

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Facultad de Humanidades y Artes

Escuela de Bellas Artes



**Título**

Patrimonio en tránsito.

Rafaela-Rosario: recorte, mediación y negociación.

Alumno

**Sebastián Operto**

Tutora:

Landoni, María Carolina

Rosario

2022

## **Índice**

|  |     |
|--|-----|
| <b>Introducción</b> .....  | 2   |
| <b>Capítulo I</b> .....  | 5   |
| <i>a. Colecciones para pensar el hoy.</i>                                |     |
| <i>b. Museo Municipal Dr. Urbano Poggi de Rafaela: inicios y Bienal.</i> |     |
| <i>c. Fundación Antorchas: donación al Castagnino+Macro de Rosario.</i>  |     |
| <i>d. Patrimonios: diferencias entre lo público y lo privado.</i>        |     |
| <b>Capítulo II</b> .....   | 42  |
| <i>a. Agentes orbitando el museo.</i>                                    |     |
| <i>b. Amor Pasión. Patrimonio, un experimento.</i>                       |     |
| <i>c. Colección Sr. Azul y un recorte personal.</i>                      |     |
| <b>Capítulo III</b> .....  | 94  |
| <i>a. Un puente que une ciudades.</i>                                    |     |
| <i>b. Colección simbiótica.</i>  |     |
| Notas finales .....  | 108 |
| Bibliografía .....   | 113 |

LOS MUSEOS  
NO TIENEN  
PODER SIN  
LAS PERSONAS  
QUE LOS HACEN

*Captura del perfil @movimientojusticiamuseal<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> El 18 de mayo de 2022 el ICOM (International Council of Museums) en conmemoración del Día Internacional de los Museos propone el lema “El poder de los museos”. Una frase que enuncia que los museos pueden construir un futuro mejor.

La contrapropuesta de @movimientojusticiamuseal se ve reflejado en esta publicación realizada en sus redes considerando a las personas que trabajan, militan y piensan el museo como piedra angular.

## ***Introducción***

Este trabajo nace a partir de una experiencia personal enmarcada entre 2021-2022 y que aglutina dos ciudades; una en la que nací y otra que elegí para vivir y desarrollarme profesionalmente, hablo de Rafaela y Rosario situadas en la provincia de Santa Fe, Argentina. Frente a la posibilidad de replicar proyectos en ambas ciudades y desplegar mis intereses como curador y artista visual vinculado al ámbito museístico, mis experiencias abrieron interrogantes singulares que intento compartir aquí.

Para introducir en materia al lector quisiera proponer un esquema básico, tres ejes articuladores que pueden servir de guía a lo largo de la lectura:

1- En el año 2021 se presenta la oportunidad de llevar a cabo una curaduría sobre el patrimonio del Museo Municipal Dr. Urbano Poggi de la ciudad de Rafaela -MMAUP- llamada AMOR PASIÓN que reúne obras eróticas en su mayoría. Esta experiencia trae acarreada una inquietud que corresponde sobre los criterios que aplica el museo a la hora de adquirir obras, para ello se realiza una revisión histórica que va desde los inicios de la colección hasta la aparición de la Bienal “Premio Ciudad de Rafaela”, lanzada en 2005 y con vigencia en la actualidad.

2- En paralelo al trabajo de curaduría, un coleccionista privado de Rosario adquiere una obra de mi autoría; y este hecho es el puntapié para reflexionar y estudiar algunas similitudes estéticas y conceptuales con las obras de la muestra AMOR PASIÓN. Se trata de establecer relaciones entre ambas colecciones para dar paso a una tercera colección, simbiosis de las dos antes nombradas.

3- Por último, se realiza una investigación sobre la donación de la Fundación Antorchas al Museo de Arte Contemporáneo de Rosario: Castagnino+Macro, hechos acontecidos desde mediados del 2000 al 2004, que permite desentrañar las políticas internas que el museo ejerce, comparándolas transversalmente con las del museo de Rafaela.

Esto da por resultado la aparición de dos interrogantes:

-Por un lado, comprender cómo y porqué se conforma un patrimonio público. Cómo lo hace una colección privada, las diferencias y similitudes que existen, sumando el vínculo entre ellas.

-Por otro lado, crear un puente que nos permita conectar la muestra AMOR PASIÓN con obras de la colección privada donde actualmente mi trabajo forma parte.

En el año 2021 el MMAUP me invitó a que realizara una curaduría sobre su patrimonio; el acceso a sus archivos puso de manifiesto su extenso acervo y me permitió realizar un recorte personal tanto de obras como de fechas. Por sorpresa me encontré con un libro-objeto titulado Arte erótico cuya compilación del año 1999 -nunca antes mostrada en el museo- incluía artistas de la talla de León Ferrari, Juan Carlos Romero, Pedro Roth, Marcia Schwartz, entre otros. Este hallazgo se convirtió en una muestra llamada AMOR PASIÓN que contó con el apoyo municipal y de la Asociación Amigos del Museo que desde su fundación en el año 2004 forma parte como asociación civil sin fines de lucro con el objetivo de contribuir al desarrollo y consolidación del museo, apoyando todas las iniciativas y proyectos del mismo.

La puesta en valor de las obras que formaban parte del libro-objeto exhibido junto a otras tres piezas pictóricas del acervo creó una apertura para pensar en ciertos límites, relaciones y diferencias que hacen que una colección sea catalogada como privada, pública y dilucidar las operaciones que entre estas llevan a cabo; una apuesta muy interesante pero que trae aparejados intereses políticos.

La obra que el Sr. Azul -titulado anónimamente así- adquiere a través de una galería de la ciudad de Rosario, pertenece a una serie de acuarelas de mi autoría. Esta operación pone en relación cada vez más acentuada la muestra AMOR PASIÓN con una porción de la colección del Sr. Azul. El objetivo es presentar una tercera colección a partir de un recorte personal desde una perspectiva que involucra nociones estéticas e investigación referidas no sólo a la imagen per se sino a exploraciones mismas que el artista incursiona y nos permite vislumbrar en su cuerpo de obra; inconscientes y conscientes.

Tanto el Museo Municipal Dr. Urbano Poggi de Rafaela como el Museo Municipal Juan B. Castagnino+Macro de Rosario poseen una colección enfocada al arte contemporáneo. En el caso de Rafaela la iniciativa se aplica con la aparición de las bienales lanzadas a nivel nacional, donde los premios adquisición son de total relevancia.

Por su parte, el Macro da inicio a su colección a través de la Fundación Antorchas -hoy inexistente- que donó a través de un concurso nacional 27 obras en el año 2002 bajo la dirección de Fernando Farina; que hoy día continúan sumando obras a través del Salón Nacional de Rosario.

Frente a este escenario armado y con hechos históricos fehacientes la intención es poder conectar dos ciudades, dos museos y un diálogo personal propuesto entre la muestra AMOR PASIÓN con la colección del Sr. Azul.

Sin más preámbulos los invito a este viaje repleto de imágenes y correspondencias hasta acercarnos a nuestros días, es un camino que fui trazando y espero siga su curso.

## Capítulo I

### *a. Colecciones para pensar el hoy.*

Querido lector:

-Considere y juzgue los siguientes hechos con conciencia contextual, parece una obviedad, pero las experiencias intelectuales y físicas responden a un gran entramado donde conviven hechos sociales, económicos y políticos.

-Trate de tener presente la aparición de internet en Argentina, herramienta que empieza a tener un uso bastante limitado en los 2000. El museo Macro vivencia este pasaje analógico-digital. “es contemporáneo” a internet.

Primero sería pertinente preguntarnos ¿Qué es un museo?

Según los Estatutos del ICOM, aprobados por la 22ª Asamblea General en Viena, Austria, el 24 de agosto de 2007, la definición vigente sigue siendo:

Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone al patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo<sup>2</sup>.

Otra definición más próxima es la ley n° 12955, de protección, preservación y conservación del acervo natural, histórico y cultural de los Museos de la provincia de Santa Fe, promulgada el 5/01/2009.

El Museo es una organización sin fines de lucro, de carácter permanente y abierto al público, que reúne, conserva, ordena, documenta, investiga, difunde y exhibe para fines de estudio, educación y contemplación, colecciones de bienes de valor histórico, artístico, científico, técnico o cualquier otra naturaleza cultural, cuya misión es impulsar el desarrollo de la sociedad mediante el rescate, conservación y comunicación del acervo histórico cultural y natural, tangible e intangible<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> ICOM (International Council of Museums) (s. f.).

<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

<sup>3</sup> Asociación de Museos de la Provincia de Santa Fe, Ley. Véase Ley en <https://museosdesantafe.com.ar/normas/ley-de-museos/ley-de-museos-de-sf/>

El cambio de milenio pareciera que por ser “nuevo” debe traer aparejados cambios de paradigmas en la sociedad, pero no es condición sine qua non ya que hechos significativos -sea la escala que sea- pueden poner punto final a décadas o siglos. En este caso, nos remontamos al año 2000 en el cual una escena artística efervescente situada en Rosario se encuentra minada por artistas, pensadores, políticos y gestores que van edificando nuevas alianzas entre museos, galerías y artistas. Este nuevo hábitat donde orbitan agentes esenciales del circuito artístico -aún poco explorado- tales como curadores, artistas, lo estatal y el mercado permiten un nuevo tipo de relación entre las partes que exigen más del intercambio en términos de amistad, más estrechas y menos comprometidas con un revisionismo estricto histórico; en otras palabras, más posibles.

Es así que en el 2004 el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro) abre sus puertas al público en la sede que hoy conocemos, los ex silos Davis, e inaugura precozmente una muestra con un recorte de la colección ocupando sus nueve pisos verticales. En la primera edición que se lanza en formato libro, con más de 300 páginas, el prólogo inaugural sirve como plataforma seminal para reflexionar sobre el arte local, regional y nacional, ya que, mirando con perspectiva, es de las colecciones de arte contemporáneo más importantes del país. Empieza así:

Contemporáneo es lo que carece de definición. Cuando logra definirse deviene histórico. O, mejor, lo contemporáneo se define tautológicamente<sup>4</sup>. Es contemporáneo lo que acaece ahora.

Por otro lado, la contemporaneidad es lo que no podemos evitar. Vivimos en ella. De ahí que un museo de arte contemporáneo sea una contradicción o un desafío. Aceptar el desafío significa estar repensando el concepto de arte -no solo de arte contemporáneo- ya que justamente el “ahora” pone constantemente en juego los conceptos aceptados históricamente. También el concepto de museo. Y, por supuesto, el de colección. Sobre todo ahora. El ahora contemporáneo -el nuestro, en el que estamos inmersos, que se puede fechar en el año 2004- está especialmente situado en ese lugar -o ausencia de lugar. Ya no somos modernos, lo cual significa que la fórmula nuevo = contemporáneo no tiene vigencia. También significa que ya no creemos en supuestas totalidades, incluida la totalidad “arte”. De ahí que podemos afirmar con certeza que no tenemos ninguna certeza sobre

---

<sup>4</sup> La Real Academia Española define a la tautología como un enunciado que, con otras palabras, repite lo mismo que ya se ha dicho, sin que aporte nueva información.

qué “es” el arte contemporáneo y a la vez formar una colección de arte contemporáneo. Y esto en varios sentidos:

Formar una colección de arte contemporáneo es establecer criterios de legitimación de lo que -de acuerdo a la anterior- no puede estar aún legitimado.

Es, por otra parte, correr el riesgo de adoptar criterios que se sostengan -paradójicamente- en su provisoriedad y, a la vez, aceptar el peligro de que esos criterios se transformen en principios y, por lo tanto, fijezas; lo que significa colocar un concepto de arte incapaz de dar cuenta de lo que acontece ahora en ese campo.

Aquí emerge otro modo de pensar la contemporaneidad: hacer historia del presente. (Acquatint, 2004, p. 11)

Dicho texto es un registro epocal, delimita y contrapone enfáticamente la visión respecto de lo histórico y lo contemporáneo. El entonces ideólogo y nuevo director del Macro, Fernando Farina, produce un hiato en la historia del arte local que rápidamente va haciendo eco en el terreno nacional. Este nuevo museo aprovechó las circunstancias para proponer una redefinición de los parámetros históricos y geográficos con que se leía el arte argentino hasta ese momento, a raíz de que Buenos Aires operaba como polo cultural dominante y ordenador de los discursos.

Uno de los riesgos que presentaba la adquisición de arte contemporáneo en ese momento incidía en varios aspectos y que Nancy Rojas, parte del entonces equipo curatorial y de catalogación, deja de manifiesto:

Con algunos proyectos memorables, en sus comienzos, el Macro intentó posicionar al arte contemporáneo en un lugar incierto pero necesario para poner en primer plano aquellas producciones que incorporaba la interdisciplinariedad, el riesgo, la revisión de la historia y la valorización de los procesos en la elaboración de la obra, entre otras condiciones. Intentó redoblar su apuesta inicial para convertirse en una institución significativa, no sólo a nivel local sino también nacional, sosteniendo una meta que probablemente en los últimos años ha sido difícil de visualizar: presentar pero también discutir el arte del presente. (Baeza et al., 2015, p. 26)

Esta apuesta de la que habla Rojas lleva inscripto el sello distintivo del Macro, que es la incorporación de obras de artistas jóvenes y los nuevos desafíos que se presentan. Uno de esos puntos reside en la materialidad de las obras que los artistas producen y envían para su admisión o revisión a la institución, poniendo en observación ciertas estrategias ligadas a su conservación y durabilidad en el tiempo; así como también la

apertura a un tipo de obra más ligado a la “inmaterialidad”. El ejercicio de la escritura es un medio plástico más, haciendo materia el pensamiento. Esto no es presentado como algo disruptivo, ya que vanguardias artísticas locales han propuesto este perfil de obra apelando al intelecto del espectador y no a la imagen. Pensemos en “A propósito de la cultura mermelada”<sup>5</sup>, formulada por el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario en 1960.

Viajando a otro punto geográfico, exactamente a 260 km de Rosario, al noroeste de la provincia, se encuentra la ciudad de Rafaela con un perfil plenamente industrial y ligada a la agricultura, a causa de la inmigración italiana, suiza y alemana en su gran mayoría. En materia cultural, a lo largo de la corta historia que tiene como urbe, la sociedad se mostró reticente frente a las expresiones artísticas, lo que hace que las políticas culturales presenten un crecimiento pausado y escabroso. Pero este camino se fue transitando con personas con voluntad de trabajo y compromiso desde las instituciones tratando de modificar prejuicios y hacer invisibles ciertas barreras que se instauran respecto a prácticas contemporáneas.

La Asociación Amigos del Museo Municipal de Artes Dr. Urbano Poggi (MMAUP) institucionalizada desde el 2004 toma como bandera las nuevas expresiones y su presidenta, María Delfina Barreiro, nos dice:

Estábamos decididos a dejar constituida en nuestra ciudad una institución destinada a colaborar y apoyar activamente el programa cultural y educativo del Museo sin fines de lucro. Sería una entidad autárquica, sin depender de ninguna institución, pero con el firme propósito de relacionarnos y solicitar colaboración y apoyo de personas, instituciones y entes oficiales y/o privados. (Asociación Amigos del Museo Municipal de Arte Urbano Poggi [MMAUP], 2019, p. 2)

Esta idea cuenta con un gran número de personas ávidas en proyectar y colocar al Museo Municipal Dr. Urbano Poggi en el centro de las discusiones actuales a través de talleres, charlas, muestras e intercambios vinculados con otras asociaciones amigos del

---

<sup>5</sup> A fines de 1965, el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario constituido a partir de la fusión de tres talleres con artistas provenientes de distintas formaciones (alumnos de Juan Grela, el Grupo Taller y recientes egresados de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad) da inicio a sus acciones colectivas y tomas de posición públicas. “A propósito de la cultura mermelada” (también conocido como el manifiesto anti-mermelada) denuncia la empalagosa e inconsistente cultura oficial, así como su anquilosada concepción acerca del arte. Véase manifiesto en <https://icaa.mfah.org/s/es/item/753432#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-875%2C6551%2C3666>

museo del país, caso de la red FADAM<sup>6</sup> (Federación Argentina de Amigos de Museos). Como miembro afiliado a Amigos desde el año 2019 he contado con el reiterado apoyo de la asociación en proyectos personales y sociales, subrayando su labor y particularidad de ser una entidad que une lo civil con el aparato estatal, es un puente interesante para eventuales proyectos e ideas que se quieran llevar a cabo.

El museo Poggi es una entidad joven que se decreta como museo en el año 1969, al comenzar su patrimonio con la donación de una obra de la colección privada del Dr. Urbano Poggi y luego incrementando su acervo con salones regionales y luego nacionales. Sus bases radican en promocionar “los viejos maestros” como materia educacional, pero que va lenta y progresivamente cediendo terreno a inquietudes del presente acompañadas por medio de curadores jóvenes. Esta elección no tiene como objetivo erradicar u opacar el patrimonio iniciático, sino que se apuesta a un tipo de obra más de orden instalativa, performática y enfocada a nuevos medios y soportes -sin discriminar los tradicionales-. En muchos casos estas prácticas llamadas “intersticiales” ya se advierten en las bases y condiciones de las Bienales -sobre todo las del 2019 y 2021- donde oficiaron como curadorxs dos rafaelinas.

A través de este mapeo veloz ya se puede vislumbrar un conector entre ambos museos municipales, la incorporación de nuevos medios y la puesta en tensión de sus colecciones ante definiciones agónicas o trucas. La responsabilidad de incorporar obras al acervo genera modificaciones en la estructura institucional abriendo a discusiones que tiene que ver en definitiva con un tipo de arte que por su urgencia no admite definición; es materia viva.

---

<sup>6</sup> Nuclea 104 asociaciones de amigos de museos de todo el país. Es una organización sin fin de lucro (ONG) cuyo principal objetivo es propiciar la creación de asociaciones de amigos en los museos donde no existen. También y muy especialmente capacita a sus miembros a través de cursos, viajes, newsletters con información valiosa y da soporte técnico, legal, administrativo y sirve de nexo para el intercambio de experiencias entre las asociaciones.

## **b. Museo Municipal Dr. Urbano Poggi de Rafaela: inicios y Bienal.**

### ***Antecedentes***

La plástica<sup>7</sup> en Rafaela tiene sus comienzos entre 1908 y 1959, algunos de sus exponentes venidos de Europa y establecidos en la ciudad, y el resto diseminados en la provincia de Santa Fe brindan una variada lista de artistas y docentes, como el caso de Eduardo Chiarella, Cayetano Flores, Blanca Cossetini, Ilda Chiarella, Miguel Flores, Leticia Robert, Jesús Echeverría, Pedro Giacaglia, Grupo Litoral, Grupo Setúbal y Ricardo Merlo. Seguramente queden sin nombrar muchos artistas, pero se hace hincapié en estos forjadores que realizaron cambios profundos en la formación de pensamiento y el oficio.

La inquietud por las artes plásticas existió desde los inicios de Rafaela; hubo personas que de una u otra forma trataron de volcar en niños y jóvenes sus conocimientos en la materia. El listado mencionado en el párrafo anterior son individualidades que no se llegaron a nuclear para un fin común, pero en cierto momento, con circunstancias particulares y voluntades específicas puede emerger algo interesante. El Taller Municipal de Pintura que, en 1960, a través de la Comisión de Cultura Municipal, integrada por Urbano Poggi, Nelson Rosetti, Mario Vecchioli, Ariel Abdala, Remo Pignoni y Fortunato Nari, decide encarar la difusión de la enseñanza de las artes plásticas a través del concurso de un artista de trayectoria. El estado municipal, al tanto de esta idea, brinda su apoyo comprometiéndose a contribuir con el pago de la remuneración mensual. Miguel Flores sugiere que la persona capaz de responder a dichas aspiraciones era el pintor santafesino Ernesto Fertoni, docente de la escuela de Bellas Artes Juan Mantovani de la ciudad de Santa Fe.

Como señala Peirone (ex intendente y artista de la ciudad):

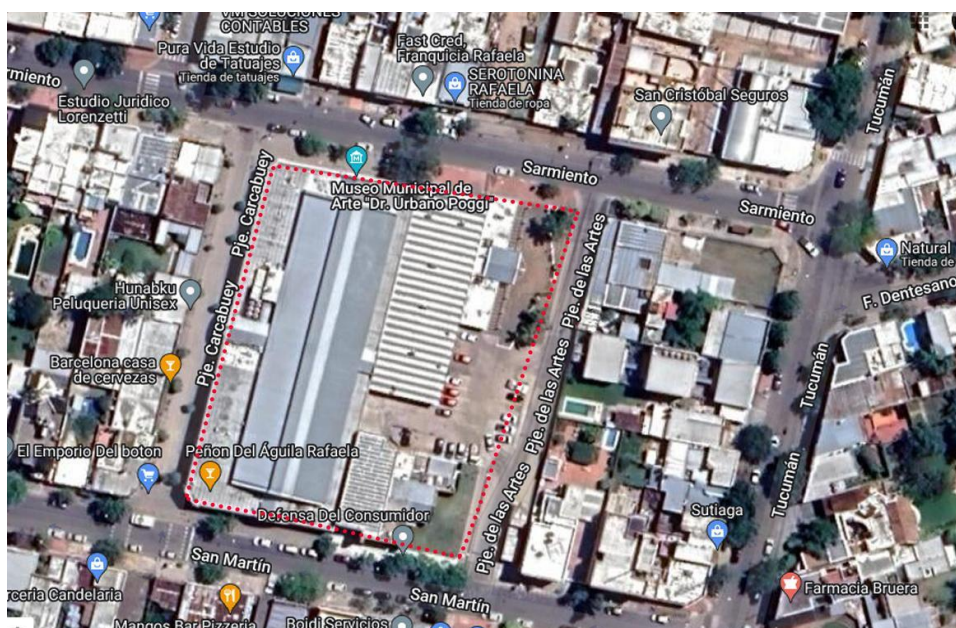
Esta circunstancia permitió, por añadidura, un acercamiento a algunos artistas plásticos de la capital de la provincia, conectándose aquí en Rafaela exposiciones y charlas. Entre ellas está la de Ricardo Supisiche en el local de la Sociedad Italiana. Los autores santafesinos con los cuales se establecen vínculos se nuclearon en el Grupo Setúbal; al mismo pertenecían tanto Flores como Fertoni. (Peirone & Tosello, 2009, p. 59-60)

---

<sup>7</sup> Cabe aclarar que algunos términos, hoy dudosos, responden a una lectura contextual. Hoy podríamos referirnos como artista visual.

## *Por un Museo*

En el año 1964, y frente a una activa Comisión Asesora perteneciente al Museo Histórico Municipal en alianza con la Junta de Promoción Artística y Cultural se trabaja en conjunto con una visión clara y un compromiso de impulsar un nuevo museo. Organizan una serie de exposiciones y charlas brindadas por artistas como Miguel Ballesteros, Carlos Enrique Uriarte, Hugo Ottman, Ramoneda, Mario Antonio Gargatagli, entre otros. Comienzan con el desarrollo de actividades relacionadas a la organización de los primeros salones regionales de arte cuyos premios adquisición se destinan a construir el patrimonio del futuro Museo de Bellas Artes. Paralelamente la Comisión Asesora solicita un subsidio al Fondo Nacional de las Artes y organiza actos benéficos para obtener fondos con el propósito de terminar la Sala que -en los altos del Museo Histórico- ocupará el Museo. El Museo Municipal de Bellas Artes se creó en virtud del Decreto n° 3366 del 20 de octubre de 1969 firmado por el entonces intendente Rodolfo Muriel y refrendado por el Secretario de Cultura Dr. Marco A. Terragni, que comenzó a funcionar en calle San Martín 555. El espacio que ocupa el museo es aledaño a lo que en ese momento era la terminal de ómnibus y que anteriormente fue un Mercado contando con una superficie de 4590 m<sup>2</sup>.



*Superficie que ocupa el Museo Municipal -ex terminal de ómnibus.*

En 1973, con el retorno de las Instituciones democráticas luego del gobierno de facto impuesto en 1966, el Museo de Bellas Artes debió ceder su ámbito para que funcione el Concejo Municipal; desde entonces, diversas exposiciones de autores locales, provinciales y nacionales de las que el Museo Urbano Poggi fue organizador se llevaron a cabo en diferentes espacios de la ciudad: Centro Cultural Municipal, Salón Blanco de la Jefatura de Policía y Museo Histórico Municipal.

El día 31 de agosto de 1976 por Decreto n° 4573 se modifica el nombre a raíz del Dr. Urbano Poggi -coleccionista e intendente de la ciudad- cedió en forma definitiva obras valiosas a la institución.

El Museo Municipal de Bellas Artes “Dr. Urbano Poggi” (MMAUP), nace oficialmente en 1969 bajo la simbólica donación de Urbano Poggi de una obra de Carlos Ripamonte “La Máquina” datada en 1946. Al decir de Pablo Montini -actual Director del Museo Marc de la ciudad de Rosario-

Sin embargo, una colección que se precie no es una mera acumulación de piezas, siempre debe responder a un programa que privilegie la calidad, la historia, el origen o los temas de lo seleccionado. (Asociación Amigos del Museo Municipal de Arte Urbano Poggi, 2019, p. 5-6)

En el evento que menciona Montini junto a la donación de Ripamonte, la Comisión Asesora del Museo Histórico donó un trabajo del rafaelino Pedro Giacaglia y se hizo entrega de los premios del 3er Salón Regional de Artes Visuales. Cabe mencionar que por estas fechas -año estimativo 1965- nace el Centro de Plásticos Rafaelinos, y lo traigo a colación vagamente, ya que el libro de actas que llevaba datos tales como miembros, actividades y fechas se extravió, pero queda en la memoria la presidencia del Dr. Américo Tosello. Su tarea surge de la necesidad de agruparse en una entidad capaz de brindar suficiente representatividad a todos los artistas activos de la ciudad.

De la misma manera a través de la Asamblea del 21 de noviembre de 1982, en el Centro Cultural Municipal -Sala Sociedad Italiana- impulsada por un grupo de pintores, dibujantes, grabadores, de literatura, que alentaban el propósito de reflatar un agrupamiento que los representara, pero con criterio de mayor amplitud, dando cabida a diversas disciplinas y expresiones, no necesariamente, vinculadas a las artes plásticas.

Los objetivos del centro traen aparejados balances anuales sobre las actividades desarrolladas; es el caso del Boletín de mayo/junio de 1984 donde dice lo siguiente:

Creemos, entonces, que sobre las bases de la participación masiva en concurrencia [de vecinos], del crecimiento [en la cantidad] de dibujantes, pintores, fotógrafos, artesanos, músicos [en la tercera feria fueron] 10 dibujantes, y pintores, 43 artesanos, 6 bandas musicales y 1 solista; de las múltiples adhesiones y apoyos recibidos..., sobre esas tres bases humanas fundamentales hay que crecer.

Crecer buscando: unidad de ideas y de trabajo; participación total, antes, durante y después de la Feria. Participación y solidaridad entre Instituciones, feriantes y entre los miles de rafaelinos que, con habitualidad, se dan cita en nuestros domingos de Feria. (Peirone & Tosello, 2009, p. 89)

Para el 8 de diciembre de 1989 se convocó a Asamblea con el propósito de hacer un balance de todo lo realizado durante 7 años ininterrumpidos, sobre un padrón de más de 300 socios la concurrencia fue escasa y el ánimo menor aún, con lo cual, lejos de elegir autoridades, se estableció la necesidad de disolver la Entidad. A principios de 1990 se hizo entrega de actas, material bibliográfico y audiovisual a la biblioteca Sarmiento para que custodie el archivo.

### *Últimas etapas*

En agosto de 1995, mediante la Ordenanza N° 2807, la Municipalidad de Rafaela desafectó como ámbito físico al Mercado Municipal, transfiriendo ese edificio al MMAUP y Centro Cultural de Exposiciones Fotográficas y Medios Visuales. En enero de 1997 comienzan las obras y en julio de 1998 bajo la intendencia de Ricardo Peirone y a Norma Fenoglio como directora general de museos se inauguran las obras del complejo que alberga al MMAUP. Una entrevista realizada a Norma Fenoglio ilustra mejor ese contexto:

N.F: El museo tiene entre sus objetivos la adquisición, valoración y difusión del arte argentino, no sólo de sus grandes maestros, sino de las nuevas expresiones locales. En 1998 con la refuncionalización ya hecha se inaugura el edificio del Museo Municipal de Bellas Artes “Dr. Urbano Poggi” con una selección de 50 obras de arte argentino pertenecientes a la colección privada de Juan Carlos Deambroggio, cedidas en comodato.

Yo: ¿Cómo se vincula la institución con una colección privada? ¿Cómo se negocia ese préstamo?

Debo aclarar que no participé de la negociación ni de la elección de las obras. Recibí la colección al aceptar la responsabilidad municipal de custodia, hacer el análisis de estado de las obras y ocuparme personalmente de tareas de conservación que necesitaban.

En este aspecto podemos señalar varias vertientes para el préstamo de obras, que se concretó a través de la firma de un comodato sobre 50 obras de la Colección elegidas por su propietario Juan Carlos Deambroggio.

Las primeras tratativas se llevan a cabo en el primer período de gobierno de Omar Perotti. Juan Carlos se caracterizó siempre por su generosidad con respecto a los artistas y a compartir su colección en beneficio de la difusión del arte, no sólo a través de las obras, sino también de impresos (Ej. Los siete pecados capitales de J. Ludueña, el libro sobre Carlos Corotto y catálogos de importancia por su calidad y contenido. Exposiciones de Supisiche, Corotto en el Museo de la Boca, Corotto en el Rosa Galisteo, el préstamo de obras al Museo Sívori, a la Fundación Alon, al Museo Rosa Galisteo, etc. y la disponibilidad total de su Colección durante mi gestión). Además, quiero señalar que en los nuevos comienzos del Museo tres personas se hicieron cargo de los costos de catálogos, viajes y estadías de artistas y críticos que nos visitaban, materiales didácticos, ellos fueron la base sobre la que se formó la Asociación de Amigos: J. C. Deambroggio, Daniel Limansky y Daniel Tosone.

El Museo se inauguró en la Intendencia de Peirone, una amistad que se remonta a la época del taller Municipal de Pintura – fines de los 60 comienzos de los 70-.

En tercer lugar, el hecho de que yo estuviera a cargo del cuidado también fue determinante. Mi relación de amistad con Juan Carlos también se remonta a la década del 1960, y siempre he estado en estrecha relación con la colección (en la actualidad estoy a cargo de la colección)

La negociación se llevó a cabo a nivel político. De allí que Juan Carlos haya decidido en soledad el conjunto de obras a incluir en el comodato. Con posterioridad, cuando el Museo comienza con su programación la colección siempre estuvo disponible y obras de diversos autores fueron cedidas en préstamo para múltiples exposiciones.



*Inauguración del Museo de Artes Visuales "Dr. Urbano Poggi", el día 19 de julio de 1998.*

En construcción y a medio funcionar se contaba con la planta alta del edificio donde funcionaba el Museo Histórico en calle San Martín al 555, la Biblioteca Municipal, las primeras oficinas de obras públicas y talleres del Liceo Municipal "Miguel Flores" hasta su traslado definitivo al Centro Cultural del Viejo Mercado -ex terminal de ómnibus-.

En 2014 el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe lanza a nivel nacional "Concurso de ideas" -en convenio con la ciudad de Rafaela- para la refuncionalización del Centro Cultural del Viejo Mercado, teniendo como proyecto ganador a los arquitectos de Rosario Gerardo Caballero, Carlos Airaud, Ariel Giménez Rita y Fabián Llonch. Es interesante rescatar la propuesta conceptual:

...El proyecto para el Viejo Mercado Municipal nace de la premisa de devolver al edificio su elegancia y orgullo con el que fue diseñado, restaurando sus fachadas originales, y re-estableciendo nuevamente las entradas sobre sus ejes, recuperando su carácter marcadamente patrimonial.

Entendimos también que, para devolver al nuevo espacio del viejo Mercado su condición pública y su carácter histórico, había que ‘dotarlo’ con un programa diario y cotidiano, para que su uso sea continuo y permanente por parte de la población.

Nace así la idea de volcar en el viejo Mercado los programas culturales que operan diariamente y diferenciarlos con el Área de Convenciones y Eventos, donde su uso es puntual y acotado...<sup>8</sup>



*Fachada actual del CCVM, vista sobre calle Sarmiento. Fotografía de Federico Cairoli.*

---

<sup>8</sup> Airaudo, C. Caballero, G. Giménez Rita, A. Llonch, F. (Noviembre 11, 2015). Nuevo Centro Cultural de Rafaela. [plataformaarquitectura.cl](https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/776961/nuevo-centro-cultural-de-rafaela-airaudo-plus-caballero-plus-gimenez-rita-plus-l lonch).  
<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/776961/nuevo-centro-cultural-de-rafaela-airaudo-plus-caballero-plus-gimenez-rita-plus-l lonch>



Vieja terminal de ómnibus. Actual vista ochava Pasaje Carcabuey y Sarmiento. Foto archivo.

### ***Bienal y Asociación Amigos del Museo (MMAUP)***

En el 2004 se conforma la Asociación de Amigos del Museo teniendo como primera presidenta a María Delfina Barreiro, donde cabe traer en primera persona su testimonio:

Corría el mes de octubre de 2004, siempre plagado de actos, eventos y festejos cuando la ciudad se preparaba para celebrar la Semana de Rafaela. Un grupo pequeño de personas unidas por el amor al arte, la vocación de servicio y el deseo de colaborar, nos reuníamos el 14 de octubre de 2004 en el hall del Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Urbano Poggi, en ese momento con entrada por la Plazoleta de las Artes (tal cual se ve en la fotografía de la inauguración de 1998). Estábamos decididos a dejar constituida en nuestra ciudad una institución destinada a colaborar y apoyar activamente el programa cultural y educativo del Museo sin fines de lucro. Sería una entidad autárquica, sin depender de ninguna institución, pero con el firme propósito de relacionarnos y solicitar colaboración y apoyo de personas, instituciones y entes oficiales y/o privados.

Ese mismo día, redactamos el acta fundacional de la ASOCIACIÓN AMIGOS DEL MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DR. URBANO POGGI con la firma de todos los presentes: Adolfo Previderé, Daniel Tossone, Juan Carlos Deambroggio, María Delfina Barreiro, Raquel Scándalo, Sergio Ambrogi, Albina María Valentini, Ester López, Liliana Giraudó, María Inés Carena, Roberto E. Príncipe, Susana C. de Bono.

Un mes después, el 16 de noviembre de 2004 quedó integrada la Primera Comisión Directiva de la Asociación de Amigos del Museo. (Asociación Amigos del Museo Municipal de Arte Urbano Poggi, 2019, p. 2)

Con el correr de los años la asociación pudo plasmar su trabajo en adquisición de obras, equipamiento, publicaciones, talleres, y aporte económico a la Bienal Nacional de Pintura.

La Bienal surge en 2005 como una política de adquisición, conjuntamente, con la visión política de posicionar a Rafaela como epicentro del arte. En cada ocasión el curador invitado plantea su marco teórico trabajado junto a la institución por lo que definir objetivos repercute a qué tipo de audiencias se quiere desarrollar o llegar. Algunas propuestas se vinculan con los circuitos del mercado del arte o bien sólo se limitan a lo local. Es importante mencionar que la Bienal se lleva a cabo cada dos años, desde el 2005 hasta el 2017 fueron períodos de adquisición y mención de trabajos de artistas de diferentes latitudes del país hecho importante ya que como estrategia de posicionamiento se aplica perfectamente a un modelo federal. Un giro interesante se llevó a cabo en 2019 teniendo como curadora a Ángeles Ascúa -artista rafaquina- donde evidencia y pone de manifiesto que la bienal de ese año tendrá como prioridad promover a artistas locales, independientemente del lugar donde produzcan.

Finalmente, en 2021 Sofía Culzoni -gestora y galerista rafaquina- es nombrada curadora de la Bienal titulada “Atmósfera en sitio”. Se propone una convocatoria con características instalativas, con un fomento y rescate de los orígenes del Museo Urbano Poggi sobre sus múltiples transformaciones a lo largo del tiempo: en primera instancia un mercado, terminal, oficinas. Todos estos datos se ponen a consideración del artista y crea un marco diferente en materia teórica y práctica, en consonancia con las diferentes posibilidades de emplazamientos en las medidas y fisonomía de la sala.

*c. Fundación Antorchas: donación al Castagnino + Macro de Rosario.*

***Inicios***

Antes de comenzar puntualmente por la fundación del museo Macro, es necesario plantear de manera breve los inicios del coleccionismo en la ciudad de Rosario, ya que, de lo contrario, sería escaso comprender ciertos planteos y cambios producidos social e institucionalmente.

La familia Castagnino y su primogénito Juan Bautista (1884-1925), acérrimo coleccionista y empresario son piezas fundamentales para entender los orígenes del coleccionismo privado y público de Rosario, y el país. Su exitosa inserción en el mercado de arte local e internacional se debió a las enormes ventajas que le reportaba el modelo agroexportador a su empresa familiar, dándole la posibilidad de viajar a Europa asiduamente adquiriendo obras y de integrarse a los sectores sociales acomodados. Entre estos sectores beneficiados por el modelo económico se encontraban grupos de inmigrantes italianos, como en el caso de nuestro actor, cada vez más integrados en los asuntos públicos y culturales de nuestro país.

Tras la muerte de Juan Bautista, Rosa Tiscornia -su madre- en una larga gestión dona la colección completa al estado municipal bajo condiciones. Una de ellas consistía en que el Museo Municipal debía adoptar el nombre de su hijo Juan B. Castagnino. En 1937 esa idea se materializa en el predio de las intersecciones de Bv. Oroño y Av. Pellegrini, contando con el apoyo del estado municipal y el encargo del edificio en manos de los arquitectos Hilarión Hernández Larguía y Juan Manuel Newton. El historiador y actual director del Museo Marc de Rosario, Pablo Montini, dice:

La familia Castagnino transfirió al espacio público la colección privada más importante que ha contado hasta el momento la ciudad de Rosario, construyendo además el edificio para contenerla y su estructura administrativa y de gestión. Este aporte destaca no sólo el valor monetario de las sucesivas donaciones sino el valor simbólico de las mismas. Sus prácticas fueron más allá del simple acto de donar ya que esta familia inaugura una tradición de mecenazgo cultural que conllevaba como contraprestación del estado Municipal el sostenimiento económico de la institución creada y gestionada por ellos. (Fundación Espigas, 2012, p. 134)

En dichas operaciones que lleva a cabo la familia Castagnino podemos entender la modernidad de su visión, que es renunciar a seguir la tradición modelo de casa-museo para hacer pública la colección. Para ello presentan un proyecto mayor, la de construir un Museo que trae aparejado una mayor visibilidad pública y que bajo ciertos preceptos desarrolla una nueva forma de museología en la Argentina.



*Emplazamiento del Museo Castagnino sobre la intersección de Bv. Oroño y Av. Pellegrini.*

Previamente a que se realice la donación del coleccionista, los herederos entienden que su colección es un instrumento de negociación. En primer lugar, y tal como lo había llevado adelante cuando donaron el edificio, buscaron la ampliación del presupuesto municipal asignado al museo. En una extensa nota realizada por la revista EL HOGAR sobre la historia, el patrimonio y las actividades del museo se ponía en evidencia la demanda que las autoridades de la institución y la familia Castagnino planteaban ante el poder público municipal en torno a asignación de recursos para el museo. Sus condiciones eran muy claras, tal como vemos aquí:

La primera estipulaba que todos los cuadros, con excepción de los grabados de Goya, debían permanecer expuestos en las salas del museo, sólo podían ser retirados en base a motivos bien fundados -salones, exposiciones individuales o colectivas- como máximo tres meses al año. La segunda establecía que por ningún motivo las obras podían ser retiradas del museo. La tercera

señalaba que las pinturas sólo podían ser objeto de restauración previo dictamen escrito unánimemente afirmativo de los directores del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Nacional de Bellas Artes y Provincial de Bellas Artes Rosa Glaisteo de Rodríguez, quienes además debían expedirse acerca de la idoneidad de la persona encargada de efectuarla. La cuarta fijaba que la mayoría de las pinturas debían conservarse con los marcos con que fueron donadas. La quinta determinaba que el incumplimiento de cualquiera de las condiciones estipuladas daba el derecho a los donantes o a sus herederos de revocar la donación. (Fundación Espigas, 2012, p. 133)

Hay que remarcar que en los comienzos del 1900 y en territorio nacional no era muy común la circulación de imágenes tal como hoy conocemos y nos vinculamos, todo lo relacionado a la educación artística, más o menos institucional, respondía a reproducciones y copias como forma de conocimiento. En los museos predominaba el arte europeo y en menor escala artistas nacionales cuya formación -algunos privilegiados- podían realizar sus estudios fuera del país. El caso de Juan B. sigue el modelo porteño de coleccionismo, esto quiere decir que tiene dos vías: por un lado, obras internacionales a causa de sus viajes a la península itálica y por otro, obras nacionales que adquiere en galerías y exposiciones de arte llevadas adelante por marchantes e importadores. La compra directa a artistas contemporáneos fue otro de los medios por los que Castagnino se abasteció de obras de premiados artistas italianos, dejando de lado el amplio uso que hacía de mediadores y comisionistas. Con la obtención de obras en los estudios de los artistas lograba un mejor precio, una mayor variedad de temas y obras por elegir.

El arte argentino en la colección formada hasta 1914 por Juan B. tiene un carácter excepcional, para estos hombres Argentina hasta ese momento no poseía arte nacional y la tradición artística era entonces algo que había que buscar en el viejo mundo. El cierre de este episodio europeo se da con el bloqueo de fronteras a causa del estallido de la primera guerra mundial que impide adquirir obra fuera. Bajo este panorama Castagnino y demás coleccionistas ponen la mirada en el arte nacional sabiendo de la inexistencia de un campo artístico, autónomo y moderno. Para ello necesitaban institucionalizar el arte a través de la academia, museo y salón.

En 1912 se funda la sociedad cultural “El Círculo de la Biblioteca”, producto de la asociación burguesa de la época; esta entidad tenía como fin propender a la cultura intelectual y artística de Rosario. Toman como base de operaciones la Biblioteca Argentina tratando de obtener aval y recursos del gobierno local.

La primera actividad llevada a cabo por El Círculo en 1913 es el “Primer Salón de Bellas Artes” con motivo de la visita del presidente Roque Sáenz Peña. Fué una muestra articulada con colecciones privadas de la ciudad con las intenciones de mostrar una ciudad interesada en las manifestaciones artísticas. (Artundo & Frid, 2008, p. 40)

Este hecho da prueba fiel del afianzamiento de la clase burguesa rosarina por sus motivaciones dentro del coleccionismo como característica central, sumando la creación de la Biblioteca Argentina en 1921 y El Círculo de la Biblioteca -luego El Círculo- en respuesta de un contexto hostil ligadas a actividades culturales en la ciudad. Estas iniciativas son manifestaciones muy fluctuantes en relación al ámbito público y privado, teniendo claro que este grupo de élite había tomado la dirección de las políticas culturales inyectándole un perfil pedagógico y por otra parte el aporte económico para avalar este accionar -hecha de manera intermitente-.

Frente a este escenario nos encontramos con una activa clase burguesa cuyo interés reside en adquirir obras para su colección, potenciar el intercambio con el público a través de reuniones y exposiciones con propuestas artísticas cuyo objetivo final era pedagógico. Con la creación de bibliotecas, grupos y comisiones que orbitan las instituciones y dialogan con lo estatal entienden que, como inversores, tienen a disposición una herramienta indispensable para la difusión de las políticas culturales hasta ese momento casi invisibles; incluso siendo más presente que el estado mismo. Este ecosistema en el que se comparten visiones y miradas disímiles es vital para la tracción de proyectos dentro de un campo cultural que dé cuenta de su diversidad.

## *Antorchas y Macro*

El museo Macro toma como plataforma de despegue el Museo Municipal Juan B. Castagnino y que la estrecha relación que fue forjando con la Fundación Antorchas es una alianza importante para incluir a Rosario dentro del mapa federal. Previamente a que Fernando Farina -actual presidente de AACA<sup>9</sup>- asuma la dirección del Museo Castagnino en 1999 cabe mencionar una particularidad que marca diferencias radicales con respecto a la manera de concebir el arte, formatos muchas veces que se creen inamovibles e inadmisibles en una institución con un legado histórico y tradicionalista.

El Salón Nacional de Rosario es un premio muy prestigioso que se realiza desde 1913 y que cada dos años lanza su convocatoria teniendo un número elevado de postulantes. Un premio con tanta trayectoria y vigencia trae aparejado varias cuestiones que pueden ser revisadas desde dentro de la propia institución, como ser tema traslado de obras, monto y premios adquisición, categorías; problemáticas que vienen encadenadas a diferentes realidades de cada artista.

En 1995 se realiza una muestra en el Castagnino curada por F. Farina y obtiene el primer premio Claudia del Río con su obra “Bubones”<sup>10</sup> la cual ya es parte del acervo patrimonial. Es interesante tener en cuenta que este Salón es el primero y último lanzado “sin categorías”, poniendo en reflexión y crisis ideas y formatos concebidos hasta allí. Este dato es clave para comenzar a entablar una genealogía entre los artistas rosarinos y la gestión del equipo del museo. Lo demás es el propio paso del tiempo que va a suscitar un interés y una apuesta a las nuevas prácticas contemporáneas, terreno en ese momento difuso y muy rico por explorar. Roberto Echen, director artístico en ese entonces dice:

En ese momento empezamos a dar forma y después a materializar el espacio de arte contemporáneo y, un par de años después, propuse la creación de la que inició una corriente hacia el museo de artistas jóvenes (muchos de ellos ignotos hasta ese momento) que proponían una

---

<sup>9</sup> La Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA) reúne a prestigiosos críticos, curadores, historiadores e investigadores de disciplinas vinculadas al campo del arte en la Argentina. La AACA es una asociación civil, autónoma, cultural y sin fines de lucro, que surgió como sede de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Realiza ciclos de seminarios, conferencias, publicaciones, concursos, premios, expertizaje y asesoría especializada a instituciones públicas y privadas en todo el país.

<sup>10</sup>Castagnino+Macro (s.f.). <https://castagninomacro.org/page/obra/id/319/Del-R%C3%ADo%2C-Claudia-/Bubones>

producción inscripta de lleno en los lenguajes de la contemporaneidad o que –incluso– los estaba generando. Esta situación, comparable quizás al momento de la creación del Museo, por su alcance, marca un cambio que –de diversas maneras– se está dando –en ese momento– a nivel mundial (en relación no sólo al concepto de arte, sino al de colección y al de museo) que resituía al Museo Castagnino de Rosario y empieza a atraer la atención del campo del arte de otros lugares del país. (Acquatint, 2004, p. 15)

La Fundación Antorchas<sup>11</sup> (1985-2006) por ese entonces a través de su director Américo Castilla<sup>12</sup>, se encuentra en permanente diálogo con el Museo Castagnino y la Fundación Castagnino, organismo que participó activamente en dichas negociaciones con la gran labor de Carlos María Zampettini. En un encuentro Américo le comenta a Farina que va a donar obras de arte contemporáneo al Museo de Bahía Blanca que se encontraba bajo la dirección de Andrés Duprat. Se plantea la situación de que Rosario también necesita una colección de arte argentino contemporáneo y en 2001 Antorchas lanza un concurso a nivel nacional para ver quién es el mejor postor. La colección son obras compradas por el Museo Malba a través de la asesoría de su curador en jefe Marcelo Pachecho y que tenían catalogadas como colección A y B. El concurso tiene como objetivo la donación de estos dos tipos de colecciones destinadas a museos del interior o de provincias. Cada museo debe definir claramente a qué colección se presenta, con tres opciones a disposición, una A, otra B y A+B; y fundamentar qué haría la institución por sí mismos para merecer dicha colección.

---

<sup>11</sup> Su objetivo fue mejorar las condiciones de vida y el patrimonio cultural de la comunidad. Otorgó subsidios financieros a proyectos en las áreas de educación, cultura y bienestar social. Actuó sobre la conservación de los bienes culturales, la educación superior, técnica y profesional; la investigación científica, la creación y educación artística, la información académica por vías electrónicas, la niñez abandonada y la prevención del abuso de drogas. Para ello efectuó concursos anuales, otorgó becas y subsidios para estudios e investigaciones. Apoyó el proyecto Retina I y II, una red informática que conectó científicos. Promovió el arte argentino contemporáneo mediante la adquisición de obras. Junto a la Academia Nacional de Bellas Artes creó la Fundación Tarea que promovió la restauración del arte colonial y recuperó 500 edificios. Brindó apoyo financiero para grupos desfavorecidos. En 30 años sostuvo 12.042 proyectos. Terminó su actividad en diciembre de 2006.

<sup>12</sup> Director y creador de la Fundación TyPA. Fue Secretario de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación (2016) y previamente Director Nacional de Patrimonio y Museos de la Argentina (2003-2007). Como Director del Museo Nacional de Bellas Artes (2005-2007) logró con éxito modificar su estructura de funcionamiento. Dirigió el área cultural de la Fundación Antorchas (1992-2003). Ha participado como co-director de la conferencia mundial Museums and Libraries in an Era of Social Participation, Salzburgo, 2011.

El Museo Castagnino se presenta estratégicamente solo a la colección A -todo o nada-, obteniendo como negativo su pedido, ya que el Museo de Bahía Blanca se hace cargo de dicha colección y la B viaja al museo de Tandil. Frente al estallido de la crisis del 2001 y mediados del 2002, en plena efervescencia económica y social, tanto el museo de Bahía Blanca como el de Tandil incumplen lo prometido generando una situación muy particular y llaman a nuevo concurso en 2002. Esta vez los museos seleccionados eran tres, los que la fundación cree más confiables para poseer dicho acervo; los convocados fueron MALBA, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

El proyecto presentado consistía en realizar la colección de arte contemporáneo argentino más importante del país cuya estrategia era la donación; el acuerdo propuesto con Antorchas es que el Castagnino debía incorporar al menos 100 obras. El compromiso de los artistas implicó la donación de obra recibiendo una suma de dinero equitativa, simbólica, en concepto de gastos de producción. Quiere decir que si en la colección que Antorchas donaba había artistas de cierto renombre como ser Pablo Suárez, en el catálogo de obras del Castagnino figura Suárez y que recibe como donación una obra de él; así en menos de tres meses se llegan a las 100 primeras obras.

A través de estas líneas de acciones la Municipalidad de Rosario pone en cesión los ex Silos Davis al Castagnino para que empiece a soñar con el museo de arte contemporáneo. El Macro abrió sus puertas emblemáticas en 2003, con una exposición de corta duración que permitió que el proyecto quedase inaugurado por el entonces intendente Hermes Binner un día antes que finalice su mandato. Desde allí el Macro trabajó un año en afinar asuntos internos como ser la conformación de su equipo, en la gestión de sus necesidades como edificio y en la ampliación de su colección.

Un 16 de noviembre de 2004, un día antes de la apertura en Rosario del III Congreso Internacional de la Lengua Española, el Macro quedó abierto al público general con una exposición donde se mostró un recorte que para entonces ya contaba con alrededor de 250 obras.

Aprovechando la verticalidad del edificio de 10 pisos se presenta en el primero una muestra de Lucio Fontana, en las posteriores piezas contemporáneas del nuevo patrimonio (como Marcelo Pombo, Omar Schirillo, Ariadna Pastorini, Liliana Porter, Dino Bruzzone, Román Vitali, Cristina Schiavi, Sergio Avello, Lucio Door, Benito Laren,

Julio Le Parc, Roberto Aizenberg, Guillermo Kuitca, León Ferrari, Daniel Joglar, Víctor Grippo, Ernesto Ballesteros, Elba Bairon, Lucio Fontana, Juan José Cambre y Mónica Girón), en el piso 7 el equipo curatorial dirigido por Roberto Echen sumó como invitado al artista Román Vitali cuya instalación estaba conformada por obras de la colección; en el piso 9 había intervenciones de Luján Castellani, Leo Battistelli, Marcelo Villegas y Mauro Machado. La inauguración estuvo acompañada por el lanzamiento de “Arte Argentino Contemporáneo” una publicación, con una ya icónica tapa, de más de 300 páginas que, previo trabajo de documentación, se convirtió en ese momento en una referencia bibliográfica importante para reforzar y, en algunos casos, proporcionar legitimidad a un conjunto importante de creadores argentinos que empezaban a hacer sus primeras armas.

|                           |                        |                      |
|---------------------------|------------------------|----------------------|
| 1. Aizenberg Roberto      | 72. Gatti Marcelo      | 140. Machado Mauro   |
| 2. Acevedo Eladia         | 73. Giacchi Oscar Hugo | 141. Mazoni Osvaldo  |
| 3. Aizenberg Roberto      | 74. Fariña Mariana     | 142. Manóvilov María |
| 4. Alvarez Esteban        | 75. Gatti María        | 143. Jannuzzi María  |
| 5. Antoniadis Carolina    | 76. Gatti María        | 144. Marone María    |
| 6. Anzures Eduardo        | 77. Gatti María        | 145. Jannuzzi María  |
| 7. Anes María             | 78. Gatti María        | 146. Jannuzzi María  |
| 8. Asséf Anarick          | 79. Gatti María        | 147. Jannuzzi María  |
| 9. Avella Sergio          | 80. Gatti María        | 148. Jannuzzi María  |
| 10. Barron Elba           | 81. Gatti María        | 149. Jannuzzi María  |
| 11. Baldezar Rubén        | 82. Gatti María        | 150. Jannuzzi María  |
| 12. Ballesteros Ernesto   | 83. Gatti María        | 151. Jannuzzi María  |
| 13. Banchero Inés         | 84. Gatti María        | 152. Jannuzzi María  |
| 14. Barneda Fabiana       | 85. Gatti María        | 153. Jannuzzi María  |
| 15. Battistelli Leo       | 86. Gatti María        | 154. Jannuzzi María  |
| 16. Bazán Sergio          | 87. Gatti María        | 155. Jannuzzi María  |
| 17. Bellame Carlota       | 88. Gatti María        | 156. Jannuzzi María  |
| 18. Benedit Luis Fernando | 89. Gatti María        | 157. Jannuzzi María  |
| 19. Berni Antonio         | 90. Gatti María        | 158. Jannuzzi María  |
| 20. Bianchi Nino          | 91. Gatti María        | 159. Jannuzzi María  |
| 21. Bonevacci Marcelo     | 92. Gatti María        | 160. Jannuzzi María  |
| 22. Bony Oscar            | 93. Gatti María        | 161. Jannuzzi María  |
| 23. Brizzi Ary            | 94. Gatti María        | 162. Jannuzzi María  |
| 24. Bruscky Marcelo       | 95. Gatti María        | 163. Jannuzzi María  |
| 25. Bruzzone Dino         | 96. Gatti María        | 164. Jannuzzi María  |
| 26. Bullone Xil           | 97. Gatti María        | 165. Jannuzzi María  |
| 27. Burgos Fabian         | 98. Gatti María        | 166. Jannuzzi María  |
| 28. Burton Michael        | 99. Gatti María        | 167. Jannuzzi María  |
| 29. Cabutti Marcelo       | 100. Gatti María       | 168. Jannuzzi María  |
| 30. Cachamba Max          | 101. Gatti María       | 169. Jannuzzi María  |
| 31. Cal María             | 102. Gatti María       | 170. Jannuzzi María  |
| 32. Calmet Jean           | 103. Gatti María       | 171. Jannuzzi María  |
| 33. Cambre Juan José      | 104. Gatti María       | 172. Jannuzzi María  |
| 34. Canella Dalila        | 105. Gatti María       | 173. Jannuzzi María  |
| 35. Cardillo Oscar        | 106. Gatti María       | 174. Jannuzzi María  |
| 36. Carnevale Graciela    | 107. Gatti María       | 175. Jannuzzi María  |
| 37. Castellani Luján      | 108. Gatti María       | 176. Jannuzzi María  |
| 38. Castiá Américo        | 109. Gatti María       | 177. Jannuzzi María  |
| 39. Cava Hugo             | 110. Gatti María       | 178. Jannuzzi María  |
| 40. Centurión Filiciano   | 111. Gatti María       | 179. Jannuzzi María  |
| 41. Chaccho Leo           | 112. Gatti María       | 180. Jannuzzi María  |
| 42. Cintas Leandro        | 113. Gatti María       | 181. Jannuzzi María  |
| 43. Compagnucci Andrés    | 114. Gatti María       | 182. Jannuzzi María  |
| 44. Contreras Claudia     | 115. Gatti María       | 183. Jannuzzi María  |
| 45. Correas Nora          | 116. Gatti María       | 184. Jannuzzi María  |
| 46. Costantino Nicolás    | 117. Gatti María       | 185. Jannuzzi María  |
| 47. D'Amelio Raúl         | 118. Gatti María       | 186. Jannuzzi María  |
| 48. De Caro Mariana       | 119. Gatti María       | 187. Jannuzzi María  |
| 49. Dalmonda Alberto      | 120. Gatti María       | 188. Jannuzzi María  |
| 50. Dal Ponte Juan        | 121. Gatti María       | 189. Jannuzzi María  |
| 51. Del Río Claudia       | 122. Gatti María       | 190. Jannuzzi María  |
| 52. De Velder Beto        | 123. Gatti María       | 191. Jannuzzi María  |
| 53. Diaz Alberto Baston   | 124. Gatti María       | 192. Jannuzzi María  |
| 54. Di Como María         | 125. Gatti María       | 193. Jannuzzi María  |
| 55. Di Giuliano Martín    | 126. Gatti María       | 194. Jannuzzi María  |
| 56. Doffo Juan            | 127. Gatti María       | 195. Jannuzzi María  |
| 57. Dompé Hermán          | 128. Gatti María       | 196. Jannuzzi María  |
| 58. Dorr Lucio            | 129. Gatti María       | 197. Jannuzzi María  |
| 59. Dowak Diana           | 130. Gatti María       | 198. Jannuzzi María  |
| 60. Echan Roberto         | 131. Gatti María       | 199. Jannuzzi María  |
| 61. Eckel Ana             | 132. Gatti María       | 200. Jannuzzi María  |
| 62. Egusa Fermín          | 133. Gatti María       | 201. Jannuzzi María  |
| 63. El Azzam Karim        | 134. Gatti María       | 202. Jannuzzi María  |
| 64. Elias Andrea          | 135. Gatti María       | 203. Jannuzzi María  |
| 65. Escandell Noemí       | 136. Gatti María       | 204. Jannuzzi María  |
| 66. Espinosa Manuel       | 137. Gatti María       | 205. Jannuzzi María  |
| 67. Fazio Sara            | 138. Gatti María       | 206. Jannuzzi María  |
| 68. Fazzolari Fernando    | 139. Gatti María       | 207. Jannuzzi María  |
| 69. Ferret León           | 140. Gatti María       | 208. Jannuzzi María  |
| 70. Fontana Lucio         | 141. Gatti María       | 209. Jannuzzi María  |
| 71. Fontana Lucio         | 142. Gatti María       | 210. Jannuzzi María  |
| 72. Fontes Claudia        | 143. Gatti María       | 211. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 212. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 213. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 214. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 215. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 216. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 217. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 218. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 219. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 220. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 221. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 222. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 223. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 224. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 225. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 226. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 227. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 228. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 229. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 230. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 231. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 232. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 233. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 234. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 235. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 236. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 237. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 238. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 239. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 240. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 241. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 242. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 243. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 244. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 245. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 246. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 247. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 248. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 249. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 250. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 251. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 252. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 253. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 254. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 255. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 256. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 257. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 258. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 259. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 260. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 261. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 262. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 263. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 264. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 265. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 266. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 267. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 268. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 269. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 270. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 271. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 272. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 273. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 274. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 275. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 276. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 277. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 278. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 279. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 280. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 281. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 282. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 283. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 284. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 285. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 286. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 287. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 288. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 289. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 290. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 291. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 292. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 293. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 294. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 295. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 296. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 297. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 298. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 299. Jannuzzi María  |
|                           |                        | 300. Jannuzzi María  |

Arte Argentino Contemporáneo.  
Obras de la colección del Museo  
de Arte Contemporáneo de  
Rosario

La institucionalización del arte contemporáneo en nuestro país es una compleja relación entre arte, política oficial y el espacio crítico que ocupa la cultura. Nancy Rojas dice:

Entre algunos proyectos memorables el Macro trata de posicionar al arte contemporáneo en un lugar incierto pero necesario para poner en primer plano aquellas producciones que incorporaba la interdisciplinariedad, el riesgo, la revisión de la historia y la valorización de los procesos en la elaboración de la obra, entre otras condiciones. Intentó redoblar su apuesta inicial para convertirse en una institución significativa, no sólo a nivel local sino también nacional, sosteniendo una meta que probablemente en los últimos años ha sido difícil de visualizar: presentar, pero también discutir el arte del presente. (Baeza et al., 2015, p. 24)

Con cierta mirada retrospectiva la trayectoria de este museo llevada adelante hasta el momento por cuatro gestiones (la de Fernando Farina, Carlos Herrera, Marcela Römer y la actual con Raúl D´Amelio para Castagnino y Roberto Echen para Macro), pone en reflexión la idea de la auto-representación que tiene de sí el museo, en otras palabras, el estar atento a los cambios sociales, políticos y económicos, sumado a tener una visión clara hacia dónde ir. Como institución sensible tiene como obligación revisar su relación con el espectador, las políticas públicas, la cultura y también cómo contar y promover su patrimonio.



*Emplazamiento del Museo Macro sobre costanera y Bv. Oroño. Fotografía vía twitter de @fede\_padin*

**d. *Patrimonios: diferencias entre lo público y lo privado.***

El primer objeto de una colección nunca está siendo coleccionado, sino que es recién el segundo el que de una manera retrospectiva permite enunciar ese conjunto como colección. La colección empieza a ser narrada desde allí<sup>13</sup>.

Tanto el MMAUP de Rafaela como el Castagnino+Macro son patrimonios que afloran desde el acto de la donación realizada mayoritariamente por coleccionistas privados.

Un denominador común en la conformación de las colecciones públicas se puede dividir en tres ejes vertebrales, sin excluir su devenir azaroso y rizomático.

Un primer caso puede ser que, a partir de una muestra temporal de un artista, el mismo tenga interés en donar una obra al acervo, produciendo acuerdos tácitos entre la institución, la voluntad del donante y la capacidad en dicha negociación.

Otra situación es la adquisición directa desde el museo de un conjunto de piezas o una pieza específica perteneciente a una colección privada u optar por la compra directa al artista. Estas decisiones mayoritariamente son desconocidas, así como también sus inclinaciones hacia cierto tipo de obra. En ciertos casos hay algunos factores que tienen que ver con algún aporte económico destinado a producciones “emergentes” o proyectos muy específicos que necesiten de una suma considerable para llevarse a cabo. En esos casos se produce una negociación entre el artista y la institución, ejemplo: el artista dona una obra en contraprestación de que se financie una beca o residencia de prestigio en territorio nacional o en el extranjero; así como también financiar algún proyecto en paralelo que esté desarrollando. Esto realmente depende mucho de los directivos que se encuentren en la gestión de ese momento, sumando la flexibilidad y la voluntad de diálogo entre las partes.

Como último punto, y quizá el más conocido, refiere a los premios adquisición en salones. Muchas instancias de premiación se dividen en categorías con disciplinas que derivan de las mismas bases y condiciones que el artista debe considerar en su propuesta.

---

<sup>13</sup> Pedroni, Juan Cruz (2021). Conferencia “Mujica Lainez en Santa Fe: retratos de autor y culturas de la memoria”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=b5yeAjhphsM>



## ***El regalo***

Un punto de vista que complementa al término de donación es la de Juan Cruz Pedroni donde analiza semánticamente las propias acciones de un acto donativo. Concibe la obra del donante como sintagma<sup>14</sup>, señala que obrar es una forma de acción humana que es ontológicamente diferente del hacer, ya que es un fin en sí mismo. Entonces se genera un código de donación, donde no es más ni menos que una cadena de actos ejemplares realizada por una persona o un grupo. Donar equivale entonces a regalar; se produce una temporalidad repetitiva propia de un ritual que es un modelo mítico de fundación. El propio acto de regalar como el de un artista que produce y deja a disposición, comparten intrínsecamente el acto amoroso, porque hay una relación entre el cuerpo y la corporalidad tanto de quienes adquieren como de lo que crean; su vínculo es pluridimensional. Barthes refiere: “El regalo amoroso es solemne (...) A través de ese objeto te doy mi Todo, te toco con mi fallo; es por eso que estoy loco de excitación (...) El regalo es caricia, sensualidad: vas a tocar lo que he tocado, una tercera piel nos une” (Barthes, 2008, p. 94).

Frente a tal percepción podemos emparentar la dimensión simbólica que une al donante con la memoria, generando un código que se origina junto al museo. La idea de trascendencia se instala por completo, al igual que el artista al pensarse en el futuro.

Las colecciones son artefactos narrativos, meramente narrativos, como el de un inventario, hay operaciones de sentido, de lectura, márgenes de interpretación en los cuales se construyen relatos sobre las colecciones. Los museos deciden contar y hacer narración de ellos<sup>15</sup>.

## ***¿Cuántas preguntas caben en un Museo?***

Los interrogantes son cruciales en la vida de una colección, al estar en permanente revisión permite su supervivencia frente al paso del tiempo. Su propia historia vista bajo la lupa de la historiografía abre nuevas posibles discursividades que devienen en guiones curatoriales para repensar sus orígenes.

---

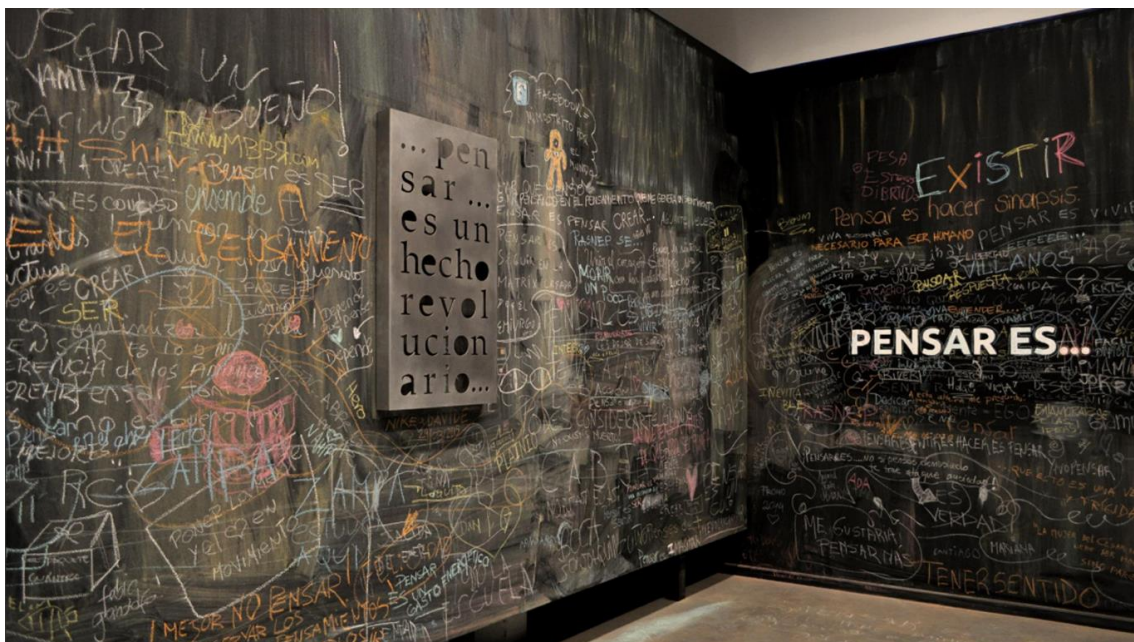
<sup>14</sup> La Real Academia Española refiere sintagma como palabra o conjunto de palabras que se articula en torno a un núcleo y que puede ejercer alguna función sintáctica.

<sup>15</sup> Pedroni, Juan Cruz (2021). *Ídem*

De manera consistente el museo Macro pone en crisis sus propias lógicas y nociones de colección y patrimonio a través de prácticas y ensayos. Así, la idea de colección y patrimonio tomadas muchas veces como estáticas empiezan a tomar roles activos, como iremos viendo.

En 2015 el Macro inaugura “Construcción de un museo” ocupando la totalidad del museo, sus nueve pisos. Es interesante tener en cuenta su pre-ocupación con respecto al público que atrae y saber cuán accesible resulta el arte contemporáneo, siendo que cierto tipo de propuestas generan rechazo o distanciamiento entre el arte y la sociedad. Como respuesta se generan estrategias para acortar esa brecha e incentivar la inclusión y discutir el arte con el público. En esa oportunidad el museo propone que a través de pizarras dispuestas en las paredes de una de sus salas se induzca a un diálogo entre las ideas expresadas en los muros-pizarras con las obras ya legitimadas de la muestra. A través de memorias, saludos, dedicatorias, dibujos y demás iconografías se construye un espacio dedicado a la crítica y que va más allá del arte y de un cierto circuito legitimador.

El equipo curatorial decide un nuevo tipo de circulación de las obras de su acervo, creando unas condiciones muy particulares donde quedan expuestas -en todo sentido- a críticas públicas compartidas con el mismo espacio museal.



Muestra “Construcción de un museo”. Obra de Marie Orensanz “Pensar es un hecho revolucionario” (2001). Foto archivo Castagnino+Macro.

Por su parte el Museo Municipal de Artes Urbano Poggi de Rafaela comienza con un proceso diacrónico, anclado a la línea de tiempo ya que promueve a los “viejos maestros” como estandartes para crear sus relatos. Proceso que debe realizar si pretende considerar tener un archivo que sea fuente de consultas e investigación. Tal inquietud propone poner en valor e interés tanto su acervo como incentivar a debatir sobre el arte del presente. Para ello nace en 2005 la Bienal Nacional “Premio Ciudad de Rafaela” organizadas cada dos años por su demanda en logística y gestión. En lo particular debo señalar que los dos últimos premios -2019 y 2021- contaron con curadoras locales que indagan sobre problemáticas intrínsecas a la historia del museo, a la puesta en valor de artistas y patrimonio edilicio. Por un lado, tenemos a Ángeles Ascúa (artista rafaelina), que en 2019 cura “Patrimonio Fulgor” donde propone realizar una muestra que hace foco en dos aspectos: reconocer a referentes locales que no se encuentran representados en el patrimonio del Museo y dar cuenta de la rica diversidad de formatos que ofrecen las producciones artísticas actuales, muchas de las cuales se encuentran ausentes del acervo del MMAUP. En palabras de la curadora:

La Bienal, desde su creación, se configura como la principal herramienta del Museo para incrementar su colección. De esa manera, pasamos medio siglo adquiriendo pinturas, dibujos, esculturas, fotografías y otros objetos, que juntos a nuestra experiencia sensible, hoy conforman el patrimonio artístico de la ciudad, trascendiendo coyunturas sociales, equipos de trabajo, gestiones públicas, incluso a nosotros mismos<sup>16</sup>.

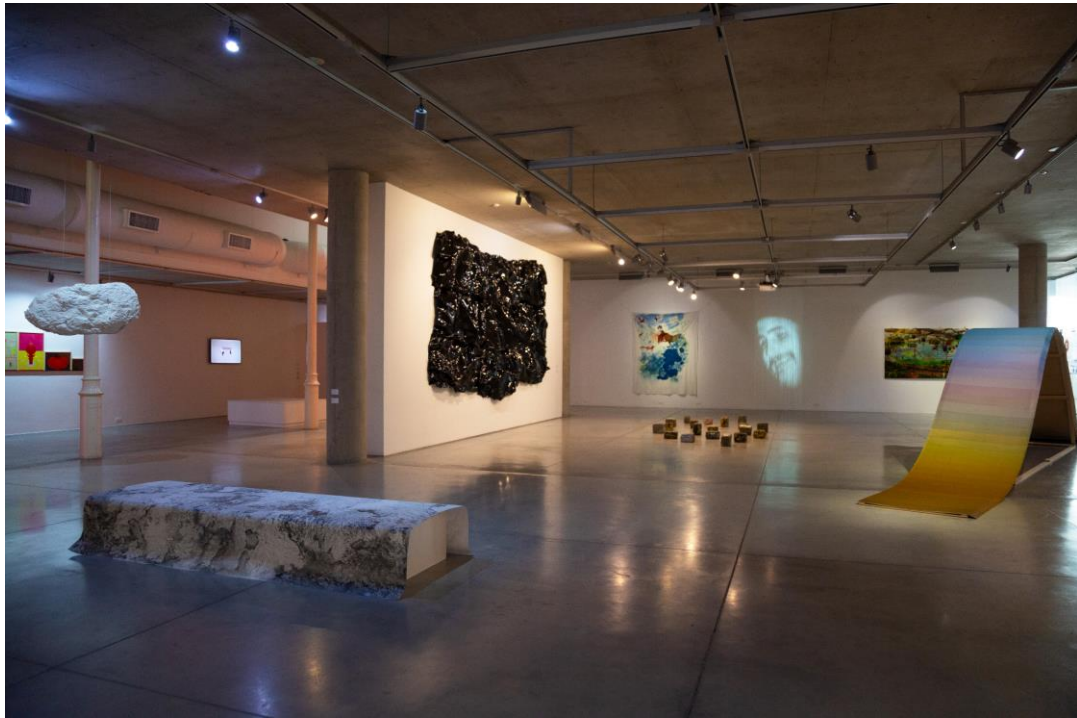
La Bienal del 2021 titulada “Atmósfera en sitio” y curada por Sofía Culzoni (gestora y artista rafaelina), incluía por primera vez la instalación como eje central en el programa de la convocatoria, haciendo hincapié en la historia camaleónica del espacio del CCVM.

En coincidencia con el significado histórico, la preponderancia en el paisaje urbano y la identidad cultural que tiene el edificio del CCVM para la ciudad, es que esta edición de la Bienal Nacional será diseñada bajo la perspectiva de montaje de la instalación. Para esto parto de los siguientes

---

<sup>16</sup> Sin Mordaza (12 de julio de 2019). Bienal Nacional Rafaela edición aniversario "Patrimonio Fulgor". Recuperado el 6/7/2022 de <https://sinmordaza.com/noticia/49590-bienal-nacional-rafaela-edicion-aniversario-patrimonio-fulgor.html>

interrogantes: ¿qué diálogo se establece entre la obra y el lugar que la contiene?, ¿qué relación tiene el público tanto con las obras en el espacio como con el espacio alrededor de las obras?<sup>17</sup>.



*Bienal “Atmósfera en sitio” (2019) en el Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Urbano Poggi de Rafaela.*

Frente a estas propuestas y pensamientos expresados por ambas curadoras queda claro por un lado el sentido positivo respecto a las bienales como herramientas efectivas para incorporar obras, así como también poner en reflexión sobre qué deja de incorporar un museo. Son dos caras de una misma moneda.

### ***El paradigma del vacío***

¿Qué es lo que el museo no está incorporando? Pregunta central en las formaciones de colecciones ya que pone en discusión los diferentes departamentos que hacen un museo.

La muestra inaugural del Macro realizada en 2004 tuvo como invitado al equipo curatorial a Román Vitali -artista visual- donde propone exhibir en el piso 7 un conjunto

---

<sup>17</sup> Municipalidad de Rafaela (2021). 9ª BIENAL NACIONAL “PREMIO CIUDAD DE RAFAELA”, ATMÓSFERA EN SITIO. Recuperado el 6/7/2022 de <https://bienal.rafaela.gob.ar/>

de piezas correspondientes al patrimonio, pero no son piezas montadas, sino embaladas y dispuestas deliberadamente. Aparece la utopía de la totalidad, se muestran las reservas del museo, EL TODO. Una simple operación hace que el museo no se presente como una entidad estática, sino que comienza a generar preguntas.



*Registro fotográfico de la exhibición curada por Román Vitali y Leandro Comba.*

Esa noche hubo de qué hablar...

- ¿Viniste al museo el día de la inauguración?
- Sí, ¿vos viniste? No te ví. Y claro, con la gente que había!!!
- Yo visité algunos pisos nomás, fui al séptimo, parecía un depósito esa sala!!! Estaban casi todas las obras embaladas y había solo un par descubiertas del todo, la mayoría se podían ver a medias. Creí que esa parte no estaba habilitada y me había equivocado de sala.
- Sí, yo pase también por ahí, y alguien me dijo que eso era obra de los curadores, la idea fue simular un depósito donde todas las obras estaban a medio desembalar, esperando la etapa del montaje.

- Mmm, muy original, muy original pero igual a mí me pareció un poco raro, las obras se veían más o menos, y algunas no estaban montadas de acuerdo a como fueron planteadas. Porque esa es otra, los artistas hacen una obra con determinadas características, pensadas para cierto lugar, y cuando envían su obra para una exposición, va acompañada de un plano con las indicaciones del montaje.

- Y bueno, pero ahí está el papel del curador de una exposición, esta persona construye su propia obra en base a las obras de los demás.<sup>18</sup>

Esta decisión de presentar las reservas de tal manera despierta sospechas sobre qué tipo de vida llevan esos objetos. ¿Necesitan ser miradas? ¿La obra se completa con un otro?

La misión de las colecciones públicas, más que conservar y preservar la historia, deberían empujar la historia, de lo contrario formarían parte de una anemia institucional.

### ***La falta como totalidad***

“¿Cuándo se detiene una colección? ¿Cuándo un museo deja de coleccionar? ¿Es su vida institucional parte de su colección?”

Estos interrogantes surgen del curador y artista Santiago Villanueva<sup>19</sup> quien siendo trabajador del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires envía una carta al despacho de la directora de ese entonces, Marcela Carrillo, instando a que el MNBA cierre por decreto nacional el ingreso de obras a su patrimonio, diciendo lo siguiente:

Es pertinente preguntarse si la colección del MNBA necesita un reordenamiento más allá de su exhibición en salas, si necesita pensar nuevos grupos, asociaciones, contrastes entre sus objetos que reposan en las reservas, pensar su patrimonio también equivale a pensar en su edificio, generalmente un problema común a numerosos museos es la falta de espacio y en relación a este

---

<sup>18</sup> ¿Qué es un museo de arte contemporáneo? (2004). Recuperado de <https://xdoc.mx/preview/nicola-costantino-5de813829c5b5>

<sup>19</sup> Santiago Villanueva es un curador y artista que vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina. Ha estado trabajando en el desarrollo del surrealismo en Argentina extendiendo su investigación a la joven generación de artistas en Buenos Aires. Villanueva dirige el Área de Influencia Ampliada de La Ene – Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo. Curó Bellos Jueves, un programa de intervenciones de artistas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Entre 2016 y 2017 desarrolló el programa educativo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Recientemente curó, junto a Manuela Moscoso, una retrospectiva del artista argentino Eduardo Costa en el Museo Rufino Tamayo de México.

proyecto, a esto el proyecto de ampliación. El MNBA está en principio mantenido en un edificio que tiene ciertas implicancias históricas e ideológicas que deben pensarse constantemente. Y es por esto necesaria la participación activa de los artistas que las separe de su mera función contenedora<sup>20</sup>.

Frente a la respuesta negativa por parte de la dirección, Villanueva permite la apertura a una reflexión que da cuenta de un movimiento simbólico, que es que el museo se piense a sí mismo, que se repliegue, como parte de una operación. Esto no tiene que ver con cerrar las puertas de la institución, sino que permite dejar de pensar en “la falta” como un bache dentro de una colección. Este punto es crucial y compromete a los equipos del museo a repensar sus prácticas creando discursos con imágenes al decir de la historiadora de arte Estrella de Diego<sup>21</sup>.

### ***Casas-museos ¿autorretratos?***

Un dato esclarecedor referido al MNBA es la donación fundacional del coleccionista Manuel José de Guerrico<sup>22</sup>, la primera colección privada que forma parte de un museo. La decisión del equipo curatorial para mostrar dicha colección es reproducir el montaje de las obras de la casa del coleccionista tal cual en el museo. Otro ejemplo es la colección privada de Mercedes Santamarina<sup>23</sup> donada en parte al Museo de Bellas

Artes de Tandil que a través de mobiliarios y obras de su mecenas se recrea parte de su hogar para que el público pueda vivenciar y observar el hábitat original de las piezas.

---

<sup>20</sup> ESEADE UNIVERSIDAD. “Cuanto pueden decir las colecciones” (2018). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0kODhEzkbFs&t=1370s>

<sup>21</sup> Nacida en Madrid en 1958. Es catedrática de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo, en la Universidad Complutense de Madrid, y comisaria independiente. En noviembre de 2016, ingresó como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>22</sup> Manuel José de Guerrico (1800-1876), fue uno de los primeros coleccionistas argentinos. En Europa, comenzó a formar su colección de arte con fines educativos, que trajo al país en 1848. En 1895, su hijo José Prudencio donó 22 de esas obras para contribuir a la creación del Museo de Bellas Artes, inaugurado un año después. Pero fue en 1938 cuando 627 piezas de la colección Guerrico ingresaron al Museo.

<sup>23</sup> Mercedes Santamarina Gastañaga (1896-1972), fue una aristócrata, coleccionista de arte y mecenas argentina. Gran parte de las obras que pertenecían a su propiedad fueron adquiridas por ella mientras vivía en París. Entre las principales piezas de sus colecciones se encuentran pintura y escultura del siglo XIX y arte oriental. Donó en los años '70 gran parte de su colección al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.



*Colección Guerrico en el MNBA de Buenos Aires.*



*Colección Mercedes Santamarina en el Museo de Bellas Artes de Tandil, Buenos Aires.*

Frente a los coleccionistas mencionados hay que recalcar los itinerarios a los que una colección muchas veces es sometida y la diversidad de miradas que esas obras van acumulando en esos trayectos.

Así llegamos a las casas-museos donde la disposición de los elementos se encuentra más próximos a una idea del instante, hay un tiempo suspendido, como si el

artista aún con vida recorriera ese espacio. Un caso muy cercano es el Museo Cochet en Funes que permite que nos enfoquemos en la biografía de esa persona, en contraposición a un museo que se ocupa de una biografía nacional. Entonces la casa-museo busca lo mínimo y piensa estrategias de montaje más endebles, tomando objetos de uso cotidiano dispuestos de una manera que apelan al recuerdo, como un boceto a medio terminar o un libro dispuesto en la mesa, evidenciando así otro uso y recorrido, más intimista, haciendo que lo que era privado devenga en público. “El relato autobiográfico del artista se proyecta en montajes donde se yuxtaponen palabras e imágenes: una constelación estallada” (Landoni, 2017, p. 115). Se podría decir entonces que hay una suerte de “curaduría doméstica”, término acuñado por Jorge Gumier Maier<sup>24</sup> en el año 1997 en torno a los artistas del Centro Cultural Rojas<sup>25</sup> donde sus obras supuestamente “de estatuto menor” o de márgenes, cargan con un perfil menos pretencioso frente a la lógica institucional.

---

<sup>24</sup> Jorge Gumier Maier (1953-2021) fue un artista formado en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires, curador y agitador cultural clave para entender los desarrollos artístico-intelectuales en Buenos Aires entre los años 80 y los 90. Fue militante en el Grupo de Acción Gay, una formación breve nacida en 1985 a partir de la cual se vinculó con otros artistas fundamentales como Marcelo Pombo y Alfredo Londaibere. También tuvo una destacada labor como periodista cultural en publicaciones que fueron faros para la época como *El Porteño* y *Cerdos & Peces*.

<sup>25</sup> “...Durante los primeros años de la posdictadura, el Rojas fue una institución clave en la difusión de la actividad cultural y artística que involucró a distintos artistas, poetas, actores y escritores relacionados a la cultura underground y los debates intelectuales de la democracia...”. Texto de Francisco Lemus, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/184675-el-rojas-y-las-mujeres-artistas>



*Museo Gustavo Cochet en Funes, Rosario.*

Prima aquí una memoria cultural doméstica, ya que la biografía de esa persona se encuentra retratada y cristalizada a través del mobiliario, obras y objetos, “bifurcaciones que pendulan entre el exceso de sí y los rastros de un yo ausente” (Landoni, 2017, p.124). Esa casa que deviene en autorretrato exige su estatus de órgano. Al recorrerla, las personas revisan y rozan su interior.

Este entramado entre la propiedad privada y pública es una red compleja y fragmentaria atravesada por herencias, desconocimiento, el olvido, los coqueteos permanentes de las Asociaciones de Amigos del Museo, Fundaciones y comités de adquisiciones que entre sus objetivos tratan de atraer a coleccionistas privados a formar parte de sus mesas de diálogo y generar ejes de acción para acaparar a más coleccionistas que insten a comprar -o bien- generar recursos para incorporar nuevas piezas. Se presentan situaciones muy particulares e interesantes respecto al recorrido en la genealogía de una colección, como si se fuera cargando de capas ¿y relatos?.

## ***Un cuerpo desmembrado***

...Una obra no consiste exclusivamente en un objeto, ya que las obras pueden tener otros modos de existencia, como un poema, una sinfonía o ciertas obras clasificadas como arte conceptual. Comprender a su vez los fenómenos artísticos como configuraciones espacio-temporales de sentido -discursos- posibilita una red significativa constituida por otros discursos que promueven pasajes de sentido en los que la obra de arte trasciende su dimensión artefactual hacia un juego de relaciones que la implican funcionalmente con prácticas sociales de producción y reconocimiento... (Genette, 1997)

En cierto momento todo ese cuerpo de obra que pertenece al coleccionista ¿las extremidades del coleccionista esparcidas en la pared? puede someterse dependiendo de sus intereses y ambiciones a una prueba de estado. En otras palabras, en qué estadio se encuentra su colección. Para ello puede acudir a curadores para ver de qué manera articular ese cuerpo viviente, tarea que involucra la mirada y el relato como materia prima. Si concebimos al coleccionista como un enamorado de su colección -pura pulsión- se abre en su relato un espacio singular. Barthes dice “Está enamorado: crea el sentido, siempre, en todas partes, de nada, y es el sentido el que lo hace estremecerse: está en el incendio del sentido. Todo contacto, para el enamorado, plantea la cuestión de la respuesta: se le pide a la piel que responda...” (Barthes, 2008, p.84). ¿Es suficiente o necesario el relato autobiográfico? Para la escucha de un curador todo está en vía de extinción o de amplificar esa mirada, es importante la receptividad en la fisicalidad del adquirente y las palabras que utiliza para referir sus obras.

## ***La pálida imagen***

...Para eso a la obra de arte le falta vitalidad, energía, salud. Originalmente la obra de arte parece estar enferma, desamparada, hay que llevar al visitante hasta ella, igual que en el hospital el personal médico lleva al visitante a ver a un enfermo que yace en cama. No es casual que la palabra «curador» (curator) esté emparentada etimológicamente con la palabra «curar» (cure). Hacer curaduría es curar. La curaduría cura la impotencia de la imagen, su incapacidad de mostrarse a sí misma. La obra de arte necesita ayuda externa, necesita una exposición, necesita un curador para sanarse. La práctica expositiva es la medicina que hace que la imagen originalmente enferma aparezca como saludable, es decir, presente, bien visible. En este sentido, la curaduría está en

primer lugar al servicio de la iconofilia, la cual pretende hacer creíble que la imagen es originalmente saludable porque tiene un valor interior...(Groys, p. 27)

Groys habla que la curaduría funciona como un suplemento como un farmakon al decir de Derrida “cura la imagen a la vez que la enferma aún más”. Si el caso sólo se reduce a visibilizar per se para así justificar la existencia de esta práctica, hay que re-veer seriamente el campo donde opera.

Nancy Rojas refiere al rol activo de los espacios expositivos y las colecciones insistiendo desde su performatividad “Cuando el espacio se deja afectar -de afección- debemos verla desde una perspectiva social. A través de “activaciones”, acción constante, que las personas practiquen y construyan”<sup>26</sup>, el término activación al igual que el farmakon actúan como inhibidores como si la vida patrimonial yaciera de manera agónica, si hay que activar es porque ya está en su final. O bien optamos por acudir al público confiando en que en esa interactividad con las piezas surjan nuevas combinaciones. El sentido que allí se desprende trasciende lo meramente institucional.

---

<sup>26</sup> Rojas Nancy (2021). “El patrimonio performativo en el umbral de un siglo de modalidades sin nombre”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=u32t6pOOW9A>

## Capítulo II

### *a. Agentes orbitando el museo*

Uno de los coleccionistas más importantes de la ciudad de Rafaela es sin lugar a dudas Juan Carlos Deambroggio (1935-2021), quien dentro del prólogo del libro del 50° aniversario del Museo Poggi establece una singular y sentenciosa definición:

En el mundo del arte las relaciones entre coleccionismo privado y público no suelen guardar coherencia por una sencilla razón: el coleccionista privado suele enfocar sus compras basándose en su gusto personal, en sus posibilidades económicas, y en las particulares con ese mundo, formado por sus artistas preferidos, marchands y críticos en los que confía.

Su apuesta última es comprobar, si al final de ese camino elegido, ha sido capaz de formar una colección digna de consideración.

Su obra, entonces, es ese conjunto de piezas que luego posiblemente desaparezca diluida en herencias o donaciones, aunque esto sea algo que no interese particularmente a un coleccionista.

El mundo público del arte depende esencialmente de museos, galerías, remates, etc. En este caso no existe un hilo conductor para las adquisiciones y la configuración de las colecciones, depende del azar, especialmente en museos que necesitan de mecenas capaces de aportar generosas donaciones. (Asociación Amigos del Museo Municipal de Arte Urbano Poggi, 2019, p. 4)

Esta opinión es interesante ya que dibuja un mapa de los muchos agentes que conforman este hábitat conformado por galerías, coleccionistas, remates, museos, marchands, críticos, artistas, asociaciones, jurados, curadores y las políticas culturales. No hay un orden piramidal, sino que sus partes compiten y dialogan entre sí.

En lo que nos compete, los museos municipales, varias de sus gestiones responden a un sistema de intereses políticos que repercuten en sus posibilidades presupuestarias y de cronograma.

Como primera medida sería conveniente plantear con qué áreas cuenta un museo, y en este caso, nombrar los departamentos en que se divide el museo Macro:

|                                    |                          |  |
|------------------------------------|--------------------------|--|
| Director                           | Atención al visitante    | Producción   |
| Director artístico                 | Investigación            | Registro y archivo fotográfico   |
| Coordinación Administrativa        | Fondos documentales      | Biblioteca   |
| Coordinación general               | Conservación             | Administración   |
| Curaduría orientada a exposiciones | Registro y documentación | Montaje   Mantenimiento edilicio   |
| Curaduría orientada a colecciones  | Comunicación             | IICRAMC (Instituto de investigación, conservación, restauración de arte moderno y contemporáneo) |
| Programas públicos                 | Diseño de exposiciones   |  |
| Asistente de dirección             | Diseño gráfico           |  |
|                                    | Educación                |  |

Frente a estos departamentos que emulan un “vecindario” cada sección es crucial a la hora de la toma de decisiones respecto -no sólo- a obras sino al material editorial, audiovisual, conferencias y talleres que nutren e impulsan la transacción simbólica apelando a los intereses y demanda del público.

Como curador de la muestra Amor Pasión (2021) realizada en el MMAUP de Rafaela, la directriz sugerida por el museo incluye la investigación y, como resultado, una muestra que debe dar cuenta y proponer un recorte sobre el patrimonio. Este proyecto curatorial aglutina diversas aristas institucionales que conjuntamente con el museo tienen que apuntar a un fin común. Si bien se entabla una relación profesional con el museo, hay fugas, en que las relaciones humanas cobran protagonismo. Con el personal del museo aparecen diálogos y anécdotas, uno va descubriendo nuevos recorridos edilicios - recovecos inexplorados-, las muestras temporarias actuales son disparadores para asociar o tensionar las piezas del acervo. Las primeras aproximaciones al material patrimonial las realicé a través del catálogo online teniendo a disposición imágenes, fechas y si tales obras provienen de donaciones de artistas, colecciones particulares o premio adquisición a través de salones. Una vez aclarado el panorama se pide una cita al museo para generar las visitas por medio del área de conservación y todo el protocolo correspondiente. Allí se producen intercambios que dan cuenta sobre particularidades de las imágenes, los modos y procesos más convenientes para que la obra tenga durabilidad en el tiempo y las

opciones de montaje que más se adecuen al diseño del curador. Las posibilidades de llevarse a cabo requieren de la aprobación del equipo de montaje y como el museo acoge dicha propuesta, si realmente potencia la obra o la opaca. Entonces, entre la visión del curador y la concreción en el campo de la acción se producen múltiples variables en las que hay que estar preparado para tener reacción y margen de maniobra.

### *El tiempo entre nosotros*

La sala de conservación es de paredes blancas, con luces blancas -frías- y de un silencio total, todo ello produce un alto grado de absorción ante el material que se está manipulando. Mientras uno observa, toma notas, registra obras, las dispone sobre la superficie junto a otras, se produce material -preconsciente-, lo que llamaríamos las “primeras impresiones”. Cabe mencionar y subrayar el hecho del tiempo y de la sensación del paso del tiempo en ese espacio donde uno al entrar en contacto con obras de múltiples momentos históricos crea sensaciones indescriptibles.

Una colección tiene una lógica fundada en la cronología, básicamente en la sucesión de hechos episódicos donde lo que está por delante se corresponde y fundamenta con lo anterior. Esta trama narrativa tranquiliza, ya que vemos los cambios o procesos gradualmente; y está bien como posible opción. Bajo la idea de tiempo y sus posibles usos, el filósofo Peter Osborne menciona que lo contemporáneo es una ficción operativa, es un acto productivo de la imaginación porque atribuimos un sentido de unidad al presente, uno que abarca temporalidades globales diferentes. Por su lado, Groys dice: “Estamos atascados en un presente que se reproduce a sí mismo sin conducirnos a ningún futuro”; Didi-Huberman, con base en el trabajo de Aby Warburg (1886-1929), propone la idea de que las obras de arte son nudos temporales, una mixtura de pasado y presente: ellas revelan lo que persiste o sobrevive.

Esta sensación producida en la sala de conservación, podríamos decir, es una llave para pensar el arte contemporáneo y cómo -nos- pensamos dentro de ella. Tal es así que cuando dí con el material que finalmente iba a ser mostrado en Amor Pasión lo asocié con otras obras que no compartían nada en común. Así, el curador se adentra en un

proceso de reinvencción junto al museo y su documento patrimonial. Claire Bishop dice al respecto:

El peso histórico de una colección permanente es un lastre que inhibe la novedad, tan esencial para atraer nuevas audiencias, en la medida en que la incesante reposición de exposiciones temporales resulta más atrayente (y redituable) que encontrar otra nueva forma de mostrar el canon. Sin embargo, hoy, cuando tantos museos están siendo forzados a volver sobre sus colecciones porque los fondos para exhibiciones temporarias en préstamo han sido recortados drásticamente debido a medidas de austeridad, la colección permanente puede ser el arma más potente del museo para romper la estasis<sup>27</sup> del presente. Esto se debe a que requiere que pensemos en varios tiempos gramaticales, en simultáneo: el pretérito y el futuro perfecto [...] Sin una colección permanente, es difícil para un museo afirmar cualquier compromiso significativo con el pasado -pero también, yo apostaría, con el futuro-. (Bishop, 2013, p. 36-37)

### ***Entramado temporal***

El material con el que trabajé pertenece al año 1999 y es una compilación de obras tamaño A4 en papel realizadas por diferentes autores, contenidas en una caja rectangular de madera rotulada bajo el nombre de “Arte erótico”. La tarea de selección y recorte del material se redujo al número de once piezas, dejando abierta la posibilidad de añadir más obras. Este proceso empezó a producir una serie de asociaciones, no sólo contextuales, ya que ciertas fechas y nombres de artistas se enmarcan en diferentes períodos históricos; hay un énfasis depositado en la asociación. Estos planteos hacen referencia a la enfermedad -VIH- como virus que afecta e infecta, una traducción posible de la enfermedad que se puede visibilizar en la muestra se descubre desde la materialidad de los objetos en analogía a los cuerpos que colocados en la sala se van contagiando entre sí. Otra posible lectura aborda el trauma tomado desde el síntoma, esas “fugas” se hacen visibles en la imagen por medio de sustituciones de elementos claves como ya iremos viendo en cada caso particular. Por último, se toma como elemento el espacio expositivo como experiencia del propio cuerpo del espectador, sumado a ciertas superficies reflectantes como ser vidrio, espejo, globos y proyección de texto que amplifica esta idea de lo viral y lo fragmentario.

---

<sup>27</sup>Léase como sinónimo de “estancamiento”.

[...] Redescubrir una colección desde un conjunto específico (de tan sólo diez obras) de esa colección deviene un trabajo asociativo. Lo que produce un efecto colateral: me pone a mí en la misma situación (al pensar y diseñar la muestra) en la que se encontrará quien la visite (al experimentar y pensar la muestra) [...] Al trabajar un planteo de muestra de este tipo me doy cuenta del hecho de que la riqueza asociativa estaría seriamente restringida si fueran sólo mis asociaciones. Pensar la hipertextualidad desde la curaduría. Lo hipertextual lleva en sí mismo – aunque sea como marca– lo colectivo. Entonces. De aquí surge el planteo metodológico-operacional para el diseño de la muestra. (Echen, 2010, p. 11)

La posibilidad y libertad de superponer fechas y artistas refuerza la idea de un presente expandido como si no hubiese línea temporal. Borges en una entrevista de 1979 señalaba que la poesía en Persia no se estudiaba históricamente por medio de fechas. No se piensa si un autor influye al otro, si es anterior o posterior; es decir, ya todos están en una suerte de eternidad, todos son contemporáneos.

Esta idea de yuxtaponer décadas con otras es también una operación y crítica institucional a ese guión curatorial que sigue una cronología, es un bucle temporal.

#### ***b. Amor Pasion. Patrimonio, un experimento.***

Siempre elegir es una dificultad, porque uno piensa en todo lo que dejó fuera, pero en eso consiste realizar un recorte o seleccionar dentro de la propia práctica curatorial. El MMAUP tiene a disposición un patrimonio realmente cautivante, con grandes maestros y adquisiciones de obras contemporáneas que progresivamente se van sumando al acervo por medio de los premios adquisición de las Bienales.

Como primera medida consulté el catálogo online del museo hasta hallar un objeto que despertó mi interés, se trata de una caja de madera rotulada con el nombre de Arte erótico cuyas letras en color rojo emulan la impresión de un sello, ya que la tipografía presenta bordes irregulares. En su interior se encuentran hojas sueltas en tamaño A4 que corresponden a las obras de los 52 artistas que conforman este libro-objeto -una obra por autor-. La calidad más bien baja de las obras se evidencia en el gramaje de los soportes utilizados que causan situaciones particulares a la hora de ser manipuladas porque su composición es muy frágil y exponerlas en público presentan un desafío que compromete e incluye al equipo de conservación y montaje. La lista de artistas está conformada por:

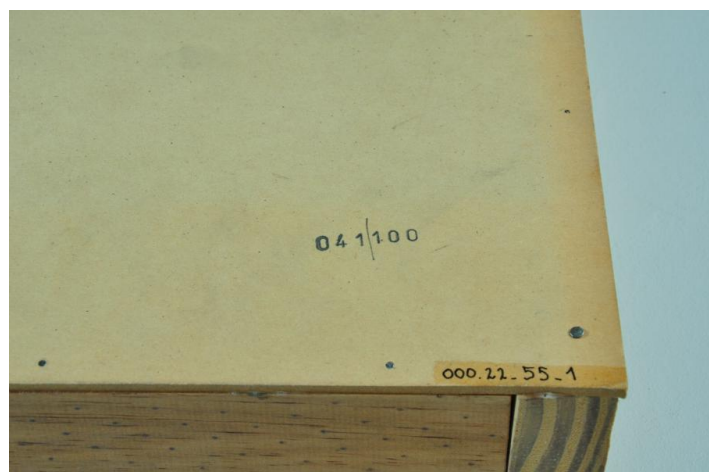
Florencia Ambrogio  
Andi  
A Sacris  
Alejandra Bockel  
Sandra Botner  
Claudio Braier  
Dini Calderón  
Mónica Christiansen  
Silvio Javier De Gracia  
Iris Degregorio  
Horacio Farías  
Daniel Faunes  
Carina Ferrari  
León Ferrari  
Andrés Garavelli  
Mónica García  
Mario Gemín  
Mabel Giaccarini

Alicia Gil  
Daniel Glüzmann  
Miguel Ángel González  
Graciela Gutierrez Marx  
Myriam Holgado  
Marcelo Malagamba  
Raúl Manrique  
Graciela Marotta  
Norberto José Martínez  
Nora Menghi  
Raquel Nannini  
Ester Nazarián  
Magdalena Pagano  
Hilda Paz  
Mariana Peratta  
Enrique Pérsico  
Claudio Fabián Pérez  
Sandra Pintos

Luisa Reisner  
Edvard Rem  
Leonardo Robertazzi  
Juan Carlos Romero  
Pedro Roth  
Viviana Sasso  
Calixto Saucedo  
Sergio Schmidt  
Marcia Schwartz  
Lucila Sciurano  
Javier Sobrino  
María Suardi  
Anabel Vanoni  
Martín Villar  
Leonello Zambón  
Alicia Zárate



*Caja contenedora de madera y rotulada.  
Gentileza del MMAUP.*



*Detalle de nomenclatura del departamento de conservación y preservación. Gentileza del MMAUP.*

Sus compiladores -Raúl Manrique Girón y Claudio Pérez Miguenz- fundan en 1995 en Quilmes, Buenos Aires el CAM<sup>28</sup> (Centro de Arte Moderno), proyecto que en 2002 emigró a causa del estallido social argentino. Parten a Madrid (España) donde actualmente se encuentran radicados y continúan en conjunto las actividades del CAM.

Los diez artistas subrayados más la propia caja contenedora son los seleccionados para la muestra final formando un diálogo -junto a otras tres obras del patrimonio- con Eduardo Serón, Mele Bruniard y María Etchenique de Vigo.

### *¿De qué material están hechos los 90?*

El grupo de artistas seleccionados comparten el estigma de la dictadura militar, hecho que indefectiblemente tiñe -a veces de manera subliminal- sus producciones. El cuerpo, su ausencia y cómo se aborda el sexo, son temas que atraviesan, constituyen, construyen una complicidad y un relato generacional cuyas secuelas toman la forma de la parálisis y el atrofiamiento físico. Este material visto hoy día equivale a leer una biografía, sin dudas, de una sociedad que transitó aquellas décadas a través del exceso y el entumecimiento.

La vuelta a la democracia en 1983 destapa y agudiza síntomas reprimidos instalados socialmente, el arte rosa light<sup>29</sup> se comienza a nombrar en los textos del crítico

---

<sup>28</sup> Esta institución privada sin ánimo de lucro se fundó el 18 de noviembre de 1995. Desde su creación, el Centro de Arte Moderno ha venido desarrollando una actividad continua de la que han participado los más importantes artistas argentinos entre los que podemos recordar a Adolfo Bioy Casares, Carlos Alonso, Ernesto Sábato, Luis Felipe Noé, Caloi, Juan Carlos Distéfano, Quino, Annemarie Heinrich, Grete Stern, Julio Bocca, Maximiliano Guerra, Norma Aleandro, Alfredo Alcón, Mercedes Sosa, Víctor Heredia, Cipe Linkovsky, Eliseo Subiela, Juan Gelman, Teresa Parodi, León Gieco, Ricardo Piglia, Hermenegildo Sábato, y artistas de cuarenta diferentes países del mundo, que han participado en encuentros internacionales y muestras de diferente índole. Posee tres publicaciones periódicas y ha realizado diferentes ediciones de libros de artistas. También cuenta con colecciones internacionales fotográficas de grabados, dibujos, objetos y otras variantes.

En la parte académica, además de los cursos y talleres este centro desarrolla el proyecto Gamma, centro de investigación y experimentación, inédito en Argentina. Por toda su labor, ha sido galardonado con el Premio Hugo Parpagnoli al Museo o Institución Cultural del año 2000, galardón concedido por la Asociación Argentina de Críticos de Arte, sección argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

<sup>29</sup> Propongo la lectura del artículo *¿Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los años noventa como formas de resistencia* de Francisco Lemus publicado en la Revista Cambia (2015) donde realiza una crítica sobre la categoría acuñada por Jorge López Anaya de “light” y las prácticas referidas a ese contexto. Véase

argentino Jorge López Anaya donde analiza la década de los 90, definición que se hace eco en algunos grupos intelectuales. Un texto publicado en 2009 en la revista Ramona esboza el contexto del arte light de la siguiente manera:

[...]En esta operación "banalizante", sin embargo, anida una posibilidad crítica frente al imperativo mesocrático que por largos momentos domina el horizonte cultural porteño. Esa ideología del simulacro ahora encarnada del modo más representativo por la propia figura presidencial de Carlos Saúl Menem y su entorno inmediato, cuya declarada obsesión por las apariencias –la indumentaria, la cosmética, la cirugía plástica, las modelos exuberantes– es tan sólo la exteriorización desplazada de un travestismo más profundo. El travestismo político que le ha permitido a Menem sepultar históricamente al peronismo enarbolando las figuras –ya totalmente retóricas– del propio Perón y Evita, diluyéndolas en el acto mismo de invocarlas. La inestabilidad de los signos, su reversibilidad analógica[...]<sup>30</sup>

La palabra travestismo parece que cargara con un sentido meramente banal y frívolo reduciendo ciertas acciones artísticas al simple acto de la noche, el spray y los brillos. La curadora Jimena Ferreiro<sup>31</sup> nos entrega algunas pistas sobre cómo leer ciertas operaciones que se deslizan a través de los materiales que conforman las obras: “En el fluir de la atmósfera doméstica se subraya un aspecto que considero central para comprender la trama artística de los noventa vinculado a cierta condición ornamental que más que exaltar la nobleza de los materiales parece disfrazarla y travestirla...”<sup>32</sup>. Esas

---

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/103183/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/103183/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

<sup>30</sup> Buntinx, Gustavo (2009). *¿Arte light? Sobre la obra de Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros*. <http://www.ramona.org.ar/node/25192>

<sup>31</sup> Curadora e investigadora. Egresada de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP con diploma de honor. Se ha especializado en Crítica de Arte en la UNA y obtuvo un Master en Curaduría en UNTREF. Ha recibido becas, subsidios y distinciones de la UNLP (2003), de la Fundación Telefónica de Buenos Aires (2005), Fondo Nacional de las Artes (2007-2015), UNTREF (2012-2013), Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y la Ciencia (2017). Ha trabajado en numerosas instituciones como el Centro Cultural Recoleta, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires donde se desempeñó como Coordinadora del Departamento de Curaduría, entre otras, además de haber colaborado en la Bienal del Mercosur (2009) y en la exhibición *Marta Minujín. Obras 1959-1989* en MALBA (2010), ambos con curaduría de Victoria Noorthoorn.

<sup>32</sup> Ferreiro, Jimena (2019). *YO Y MI OTRO YO* texto de sala sobre la muestra *Compulsiones nocturnas* de Rubén Valdemar. <https://www.subsuelo.com.ar/post/yo-y-mi-otro-yo-por-jimena-ferreiro>

superficies de *placer*<sup>33</sup> de las que están constituidas las obras como el brillo de las lentejuelas, la brillantina y la selección concreta de objetos de uso doméstico intervenidas a través del exceso ornamental, abren una dimensión sensorial que invocan al tacto -en múltiples sentidos-. Así como también funciona en respuesta al arte legitimado “de los grandes maestros” por medio de un uso de materiales que no responden a los tradicionales y que no tienen una idea de trascendencia por su misma fragilidad y vulnerabilidad, como espejo del VIH.

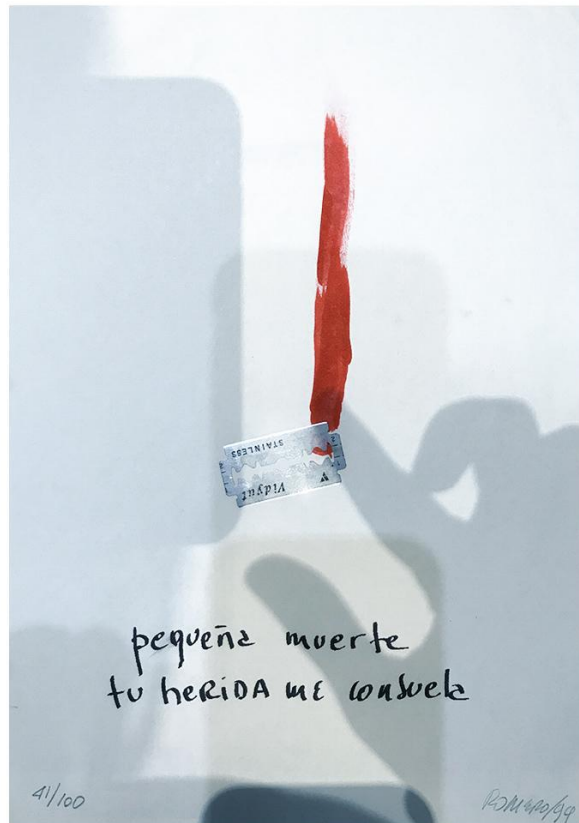
### ***Sobre las obras***

La selección de diez artistas del libro *Arte Erótico* se complementan con otras tres obras que pertenecen al patrimonio, dando un total de trece obras exhibidas en la sala 1 del MMAUP. Como se enunció anteriormente, la euforia de la vuelta a la democracia provoca una total desinhibición y liberación que irrumpen en los cuerpos por medio de descargas explosivas e incubaciones implosivas. En las producciones artísticas la sangre, el sexo y los fragmentos de cuerpos tienen varias lecturas, siempre esquizoides, huidizas.

En la obra de Juan Carlos Romero vemos una hoja de gillette colocada y pegada en el centro de una hoja de papel blanca impoluta, la gillette deja una estela de sangre, en la parte inferior se ubica un escrito a mano alzada y en color negro “pequeña muerte, tu herida me consuela”. La alusión a la llaga, a la abertura que deviene en fluidos es interesante pensarla desde su afección e infección. Esta idea se completa a través de los juegos de luces direccionales de la sala del museo, donde al proyectar la sombra del espectador sobre la obra se crea una situación particular entre el cuerpo inmaterial -sombra- y la acción de cortar -gillette-.

---

<sup>33</sup> Referencia al álbum de la banda *Virus* lanzado en 1987.



*Juan Carlos Romero (1999). Registro de muestra, gentileza de Agostina Castellani.*

Otra obra que habilita varias lecturas es la de Mónica García donde a través de un tajo realizado sobre una fotografía impresa en blanco y negro emerge un surco de color rojo ¿es una herida? ¿una vagina? ¿una llaga abierta?



*Mónica García, sin fecha y sin título.  
Gentileza del MMAUP.*

En otros casos encontramos imágenes que pueden ser más digeribles, se reconocen de manera rápida porque están socialmente aceptadas, lo cual no quiere decir que estén desligadas a revisiones. Por ejemplo, la obra de Horacio Farías retrata ¿dos animales? ¿dos personas? en pleno coito realizado en lápiz color. Es un dibujo más bien infantilizado que despierta dulzura por la sencillez en su construcción compositiva.

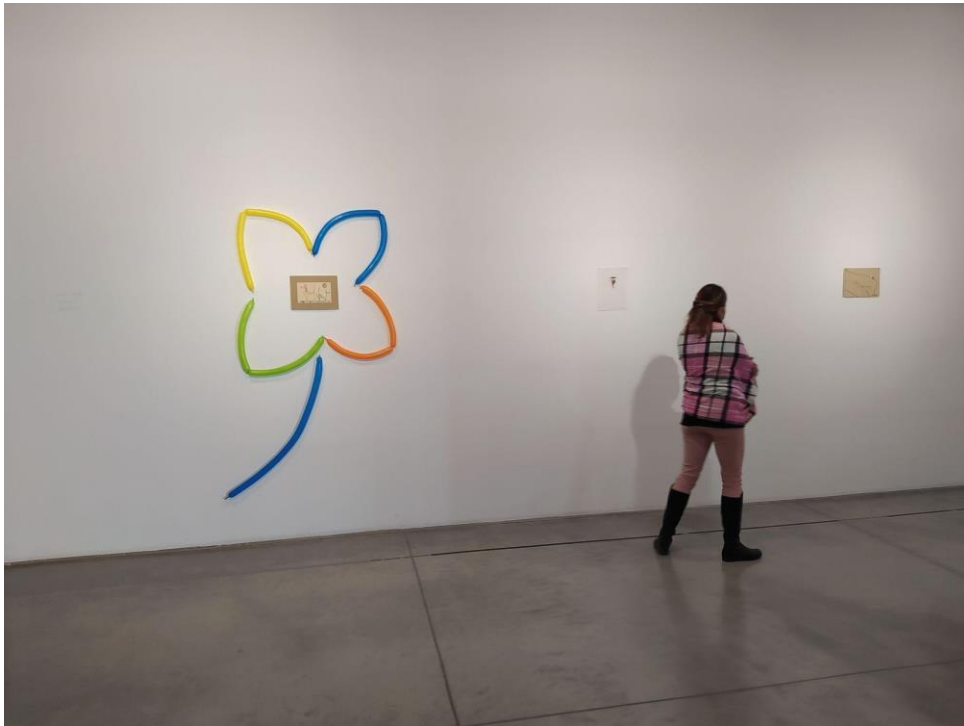


*Horacio Farías (1999). Gelga y perro pachón, lápiz color sobre papel.*

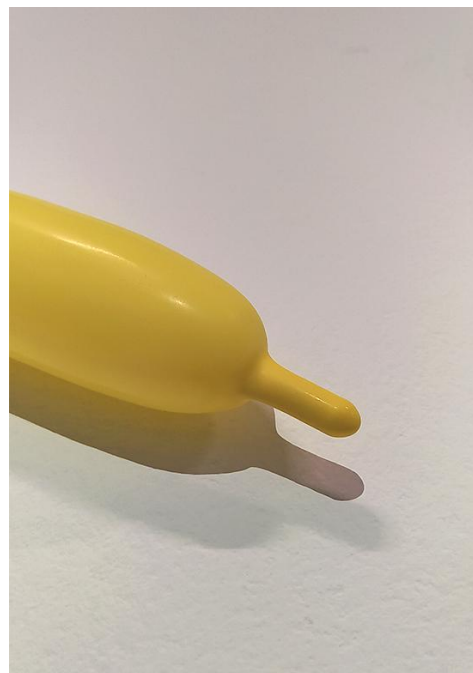
El personaje de la izquierda lanza una mirada de reojo, pero ninguno hace contacto directo ni a los ojos ni a los genitales. Ella o él es estafalaria, podría pasar por una vedette -tan en auge en los 90- donde las prótesis eran aún terreno de opinión y puntaje por un estado heteronormativo, las cabelleras rubias platinadas tintineaban en la noche y el rubor coloreaba servilletas y cachetes. Perro pachón del lado derecho mira hacia delante, lo interesante de su sexo es la morfología que reproduce una jeringa, y el color rojo reaparece para acompañar o confirmar lecturas antes señaladas. En ocasiones, como sucede en el plano onírico, hay objetos que se reemplazan por otros creando una suerte de mensaje

encriptado. Esta escena contiene sexo y penetración, parece con vergüenza y “accidental”  
¿Qué dejan de mirar los personajes? ¿Qué contiene esa jeringa? ¿Qué inyecta?

En el montaje decidí enmarcar esta obra por medio de globos ¿profilácticos? que conforma una flor, elección que continúa los dobleces irónicos que la propia imagen de Farías desprende.



*Marco de la obra de H. Farías realizada con globos de globología.*



*Detalle de un globo montado sobre la pared.*

Las obras de Luisa Reisner, Hilda Paz, Iris Degregorio y Nora Menghi comparten una visión más cercana al ámbito intimista, donde el espacio que habitan fragmentos de cuerpos se relacionan con otros seres, en este caso un caracol y un gato, estos animales por su disposición espacial generan un tiempo interior a la obra que puede aludir a maneras de autoconocimiento y de masturbación.



*Nora Menghi (1999), s/título.  
Marcador sobre goma eva. Gentileza  
MMAUP.*



*Iris Degregorio (1999) Siesta. Xilografía  
sobre papel. Gentileza MMAUP.*

El caracol de Menghi funciona como un minuterero, ya que nuestra convención en su andar más bien ralentizado, va en dirección al sexo ¿El caracol es su mano, pero con otra forma? ¿Está en tiempo de descuento?

El gato de Iris acecha a la mujer dormida o en pleno sueño erótico, está desnuda y sus manos agarran su pelo. Hay una tradición anglosajona que se trabajó tanto en literatura como pintura sobre la figura del íncubo o de la yegua de la noche<sup>34</sup> que descansa por las noches en el regazo de mujeres para inducir sus pesadillas y sueños. Degregorio realiza como operación la sustitución de esta carga demoníaca por un animal doméstico.

Luisa Reisner rasga el papel, su obra consta de una primera hoja color rojo que funciona de base para la hoja violeta que actúa de vacío por su rasgadura precisamente. A través de esos orificios o faltantes se descubren escenas de cuerpos retorcidos, contorsionados y ensimismados. Se alude -en parte- a cierto antropomorfismo, un ser que se repliega en algún tipo de coraza.

---

<sup>34</sup> El término «nightmare» si se descompone en los dos sustantivos que lo forman («night» y «mare»), dicha palabra puede ser interpretada como «yegua de la noche». La clásica pintura del inglés Henry Fuseli llamada, justamente, «The nightmare» (del año 1781), podemos ver a una mujer durmiendo, siendo presa de una pesadilla. La tradición inglesa o anglosajona es muy interesante en cuanto a lo que plantea acerca del origen de las pesadillas. En la imagen observamos a un ser que está sentado sobre el pecho y el vientre de la mujer, oprimiéndoselo, de tal modo que el cuerpo de la durmiente expresa esa sofocación. Pero hay un detalle muy interesante, y que ustedes verán sobre la izquierda. Y es, justamente, apenas esbozada, saliendo de la oscuridad, la «yegua de la noche». Este ser se denominaba también como «mare» en la lengua inglesa antigua, expresión que venía de la palabra «mara» en alto antiguo germánico y que se utilizaba para referirse al «íncubo». El íncubo es un demonio que se creía que existía en la Edad Media y que llegaba hasta las mujeres que soñaban para tener relaciones sexuales con ellas. La palabra «íncubo», de hecho, en latín, viene de «incubare», o sea «acostarse».



*Luisa Reisner (1999), s/ título. Técnica mixta sobre papel rasgado. Gentileza MMAUP.*



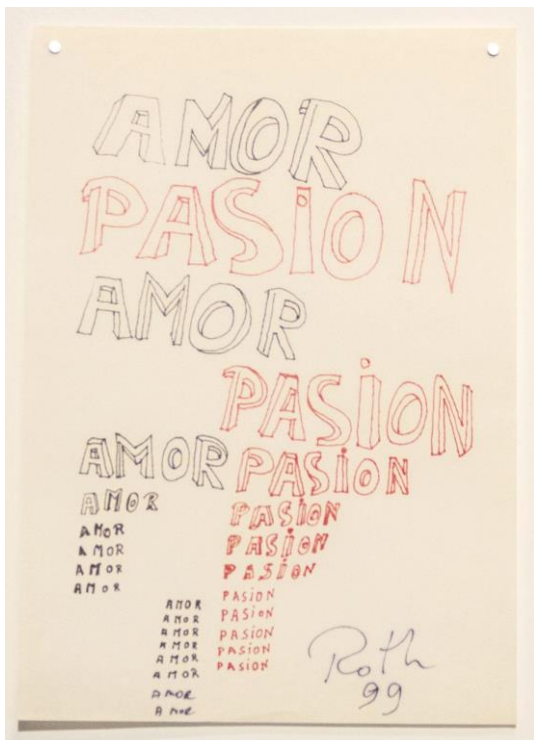
*Detalle de obra*

Hilda Paz dispone una madeja de hilos de rafia pardos concentrados en la parte superior de la hoja de papel que alude al vello púbico. Por medio de un close up -plano cercano- tomamos dimensión de estar a centímetros del sexo, sin que nos sea revelado, pero sí insinuado.



*Hilda Paz (1999). s/título. Hilo de rafia sobre papel. Gentileza del MMAUP.*

## *Amor Pasion*



*Pedro Roth (1999). Amor pasion. Estilógrafo sobre papel. Gentileza del MMAUP.*

El título de la muestra está tomado de la obra de Roth, haciendo caso omiso a la falta de tilde en *pasion*, una selección que responde a la calidez de su frase, su caligrafía que remite al haiku por su disposición espacial y que no se percibe una doble cara o juegos alegóricos, es una imagen prístina, sincera. La repetición tanto de amor como pasión supone una reverberación que se multiplica ad infinitum. A través de este nombre se produce la apertura a una libertad sin lastre, sin enfermedad, traumas o secuelas; se hace hincapié, no en dejar de ver, sino en ver otras cosas, lo bueno de las cosas. Este título tiene como objetivo capitalizar y transmutar las sensaciones y experiencias densas. La muestra se encarrila hacia y con una mirada amorosa -que como artista y curador- me involucra.

## *El amor suspendido*

Eduardo Serón y Mele Bruniard fueron pareja -Mele falleció en 2020- y durante el transcurso de la muestra el día 17 de agosto nos deja Serón. Pero allí permanecen en plena sala, suspendidos los dos, en Amor Pasión.



*Serón, Eduardo (2001). La sencillez para un fuego que vendrá. Óleo sobre tela, 90 x 130 cm. Registro de muestra por Verónica Andrenelli.*



*Arriba: Bruniard, Mele (1980). Nos miran. Tinta sobre papel, 127 x 101,5 cm. Registro de muestra por Verónica Andrenelli.*

Cuando se ingresa a la sala lo primero que encontramos es un díptico flotante, uno al lado del otro, sin tocarse, dejando un pasillo ¿portal? de 80 cm de anchura. Es una entrada que simula virtualmente un pasaje, que ni bien se atraviesa, uno ya sabe que es testigo de una complicidad. Dispuestos en anverso y reverso sugieren al espectador un recorrido circular, casi escultórico aportando una superficie que muy pocas veces se hace pública de las obras. Lo que el espectador descubre en su reverso es la desnudez -aquí hay una estrecha relación y analogía con el cuerpo del coleccionista que se expone- son dos cuerpos gravitando.

El óleo de Serón de gamas azules, turquesas y el negro también como color, crean a través de la morfología de sus piezas -típica del autor- un juego de alternancias entre fondo y figura. Juan José Cambre (artista visual) advierte este perfil dinámico de la obra en el movimiento entre forma, figura y fondo, donde en la interrelación de sus elementos estáticos generan ilusoriamente el cinetismo.

El montaje aplicado a esta pintura incrementa esta idea de figura-fondo ya que al estar sin pared abre una posibilidad más allegada a lo objetual, porque es recorrida en 360°. Entonces la cinética o el movimiento se hace acción con el espectador.

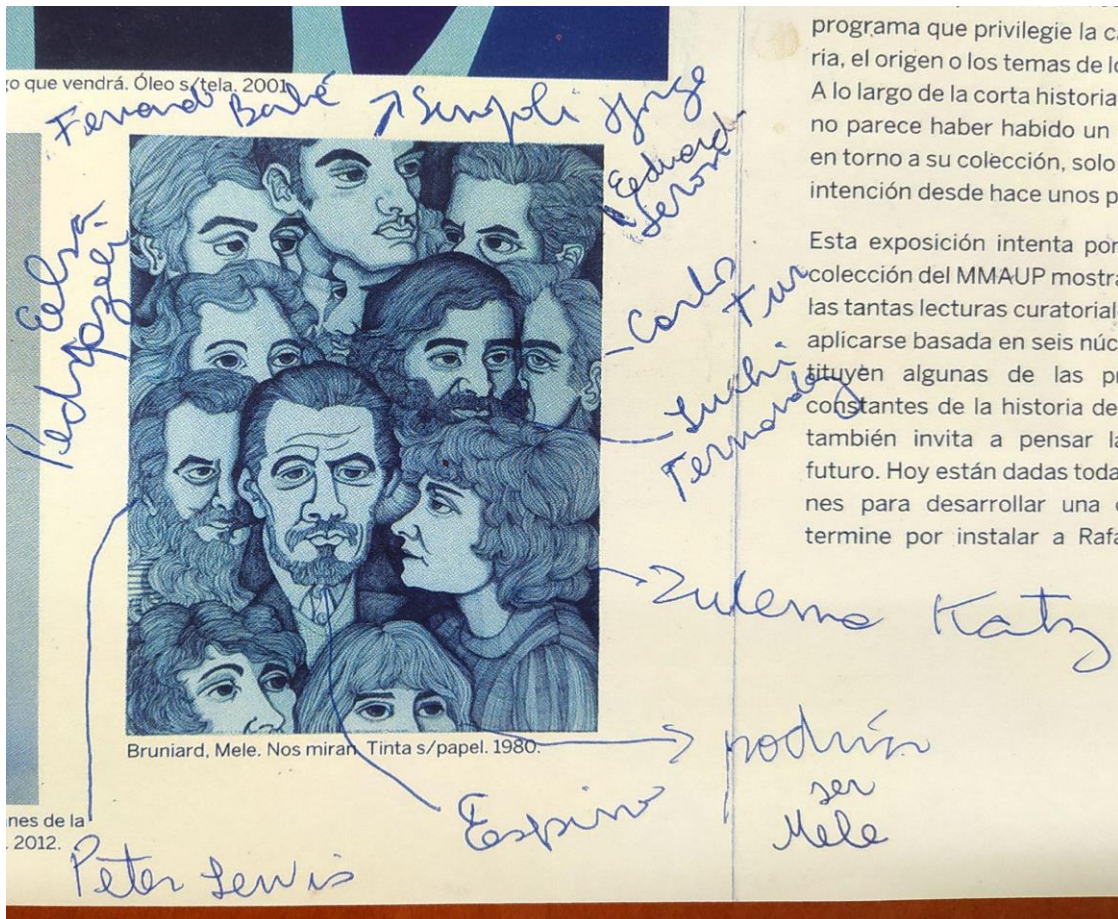


*Serón en montaje de sala 1 del MMAUP. Registro de archivo personal.*

El dibujo de Bruniard Nos miran nos muestra a personalidades y amigos cercanos a la pareja, identificaciones que pudo realizar y clarificar la artista Claudia del Río en una visita al acervo del MMAUP y marcando a mano alzada un catálogo impreso.



*Nos miran. Registro de muestra por Verónica Andrenelli.*



*Notas de Claudia del Río en un catálogo. Gentileza de MMAUP.*

La última obra por presentar corresponde a María Elena Etchenique de Vigo (1909-¿?) sobre un retrato realizado a la artista rafaelina Olimpia Aimaretti (1928-2012). Técnicamente el trabajo es impecable, a corta distancia podemos notar el manejo de la veladura -capa sobre capa- de los colores que se van cubriendo para descubrir otros dejando en evidencia la formación y enseñanza académica propia de esos tiempos. Así la artista nos presenta una imagen ingravida realizada desde la admiración entre pares y desde lo amoroso.



*María Elena Etchenique de Vigo (1950). Retrato. Pastel sobre papel, 65 x 50 cm. Archivo MMAUP.*

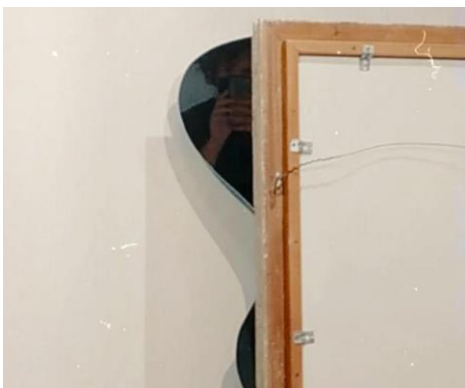
La manera de presentar este pastel tiene algunas similitudes y diferencias respecto al montaje de Serón y Bruniard. El retrato de Olimpia presenta su reverso, pero su recorrido no incorpora los 360°, tiene un rango menor. El Retrato cae suspendido desde el techo de manera perpendicular a la pared a una altura promedio de un adulto. Entre el cuadro y la pared se interpone un espejo con una forma irregular en un ángulo de 30° permitiendo al espectador tener otras perspectivas del espacio.



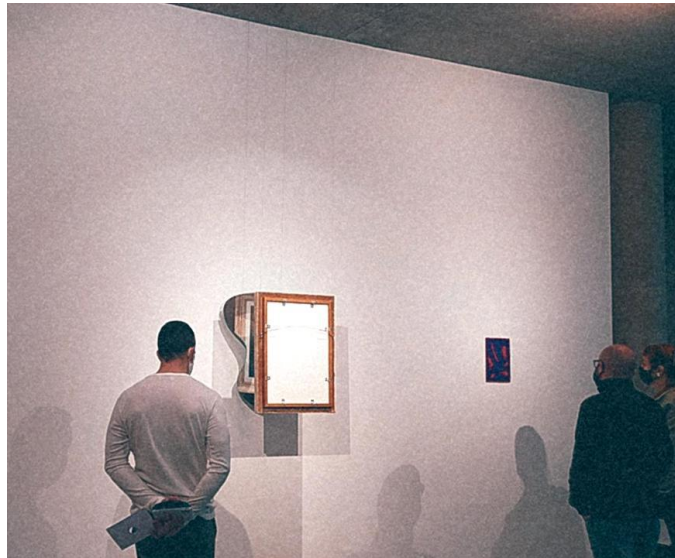
*Tres tomas: cuadro y espejo en la sala 1. Registro personal.*

El reflejo que propicia el espejo enmarca fragmentos de la obra y el espacio expositivo, vemos un plano detalle de Olimpia mientras que simultáneamente observamos en la lejanía a Serón y Bruniard. Dependiendo del punto de vista del espectador y su recorrido, ese espejo vuelve conceptual y fragmental al retrato al punto de hacerlo desaparecer cual operación fantasmática. Un ensayo de Umberto Eco hace mención al espejo:

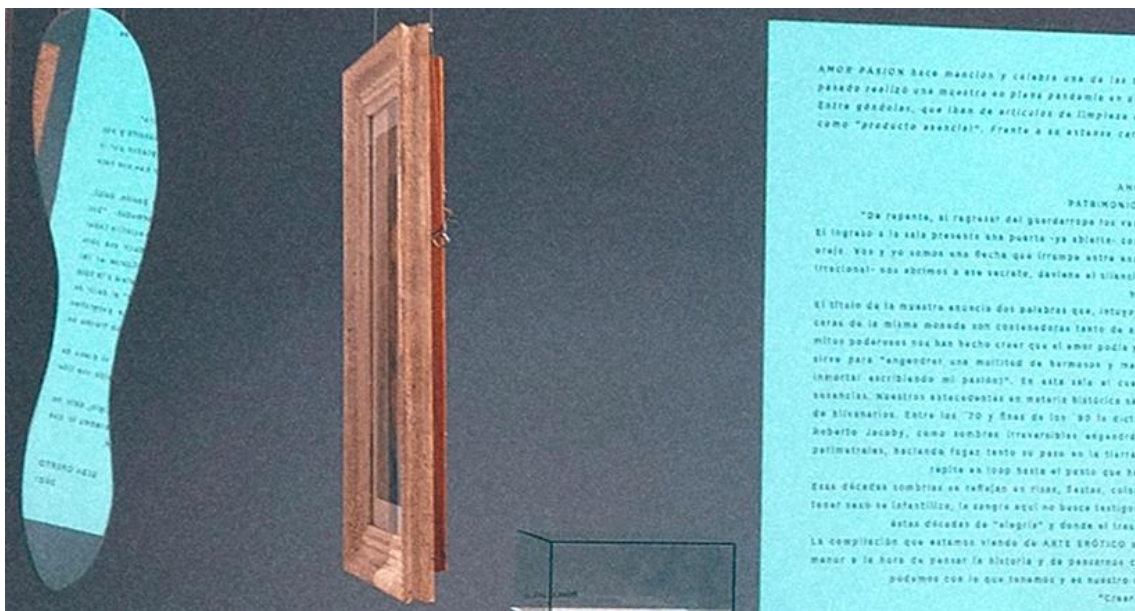
Nos fiamos de los espejos como nos fiamos de las gafas o de los anteojos, porque, como gafas y anteojos, son prótesis. Una prótesis, en sentido propio, es un aparato que sustituye a un órgano que falta (miembro artificial, dentadura postiza), pero, en sentido lato, es todo aparato que extienda el radio de acción de un órgano [...] Una prótesis extiende la acción del órgano mismo, pero puede tener funciones magnificantes (como la lente) o reductoras (las pinzas permiten extender el radio de prensilidad de los dedos, pero eliminan sensaciones térmicas y táctiles). En este sentido, el espejo es una prótesis absolutamente neutra y permite captar el estímulo visual allí donde el ojo no podría alcanzar (frente al cuerpo propio, detrás de un ángulo, en una cavidad) con la misma fuerza y evidencia. Por ejemplo, al observar un espejo colocado verticalmente ante mí y diagonalmente respecto al plano de observación, puedo darme cuenta de que en la habitación contigua se mueven figuras humanas. También en este caso el espejo funciona como prótesis, pero se podría pensar que -como las imágenes reflejadas son síntomas de presencias que se hallan en otro lugar- puede revestir funciones semiósicas. (Eco, 1985, p. 15)



*Detalle toma frontal de cuadro y espejo.*



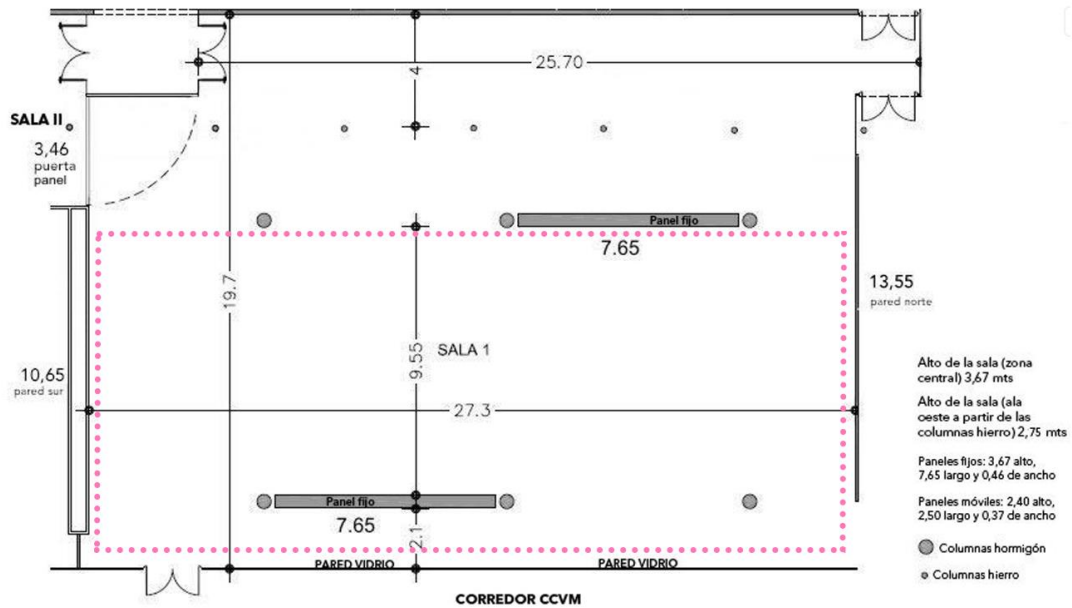
*Espectadores ante “El Retrato” y la obra de Luisa Reisner.*



*Toma perfil espejo reflejando el texto curatorial que se proyecta a una pared de la sala.*

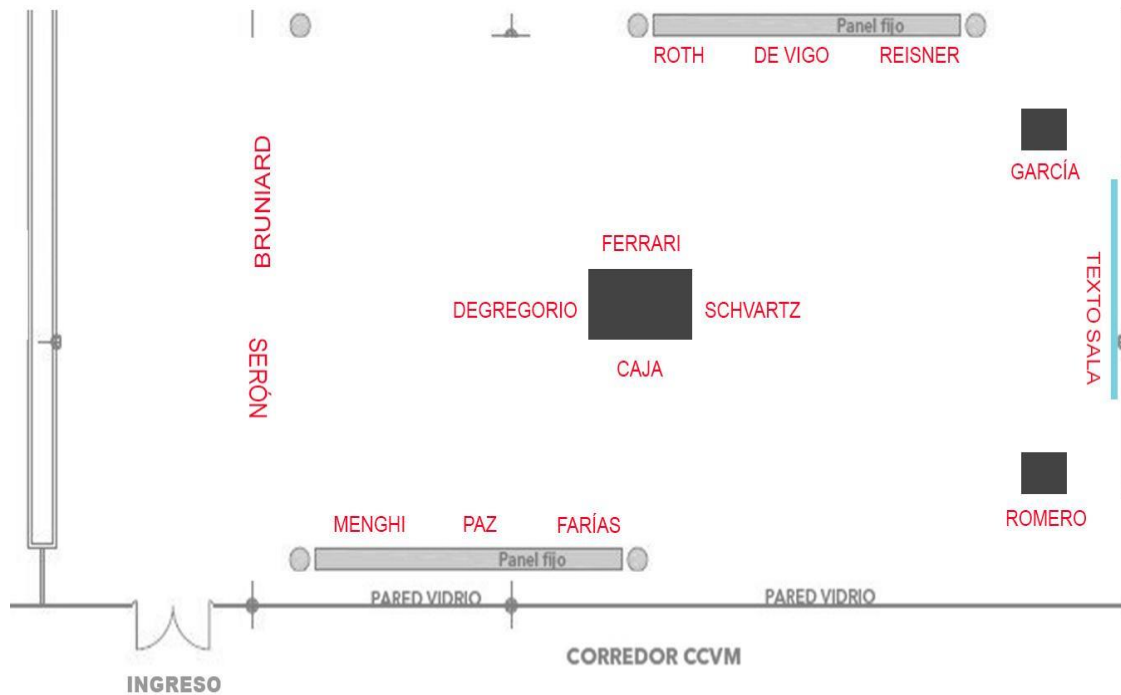
*Registro de archivo personal.*

## El tiempo y el espacio



La planta de la Sala 1 del MMAUP aparece en rectángulo rojo.

La planta del MMAUP permite dar cuenta de cómo se disponen las obras espacialmente a través de la planta de la sala con sus respectivas medidas, así como también nombrar dos elementos que no mencioné para añadir a Amor Pasión: el carácter del paso del tiempo de una manera que presenté consecuencias matéricas como ser erosión, corrosión, desgaste, etc. Para ello, dispuestos en ambos costados y de manera perpendicular a Bruniard y Serón se encuentran sujetos desde el piso con tanza dos globos plateados rellenos con helio, elementos que se instalaron previo a la inauguración y convivieron todo el transcurso de la muestra.



*Planta con montaje de artistas.*

El reflejo de los globos es diferente al del espejo, no es estable ni definido, ya que el movimiento y el murmullo de las personas sumado a las corrientes de aire de la sala repercuten directamente en los globos otorgando un carácter pendular. Sus sombras proyectadas sobre las paredes y columnas del edificio enfatizan lo fantasmático. Lo conceptual en Amor Pasion se aborda desde ciertas combinaciones que involucran la misma materialidad, composición y disposición de los elementos en la sala.

El blanco de las paredes y las luces dicróicas de la sala ¿simulan un quirófano? la superficie plateada de los globos ¿el instrumental quirúrgico? Los reflejos difusos y distorsionados del globo-corazón proyectan sus sombras pendulantes, y su camino a desinflarse o parecer funcionan como un gran reloj a medida que los espectadores visitan y se pasean.



*Registro del día de inauguración con Serón en primer plano y globo suspendido.*



*Registro del día de inauguración con Serón en primer plano y globo suspendido.*



*Izquierda: Vista aérea de globo con Serón y Bruniard de fondo.*

*Abajo: Vista desde el corredor.*



El juego de reflejos y de sombras es lo que aglutina el tiempo fragmentario de Amor Pasion, a través de estos elementos se producen silogismos que se corresponden unos a otros.



Pasado el mes los globos presentaban menos ingravidez a causa de estar desinflados y otorgaban una rugosidad en su superficie haciendo que su reflejo sea difuso. Cuando nombramos lo performático de una colección a través de la idea de N. Rojas aquí se aplica desde la materialidad que emanan los objetos, el paso del tiempo y su repercusión en ciertas superficies es una llave para des-cubrir ideas que ya están inscriptas en la propia materialidad. Como diría McLuhan “el medio es el mensaje”.



Registro de los globos pasado el mes desde su inauguración. Gentileza de Gustavo Borletto.

## *Texto de sala*

La tarea de investigar trae aparejado el ejercicio de la escritura donde la transcripción de la materialidad de los objetos a palabras lleva acuñada cierta idea de la sinestesia donde uno debe aprender a disociar o re-asociar sentidos como por ejemplo saborear colores, oír imágenes y relaciones pertinentes que involucren los sentidos y los entrecruces.

El texto de sala se fue elaborando en conjunto con el montaje ya que lo experiencial tiñe ineludiblemente la escritura, la enriquece porque abarca lo sensorial, la poética del espacio y cómo esas obras dialogan entre sí, lo edilicio y uno mismo.

*El texto de sala se proyecta a una pared y dice así:*

AMOR PASION hace mención y celebra una de las tantas obras de Pedro Roth (Budapest 1938), quien el año pasado realizó una muestra en plena pandemia en un supermercado llamado Sol Oriente del barrio de Palermo. Entre góndolas, que iban de artículos de limpieza a conservas, sus cuadros reclamaban el lugar de la cultura como “producto esencial”. Frente a su extensa carrera y su actitud frente a su y la vida me reconocí en su valía.

### **AMOR PASION. PATRIMONIO, UN EXPERIMENTO**

“De repente, al regresar del guardarropa los veo en tierna conversación, inclinados uno hacia el otro”.

El ingreso a la sala presenta una puerta -ya abierta- con dos obras suspendidas, o quizá, por qué no, un susurro y una oreja. Vos y yo somos una flecha que irrumpe entre enamorados, testigos de su confidencia. Cuando -raptados por lo irracional- nos abrimos a ese secreto, deviene el silencio, ese espacio entre la obra y nuestras vidas. Lo que nos hace humanos.

El título de la muestra enuncia dos palabras que, intuyo, exceden incluso los términos objetivos. Amor y pasión, quizá, caras de la misma moneda, son contenedoras tanto de alegrías como de infortunios - sufrimiento y enfermedad-. “Dos mitos poderosos nos han hecho creer que el amor podía y debía sublimarse en creación estética: el mito socrático (amar sirve para “engendrar una multitud de hermosos y magníficos discursos”), y el mito romántico (producir una obra inmortal escribiendo mi pasión)”. En esta sala el cuerpo y el sexo, dos inevitables, parecen cristalizarse en las ausencias. Nuestros antecedentes en materia histórica nacional son fantasmáticos y requiere de mucha cautela a la hora de hilvanarlos. Entre los ´70 y fines de los ´90 la dictadura y el VIH, filtrándose en el “arte rosa light” al decir de Roberto Jacoby, como sombras irreversibles engendró un TRAUMA colectivo que expulsó a artistas a geografías perimetrales, haciendo fugaz tanto su

paso en la tierra como en su producción artística. Sin embargo, un trauma se repite en loop hasta el punto que hay que ocultarlo, si no, presenta síntomas.

Esas décadas sombrías se reflejan en risas, fiestas, colores, la noche, el reviente, en Dionisos. El sexo, o el deseo de tener sexo se infantiliza; la sangre aquí no busca testigos u homicidas, sino que funciona como un reloj líquido que tiñe estas décadas de “alegría” y donde el trauma une a personas -a veces de manera terminal-.

La compilación que estamos viendo de ARTE ERÓTICO se ancla en 1999, penúltimo año del cambio de siglo, dato no menor a la hora de pensar la historia y de pensarnos como entes fluctuantes en tiempos complejos. Hacemos lo que podemos con lo que tenemos y es nuestro compromiso hacerlo circular para los que vienen.

*“Crear es resistir”.*



*Texto de sala proyectado y espectadores.*

La escritora y poeta rosarina Beatriz Vignoli en su nota sobre la muestra para Página 12 dice “[...]el acento está puesto en obras de una "belleza revulsiva" (al decir de Hal Foster en su libro sobre el surrealismo), por artistas que (¡por fortuna!) incomodaron el establishment del arte argentino con propuestas estéticas vinculadas a la realidad social y política[...]”<sup>35</sup>.

En el transcurso del mes y medio en que la muestra se encontraba abierta al público se lanzó una convocatoria desde el museo abierta a mayores de 18 años que consistía en realizar un breve registro a través de foto o video sobre la muestra utilizando herramientas de instagram, como ser reel o fotos en formato para feed. Se otorgaron premios remunerados a tres participantes teniendo como ganador un video-performance<sup>36</sup>.



*Frame tomado del video ganador*

---

<sup>35</sup> Vignoli, Beatriz (29/8/2021). El pasado visto en el presente. Véase en <https://www.pagina12.com.ar/364380-el-pasado-visto-en-el-presente>

<sup>36</sup> Video ganador del primer premio convocatoria Amor Pasión 2021 para Julián Kalbermatten. Véase en <https://www.instagram.com/reel/CT7INhrlfYZ/>

### ***C. Colección Sr. Azul y un recorte personal.***

Debo advertirle al lector que los registros fotográficos de las obras tomadas en el domicilio particular del Sr. Azul carecen de buenos encuadres y de buena iluminación. Es pertinente mencionar que como se trata de una casa implica cierta astucia de mi parte en poder registrar adecuadamente ciertas piezas, por lo que pido encarecidamente al lector que me permita algunas licencias.

El coleccionista rosarino en cuestión se encuentra bajo anonimato a través de un pedido suyo con el fin de preservar su identidad, bajo esta premisa me pareció pertinente nombrar a nuestro protagonista a través de un seudónimo como el Sr. Azul -o Azul simplemente-. En el año 2021 el Sr. Azul adquirió una acuarela de mi autoría para su colección privada formando parte de una extensa lista de artistas contemporáneos reconocidos tanto local, nacional e internacionalmente. Entre ellos, encontramos a Feliciano Centurión, Carlos Herrera, Alberto Heredia, Bruce LaBruce, Roberto Echen, León Ferrari, Santiago García Sáenz, Nicanor Aráoz, Daniel García, Claudia del Río, Max Cachimba, entre otros. Elegir frente a nombres de tal magnitud generan vacilaciones, pero tres artistas de la lista tienen el potencial de enriquecer y trazar un paralelo con las obras de la muestra Amor Pasion para generar, a través de la simbiosis de ambas colecciones, nuevas lecturas. La selección involucra dos obras de Carlos Herrera, dos de Feliciano Centurión y una de Alberto Heredia, si bien sus producciones responden a diferentes tiempos históricos se encuentran vasos comunicantes muy sugerentes.

El Sr. Azul define e inscribe su colección como “arte homoerótico” reconociendo que también colecciona artistas desconociendo su procedencia, obras que mayoritariamente adquiere en sus vajes. Las cinco piezas seleccionadas se piensan bajo tres ejes que se yuxtaponen entre sí:

El primero consiste en saber dónde se encuentran emplazadas las obras de Azul, ya sea en el cuarto de baño, cocina, dormitorio, etc. ya que mi planteo requiere del significativo (obra-lugar) para poder emitir opinión y asociaciones afines. Cabe aclarar que el foco no gira en torno a la figura del coleccionista como si se presentara un informe de las condiciones de su patrimonio, sino más bien profundizar en el concepto de curaduría doméstica en referencia a las casas-museos en analogía al autorretrato.

El segundo punto aborda la representación y la presencia del cuerpo o la corporalidad inscripta en la obra, siendo que puede manifestarse a través de lo objetual, ¿de metamorfosearse o simplemente ser espectral -desmaterializado- lectura que se irá apoyando en el texto *Hartos del yo?* ya mencionado.

Por último, y añadiendo los ítems precedentes, se focaliza en el recorrido espacial de esos objetos, cómo se miran y cómo se abordan.

### ***Tres artistas y cinco obras***

Feliciano Centurión (1962-1996) paraguayo de origen, se traslada a Buenos Aires en los '80 y forma parte de la movida del Rojas, un espacio que operó como contracultura y resistencia de la cultura hegemónica de ese momento. Liderado por Jorge Gumier Maier -director artístico- quien tiempo después fue pareja de Feliciano, ambos, se inscriben en un punto neurálgico de la actividad gay y artística de ese momento donde el arte y la vida cohabitan o pretenden hacerlo. Las obras que mayor visibilidad o notoriedad cobran son sin lugar a dudas sus frazadas bordadas tipo crochet -tejido de una sola aguja- o utilizando la técnica ñanduti<sup>37</sup> adquirida por las mujeres del Paraguay o del litoral argentino. La muerte de su madre en Buenos Aires parece despertar en Feliciano un recuerdo protector, hecho que se inscribe a lo largo de toda su producción. La pintura claramente no basta por su falta de corporeidad ya que la imposibilidad de sustituir físicamente ese cuerpo alimenta una búsqueda incesante. Aparecen entonces sus frazadas como hallazgo para contener ¿o sustituir? la falta. En sus “frazaditas” como diría Gumier encontramos prácticas de visualización o afirmaciones terapéuticas que pueblan sus paredes como una especie de mantra visual que hay que repetir infinitamente.

---

<sup>37</sup> Voz guaraní que significa “tela de araña” y que generalmente es utilizada para denominar al clásico encaje fino del Paraguay.



*Pasión (1990-1993). Tela bordada sobre frazada.*

Como portador del VIH, Centurión milita en el movimiento activista ACT UP<sup>38</sup> “[...] desde la elaboración de una gráfica combativa y militante hasta el testimonio lacerante del derrotero de la enfermedad de los cuerpos y las vidas, lo artístico fue reconsiderado como herramienta, espacio fecundo para luchar por lo que siempre pareció excederlo: la vida misma[...].”<sup>39</sup> Esa segunda piel como extensión de la propia se punza para cargar de memoria los objetos que Centurión utiliza en su cotidianidad como ser servilleteros, pañuelos, delantales o almohadillas que retoma la idea de memoria doméstica tal cual la desarrollé en las casas-museos.

---

<sup>38</sup> Es el acrónimo de la *AIDS Coalition to Unleash Power* (Coalición del sida para desatar el poder), un grupo de acción directa fundado en 1987 para llamar la atención sobre la pandemia del sida y la gente que la padecía, con objeto de conseguir legislaciones favorables, promover la investigación científica y la asistencia a los enfermos, hasta conseguir todas las políticas necesarias para alcanzar el fin de la enfermedad.

<sup>39</sup> Texto curatorial por Jorge Gumier Maier para la muestra *Últimos trabajos* realizada entre mayo y junio de 1999 en el Centro Cultural Juan de Salazar, Asunción, Paraguay. Disponible en <http://felicianocenturion.com/beta/gumier-maier/>

El último fragmento del texto curatorial de Gumier Maier amplía y aporta sobre los objetos utilizados y cierta “operación” de Centurión en su manera de intervenirlos:

[...] Misterios de otras vidas, tareas caprichosas extraviadas de sus sentidos a las que agrega una palabra o completa el pétalo faltante. O quizás ni eso le parezca necesario y solo las acomode sobre sus frazaditas y las orle de tela sedosa restituyéndolas a su esplendor, regresándolas a la circulación de las cosas del mundo. Como un injerto de sueños en ánimos añosos, desleídos que se han marchado antes, se ha ido ya, en caravana, por el tiempo de las cosas.

Propósitos incógnitos, estaciones del alma y una posta infinita, desbordada. Todo fluye. Nada tiene fin.

El artista dedicado a inculcarnos sus pareceres y reflexiones se ha retirado por completo ya, para que los asuntos de la vida irradien su animación minuciosa y constante.

No más testimonios ni comentarios. Ni la esterilidad tosca y terca de luchar contra la muerte, porque la vida ya ha ganado, por atajo, sustrayéndose a las vocaciones didácticas del mundo del arte, liberando sus territorios para las labores del alma, donde nada tiene fin.<sup>40</sup>

A través de una lectura minuciosa de la anterior cita es curioso cómo Gumier utiliza verbos en pasado, me refiero puntualmente a dos palabras “restituyéndolas” y “regresándolas”, como si de la nada en términos filosóficos -lo cadavérico de los objetos- el artista a través de sus manos nos las trae de regreso a la vida. Una posible asociación que me parece oportuna plantear es la relación entre Feliciano y sus objetos atravesados por el tiempo, esto quiere decir que mientras el artista se encuentra en un proceso de enfermedad irremediable e irrefrenable camino a la muerte, en simultáneo opera (con) objetos para traerlos a la vida. Hay una especie de relación simbiótica en que se concede un tiempo, una durabilidad a la materia; tiempo que el artista justamente no tiene.

---

<sup>40</sup> Ídem.

## *Políptico Centurión*

La obra que nuestro Sr. Azul atesora en su habitación es un políptico de seis dibujos realizados en fibra negra sobre papel sin título, se encuentran colgados de a pares en una retícula vertical frente a su cama. La pared pintada de un azul eléctrico parte de una sugerencia realizada por un artista de su colección, realmente funciona muy bien como soporte de los dibujos de Feliciano porque añaden una amplitud e ingravidez al muro que sirve de sostén.

Como ya señalamos, las obras más conocidas de Centurión son sus frazadas bordadas, lo que abre otra capa de sentido optar por dibujos del artista, ya que es una veta poco conocida. Si bien se refieren a estudios o bocetos, esta serie sin título fue realizada en 1990. Los papeles que selecciona el artista como soporte para esta obra en particular confirman y revalorizan la esencia respecto a la circulación de las cosas, ya que pertenecen a una empresa telegráfica llamada Carpenter. Los objetos son utilizados para cristalizar grafías o bordados, en esa búsqueda Gumier Maier nombra a Centurión como un “arqueólogo sentimental”. En el año 2012 la galería Alberto Sendrós de Buenos Aires realiza la muestra Papeles previos con una extensa producción de dibujos realizados en diferentes soportes y técnicas. Papeles previos (2012) en la galería Alberto Sendrós.



## *Dos dibujos*

La elección de los dos dibujos está realizada en fibra negra por su alto contraste y definición en su línea. El color de la pared de la habitación elegido por parte del Sr. Azul es mucho más atractiva que el white cube -cubo blanco- que propone Sendrós. Hay algo en ese azul violáceo que emula traspolando al terreno de la meteorología a la conformación de una tormenta, hay algo previo a un suceso, una especie de alerta.



*Centurión en la residencia del Sr. Azul. Registro de archivo personal. Año 2022.*



A juzgar por la profunda sensibilidad que uno puede descubrir en Centurión y traigo a colación sus frases inscriptas en frazadas, sumado a la parsimonia en su hacer respecto al bordado, lo meticuloso en su búsqueda en diferentes tiendas de objetos y su manipulación de los textiles, encuentro en estos dibujos una fuga que se diferencia de las obras más exhibidas. En ambos dibujos hay presencias humanas que se encuentran representadas como figurines de moda, son planos, carecen de tridimensionalidad, no tienen rostro y sus ojos no se develan. Un personaje lleva un antifaz que puede sugerir una escena cargada de erotismo más ligado al drag o queer. La línea gráfica de la fibra enfatiza algunos elementos como la cortina de baño, el personaje quitándose una prenda o el follaje de una naturaleza desmesurada casi selvática. La forma de representar esos cuerpos de algún modo rigidizados, con esa “planitud” cercana a la silueta del figurín y sin ningún rasgo distinguible me lleva a asociar con alguien que no puede conectar desde su deseo para con el otro. Lo que Centurión nos permite ver con total transparencia en sus mantas tejidas aquí hay interferencias. Estos dibujos, a mi parecer, son de la índole de la fantasía de Feliciano, es un mundo interior que impide hacerse carne de algún modo porque uno como espectador para adentrarse a una fantasía -ajena en este caso- pero que el artista decide compartir, debe habilitarnos herramientas gráficas, cromáticas, caligráficas, etc. En este caso es un dibujo tan plano en todo sentido que es casi inaccesible empatizar con la imagen como espectadores porque ni siquiera el artista puede con su deseo, a eso llamo interferencia. Simultáneamente pienso que esta interrupción que vemos en estas dos imágenes posiblemente estén teñidas por su enfermedad que acecha de manera terminal. Tocar, pero no sentir.

## *Heredia*

Alberto Heredia (1924-2000) es un escultor, antes que nada, su sentido espacial y matérico es un distintivo en su obra, como artista que vivenció y militó contra el golpe de estado es casi imposible separar su producción con elementos que toma de las prácticas de tortura y las consecuencias físicas y traumáticas que trae aparejado. Antes de su muerte, Heredia decide donar toda su obra y su inmueble -su casa/estudio- al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, haciendo de él un caso muy particular. Con un total de 220 esculturas y objetos, 225 dibujos, 90 collages, 150 obras de artistas que adquirió y su inmueble, el museo acapara toda una genealogía que es un material de estudio invaluable e inmejorable que se encuentra en permanente revisión y relecturas.

Los objetos y esculturas que refieren puntualmente a la dictadura están realizados por medio de cajas, tornillos y clavos que atraviesan y atan superficies, la utilización del vendaje como elemento que opera y recubre de manera muy rudimentaria extremidades de cuerpos fragmentados a través de dentaduras, lenguas, cajas, y que uno como espectador puede respirar a través de esta corporalidad matérica un aire de violencia. En una muestra realizada en 2016 por el Museo Moderno llamada Gabinete Heredia, la institución presenta algunas pistas para leer su obra: “El interrogante sobre lo real atraviesa toda su obra. Heredia cuestiona las instituciones tradicionales (familia, iglesia y ejército) como máquinas productoras del sentido de verdad. Interpela al espectador haciendo aparecer lo repugnante, las zonas intermedias o de “insoportable” ambigüedad, incomodando de manera abyecta”<sup>41</sup>.

---

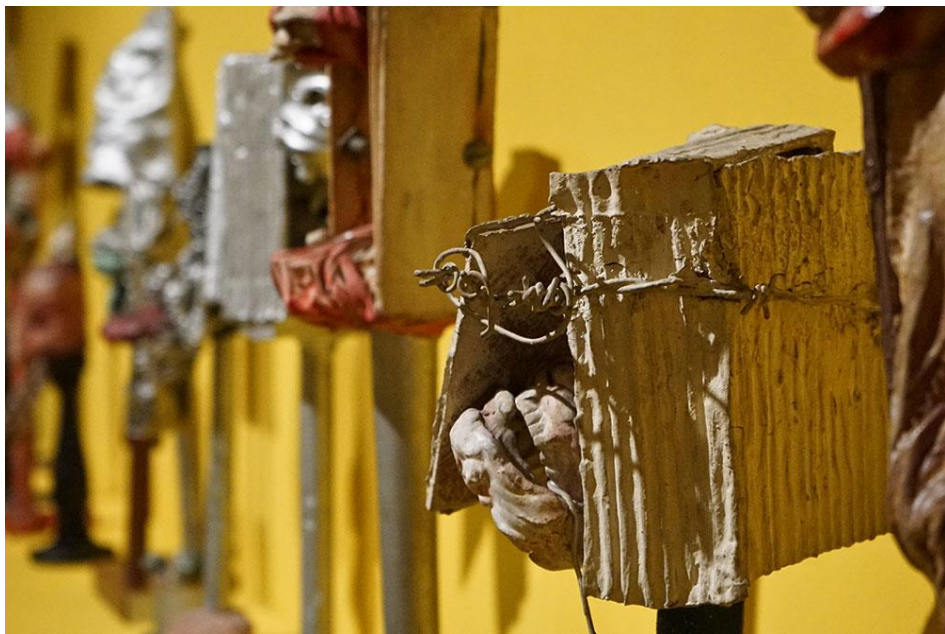
<sup>41</sup> *Gabinete Heredia: Selección de obras del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*, reunió una selección de 50 piezas que forman parte de la donación de 500 obras de su autoría, legada por él mismo al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.



*Serie: De los sexos. Sin título.*

*Plástico, tela, alambre y cartón*

*1973/4*





*Los amordazamientos (1972-1974)*

Pero quisiera llevar a Heredia más al plano ligado a la propia materialidad de sus objetos y dejarlo en penumbras, aunque sea una tarea difícil, de la narrativa de la dictadura que sin dudas está presente e inscrita. Para ello, la muestra realizada por el artista Diego Bianchi en 2017 titulada *El presente está encantador* realiza un recorte con obras del patrimonio del Museo Moderno entre los que figura además de la obra de Heredia otros artistas cuya condición aglutinante es lo matérico. Así, Bianchi propone un recorrido limitando al espectador con ciertos condicionantes “[...] uno de los dispositivos que implementó para la exposición del Moderno es un largo pasillo que rodea la sala casi por completo. Es una obra y, a su vez, un espacio de circulación y exhibición que provoca al espectador un condicionamiento físico dentro del espacio artístico. Su intervención incluye la producción de obras nuevas, pero que emergen como dispositivos, situaciones y andamiajes para la circulación, exhibición y percepción de otras obras, ya sean piezas

históricas patrimoniales o del pasado del artista”<sup>42</sup>. En esta propuesta objetual y conceptual encuentro un paralelismo muy estrecho con la muestra Amor Pasión, por un lado, sintoniza con algunas decisiones de montaje y esquema curatorial en que se encuentran las obras, y por otro, cómo la idea del cuerpo fragmentario -que nos propicia el propio Heredia- se emparenta con los cuadros que penden del techo como cuerpos ingravidos.



*El presente está encantador* (2017). En la parte inferior de la foto los objetos de Heredia.

### ***Heredia dibujante***

Como mencionamos, el Museo Moderno posee 225 dibujos en su acervo y uno de ellos se encuentra en la casa de nuestro Sr. Azul, una obra realizada con tinta, pintura y collage sobre papel fechada en 1969 y colocada en la misma pared azul violácea que comparte junto al políptico de Centurión. Mide aproximadamente 70 x 50 cm -formato vertical- titulada Personaje donde se encuentra representada una figura antropomorfizada que presenta rasgos humanos, ya que el título sugiere e induce esa lectura y se puede corroborar a través de indicios reconocibles como ser manos, piernas, cabeza.

---

<sup>42</sup> Bianchi, Diego. *El presente está encantador* (2017) curada por Javier Villa en el Museo Moderno de Buenos Aires. Véase <https://museomoderno.org/exposiciones/diego-bianchi-el-presente-esta-encantador/>



*Registro de archivo personal.*

El Personaje de extremidades sinuosas serpentea por la hoja proponiendo al espectador un recorrido que esa misma línea vibrante despliega, es un cuerpo laxo que parece estar carente de su esqueleto óseo, es carne modulada en y por el espacio que habita. El propio Heredia habla de sus dibujos como torpes sin ninguna connotación negativa ya que refiere a lo que ya está inscripto en el hombre, el artista acaricia y ambiciona la línea del lápiz por su carácter vibrante y se emparenta al dibujo del niño donde no hay refinamiento sino puro carácter. Personaje presenta entre sus manos su pene que emulan vísceras y a su vez pueden confundirse con otra extremidad de su cuerpo, es

sumamente escatológico y sugerente en su construcción. El blanco ensuciado y rudimentario del fondo se puede leer como un cuerpo que va dejando por su propio roce residuos cárnicos. Heredia -como compañero de habitación de Centurión- crea un paralelo muy estimulante al momento de plantear sus dos visiones respecto al erotismo. Mientras que Centurión se ausenta y limpia la escena, Heredia carga de materia ¿fluidos? y la ensucia.

Una última observación reside en el propio formato que presenta el dibujo de Heredia, es un cuadro enmarcado con vidrio, lo cual me lleva a pensar en sus cajas que como escultor investigó exhaustivamente por medio de diferentes materiales. Esas cajas son propensas siempre a romperse, dejan salir algo que nunca pueden llegar a contener, son excesivas, rebalsan de materialidad. Es curioso que este dibujo en su afán de salirse de su propio contenedor o romper su muro de contención, sin embargo, allí está...domesticado en cierta forma. Recordando la idea de performatividad y de activación referidas a las obras que plantea Rojas creo que en este caso particular este dibujo tiene rasgos intermitentes en su activación porque se encuentra frente a la cama - rectángulo contenedor- del sr. Azul. Se podría pensar que las primeras cajas de Heredia, la propia caja que enmarca y contiene su dibujo y la cama-caja (de la habitación de Azul) contenedora de acciones son una misma obra donde los objetos se sustituyen entre sí metamorfoseándose y reclamando la presencia del cuerpo. Esta última idea quedará más clara cuando desarrolle al artista Carlos Herrera.

### ***Carlos Herrera***

Es pertinente presentar a Herrera como último artista de nuestra tríada ya que, si tenemos presente la manera de abordar y manipular la gestualidad de la materia tanto en Centurión como en Heredia, en Carlos Herrera se manifiesta una anomalía que lo diferencia de los aquéllos por su despojo y la no huella en la factura de su obra, pero que se emparenta conceptualmente con Alberto Heredia -específicamente con sus cajas- punto que posteriormente ampliaré.

Carlos Herrera nace en 1976 en la ciudad de Rosario, tiene un paso fugaz por la Facultad de Humanidades y Artes y rápidamente se incorpora al circuito artístico local hasta que en 2007 ejerce como director del museo Castagnino+Macro una vez finalizado el mandato de Fernando Farina. A mediados del 2009 comienza una serie que va a desarrollar durante años denominada “Autorretratos”, donde se desprenden varias obras, generalmente sin título, realizadas mayoritariamente en madera, hierro, bolsas de nylon y yeso. Landoni describe estas piezas como “objetos estables que en su mutismo gravitan el espacio expositivo” (Landoni, 2017, p. 116), ejes claves que nos permiten pensar el carácter performático y las posibles variaciones y combinaciones de las piezas en su manera de estar montadas. En el año 2011 gana el primer premio Petrobras con “Autorretrato sobre mi muerte” una escultura de piso realizada con bolsa de nylon, medias, camiseta, zapatos y calamares. Los calamares se encontraban colocados dentro de ambos zapatos y metidos en una bolsa de nylon que, con el paso del tiempo, los descomponía generando un hedor tan insoportable que los espectadores no podían ingresar a la sala en que se encontraba emplazada la obra, negando y obstruyendo un lugar físico a través de un medio inmaterial -el olor-.



*Autorretrato sobre mi muerte (2009/2010)  
Escultura de piso: bolsa de nylon, medias,  
camiseta, zapatos, calamares. Medidas: 30 cm  
x 40 cm x 10 cm.*

La primera obra que seleccioné de Herrera pertenece a la serie “Retratos” del 2010 que consiste en un retrato del Sr. Azul conformado por una cubeta de plástico, un par de zapatillas, medias y plug anal pertenecientes al retratado. Pieza que se encuentra emplazada en su living, rodeado de muchas otras obras.



*Dos tomas en plano contrapicado. Registro de archivo personal.*

Como ya mencionó Landoni en su texto, la condición de las obras de Herrera al ser mutantes y gravitacionales tienen la capacidad de adaptarse a un espacio expositivo de múltiples formas sea en piso, pared o techo, poseen un carácter tridimensional. El retrato de Azul se encuentra amurado al techo, tanto las zapatillas como el plug están pegadas a la cubeta que las contiene y funciona como marco delimitador, las medias y cordones penden por su propia gravedad. El cuerpo del retratado se enuncia, pero no se muestra, el plug, rígido y erecto dialoga libidinalmente con las medias y cordones ¿erectos? Si colocamos la cubeta al piso estos dos elementos caerían rendidos, cual post coito. Hay algo en la coloratura de la obra muy cercana a lo higiénico por el mismo color blanco y por el mismo plástico, que no remite a la pureza, sino que es un blanco que se ensucia muy rápidamente, el color rojo del plug justo por detrás de las zapatillas claramente remite y señala cual flecha donde incidir. Es una obra que despierta fantasías por la maleabilidad de los espacios que puede ocupar, siendo que lo lúdico alimenta una creatividad sexual.

Otro punto a mencionar respecto a las obras es la decisión de no titularse, pero sí hacerlo con las series, punto que Landoni aclara:

[...]pueden ser consideradas seriegénicas<sup>43</sup>, ya que forman parte de un proyecto artístico de carácter intimista y hogareño –según palabras del artista– que se articula sobre cuatro pilares conceptuales: la vida y la muerte, el tiempo y la locura. La pertenencia de cada objeto escultórico, de una factura altamente despersonalizada, a la serie “Autorretrato”, no hace más que tensionar dos polos de sentido basados en la lógica de la repetición y la diferencia que toda serie entraña: el no yo (los objetos) y el yo (la nominación) desarticulado a través de una secuencia que se lee fragmentaria. (Landoni, 2017, p. 119)

Una pregunta que nos podemos hacer es ¿Dónde encontramos a Herrera en sus obras? para ello tenemos que considerar a las Series y la no nominación de sus obras como un autorretrato innostrado e incorpóreo del artista cuyos indicios en la manera de hacerse visible nos es dado por medio de ciertas pistas -bolsa, zapatillas, medias, etc- dentro de la serie que lo contiene; es un gran autorretrato fragmentado.

---

<sup>43</sup> Juan Martínez Moro en su libro *Crítica de la razón plástica. Método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*. Gijón: Trea, 2011, refiere a este término como “la obra en singular pasa a cobrar sentido tomada en conjuntos seriados o temáticos, antes que aisladamente. Se trata, en definitiva, de obras seriegénicas, esto es, cuya génesis se explica desde y por la serie a la que pertenecen”.

*Herredia (Herrera y Heredia)*

La segunda obra se inscribe dentro de la serie “Autorretratos” del 2011 -sin título- que consta de un cubo realizado en madera con unas dimensiones de 60 cm x 38 cm x 28 cm en el que de una cara del cubo brota un palo. Es un objeto que se encuentra también montado desde el techo.



*Toma plano contrapicado. Registro de archivo personal.*

Como bien se mencionó anteriormente existe una correspondencia intrínseca entre Herrera y Heredia donde a través de sus cajas-cubos se pueden establecer paralelos que no necesariamente tengan que ver con una afiliación sino confrontarlas para que surjan nuevos interrogantes. Si bien vivieron en tiempos y con experiencias distintas, encuentro en Herrera una cierta apropiación e investigación que se emparenta con el trabajo del escultor. En Heredia las cajas no contienen, supuran, nada más alejado a un regalo, es una caja que hace mal si se pretende agarrar, es como una rosa, una tarea imposible. Las bocas, las vendas, el metal, el alambre, los tornillos, los clavos que empalman rudimentariamente estructuras conforman una cosmogonía violenta, cada elemento encierra una carga simbólica que nos permite descifrar a través de la materia que utiliza la mano y al propio Heredia; roto, doblado, sucio y chorreado.

Por el contrario, Herrera realiza una operación que consiste en suprimir toda gestualidad, volviendo invisibles los títulos de sus trabajos y archivarlos en series. Sus trabajos se reducen a estructuras simples donde solamente se añade un elemento doméstico y de uso personal. Lo que selecciona -tela, zapatillas, lapiceras, agua, cintos, restos de uñas y pelusas- son materiales propensos a desintegrarse y ensuciarse, no son manipulados por el artista, sino más bien dispuestos en superficies. De su caja pende un palo-falo que adquiere un carácter lúdico y sugerente en el living de Azul, es un objeto que reclama una lectura intersexual, lejos del binarismo ya que amplifica la percepción macho-hembra. Allí, en ese techo, convive con espejos amurados que intensifican aún más la idea de fragmento y de cuerpo fragmentado.

En Heredia se manifiesta un artista totalmente explosivo, es una gestualidad exteriorizada donde todo duele, corta y amenaza. En cambio, Herrera es implosivo, pero no menos gestual, ya que, en esa pulsión y neurosis de archivar y catalogar elementos en cubos y cajas, no hace más que hacer alusión de manera pudorosa a su propio cuerpo.

### Capítulo III

#### *a. Un puente que une ciudades*

El trayecto que hemos realizado tiene como finalidad pensar tanto la colección del MMAUP y la del Sr. Azul como parte de una misma propuesta conceptual y experiencial. Es de suma importancia abrir canales de diálogo entre coleccionistas, curadores, artistas e instituciones públicas, que, si bien se realizan, en reiteradas ocasiones quedan trancos ya que al proyectar en una escala monumental se excede cualquier presupuesto al punto de tornarse inviable. Por lo tanto, el hecho de proponer una escala menor permite encauzar el proyecto y priorizar la calidad y cantidad de obras, es una curaduría que se tiñe de lo doméstico por sus bajas expectativas que no significa que sean menos importantes y efectivas; sino más bien que su intención radica en cuidar esa escasez -que involucra la logístico e inversión- para hacer de la propuesta una plataforma que pueda crecer en el tiempo.

El Sr. Azul como coleccionista asiduo desde el año 2004 hasta el presente tiene en su acervo una vasta obra que cubre el espectro contemporáneo y otras adquisiciones de artistas extranjeros de diferentes nacionalidades que responden a sus tantos viajes. Su casa atiborrada de objetos, cuadros, alfombras y libros nos permite hacer combinaciones a partir del montaje que nos proporciona su casa para generar lecturas que excedan su carácter localista. La disposición espacial -caótica en cierto sentido- conlleva al espectador a componer de forma retiniana en grupos de objetos creando un mestizaje visual y narrativo. El hecho de transitar tantos metros cuadrados dentro de la vivienda de Azul con innumerables estímulos visuales, que como espectadores nos ponen al borde del colapso, no sólo habla de la opulencia de su patrimonio, sino que la propia casa se vuelve infinita en cierto sentido. Aquí me gustaría compartir dos ideas de dos autores, por un lado, Gerardo Caballero (arquitecto rosarino) y André Malraux (1901-1976) novelista y político francés. Ya que en ambos encontramos un componente catalizador que nos puedan ayudar a derribar poéticamente ciertas paredes entre la institución, los coleccionistas y sus colecciones.

Recordemos que el museo de Rafaela se reformuló en 2014 con el proyecto ganador de Gerardo Caballero. En el año 2021 representó al país en el Pabellón Argentino de Arquitectura realizada en Venecia con su proyecto “La casa infinita”, donde en sus propias palabras nos relata:

[...] *La casa infinita* tiene un programa y en este caso no es un programa burocrático de una cantidad específica de habitaciones, en general en los proyectos que uno hace hay un requerimiento programático donde se tiene que especificar tantos metros cuadrados, cloacas, salidas de aire, etc, que es algo inevitable en los requerimientos técnicos y de legajo. En este caso el programa no es la arquitectura, sino que hay que interpretar algo que es muy subjetivo y de ahí se desprende un interrogante ¿Cómo viviremos juntos? Éste es el programa, es un disparador como se dice. Todos creemos que vivimos en una casa individual, aislados, no sólo por el concepto de propiedad sino tomando la casa como objeto aislado del paisaje.

Vivimos en una casa inmensa, que es infinita, de la cual no podemos salir, y que es tan grande que uno la puede recorrer en auto, en avión, bicicleta, caballo, a pie, en barco. Es una casa que tiene patios enormes, con jardines, con lagos, montañas y océanos. Cuando voy a Buenos Aires tengo una casa que tiene un patio de 300 km donde la recorro en autopista. Entonces esta casa, *La casa infinita* representa nuestra casa que es en la que vivimos juntos que es el mundo, y es una casa que es tan grande que por momentos en donde de un lado es de día en otra parte es de noche, o donde es invierno en otra parte es verano. Y como toda casa tiene lugares mejores que otros, tiene habitaciones más iluminadas, ventiladas, con más infraestructura y hay otras partes de la casa más desatendidas. Esta casa intangible, inabarcable, que es nuestro mundo, al final, no es que la vamos a conocer enteramente, es un viaje que nos dura toda la vida.<sup>44</sup>

Ante una idea tan sólida, tan del orden del inconsciente colectivo queda a merced de posibles fugas y nos permite establecer correspondencias con otros campos que no necesariamente tengan que ver con la arquitectura, sino con un imaginario. Esta correspondencia me lleva a pensar en las colecciones en sí, sin dueños ni domicilios, colecciones que no tienen principio ni fin porque cada obra trae inscripto diferentes tiempos y recorridos ya sea por haber sido donadas, vendidas, robadas, heredadas, tiradas a la basura, colocadas en remates, etc. En estos museos y domicilios privados vulnerables a la amenaza del hurto, el vandalismo y el tráfico ilegal, pensar de manera utópica ambos espacios -sin puertas ni vigilancia- exige de nosotros un esfuerzo intelectual, pero no por la complejidad de la idea, sino por la falta de lógica y de cierta ingenuidad que nos puede suscitar. Pero por un momento dejémonos llevar, aceptemos esta idea como quien acepta

---

<sup>44</sup> *La casa infinita* (2021) por Gerardo Caballero. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Gycz7wS9Zeg&t=3027s>

el sol, la luna, la noche. Las casas-museos, por un lado, los propios museos y las casas de los coleccionistas por otro, están allí, sin barreras, son camaleónicos, se confunden y fantasean con la posibilidad de transitar un TODO en simultáneo. Hay un correlato entre el tiempo y el espacio casi fantasmático que hace que uno al recorrer una colección sienta que sólo transita un fragmento de algo mucho mayor porque la misma imagen, también, opera en clave de pasado, presente y futuro. Entonces podemos decir que sin puertas ni paredes todo este caudal de imágenes esfuma las barreras entre lo público y lo privado, entre un artista consagrado y un artista emergente, entre arte y artesanía y tantas otras categorías en los que el humano se empecina en catalogar. Así damos pie a que ingrese Malraux y su Museo Imaginario publicado en 1947 donde la fotografía juega un rol crucial en su propuesta, al realizar asociaciones a través de un medio bidimensional se borran las categorías de lo que es escultórico, de lo que es dibujo, el grabado, la idea de las dimensiones sobre qué es chico y qué es grande. Caducan por completo ciertas convenciones para dar lugar a un nuevo relato de la historia del arte, o al menos, de su historia subjetiva del arte. En el prólogo de la edición lanzada por la editorial Cátedra en 2017, Diana Weschler escribe:

La posibilidad de la fotografía de organizar álbumes de lo más diversos invita a un tipo de indisciplina que entiendo, en este caso, como la capacidad que desarrolló Malraux de pensar con las imágenes más allá de los casilleros estancos de los relatos preestablecidos y ensayar otras relaciones entre presente y pasado. También este juego de imágenes lo habilitó para relativizar las distancias entre «artes mayores» y «menores», categorías que utiliza pero que a poco de avanzar se revelan insuficientes ante la evidencia de las imágenes y sus capacidades expresivas, especialmente a través del encuadre de un fotógrafo que es capaz de desdibujar las referencias de tamaño entre una pequeña talla india y una escultura situada en el portal de una catedral, por ejemplo. Estos saltos de escala son, sin embargo, altamente productivos en su creativa asociación, dado que permite advertir tanto las síntesis operadas por los distintos maestros como la calidad en los detalles. La noción de fragmento, que se mencionara más arriba, vuelve a resultar operativa en la consideración que él hace del punto de vista del fotógrafo en cuanto recorte particular capaz de mostrar algo que de otra forma no hubiera quedado expuesto. Entonces, podría afirmarse que la foto vuelve a construir el objeto, lo re-crea. Esto lleva a André Malraux (que tiene en su horizonte de referencia continuo el Museo del Louvre) a preguntarse hasta qué punto el Museo Imaginario no debería derramar otras perspectivas y proponer así otras alternativas de montaje sobre el museo real. (Malraux, 2017, p.13)



*Fotografía de Maurice Jarnoux, André Malraux en su casa de Boulogne sur Seine trabajando en su libro El Museo Imaginario en 1953.*

Weschler en su afán por traer a la contemporaneidad al Museo Imaginario hace mención al acto de googlear imágenes en paralelo a Malraux, quien disponía miles de fotos en el suelo y caminando sobre ellas generaba combinaciones para nuevos relatos. La diferencia radica en que Malraux, al publicar su historia del arte en un libro, con su recorte de imágenes y su relato, no advertía -aún- cierta inducción y “control” sobre el lector. Hoy, en cambio, al googlear imágenes es inevitable ingresar a una deriva infinita donde se borran por completo los orígenes de las obras. Vale decir que en ambos casos la operación es muy similar, consiste en un borrado, salvo que uno es analógico y el otro impalpable.

Tanto la idea de Caballero, quien piensa un mundo donde no existe el sentido de la propiedad ni operan leyes que den crédito a ello, como la de Malraux, reinterpretada y acoplada a nuestros días donde uno pueda recombinar sin el peso histórico de la línea de tiempo, genera cierta liviandad, no de forma peyorativa, sino constructiva. Pensemos en la muestra Naturaleza de las obras<sup>45</sup> curada por Javier Villa en el año 2012-2013 en el

---

<sup>45</sup> AL.EX.02 es una nueva versión del algoritmo AL.EX.01, desarrollado en 2008 por la artista holandesa HW Werther para la colección de Van Abbemuseum en Eindhoven, Holanda. La investigación histórica encarada en el piso 5 sobre una sola pieza, tiene su contrapeso en las instrucciones de HW Werther que

MACRO donde utiliza un algoritmo creado por una artista en 2008 que lleva a pensar una muestra patrimonial bajo este algoritmo que suspende jerarquías históricas, valorativas y narrativas. Pensemos también en la muestra Derrames temporales realizada en el Museo Castagnino curada por Roberto Echen y Nancy Rojas en el año 2018 donde la idea es superponer fechas y artistas como si no hubiese una línea temporal. Esto lleva a pensar que una década se puede yuxtaponer con otras para así formar una crítica institucional a ese guión curatorial. Todas estas ideas, estos pensamientos, estas posibles asociaciones son remanentes que aluden, se tiñen y ponen en valor el planteo realizado por Malraux o el propio Caballero que encuentra en la escritura laberíntica de Borges su Casa Infinita; es decir que lo que nos llega a nosotros como bocanadas de aire fresco son el resultado de personas que reflexionan y atienden a sus antecesores para así traer como una marea nuevos modos de ver y reinterpretar la realidad, porque en esa libertad de re-asociar está la llave que nos puede permitir accionar hoy.

Este puente -entonces- que une ciudades, invisible, por cierto, permite pensar en las colecciones tanto del MMAUP con la del Sr. Azul sin barreras, sin puertas, sin paredes, sino como parte de un todo que se ha fraccionado y que ahora habita en diferentes espacios, en diferentes habitaciones. Estas colecciones en el imaginario ya estuvieron unidas, solo que ahora están fragmentadas, son esos cuerpos desmembrados y esparcidos por el territorio.

---

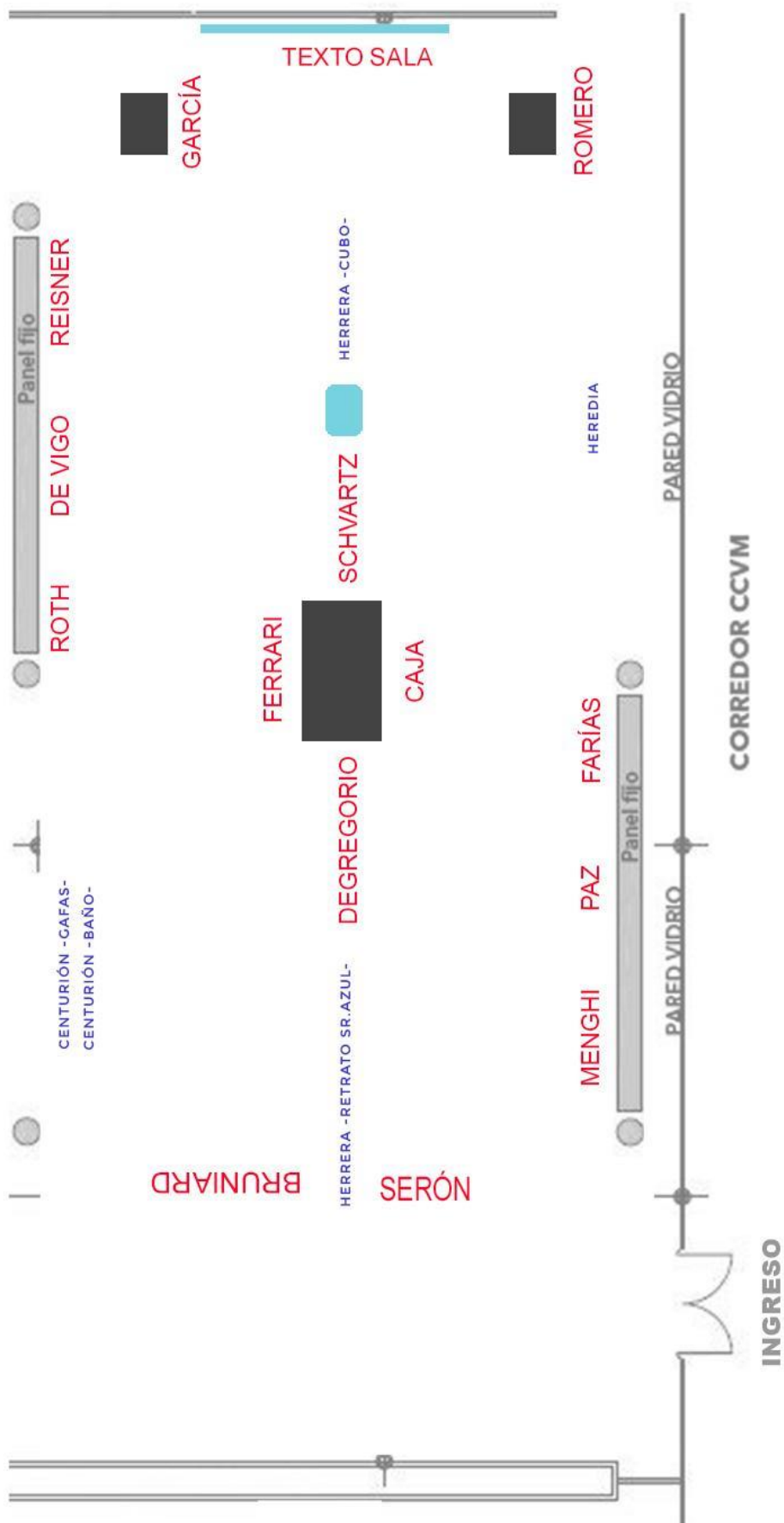
conforman AL.EX.02, cuyo objetivo es presentar todas las piezas de una colección de arte moderno o contemporáneo, menos las excluidas por el propio algoritmo, en un espacio dado. A partir de la división entre obras de pared y de piso inventariadas de forma azarosa, un conjunto de reglas precisas produce un montaje que optimiza el espacio disponible, intentando que cada objeto pueda ser percibido en su totalidad. El algoritmo suspende jerarquías históricas, valorativas o narrativas, soltando obras como significantes flotantes. Esa suspensión libera y potencia la materialidad de las mismas, elemento fundacional en la producción creativa, y trabaja sobre la cantidad, una de las características principales dentro del concepto de colección. El museo es transformado así en un transmisor de información apolítica. Sin embargo, evade la neutralidad del espacio de exhibición para acercarse a un recorrido íntimo de la colección, pero plagado de una gran cantidad de información que oculta singularidades. El algoritmo emancipa al arte de la idea de mercancía en cuanto a originalidad, aura o valor, impulsando el eco, la multiplicación o diseminación. El poder creativo y explosivo no se centra aquí en la individualidad, sino en la masividad: el hecho de estar uno cerca del otro.

### *b. Colección simbiótica*

El recorte realizado sobre el patrimonio en mi muestra Amor Pasion y la reciente incorporación de Heredia, Herrera y Centurión a esta narrativa curatorial ya es una propuesta en sí misma, como la que propuso Malraux en su Museo Imaginario.

Amor Pasion se contiene dentro de un marco conceptual receptivo y sensible a modificaciones, no solo por la incorporación de los artistas antes mencionados sino también por las infinitas combinaciones que las obras proporcionan dentro de Amor Pasion. Esto quiere decir que en la genealogía de una obra conviven múltiples componentes que responden por un lado al recorrido profesional del artista (como ser premios, muestras, colaboraciones, etc), y por otro, considerar a la obra en sí misma, su propuesta conceptual y su evidencia material, montaje, registro y cuestiones aledañas. El punto neurálgico que amalgama todas estas construcciones que conforman a un artista es la sensibilidad. Un espectador, un historiador, un curador, un poeta puede vehiculizar en base a su singularidad un terreno fértil para que se produzca un encuentro fructífero entre obra y espectador. Aquí no hay algoritmos ni inteligencia artificial que sustituyan o borren la sensibilidad, es irreproducible, es necesario hacer hincapié en esto, lo que nos hace íntegramente humanos.

El siguiente plano con los artistas ubicados espacialmente en la sala 1 del MMAUP sirve de guía para realizar asociaciones y que sea soporte para nuevos disparadores. Los nombres en color azul son los que se añaden a Amor Pasión, el rectángulo turqués es el proyector que exhibe el texto de sala en una pared.



### ***Herrera en sombra***

La obra perteneciente a la serie *Autorretrato* (pág. 92) es un cubo de madera por donde una de sus caras emerge un *palo* del mismo material. Ya realizamos un recorrido por la obra de Herrera pero es necesario puntualizar en un detalle que dicha obra desprende, que como autorretrato nos da la libertad de sumar otras capas de lectura a este objeto. Como bien mencioné, el palo es un elemento que al momento de nombrarlo se vuelve tarea difícil porque el artista justamente elimina todo detalle y toda huella.

Esta es su operación, no deja indicios para que uno pueda realizar un juicio, porque no hay evidencias claras. Frente a tal hermetismo uno puede capitalizar con su propia lectura tan acotadas pistas porque permite que el objeto se vuelva flexible, se amolda a nuestra clasificación, puede anclarse y aportar una cuota de extrañamiento a Amor Pasion. Este palo emula en su morfología una cachiporra, un elemento que se utiliza para golpear, ¿golpe militar? está allí, estático, rígido y erecto. Hay que entender que este falo-palo-cachiporra es todo al mismo tiempo, es sexual, amenazante, sugerente y mortal.

El espacio que ocupa en la muestra se encuentra por delante del proyector, amurado al techo cual protuberancia. El haz de luz que se proyecta en la pared con el texto curatorial advierte una interferencia, la silueta de la cachiporra amenaza las palabras, ensuciando nuestra historia. Las zonas legibles contrastan con las que se encuentran en la penumbra recortadas por la silueta del palo, en el recorrido de la exhibición los espectadores también proyectan sus sombras en el texto volviendo ese palo en un garrote y en un falo amenazante. Entonces tenemos una escena violenta, ese palo-falo presagia el sexo y la muerte ¿sida?. Esta obra de Herrera se ensambla con Amor Pasion en clave desmaterializada ya que la sombra no puede tocarse ni cubrirse, podría ser una operación del artista. Es claro el carácter metamórfico de esta pieza.

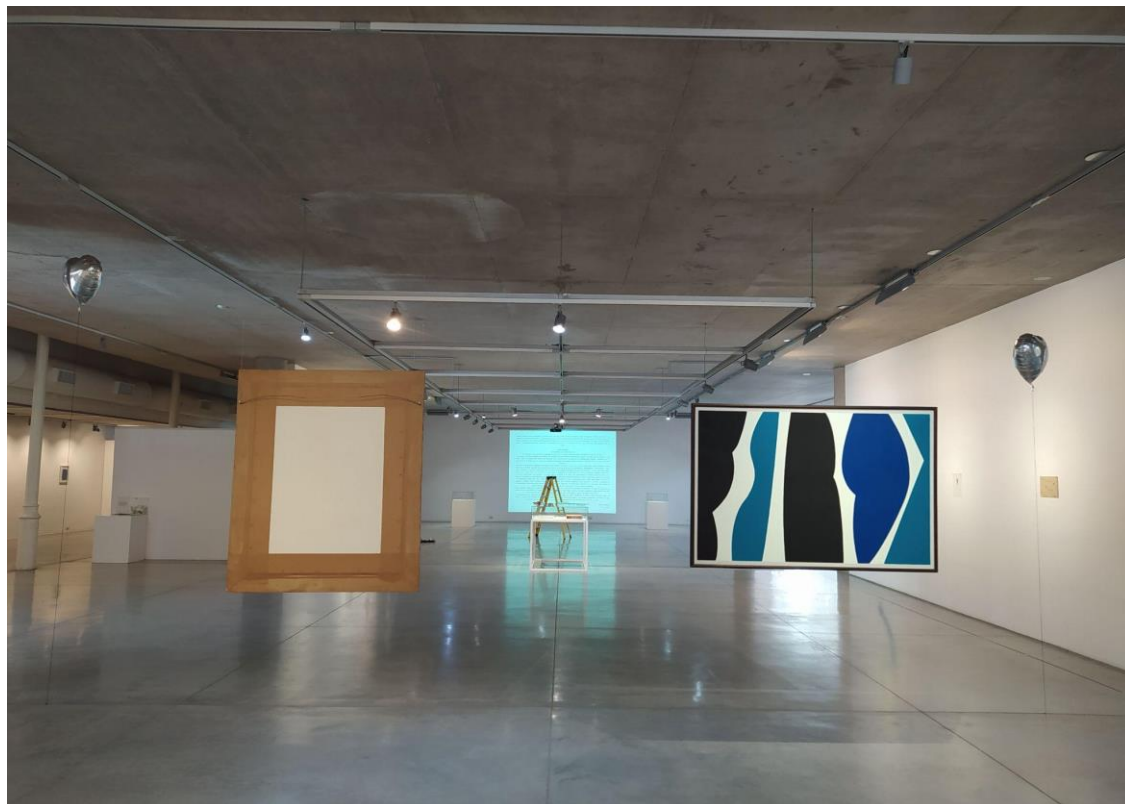
### ***Herrera en pasillo***

El ingreso a la muestra se realiza entre dos cuadros suspendidos, paralelos y contiguos, hablamos de la obra de Serón y Bruniard que forma una especie de puerta o corredor lo bastante ancho para que una persona pueda atravesarlo. Los dos globos plateados de helio levitan al costado de cada obra generando un leve movimiento oscilante, se encuentran atados al piso y un hilo negro fino los une. Una vez que el espectador atraviesa, se detiene, observa y medita. Al poco tiempo va a notar -

dependiendo su receptividad- una presencia, algo que lo acecha, si mira el suelo se proyecta una sombra que no pertenece ni a él ni a ninguna de las obras que se encuentra mirando, claramente identifica que viene desde arriba. Se da vuelta y en lo alto, amurado a la pared dentro de una cubeta blanca se encuentran dos pares de zapatillas -blancas- cuyos cordones y medias penden por la gravedad. Un punto rojo entre y levemente detrás de las zapatillas da cuenta de un plug, el espacio entre las zapatillas forma una especie de corredor aludiendo al pasillo Serón-Bruniard. La obra en cuestión no se titula y pertenece a la serie Retrato -es el retrato del Sr. Azul-.

La decisión de colocar esta pieza en el techo y dos metros después de haber atravesado esta “puerta imaginaria” produce un punto de inflexión que marca dos tonos que pendulan entre la ausencia y el cuerpo (tema sensible en nuestro país). El ingreso a la muestra presenta un rasgo delicado, amable y placentero por la propia composición formal y pictórica de Serón en complemento con su montaje suspendido en el espacio, notamos que esta suerte de “liviandad” se tensiona y confronta con la obra Retrato. Un detalle que es necesario traer a colación y responde a una decisión técnica del artista es el pegado de las medias dentro de cada calzado. No son medias que se encuentran del todo vacías, sino que parecerían haber contenido o contienen un volumen, para ser más claro, el diámetro del agujero propio de la media no se toca, no están pegadas como cuando se doblan, sino que están separadas induciendo a lo fantasmático en este punto. Es una pieza que si bien contiene elementos físicos que la construyen, la ausencia que evoca parecería ser más corpórea que lo que ópticamente distinguimos de la obra. Es una sensación ambigua la que sucede, como de inacabado, porque desde el fenómeno óptico se completa desde la ausencia, de la falta de datos, se revive permanentemente una espectralidad. Esta última apreciación trae ese cuerpo invisible a escena, uno cree que habita esas medias y zapatillas, entiende que se encuentra invertido que camina sobre techo y pared, lo cual se vuelve bastante inquietante. En ese recorrido circular que realiza el espectador alrededor de la pieza, inconscientemente, deja un hueco virtual porque cree que allí hay alguien y allí la obra se materializa. La imagen de ambos globos flotando por encima de Serón y Bruniard, que también se suspenden desde lo alto, y ese cuerpo de Herrera que pende invertido, conjugan un clima gravitatorio muy singular.

La disposición de ambos trabajos de Herrera se encuentra sobre una línea recta imaginaria que atraviesa el centro de la sala, uno al principio y otro al final, están dispuestos de forma paralela y en el techo, es una zona intersticial la que habitan ya que u presencia se evidencia desde sus desechos como ser sombra y lo inacabado.

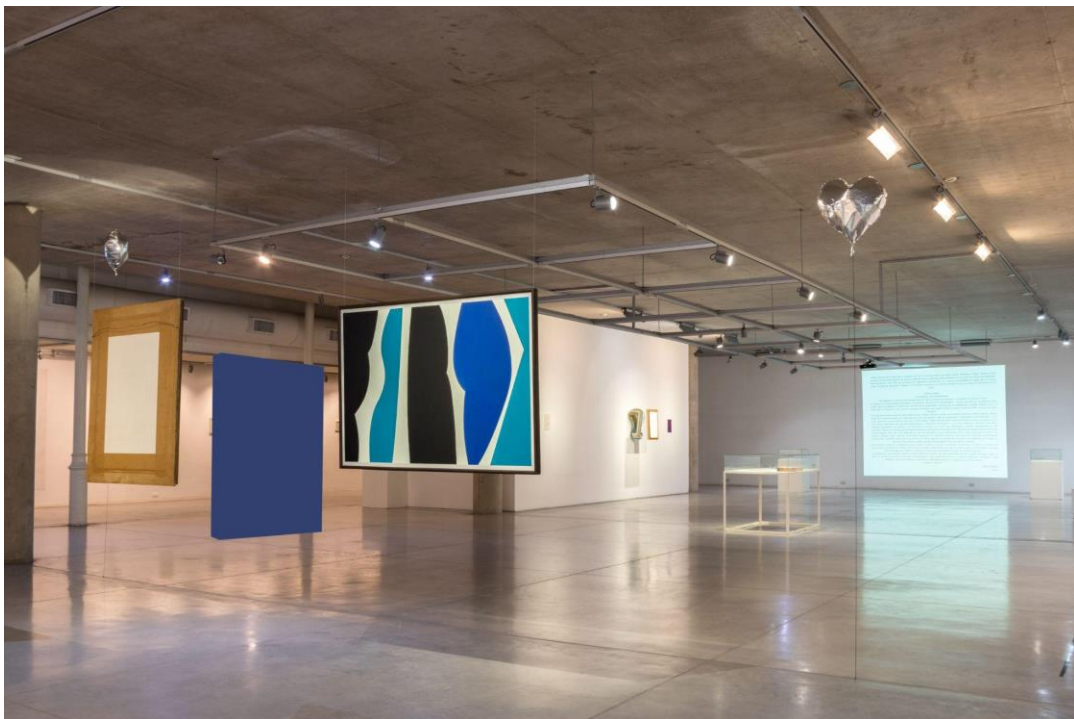


*Entrada a Amor Pasion. Registro de archivo personal.*

## *Centurión azulado*

Para el caso de Feliciano se coloca un tabique de madera de 200 x 150 cms. pintado del color de la pared donde se encuentran montadas en la habitación del Sr. Azul. A medida que el espectador ingresa a la sala va descubriendo este rectángulo vertical que proyecta la composición de Serón, incluso su color está dentro de las tonalidades de la pintura. Pero genera algo más, añade cierto misticismo porque al ser una figura geométrica concreta sumado a este color evanescente da la sensación de aparecer y desaparecer de manera intermitente.

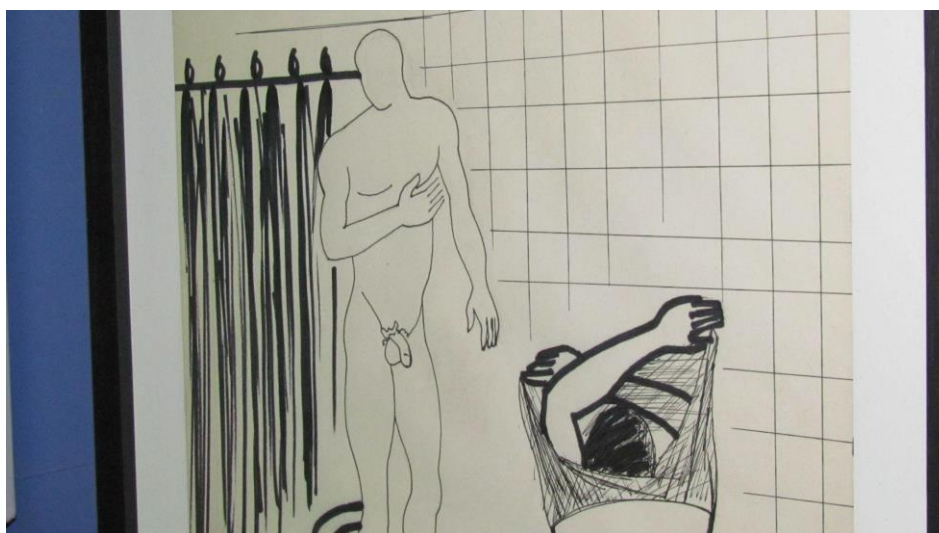
*Rectángulo de color azul incorporado como simulacro en Amor Pasion.*



Los dos dibujos de Centurión se encuentran colocados en el tabique sobre la cara opuesta a la que vemos al ingresar, tal decisión parte de la necesidad de generar una leve interrupción porque como primera medida uno como espectador debe dilucidar si ese rectángulo azul es una obra en sí o contiene algo en su reverso. Una vez descubiertas dichas piezas podemos notar que reclaman una intimidad, su proveniencia de la escala doméstica se enfatiza por su montaje a espaldas de la sala y su elección en ser la única pared de color. Es necesario que quienes la recorren puedan permitirse tiempo a solas y observar, además, la muestra de manera centrípeta, desde los límites de la propia sala. La

exhibición posee una fuerza centrífuga ya que las obras están suspendidas en sus bordes como una especie de cáscara virtual, se contiene a sí misma.

Tales dibujos son una rareza ya que a Feliciano se lo asocia al mundo textil, no caben dudas. Son obras que aportan jerarquía al patrimonio ya que son las menos difundidas, lo cual sube el valor de la propuesta, la escasez se capitaliza en ese sentido. Pude contemplar estas obras en varias oportunidades y siempre terminé a bordo de su viaje, en Centurión no es sólo su trazo que nos permite viajar sino un conglomerado mayor. Desde una percepción que carece de base científica tales trazos donde el grosor de ciertas líneas fluctúa y se acompañan generan espacialidad, esto se debe a optar por dejar áreas “inacabadas” haciendo que la falta de datos se complete en nuestro recuerdo y en nuestra retina, son dibujos que necesitan para su supervivencia nuestras propias vivencias. Podemos reconocer un cuarto de baño con unos simples azulejos esbozados, incluso ya distinguimos un color sin verlo, apela a “el color de nuestros recuerdos” como el título del libro de Michel Pastoureau. La obra se vuelve frágil por las hojas de una empresa de telegrafía que utiliza, no responden a “un profesional”, sin embargo, el dibujo se impone y convive en el soporte como si fuera tratado cual seda, tiene esa misma delicadeza y calidez cuando trata la tela. Uno puede entender de manera clara la intimidad de la escena que Centurión propone, nos propicia el terreno para que el círculo se complete con quien la mire. Encuentro en los trazos algo dominante y vigoroso ¿sexo y roles? nadie toca a nadie, nadie mira a nadie porque no hay ojos, y si los hay, están tapados. El punto de vista que nos proporciona el artista en el cuarto de baño es algo elevado, allí protagonizamos la piel del voyeur.



*Detalle de obra*

### ***Heredia: un montón de cuerpo***

Tener la oportunidad de observar a menos de quince centímetros este Heredia me llevó a pensar cuán fuerte debía ser la pared que la sostiene, es una obra imponente, no hay titubeos, arrasa y avanza en una sola dirección. Al contrario de Centurión donde uno se vuelve para con la pieza receptivo y permeable ante sus sutilezas, en este caso, es como golpear el rostro contra el cemento, no se sabe qué mirar primero porque es complejo dilucidar qué corresponde a cada cosa. Una vez ubicada la representación del cuerpo tan toscamente construido, comenzamos a reconocer esta figura por medio de pelos, su musculatura mórbida y su glándula emulando intestinos. La superficie de la hoja texturada, craquelada, casi rota, habla de una fragilidad muy diferente a la del artista paraguayo. En la obra de Heredia solo cabe su fisicalidad matérica, la imagen es excusa, uno como espectador siente su vehemencia en el uso de materiales y la admira, pero no puede navegar la imagen como en Feliciano, es excluyente en algún punto al igual que hipnótica.

Sin dudas esta pieza de Heredia lleva al límite la muestra enfatizando su propia materialidad, se permite la licencia de vivir su propia fisicalidad, no es un dibujo de un hombre, es lo más cercano a decir que la pintura habla sobre la pintura, la obra es el propio material que se autodenomina. Heredia es esto, es carbón, es grafito, es suciedad...es arrollador.

Montar esta pieza sola sobre una pared de la sala es suficiente, no presenta fisuras, tiene todo. Pero debe convivir con otras y evitar -como curador- neutralizarla, tarea que veo difícil. La decisión entonces consta de colgarla desde el techo junto y de frente al corredor de ingreso al museo ya que irremediablemente la gente debe pasar por allí. Convive a metros de la obra de Juan Carlos Romero (pág. 51) con esa gillette y estela de sangre sobre un fondo blanco, el montaje insinúa una lectura sobre la propia materialidad.

Lo de Romero es de quirófano, teme a la sangre, evita secreciones y contacto, el cubículo de vidrio que la contiene reafirma esta idea, es una obra que necesita aislarse, "se ve a través de". Heredia vive la carne, vive en la carne, está cómodo allí, escabullido en las vísceras sale a la superficie, la operación es desde atrás hacia adelante, Romero de adelante hacia atrás.

El vidrio que separa la sala donde se encuentra la obra y el corredor es una buena carta de presentación que anticipa e ilustra el tono de la propuesta, claramente funciona como señuelo. El vidrio interrumpe la irresistible pulsión que despierta en el espectador poder acercarse, tocar y ver.

Esta muestra se sostiene desde la confianza y apuesta en sus artistas, valora y prioriza la fragilidad poética entendida como eje articulador que atraviesa cada pieza en exhibición. Para ser más claro hay que hacer un esfuerzo contextual en comprender que ciertos artistas que atravesaron experiencialmente períodos oscuros de la historia nacional y en las condiciones que concibieron sus obras cierto juicio relacionado a la “calidad” o “factura” de sus obras no impacta en absoluto en el valor simbólico que atesoran. Al contrario, esa posible extinción respecto a sus materiales físicos no debilita la obra, la hace crecer en el tiempo. Otro punto nodal es el diálogo horizontal que se establece entre las obras del patrimonio del MMAUP y las del Sr. Azul, el acceso a charlas y entrevistas con el coleccionista añadía en cada encuentro espesor a ciertas ideas o asociaciones, el proyecto se va cargando de sentidos, capa sobre capa. Amor Pasion se construye desde el compromiso con las personas que forman parte del proyecto, al Sr. Azul por permitir acceder a su intimidad y dejarme ser parte de ella y al museo por arriesgar y reformular su acervo a través de nuevas lecturas por parte de curadores y artistas jóvenes. Por último, hacer posible Amor Pasion requirió del amor y la pasión, quizá sea redundante nombrar ambas palabras porque en su significante representan lo mismo pero que conceptualmente se refuerzan a sí mismas. Amor Pasion dialoga, debate y discute con quien se deje atravesar y embarque en este viaje, confía y cree que ambas partes -obra y espectador- cambien en el proceso.

## *Notas finales*

En este breve pero exhaustivo recorrido a través de la historia tanto del MMAUP de Rafaela y la gestación y concreción del Macro en Rosario, cabe señalar que aproximadamente en los últimos siete años los premios adquisición tanto de la Bienal de Rafaela como el Salón Castagnino+Macro comparten cierta afinidad y uniformidad en el tipo de obra que concursa y se premia; pauta que habla de una clara intencionalidad sobre la profesionalización del arte. La carrera de un artista hoy se vale de programas de formación para artistas, residencias, clínicas de obras y curadurías, pensar esto a principios del 2000 era poco frecuente, por no decir inexistente, y que fue creciendo, por suerte, en el tiempo. A través de una manera articulada se crean alianzas con empresas de gran envergadura que puedan financiar, vehiculizar y exhibir proyectos de artistas tal como la Fundación Andreani que cuenta con su propia sede acaparando campos interdisciplinarios o el Grupo Petersen que brinda y forma a gestores culturales en áreas referidas a lo museal para pensar estrategias que vinculen al espectador con el museo por medio de nuevas plataformas. Entre los años 2005/2012 encontramos empresas como Petrobras, YPF o la Fundación Telefónica donde el artista contaba con espacios para exhibir y apoyo para fomentar su trabajo mediante difusión y premios financiados. Todo esto que puede parecer evidente o que a lo largo de la historia siempre funcionó de manera efectiva, realmente es un trabajo que demanda tiempo y que se edifica a través de gestores, artistas, galeristas, curadores y demás agentes.

El caso del patrimonio rafaelino se fué construyendo por voluntad de artistas y docentes tanto locales como regionales, si bien es una institución joven en comparación con Castagnino+Macro, su capacidad para subsistir en el tiempo requiere de una permanente oferta de actividades, programas de inversión para infraestructura y ayuda que ponga en valor simbólico el patrimonio, para ello necesita ayuda de historiadores, curadores, conservadores y artistas contemporáneos que puedan teñir su acervo de múltiples lenguajes, poniendo en órbita al museo con una imagen que genere impacto local, provincial, y nacional; de ahí que su gran apuesta sea la Bienal que condensa esta mirada federal que desea alcanzar. Queda claro que adquirir obra es percibir la dimensión simbólica de un objeto que se suma a una colección, tal dimensión responde en gran porcentaje como capital financiero, pero también en esa transacción se “adquiere” la subjetividad del artista, escritos que son de gran ayuda, guía y documento histórico porque

son reflexiones o pensamientos en primera persona que dan cuenta de sus intereses, prácticas y metodologías que se anclan en un momento histórico específico. El relato del artista se inscribe y concatena con el relato impartido por el jurado que selecciona y que a su vez lleva a generar mesas de diálogo con el equipo del museo para dilucidar qué se debe adquirir en relación a su propio patrimonio. Es toda una maquinaria que entra en acción y genera material de estudio por medio de catálogos institucionales cuyas fuentes deben estar a disposición del ciudadano para que sea consultado e investigado.

En lo personal, contar con la predisposición del Sr. Azul para entablar charlas e intercambios de información es una oportunidad inigualable y espero que se sostenga en el tiempo. La reciprocidad en tales encuentros me permitió confrontar y derribar prejuicios respecto a ciertos artistas de su colección, hecho que se manifiesta en este trabajo cuando abordamos a Herrera, Heredia y Centurión. Así, el relato de Azul, mi relato y la fusión de ambas crean otra mirada posible, agregan espesor al proyecto curatorial que comparto con ustedes.

Azul habla de su colección como “su mundo privado” lo cual lleva a pensar y asociar cuando aquí mencionamos que el escritor Mujica Lainez donó sus retratos al Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de la ciudad de Santa Fe en 1954/1955. En ese gran grupo de retratos realizados por diferentes artistas y en diferentes años, lo que dona el escritor finalmente es un gran autorretrato fragmentado como bien mencionó en su tesis Juan Cruz Pedroni. El caso de Azul prescinde de retratos o donaciones para hacerse eco en museos o en el circuito del mercado del arte, lo cual vuelve a su colección bastante inaccesible, "difícil de coleccionar" lo cual agradezco en hacerme partícipe y poder descubrirla. A la colección de Azul ingresé como artista y luego como curador; no hay que olvidar que uno se convierte en portador ¿cuál virus? de una información que el coleccionista dispone a través de decisiones estratégicas o deliberadas por medio del montaje doméstico y su relato: cómo mostrar y que contar. La observación y el diálogo que se recogen en tales encuentros es información que se obtiene de fuente directa y podemos utilizar como herramienta para contaminar desde el espacio doméstico/privado al público museal, o viceversa. Así se genera un intercambio de ideas referidas al montaje, metodologías en cómo comunicar una colección, asociaciones con artistas de diferentes períodos históricos, etc . Se produce una simbiosis entre ambos mundos.

Resguardar la identidad, seguridad e intimidad del Sr. Azul nace de su petición y de un mutuo acuerdo, hecho que lleva a reflexionar sobre cómo se proyecta su colección en el tiempo. Si bien este trabajo se centra en su patrimonio, el recorte personal que realicé es ínfimo ya que no da cuenta ni de su totalidad ni de su diversidad, por lo tanto, lo no seleccionado queda en penumbras al público. Frente a esta situación donde Azul y su colección se vuelven invisibles, en algún punto, abre una discusión muy fructífera donde poco importa sus adeptos o detractores ya que lo trascendental es reflexionar. Claramente toda colección pública o privada nunca es enteramente descubierta y menos exhibida, muchas obras y artistas pueden estar ocultos por largos períodos hasta dar con su público. Como señaló Guillermo Fantoni respecto a la obra de Estanislao Mijalichen en una muestra realizada en la galería Subsuelo en 2019 haciendo mención sobre la invisibilidad del artista “todavía no había ojos para su obra”. Es una frase que acarrea tiempo y sentido de trascendencia: el tiempo alude a la producción de un artista en un tiempo y contexto específico y a la capacidad de circulación e impacto que tenga su trabajo, el caso de Mijalichen ilustra esta idea de quedar opacado por otras prácticas artísticas de su momento pero que sin dudas dialoga en clave contemporánea con artistas que producen en el presente. Hay un desfase que muchas veces responde a intereses de mercado y al misterio, y está bien que así sea. Por otra parte, el sentido de trascendencia presenta una gran subjetividad que aquí se evita desarrollar; pero sí quisiera señalar que algunos comportamientos se espejan como el acto de donación por parte de coleccionistas a museos públicos, las donaciones de los propios artistas, el propio artista que produce y envía a salones o bienales para que su obra sea adquirida, son actos de trascendencia, de que la obra perdure más allá de la finitud física. Un ejemplo que da cuenta de esto es cuando Alberto Heredia en el año 1998 decide donar su obra completa sumando su inmueble casa-taller al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires porque piensa que la mejor casa para sus obras es el museo.

Frente a un mundo cada vez más veloz y corporativo donde la transacción del capital predomina por sobre el capital simbólico, el Sr. Azul se repliega, ralentiza y apela al mito como modelo de construcción tanto de su colección como de su imagen (cómo retrato), esto quiere decir que mi relato o crítica sobre sus obras se ensamblan o contraponen con otras lecturas ya realizadas o por realizarse para edificar -así- un gran cuerpo que se vale y origina desde la escasez y la falta, como ser registros fotográficos,

entrevistas, ficha técnica, montaje -ya que en lo doméstico todo el tiempo se van modificando los sitios que habitan las obras-. Del mismo modo mi escritura relata este proceso en tiempo real y simultáneamente va perdiendo cierta fidelidad con la realidad porque una obra que es vista, criticada y puesta en relación ya modifica la historia. Definir lo privado y lo público es algo utópico, porque las colecciones dependen de personas y que a su vez dependen de cómo una galería administre y comunique las obras, qué tipo de piezas interesan a un museo para llevar a cabo una muestra con una colección privada, o sencillamente de familiares que ignoren y como consecuencia se disgrega un cuerpo de obra invaluable.

Azul resiste, resiste desde lo doméstico, en contra de lo corporativo y lo urgente, en contra de apariciones en catálogos basados en su acervo, en contra de visitas innumerables de curadores, galeristas, agentes culturales, fotógrafos y periodistas. Quizá la magia radica en la falta de imagen e información que tenemos de esta colección, ya que desde la ausencia se habilita y construye un imaginario ¿Al igual que las obras de Herrera?

El boca a boca permite que los que vieron la colección de Azul puedan narrar, describir, contar o relatar, para que, en algún momento, todas esas miradas se concentren y carguen con tal espesor, con tal mítica que inevitablemente sus obras vean la luz. El MMAUP de Rafaela empezó con una simple donación y terminó siendo un faro regional y nacional, el Museo Castagnino+Macro comenzó con una donación familiar y terminó siendo el museo con la colección más grande del país, las puertas son infinitas. El hogar de Azul al igual que el Museo Imaginario de Malraux comparten una cosa y es que sus puertas se encuentran abiertas. Solo resta tiempo.

Gracias

Omar y Silvia

Santi, Cande, Malvi, Beni, Renato, Feli, Ema, Gladis, tíos, tías, primos, primas, Agostina, Papel, Gerardo y Julián.

Por estar y acompañar.

Gracias a Adriana Palma por guiarme en la búsqueda del tema de este trabajo y al Sr. Azul por *abrir sus puertas* a una increíble colección.

A Carolina Landoni por sus hermosas y motivacionales devoluciones.

## **Bibliografía**

- Argentino Contemporáneo / Macro. Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (macro) anexo del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario : Acquatint, 2004. - 320 p. Fernando Farina, Roberto Echen, Nancy Rojas.
- Artundo, P., & Frid, C. (2008). *El coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones 1880-1970*. Fundación Espigas.
- Barthes, R. (2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo Veintiuno Editores.
- Bishop, C. (2013). *Museología radical: o, ¿qué es "contemporáneo" en los museos de arte contemporáneo?* (C. Bishop, Trans.). Libretto.
- Castagnino+Macro. (n.d.). *¿Qué es un museo de arte contemporáneo?* Disponible on line: <https://xdoc.mx/preview/nicola-costantino-5de813829c5b5>
- Construcción de un museo / Federico Baeza...*[et. al.]- 1a ed. ilustrada.- Rosario: Ediciones Castagnino/macro, 2015
- De la comisión municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*. Fundación Espigas, 2012.
- Echen, Roberto Es contemporáneo? : *Ars auro gemmisque prior* . - 1a ed. - Rosario : Ediciones Castagnino/macro, 2010. 96 p.-Arte.
- Genette, G. (1997). *La obra del arte*. Disponible on line: <https://fddocuments.es/document/genette-g-el-estado-conceptual-en-la-obra-del-arte.html?page=12>
- Groys, Boris. *El curador como iconoclasta*. Artículo para el Centro Cultural Criterios de La Habana, 2011. Disponible on line: <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/CURADOR-ICONOCLASTA-BGROYS-02.pdf>
- Helguera, Delfina. *El coleccionismo de arte en nuestro país y en el mundo actual*. Revista de Instituciones, Ideas y Mercados N° 59, 2013.
- Landoni, C. (2017). *¿Hartos del yo? Derivaciones del autorretrato contemporáneo*. RepHipUNR. Disponible on line: <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/12087/02-105-126.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- La sociedad de los artistas: Historias y debates de Rosario*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2004.

- Malraux, A. (2017). *El Museo imaginario* (M. Cándor Orduña, Trans.). Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.).
- Montini, Pablo. *Mercado de Arte y coleccionismo en Rosario*. 2005
- Obras del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino*. Secretaría de Cultura y Educación, Municipalidad de Rosario, 1996.
- Peirone, Ricardo y Tosello, Américo. *Las artes visuales en Rafaela*. 2º edición a cargo de Ricardo Peirone, 2009
- Registro Patrimonial 50º aniversario. Edición conmemorativa*. Asociación Amigos del Museo Municipal de Arte Urbano Poggi. Con el apoyo y el sostenimiento de la Comisión Municipal para la Promoción de la Cultura, 2019.
- Roberto Vanguardia. Boletín N ° 1. Rosario, 2004. Disponible on line: [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01d8/1f45d00e.dir/r72\\_07nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01d8/1f45d00e.dir/r72_07nota.pdf)