

Omar Schiliro: artesano de la alegría¹

Omar Schiliro: Joy's Artisan

Francisco Lemus*

Fecha de Recepción: 20/10/2016

Fecha de Aceptación: 2/11/2016

Resumen: *Este trabajo indaga en Omar Schiliro (1962-1994), artista vinculado a la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas de Buenos Aires fallecido a causa de sida. A través de las reflexiones que provee la teoría queer sobre la temporalidad—con especial énfasis en los afectos—, se analizan las formas de subjetivación que hicieron a su trayectoria biográfica, los modos de resistencia a la epidemia y su apuesta estética y política por procedimientos y materiales degradados por las ficciones normativas de la cultura.*

Palabras

clave:

Omar Schiliro - Galería del Rojas - queer- VIH-sida

Abstract: *This paper analyzes the work of Omar Schiliro (1962-1994), an artist associated to the the Centro Cultural Rojas in Buenos Aires, who died of AIDS. Through the reflections about temporality provided by the queer theory —with special emphasis on affect theory— we investigate*

¹Este trabajo forma parte del proyecto doctoral “Imágenes disidentes. Artes visuales y formas de subjetivación gay (1989-1997)”, Beca Interna Doctoral del CONICET radicada en el Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffo”, Universidad Nacional de Tres de Febrero y, también, del proyecto “Genealogías críticas de las desobediencias sexuales desde el sur”, dirigido por el Lic. Fernando Davis en el Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Algunas de las ideas fueron desarrolladas, por primera vez, en una ponencia titulada “Omar Schiliro: el *bijoutier* de Itaipark” presentada en el III Coloquio Internacional “Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis”, Programa Universitario de Diversidad Sexual, Centro de Estudios Interdisciplinarios, Universidad Nacional de Rosario, mayo de 2016. Agradezco a Jorge Gumier Maier y Alberto Goldenstein por permitir la reproducción de las imágenes que integran este trabajo.

* Profesor en Historia de las Artes Visuales por la Universidad Nacional de La Plata y Magíster en Curaduría en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. En el marco de una Beca Interna Doctoral del CONICET investiga las relaciones entre las prácticas artísticas y las formas de subjetivación gay durante los años noventa, en especial, el grupo de artistas nucleado en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas y las formas de resistencia generadas en torno a la crisis del VIH-sida. CONICET-IIAC/UNTREF. Correo electrónico: franlemus09@gmail.com

the forms of subjectivation that made up his biographical trajectory, the modes of resistance to the epidemic and its aesthetic and political bet characterized by procedures and materials degraded by the normative fictions of culture.

Keywords: Omar Schiliro - Centro Cultural Rojas- queer - AIDS

Introducción

En 1991, a partir de su diagnóstico VIH+, Omar Schiliro² comenzó a producir objetos y esculturas de elaboración artesanal conformadas por recipientes de plástico y vidrio y ornamentadas con caireles, gemas y otros elementos que adquiría en las tiendas del Once, locales de lámparas y ferias. A diferencia de otros artistas, Schiliro ingresó al arte como una forma de supervivencia para dejar atrás su pasado pobre y reinventar un presente un poco más favorable. Acondicionado hasta su muerte, en 1994, por los cuidados que amorosamente le proporcionó su pareja Jorge Gumier Maier y las medicinas no convencionales para remediar el dolor y hacer de ese tránsito algo más llevadero, incluso espiritual, tomó al arte como terapia y salvación. Quizás estas ideas parezcan un poco anticuadas pero pensar las vidas atravesadas por el VIH-sida, durante los años noventa, por fuera de estas coordenadas de época impediría ver los procesos de subjetivación generados en torno a estas creencias, ante todo, entendidas como una posibilidad de fugarse del dispositivo médico tradicional.³

El sida instaló globalmente otro tiempo, ya sea por la llegada de una enfermedad “extraña” que impuso un límite muy próximo a la vida o por la vuelta crónica que propició una sobrevida farmacológica. En los primeros años de la epidemia, se evidenció

² En los primeros años de la década del ochenta, Omar Schiliro (1962-1994, Buenos Aires) trabajó de *dj* en discotecas de Buenos Aires, hacia 1987 se desempeñó como *bijoutier*, comercializó sus creaciones en ferias y locales de Buenos Aires, Mar del Plata, Rosario y Córdoba y, también, Santiago de Chile y Valparaíso, en estos años conoció a Jorge Gumier Maier.

³ Schiliro practicó terapias alternativas como la medicina antroposófica, el reiki, los *insights* [visualizaciones] y las afirmaciones, varias de ellas inscriptas en el pensamiento de la New Age. A su vez, al igual que otros artistas, fue un ávido lector del libro de autoayuda *Usted puede sanar su vida* (1984) de Louise Hay. Jorge Gumier Maier, en entrevista con el autor, febrero de 2016.

la precariedad de algunas existencias y cómo estas habitaron el mundo a través de formas alternativas que involucran al tiempo, el espacio y la corporalidad. Tanto en Schiliro como en otros artistas, fallecidos tempranamente, vemos biografías exentas de los marcadores paradigmáticos de la heteronormatividad concebidos en un tiempo lineal, progresivo y acumulativo (nacer, casarse, reproducirse y morir). Como señala Jack Halberstam, estos recorridos implican modos de organización no normativos de comunidad e identidad sexual que, a la vez, dan lugar a distintas prácticas contraculturales.⁴

En “Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts” (1996), José Esteban Muñoz señala el carácter efímero de estas experiencias, ya que lo *queer* es un modo de autoconocimiento, de sociabilidad y relacionalidad que, por lo general, se transmite de manera secreta y en gestos mínimos.⁵ Poco es lo que sabemos de Omar Schiliro, su paso fue demasiado fugaz, además de su producción artística —atesorada por unos pocos—, encontramos algunas intervenciones públicas registradas en la prensa gráfica, palabras que adquieren mayor espesor mediante los testimonios orales de sus allegados. En ocasión es su figura se nos desvanece entre las manos, pero enseguida encontramos algún indicio que nos ayuda a seguir con esta investigación, este ida y vuelta, que representa un límite físico y temporal al momento de acercarnos al pasado y, a la vez, un problema común en los historiadores, moviliza la escritura de este trabajo. Es por este motivo que, a lo largo de los apartados, ensayamos e imaginamos distintas ideas y entradas conceptuales sobre su obra para dar cuerpo a su ausencia y poner en relieve la intensidad de su actividad artística.

A su vez, resulta necesario, atender a la dimensión afectiva en la que se asienta su obra, ya que nos permite indagar en acciones personales y colectivas generadas como estrategias de resistencia en las cuales el dolor dio lugar al empoderamiento y no a la

⁴Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Space. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York-Londres: New York University Press, 2005.

⁵ Muñoz, José Esteban. “Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts”, *Women and Performance: a journal of feminist theory*, New York (US), Volume 6, Issue 2, (1996): 5-16.

victimización.⁶La producción de Schiliro, inscripta dentro de la renovación artística que tuvo lugar en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas, funciona como una micropolítica⁷ de la alegría modelada a través de elementos que proporciona la infancia: imágenes, afectos y deseos constituyen un pasaje creativo y resiliente que se distancia de la figura convencional del paciente, construida en plena crisis del sida mediante discursos estigmatizantes que hicieron al aislamiento. Desde esta apuesta, Schiliro produjo obras asentadas en la fantasía y situaciones placenteras, ya sea por la exuberancia de sus composiciones, los procedimientos y materiales de origen doméstico y los guiños cómplices que se desprenden de cada obra. [Figura 1].

Dichas estas palabras, este artículo intentará hilvanar la trayectoria del artista, no sólo desde su pertenencia al Rojas, sino también a través de su posicionamiento artístico y su relación con la enfermedad, una política del deseo que tensionó los límites de lo posible, desplazando la historia clínica hacia las prácticas artísticas.⁸

La Galería del Rojas

En Argentina, la década del noventa estuvo signada por el avance del neoliberalismo, no sólo una nueva red de relaciones económico-financieras, sino también un fuerte proceso capaz de construir hegemonía desde diferentes niveles subjetivos, sociales y culturales. De manera eficaz, la doctrina neoliberal asoció ideales políticos como la dignidad y la libertad individual con la libertad de mercado y de comercio.⁹En este sentido, la farandulización y el desprestigio de la política, la extranjería acrítica, la desvalorización de lo público y las privatizaciones, la cultura del *fitness* y los shoppings conformaron una dinámica de relaciones atravesadas por el corrimiento del Estado como garante

⁶ Hago referencia a las ideas desarrolladas en Macón, Cecilia y Mariela Solana, "Introducción". *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones del pasado*. Eds. Cecilia Macón y Mariela Solana. Buenos Aires: Título, 2015. 11-40.

⁷ Sobre las micropolíticas, véase: Guattari, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

⁸ Rolnik, Suely. ¿El arte cura? *Quaderns portàtils*, [On line]. En <http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-suely-rolnik>, 1-15 (noviembre 2016).

⁹ Según David Harvey, tanto el fascismo, las dictaduras y el comunismo como la intervención estatal constituirían una amenaza para estos "valores centrales de la civilización", Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007.

de derechos y la modelación liberal de los sujetos, en la cual la meritocracia y la estrecha vinculación con los objetos de consumo dieron cauce a un optimismo idealizado que, como correlato, tendió a reproducir la desigualdad social y volver normativos los afectos generados en torno al progreso y el bienestar personal.¹⁰

Durante estos años, las curadurías de Gumier Maier¹¹ redefinieron los parámetros del arte contemporáneo en el campo artístico de Buenos Aires al establecer una estética trazada por las formas de subjetivación sexo-disidentes, la adscripción a procedimientos degradados tanto por el canon modernista como por la heteronorma —la artesanía y las manualidades— y la apropiación de elementos de la cultura de masas y el arte popular en códigos *camp*. Este proceso cultural tuvo como epicentro la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas, espacio institucional, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, que Gumier Maier dirigió entre 1989 y 1996.¹² A través de la incorporación de artistas no profesionalizados, *amateurs*, *outsiders* y artesanos, el

¹⁰A través de las lecturas de Lauren Berlant —*El corazón de una nación* (2011) y *Cruel Optimism* (2011)—, Cecilia Macón señala que “Berlant despliega detalladamente la tesis de que el mantenimiento de las fantasías de progreso, principalmente las de movilidad social ascendente, constituyen un afecto particular: el *optimismo cruel*, una suerte de operación ideológica dedicada a que las personas se mantengan apegadas a vidas que, en los hechos, no resultan en su felicidad”, Macón, Cecilia. *Sentimus ergo sumus*. El surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, [On line] 6, 2. En <http://rlfp.org.ar/wp-content/uploads/2013/07/Sentimus-ergo-sumus-Cecilia-Macon.pdf>, 1-32 (noviembre 2016). 21-22.

¹¹Durante la transición democrática, Gumier Maier se desempeñó como periodista en las revistas independientes *El Porteño*, *Cerdos y peces* y *Fin de Siglo*. A su vez formó parte del Grupo de Acción Gay (1983-1985), previo a su participación política universitaria en la izquierda maoísta, y desarrolló una breve actividad teatral.

¹²Ubicado en el barrio de Balvanera, el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (1984), dependiente de la Secretaría de Extensión de la Universidad de Buenos Aires, fue una de las instituciones más emblemáticas del campo artístico durante la apertura democrática y los años noventa. En este espacio tuvieron lugar experiencias artísticamente radicales, donde no sólo se destacó el área de artes visuales —junto a la creación, en 1995, de la Fotogalería del Rojas, dirigida por Alberto Goldenstein—, sino también las áreas de artes escénicas y literatura y, más adelante, las áreas *queer* y de tecnologías de género. El Clú de Clan, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Las Gambas al Ajillo, Tamara Kamenzain, Rubén Szuchmacher, Vivi Tellas, Alejandro Tantanian, María Moreno, Naty Menstrual, Susy Shock, son algún*s de los artistas, músicos, escritores y dramaturgos—varios de ellos del *underground*— que han transitado por el centro cultural. En cuanto a la galería es necesario señalar que, en sus comienzos, sus condiciones de infraestructura fueron bastante precarias a causa del escaso presupuesto para gastos de producción. Incluso, vale mencionar las tensiones ocurridas al interior del Rojas, como por ejemplo la destrucción de obras por parte del personal y la pintada homófoba —“fuera putos del Rojas”— mientras tenía lugar la exposición *Harte Pombo Suárez* (1989). Jorge Gumier Maier, en entrevista con el autor, marzo de 2013.

curador delineó su programa de exposiciones. Frente a la exacerbada profesionalización artística, promovida globalmente en un incipiente circuito de becas y clínicas, el modelo del Rojas asumió una postura contraproduktiva para las narrativas neoliberales, optó por el rechazo al sofisticado intercambio de signos del neoconceptualismo y favoreció el trabajo artesanal. En un contexto en el cual el criterio disciplinario de calidad — propio del arte moderno— se vio desplazado, como señala Hal Foster, por un valor de interés de recepción cultural,¹³ el anclaje local y la apuesta anacrónica por el objeto en dimensiones hogareñas fue diferencial: instaló un conjunto de imágenes que, vistas en retrospectiva, resultan desafiantes para la evolución prefijada del arte contemporáneo y, también, para las garantías del arte moderno.

En este entramado, Omar Schiliro es un artista clave para entender el desarrollo del Rojas. Sin estudios en arte y con un diagnóstico a cuestas, produjo por cuatro años, breve período en el que generó una imagen propia y logró exponer en los espacios más relevantes de Buenos Aires.¹⁴ Al igual que las producciones de otros artistas, sus obras se acercan a las experiencias marginales que circulan por ámbitos no especializados e ilegítimos. Según el artista Marcelo Pombo, amigo de Schiliro:

El arte como terapia, es una de ellas. Forma guaranga e inculta que adquiere relevancia, a principios de los noventa, con la New Age y en medio de fuertes circunstancias locales: una crisis económica sin precedentes poco tiempo después de venida la democracia y la epidemia del sida. Y, es ahí donde algunas maricas quisieron torcer el destino de sus vidas, no del

¹³ Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2000. A su vez, Nelly Richard agrega que “la mirada de la crítica se ha desplazado de las formas intrínsecas del arte —que valoraba la tradición estética— a los problemas discursivos en torno al arte que el posmodernismo y el multiculturalismo relacionan hoy con el efecto social de la obra, Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007. 90.

¹⁴ Durante los años noventa, participó de exposiciones como *Bienvenida primavera* (Centro Cultural Rojas, 1991), *El Rojas presenta: algunos artistas* (Centro Cultural Recoleta, 1992), *Gumier Maier, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Omar Schiliro* (Espacio Giesso, 1992), *Ilusiones de artista* (Centro Cultural Recoleta, 1993), *Gumier Maier-Omar Schiliro* (Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993), *906090* (Fundación Banco Patricios, 1994), *Crimen y ornamento* (Centro Cultural Rojas, 1994), *The Rational Twist* (Apex Art, Nueva York, 1996) y *El Tao del arte* (Centro Cultural Recoleta, 1997), entre otras.

mundo, porque apenas podían con sus vidas. Omar es la representación más bella y clara de todo eso.¹⁵

Las relaciones entre el arte y la terapia son de larga data, en especial a partir del *art brut*, categoría relacionada al surrealismo que tuvo auge a mediados de los años cuarenta al incluir las creaciones de pacientes mentales, niños y *outsiders*. Vínculos similares se encuentran en el arte *naïf*,¹⁶ cuyas referencias locales podrían ser las pinturas de Leonor Vassena y los artistas expuestos en la galería El Taller que Vassena fundó, en 1963, junto a Niní Gómez Errázuriz y Nina Rivero. Quizás, Omar Schiliro tenga que ver más con esta experiencia que con la subjetividad totalizante de la vanguardia, ya que produjo desde un lugar de exterioridad a los códigos artísticos, incluso aquellos más experimentales y contraculturales. En él y otros artistas, como Benito Laren, Fernanda Laguna y Marcelo Pombo, dilucidamos una misma política estética dada por la apelación a prácticas consideradas menores, como las metodologías utilizadas en espacios clínicos y educativos, la producción en talleres de barrio, el *amateurismo* que se exhibe con modestia entre amigos y las manualidades expuestas en ferias y otros espacios que funcionan como archivos disparatados de lo singular eternizable. A diferencia de los artistas de las primeras décadas del siglo XX que, como es sabido, incorporaron este tipo de representaciones en sus proyectos, los artistas nombrados provienen de estos ámbitos, los frecuentaron, se hicieron de ellos como medio laboral, de experimentación autodidacta y disfrute.

Si observamos las obras es posible imaginar un contrapúblico conformado por niños*, maricas, maestras, artesanos*, artistas anónimos*, amas de casa, adolescentes, fans y personajes de la subcultura; sujetos —de cierto estatus subordinado— que producen

¹⁵ Marcelo Pombo, en entrevista con el autor, septiembre de 2016.

¹⁶En 1945, el artista Jean Dubuffet (1901-1985) denominó *art brut* a este tipo de prácticas, años después el crítico inglés Roger Cardinal utilizó la categoría de *arte marginal* en su libro *Outsider Art* (1972). Por lo general, al arte *naïf* se lo asocia con representaciones espontáneas, simples e “ingenuas” que poseen motivos cotidianos y religiosos y son realizadas por artistas autodidactas. No sólo encontramos propuestas *naïf* en pintores reconocidos por las historiografías del arte, sino también en imágenes de la cultura popular y el folklore.

imágenes que circulan en un carril paralelo al del arte institucionalizado y otras actividades de la vida pública. Según Michael Warner, un contrapúblico involucra mundos culturales, relaciones sociales y vías de comunalidad donde se asocia lo íntimo, los afectos (negativos y positivos), las prácticas sexuales y, también, las artísticas. Son escenas multicontextuales que transforman las vidas privadas que median al imaginar formas de sociabilidad, reflexión e interpretación oposicionales a los públicos dominantes, es decir, estrategias que permiten el desarrollo de subjetividades por fuera de los marcos reguladores de la vida burguesa.¹⁷

Procedimientos y materiales

En las salas blancas y artificiales del modernismo, la artesanía fue colocada como una otredad económica, cultural y sexual. No obstante, qué sucede cuando el procedimiento que ingresa a este terreno es aún más bastardo —la manualidad—y la materialidad ni siquiera posee un origen antropológico de cientos de años, pero si plebeyo y, casi siempre, asignado por la heteronorma a las mujeres, como son las palanganas y fuentes de plástico, las jarras y los repuestos imitación cristal tallado y la joyería de fantasía que Schiliro utilizó en sus obras. [Figura 2]

La artesanía es una práctica que involucra comunidad, no solo porque lo autoral es dejado de lado por lo colectivo, sino porque el rol de l*s artesan*s es producir para fines comunes. Experimentación en un tiempo propio, anacronismo y autonomía creativa frente a la progresión de otras prácticas mercantilizadas, son algunas de las caracte-

¹⁷Warner, Michael. *Público, públicos, contrapúblicos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Warner analiza la definición de los públicos racionales-críticos de Jürgen Habermas en *The Transformation of the Public Sphere* (1989) y la distinción que realiza Hannah Arendt —*La condición humana* (1958)—, entre la “actividad pública [...] como marco de referencia común de interacción que se necesita para permitir tanto un mundo compartido de iguales como la revelación de la agencia única” y lo privado fusionado en la vida familiar que, según Arendt, resulta inapropiado para la política ya que no contaría con la configuración creativa de la vida pública. *Ibid.* 66. A su vez, Warner se refiere a la definición de contrapúblicos esbozada por Nancy Fraser, “espacios discursivos paralelos en los cuales los miembros de grupos sociales subordinados inventan y echan a circular contradiscursos para formular interpretaciones oposicionales de sus identidades, intereses y necesidades”. *Ibid.* 138. Véase también: Fraser, Nancy. “Rethinking the Public Sphere. A contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”. *Habermas and the Public Sphere*. Comp. Calhoun Craig. Cambridge: MIT Press, 1992.

terísticas del trabajo artesanal, aspectos que contrastan con la modernidad y la distinción aristocrática del arte.¹⁸ Las manualidades, si pensamos en su irrelevancia para el sistema artístico, también comparten algunas de estas características. Existen reglas e intereses comunes en las personas que las realizan, exhiben un conjunto de códigos, transmitidos en comunidad que podemos emparentar con las capacidades relacionales de un contrapúblico y, también, implican desaceleración. Por medio del perfeccionamiento constante y el uso de materiales triviales, las obras de Schiliro abrazan el anacronismo, un ritmo necesario en su proyecto artístico. Para Walter Benjamin, la fuerza anacrónica tiene la capacidad anárquica de testimoniar contra la chatura que homogeniza el tiempo histórico, es decir, sólo a través de aquello marginado de los “grandes acontecimientos”, las rarezas, lo olvidado y rechazado —experiencias de la alteridad— se puede indagar en el pasado.¹⁹ El montaje, una mecánica de la historia, fue para la vanguardia la operación necesaria para inutilizar, recomponer, ensamblar y asociar distintos fragmentos del mundo material. Un modo de expandir los límites del descontento con el optimismo ilustrado mediante la combinación extraña de elementos incongruentes. A partir del *camp* y el pop, el montaje adquirió mayor eclecticismo, dando lugar a relaciones inesperadas entre imágenes de universos diferentes y opuestos.²⁰ Como toda organización impura, estos procedimientos no reniegan de la cultura de masas, el arte popular y los signos de elite, los toman y les imponen un tiempo otro que no es el de la moda.²¹ Es decir, la propuesta de estas obras radica en una desestructuración espacial y temporal que propicia otras condiciones de producción y reconocimiento para el arte,

¹⁸Richard Sennett propone pensar la artesanía como un saber corporal del *capital social*, es decir, conocimientos y habilidades que se van acumulando y transmitiendo en la interacción social, véase: Sennett, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

¹⁹Schiavoni, Giulio. “Frente a un mundo de sueño. Walter Benjamin y la enciclopedia mágica de la infancia”. Walter Benjamin, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1980. 9-33. A su vez, sobre el anacronismo como metodología de la historia del arte, véase: Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

²⁰Recomiendo la lectura de Jameson, Fredric. *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Volumen I*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2012.

²¹A partir del multiculturalismo, un proceso similar se localiza en las artesanías contemporáneas, véase: García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

donde el trabajo manual y artesanal, por su pertenencia subalterna, conlleva a una relación crítica con la autoridad.

“Trabajo desde cosas que me pasan a mí y a mí con la gente, y lo acentúo con la belleza. Y quiero que se lea con placer, con gusto, con belleza. Lo que todos conocemos, es un código general que marca la belleza. Lo quiero transmitir bien, con un bucle”, dijo Schiliro en una entrevista en 1993.²²La belleza en Schiliro dista del gusto de las clases altas y su derecho a la exclusión—aunque incorpora de manera *kitsch* la idea de lujo—, es popular, genera comunidad y, a su vez, minoritaria, no concuerda con los valores dominantes, ya que opta por la errancia del *camp* que distorsiona las tendencias fijadas.²³En este sentido, las obras del artista reformulan lo insignificante y convocan a un ritual que se sostiene en la tensión entre lo bello y lo ridículamente extravagante, entre el arte y la artesanía, entre el esplendor de lo seriado y el culto a lo único.

Volviendo a la imagen del bucle, es posible pensar un reenvío entre esta definición *camp* y el barroco. En líneas generales las historiografías coinciden en que el barroco es una forma transhistórica opuesta a la racionalidad clasicista, de carácter popular y pleno goce visual por ilusorio y artificioso, un estilo y modo de vida que buscaba propiciar una realidad alternativa —vale señalar la importancia de la fiesta, el juego y la celebración religiosa—.²⁴ Algo similar sucede con la literatura neobarroca que, según Néstor Perlongher, desafía el utilitarismo contable burgués, ya que implica “cierta disposición por el disparate, un deseo por lo rebuscado, por lo extravagante, un gusto por el enmarañamiento que suena *kitsch* o detestable para las pasarelas de las modas”.²⁵Visto de esta manera, las obras de Schiliro reactualizan el barroco, ya que a través de su ojo, objetos triviales—remanentes de otra época y novedades presentes en los contenedores de una economía de libre mercado— adquieren preciosismo e, incluso,

²²Omar Schiliro en: Curti, Silvana. “Jorge Gumier Maier y Omar Schiliro”, *Espacio del Arte, Buenos Aires (AR)*, Año 1, N° 2, (1993): 19. Entrevista a Jorge Gumier Maier y Omar Schiliro.

²³ Sobre el *camp*, véase: Halperin, David. *How to be gay*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

²⁴ Una clásica y, aún vigente, lectura sobre este tema se presenta en: Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y barroco*. Paidós: Barcelona, 1986.

²⁵Perlongher, Néstor. “Caribe transplatino. Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Excursiones, 2013.122.

alguna que otra vuelta caprichosa. Schiliro recurre a la teatralización, sus ensamblajes son tan perfectos que un taper o una palangana de color chillón simulan ser un objeto sin función alguna y las piezas viejas parecen a estrenar, algo que llega a su punto máximo con la inclusión de *bijouterie* y luces. El resultado final es un tipo de obra que se acerca al trofeo, el juguete, la luminaria y los cálices de una religión misteriosa. La apropiación *queer* del barroco tiene anclaje en Schiliro y sus producciones artísticas realizadas para habitar formas antirracionales. [Figuras 3-4]

Infancia: temporalidad y futuridad *queer*

Sin estudios académicos, trabajaba creando un universo paralelo. Los pequeños paraísos: el Itaipark, los bazares, películas como *Barbarella*, o el *Ladrón de Bagdad*, la famosa esquina de las luces de Suipacha y Córdoba, eran para él, los fragmentos, indicios de un mundo soñado repleto de juegos, fantasías y brillos, donde no había pobreza, donde “todo era estrenar”. Quería construir un inmenso lugar, a la manera de un parque de diversiones, donde pudiera vivir con “la pureza de la niñez”. Hacia ese lugar idílico, ingenuo, lleno de colores y alegría partió, dejándonos sus obras como regalos, que podremos usar para jugar, iluminarnos o desearnos buenos deseos”.²⁶

Con este texto Gumier Maier despidió públicamente a Schiliro al poco tiempo de su muerte en 1994. Ingenuidad y alegría son algunas de las palabras utilizadas para dar cuenta su producción artística atravesada por un diagnóstico que, de manera contraria a lo que se espera, posibilitó un tipo de pasaje donde los afectos incrementaron la acción. En la niñez la “maldición de ser útiles” quedaría en suspenso, ya sea por su marginalidad o la irrelevancia que les corresponde a los niños en el sistema productivo de

²⁶ Gumier Maier, Jorge. “Sin título”. S/f, 1994.

los adultos.²⁷ De este modo, el universo de la infancia constituye un espacio de invención a contrapelo de la racionalidad moderna, un mundo de posibles que puede desajustar la linealidad que regula, instrumentalmente, la vida. Las temporalidades *queer* se pueden asociar a la infancia en especial, como señala Elizabeth Freeman, por su capacidad de generar patrones en torno a lo imprevisible: formas no secuenciales de tiempo que involucran prácticas artísticas, estados de ensueño, etcétera, por mencionar algunas experiencias que resultan invisibles para el umbral historicista.²⁸ En un exhaustivo artículo que analiza las vertientes del giro afectivo y su desarrollo en los estudios de género y la teoría *queer*, Cecilia Macón señala que este tipo de temporalidad, en su interferencia con el tiempo total, puede “dar cuenta del deseo y la fantasía, dos atributos afectivos centrales para el despliegue de modos alternativos de pensar la imaginación histórica y la agencia”.²⁹ Estos atributos articularon la producción de Schiliro, una imagen que se afirma positivamente en lo festivo y la alegría sin negar las huellas de otros afectos propios de la inmediatez de la enfermedad. Un repertorio emocional que lejos de aquietar y volver dócil el cuerpo, produjo la invención de una vida más bella. En las palabras de Schiliro, los límites entre arte y terapia se diluyen, adquieren un carácter empoderador:

Yo hacía *bijouterie* y pensaba en la plástica, pero nunca me había lanzado. Pasó el tiempo, me enfermé de sida y estaba muy deprimido [...] hice una obra que veo como una explosión de angustias, depresiones que se tornaron primaverales. Esto lo relaciono con síntomas míos, llagas, manchas en la piel; todo se transformó en eso. Mi intención es manifestar un estado de hiperalegría, incluso yo trabajo con el virus, lo pongo afuera de distintas formas, porque el virus se transforma... La intención general

²⁷Schiavoni, Giulio. *Op. cit.*, 1980.

²⁸Freeman, Elizabeth. *Time binds. Queer temporalities, queer histories*. Durham: Duke University Press, 2010.

²⁹Macón, Cecilia. *Op. cit.*, 2013.

es transmitir lo mejor.³⁰

Cynthia Francica propone lo “*queer* infantil” como una característica central de las novelas editadas por Belleza y Felicidad,³¹ es decir, la infancia como un espacio de potencialidades desvinculado de los regímenes que gobiernan la adultez y abierto a múltiples futuros, entre estos, desviarse de la trayectoria heteronormativa y lineal que configura tanto los destinos personales como los profesionales.³² Desde su óptica, el pasaje de la niñez hacia la adultez provee de estados, afectos y estrategias que ayudan a sostener formas de vida alternativas. En el caso de Schiliro la infancia es un lugar carente del drama (no del trauma), plagado de emociones y señales que hacen que lo utópico se active por medio de la esperanza y se sostenga en experiencias cotidianas. A través de las ideas desarrolladas por Ernst Bloch en *El principio esperanza* (1954-1959), José Esteban Muñoz piensa lo *queer-utópico* como ese impulso que encontramos en las experiencias estéticas —según Bloch, *wish-landscapes* [paisajes-deseo] —, utopías concretas y extáticas que interrumpen el tiempo productivo e, incluso, las políticas del orgullo de las minorías sexuales. Sin la carga asignada por el pensamiento político tradicional y el imperativo a “ser feliz” del neoliberalismo, es posible encontrar lo utópico en experiencias creativas, situaciones individuales efímeras y políticas del acontecimiento donde lo colectivo es interpelado por la coyuntura,³³ torcer el destino trágico, aunque sea por poco tiempo, fue el llamado de algunas existencias condicionadas por el sida.

Películas de ciencia ficción y sitios como los mencionados al comienzo de este

³⁰ Omar Schiliro en: Ameijeiras, Hernán. “La única posibilidad del arte es la evasión”. *La Maga*. Buenos Aires (AR), Miércoles 7 de julio, (1993): 40. Entrevista a Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Jorge Gumier Maier.

³¹ Belleza y Felicidad (1999-2007) fue una galería de arte y editorial creada por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón que dio lugar a la edición y publicación de poetas y escritores jóvenes, exposiciones, lecturas, talleres y conciertos. Francica analiza, específicamente, las novelas de Laguna —bajo el apodo Dalia Rosetti— y Pablo Pérez.

³² Francica, Cynthia. “Lo ‘*queer* infantil’ en la literatura de Belleza y Felicidad”. *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Eds. Cecilia Macón y Mariela Solana. Buenos Aires: Título, 2015. 157-183.

³³ Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York-Londres: New York University Press, 2009.

apartado, proveen escenografías y personajes de fantasía. Son espacios por fuera de lo hegemónico, donde los significados y las relaciones son múltiples.³⁴ A través de la heterotopía, la producción artística puede generar espacios de la alteridad, algo que vemos en la apelación de Schiliro a la infancia, en la cual el anacronismo y el montaje hacen, mediante la invención y el reciclaje, una imagen compensatoria del presente.³⁵ Obras de Schiliro como *Amor* (1992), una estructura similar a una glorieta que ampara a dos muñequitas chinas agarradas de la mano sobre una cajita musical y *Sin título* (1993), que en su extremo superior porta una ruleta de juguete en la cual las posibilidades del azar son siempre buenas: “viajecito placentero”, “comidita rica”, “los dinerillos”, “el trabajito liviano”, etcétera, no sólo presentan imágenes de un tipo de felicidad modesta —propio de alguien ajeno al mundo de las satisfacciones gananciales—, sino que tratan de remediar la ausencia de una realidad favorable y divertida. Son artefactos que, más allá de su formalismo exagerado, ponen en estado visible las experiencias diferenciales al tiempo acumulativo que marca, con autoridad, las narrativas del éxito. [Figuras 5-6]

En estos años, el sida generó un revés incómodo a los estándares de vida ficcionalizados por el neoliberalismo y, también, como diría Giorgio Agamben, propició una coyuntura privilegiada para la extensión de la biopolítica a escala planetaria.³⁶ La epidemia irrumpió en las relaciones sociales e impuso otras temporalidades en una sociedad preocupada de sobremanera por la higiene y el cuidado del cuerpo. Buenos Aires y otras ciudades del país comenzaron a experimentar de modo acelerado la aparición mediática de sujetos “castigados” tanto por el empobrecimiento —a causa de la desocupación y la pérdida del poder adquisitivo— como por el virus, cuerpos indeseables para la imagen empresarial de la época.³⁷

³⁴ Foucault, Michel. Of Other Spaces. *Diacritics*, [On line], 16, 1. En <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>, 22–27 (noviembre 2016).

³⁵ Un operación similar es la que Freeman conceptualiza como *temporal drag*: “con todas las asociaciones que la palabra *drag* [arrastre] tiene con retroceso, retraso y el tirón del pasado en el presente”, Freeman Elizabeth. *Op. cit.* 62. La traducción es del autor.

³⁶ Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-Textos, 2013.

³⁷ Desde ya, es necesario resaltar que esta irrupción está estrechamente relacionada a la emergencia y fortalecimiento de sujetos políticos —enunciados colectivamente— ligados a distintas formas del activismo gay, lésbico y travesti en constante alianza con partidos de izquierda, núcleos académicos del feminismo, organizaciones barriales y, más adelante, el movimiento piquetero.

A diferencia de las acciones de grupos activistas como Act Up,³⁸ en Buenos Aires los artistas visuales no llevaron a cabo proyectos en los que se ponía de manifiesto el VIH, incluso, algún*s no hicieron público su diagnóstico, seguramente por los efectos estigmatizantes en estas latitudes. De este modo, las resonancias en el campo artístico son escasas, a excepción de las obras producidas por artistas como Liliana Maresca (1951-1994), Alejandro Kuropatwa (1956-2003), Feliciano Centurión (1962-1996), fallecidos a causa de sida y algunas exposiciones realizadas aisladamente.³⁹ Gumier Maier habló de un “engañoso repliegue”,⁴⁰ es decir que los artistas optaron por generar “ceremonias intangibles, mínimas y reiteradas como un rezo”⁴¹ en la intimidad de su comunidad. En estas ceremonias encontramos micropolíticas del cuerpo que proporcionaron claves sobre la gestión de la vida, diarios de supervivencia donde la historia clínica migró suavemente a las imágenes y obras colectivas que diseñaron situaciones compartidas. Dentro de estas respuestas al virus, las obras de Schiliro son rituales con guiños amorosos en torno al cuidado y homenajes cómplices entre amigos, lejos están del sufrimiento y la pasividad a la que fueron condenados los portadores, en especial, por el poder médico y los medios de comunicación.⁴² Como por ejemplo, la obra *Batato te entiendo* (1993), que desde el título hace alusión al artista Batato Barea (1961-1991) o el tríptico *Salud, Dinero y Amor* (1993), un conjunto de talismanes para la buena vida, en el cual “Salud” tiene forma de copón y porta un sorbete relleno con

³⁸Act Up (*AIDS Coalition to Unleash Power*) fue un grupo de acción directa creado en 1987, primeramente en la ciudad de Nueva York y, luego, extendido a otras ciudades de Estados Unidos para reclamar de manera inmediata políticas y legislaciones en relación al VIH-sida, tales como asistencia médica gratuita, pruebas de tratamientos farmacológicos, ayuda económica y contención a los afectados por la pandemia. Las políticas activistas de Act Up se caracterizaron por intervenciones mediáticas, manifestaciones callejeras y escraches a instituciones del poder gubernamental, acompañadas por el desarrollo de imágenes y acciones performáticas de alto impacto visual y simbólico.

³⁹Como por ejemplo, *Mitominas II. Los mitos de la sangre* (Centro Cultural Recoleta, 1988), *Fagotts* (Centro Cultural Rojas, 1995) y *Erotizarte: Muestra Multimedia de Arte Erótico* (Centro Cultural Recoleta, 1993).

⁴⁰Gumier Maier, Jorge. “Sin título”. *Feliciano Centurión. Últimas obras*. Cat. exp. Asunción: Centro Cultural de España “Juan de Salazar”: 1999. 7

⁴¹Ibíd. 12.

⁴²Recomiendo la lectura de Kornblit, Ana Lía. (comp). “El sida en la prensa argentina”, Documentos de trabajo, Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, N° 25, (2001): 1-64.

perlas que funcionan como “píldoras sanadoras” o “cápsulas de energía” —amuleto que Centurión tuvo en su hogar para contrarrestar el deterioro de su cuerpo—. ⁴³En estas obras no hay reclusión, sí, intimidad abierta a multiplicarse. Intentar estar juntos y crear las situaciones necesarias para eso, aunque fueran fugaces, desobedecer y tensar con el propio cuerpo la fuerza moldeadora y aislante de la injuria y hacer del diagnóstico un material poético para transitar el trauma, son las estrategias que vemos en este grupo de artistas que desdibujó los límites de la vida condicionada por la muerte. [Figuras 7-8]

Algunas consideraciones finales

En un contexto supeditado por las políticas del neoliberalismo y la irrupción del sida, analizar la trayectoria de Omar Schiliro implica poner la mirada en formas de resistencia *queer* que escapan al historicismo. Al momento de revisitar su obra, como anticipamos en los primeros párrafos de este trabajo, no sólo encontramos un artista aún poco estudiado, sino también una figura esencial para comprender la apuesta por lo minoritario que tuvo lugar en la Galería del Rojas. Sus producciones artísticas nos proporcionan ideas, imágenes y nuevos interrogantes en torno a la revitalización de las prácticas, procedimientos y materiales degradados por las ficciones normativas de la cultura, tanto en el sistema sexo-género como en la construcción del canon modernista que, aún hoy por su carácter formativo, tiene efectos en los medios de producción y reconocimiento de las obras de arte.

Como señalamos anteriormente, la alegría —y la imagen festiva— constituyen en Schiliro un lugar de enunciación crítico y, a la vez, una historia afectiva alejada de las prerrogativas sentimentales de la libertad individual tan celebrada durante los años noventa; sus obras dan cuenta de un tipo de imaginación y supervivencia forjada en torno a la enfermedad. Este es el impulso de vida que lo llevó a convertirse en artista y producir estructuras artesanales extravagantes para extender su presente. La infancia proporciona formas de contestación al “mundo de los adultos”, como es sabido, configurado por reglas sociales y economías que reproducen binarismos y brechas entre los

⁴³Jorge Gumier Maier, en entrevista con el autor, febrero de 2016.

sujetos. Reflexionar sobre estos sentidos, desde los modos alternativos de experimentar el tiempo, el espacio y la corporalidad, significa indagar en utopías extáticas: experiencias creativas, contrapúblicas, que hacen de la vida algo más liviano.

Imágenes

Figura 1. Alberto Goldenstein, “Retrato de Omar Schiliro”, 1993, serie *Mundo del arte*.

Figura 2. Omar Schiliro, Sin título, 1991, Colección MALBA-Fundación Costantini, Buenos Aires.

Figura 3. Omar Schiliro, Sin título, 1992, Colección Ignacio Liprandi, Buenos Aires.

Figura 4. Omar Schiliro, Sin título, 1993. Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires.

Figura 5. Omar Schiliro, *Amor*, 1992, Colección privada, Buenos Aires.

Figura 6. Omar Schiliro, Sin título, 1993. Vista parcial de la exposición *906090* (1994), Fundación Banco Patricios. Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires.

Figura 7. Omar Schiliro, *Batato te entiendo*, 1993, Colección privada, Buenos Aires.

Figura 8. Omar Schiliro, “Salud”, 1993, del tríptico *Salud, Dinero y Amor*, Colección Macro-Museo Castagnino, Rosario.

Documentos

Gumier Maier, Jorge. “El tao del arte”. *El tao del arte*. Cat. exp. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta-Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, 1997.

----- “Sin título”. *Feliciano Centurión. Últimas obras*. Exp. Asunción : Centro Cultural de España “Juan de Salazar”: 1999 .7

----- “Sin título”. S/f, 1994.

Omar Schiliro en: Ameijeiras, Hernán. “La única posibilidad del arte es la evasión”. *La Maga*. Buenos Aires (AR), Miércoles 7 de julio (1993). Entrevista a Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Jorge Gumier Maier.

Omar Schiliro en: Curti, Silvana. “Jorge Gumier Maier y Omar Schiliro”, *Espacio del Arte, Buenos Aires (AR)*, Año 1, N° 2, (1993). Entrevista a Jorge Gumier Maier y Omar

Schiliro.

Entrevistas

Jorge Gumier Maier, marzo de 2013, Tigre, Buenos Aires.

----- febrero de 2016, Tigre, Buenos Aires.

Marcelo Pombo, septiembre de 2016, CABA.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-Textos, 2013.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

----- . Of Other Spaces. *Diacritics*, [On line], 16, 1. En <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>, 22–27 (noviembre 2016).

Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2000.

Francica, Cynthia. “Lo ‘queer infantil’ en la literatura de Belleza y Felicidad”. *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Eds. Cecilia Macón y Mariela Solana. Buenos Aires: Título, 2015. 157-183.

Fraser, Nancy. “Rethinking the Public Sphere. A contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”. *Habermans and the Public Sphere*. Comp. Calhoun Craig. Cambridge: MIT Press, 1992.

Freeman Elizabeth. *Time binds. Queer temporalities, queer histories*. Durham: Duke University Press, 2010.

Guattari, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

- Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Space. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York-Londres: New York University Press, 2005.
- Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007.
- Jameson, Fredric. *Postmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado. Volumen I*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2012.
- Katzenstein, Inés. “Un artista del pueblo”. *Un artista del pueblo*. Cat.exp. Buenos Aires: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, 2015. 115-129.
- Kornblit, Ana Lía. (comp). “El sida en la prensa argentina”, Documentos de trabajo, Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, N° 25, (2001): 1-64.
- Macón, Cecilia. Sentimus ergo sumus. El surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, [On line] 6, 2. En <http://rlfp.org.ar/wp-content/uploads/2013/07/Sentimus-ergo-sumus-Cecilia-Macon.pdf>, 1-32 (noviembre 2016).
- y Mariela Solana, “Introducción”. *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones del pasado*. Eds. Cecilia Macón y Mariela Solana. Buenos Aires: Título, 2015. 11-40.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York-Londres: New York University Press, 2009.
- “Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts”, *Women and Performance: a journal of feminist theory*, New York (US), Volume 6, Issue 2, (1996): 5-16.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Excursiones, 2013.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- Rolnik, Suely. ¿El arte cura? *Quaderns portàtils*, [On line]. En <http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-suely-rolnik>, 1-15 (noviembre 2016).
- Warner, Michael. *Público, públicos, contrapúblicos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Sennett, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Schiavoni, Giulio. “Frente a un mundo de sueño. Walter Benjamin y la enciclopedia mágica de la infancia”. *Walter Benjamin, Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1980. 9-33.

Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y barroco*. Paidós: Barcelona, 1986.

Imágenes



Figura 1. Alberto Goldenstein, “Retrato de Omar Schiliro”, 1993, serie *Mundo del arte*.



Figura 2. Omar Schiliro, Sin título, 1991, Colección MALBA-Fundación Costantini, Buenos Aires.



Figura 3. Omar Schiliro, Sin título, 1992, Colección Ignacio Liprandi, Buenos Aires.



Figura 4. Omar Schiliro, Sin título, 1993. Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires.



Figura 5. Omar Schiliro, *Amor*, 1992, Colección privada, Buenos Aires.



Figura 6. Omar Schiliro, Sin título, 1993. Vista parcial de la exposición *906090* (1994), Fundación Banco Patricios. Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires.



Figura 7. Omar Schiliro, *Batato te entiendo*, 1993, Colección privada, Buenos Aires.



Figura 8. Omar Schiliro, “Salud”, 1993, del tríptico *Salud, Dinero y Amor*, Colección Macro-Museo Castagnino, Rosario.