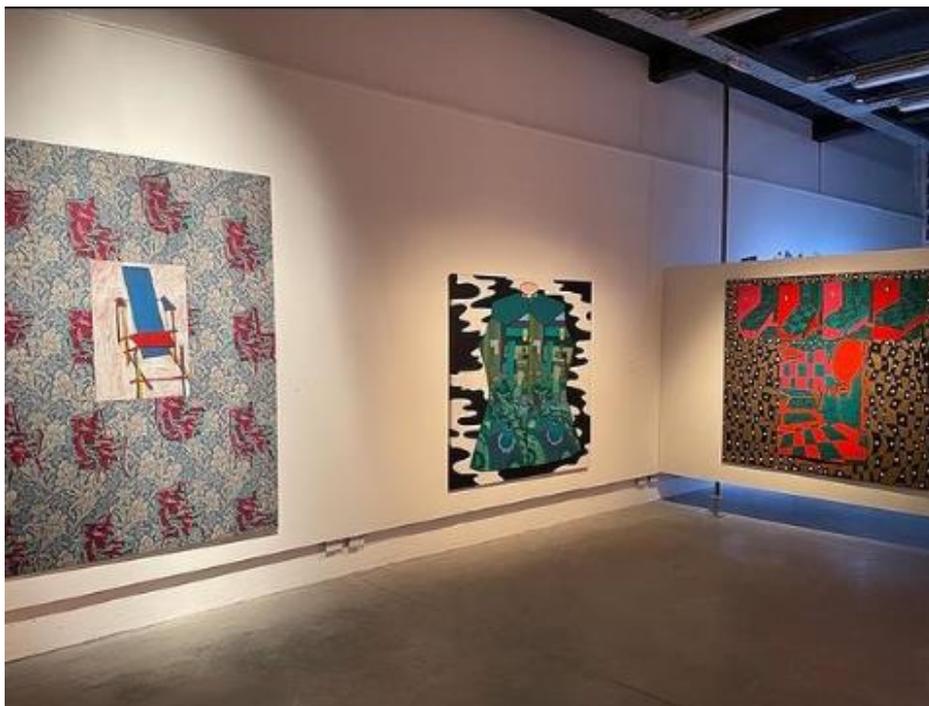


Figura 4. Vista de las producciones de Carolina Antoniadis en *Espejismos. Un ensayo sobre los noventa*. A la izquierda *La bella y la bestia* (1992). Fotografía cortesía de la artista.

desde sus orígenes hasta la fecha. La galería ha sido caracterizada a partir de su orientación a la fotografía y a prácticas contemporáneas que se vinculaban con el neoconceptualismo y cuestiones relativas al género, en diálogo con otros códigos como la vestimenta, el espacio urbano o la medicina (González, 2011; Herrera, 2014). Ambos espacios tenían en común las exposiciones individuales y colectivas en las que participaban artistas jóvenes y consagrados que trabajan con instalaciones, videos y performances, entre otras disciplinas.

## **Conclusiones**

A partir de lo expuesto es posible concluir que el relato hegemónico, articulado en investigaciones y exposiciones recientes, sobre el arte de la década de 1990 demuestra su fuerza clasificadora y jerarquizadora (Tello, 2018) la cual es, sin embargo, incapaz de eliminar los textos que reaparecen periféricamente para dinamizar las interpretaciones históricas. De este modo, *Volátil felicidad* y *Espejismos* constituyen indicios de lecturas alternativas sobre el arte de la década, vinculadas con la reflexión sobre los géneros artísticos tradicionales, que animan el trabajo heurístico para la reconstrucción de archivos institucionales.

Por un lado, *Volátil felicidad* impulsa la reflexión sobre la *performance* en Buenos Aires en la década de 1990 y las múltiples problemáticas que aborda: el cuerpo, el género, la relación entre el espacio público y privado se ponen en juego en producciones que, deudoras de las experiencias de la década de 1960, incluyen nuevos medios que transforman la práctica y cuestionan sus límites. Por otro lado, *Espejismos* articula ejes conceptuales que amplían el espectro de lo que fue analizable hasta el momento en relación con el arte del período a partir del trabajo con la cultura visual, las imágenes vinculadas con los noventa y la reflexión sobre los géneros artísticos. La producción de Antoniadis, si bien se incluyó en la primera parte de la muestra, relacionada con la imagen de los noventa, nos permite indagar en las experimentaciones formales realizadas por la artista. Asimismo, ambas exposiciones mostraron ser un puntapié para el análisis de otros espacios de exposición del período, tales como el Casal de Catalunya y la Galería de la Facultad de Psicología, cuyo estudio detallado deberá ser abordado en próximas investigaciones.

## Referencias

- Amigo, R. & Longoni, A. (dic. 2008) Lo movido del Casal. *Ramona*, (87), 46-56.
- Barone, M. I. (2017). La figura de Gumier Maier como curador: *El Tao del Arte. Caiana*, (10), 167-178. Recuperado de:  
[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=266&vol=10](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=266&vol=10)
- Cámara, M. (2020). *Formas de construir un abrigo. Neoliberalismo, arte e instituciones* [Charla dictada en el Foro de Crítica Cultural del Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural, UDESA]. Recuperado de:  
[https://www.udesa.edu.ar/sites/default/files/formas\\_de\\_construir\\_un\\_abrigo\\_mario\\_camara.pdf](https://www.udesa.edu.ar/sites/default/files/formas_de_construir_un_abrigo_mario_camara.pdf)
- Cerviño, M. (2021) *La revolución rosa light. Arte, sexualidad y clase en el Rojas de la posdictadura*. La Plata, Argentina: Edulp.
- Eco, U. (2013) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana (original publicado en 1979).
- González, V. (2009) *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en Argentina 1989-2009*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.
- Herrera, M. J. (2014) El arte argentino en la escena global. En *Cien años de arte argentino* (pp. 267-343). Buenos Aires, Argentina: Biblos-Fundación OSDE.
- Katzenstein, I. (2017). Jorge Gumier Maier: un curador central, a contrapelo de la historia. En C. Iglesias e I. Katzenstein (Comps.), *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo* (pp. 85-95). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Krochmalny, S. (2013, agosto) La kermese: arte y política en el Rojas. *Caiana* (2), 1-15. Recuperado de <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/2-pdf/SydKrochmalny.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2016). La construcción discursiva de las artes visuales de los noventa. *Questión*, 1(50), 114-133. Recuperado de  
<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3245/2763>
- Ferreiro, J. (2019) *Modelos y prácticas curatoriales en los 90. La escena del arte en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Librería.
- González, V. (2011b). Fotografía y estrategias de género en los 90. En *Fotografía en la Argentina 1840- 2010* (pp. 138-143). Buenos Aires, Argentina: Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Lemus, F. (2017) Infancia y temporalidades *queer* en la Galería del Rojas. *InterAlia*, (12), 53-69.
- Lemus, F. (2018) La supervivencia de Omar Schiliro. En AA.VV. *Ahora voy a brillar: Omar Schiliro* (catálogo de exposición), (pp. 69-76). Buenos Aires, Argentina: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.
- Lemus, F. (2021). Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires. *Heterotopías*, 4(7), 1-25. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33426/33833>
- Lotman, I. & Uspenski, B. (2000) Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. En (D. Navarro, Ed. & Trad.) *La semiosfera III. Semiótica de las artes y la cultura* (pp. 168-193). Madrid, España: Ediciones Cátedra, (original publicado en 1971).
- Lotman, I. (1998) Un modelo dinámico del sistema semiótico. En D. Navarro, (Ed & Trad). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 43-55). Madrid, España: Ediciones Cátedra (original publicado en 1974).
- Lucena, D. (23 de marzo de 2022) Lo que dejó la movida del Casal de Catalunya. *Revista Ñ, Clarín*. Recuperado de:  
[https://www.clarin.com/revista-enie/arte/dejo-movida-casal-catalunya\\_0\\_FjBqt4n4W3.html](https://www.clarin.com/revista-enie/arte/dejo-movida-casal-catalunya_0_FjBqt4n4W3.html)
- Pérez Fernández, S. (2011). Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado. En S. Pérez Fernández y C. Gamarnik, *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 7-47). Montevideo, Uruguay: CMDF.
- Pineau, N. (2012) Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística. En M. Baldasarre & S. Dolinko (eds.) *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina vol II* (pp. 608-635). Buenos Aires, Argentina: EDUNTREF.
- Pineau, N. (2019). El Centro Cultural “Rector Ricardo Rojas”. Un recorrido desde sus orígenes hasta su institucionalización (1984-1988). *AURA*, (10), 26-52. Recuperado de  
<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/694/598>.

- Pérez-Barreiro, G. (2020). Abrigo. En *Feliciano Centurión: abrigo* (catálogo de exposición), (pp. 15-16). Nueva York, Estados Unidos: Americas Society.
- Robles de la Pava, J. (2022). La potencia de seducción. Redes exhibitivas de la fotografía en Buenos Aires durante los noventa. *AVANCES*, (31), 129-150. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37674>.
- Rosa, M. L. (2015). Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas en Buenos Aires durante los '90. *Revista Latina de Sociología*, (5), 135-149. doi: 10.17979/relaso.2015.5.1.1521.
- Tello, A. (2018) *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué, Argentina: La Cebra.
- Viña, E. (29 sept. 2019) Una muestra integral de Carolina Antoniadis. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/218859-una-muestra-integral-de-carolina-antoniadis>

## Fuentes

- Alonso, R. (2015) *Volátil felicidad. Relatos inmateriales de los 90* (catálogo de exposición). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Parque de la Memoria.
- Qualina, F. (2022a). *Espejismos. Un ensayo sobre los '90. Primera parte* (hoja de sala). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Cazadores.
- Qualina, F. (2022b) Entrevista del Programa Público de la Fundación Cazadores. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=8JTdsvrge8c>