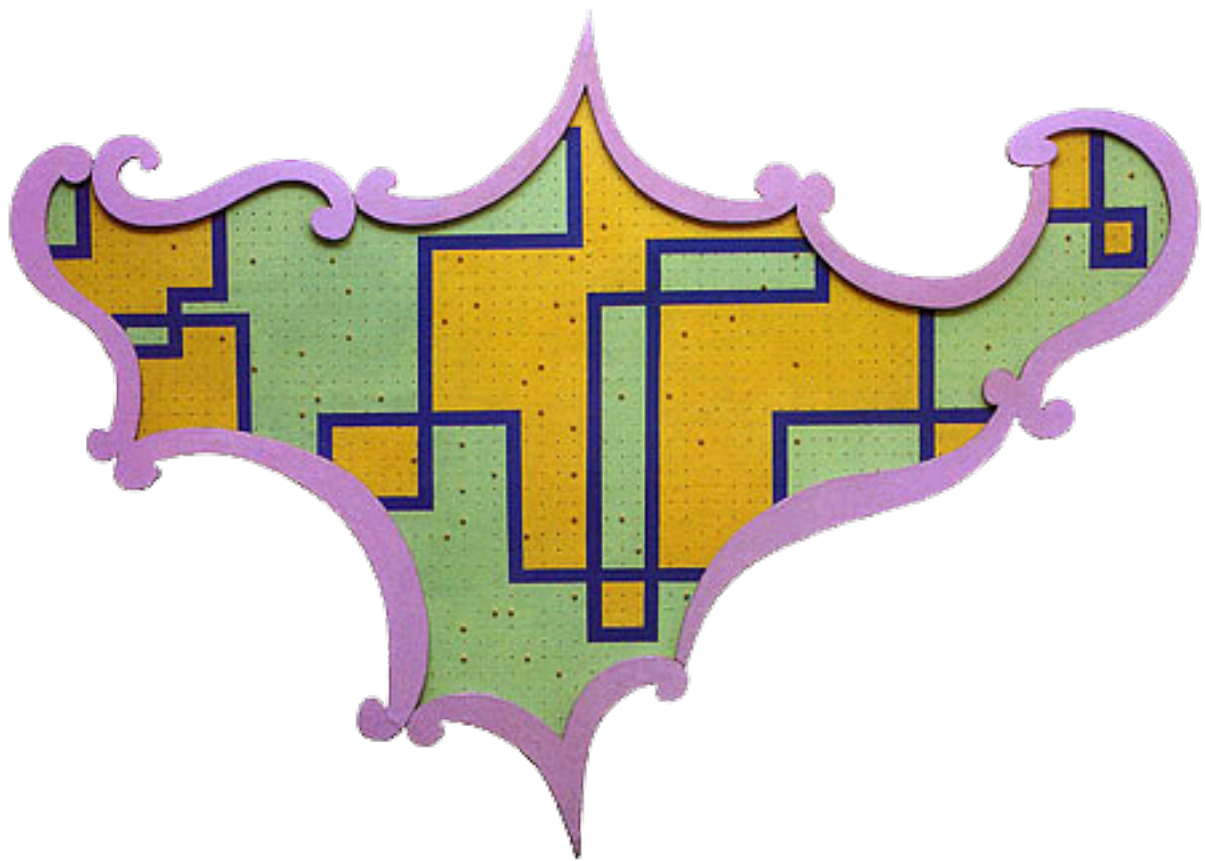


Universidad Nacional de Entre Ríos
Facultad de Ciencias de la Educación
Licenciatura en Comunicación Social

Banalidad, política y estética humorística

Arte argentino para resistir los 90



Tesista

Alejandra Romina Buttazoni

Directora

Mg. Mariela Isabel Herrera

Diciembre 2011

ÍNDICE

- Introducción	03
- El debate modernidad/posmodernidad	06
- El paisaje posmoderno y su cultura	12
- La frustración del proyecto vanguardista	16
- Trazos de posmodernismo artístico	22
- Postales de la Argentina de los 90	28
- Itinerario artístico de los noventa	33
- Nuevas poéticas se configuran en los 90	38
- Hacia una nueva estética: Arte de participación	60
- Poscrisis 2001: reactualizando el debate de los 90	65
- Posdata crítica: escribir acerca del arte	73
- Conclusión	76
- Anexo	79
- Bibliografía	86

INTRODUCCIÓN



La presente tesis responde a la necesidad de comprender una serie de propuestas estéticas producidas durante el lapso 1990-1999 en la escena del arte argentino, específicamente de las artes plásticas.

Justamente, el motor que alentó este análisis es una sospecha acerca de la construcción discursiva de algunas obras que hemos incorporado en un corpus, el cual está constituido a partir de una selección que no es inocente.

Si desde algunas miradas este tipo de manifestaciones artísticas fue rotulado como una estética light y descomprometida, es necesario revisitar el arte de los 90 con el objetivo de relacionarlo con el escenario donde estuvo situado.

Ante el clima posmoderno de deshechura y desencanto, instalado a partir del fin de los grandes relatos, se abre la discusión sobre el estatuto de verdad del conocimiento y los límites del saber se vuelven difusos. La relatividad del conocimiento y la fragmentación del sujeto, de las disciplinas, de las culturas, manifiestan la disolución de la roca firme sobre la cual se asentaba el edificio del saber desde la modernidad.

En el plano cultural, el narcisismo y ocio desculpabilizado generan un vaciamiento de sentido, en el que pareciera que toda iniciativa de transformación en nombre del arte o de un nuevo orden social no tendría demasiada aceptación.

Problematizar aquello que se entiende como posmoderno significa ir más allá del todo vale: como otras tantas disciplinas, las prácticas artísticas se dispersan y se liberan de los antiguos cánones fundantes.

De esta manera, resulta una apuesta advertir el carácter resistente de una obra de arte, abandonando las estériles dicotomías entre estética y política que por mucho tiempo dominaron en el modernismo.

Acentuar esta tensión, poniendo bajo la lupa las nuevas relaciones que se tejen entre el arte y la sociedad sería la clave para su comprensión, y más precisamente, cuando lo que prevalece en la cultura contemporánea es una circulación de imágenes, implosión de sentidos y banalización.

En el caso particular de la Argentina, la década de los noventa se caracteriza por la aplicación de políticas de corte neoliberal, la concentración monopólica y desmantelamiento del estado, que no dejarán de hacer mella en el ámbito de la cultura.

Así, el debate por el arte, y de otras tantas cuestiones relevantes para una sociedad, carecieron de importancia. La paridad peso-dólar, la pizza y el champagne, establecieron en el imaginario de los argentinos una aparente situación de bienestar económico y social.

En este marco, nos propusimos pensar cómo se vacía de sentido la experiencia estética como así también interrogarnos en torno a sus prácticas. Esto condujo a una determinada manera de ver el arte de los

noventa. Sin embargo y, gracias a los debates producidos con posterioridad a la crisis de 2001, se revisa la idea de arte light y banal; y la dicotomía arte comprometido versus arte relajado, como única opción.

Las obras seleccionadas en el corpus cuestionan el despilfarro y esnobismo de los noventa y el modo en que los artistas llevan a cabo esta estrategia no es para nada light, como bien pueden argumentar algunos críticos.

Por el contrario, la experiencia plástica implica al espectador a través de diferentes estrategias; le exige una movilización de sus estructuras intelectuales, políticas, culturales, estéticas, siendo el artista un mediador y su obra, una propuesta abierta y no clausurada o clausurante.

Estas formas de estimular la participación serán analizadas en este trabajo, como así también el modo en que se revisaron una década después.

A través de nuestro corpus, y del concepto de estética de la participación, intentaremos dar cuenta de la propuesta de este grupo de artistas, quienes buscarán interpelar al público; generando otro sentido, resistiendo el modelo neoliberal.

EL DEBATE MODERNIDAD/POSMODERNIDAD



La posmodernidad, el posmodernismo y toda una serie de palabras que circulan con el prefijo *post* designan un lapso de tiempo, un *después* de transcurrida la modernidad que alude a un cambio de época, de mentalidad, que implica el rechazo a la totalización propuesta a partir del sujeto del cogito, centrado, y autoconsciente postulado por Descartes en el siglo XVII.

Se trata de una reacción en contra de lo *moderno*: nos encontramos con la muerte de la razón, con el fin de los grandes relatos, del proyecto de la racionalidad griega, occidental y de su continuación con la ilustración europea. Ahora bien, ¿qué queda después de la muerte de la Razón totalizante?

En su lugar, se plantea un escenario de des-hechura, fragmentariedad, multiplicidad, desorden de sentidos y fracaso de las utopías revolucionarias. Es el fin de los grandes relatos y de las ideologías, lo que genera un clima de desencanto. Ante ello, se abre la discusión sobre el estatuto de verdad del conocimiento y los límites del saber se vuelven difusos: la relatividad del conocimiento y la fragmentación del sujeto, de las disciplinas, de las culturas, manifiestan la disolución de la roca firme sobre la cual se asentaba el edificio del saber, como la enunciara la concepción cartesiana.

A la par de esta reacomodación de todas las esferas es que se inicia una transformación del orden mundial con la acelerada expansión del capitalismo, la transnacionalización de las economías y el desarrollo de una revolución técnica a nivel global, todo lo cual instaaura un cambio cultural sin precedentes y la conformación de la denominada *sociedad de la información*.

La globalización a nivel mediático e informático genera, para algunos autores, una nueva cultura *light* en la que prevalece la circulación masiva de las imágenes, en medio de una implosión de significados. La espectacularidad del escenario actual tiene como contracara las promesas incumplidas del progreso moderno y así la creciente estetización de lo existente se encarga de esconder y maquillar la pobreza, el hambre, las guerras; algo semejante a la situación vivida a mediados del siglo XX en los campos de exterminio del nazismo.

En Argentina, este proceso de transformación se comienza a percibir en la finalización de la última dictadura militar, oscura y larga noche de 1976 a 1983, y la llegada de la democracia. Finalmente, será la década de los noventa en la que se expandirán, bajo el simulacro de bienestar, las consecuencias de la aplicación de las políticas neoliberales: desregulación, mercantilización, corrupción y polarización social.

Siendo un tema hondamente discutido a mediados de los 80, en Europa y Estados Unidos, el ensayista argentino Nicolás Casullo es uno de los pensadores que pondrá sobre el tapete el debate modernidad/posmodernidad en nuestro país con su obra homónima. Así explicita su intención como compilador: «El debate modernidad/posmodernidad puede ser entendido como la controversia de una época que se siente en mutación de referencias, debilidad de certezas, y proyectada hacia una barbarización de la historia,

ya sea por carencias y miserias socio humanas, ya sea por su contracara: la aceleración de *la abundancia* para un futuro definitivamente deshumanizado»¹.

Al decir de Nicolás Casullo, esta polémica si bien es una constante en la cultura occidental, plantea la reflexión y reaviva la crítica sobre los aspectos ideológicos, estéticos, científicos, filosóficos, culturales, sociológicos y psicológicos que estructuraron el proyecto moderno. Por lo que hoy nos encontramos bajo las aguas turbias del sentimiento general de crisis, de incertidumbre y cuestiones irresueltas.

Al mismo tiempo, se ponen en tela de juicio aquellas profecías, saberes y certezas, que desde el siglo XVII hasta mediados del XX configuraron representaciones y discursos bajo el paradigma de la Razón Ilustrada.

En este sentido, Casullo afirma que el término posmoderno remite a diversas vertientes estéticas, teóricas, filosóficas y políticas y señala el agotamiento del paradigma moderno y su discurso victorioso: «Asistiríamos a la pérdida de legitimidad de aquellas narraciones modernas que operaron en términos de filosofías de la historia: concepción de un devenir emancipador de los hombres y de las sociedades, protagonismo del sujeto moderno como el lugar de la enunciación racional de la verdad y de la transparencia de los sentidos de la realidad, visión del derrotero humano como un progreso indeclinable hacia la libertad, hacia la absoluta soberanía de los pueblos y la justa igualdad en la distribución de las riquezas. Esta discursividad científicamente avalada del mundo moderno, florecida en el tiempo de la Ilustración y reverenciada por casi todos los credos revolucionarios, viviría hoy su declinación, de acuerdo a una lectura que se asume parte de una edad posmoderna»².

En la posmodernidad asistimos a aquello que la modernidad no pudo concretar, un presente y un futuro vacío, desencantado y oscuro. El escenario del capitalismo tardío evidencia que al progreso técnico industrial le costó la diferencia material y la barbarie.

En tanto que al sujeto, lejos de ser autónomo, su existencia se presenta empobrecida por la instalación de la lógica consumista: «...Un desvanecerse de lo real, donde las mediaciones comunicativas totalizantes, las lenguas masificadoras, los mundos tecno producidos cotidianamente y la cibernización de la memoria y el hacerse de las cosas construyen un nuevo escenario de vida en el cual la realidad muere si carece de tecno intermediaciones, y donde lo único "real", visible, audible, es el residuo cadavérico de la realidad»³.

Para Casullo entonces, el desencantamiento de la existencia humana es donde se expone la condición posmoderna, cuyo escenario se presenta como un espectáculo y simulacro y la sensación de imposibilidad de lo nuevo, excepto la consumación de la lógica técnica.

De este modo se manifiesta la crisis de las representaciones fijadas por el paradigma moderno: «La hegemónica ambición de la modernidad burguesa, pensándose a sí misma desde sus poderes y formas de dominación cultural, fue garantizar la unidad de la palabra, la solidez del discurso, la irrefutabilidad del conocimiento desde las consistentes rocas físico-matemáticas como arquetipo de la ciencia, y por lo tanto, *como lugar de la verdad*»⁴.

Jean F. Lyotard explicita lo anterior afirmando que una vez liquidada la vanguardia y el modernismo, la tendencia de estos tiempos es la de un relajamiento y la solución posmoderna de la transvanguardia para el mercado del arte, cuando el capital se sitúa por encima de los valores estéticos. Ciertamente, estos se

1 Casullo, N. *El debate Modernidad/ Posmodernidad*. Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993. Pág. 11

2 Casullo, N. Ob. Cit. Págs. 17 y 18.

3 Casullo, N. Ob. Cit. Págs. 19.

4 Casullo, N. Ob. Cit. Págs. 40.

encuentran amenazados cuando las obras deben ajustarse a los ojos del público, quienes al menos deberán comprender algo de lo que se quiere significar o extraer algún consuelo del contacto con el arte.

«El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos reggae, vemos un western, comemos una hamburguesa de Mc. Donald's al mediodía y un plato de cocina local por la noche, nos perfumamos en Tokio a la manera de París, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de concursos televisivos. Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose Kitsch, el arte halaga el desorden que reina en el "gusto" del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da y lo actual es el relajamiento. Este realismo se acomoda a todas las tendencias, como se adapta el capital y las necesidades tengan poder de compra»⁵.

Para Lyotard, lo posmoderno se niega a la consolidación de las formas bellas, indaga por presentaciones nuevas que sin tener reglas preestablecidas, aspiran a evocar la realidad como burla o nostalgia, situación que se vuelca más al sufrimiento que a la satisfacción. Como bien afirmó en la cita anterior, a falta de criterios estéticos, el valor de las obras de arte se mide por el dinero que se pueda obtener de ellas, es el capital el que se acomoda a todas las necesidades. Lejos de reexaminar las reglas del arte o de ponerlas en entredicho, a los artistas les queda el conformismo masivo con la realidad si desean tener una audiencia o público consumidor.

El crítico de arte Andreas Huyssen relata una visita junto a su hijo Daniel a *Documenta 7*, una exposición periódica de arte contemporáneo, realizada en 1982 en Alemania. Describe cómo su hijo muy entusiasmado con las obras expuestas, conformadas por materiales como arena y piedras, se dedica a tocarlas, a jugar sobre ellas y termina siendo retado por un guardia que custodiaba esta exposición al grito de «¡no toques, esto es arte!».

Huyssen afirma que es en esta escena donde resurgen, pese a todo eclecticismo y banalización, las viejas ideas sobre el arte: la prohibición de tocar, la idea de museo como templo, el artista como un genio y el carácter sagrado de la obra de arte. El autor se interroga ante el suceso de su hijo Daniel si eso mismo constituye arte, en un contexto en el cual se esfuma el nexo entre arte de vanguardia, publicidad y medios de comunicación, así como el abandono de toda conciencia crítica.

Asimismo, el autor alude a *Documenta 7* como el lugar donde descansa el gesto antimoderno que caracteriza al posmodernismo: «...es el perfecto *simulacrum*: eclecticismo fácil, mezclado con amnesia estética e ilusiones de grandeza. Representa el tipo de restauración posmoderna de un modernismo domesticado»⁶.

Sin embargo, Huyssen se detiene para «unirse al formidable coro de los que se lamentan por la pérdida de calidad y proclaman la decadencia del arte desde 1960», admitiendo que los *mass media*, fanatizados por lo posmoderno, caracterizan este fenómeno como una chifladura, un espectáculo vacío y publicitario, negando la transformación discursiva, de sensibilidad y prácticas que implica. Y se pregunta: «Lo que todavía debe investigarse es si esta transformación ha producido formas estéticas realmente nuevas o si sólo recicla técnicas y estrategias del mismo modernismo, reinscribiéndolas en un contexto cultural diferente»⁷.

Igualmente, lo significativo en Huyssen es su propuesta consistente en tomar en serio, en problematizar aquello que se entiende como posmoderno; opción que en nuestro trabajo es decisiva. Es así que no

5 Lyotard, J.F. «Qué era la posmodernidad» en *El debate Modernidad/ Posmodernidad*. Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993. Pág. 160.

6 Huyssen, A. «Guía del posmodernismo» en *El debate Modernidad/ Posmodernidad*. Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993. Pág. 269.

7 Huyssen, A. Ob. Cit. Pág. 270.

sería adecuado detenerse en un primer nivel de análisis que conlleve a la ridiculización de esta situación ni tampoco hacer una apología del tipo de manifestaciones presentadas en el caso de Documenta 7: «Un rechazo total nos tornaría ciegos ante el potencial crítico del posmodernismo, que, en mi opinión, también existe, aunque sea difícil identificarlo»⁸.

El autor admite que se acusa al posmodernismo de haber perdido la actitud crítica que caracterizó al modernismo pero en un sentido amplio, lo que ha perdido fuerza en las últimas décadas es la noción misma de un arte crítico, lo que constituye el verdadero dilema del arte en la era posmoderna.

Sin embargo, Huyssen no encuentra razones para rechazar de plano la idea de un arte crítico, mientras se considere al posmodernismo en tanto condición histórica y no como un estilo o continuación del modernismo. Ello posibilitará avizorar el momento crítico: «La sensibilidad posmoderna de nuestra época, es diferente a la vez del modernismo y vanguardismo, precisamente porque abre la cuestión de la conservación de las tradiciones culturales como cuestión estética y política. No siempre lo hace con éxito, y muchas veces lo hace con cálculo»⁹, concluye el autor.

Lo determinante es que las viejas dicotomías que ocuparon un lugar central en el proyecto moderno hoy se encuentran deshechas, el posmodernismo opera en «un campo de tensiones que ya no puede ser captado según las categorías opuestas y excluyentes de progreso y reacción, izquierda y derecha, presente y pasado, modernismo y realismo, abstracción y representación, vanguardia y Kitsch»¹⁰.

Al dejar a un lado estos desgastados binomios se habilitan las más diversas posibilidades en las manifestaciones artísticas actuales, que operan reapropiándose de estrategias estéticas modernas pero reinseriéndolas en otro contexto.

Aquella visión heroica del modernismo que impulsaba un arte para el cambio social es parte del pasado; signo de la no realización de los ideales de modernización y progresismo, de la crisis de la historia en tanto que unilateral, dicotómica, de movimiento hacia delante, siendo el posmodernismo la expresión de una sensibilidad apolítica, que para nada anula el modernismo sino que por el contrario, demuestra sus debilidades y contradicciones.

Prueba de ello es cómo desde la década de los 60, lejos de encerrarse en categorías e instituciones estables, el arte se dispersa en prácticas que para los conservadores significa una derrota o una degradación, mientras que para otros es una liberación de aquellos cánones en que se fundaba el arte.

«La crisis del modernismo es más una crisis de las tendencias unidas a la ideología de la modernización. En la era del capitalismo tardío, es también una nueva crisis de la relación del arte y la sociedad. En su momento más exagerado, el modernismo y el vanguardismo atribuyeron al arte un estatuto privilegiado en el proceso de cambio social. Incluso el retiro esteticista de las preocupaciones del cambio social permanece unido a éste por su rechazo al statu quo y la construcción de un paraíso artificial exquisitamente bello. Cuando el cambio social parecía irrealizable o tomaba giros indeseados, el arte seguía siendo la única auténtica voz de crítica y protesta, aunque se cerrara sobre sí misma»¹¹.

Huyssen rescata la importancia de esta necesaria lucha del arte por su supervivencia digna en la sociedad capitalista. La propuesta del autor es apartarse del posmodernismo del *todo vale*, esto implica una opción fácil.

En cambio, resulta difícil advertir el carácter resistente de una obra de arte, se trata de abandonar la vieja dicotomía entre estética y política que por mucho tiempo dominó en el modernismo: acentuar esta

8 Huyssen, A. Idem. Pág. 270.

9 Huyssen, A. Idem. Pág. 308.

10 Huyssen, A. Idem. Pág. 308.

11 Huyssen, A. Ob. Cit. Pág. 309.

tensión, poniendo bajo la lupa las nuevas relaciones que se tejen entre el arte y la sociedad, sería la clave para su comprensión.

Para este autor, el posmodernismo revela las contradicciones y debilidades del erosionado binomio moderno *modernismo/vanguardia*. En tanto le es constitutivo la emergencia y preocupación de las diferencias en la subjetividad: de género, ideológica y étnica, que se hacen visibles con los múltiples discursos que cuestionan el progreso desenfrenado, visibles en los movimientos feministas y la crítica ecológica.

«El paisaje posmoderno nos rodea, aunque sea perturbador. Abre y, al mismo tiempo, limita nuestro horizonte. Es nuestro problema y nuestra esperanza»¹².

¹² Huyssen, A. Ob. Cit. Pág. 312

EL PAISAJE POSMODERNO Y SU CULTURA



Dijimos que el paisaje posmoderno manifiesta una ruptura con respecto a los valores instituidos por la sociedad moderna: se trata de un nuevo mundo donde predominan las imágenes, la información, el hedonismo sin culpas y un individualismo nunca antes visto. Atrás quedaron el rigorismo y la disciplina autoritaria. La sociedad es más flexible y abierta al sentido del humor, con la emergencia del feminismo, de la liberación de costumbres, de comportamientos y reivindicaciones de las minorías sexuales, religiosas y lingüísticas. Cuando las formas de organización y asociación de la modernidad, que Foucault llama *sociedad disciplinaria*, esto es, capitalismo industrial y estado nacional entran en crisis desde hace tres décadas. Con la Globalización y el aumento de las posibilidades y estructuras de comunicación, como Internet, nos encontramos con la *sociedades de control* que describen Deleuze, Negri y Hardt; las *sociedades de la información*, en términos de Manuel Castells y Scott Lash. Emergen nuevas formas de subjetivación, una vez desbordadas las estructuras que la modernidad disciplinaria imponía.

Según Reinaldo Laddaga, y como analizaremos en un capítulo posterior, esta crisis trae aparejada otro tipo de proyectos artísticos, *caldos de cultivo o ecologías culturales*, que se proponen para explorar potencialidades e insuficiencias de la vida común, que implementan formas colaborativas que asocian durante un tiempo prolongado, números grandes de individuos de diferentes lugares, lenguas, edades, clases y disciplinas; proyectos que incluyen la invención de mecanismos que articulan procesos de modificación de estados de cosas locales y el diseño de circuitos de publicación o exhibición para hacerse visibles y constituirse en materiales de interrogación sostenida pero también de circular en esa colectividad abierta, que es la de lectores y espectadores potenciales¹.

A su vez, Gilles Lipovetsky afirma que la posmodernidad se caracteriza por ser la cultura del narcisismo y del ocio desculpabilizado. La excesiva psicologización de las personas produce un vaciamiento de sentido, un clima de desencanto y apatía de masas, generado también por la muerte de los grandes relatos. «En la era de lo espectacular, las antinomias duras, las de lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, lo real y la ilusión, el sentido y el sinsentido se esfuman, los antagonismos se vuelven “flotantes”, se empieza a

¹ Laddaga, R. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006. Pág. 8.

El autor menciona entre estos proyectos la Revista Ramona, surgida a mediados de los 90, ideada por los artistas Roberto Jacoby y Gustavo Bruzzone. Ramona registró en sus números todo lo que aconteció en el arte argentino, con la peculiaridad de no publicar imágenes, con un formato simple, disponible en forma gratuita en galerías de arte. Con el número 101, la versión en papel dejará de aparecer y será celebrado con un «divertido velorio». Actualmente, la Fundación Start está recuperando en archivo digital toda la colección de Ramona.

La Fundación Sociedad, Tecnología y Arte (Start) «propicia la experimentación y el desarrollo de nuevas formas de vida social a través de la interacción entre artistas y no artistas en el uso de tecnologías digitales».

comprender, mal que le pese a nuestros metafísicos y antimetafísicos, que ya es posible vivir sin objetivo ni sentido, en secuencia-flash, y esto es nuevo»².

En consecuencia, decrece el entusiasmo y aumenta el vacío en todos los niveles: en lo social, en el saber, el poder, la iglesia, la familia, el ejército, la escuela, el trabajo y los partidos políticos, ante lo cual el capitalismo permisivo invita a relajarse. Lipovetsky afirma que cuando lo social está abandonado, el deseo, el placer y la comunicación se convierten en los únicos valores para regir la sociedad de manera flexible y económica, lógica fundamental para el funcionamiento del sistema capitalista.

Una vez extinguida la sociedad disciplinaria, el narcisismo es la nueva tecnología de control flexible y light, amaestrando por la vía del autocontrol y de la expansión del Yo, a partir del cuidado del bienestar personal con el objetivo de vivir en un presente eterno que se coloca por encima de toda transformación social. Con lo cual las posibilidades de realización colectiva se pulveriza y esto da lugar a una cultura narcisista e individualista.

Para este autor estamos ante una fase de individualismo contemporáneo que rompe con el de los siglos XVII y XVIII a través del proceso clave de individualización, es decir, la construcción de una sociedad flexible basada en la información, la estimulación de necesidades, el culto a lo natural, al humor y a la comunicación distendida pero que a la vez, se establece una nueva forma de gestión de los comportamientos³.

La sociedad se organiza según la libre expresión, la libertad de elección a nivel privado es, según lo sostenido por Lipovetsky, el hecho social y cultural más significativo en la historia. En este panorama encontramos las contradicciones en las que se ven envueltos los individuos: cuanto más se comunican, más solos se sienten; cuanto mayor es el bienestar, mayor es la depresión; cuanto mayor es la libertad, mayor es el sentimiento de vacío y tedio.

El individualismo que expande la expresión y la comunicación está estrechamente vinculado con el placer narcisista de expresarse para nada, esto es, cuanto más se solicita a la subjetividad, más anónimo y vacío es el efecto. Dicha situación de vaciamiento se plantea debido a la desubstancialización de lo real y que se traslada a los movimientos sociales, la cultura, el Yo, el arte, la educación, la belleza, la felicidad y el trabajo: aquí domina el entusiasmo pasajero y el abandono instantáneo, la estrategia del vacío se vuelca hacia todos los órdenes de la vida.

En consecuencia, los individuos buscan comunicarse entre sí cordialmente pero sin llegar a compromisos profundos. Éste es el perfil de Narciso, su encierro sobre sí mismo que conduce a la indiferencia de masas. No se trata de una alienación que procede de alguna unidad perdida sino que estamos ante un nuevo tipo de personalidad, cambiante y plástica, según lo determinan los deseos de los propios individuos: «Es la revolución de las necesidades y su ética hedonista lo que, al atomizar suavemente a los individuos, al vaciar poco a poco las finalidades sociales de su significado profundo, ha permitido que el discurso *psi* se injerte en lo social, convirtiéndose en un nuevo ethos de masa; es el materialismo exacerbado de las sociedades de la abundancia lo que, paradójicamente, ha hecho posible la expansión de una cultura centrada en la expansión subjetiva»⁴.

2 Lipovetsky, G. La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Anagrama, Barcelona, 1996. Pág. 38

3 O también «Estrategias de evitamiento de conflicto», según lo que supone Zygmunt Bauman, caracteriza a la sociedad de las últimas décadas en lo que define como modernidad líquida. El poder es la fuga, el deslizamiento, el evitamiento. Esto es lo que diferencia a la modernidad clásica, que regulaba poblaciones y procesos sociales a través de burocracias en territorios definidos. Citado en Laddaga, pág. 61, nota N° 57.

4 Lipovetsky, G. Ob. Cit. Pág. 53.

La cultura subjetiva y narcisista deja la aspiración a la revolución y ruptura. Con la apatía de masas que Narciso provoca, el vacío de sentido se instala en el conjunto de la sociedad. Es por ello que la revolución política o artística que la modernidad proclamaba y que encarnaron las vanguardias pierde todo entusiasmo: el relajamiento posmoderno con su mandato de velocidad, provoca el hundimiento de los grandes ideales y en cambio, habilita la coexistencia de todas las singularidades, en parte por la indiferencia, en parte por la desubstancialización. A través del mismo y en función de la lógica del consumo, se instala una revolución permanente de lo cotidiano, en la que los ideales y los modelos también son flotantes.

LA FRUSTRACIÓN DEL PROYECTO VANGUARDISTA



Hacia finales del siglo XIX el modernismo se despliega con una proliferación de movimientos artísticos con fuertes reivindicaciones políticas, de llamamientos a la revolución y ruptura con toda tradición del pasado. Con una actitud de rechazo al impresionismo de la época anterior, es aquí donde podemos situar a las vanguardias; con su estética insurrecta que pretende a través de su práctica conmover los esquemas en la sociedad: la revolución artística conduce a la revolución social.

Esta política de transformación y de cambio radical propia del modernismo y sus formas extremas de vanguardia, en la opinión de Peter Bürger, tienen un potencial transformador que sólo pudo ser concretado a nivel artístico y no en la praxis. Para desarrollar esta afirmación, el autor parte de la explicación del concepto de la autonomía del arte en la sociedad burguesa y los intentos, sólo intentos, por parte de las vanguardias de superarla para lograr revincular el arte con la vida.

Bürger afirma que la categoría de autonomía del arte plantea una complejidad para comprenderla si no se advierte que, ante todo, tiene que ver con el despliegue de la sociedad burguesa y que consiste en la desaparición del arte como un ámbito particular de la actividad humana, vinculada a la praxis vital.

El problema es que esta afirmación no dice nada sobre el contenido de las obras, el cual está sujeto al esteticismo, que es al mismo tiempo de carácter ideológico ya que niega que la autonomía del arte sea producto de un proceso histórico. En conclusión, el concepto de autonomía del arte burgués tiene que ver con el doble carácter de develar y a la vez ocultar el modo de ser de la cultura.

Según este autor, las primeras vanguardias, dadaísmo y surrealismo, se pueden definir como un ataque frente al status propio de la institución arte en la sociedad burguesa y su modo de funcionamiento, es decir, su separación con respecto a la praxis, no contra un estilo en particular. Las vanguardias no quieren reintegrar el arte a la praxis, porque es la racionalidad instrumental la que se esconde tras la estetización de la vida, por el contrario, quieren organizar una nueva praxis vital que implique la superación del carácter afirmativo de la cultura.

Al respecto, Bürger explica la imposibilidad de los intentos vanguardistas: «El doble carácter del arte en la sociedad burguesa consiste en que su distancia relativa a los procesos sociales de producción y reproducción contiene tanto un momento de libertad como un momento de falta de compromiso, de falta de consecuencias. Por eso se entiende que el intento de los vanguardistas por reintegrar el arte a los procesos de la vida sea en sí mismo una empresa contradictoria. La libertad (relativa) del arte frente a la praxis vital es la condición de la posibilidad de un conocimiento crítico de la realidad»¹.

¹ Bürger, P. «La negación de la autonomía del arte en la vanguardia» en *Teoría de la Vanguardia*. Península/Biblos, Barcelona, 1997. Pág. 104 y 105.

En este sentido, Bürger señala que la industria cultural es la que produce una falsa anulación de la distancia entre arte y vida a través de la estetización de sus productos y ello revela el carácter contradictorio de las iniciativas vanguardistas: éstas también pueden anular la fractura a través de una falsa superación del arte autónomo, recurriendo a la estética de la mercancía. Así, los intentos quedaron trancos porque no condujeron hacia ninguna praxis, al menos en la vida concreta aunque sí lo lograron en el plano artístico.

En una línea de pensamiento similar, Lipovetsky afirma que el modernismo y las vanguardias deben entenderse como la extensión de la dinámica revolucionaria al orden cultural. Sostiene que el dispositivo modernista que se había encarnado en las vanguardias está acabado, prueba de ello es la incapacidad de las mismas de alguna innovación importante y en cambio, se volcaron a la repetición de lo mismo, al hacer de la ruptura una convención, un gesto repetitivo que se ha vaciado.

Para el autor, esto tiene que ver con una revolución a nivel cultural con la aparición del consumo masivo de la segunda década del siglo XX y la consagración del hedonismo como comportamiento general de la vida cotidiana: «Con la difusión a gran escala de los objetos considerados hasta el momento como objetos de lujo, con la publicidad, la moda, los *mass media*, y sobre todo el crédito cuya institución socava directamente el principio del ahorro, la moral puritana cede el paso a los valores hedonistas que animan a gastar, a disfrutar de la vida, a ceder a los impulsos: desde los años cincuenta, la sociedad americana e incluso la europea se mueven alrededor del culto al consumo, al tiempo libre y al placer»².

De manera que si las vanguardias ya no provocan escándalo en la sociedad es porque que ello mismo se ha vuelto legítimo gracias a la revolución de lo cotidiano y el culto a la innovación, ambos son dispositivos que seducen a los individuos y vuelven sus esferas privadas cada vez más personalizadas.

Es por esta razón que toda iniciativa de transformación en nombre del arte o de un nuevo orden social no tiene cabida en medio de una sociedad cuyo vector principal es el individualismo. Recordemos que el narcisismo conduce a los individuos a reducir su carga emocional en la esfera pública y logra aumentar las prioridades de su esfera privada en cuanto a su psicologización, los cuidados de la salud, etc.

El culto a lo nuevo es el instrumento con que se consagra la sociedad individualista en vistas a una cultura libre y plural. Para Lipovetsky, el individuo que se mira a sí mismo y se considera libre rompe con el pasado y ya no está obligado a venerarlo. Es precisamente la innovación permanente junto con la autonomía personal lo que hace propensos a los artistas a cambiar constantemente de estilos; esto desemboca en una proliferación de movimientos artísticos que buscan la creación abierta, con respecto a los criterios anteriores.

El modernismo obedecía ya a un proceso de personalización aún en una lógica social disciplinaria, es decir, fue precursora de una sociedad personalizada, esto es el individuo dispone de un amplio repertorio de posibilidades para construir su existencia hedonista a la carta. Mediante el consumismo el individuo pierde su substancia y se colma de los modelos que la moda, la publicidad y los *mass media* imponen en una redefinición continua.

El autor afirma que todo ello se instalaría definitivamente con el arte moderno y la fiebre consumista: «El arte modernista: primer dispositivo desestabilizado y personalizado, prototipo de la Open Society con la salvedad de que la vanguardia obedecía simultáneamente a una lógica hot o revolucionaria, mientras que el proceso de personalización que anexiona la vida social e individual socavaría la pasión revolucionaria y se establecerá bajo un registro *cool* programado»³.

² Lipovetsky, G. Ob. Cit. Pág. 84.

³ Lipovetsky, G. Ob. Cit. Pág. 103.

En esta situación, la oposición entre el arte y la vida puede ser superada en un *aquí y ahora*, a través de una creciente banalidad, los objetos triviales e insignificantes revalorizan lo cotidiano y pueden ser parte de creaciones plásticas. En medio del furor de lo nuevo, emerge una nueva cultura de reciclaje: «...Con los impresionistas, el antiguo esplendor de los personajes deja paso a la familiaridad de los paisajes de suburbio, a la simplicidad de las orillas del Île-de-France, de los cafés, de las calles y estaciones; los cubistas integrarán en sus telas cifras, letras, trozos de papel, de cristal o hierro. Con el *readymade*, importa que el objeto escogido sea absolutamente «indiferente», decía Duchamp, el urinario, el porta botellas, entran en la lógica del museo, aunque sólo sea para destruir irónicamente sus fundamentos. Más tarde, los pintores Pop, los Nuevos Realistas tomarán por tema los objetos, signos y desperdicios del consumo de masa»⁴.

Marcel Duchamp (1887-1968) es el artista que representa mediante su producción artística una de las reflexiones más profundas acerca del arte y la sociedad del siglo XX. Su obra contribuye a desmitificar la creación y quitarle la aureola de genio al artista: se transforma en un empresario desligado de su mecenas, mientras que el mercado decide si lo que produce es arte o no.

Un acontecimiento, una ruptura epistemológica se plasma en los *ready-mades*, definidos por Duchamp como un «Objeto usual ascendido a la divinidad de objeto artístico por simple decisión del artista»⁵, de neto origen comercial adoptado por el artista por su potencial desacralizante. Con la ausencia estética como bandera, el artista recurre a la esfera del humor para burlarse del sistema, de la institución arte y de la sociedad misma.

Más adelante, Andy Warhol (1928-1987) utilizará el sentido humorístico, disolviendo la oposición entre artista y público, entre cultura superior y cultura popular: «la obra de arte es repetición ilimitada de una imagen perteneciente a los medios masivos, y el artista renuncia a toda singularidad para internarse en el anonimato de la producción en serie»⁶. Además, hará evidente la dependencia del arte respecto del mercado, que las vanguardias se obstinaban en ignorar.

La década de los sesenta presenta el auge del Pop Art, un movimiento cultural que pone de manifiesto una desinteresada estética que sirve a los intereses del consumismo junto con la posibilidad de combinar en el arte los mismos valores superficiales que caracterizaron a la sociedad de aquella época y la puesta en juego en las creaciones artísticas y literarias del gusto por lo trivial y lo efímero. Sin embargo, esta combinación plantea interrogantes y comienza a abrir los debates sobre el papel del arte y la cultura e incluso, pone en tela de juicio sus conceptos mismos.

Siguiendo a Tilman Osterwold, el Pop Art tiene que ver con fenómenos artísticos que se vinculan con un estado de ánimo de la época, un clima de estabilidad a nivel político y económico posterior a la Guerra y que se caracteriza por la revalorización de lo popular y de la vida cotidiana, haciendo de la trivialidad un valor imposible de eludir para la cultura. Incluso el arte mismo se interesa por lo banal y los productos de la industria del consumo: «lo trivial se convierte en algo digno de ser tratado por el arte, los artistas descienden a los bajos fondos de la cultura y encuentran allí los signos y el rostro de la época con que se los identifica, a los que aman y odian. Su expuesto estatus de artistas y la trivialidad de sus cuadros provocan en el público una contradicción aparente respecto al concepto tradicional de arte: ahora el arte puede ser todo aquello que los artistas quieran»⁷.

4 Lipovetsky, G. Ob. Cit Pág. 97.

5 Glusberg, J. *Moderno/ Posmoderno. De Nietzsche al Arte global*. Emecé, Buenos Aires, 1993. Pág. 66

6 Glusberg, J. Ob. Cit. Pág 87.

7 Osterwold, T. «Los medios de masas y las artes» en *Pop Art*. Taschen, Madrid, 2003. Pág. 44.

Pero no puede pasarse por alto la vital importancia de los medios de masas y su papel influyente en el arte: sus productos y la recepción de los mismos son diseñados de modo tal que puedan ser percibidos por el público de manera directa y efímera. Según Osterwold, el Pop Art puede pensarse en el marco de una competencia, más que una coexistencia, con los medios de masas.

Los artistas, bajo la sed de novedad que genera el mundo comercial, juegan con las estrategias de comunicación utilizados en los medios de masas y apuntan al consumo efímero y directo del observador, por lo que la publicidad y los eslógans son un fuerte vehículo para este movimiento: «la diversidad de mensajes de los *mass media* y su alcance casi ilimitado han estimulado decisivamente a los artistas. El Pop Art pone en evidencia la contradicción entre realidad y producto. Muestra que las complejas posibilidades de la percepción se vuelven uniformes y monótonas por los medios de comunicación. En la estilización de las informaciones y cadenas de significados a través de los medios reside el "atractivo", a excepción del factor recreativo, con el que también juegan los artistas. El contenido parece secundario, el lenguaje es lo que fascina, es el medio y el mensaje»⁸.

Podemos decir que el Pop Art se adentra en la lógica de la seducción y hedonismo que describimos como características de la sociedad de consumo, con una fuerte presencia de los medios de masas y, por esta razón, movimiento clave para ilustrar la frustración del proyecto vanguardista y la caída de la cultura en manos del mercado. Latas de sopa Campbells, las botellas de Coca Cola, la foto de Marilyn Monroe, un urinario o la simple y cotidiana escena de alguien tomando una ducha, cualquier objeto de consumo se convierte en símbolo de una época marcada por el culto a lo banal y la producción seriada. Sin embargo, estos mismos valores serán los imperantes en la sociedad posmoderna y su cultura.

Para muchos críticos, el gesto del urinario de Duchamp es la expresión de la desubstancialización o vaciamiento de la vanguardia, esto es, un objeto que es producido en serie pero que al ser firmado por el artista tiene el status de obra de arte. Dicha operación inaugura una fase de resultados pobres y de obsesión por lo nuevo, despojando al arte de su potencial de rupturas e invenciones, según sostiene Lipovetsky.

Glusberg señala que la discusión entre modernidad y vanguardia es innecesaria. La primera se identifica con el presente, la segunda, es la conciencia histórica del futuro. Otra definición, es que la vanguardia fue el sistema de la modernidad y no hay que distinguirlas. Pues, no hubo movimiento de vanguardia que no se creyera en ejercicio de la modernidad, que no se viera como producto de algo nuevo, convicción que esteriliza el debate acerca del tema: no se comprende el desarrollo del arte moderno sin la actividad de sucesivas vanguardias históricas. El autor afirma: «Ya sabemos que la palabra es de origen militar: la vanguardia es un destacamento de tropas que marcha delante del cuerpo y lo protege. Más tarde, vanguardia tuvo en Francia un sentido político, definiendo tanto a la extrema izquierda como a la extrema derecha»⁹.

Avantgarde, prosigue Glusberg, es un término francés utilizado para significar, en inglés y en alemán, los movimientos artísticos y literarios. Siempre en Francia, el término se aplicó luego a las letras y las artes: ya Baudelaire se burlaba del uso de metáforas militares. Pero el empleo de vanguardia en materia de arte fue inaugurado con los neoexpresionistas.

«Queda definida de este modo la estética de vanguardia: es sediciosa y transformadora de sí y por sí misma, y su práctica conmueve a la sociedad (burguesa), ayudando a derruirla y suplantarla. La revolución artística también conduce a la revolución social. El término de vanguardia, de significado espacial en

8 Osterwold, T. Ob. Cit. Pág. 44.

9 Glusberg, J. Ob. Cit. Pág 23.

el lenguaje militar, adquiere en el arte un significado temporal. El arte de vanguardia parte de la actualidad pero se adscribe al futuro... cree en el cambio permanente, en la innovación perpetua, en el avance indetenible, en el progreso histórico y en la lucha incesante, porque es sedicioso y transgresor por naturaleza. Convierte la ruptura de la tradición en tradición de la ruptura...»¹⁰.

Podemos concluir que el desgaste de la vanguardia está relacionado con el avance de la era del consumo masificado y de una ética hedonista que consagra el individualismo y la libertad de elección para todos los ámbitos de la vida, de la mano del narcisismo. El culto a la innovación permanente terminó por estancar a las vanguardias en la repetición de lo mismo, con lo cual todo intento de cambio y creación genuina se volvió un cliché.

El final de la vanguardia hacia 1950, de sus manifiestos y la moda de los *ismos* están dados por el triunfo del relajamiento político y la crisis del arte como un camino revolucionario. En su lugar, la sociedad de personalización engendra un espacio artístico desubstancializado que, lejos de buscar invenciones y rupturas, conviven en él todos los estilos y las oposiciones. La transvanguardia o el posmodernismo pondrán de manifiesto la posibilidad de combinar en el arte lo banal y efímero, situación que se gestaba ya en los tiempos de la industria cultural.

¹⁰ Glusberg, J. Ob. Cit. Pág 24

TRAZOS DE POSMODERNISMO ARTÍSTICO



El movimiento posmoderno refiere a nuevas formas de expresión que surgen en el último cuarto del siglo XX y de alguna manera encierra un rechazo a la modernidad como así también es su prolongación, ya que retoma y restaura la experimentación de movimientos como el dadaísmo, el surrealismo, el arte Pop y el conceptual, entre otros. Es justamente esta diversidad lo que caracteriza al posmodernismo: ayudado por los medios de comunicación de masas y la consecuente proliferación de imágenes impresas y electrónicas de alcance universal, instaurando lo que Jean Baudrillard denomina *éxtasis de comunicación*.

En líneas generales caracteriza al posmodernismo su carácter híbrido e inclusivo de todos los estilos, conteniendo al modernismo, solo que de esta forma demuestra la incapacidad de la vanguardia de revolucionar la estética, vaciando el sentido de revuelta y rebelión que le era propio. Así, encontraremos en una obra posmoderna el eclecticismo y la heterogenidad, lo decorativo, lo lúdico, lo metafórico, el reciclado y la mezcla.

En este contexto, el arte pierde medida e incorpora la violencia y el ruido, rechaza la distancia entre el espectador y el acontecimiento, en busca del efecto inmediato y de sensaciones cada vez más fuertes, espontáneas y emocionantes, tal como lo demuestran manifestaciones del *happening*, instalaciones, *Living theatre*, *Body Art*, etc.

Lipovetsky afirma que el posmodernismo se caracteriza por un arte que fusiona todos los estilos y todas las épocas, es un híbrido dominado por los imperativos de la publicidad y el marketing, que apela a la instantaneidad y a una estética de lo banal: «No se desea otra cosa que un arte sin pretensión, sin altura ni experimentación, libre y espontáneo, a imagen de la propia sociedad narcisista e indiferente. La democratización y personalización de las obras concluye en un individualismo flotante y discount, el arte, la moda, la publicidad ya no se distinguen radicalmente (...) Al igual que las grandes ideologías, el arte, en manos de la vanguardia o de la "trans-vanguardia", está determinado por la misma lógica del vacío, de la moda y del marketing»¹.

En este sentido, tras la caída del índice de su creatividad, el arte posmoderno sufre de una especie de ausencia estética. Ello se debe a que el proceso de personalización logró atraparlo: todos los artistas deben ser libres para expresar lo que quieran y pueden cambiar su estilo tantas veces como lo exija la lógica del consumo. De este modo, la cultura obedece a la sociedad narcisista y abierta, con lo cual proliferan grupos de teatro, música y el entusiasmo por el baile y la escritura. Bajo el orden de una cultura personalizada, todo el mundo debe expresarse a nivel artístico.

¹ Lipovetsky, G. Ob. Cit. Pág. 125.

Estas posibilidades de expresión se habilitaron desde la vanguardia y es en nuestros días que se da una eclosión de la expresión artística de masas y esto solo aparece en una sociedad que valora la comunicación y la velocidad de la información por encima de la creación estética. Bajo estas características, tanto el arte como la cultura se someten a los criterios de la publicidad y el marketing pero al mismo tiempo, se transforman en un espacio o un orden *cool* que permite a los individuos expresarse y volcarse al hedonismo, la moda y un sinnúmero de prácticas.

Ahora bien, para muchos autores no hay una definición concreta de lo que es el posmodernismo pero es posible identificarlo bajo ciertos acontecimientos que tienen lugar desde la década de los sesenta y lo que prevalece es la afirmación del desgaste de la vanguardia, su imposibilidad de fusionar el arte con la vida y la crisis del modernismo debida a su canonización.

Quien se ubica en esta toma de posición es Frederic Jameson y sostiene que el posmodernismo está constituido por los finales: de la ideología, del arte, de las clases sociales o del Estado de Bienestar pero ante todo, por la decadencia del movimiento modernista: «En cuanto a la reacción posmodernista contra todo ello, en cualquier caso, debe señalarse igualmente que sus propios rasgos ofensivos —desde la oscuridad y el material sexualmente explícito hasta la obscenidad psicológica y las expresiones de abierta provocación social y política, que trascienden todo lo imaginable en los momentos más extremos del posmodernismo— ya no escandalizan a nadie, y que no solamente se reciben con la mayor complacencia, sino que ellos mismos se han institucionalizado e incorporado a la cultura oficial de la sociedad occidental»².

La opinión de Jameson en cuanto al paso del modernismo al posmodernismo, se caracteriza por la imposición de la lógica cultural del capitalismo y la consiguiente formación de una sociedad de consumo o también denominada sociedad de la información, que obedece a las exigencias de la urgencia económica y su búsqueda frenética de innovación y experimentación, provocando una estética de la mercancía para todo tipo de objetos que estamos habituados a utilizar o consumir.

A este respecto, el ámbito de la cultura queda atrapado en los negocios de la economía llevados a cabo por las multinacionales que se encargan de crear todo un universo de *apariencias* novedosas listas para ser consumidos por el público, dando lugar a una nueva cultura en la que prevalece la imagen o el simulacro.

Precisamente, el simulacro o la simulación de la orgía, es lo que para Baudrillard nos queda por hacer cuando la orgía o la eclosión de los signos, los objetos y los placeres han terminado por banalizarse: «La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos. Liberación política, liberación sexual, liberación de las fuerzas destructivas, liberación de la mujer, del niño, de las pulsiones inconscientes, liberación del arte»³.

En este sentido, podemos sostener que cuando la utopía está realizada o cuando la estética ya no realiza nuevas invenciones, en la sociedad posmoderna lo que hay son resultados vacíos o la simple inflación de los procesos modernistas y vanguardistas o, en términos de Baudrillard, un reestreno de los libretos que ya han sido representados, una hiperrealización o una reproducción con una indiferencia que es fatal.

Para Lipovetsky, el arte posmodernista o también de posvanguardia vuelve preeminentes el eclecticismo y la heterogeneidad de estilos y reclama un arte más despreocupado o *relajado* a semejanza de la propia sociedad abierta, cuyo objetivo es aumentar sin cesar las posibilidades de elección y combinación: «A

2 Jameson, F. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Buenos Aires, 2005. Pág. 17.

3 Baudrillard, J. *La transparencia del mal*. Anagrama, Barcelona, 1997. Pág. 9

principios de siglo, el arte era revolucionario y la sociedad conservadora; esa situación se fue invirtiendo con el anquilosamiento de la vanguardia y los trastornos de la sociedad de personalización. En actualidad, la sociedad las costumbres, el mismo individuo cambian precipitadamente, más profundamente que la vanguardia: el posmodernismo es la tentativa de insuflar un nuevo dinamismo al arte suavizando y multiplicando sus reglas de funcionamiento, a imagen y semejanza de una sociedad flexible, opcional, que reduce las relegaciones»⁴.

Retornando al estado simulación y al pensamiento de Baudrillard, sostiene que concretadas las revoluciones y las utopías, ya no podemos saber qué es bello o feo, o qué es bueno o malo porque en la fase viral o fractal del valor, ya no tenemos ninguna referencia, ya nada se refleja porque lo que hay es una proliferación del valor, es un instante de simulación que desaparece en el vacío. Ello es lo que sucede en la cultura, cuando hay una liberación ya no hay una esencia —la desubstancialización ya señalada con Lipovetsky— y todo sigue funcionando con total indiferencia hacia el contenido. En consecuencia, se produce una contaminación: «Se nos ha impuesto la ley de la confusión de los géneros. Todo es sexual. Todo es político. Todo es estético (...) La vida cotidiana, pero también la locura, el lenguaje, los media, al igual que el deseo, se vuelven políticos a medida que entran en la esfera de la liberación y de los procesos colectivos de masa. Al mismo tiempo, todo se ha vuelto sexual, todo es objeto de deseo: el poder, el saber (...) Al mismo tiempo, todo se estetiza: la política, se estetiza en el espectáculo, el sexo en la publicidad y el porno, el conjunto de las actividades en lo que se ha dado en llamar la cultura...»⁵.

Baudrillard concluye que en esta cultura altamente estetizada, de circulación de imágenes mediáticas sin interrupción, se configura un proceso de banalización que permite la transestética. Para el autor, la sociedad de la informática y de los medios acabó con la utopía y la autenticidad que el arte supo tener y transformó a todo los individuos en potenciales artistas, en creadores de imágenes de video, plásticas, audiovisuales, en las cuales no hay se genera una estética de la transparencia en la que todo es visible.

Podemos decir que la sociedad de la comunicación y el simulacro es la misma en donde tiene lugar la estrategia del vacío que señalábamos con Lipovetsky: una sociedad que reclama la libertad de expresión pero que no comunica nada, donde la política, el arte, la educación, el trabajo o el Yo se desubstancializan y pierden su esencia dando lugar al cambio constante y los entusiasmos efímeros que desaparecen tan rápido como aparecen. La realidad está vacía. Ya nadie sabe por qué hace lo que hace, lo importante no es esto, sino poder elegir libremente según la personalidad de cada uno porque así lo exige la sociedad de consumo, que privilegia el cambio permanente aún de lo más cotidiano.

Se podría afirmar que el modo de ser del arte contemporáneo muestra lo que Subirats denomina tecno-cultura, es decir, la fabricación de una estética cibercultural producida por la tecnología y que revela la caída de la vanguardia y de sus intentos utópicos bajo la lógica del capitalismo avanzado. Para este autor, el arte de culturas pasadas configuraba su entorno vital a partir de la combinación del conocimiento técnico y la naturaleza expresiva y subjetiva del artista, inseparables de los ideales de la comunidad.

Sin embargo, aquellas utopías artísticas quedan desmentidas por el desarrollo tecnológico a los que llega la sociedad moderna, con arreglo a sus valores tecno-científicos: «La idea de una tecno-cultura comprende a este respecto el conjunto de formas sensibles y valores culturalmente integradores que ahora no están derivados de una experiencia subjetiva de conocimiento, ni de un principio individual de

4 Lipovetsky, G. Ob. cit. Pág.123.

5 Baudrillard, J. Ob. cit. Pág. 15 y 16.

expresión, ni tampoco de determinadas aspiraciones espirituales y simbólicas, precisamente de la misma racionalidad instrumental que subyace al desarrollo y producción tecno-industriales»⁶.

En este sentido, el autor plantea que todos los artefactos tecnológicos que utilizamos habitualmente, tienen su configuración con arreglo al paradigma instrumental y carecen de toda identidad expresiva, acorde a los nuevos valores de socialización del hombre contemporáneo pero también por las exigencias económicas. Si bien este concepto de tecno-cultura es nuevo y propio de la sociedad posmoderna, ya se encontraba anticipada en las vanguardias rusas, el dadaísmo y el futurismo. La evolución del arte moderno y su estilo cada vez más formalizado y racionalizado legitimaron este nuevo concepto de cultura anti-estético ligado a los valores de la reproducción técnica e industrial, quedando sepultados los ideales utópicos de las vanguardias.

Al decir de Subirats, todos los espacios que habitamos, los sistemas de comunicación de masas y los objetos de uso doméstico están mediados por estos principios no estéticos que derivan de las mismas leyes técnicas de reproducción y contribuyen a la degradación estética contemporánea y a la obsolescencia del arte. Según lo sostiene el autor, esta anti estética industrial y vanguardista se impone por el orden comercial, conforme los valores de la producción serializada que domina la arquitectura, el diseño y el arte, dando lugar a un vacío estético y cultural del entorno vital humano.

La pérdida de la estética y de la dimensión artística de la cultura es sólo una parte de la degradación que se produce a nivel mundial por guerras o por conflictos sociales y económicos pero abre interrogantes sobre el futuro de esta tecno-cultura y el futuro de un arte que en lugar de ser crítico y expresivo tiene los mismos valores de la reproducción técnica, que para Subirats implica la muerte del arte, idea ya formulada por Hegel: «La última consecuencia de la producción técnica de las formas, la nueva estética cibernética, es, precisamente, la muerte del arte. Se trata de una nueva figura renovada de aquella auto-negación de las capacidades expresivas y simbólicas de la cultura histórica que habían anticipado las vanguardias futuristas y racionalistas, y que hoy asumen con el mismo pathos revolucionario las modernas tecnologías de la información»⁷.

De manera que la estética cibernética revela no sólo el fracaso vanguardista sino también la legitimación de los principios tecno-científicos del sistema de mercado. Lo innovador de esta estética cibercultural, propia de la era de las computadoras y que se desarrolla bajo las reducciones matemáticas, es el alcance que tiene en todos los terrenos de la vida, situación que anuncia una universalización total de valores, formas de actuar y percepciones.

En la opinión de Subirats, el problema reside en que si bien la cultura contemporánea se relaciona con el progreso, se identifica cada vez más con la destrucción y la fealdad, que corren paralelas a la degradación estética actual. De este modo, si el arte es el único modo que tiene el humano de dar sentido a las cosas, la pregunta es hacia dónde va si legitima una sensibilidad universalizada, bajo la creciente degradación de las condiciones naturales, económicas y político-sociales.

Gianni Vattimo en el prólogo a *Moderno/Posmoderno. De Nietzsche al Arte Global*, de Jorge Glusberg ofrece algunas pistas que de alguna manera avalan lo que queremos analizar en este trabajo y que a partir de lo planteado en las líneas anteriores, nos permiten situarnos en el ámbito de la estética posmoderna y sus manifestaciones.

⁶ Subirats, E. «El lugar del arte en la cultura contemporánea», en *Metamorfosis de la cultura moderna*. Anthropos, Barcelona, 1991. Pág. 213

⁷ Subirats, E. Ob. Cit. Pág. 223.

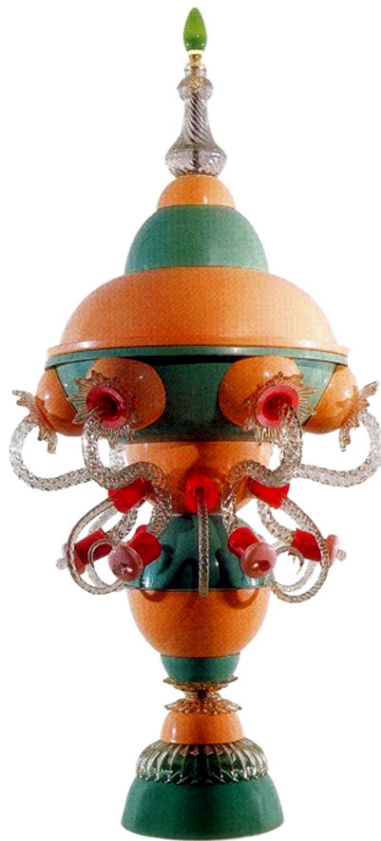
El arte posmoderno ha estallado en una multiplicidad de manifestaciones que no se dejan abarcar por una visión teórica unitaria, si bien esta mantiene la exigencia, a la vez se presenta la imposibilidad de llevarla a cabo. En la experiencia de la vanguardia, debido a su matriz moderna, aún resultaba posible una teorización. Sin embargo, para Vattimo y Glusberg, la problematicidad en el terreno específico del arte posmoderno se vuelve más radical ya que la disolución de toda esencia impide realizar un recorrido unitario cuando se proponen múltiples direcciones estéticas.

De manera que no podemos pensar las poéticas, las tendencias, los movimientos, las grandes muestras y las obras por separado de la estética teórica que eventualmente refiera a todo ello, con diversas perspectivas que luego serán utilizadas por críticos e historiadores. El mundo de la metafísica nos permitía aferrar los fundamentos últimos, tranquilizadores, pero en la posmodernidad lo que abundan son las interpretaciones y su contingencia, es allí donde las narraciones reemplazan a las teorías.

En este marco, ya no es posible decir que los artistas realizan geniales invenciones sino que el arte se ha vuelto sensible a las transformaciones cotidianas y las vicisitudes de la realidad misma. Los artistas construyen a través de sus formas poéticas una realidad virtual, que derriba el realismo y el buen sentido, porque ya no vivimos la experiencia de los hechos si no la experiencias de interpretaciones. Si en la modernidad se puso énfasis en la lucha de los artistas y en las vanguardias, en la posmodernidad la realidad es develada en su carácter artístico-artificial, dando lugar a un nuevo realismo. Éste se caracteriza por ser el ámbito donde el artista se libera de toda sujeción a un modelo pero siempre teniendo en cuenta su responsabilidad ante la comunidad.

Asevera Vattimo que el artista, el crítico, o los espectadores de las obras y lectores de textos críticos no tienen acceso alguno a una realidad metafísica estable; ahora se ponen en juego las cuestiones de la moda, de las invenciones técnicas, del mercado del arte y nunca deben perder de vista la multiplicidad de voces de quienes les hablan.

POSTALES DE LA ARGENTINA DE LOS 90



Llegado el fin del siglo XX en América Latina nos encontramos ante los desafíos y cuestiones pendientes en la agenda de los estudios culturales. Desde finales de los ochenta, las políticas neoliberales y la libre competencia beneficiaron a grupos minoritarios, provocando una reducción de inversiones en el ámbito de lo público en aspectos que son cruciales para el desarrollo de una sociedad. Educación, ciencia, tecnología y cultura vieron ajustados sus presupuestos. Quienes lograron salir airoso de este proceso de desmantelamiento del espacio público prefirieron vender y asegurar su porvenir ante las manos privadas y extranjeras.

En la introducción a la nueva edición de *Culturas Híbridas*, Néstor García Canclini enumera algunos cambios sucedidos durante finales de la década de los 80, y que se acentuarán en la de los 90. En este sentido, señala que América Latina se ha quedado sin proyecto nacional, por una parte, debido a la privatización creciente de lo público, sumado a dos nuevos e influyentes procesos: «Uno es la digitalización y mediación de los procesos culturales en la producción, la circulación y el consumo, que transfiere la iniciativa y el control económico y cultural a empresas transnacionales. Otro es el crecimiento de los mercados informales, la precarización del trabajo...»¹. Dichos procesos provocaron un corrimiento de los actores nacionales en la escena cultural, lugar que ocuparán los inversionistas extranjeros en telecomunicaciones, servicios informáticos, cine y video.

Las tecnologías electrónicas con sus producciones hipertextuales, la velocidad exigida por la moda y el acercamiento cultural con el extranjero facilitado por Internet, según lo sostiene García Canclini harán que la innovación estética quede en un segundo plano. ¿Cómo entender el encuentro de artesanías indígenas con catálogos de arte de vanguardia sobre la mesa del televisor? ¿Qué buscan los pintores cuando citan en el mismo cuadro imágenes precolombinas, coloniales y de la industria cultural, cuando las reelaboran usando computadoras y láser? Los medios de comunicación electrónica, que parecían sustituir el arte culto y el folclor, ahora los difunden masivamente...» .

En el caso de la cultura, los gobiernos se retiran del financiamiento de los organismos encargados de difundir y promover el arte. El crecimiento del mercado propiciando la concentración monopólica sin ninguna intervención estatal es un rasgo destacado de la década. Como expresa Néstor García Canclini, se hace necesario, y en nuestro caso es central, analizar cómo se articula este orden privatizador con una estética sin riesgos, mercantilizada, light, descafeinada. Para estas grandes empresas innovación cul-

¹ García Canclini, N. *Introducción a la nueva edición de Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Argentina, 2001. Pág. 27.

tural, experimentación artística y función crítica son incompatibles con el rédito comercial buscado en estas tierras².

El escenario político, marcado por la corrupción y burocratización, se vuelve incierto y los medios masivos de comunicación adquieren un papel central, ya que la participación ciudadana se retrae en esta etapa de mediatización, hedonismo y descreimiento: «La videopolítica convierte los intercambios de información y las polémicas, que eran los núcleos de la esfera pública moderna, en espectáculos donde las acciones son reemplazadas por actuaciones y simulacros. La confrontación de argumentos o la negociación razonada ceden lugar a las escenas farandulescas de los políticos y a la repentina conversión de actores y vedetes en gobernantes»³. A la par de este proceso de espectacularización, las clases medias y altas se vuelcan al consumo de lo importado, generando una cierta apatía por el ejercicio de la ciudadanía y un marcado individualismo.

La fusión de la informática con las telecomunicaciones, la tecnología de la fibra óptica y satélite han transformado la distribución de productos culturales; son las empresas trasnacionales las que programan la circulación de los mismos. Desde este avance tecnológico, se puede acceder desde una casa, a través de la computadora, televisión y telefonía celular a producciones literarias, musicales, artísticas y teatrales, de todas partes del mundo. Una vez más, nos preguntamos junto García Canclini cómo rearticular en este escenario masmediático y multicultural el estilo propio de la homogeneización trasnacional y la continuidad de las culturas locales y regionales con su tradición.

Particularmente, en Argentina si bien la década de los 80 finaliza con buen clima a nivel cultural, lentamente se verá oscurecida por la sucesión de fracasos a nivel económico: la devaluación creciente del peso, el fenómeno de la hiperinflación y la fuga masiva de capitales. La década de 1990 tendrá el sello de la economía desregulada, con un gobierno orientado hacia la privatización de las empresas y un mercado abierto a las inversiones extranjeras. La ley de convertibilidad, que igualaba el peso con el dólar, inaugura una etapa de *primavera* e instala en el imaginario de los argentinos una aparente situación de bienestar económico y social, un simulacro propio del clima cultural posmoderno.

Al respecto de estas apariencias, la escritora Beatriz Sarlo relata en *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*⁴, este cambio a nivel simbólico y el clima cultural en nuestro país. En la introducción a esta obra señala la indiferencia con que el Estado entrega la gestión cultural al mercado. Define al país de la posmodernidad bajo el auge de los medios masivos, la cultura del *zapping*, con veinte horas diarias de televisión con programación sin prestigio simbólico, con un sistema educativo público empobrecido, al tiempo que se estimula su privatización, y la fiebre consumista volcada en los shoppings, esa «cápsula espacial ambientada con la estética del mercado».

Podemos referirnos a cómo el mercado, a través de los shoppings, incide en la trama urbana de Buenos Aires, en relación con la construcción de millonarios emprendimientos inmobiliarios, vinculados a amigos del poder y a empresas trasnacionales, muchas veces de manera fraudulenta. Un ejemplo es Puerto Madero, zona ligada a la exclusividad y el lujo; su contracara es la Villa 31 ubicada en la zona de Retiro, que comenzó siendo un asentamiento de construcción precaria y en la actualidad cuenta con edificaciones de hasta seis pisos. Una fotografía que ilustra el contraste social de la década: la desmesura, accesible para unos pocos, mientras que para la gran mayoría, condiciones paupérrimas de existencia.

2 García Canclini, N. *Imaginario Urbano*. Eudeba, Buenos Aires. Pág. 27 y ss.

3 García Canclini, N. Ob. Cit. Pág. 28.

4 Compañía Editora Espasa Calpe S.A. / Ariel. Buenos Aires. 1994.

Bajo la fantasía del buen pasar, la clase media permanece en su burbuja, indiferente, viajando por el mundo gracias a la convertibilidad, el acceso a las cirugías estéticas para verse siempre joven, el fetichismo de las marcas internacionales y todo tipo de baratijas. Pero detrás se oculta la pobreza de ideales colectivos y el extremo individualismo fomentado por el neoliberalismo, panorama que ya describimos anteriormente junto a Lipovetsky.

No menos importante en esta etapa es la explosión de lo visual: la imagen es todo. El *fast food* televisivo regala una multiplicidad de estilos. Cómo no recordar las escenas farandulescas y la frivolidad de empresarios, personalidades, vedetes y políticos; los mega recitales con estrellas internacionales, los *talk shows*, la TV en vivo y en directo, videos caseros, *bloopers*, o escenas del por entonces presidente Carlos Menem, jugando al golf o subido a una Ferrari.

En medio de este simulacro, la cuestión del arte, afirma Sarlo, no figura en ninguna agenda. Parecería ser que muy pocos debatieron en aquellos años sobre el lugar del arte y la cultura, ya que en aquel clima cultural resultaba irrisorio. La cuestión queda liquidada cuando se confía el arte al mercado, y claro, si se tiene con qué pagarlo. En este marco, nadie se pregunta sobre las prácticas artísticas, capaces de producir sentidos y la intensidad de sus cuestionamientos éticos.

Siguiendo a Sarlo, parecería que el debate por el arte, es de algún modo improductivo y el posmodernismo encierra más bien un aire de indiferencia o algo así como un relativismo, un todo vale, que vacía de sentido cualquier experiencia estética como así también una interrogación en torno a sus prácticas.

Al menos así se ha construido el espacio artístico en los noventa, y quizás este modo de visibilizar o, por qué no de in-visibilizar las prácticas artísticas es lo que impidió una lectura más a fondo de lo que sucedía en el campo del arte durante ese decenio. Es posible que el clima de bonanza que vivimos durante aquellos años los argentinos, el preocuparnos por otras cuestiones o simplemente no haberle dedicado la discusión que se merecía como sociedad, imposibilitó la formación de otro concepto, más crítico, en torno al arte.

Pero si en esa década de consumo cultural chatarra o desinterés por lo nacional, en virtud de las políticas económicas que beneficiaban las importaciones, estuvo ausente el debate al menos a nivel social ¿Qué sería el arte? ¿Quién legitimó lo que es arte? Resulta interesante repasar el discurso de los artistas, de los suplementos y medios especializados en la temática, el de los críticos que opinan sobre las obras; la propuesta de los curadores que montan una exposición; el tipo de circuito que propone la movida cultural, instalada predominantemente en Buenos Aires, en cuanto a la construcción de sentido de lo artístico.

Hace muchos años atrás, la decisión sobre el arte se dejaba a la autoridad, del sacerdote, del príncipe o de los mismos artistas. El gesto de Duchamp eligiendo un mingitorio como obra para una exposición de arte, no solo marca, como afirmamos antes, el fin de la desacralización del arte sino que liquidaría para siempre sus convenciones e instituciones. Así Sarlo argumenta la pérdida de fundamento del debate sobre lo estético, con la consecuencia de un relativismo que perturba, al no tener un libro donde estén escritos los valores del arte; porque en esta esfera, es difícil instituir lo prohibido como lo permitido. En este sentido, ya nadie podrá ser condenado por sus ideas estéticas, pero del mismo modo, nadie podrá discutir las ni validarlas: este pluralismo es la ideología más afín a las necesidades del mercado. Sarlo afirma: «el mercado trabaja para sí y no para una utopía de igualitarismo estético»⁵.

5 Sarlo, B. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Compañía Editora Espasa Calpe S.A. / Ariel. Buenos Aires, 1994. Pág. 157

La posmodernidad nos enseñó que los fundamentos modernos quedaron vacíos y además de la imposibilidad de fijar límites para el arte, terreno donde no hay un fundamento ni autoridad, tanto para los críticos como para los artistas; de ahora en más el mercado de bienes simbólicos introduce otros criterios que muchas veces contradicen la opinión de los entendidos.

Sarlo afirma que el público es la nueva fuente de legitimidad que se instala en el amplio espacio del mercado como un nuevo actor que decide, en condiciones de igualdad con los expertos, si las opiniones de los críticos y de los artistas le parecen aceptables, atinadas, entretenidas. El público está habilitado para indicar la tendencia del gusto, podrá ignorar, despreciar, celebrar, respetar, destronar o coronar a un artista cuando lo considere. Esta democratización se debe a la combinación de la industria cultural y los grandes medios de comunicación de masas, combinación que logró la expansión del público y la independencia de las instituciones tradicionales⁶.

Sin embargo, la autora advierte que el mercado de bienes simbólicos y las instituciones que se le vinculan no es neutral, instituye criterios y se encarga de formar el gusto. En medio del relativismo valorativo, que se adapta a cada sociedad y a cada época, sumado a la ausencia de fundamentos, el mercado es un *como si* en el cual se da un pluralismo en el que todo es posible. Esta relatividad no debiera socavar el debate sobre cuáles son los valores para una sociedad; tomar partido en esta discusión evidencia la significación del hecho estético, aún cuando sepamos que no pueden imponerse de modo absoluto.

Entonces, la propuesta en los próximos apartados será la indagación sobre lo acontecido en el contexto artístico de los noventa.

6 Sarlo, B. *idem*. Pág. 166 y ss.

ITINERARIO ARTÍSTICO DE LOS NOVENTA



Analizar, revisar y poner en relieve las prácticas artísticas supone una tarea compleja, por la multiplicidad de factores que intervienen en lo que se construye progresivamente como estética de los 90: tenemos por un lado las manifestaciones artísticas, luego la agenda de exhibición y por último el discurso que se enuncia sobre las mismas, ya sea la opinión del artista, la cobertura de la prensa, la curaduría, los catálogos, las instituciones, etc.

A propósito de lo que implica la producción del circuito en el mundo de la cultura, las reflexiones de René Berger en *Arte y Comunicación* resultan de interés sobre la naturalización de la denominada historia del arte, su estudio y la construcción que se realiza sobre este terreno a partir de los historiadores e instituciones y que, en tanto objeto de conocimiento, supone complejas operaciones que se dan en el proceso de comunicación. Precisamente, no se deben ignorar las condiciones, sociales, técnicas, culturales y políticas determinadas, como tampoco los medios de comunicación y quienes detentan el poder de comunicar y hacer comunicar, siendo la información condición de la producción artística.

«Los artistas ya no se contentan con una clientela, aunque sigan vendiendo sus obras, aunque sigan dependiendo de los coleccionistas, procuran emanciparse del sistema estético-económico (o económico-estético) a fin de establecer nuevas relaciones con la sociedad. Eso explica que hayan nacido nuevos públicos, aún confusos, carentes de cohesión, con frecuencia efímeros —ese es el juicio que nos merecen al menos con relación a nuestros criterios tradicionales—, pero que gracias a las comunicaciones de masas van acumulando impulsos, sentimientos y esbozos de estructuras»¹.

Luego, entra en juego el problema de la autoridad y de la decisión a la hora de hablar de arte, sobre lo que Berger se interroga: ¿Quién eligió los artistas? ¿Las obras? ¿En nombre de qué? ¿Quién paga? ¿En qué medida el presupuesto limita el número de obras, su peso, sus dimensiones? ¿El catálogo? ¿El servicio de prensa? ¿Quién firma el mensaje que luego lee el público? ¿En qué condiciones se difunde el arte?»²

No menos importante, es la multiplicación sin precedentes de la circulación de las obras de arte con la ayuda de la publicación de catálogos, la difusión en los medios masivos de comunicación, Internet, la organización de bienales, muestras, ferias y festivales en otros espacios que se salen del circuito institucional del museo o la galería. El resultado es un acercamiento de las expresiones artísticas al público de algo que antes era un patrimonio de elite, siendo materia de información de masas. Sin dudas, esto transforma el conocimiento del arte como así también su aprendizaje, en tiempos en que ya resultan improductivos los términos de *artista genio*, el juzgar una obra como bella o fea y los programas de estudio de las escuelas de artes visuales, que se pueden considerar caducos.

¹ Berger, R. *Arte y Comunicación*. Editorial Gustavo Gili S. A., Barcelona, 1976. Pág. 31.

² Berger, R. Ob. Cit. Pág. 8

Hablar de la escena artística de los 90, implica situarla prioritariamente en Buenos Aires, en la medida en que no pocos artistas en búsqueda del reconocimiento y la consagración abandonaron sus ciudades de origen para trasladarse a la gran capital, y en menor medida, Rosario y Buenos Aires. Esto tiene que ver con que el interior careció de galerías y sistemas de exposición, salvo esporádicas muestras de Salones Nacionales, sumado a las políticas culturales de cada provincia y en general con escaso apoyo estatal. El mismo se destinaba a privilegiar a aquellos artistas que ya estaban consagrados por los medios de difusión o reconocidos por el público. Es en Buenos Aires donde se conformará un circuito en que los artistas podrán intercambiar información, apreciar cientos de muestras y acceder a espacios alternativos que se irán gestando en el entramado institucional de las artes visuales argentinas.

Andrea Giunta define atinadamente: «...Cosmopolita, intensa, contradictoria, la cultura de Buenos Aires está atravesada por ciclos de efervescencia y de desencanto; por momentos, la creatividad se expande, multiplica sus recursos, se vuelve excesiva, deslumbra; y en otros, los artistas, el mercado y las instituciones caen en la más profunda desazón. La larga historia cultural de esta ciudad y también su historia reciente hacen posible sostener todo esto»³.

En cuanto al sistema de circulación y legitimación, la confluencia de los intereses políticos y empresariales será vital a la hora de fomentar y acrecentar la actividad artística en la escena porteña. Será en los noventa donde se insertarán las empresas privadas que acceden al mercado argentino con inversiones en salones, fundaciones, museos, coleccionismo privado y decisiva participación del staff curatorial.

Volviendo a Buenos Aires, su fisonomía se transformará no solo por el emplazamiento de inversiones inmobiliarias y shoppings: será de alto impacto la presencia de instituciones culturales que darán vida a los movimientos que surgirán luego del retorno de la democracia y el decenio que estudiamos. De allí que tomaremos algunos puntos de referencia para describir la movida artística de los 90, mediante el tour cultural confeccionado por la autora Andrea Giunta⁴. Cabe destacar que si bien algunas instituciones y espacios ya figuraban en la trama urbana, en la década en cuestión fueron epicentros de fomento artístico⁵.

Centro Cultural Recoleta. Ubicado en la Recoleta, el epicentro de la cultura experimental en la década de los ochenta, se identificó con la búsqueda de lo nuevo y la reconquista de libertad de expresión, con participación de jóvenes creadores fue intensa la década de los noventa en el CCR. Aquí se pudieron mostrar los procesos culturales escondidos durante la dictadura, aunque en algunas muestras hubo fricciones con grupos religiosos como también con otros grupos políticos conservadores. Esto hizo del CCR un lugar de tensión entre el arte y diversos sectores sociales, pero por sobre todo un espacio construcción de ciudadanía y democratización.

El *underground* porteño, grupos alternativos, pero también un gran número de público, que superaba el millón de asistentes, se volcaron a las numerosas exhibiciones del CCR, que incorporaban temas de la memoria, la sexualidad, el cuerpo y los sentidos. El presupuesto de este centro dependía del aporte estatal pero se debía combinar con el privado, aunque ninguna gestión intercedió en la programación de la institución.

3 Giunta, A. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2009. Pág. 25.

4 Giunta, A. Ob cit. Págs. 37 a 45.

5 Por razones de espacio, en el Anexo se mencionan otras galerías, premios y becas que fueron protagonistas en la década.

Museo Nacional de Bellas Artes. Ubicado a metros del CCR, el Museo Nacional de Bellas Artes, fue puesto en la escena pública y construido como un espacio de masas durante la gestión de Jorge Glusberg, durante los noventa. Su gestión estuvo vinculada a algunos escándalos de corrupción, a lo que se suma el descuido de la colección y falta de criterio curatorial, lo cual dejó en crisis al MNBA. Pero más allá de este aspecto, el Museo con la gestión de Glusberg fue central para la construcción de ciudadanía al hacer accesibles muestras internacionales a todo público.

Fundación PROA. Situado en la zona Sur, en el barrio de La Boca. Dedicado al arte y la cultura de vanguardia, el presupuesto permitió contar con altos estándares de exhibiciones, producción museográfica y editorial, programación, montaje y catálogos. Punto de encuentro para artistas, intelectuales, curadores del país y del exterior.

Centro Cultural Rector Ricardo Rojas–Galería del Rojas. En la opinión de muchos artistas y críticos, el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, como su Galería marcaron la época en lo que respecta al arte y la cultura de la escena porteña, al punto de definir la totalidad de la producción artística como «la estética del Rojas». Su mentor y curador de la Galería desde su inicio en 1989 y durante los 90, Jorge Gumier Maier, se encargó de la configuración de esta nueva estética, que estudiaremos detenidamente en un capítulo posterior.

Aunque no solo las instituciones nutrieron el itinerario del arte. Siguiendo a Giunta, es en los noventa donde también se produce el crecimiento del circuito de bienales, becas y residencias, gran oportunidad de sostenimiento económico y de visibilidad para muchos artistas, en particular los novatos a escala nacional e internacional, consolidando las redes constituidas en el mundo globalizado del arte.

Becas Kuitca. Taller o clínica llevado adelante por Guillermo Kuitca, inicia en los noventa con apoyo de la Fundación Antorchas. Los artistas destacan de este espacio la amplia posibilidad de experimentación y la relación colega-artista en esta experiencia formativa. Luego El taller de Barracas reemplazará a las becas Kuitca.

arteBA. Feria de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, organizada por Fundación arteBA desde 1991. Orientada para dar visibilidad a artistas emergentes, staff de galerías y nuevas propuestas. Convoca a un público masivo, diverso pero mayoritariamente de jóvenes. En sus conferencias, curadores, artistas, directores de museos y de revistas, activando los debates que luego se publican en libros.

Fundación Antorchas. Desde 1985 hasta 2005, el propósito fue mejorar las condiciones de vida y patrimonio cultural de la comunidad; en sus veinte años financió 12 mil proyectos por una suma de 100 millones de pesos. Se destaca su acción para permitir el regreso de artistas e intelectuales residentes en el exterior, muchos exiliados durante la dictadura. Apoyó la publicación de libros, traducciones, capacitaciones de personal de museos y galerías, seminarios y clínicas destinadas a jóvenes artistas de todas las provincias.

Instituto de Cooperación Interamericana. Junto con el Rojas concentró lo mejor de la producción artística argentina, desde los ochenta y hasta mediados de los noventa. Se caracterizó por curadoría de tinte más internacional, a diferencia del Rojas que apuntaba a la producción local.

Galería Ruth Benzacar. fundada en 1965 por Ruth Benzacar, desde sus comienzos, la galería tiene un fuerte compromiso con el arte contemporáneo, con énfasis especial en la difusión del trabajo de los artistas ya establecidos y emergentes de nuestro país.

Tiene una larga trayectoria en ferias internacionales, donde el trabajo de los artistas es reconocido por los curadores de las más importantes instituciones públicas y privadas del mundo, lo que abre el diálogo con otras galerías de prestigio internacional. Se concibe como un espacio abierto a la experimentación pero también a la reflexión, abriendo una vía a la libertad y el descubrimiento a través de las propuestas más singulares.

Fundación Federico Jorge Klemm. Federico Jorge Klemm creó su fundación en 1995, con el propósito de proyectar a nivel global el arte contemporáneo de la Argentina, «dentro de una época de crisis de los valores éticos, morales y espirituales, donde se van diluyendo los cánones tradicionales del arte».

La Fundación exhibe de manera permanente la colección de arte moderno y contemporáneo nacional e internacional; a realizar cada año el Premio Federico Jorge Klemm a las Artes Visuales; a presentar exposiciones temporarias; a editar libros y catálogos dedicados a las artes visuales y la teoría del arte contemporáneo; a organizar cursos, seminarios y conferencias sobre los temas propicios de la Fundación, a cargo de destacados especialistas. A través del Premio Klemm se incentiva la producción de jóvenes artistas.

Este nuevo escenario cultural, centrado en Buenos Aires, marcado por una fuerte presencia de las artes visuales en los medios de comunicación y la sociedad, obligan a la multiplicación de lugares de exhibición y la emergencia de un nuevo coleccionismo de origen empresarial. Estos aspectos pueden presentar cierto riesgo para el arte contemporáneo, ya que la demanda de espectacularidad obliga en ciertas ocasiones a la realización de mega muestras poco rigurosas y la proliferación de premios y becas que terminan por hacer del mercado un principio de autoridad y legitimación en el campo artístico. Sin embargo, el grupo que estudiamos encara otro camino dentro de la escena artística.

NUEVAS POÉTICAS SE CONFIGURAN EN LOS 90



«Yo no se si el arte tiene una misión, pero de tenerla me gustaría que no fuera otra que la de brindar la posibilidad de que alguien se formule preguntas nuevas sobre el aquí y ahora de su existencia». Graciela Sacco

Corrían en Argentina los incandescentes años 60, época signada por la radicalidad y el llamamiento vanguardista de transformar la realidad, con la seguridad de poder llevar a cabo dicha utopía. La provocación, el cambio permanente y la búsqueda de reconocimiento internacional marcaban los programas artísticos, tal era el caso del Instituto Di Tella, uno de los centros encargados en mostrar al mundo el arte argentino y de generar intercambios de obras artísticas con los principales polos de atracción mundiales. La institución fue acusada de importar tendencias y de propiciar el colonialismo, bajo el financiamiento de los magnates-empresarios Rockefeller y Ford.

Sin embargo, Andrea Giunta afirma que el resultado de todo ello no generó un mercado efectivo, sino más bien la demostración de una vanguardia entendida como moda, asemejada a un catálogo de obras generales más que algún tipo de producción exclusiva, caracterizado por un prestigio efímero. El apoyo dado por Estados Unidos hacia las artes visuales en Latinoamérica estaba relacionado a la construcción de una propaganda que lograra exhibir una buena relación de vecindad, amistad, pluralismo, de valoración de la cultura latinoamericana con el objetivo de neutralizar la amenaza del comunismo¹.

Más adelante, Giunta señala que el fracaso del arte argentino en la escena internacional tuvo acusaciones cruzadas: la incompreensión extranjera hacia el arte de nuestro país, la incapacidad de las instituciones para lograr instalar la producción nacional y de la crítica por defenderla. El Di Tella, única institución en la cual se posibilitaba la libre expresión, fue violentamente clausurado cuando irrumpió el golpe militar de 1966. La familia Di Tella justificaba el cierre por no poder financiar las actividades en los centros, mientras que en privado se afirmaba que la clausura del lugar era para salvar las empresas familiares, incluso que el gobierno militar asumiría la deuda.

Siguiendo a esta autora, el movimiento renovador de los sesenta no tuvo hasta 1968 una preocupación política, la politización de los artistas se fue dando de modo paulatino hasta llegar a ese momento, en que los artistas debían tomar la perentoria necesidad de elegir entre hacer arte o política. Fue hacia mediados de la década cuando el artista de vanguardia se convirtió en intelectual comprometido cuando sucesos políticos como la invasión de Estados Unidos a Santo Domingo y Vietnam, el golpe militar de 1966, la muerte del Che Guevara y el Mayo francés, exigían claras tomas de posición². Fue allí donde se produjo una escisión entre la vanguardia politizada, que reclamaba una subversión a nivel estético, in-

1 Giunta, A. *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2008. Pág. 296.

2 Giunta, A. Ob. Cit. Pág. 265 y ss.

telectual y político, en contraposición a la vanguardia institucionalizada y falsa, es decir, aquella que se imponía como moda.

Hacia mediados de la década, se gestaban sectores que militaban por un arte de vanguardia en Rosario y en Buenos Aires, entendiendo la misma en tanto que fuerza de choque e instrumento activo para la transformación social. De esta manera, se deja a un lado el decorativismo, lo superficial, el pop para buscar un sentido profundo que el conceptualismo podía ofrecer: el *happening* como un proceso mental y no un mero espectáculo, el espectador como un interlocutor reflexivo, la producción artística que se materializaba en acciones más que en soportes. La acción estética se entendía como el detonante para la transformación social, capaz de provocar la revolución: la preocupación se centraba en que el arte ingrese por todos los sentidos, para la reflexión, para un impacto en el pensamiento, y eso era posible a través de la producción conceptual.

El Catálogo *Arte al Sur* da cuenta de un grupo de artistas que vivieron los sesenta en su juventud y llegaron a los noventa con notable madurez: Gyula Kosice, Kenneth Kember y Ricardo Carpani son referentes de un arte político de los 90, también Rogelio Polesello y Cristian Mac Entyre. Se trata de algunos artistas consagrados en el campo cultural pero con una estética totalmente diferente a la que referenciamos en nuestro corpus, mayoritariamente se trata de jóvenes del Centro Cultural Ricardo Rojas.

Llegado el año 1968, la efervescencia obrera y estudiantil acompañaba los sucesos en París, Berlín, Río de Janeiro, México, Montevideo, Córdoba y Rosario. A nivel artístico, todo indicaba que Buenos Aires se distanciaba cada vez más del escenario internacional; la vanguardia, si quería cumplir con el mandato perturbador debía actuar por fuera de las instituciones. Un gesto fue la acción colectiva que un grupo de artistas llevó a cabo en el Di Tella, rompiendo sus obras ante la clausura policial de *Experiencias 68*. El público, participó activamente en la acción, escribiendo consignas eróticas y políticas, convirtiéndose en actor central de este arte transformador, tal lo exigía la consigna de la vanguardia política, a diferencia de la vanguardia estética.

Si tenemos que mencionar un contexto socio político que haya interpelado a los artistas, debemos referirnos a *Tucumán Arde*, obra colectiva realizada por creadores de Rosario, Buenos Aires y Santa Fe fue una de las experiencias que logró operar sobre la realidad, denunciando la situación que por entonces se vivía en Tucumán. Allí el gobierno favorecía a los grandes monopolios azucareros, apoyando el plan militar de racionalización generando el cierre de ingenios, de pequeñas y medianas empresas, con el consiguiente aumento de desempleo. En tanto que este operativo era publicitado desde el gobierno como un gran plan de *industrialización* en realidad, destruía las empresas nacionales para traspasarlas a propiedad estadounidense.

Los artistas se encargaron de denunciar esta distancia entre realidad y publicidad desde la contrainformación, con relevamiento de datos e informes de investigación, entrevistas con los trabajadores y recursos de la publicidad y de los medios de comunicación, con el objetivo de desenmascarar la mentira del gobierno. Esta acción implicaba un arte de vanguardia muy alejado de la belleza y de lo novedoso, por el contrario, significaba perturbar de manera colectiva y violenta, como lo pensaron los artistas al sentirse interpelados por la coyuntura económica, política y social que se estaba viviendo en Tucumán. Con esta breve mención a los sesenta, las afirmaciones de Giunta son útiles para explicitar el rol del artista en tanto intelectual y su poder para influir en el orden establecido; cómo se producía la relación de la vanguardia, fluctuando entre el arte y la política, hasta lo sucedido al final de la década, un arte revolucionario tanto en las formas como en el contenido. La autora sostiene que con *Tucumán Arde* se radicalizó la vanguardia estético-política, experimentación intensa que incluso llevó a muchos artistas a abandonar

el arte para transformar la sociedad en el ámbito de la política, ya que era en la calle donde se llevaban al extremo las verdaderas aspiraciones de sus programas³.

Seguidamente, este tipo de experiencias sufrirá la censura y represión; un tiempo después, el retorno a las instituciones republicanas ofrecería un reacomodamiento de la esfera artística, sintonizando con el ámbito internacional de opciones de transvanguardia y neoexpresionismo. Nos situamos en el inicio de los 90 en Argentina, con un clima pujante en lo que respecta a la cultura heredado por la democracia y su renacer a través de experiencias colectivas, espontáneas y desinhibidas pero otra estética se instalaría.

La década que analizaremos es en la que muchos artistas, no todos, optaron por producir obras *relajadas*, a tono con el ambiente señalado por Lipovetsky, motivados por las posibilidades que se abren a través de manifestaciones de retórica sencilla y que garantizan la comunicación con el público. Quizás por ello, se revisitan el Pop Art y el Kitsch durante este decenio, promoviendo el disfrute de sensaciones y de felicidad o fruición instantánea, experiencias bien diferentes a la reflexión que suscitaran tiempo atrás las obras vanguardistas, *políticamente correctas*.



Alfredo Londaibere. Sin título (1995)
Sintético sobre madera e inclusiones
35 x 40 x 5 cm

Dedicaremos este espacio a la primera hipótesis: «Dado que algunas manifestaciones artísticas de la década de los 90 en Argentina se concentraron alrededor de lo lúdico, desplazándose del sentido político de la etapa anterior, nos planteamos si el humor puede funcionar como un modo de cuestionamiento de la realidad política y social».

Con la herida abierta de la Dictadura, la vuelta a la democracia inspira a nuestros artistas para reflejar en sus creaciones temas propios de la sensibilidad posmoderna, las minorías, lo diferente, los derechos humanos. La crisis económica y la apatía social debilitaron esta producción tendiente a repensar los hechos vividos como sociedad. Más tarde, el decenio de los noventa, marcado por el neoliberalismo y el ingreso masivo de capitales extranjeros impactará en las instituciones ligadas a la cultura.

3 Giunta, A. *Vanguardia, Internacionalismo y política*. Pág. 293.

Andrea Giunta afirma que es difícil condensar los rasgos más fuertes del arte argentino de finales de siglo XX, significando que no hay un *estilo* propio de los 90 sino que hay líneas de tensión con diversas opciones e itinerarios pero que no llegan a definir una escuela. Por el contrario, predominan clasificaciones débiles y el recurso a la cita de estilos de otros tiempos con el prefijo neo o post, rechazando la interpretación y reclamando el poder comunicativo instantáneo en la imagen.

Se destaca en estas líneas, el carácter lúdico, la banalidad de los temas, los objetos prefabricados y el decorativismo. Es en este sentido que se ha hablado del arte de los 90 como *light* para contraponerlo al utopismo que caracterizó el arte de los 60, sostiene la autora⁴.

En el prólogo del catálogo *Artistas Argentinos de los 90*, que reúne una buena cantidad de producciones de los artistas más destacados de la década, afirma Gumier Maier junto a Marcelo Pacheco: «Discursos y clima de época parecen coincidir en el fin de las utopías y las vanguardias, al mismo tiempo que anuncian la explosión de algunos conceptos que ordenaron la práctica artística desde principios del siglo XX. Ideas rectoras como escuela, movimiento, ismo e incluso tendencia, se fragmentan en una dispersión constante que, de manera simultánea, expanden el terreno a la práctica artística, y hacen más difícil su aprehensión»⁵.

Las obras que hemos decidido incorporar al corpus, que dan sentido y encarnan lo que en este capítulo analizaremos, se definen por su estilo noventa, a diferencia de aquel grupo mencionado en el Catálogo Arte al Sur, un poco más maduro no solo de edad sino en el campo del arte. En su mayoría, los autores de las obras seleccionadas iniciaron su experiencia en el Centro Cultural Ricardo Rojas, bajo la dirección de Jorge Gumier Maier. Vale señalar que hubo otros espacios como los que describimos en el apartado anterior, como el Instituto de Cooperación interamericana (ICI), que dio apoyo a los artistas por entonces desconocidos y la Galería Ruth Benzacar que dio espacio a tendencias jóvenes⁶. Pero debemos afirmar que es el Rojas el lugar consagrado de la etapa y de consagración para los jóvenes que se movían en los márgenes de los circuitos de legitimación habituales de los museos y galerías. Algunos señalan específicamente que a mediados de los 90, este grupo de artistas se instauró en Buenos Aires como la tendencia más relevante de la década; logrando incluso instalar su particular estética condenada por la crítica por aparente falta de compromiso. Dejaremos esta afirmación para la segunda hipótesis.

Estos jóvenes comenzaron con encuentros y exhibiciones casuales, de escasa visibilidad, entre amigos y conocidos, inaugurando una polifonía de sentidos, movedizos y heterogéneos, sin preocupaciones sobre el oficio ni con preconceptos en torno al arte y opiniones sobre lo que se estaba produciendo a nivel internacional. En este contexto se multiplicarán poéticas domésticas con diversos intereses. Más tarde, los artistas serán llevados a agruparse en instituciones, eventos y exposiciones. Este grupo, casi invisible comienza a hacerse notar de la mano de espacios de exhibición más o menos consagrados que comienzan a mostrar sus trabajos, que no tardaron en llegar a premios y galerías⁷.

4 Giunta, A. «Los noventa. Parodia y memoria» en *Pintura Argentina Volumen: Final del siglo veinte II*. Ediciones Banco Velox, Buenos Aires. 2001. Págs. 17.

5 Benedi, L. (1999). *Artistas Argentinos de los '90*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires. P. 16.

6 El apartado itinerario de los 90 es solo un recorte de la oferta cultural porteña.

7 Benedi, L. Idem. Pág. 17.



Liliana Maresca. *Sin título* (1993)
Fotomontaje de gigantografías tomadas de diarios, montados
sobre madera y madera policromada, reelaborado luego
de la instalación Imagen pública-Altas esferas
228 x 146 cm

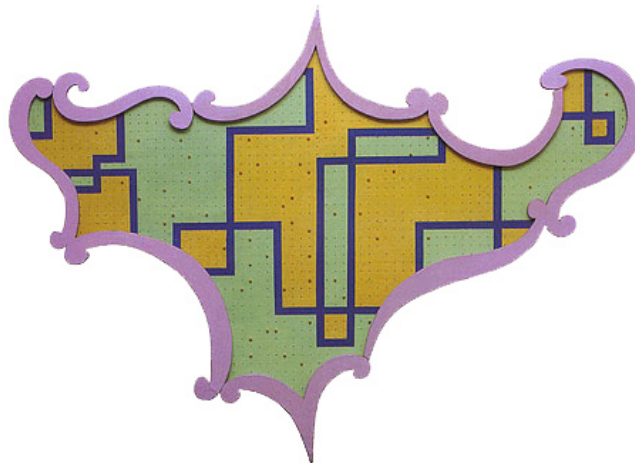
Describe Fabián Lebenglik sobre La Galería del Rojas: «...Un lugar de irradiación y formación cultural que brilló, a pesar del bajo presupuesto, durante gran parte de esta década. Era un hall/pasillo mal iluminado que oficiaba de transición espacial hacia la sala teatral y los baños. Sin embargo, ese espacio aparentemente de paso funcionó como una auténtica usina de arte. Tal fue su influencia, analizada, difundida, y promovida, casi exclusivamente por quien firma estas líneas, a través de Página/12, desde el inicio, que contagió a tres de los mejores espacios de arte de la Argentina: el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), la Galería Ruth Benzacar y la Fundación Banco Patricios, que comenzaron a abastecerse de aquella usina para programar parte de su calendario de exposiciones y así darle entrada “formal” en el mercado a varios integrantes de aquel elenco. En otras palabras, se dio la paradoja típicamente argentina de que un centro cultural pobre -dependiente de la Universidad de Buenos Aires, funcionó como semi-llero...» y prosigue el periodista: «La Galería del Rojas se propuso desde su inicio funcionar como un lugar polémico. Cuando el Centro Cultural fue modernizado, la Galería —es decir, aquel hall/pasillo— fue transformada en una sala con condiciones aceptables de exhibición. En 1994, Gumier editó, gracias a la UBA, un libro/catálogo titulado Cinco años con el Rojas. Ambas cosas generaron una relativa consagración y, por consiguiente, una muerte simbólica de aquel espacio iniciático. La producción artística que había elegido mostrar Gumier en esos años —y, en cierto modo, también su propia obra— estaba en perfecta sintonía con la Argentina posdictadura: buscaba el refugio en la intimidad, en medio de la fragmentación y la disolución. El espacio despertó calificaciones sutil o explícitamente peyorativas para su estética: se habló arte *light*, Kitsch, gay, menemista, guarango, etc.»⁸.

El contexto que atravesaba la Argentina, ya asentado el menemato, era de una fiesta de derroches por supuesto para un grupo reducido, con el costo social que culminaría en la crisis de 2001. En este marco se gestaba al interior del Rojas un esteticismo exacerbado, impulsado por Gumier Maier, artista, periodista, de intensa militancia gay en los ochenta. Lo designan en 1989, hasta 1996, responsable de la programación del «ignoto y precario espacio de exhibiciones» en un centro de extensión universitaria de

8 «La usina del Rojas». Por Fabián Lebenglik, Suplemento Radar, Página 12, 19 de diciembre de 1999.

la Universidad de Buenos Aires⁹, alguien que supo transformar un pasillo en el espacio más emblemático de la plástica porteña, con el presupuesto de: cero pesos.

Gumier Maier mismo impulsó este grupo de artistas representativos de la década de los 90, definió su modelo curatorial para el Centro como doméstico o de coleccionismo pobre y antojadizo, defendió la sensibilidad, el gusto, la apuesta a la belleza en contraposición al arte político de antaño. Incluso podemos ver cómo refleja esta intención en sus propias obras.



Jorge Gumier Maier. *Sin título* (1992)
Pintura acrílica con inclusiones sobre hardboard
140 x 192 cm

Al curador le gustaba realizar declaraciones polémicas y duros ataques contra el sistema artístico, ya sea en inauguraciones de muestras o a través del órgano de difusión del Centro «La hoja del Rojas», entretejiendo su vida personal con su labor de curaduría, incluso confundiendo su nombre con el grupo de creadores que aglutinó.

Al mismo tiempo, se construye una mística del significado que encierra ser *artista del Rojas*, definido como marginal, un freak, que expresa su singularidad y gusto personal, bajo el preciosismo y el Kitsch, se promueve una imagen de artista como outsider. Se trata de la joven guardia que lentamente comenzaba a hacer visible, con inicios en lugares de exhibición poco frecuentes, bares y discotecas, que no comulgaban con los valores y espacios instituidos en el arte. Según decía Gumier Maier esto era una reacción contra lo que sucedió con el notable ascenso y éxito internacional de Kuitca, el prototipo de artista de los ochenta, como celebridad, new rich con domicilio en el exterior y claramente, con otra estética.



Feliciano Centurión. *Luz divina del alma* (1996)
Bordado. 31 x 22

⁹ Katzenstein, Inés. *Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90*. Revista Ramona, N° 37, 2003. Pág. 6 a 8.

En cambio, los artistas del Rojas se caracterizan por una obra menor, en contraposición al neoconceptualismo internacional, más modesta aunque alternativa y con aire renovador frente a la rigidez del sistema de legitimación de los museos y galerías; en términos de cierta manualidad artesanal concebida como una sensibilidad femenina, ligado a inquietudes de minorías sexuales, con hincapié en lo sensible y doméstico, que resiste a ser absorbido por la racionalidad del mercado y la estética oficial de la historia del arte local¹⁰.

Algo así se refleja en la obra del paraguayo Feliciano Centurión (1922-1994), pero en un segundo momento que coincide con la década de los noventa, en el cual decide encerrarse en su taller para bordar con motivos infantiles y con frases, como le había enseñado su madre, elementos cotidianos e íntimos como servilletas, almohadas y sábanas, quizás para evitar ver de cerca la muerte de otros amigos y enfrentar su tratamiento del sida¹¹, otro vector cultural del imaginario de los 90.

Puede decirse que estas técnicas de producción artesanales como tapices, bordados y bricolages de las que se sirve Centurión vienen a cuestionar la frontera entre lo femenino y lo masculino para significar aquello que es contemporáneo a nivel social, la heterogeneidad de la sexualidad.

Más allá de todas las versiones que se han tejido y se tejerán en torno al Rojas, resulta válido decir que la programación durante esos años fue muy diversa, y que con un presupuesto casi inexistente logró hacer reconocido el espacio de la Galería, el Centro y a los artistas que daban sus primeros o segundos pasos allí. Podemos aludir a una ponencia de Gumier Maier en la que el curador retruca todas las opiniones vertidas por la prensa y otros colegas sobre su comunidad de artistas, a los que defiende por su poder de videncia y profecía, por su capacidad de referenciar el progresivo deterioro socio cultural de la Argentina, que con un tono irónico y cínico ejercieron una crítica feroz. Tal es el caso de Liliana Maresca y Pablo Suárez.

En este sentido Liliana Maresca (1951-1994) supo retratar el desencanto del primer mandato menemista, incluso anticipar lo que vendría: en 1990 inaugura una instalación en el Centro Cultural Recoleta, que con ironía tituló «Recolecta». La artista pensó en comprar los carritos de los cartoneros que vivían en el albergue Warnes, ese edificio faraónico construido como hospital de niños en los años 50, pero que hacia 1990 se había convertido en una villa miseria de nueve pisos donde se hacinaban más de 300 familias, en condiciones paupérrimas.

La anécdota de su asistente «el Búlgaro», cuenta que Maresca fue al Warnes para hablar con los cartoneros y comprarles los carritos, pero frente a la negativa acordaron prestárselos a la artista y llevárselos al Centro Cultural del selecto barrio porteño, luego de terminar con el cirujeo diario: «Y ella lo instaló tal cual en la sala del Recoleta, con todo el olor a mierda». En ese carrito vemos la basura y los desperdicios transmutados en una representación altamente estetizada: «El Warnes, el símbolo del progreso trunco del país, y el carrito, su doloroso resultado, condensados en una transformación alquímica que los sacaba del barro para volverlos oro. Recolecta sería un homenaje, una plegaria y una visión de lo inevitable. Un año después, el gobierno dinamitó el lugar y el cirujeo se desparramó por la ciudad»¹².

¹⁰ Katzenstein, Inés. Idem.

¹¹ En los 90, son varios los artistas fallecidos a causa del sida —tal el caso de Maresca. La enfermedad será tema de varias obras, incluso reflexión a nivel personal de algunos creadores. Centurión fallece en 2004 y Omar Schilliro en 1994.

¹² «La alquimista». Por María Gainza. Suplemento Radar, Página 12. Domingo, 17 de septiembre de 2006. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3247-2006-09-17.html>



Liliana Maresca. *Carrito blanco*, perteneciente a la instalación *Recolecta* (1990)
Materiales de desecho, madera, pintura
300 x 270 x 250 cm

Pablo Suárez (1937-2006) también representa este desencanto, ya promediando la década de los 90, desde personajes populares y típicos de barrio, como el de este muchacho que con su torso desnudo queda afuera del tren y como expresa el título de la obra, significa de manera grotesca la exclusión social que vendría tan solo en un par de años después con la crisis de 2001. El objeto es llamar la atención sobre esta situación, implicando la participación del espectador desde una toma de conciencia ante la desigualdad social.

Participante del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, que dirigió Jorge Romero Brest, Suárez fue también uno de los primeros artistas que señalaron sus diferencias con el Instituto y formó parte de aquel grupo que, entre 1968 y 1969 - integró Tucumán Arde- se alejó de la institución y abandonó la actividad artística por unos años. Junto con Oscar Bony, Roberto Jacoby, Ricardo Carreira y Margarita Paksa, Suárez radicalizó su postura y abordó el arte-política, optando por intervenciones en sindicatos y en delegaciones obreras junto a trabajadores y a dirigentes gremiales.



Pablo Suárez. *Exclusión* (1999)
Técnica esmalte y acrílico sobre masilla epoxi, madera y metal
190 x 200 cm.

Gumier Maier abría el fuego contra el sector más radicalizado que percibió al Rojas como la sede de lo guarango-Kitsch-light y también provocaba a los que definieron esta línea estética del espacio de exposición como lo medular de los 90: esto es, la expresión de la burla inaceptable, del cinismo repudiable. Ellos reflejan «la puesta en escena con todo el mundo corrupto y feliz danzando en esta orgía de fin de siglo»¹³, evidenciando lo que nosotros ya hemos referenciado en este texto: la sociedad, en ese tiempo, bajo esas circunstancias no supo comprender ni se tomó con seriedad la pregunta por lo cultural a nivel nacional.

Sus expresiones manifiestan también un síntoma del estado del arte de fines de siglo, en que las certezas se ven rebasadas. Puntualmente se opone a todo *el batallón* de licenciados e investigadores que quiso objetivar de algún modo la producción del Rojas¹⁴, al momento de realizar encasillamientos o falsas dicotomías como *estética del Rojas*, *estética light* o intentos de la mirada especializada de efectuar clasificaciones sobre algo que es arte, es decir, un campo de incertezas, donde lo sensible se vuelve impermeable frente al lenguaje científico.

Así lanza su ataque en contra de la banalización del arte como espejo didáctico del mundo: «Se trabaja con ideas. A no desesperar, están todas en una agenda perfectamente pautaada, cuyo top tour lo integran: la identidad, la memoria, el género y el cuerpo. A su vez los curadores trabajan con hipótesis, y los artistas son invitados a demostrar esas hipótesis como si de un teorema de geometría euclidiana se tratase. Luego, en las reseñas de estas megamuestras omnicomprendivas, se festeja a quien mejor haya "interpretado", "traducido" o "ilustrado" el tema convocante»... «Goce, emoción, belleza son términos devaluados. Una operación de clausura verborrágica sobre lo indecible del arte. Porque el arte, como la vida, no es un problema —y menos aún un trabajo—. Es un misterio»¹⁵.

Retomando algunas ideas planteadas al comienzo de este trabajo, el cambio de paradigma en todas las esferas no dejará de influir sobre el terreno artístico. Si bien la multiplicidad define la posmodernidad, ello no debe dar lugar al relativismo, al todo vale, a los encasillamientos. Y es en este sentido que el lema «ningún compromiso ético es importante» pueda definir la década de los noventa pero si hurgamos un poco más, los debates recientes demuestran que en lo artístico la cuestión fue visibilizada y encasillada como *light* en ese decenio. Dicha cuestión será analizada detenidamente en el debate propuesto para el próximo capítulo.

Estos artistas construirán otras poéticas, buscarán desplazamientos a través de sus manifestaciones, de los materiales que utilizan y las formas de encarar su producción. Es cierto que la generación del Centro Cultural Ricardo Rojas no se ligó intencionalmente al Neoliberalismo o al menemismo si no que se construyó una falsa dicotomía entre el arte serio, comprometido y el arte *light* o relajado. Este grupo se definió por un cuestionamiento hacia la época de despilfarro y esnobismo que sin querer tener sesgo político evidencian los tiempos de la *pizza con champagne*: la futilidad de los valores, la felicidad basada en la acumulación de objetos y las estructuras que operan para llegar a esto no son para nada *light*, como bien pueden argumentar algunos críticos.

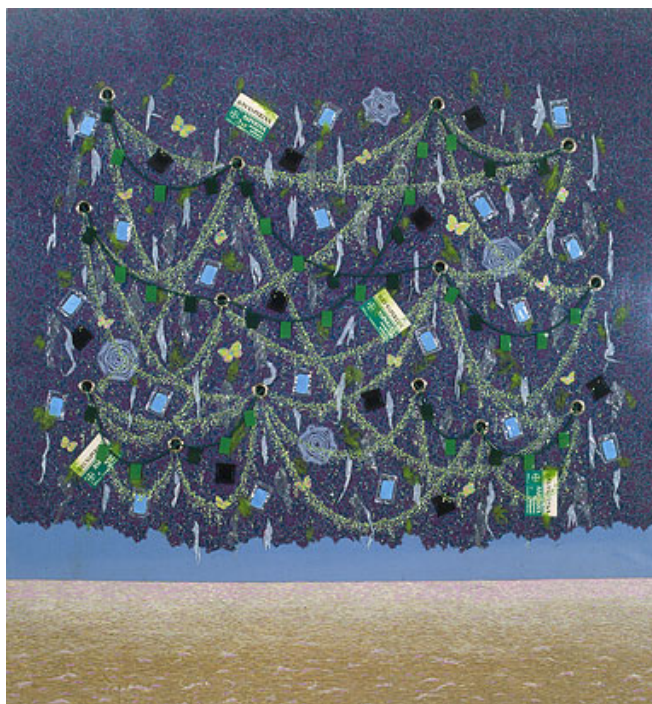
Los ejemplos seleccionados en el corpus muestran que algunos conceptos ligados a la producción plástica están caducos: el artista ya no es un genio. En el caso de Marcelo Pombo (1959) podemos advertir

13 Gumier Maier, Jorge. *¡Abajo el trabajo!* Págs. 22 y 23. Ponencia en Revista Ramona nro. 9-10 (diciembre 2000 -marzo 2001)

14 «Hay que llamar a un congreso de curadores y tirarles 400 pastillas de Gamexane: son una lacra» ...«Son, en general, gente estúpida e inculta, que coparon el mundo del arte». Aunque admite que el rol del curador es necesario, hoy se deposita en ellos una autoridad excesiva: «El artista pasó a ser un pobre idiota y el curador es el único que sabe qué quiere decir el artista». Además, señala que existe una metástasis curatorial: «Por cada artista hay millones de curadores». Revista Eñe, 30 de enero de 2010.

15 Gumier Maier. Idem.

esta cuestión. Él se contactó con Gumier Maier al escribirle una carta cuando el curador tenía su columna en El porteño y participaba en el Grupo de Acción Gay y le mostró algunos de sus dibujos en los que representaba a Mickey Mouse ciegos o con los intestinos al aire. Más tarde el Director del Rojas afirmaba «compren una obra de Pombo que en diez años saldrá 10 mil pesos».



Marcelo Pombo. *Cae la noche sobre el río* (1996)
Appliques, nylon y pintura acrílica s/tela
132 x 124 cm

Las obras de Pombo se caracterizan por el empleo de objetos de uso cotidiano, a los que disfraza, maquilla y transforma en algo irreconocible; también montajes de objetos, el esmalte, los brillos, las perlas, el plástico y los acrílicos, dijes, guirnalas, adornos de papel, telgopor con envases de bebida o de jabón para la ropa, la extrema pobreza de los elementos se embellece y así se tornan piezas de lujo, verdaderas joyas imaginarias, para construir una opulencia que no existe. Esta intervención en productos de uso diario de la clase media es la práctica que caracteriza a este artista, que la realiza con extremo puntillismo mediante la manualidad, traída de un tiempo atrás.

Pombo recuerda: «En el 85 conseguí un trabajo en un taller de artes plásticas para discapacitados mentales. Era en una escuela privada de Núñez. Allí la pasaba tan bien, había tanto goce, tanto teatro, tanta locura, que fue mi paso anterior al arte. Reaparecieron las manualidades que había aprendido en un taller de expresión plástica al que me había mandado mi vieja: el esmaltado sobre metales, el pegado y recortado, el *monkiri*, que es una técnica japonesa para calar flores en papel. Me gustó tanto que decidí ser profesor especial para discapacitados mentales. Cuando estaba en primer año del profesorado me enteré de que hay una oferta de trabajo para alumnos de primer año: ir a colegios adonde nadie quiere ir, ubicados en zona de emergencia educativa, es decir escuelas especiales de lugares inundables, pobres, inaccesibles del Gran Buenos Aires. Francisco Solano, por ejemplo, donde hay asentamientos, miseria, delincuencia y discapacidad mental. Ahí yo era Marta Minujín...»¹⁶.

16 «La primera muestra de Pombo en ocho años». María Moreno. Suplemento Radar, Sección Plástica, Página 12. Domingo, 24 de septiembre de 2006 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3271-2006-09-26.html>



Marcelo Pombo. *Dos Cepitas* (1995)
Objeto 2 piezas de 20 x 9,5 x 6 cm cada una

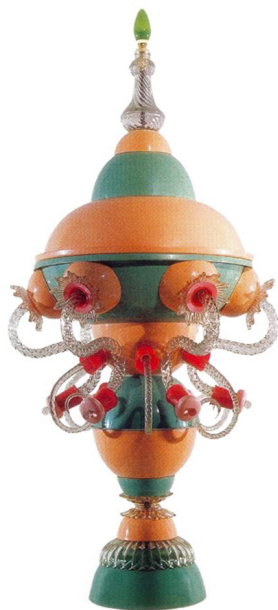


Marcelo Pombo. *Skip Ultra intelligent* (1996)
Stickers y acrílico sobre cartón

El recurso a cartones, grasa, cajas usadas, botones y purpurina manifiesta un fuerte interés por la cultura de masas, sus objetos, sus clichés. Llevar al pobre la opulencia de los ricos, operación que refleja un comentario político sobre lo que sucedía en el consumismo de los 90: «Inmersos en un mundo espectacular y consumista, que parecía borrar de un golpe las miserias de un pasado tormentoso de violencia política y terrorismo de Estado los artistas de los noventa dirigieron nuevamente su mirada a ese universo de felicidad empaquetada y crédito ilimitado que se prometía desde la publicidad, los medios de comunicación, las políticas de gobierno y las propias superficies, brillantes y relucientes, del *packaging* de los productos comerciales...

El camino que emprenderán los artistas porteños opondrán una estética íntima, descentralizada, más bien cínica, que trasmuta al objeto de consumo en un bien sospechoso, portador de una seducción distante y unos valores ambiguos. Pero el alejamiento obedece más bien a una actitud completamente di-

ferente: los artistas de los noventa no comparten en absoluto la euforia consumista de su época. Por el contrario, su obra es la arena de un conflicto entre la creación artística y el mundo de los objetos estetizados por el imperativo del consumo»¹⁷.



Omar Schiliro. *Sin título* (1991)
Elementos de plástico y vidrio con luz 112 x 58 cm

Estas líneas de tensión e incomodidad compartida cristalizan, de manera diferente en cada caso, en los creadores que hemos elegido en el corpus. Como veremos se conforma una estética de lo banal a partir de la preferencia por los objetos triviales, las imágenes vulgares, los patrones decorativos, los colores pastel o chillones según el caso... esto es lo que los artistas *hacen decir* y la crítica convencional traduce como arte rosa, arte *light*, arte guarango.

En una misma línea de lo que venimos diciendo se ubica Omar Schiliro, que reúne elementos de plástico, vidrio, cristal y luces para la construcción de objetos ornamentales. El artista parte de materiales burdos y baratos, disponibles en bazares del tipo *todo por 2 pesos* para componer piezas sofisticadas y lujosas, bajo un eclecticismo en el que se conjuga lo alto con lo bajo. Schiliro representa mediante sus esculturas Kitsch, la otra cara del *establishment*, la cursilería del pequeño burgués y la frustrada ilusión de la opulencia.

Este artista entiende a la producción artística en términos de sensualidad. Sobre la concepción del arte y su forma de trabajar señala: «El mensaje es medio psicobolche, en cambio el del artista no, es estética pura, belleza. (...) Trabajo con la belleza interna, que es lo que sale de adentro hacia fuera. O sea, que lo que parece superficial y de plástico, es algo interior, aunque parezca frívolo y superficial. Trabajo desde cosas que me pasan a mí y a mi 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»¹⁸.

¹⁷ Rodrigo Alonso «Amargo sabor de la era menemista». Disponible en http://www.roalonso.net/es/arte_cont/arte_contemporaneo.php

¹⁸ Omar Schiliro en: Curti, Silvana, «Jorge Gumier Maier y Omar Schiliro», reportaje, Buenos Aires, Espacio del Arte, año 1, N° 2, 1993, p.19. extraído de http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/s/schiliro_omar.html

Parámetros similares podemos notar en Alfredo Londaibere (1954), quien sucede a Gumier Maier en la dirección del Rojas en 1997. Las latas de Pepsi y Fanta son resignificadas —y recicladas— con bolitas de color metidas en un cuadro que logra la conjunción del goce estético y el disfrute visual.



Liliana Porter. *Gaucho* (1995)
Fotografía sobre papel 68 x 58 cm con marco (4,2 cm. de espesor)

Liliana Porter (1941) es una de las tantas artistas que con sus manifestaciones derriba la noción de obra de arte como producto final para la contemplación pasiva: llevan a una provocación en el espectador, implicándolo a partir de relaciones divertidas y absurdas. En *The correction IV* vemos cómo la artista corrige su propia obra y completa las partes que faltan.

Porter, con natural simplicidad, genera complejas situaciones de laboratorio. Así, cada una de sus obras pueden ser pensadas como un producto creado en el laboratorio lingüístico, filosófico, artístico, literario, semiótico y, luego, ideológico.

«Porter es una coleccionista que tiene especial respeto por las cosas; de modo que cuando las funde y confunde en una misma obra, el efecto es en parte un homenaje. Sin embargo no es obsecuente con esos objetos: no hay obras sagradas y por lo tanto todas son pasibles de modificación y/o apropiación. A lo largo de los años, en relación con los homenajeados objetos de la cultura (“alta” o “de masas”) que entran a formar parte de la obra de la artista, casi todos sufren las consecuencias y alteraciones de haber ingresado a ese mundo»¹⁹.

Se expresa en un lenguaje puramente visual en el que convergen múltiples expresiones como fotografía, video, grabado, serigrafía, dibujo, collage, película; generando un juego de realidad y ficción. Se apropia de juguetes, adornos, souvenirs para referirse de modo sarcástico a la niñez. «Los temas que me preocupan son: la relación entre las cosas y el que las ve; la conciencia de que toda percepción es una relectura; el tema de las *certezas* y las *equivocaciones*; el de las correcciones arbitrarias que hacemos para entender y el humor que estas reflexiones generan. Una misma cosa nombrada mil veces, en distintos idiomas, es un ejemplo concreto de esas cuestiones que mueven mi pensamiento: la transformación de la cosa al ser nombrada. El tema fascinante de la representación.»

¹⁹ Liliana Porter en el Centro Cultural Recoleta”. Fabián Lebenglik. Sección Plástica, Edición Impresa Página 12. Miércoles, 10 de diciembre de 2003. <http://www.pagina12.com.ar/diario/artes/index-2003-12-10.html>.



Liliana Porter. *Mickey - The Correction IV* (1994)
Serigrafía sobre papel 23.5» x 29»

Lo que se busca es provocar desplazamientos al menos en el aquí y ahora, siendo el humor una buena herramienta a la hora de desdramatizar y enriquecer la producción artística en el nuevo contexto del arte contemporáneo. Incluso podemos afirmar que se transforma en un interesante medio de comunicación e interrogación: un tiempo atrás se explicitaba la significación de una obra o se vehiculizaba lo que estaba opinando el artista sobre la realidad, en los 90 otras estrategias se ponen en juego tal lo mencionaremos más adelante con el concepto de estética de la participación.



Rosana Fuertes. *Sin título Detalle* (1993).
Dimensiones variables

En Argentina, una vez superadas la década de la efervescencia política, del silencio y del renacer artístico, puede afirmarse que hace veinte años que los artistas buscan desde sus manifestaciones interactuar con el público, quien también se ha transformado. La obra permanece abierta, busca la provocación, el interrogarse desde lo simbólico, no necesariamente desde las categorías propuestas desde las artes visuales de lo bello sino conmover la subjetividad y despertar el sentido crítico del público, operación que

en nuestro caso se dispara a partir del humor y de la cita-parodia para hacer memoria, que está presente en este corpus.

Rosana Fuertes (1962) es una de las artistas que como muchos de los seleccionados en este trabajo establecen un diálogo con el pasado, lo revuelven a partir de estrategias estridentes y un trabajo manual, serializado al mejor estilo Warhol propio del pop aunque con una carga de decorativismo Kitsch. Partiendo de personajes del imaginario colectivo argentino y de íconos populares alineados con una simbólica publicitaria, propone la incomodidad e inquietud con alguna reflexión política y social, construyendo una poética de lugares comunes que hacen a la cotidianeidad.

Fuertes contrapone emblemas con reminiscencias escolares, muy relacionado con su trabajo de maestra: Mickey Mouse está con la Argentina «patas para arriba», mirando al «Che Guevara» o sale atemorizado al ver el símbolo nazi. Además trabaja con oposiciones binarias en las que encontraremos la cita política pero desde una estética consumista, de iconos fijados por el lenguaje publicitario, como cuando expuso en la Bienal de La Habana 1994, por ejemplo. Allí incorporó emblemas locales, un escudo referido al Klu Klux Klan, una camiseta con los logos de Visa y de McDonald's, la bandera cubana y una postal turística de La Habana.

Algo parecido expresa en una instalación expuesta en la Galería Ruth Benzacar, que consistía en una serie de 252 pequeñas camisetas celestes de cartón y poliuretano dispuestas a lo largo de las paredes de la galería. El detalle es que en cada una de estas camisetas, la artista seleccionó frases banales a las que Miguelito, el personaje de Mafalda, mira con asombro: «Nos persiguen» (Omar y Liz Fassi Lavalle), «Si hay un concurso limpio y lo gano yo, voy a crear otra Asociación [de Amigos del Museo de Bellas Artes]» (Jorge Glusberg). Otras perpetúan exabruptos: «Inteligente pese a ser del interior» (G. Fernández Meijide), «Lamentablemente estamos en democracia» (Roque Fernández), «El Poder Ejecutivo soy yo» (Carlos Saúl Menem)...²⁰



Rosana Fuertes. *El reino del revés*
pieza (36 x 36 cm c/u)
Integra la instalación protagonizada por Mickey

También Fuertes trabajó una serie de 120 escudos, divididos en un sector dedicado a los niños ricos y otro para las pobres, retomando uno de los slogans de la campaña presidencial de Menem «Por la tristeza de los niños ricos, por la alegría de los niños pobres»: «La idea era trabajar con opuestos: las dos series tenían un marco formado por chupetes y, adentro, imágenes opuestas (por ejemplo, el escudo de familia en el caso de los niños ricos y el escudo de Boca, en el de los niños pobres).» Además se puede ver en esta

20 «Rosanalândia. Rosana Fuertes al cuadrado». Ernesto Montequín. Suplemento Radar, Sección Plástica, Página 12. 23 de agosto de 1998. <http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/agosto/98-08-23/nota3.htm>

propuesta el escudo «Carlos I» inscripto sobre un ornamentado emblema de la provincia de La Rioja, donde Menem ejerció el caudillismo antes de asumir la presidencia.

Otro trabajo en serie realizado por Fuertes Los 60 no son los 90, denota la controversia curatorial entre aquella década prodigiosa para el arte y esta más desencantada, expuesto en la muestra 90-60-90 organizada en 1994 por la Fundación Banco Patricios. Se trata de cincuenta camisetas distribuidas en cinco hileras ordenadas según una rigurosa simetría en la que también recurre a las oposiciones: color rojo y la figura del Che Guevara en contraste con el rosa pastel, lo *light* representado por Menem.

Podemos advertir si bien no hay una línea de trabajo en común para los artistas, hay una dispersión de miradas estéticas y que gran parte de la producción se encuentra ligada a la tradición pop y al Kitsch, constituyendo esta operación una estrategia de provocación que conduce a tensionar nuestras certezas, incluso a poner en crisis la institución arte y su dispositivo, atentando contra su seriedad. Es así que muchos artistas parten de escenas, personajes y objetos de la vida cotidiana, imágenes consagradas de la historia del arte pero sometiéndolas a su mirada con cierta carga de humor e ironía, sin dejar de lado una mínima reflexión, de tono intimista y subjetivo.



Liliana Maresca. *Imagen pública - Altas esferas* (1993)
Foto-performance: fotógrafo Marcos López

Una de las operaciones que realiza Liliana Maresca es, justamente, partir de imágenes de los diarios en blanco y negro, de personajes de la política y de la farándula argentina de los 90, como representa en la instalación *Imagen pública-Altas esferas*, obra que es notablemente provocativa y de gran vigencia. Para su construcción se sirve del archivo gráfico del diario Página 12, realizando gigantografías de los protagonistas de las noticias argentinas de dicha década: Massera, Sofovich y María Julia Alsogaray con un tapado piel, collage de imágenes al que Maresca opone su cuerpo desnudo. Pero son sólo algunos de los personajes que dan cuenta de la obscenidad de la fiesta menemista, con los que ambientó paredes y techo de una sala del Centro Cultural Recoleta.

«En el medio de la sala se erigía una especie de altar escalonado en cuya cima un cuenco recibía el goteo incesante de un líquido rojo. Metáfora de la extraña mezcla de tinta y sangre que en nuestra sociedad mediática compone el cuerpo de las noticias, se convierte en tributo pagado a aquellos rostros que adquirieron su notoriedad merced a las peripecias de los ciudadanos. El tono crítico se torna sarcasmo cuando Maresca incluye sobre estas fotografías la imagen de su cuerpo desnudo en postales y afiches-catálogos que acompañaban la muestra»²¹.

21 «La alquimista». Idem.

Los múltiples modos de operar en el artista son los interesantes a la hora de juzgar su producción; preguntarse por lo que nos quiere decir y de qué formas nos lo dice, significa ir más allá del pigmento, de las formas y de la materialidad de aquello que está colgado en la pared. Esta lección nos enseña el posmodernismo: no hay un modo de ver, o una determinada estética a imponer sino que desde el lugar que ocupamos cada uno, como artista o como público se construye una entre muchas miradas. Quizás esto fue lo que no se pudo advertir en los noventa o simplemente no hubo interés alguno en debatir lo que se estaba produciendo en la esfera artística. Incluso la discusión sobre esta década es posterior, dando inicio desde el 2000 y como veremos, llega hasta la actualidad.

Sería oportuno retomar a Lipovetsky, autor que desarrolla el código humorístico en la sociedad posmoderna, si bien lo hace desde una mirada crítica y conservadora. La cultura espontánea del humor cumple con el deseo de masa de ser libres y al mismo tiempo, cumple el objetivo narcisista, a través de una esfera subjetiva que no cesa de aumentar, como se refleja en esta estética humorística. Por esta razón, es que vivimos en la época contemporánea una revolución individualista que es beneficiada por la lógica del hedonismo de masa, de un sentido del humor desculpabilizado en donde priman la cordialidad y la comunicación. El código humorístico es el nuevo valor y el nuevo gusto que reclaman todas las individualidades; hoy en día, una actitud generalizada es la bromear, por más penoso que sea el acontecimiento, se trata de alivianar todo lo pesado y lo que angustia a la sociedad.

El desenfado proveniente de los medios masivos genera un clima humorístico o «atmósfera *cool*», que se ha generalizado para todos los acontecimientos de la vida cotidiana, publicidad, eslogans, televisión, incluso la política y la cultura. Lipovetsky señala que el arte, adelantándose a las demás producciones, ha integrado desde tiempo atrás el humor como una de sus dimensiones constitutivas, como lo han realizado Duchamp, el anti-arte, los surrealistas y el pop art, porque «Únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues sólo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y no serio»²².

El autor, desde su mirada conservadora prosigue con una fuerte crítica hacia la sociedad de la comunicación distendida, que bajo una atmósfera eufórica y de felicidad sin más, produce el código humorístico que lejos de ser crítico, carece de burla y víctimas, generando un vaciamiento: «como el color de la pintura pop, se manifiesta en tonos lisos, en perogrulladas, con una familiaridad vacía, en «bocadillos» tanto más apreciados cuantas menos pretensiones tienen»²³.

Aquí se hace necesario separarnos de Lipovetsky, en el momento que argumenta que el arte pierde seriedad, a fuerza de la innovación y la comicidad, con los surrealistas y el estallido del pop. Compartimos su mirada en cuanto a que el código humorístico con su cordialidad y desenfado, suaviza las obligaciones y las estructuras rígidas, reduciendo las distancias jerárquicas, a la par de la gestación de una cultura que instala el relax, el goce, los sentidos como el valor más importante. Bajo el hedonismo y el narcisismo los valores que estructuraban el mundo en la primera mitad del siglo XX se vacían de su substancia: ahorro, castidad sacrificio, esfuerzo, puntualidad y autoridad evocan más la sonrisa que la veneración.

Creemos que es posible y completamente lícito hablar del mundo social y artístico y hacerlo de manera crítica a través del humor y sus mecanismos lúdicos. Lejos de aquel vaciamiento que más arriba argumentaba Lipovetsky, desde la etapa inaugurada con los surrealistas, es posible desde el tono humorístico deconstruir nuestra existencia ordinaria, provocar un quiebre para conducirnos a otra dimensión. Es desde este distanciamiento hostil que lo lúdico abre una mínima pero lúcida crítica hacia la realidad exterior

22 Lipovetsky, G. Ibidem. P. 137

23 Lipovetsky, G. idem. P. 141

y lo que caracteriza a todo el arte posmoderno será su sentido crítico-humorístico, esto es, la capacidad de citar en clave de parodia temas controversiales para una sociedad: el consumismo, las cuestiones raciales, la sexualidad, los modelos económicos y políticos. En algunos casos podrá expresarse de manera armoniosa y con formas bellas, en otros se manifestará desde lo grotesco, lo desagradable, lo violento, con el objeto de perturbar nuestras estructuras emotivas, políticas, estéticas e intelectuales.



Daniel Ontiveros. *¡Ay, patria mía!* (1994)
300 x 1500 cm.



Daniel Ontiveros. *Arte light* (1993)
Detalle de los pañuelos-pañales de las Madres de Plaza de Mayo en las instalaciones *La fiesta argentina* y *¡Ay, patria mía!*

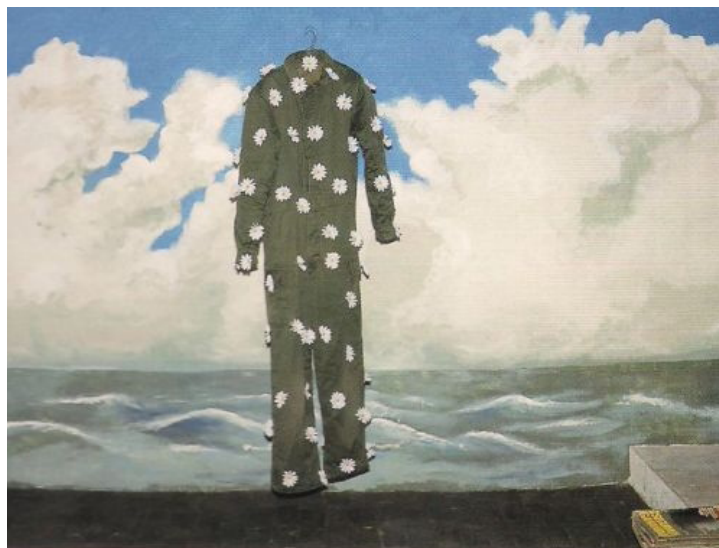
Este tipo de alteración surge frente a instalaciones de Daniel Ontiveros (1963). El artista parte de objetos de consumo, frases hechas, lugares comunes y personajes del imaginario colectivo argentino: en su instalación *La fiesta argentina* alude al mandato menemista con ironía refiere al derroche y la euforia del «primer mundo». En otras propuestas, conjuga lo banal y lo mítico, con cierta estética Kitsch como escenas gauchescas bajo lluvia de confites M&M; una locomotora de juguete, un avioncito de plástico, un teléfono viejo, un vaso de agua, una pelota montaje de objetos que por metonimia representan el desmantelamiento Menemista a través de las leyes de reforma del Estado.

La instalación *Arte Light* (1993) referencia a cierto debate que comenzaba a asomarse sobre el estado del arte en los 90 a través de este título. Se trata de una flor cuyos pétalos son los pañuelos-pañales de

las Madres de la Plaza de Mayo, se contraponen un sentido denso a una figura ligera decorativa que toca nuestra memoria.

«El título —“Arte light”, justamente— es parte decisiva de la obra. Un lúdico pero sentido homenaje a los desaparecidos, desde el reconocimiento a la nueva sensibilidad plástica que revaloriza la estética rutinaria e incluso Kitsch de las florcitas sintéticas, de lo trivial y doméstico. Valores culturales tan cotidianos como aquéllos a partir de los que, explorando tensiones y contradicciones en el discurso del poder paternalista, se estructuró la resistencia heroica a la dictadura. El amor hacia el hijo había sido el arte mayor de las mujeres que aún hoy están marchando en la Plaza, escribe Oscar Castelnovo. ¿Arte light?»²⁴.

La instalación *Trompe l'oeil* (1993) debe su título al engaño proveniente de publicaciones oficialistas argentinas que durante la guerra de las Malvinas hacían un gran despliegue de fotografías manipuladas y titulares absurdamente triunfalistas. Esta obra adquiere significación particular porque está conformada por el propio uniforme de Ontiveros que usó durante su servicio militar, el mismo está suspendido en el aire, con apliques de margaritas de plástico —por Margaret Thatcher— sobre un fondo de pared de cielo y mar. En el piso se observa una pila de Revistas Gente.



Daniel Ontiveros. *Trompe l'oeil* (1993)
Instalación. Pintura sobre pared, uniforme de combate, flores plásticas y revistas
Dimensiones variables

Una pasiva contemplación no se relaciona en absoluto con el proceso de comprensión de estas manifestaciones, por el contrario, nos interpelan y requieren del público una toma de posición, esa respuesta que es solicitada por la densidad comunicativa.

Este presupuesto es el que sostiene Andrea Giunta al respecto de las manifestaciones artísticas contemporáneas: «...los condicionamientos que existen en el mundo del arte (temáticas de moda, adaptaciones a los requerimientos del mercado curatorial, recurso a tecnologías actualizadas como signo de contemporaneidad) no son factores excluyentes a la hora de considerar la calidad de ciertas obras. No deberían serlo ni para celebrarlas ni para rechazarlas. Y por calidad no quisiera que se entendiera la adecuación a ciertos principios inamovibles del arte, sino el desafío que algunas obras imponen a nuestros sentidos y a nuestro intelecto»²⁵.

²⁴ «Light? Sobre la obra de Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros». Gustavo Buntinx. Disponible en sitio de Ramona <http://www.ramona.org.ar/node/25192>.

²⁵ Giunta, A. *Vanguardia, Internacionalismo y política*. Pág. 122.

Desde este punto de vista, hay una cierta construcción en torno al arte de este último tiempo, en el que domina la sensación de que constituye una mera farsa para adaptarse al dispositivo de exposición, sumado a la aparente falta de calidad de las obras debido a la ausencia de criterios estéticos. La autora sostiene que hoy día, recorrer un espacio de exhibición puede resultar una experiencia irritante y agotadora, sin embargo propone interrumpir esta sensación de gratuidad y superficialidad dominante para lograr encontrar en las obras aquel desafío para los sentidos y el pensamiento; desafío que nos impone en nuestro caso tanto Fuertes con *Mickey Mouse de fiesta con Argentina* como así también las gigantografías de Maresca, claro que una y otra lo hacen desde miradas y recursos diferentes pero con una clara interpelación hacia el público y el tiempo que les toca vivir.

Este tipo de reflexión que conjuga lo sensible con el pensamiento es lo que nos exigen otro tipo de obras como la de Graciela Sacco (1956), al respecto de la fotografía sacada de la prensa gráfica, fragmentada, que ilustra una manifestación de mayo del 68 pero que nos sirven para un repaso de la historia reciente. *El incendio y las vísperas* es una obra de 1996, remite a el Rosariazo o el cordobazo, sin embargo cobra aún más fuerza al exhibirse en 2009, aún con resabios del 19 y 20 de diciembre de 2001.



Graciela Sacco. *El incendio y las vísperas* (1996)
Heliografía sobre madera
220 x 800 cm

Lo mismo podemos decir de Oscar Bony (1941 – 2002), quien participó en *Experiencias 68* del Di Tella, con una concepción del arte emparentado con lo político, social e ideológico, lo que le costaría la clausura policial de dicha muestra. El artista realiza en los noventa una serie de obras baleadas, incluso de su propia fotografía cuya técnica indica: disparos de revólver Smith & Wesson 32 sobre blindex.

En 1996, en la Fundación Federico Jorge Klemm, expuso *Fusilamientos y suicidios*, un conjunto integrado por fotografías de paisajes y de cielos, de bodegones y de autorretratos perforadas a balazos, con los vidrios cuidadosamente astillados. Dos años más tarde, presentó la serie *El triunfo de la muerte* (el título era una cita de William Blake). En estas obras, detrás de los cristales perforados, aparecía reiteradamente el autorretrato fotográfico del artista, indiferente ante la muerte, rodando por las escaleras, dando saltos o gritando. Un autorretrato, con múltiples perforaciones sobre el rostro, se titulaba *Finalmente, morimos*.

La anunciación de la violencia, obra que refiere a lo que vendría dos años después con la eclosión de 2001, una imagen religiosa que anticipa este caos, violento por los disparos que se pueden apreciar en la superficie.



Oscar Bony. *La Anunciación de la Violencia* (1999)
Fotografía baleada.
128x200 cm.

Siguiendo a Giunta, consideramos que se dificulta en el estado actual del arte establecer su calidad, por la profusión de recursos y por carecer los artistas de una línea única de trabajo, aunque tampoco lo imposibilita totalmente. Sumado a ello, y como lo señalamos más arriba, la organización del circuito artístico que incluye determinadas obras y excluye otras, como así también las coloca en el centro de la escena artística y velozmente las hace desaparecer. Ante esta dificultad de lograr establecer algún criterio respecto del valor del arte, siempre encontraremos aquella intensidad dada por la trama de percepciones sensibles e intelectuales que nos ofrece una obra. A continuación, desarrollaremos esta mirada desde la nueva estética de la participación.

HACIA UNA NUEVA ESTÉTICA: ARTE DE PARTICIPACIÓN



La experiencia plástica ha introducido como un problema a nivel estético la participación del espectador, quien desempeña un papel más que relevante y decisivo. Desde mediados de los setenta a esta parte asistimos a tentativas que implican al público en la creación visual con fuertes repercusiones políticas y sociales, fuera de los espacios institucionalizados y elitistas. Es así que se produce una transformación en lo que respecta a las relaciones entre el objeto de arte, el artista y el público, tres factores que han evolucionado en los últimos años. Frank Popper considera que el rol del espectador ha cambiado radicalmente desde que éste ha sido invitado a dar una respuesta, intelectual y física, frente al hecho artístico. En la actualidad se le pide que tome el arte y la situación artística con la misma seriedad que el artista¹.

Ante esta nueva movilización que se le exige al espectador, el estatuto de obra de arte tradicional se desmorona ya que el artista se sitúa ahora como un mediador, que se desliga de aquella figura de genio creador de la modernidad y ubica su producción en tanto que propuesta abierta y no concluyente, que a nivel comunicacional abre una multiplicidad de interpretaciones que resulta muy rica y compleja a la vez. Según Popper, el arte de participación se propone como un arte que tiene la necesidad de comunicar, con mensajes más o menos simplificados, el artista ya no debe considerarse como decorador de paredes sino que es un intermediario en comunicación que construye un nuevo lenguaje, accesible para todos y que rompe con la tradición para exorcizar todo lo represivo que hay en los hombres².

En algunos casos, esta nueva estética de la participación establece una comunicación directa entre artista y público, mientras que en otros se deja total libertad hacia este último, ello implica que no se puede ser indiferente frente a este tipo de nuevas manifestaciones, aspecto que es decisivo para lo que estamos analizando en el presente trabajo.

Una obra no significa ya el producto de un proceso, un resultado final sino el transcurso del proceso creativo, lo que transforma el estatuto y el papel del artista. Por otra parte, este se libera de las posibles interpretaciones que pueda realizar el crítico, tornándose superflua toda apreciación terminante de una obra de arte.

La intervención del espectador en el proceso estético en las propuestas que hemos seleccionados, va desde una primaria participación lúdica a una respuesta más elaborada que moviliza todas las capacida-

1 Popper, F. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Akal, Madrid, 1989. Pág. 9 y 10.

* *Estética relacional* es el término que Nicolás Bourriaud emplea para definir el arte de los años noventa y el presente. Con ello remite a la importancia de las interacciones humanas y su contexto social a las que se dirige la dinámica del arte, más que a los objetos mismos, en tanto espacio simbólico autónomo y privado. El aura de la obra de arte se trasladada hacia su público; se trata de un arte que prioriza la amistad y el encuentro. Una fiesta, una comida y otros espacios de intercambio social podrían ser ejemplos de estética relacional, según Bourriaud.

2 Popper, F. Ob. cit. Pág. 45.

des y facultades contemplativas. Para Popper, estas modificaciones suscitan la definición de un nuevo concepto de estética, considerando que la puesta tradicional está abolida. La misma se define bajo una nueva expresión que encierra necesidades creativas, aspiraciones humanas y que concierne a todos por igual, dando paso a un arte verdaderamente popular en la que se diluye la frontera artista-público.

Puede decirse que desde mediados de los 70 emergen una serie de tendencias artísticas que se interesan por la participación del espectador y de cómo el artista busca diversas estrategias para lograrlo. Por ejemplo, el arte conceptual donde prima la idea sobre el objeto, el arte pobre, el minimalismo, los happenings y las acciones, significaron un paso interesante para producir un acercamiento desde la veta anti-comercial, lo banal, el lenguaje corriente, recurriendo a materiales simples y rudimentarios que se alejan del viejo concepto de obra de arte maestra bella y perfecta. Incluso estas estrategias que se aproximan a los medios masivos ayudan a demostrar la intencionalidad de este acto comunicativo que envuelve al artista y su obra. Estas manifestaciones parten de materiales sencillos y decorativos pero ubican al público ante una situación didáctica y comunicativa que conllevan la modificación de su comportamiento y conciencia individuales³.

En cuanto al nuevo papel del artista, en tanto intermediario y no de genio creador, Popper indica que puede catalizar o coordinar la producción artística o también actuar como provocador o agitador, utilizando pretextos o estímulos a fin de desencadenar el diálogo y la participación del espectador, quien completa el proceso creativo con su acción y reacción. Esta respuesta, argumenta el autor, implica al público desde la participación lúdica, es decir una acción que no tiene un fin, una actividad libre y espontánea que en tanto juego no tiene códigos ni reglas preestablecidas; responde a una necesidad estética fundamental del hombre.

«En una galería, la presencia física del espectador ya no es una forma de participación en la medida en que está obligado a permanecer de pie. También el arte de participación empuja a los individuos, contra su voluntad, a una forma de actividad en la medida en que éstos esperaban ver el arte expuesto sobre una pared y no desbordando en su propio espacio»⁴.



Ariadna Pastorini. *Sin título*. Perteneciente a la serie Flotación (1997)
Instalación (3 piezas de vinilo) medidas variables
(3 piezas de: 250 x 110 cm.; 120 x 120 cm.; 140 x 40 cm.)

3 Popper, F. Ibidem. Pág. 176 y ss.

4 Popper, F. Ídem. Pág. 251

En esta línea, Ariadna Pastorini nacida en Montevideo (1965) presenta sus *cosas*: formas deformes y objetos a base de materiales, en su mayoría de la industria textil como gamuza sintética, símil reptil, corde-roy, metal, vinilo; materiales opuestos a la dureza de la escultura tradicional. Nos conduce al descanso, a la comodidad del living, de almohadones con colgajos, injertos y pliegues o amorfas figuras, derretidas y blandas, que trascienden el espacio e invitan al espectador a abrir sus sentidos: tocar, probarse estas cosas, a recostarse sobre ellas.

En la instalación que propone a través de formas de vinilo indefinidas, Pastorini construye objetos desinflados y sin grosor, esparcidos en la sala de exposición o flotando en el espacio poniendo en juego otro tipo de relación entre espacio y volumen: «Telas preciosas, semipreciosas, de plástico, espeluznantes. Formas blandas, derretidas, colgadas. Apenas respiran. Apenas se desinflan. Espacios que invitan al descanso, o al espanto. Pielles brillantes. Agujeros negros. Los objetos de Ariadna te poseen y descansan laxos en la memoria»⁵.

El público es espectador y participante al mismo tiempo, construye el acontecimiento plástico y dialoga ante las manifestaciones presentadas por el artista, alejándose de la posición de un mero consumidor de la obra de arte y de la concepción de la obra como producto genial del artista. Sin embargo, coincidimos con Popper que sostiene que para llevar adelante este arte en el cual las necesidades estéticas de la población no sean satisfechas por conductas convencionales de consumo es necesario confrontar con más frecuencia a los artistas y al público, con el fin de hacer más corta la distancia entre ambos, de fomentar la comunicación por vías de una retroalimentación y dar lugar a un arte por todos: esto destruye el mito entre artista genio, y la necesidad de una elite de artistas y de obra concebida en el aislamiento⁶.

Aquí reside la intencionalidad política del arte en este tipo de manifestaciones, al apartarse del ideal de belleza y perfección y en cambio, interesar a un amplio número de personas, en un primer estadio perceptivo, lúdico pero que puede ser capaz de despertar valores de invención, imaginación y reflexión, que Popper define como una participación total del espectador al comprender los sentidos y la conciencia. Para lograrlo, dice el autor, hay que someterse a la tarea de reconciliar las actividades estéticas y productivas del individuo, que en este texto deja sin respuesta ya que incumbe a interrogantes relacionados con cómo será la sociedad en la que vivirá el futuro individuo creador; lo cierto es que hay una necesidad de enlazar la creatividad con la ciencia, la tecnología y la realidad social, último y gran estadio de la estética participativa.

Por el momento el desafío es encauzar actividades pedagógicas que lleven a estimular del mejor modo la creatividad de la mayoría: «Podemos considerar las siguientes etapas: en primer lugar, la educación perceptiva y cognitiva con el fin de suscitar de una forma original de acción estética; luego la adquisición de un método creativo que atenderá a la necesidad de acción creativa o más exactamente de interacción»⁷.

Reinaldo Laddaga es otro autor que refiere a un tipo de proyectos que comienza a proliferar hacia la década de los noventa, al hacerse notoria la obsolescencia de la tradición moderna. Estas iniciativas renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en realizaciones de la vanguardia, apostando en cambio, a procesos abiertos de conversación, incrementando las posibilidades de comunicación⁸.

5 «Las cosas de Ariadna». María Moreno. Suplemento Las 12, Página 12.

6 Popper, F. Ibidem. Pág. 176 y ss.

7 Popper, F. Ibidem. Pág. 198.

8 Laddaga, R. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006. Pág. 21 y 22.

Como ya hemos señalado, el papel del artista en este arte creado por todos, deberá ser de intermediario, animador, programador o educador, lo que implica renunciar al privilegio que ya tenía. Al decir de Popper, desembocará en un arte democrático y en una verdadera libertad de expresión creativa que permitirá vencer las prerrogativas de galerías comerciales y de burócratas culturales; pues el comportamiento del artista resulta paradójico, es hostil a los críticos, a la prensa especializada, a los dueños de las galerías y museos, sin embargo trabaja en colaboración con ellos.

POSCRISIS 2001: REACTUALIZANDO EL DEBATE DE LOS 90



«Las polémicas no son las obras.
Las polémicas se montan sobre las obras, son su ruido.
Un audio que las revolotea.
Sucedee que ese sonido se les adhiere.
Al punto que ya no hablamos de las imágenes,
sino de lo que se dijo de ellas». Rafael Cipollini

Comprobaremos que es posible rastrear un debate que es posterior a la década de los 90, donde encontramos que no son pocos los espacios en los que se cuestiona la construcción del discurso sobre la estética de la mencionada década y el modo de su catalogación, asentado en la dicotomía arte light/arte político. Es por ello que en este capítulo trabajaremos la segunda y última hipótesis: «La producción discursiva acerca de estas manifestaciones ha puesto énfasis sobre lo banal o humorístico, desplazando el sentido de cuestionamiento político que revisten».

Al respecto, se pueden mencionar algunos artículos que enfocaban la discursividad crítica en esta línea. Inés Katzenstein afirma que este grupo de artistas sustenta ideas románticas, propone un tipo de arte en el cual la despolitización es constitutiva de su discurso y un modelo de artista que produce su obra en función de su gusto personal; como una sensibilidad desprovista de mensaje¹.

Lopez Anaya, en diversos artículos de La Nación, se refiere al arte *light*, *si! light!*, «como el café sin cafeína, la leche descremada y el edulcorante artificial»; «como al egoísmo desculpabilizado, obras cuyos temas se basan en la ausencia de sentido, insignificancia propia de la sociedad contemporánea». El crítico continúa: Es el arte de la *era del vacío*, que Gilles Lipovetsky caracterizó por el predominio de nuevas actitudes como la apatía, la indiferencia, el narcisismo y el deseo de seducción (que sustituye al principio de convicción)².

La crisis de 2001 no solo movilizó la ciudadanía a nivel sociopolítico sino que repercutió en la escena artística. En consecuencia, se reactualizó el debate sobre el arte de los 90, dando cuenta de un tema inconcluso; la supuesta veta banal y humorística se resignifica después de dicha crisis³. Andrea Giunta señala que aquellas disputas dicotómicas se pusieron en discusión a través de espacios de debate, instalados tímidamente hacia mediados de los noventa y que, situación post 2001 mediante, se generalizaron y multiplicaron, alcanzando momentos de alta confrontación⁴.

1 Katzenstein, Inés. *Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90*. Revista Ramona, N° 37, Noviembre de 2003. P. 4 a 14.

2 Artista de los noventa. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=184634; Una visión políticamente correcta. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=185101; Cursilerías y máquinas http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=184253

*En *El ojo que mira* (Fundación Proa), Victoria Verlichak entrevista a algunos de los artistas visuales argentinos de la década del noventa. Allí se puede encontrar la visión sobre el arte de la época.

3 Sería imposible volcar en este trabajo la cantidad de proyectos que surgieron post 2001, pero es notable la cantidad que se gestaron luego de la crisis y junto con ella: Fundación Start, Proyecto Trama, Venus, Revista Ramona, Taller Popular de serigrafía. Residencias Artísticas: El Basilisco, Residencia Internacional de Artistas en Argentina RIIA, El levante, Residencia Corazón. Respecto a los Colectivos de arte, algunos surgen antes de la crisis pero luego de 2001 se da un proceso de colectivización: Grupo de Artistas Callejeros (GAC), Arde Arte!, Argentina Arde, Etcétera, Oligatega Numeric, entre otros.

4 Giunta, A. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2009. Pág. 68

También se pueden rastrear algunos sucesos que señalan una disputa que, a medida que pasaban los años, se iba acrecentando. Una vez acontecidos los sucesos de 2001, se revisita desde otro contexto la estética humorística y banal, resignificando toda esta producción. Lentamente se deconstruían los determinismos implantados bajo la aparente omisión de la política que se adjudicaba a los artistas del Rojas, y también en la exclusión de aquellos creadores que expresaban un compromiso explícito dentro de las coordenadas de lo político.

Comenzaron a aparecer textos, encuentros de discusión, prácticas artísticas y curatoriales, en espacios privados y estatales. Se fue gestando una suerte de debate que apuntaba no solo al rescate de la producción artística sino a la renovación de los criterios con los que fueron legitimadas las manifestaciones. Fue así que aquellas que aparentaban una liviandad o estética light fueron reactivadas por determinados procesos post crisis 2001.

Ya las obras de Rosana Fuertes *Los 60 no son los 90*, en la muestra organizada en 1994 por la Fundación Banco Patricios y *Arte Light* de Daniel Ontiveros, son de algún modo una respuesta a lo que comenzaba a disputarse en el terreno del arte, ¿puede o no puede ser esta estética de pompones y brillantina un planteo político?

La clasificación arte *light*/arte político suscitó una extensa discusión y continuó determinando los contenidos de numerosas instancias de debate. Entre las más recordadas, podemos mencionar el encuentro que se hizo el 12 de mayo de 2003, titulado *Arte rosa light, arte Rosa Luxemburgo*, con ponencias de Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ernesto Montequín, Ana Longoni⁵ y más de 300 asistentes que se dieron cita en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) para discutir sobre aquel encorsetamiento de *arte light* que Jorge López Anaya acuñó en la nota titulada «El absurdo y la ficción en una notable muestra» con relación a la muestra de Gumier Maier, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Benito Laren en el Espacio Giesso, realizada en 1992⁶.

El encuentro *Arte Rosa light, Arte Rosa Luxemburgo*⁷ tuvo como objetivo revisar lo que en debates y pasillos se venía reiterando hace años: repensar la relación entre arte y política y la eventual caída en la moda, pero desde una mirada potencializada, luego de los acontecimientos de 2001. La mayoría de los expositores destacaron que las falsas antinomias, divisiones estériles, estigmas periodísticos provocaron un torqueto conceptual, construyendo una idea de arte frívolo en apariencia espontáneo, cuyo propósito sería conformar y entretener al público⁸. La artista Gabriela Francone, propone revisar las analogías fáciles y mecanicistas, la homologación del arte con el gobierno de la pizza con champagne, bajo las cuales se quiso analizar y explicar un gran cúmulo de manifestaciones surgidas en los 90: «Acusar de complicidad al arte abstracto y/o decorativo, diagnóstico de serias connotaciones por otra parte, resulta asimismo de una extrapolación reduccionista de pautas estéticas y posturas éticas que no tiene en consideración las motivaciones y determinaciones particulares de los artistas y operadores culturales en cuestión ni la amplia gama de motivaciones y aspiraciones que acompañaron el surgimiento y desarrollo del arte abstracto desde la segunda década del siglo XX a esta parte»⁹.

5 Todo el debate se encuentra en Ramona, revista de artes visuales, núm. 33, Buenos Aires, julio/agosto de 2003, pp. 52-91.

6 La Nación, Buenos Aires, 1º de agosto de 1992. Jorge López Anaya ha escrito numerosos artículos en este diario en torno al arte de los 90: al que se refiere como *kischt, light*, leve, arte de la era del vacío, como hemos mencionado. Pierre Restany utilizó la categoría de arte guarango en el texto: «Arte guarango para la Argentina de Menem», Revista Lápis, año 13, núm. 116, Madrid, 1995, pp. 51-55.

7 Rosa light refiere al descompromiso con la homosexualidad. En tanto que Rosa Luxemburgo remite al compromiso político de izquierda al que adherían algunos artistas.

8 Francone, Gabriela. *Ética y arroz integral*. Revista Ramona, N° 37, Noviembre de 2003. P. 34 y 35.

9 Idem

Además, se identifican otros de estos espacios como la Revista de Artes Visuales Ramona, donde los artistas encontraron una instancia de poder inédito para expresarse ellos mismos, sin intermediarios. También el ciclo de Mesas redondas realizadas durante 2001-2002 en la Alianza Francesa de Buenos Aires, que fueron recuperadas en «El Basilisco» y la Muestra *Ansia y Devoción* en 2003.

En el contexto de esta última, resultaba oportuno repreguntarse sobre los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre, luego de una crisis política e institucional, de qué manera situarse ante un nuevo escenario económico y político con una sociedad transformada; interpelación que no le era ajena al arte. Sobre este nuevo escenario, el curador Rodrigo Alonso expone en *Ansia y Devoción, una mirada al arte argentino reciente*: «Sería una falacia pensar que la reflexión artística sobre la realidad político social sólo surge de una coyuntura de tal tipo. De hecho, una rápida mirada a la producción de los últimos años señala claramente cómo numerosos artistas fueron reemplazando las preocupaciones formales por otras arraigadas en el contexto social, acompañando el proceso de deterioro institucional que haría eclosión en los albores del tercer milenio. En pleno auge de la fiesta menemista, no son pocas las expresiones de inquietud por las consecuencias de las políticas, principalmente económicas, que excluyen cada vez con más violencia a amplios sectores de la sociedad»¹⁰.

Lo interesante de la muestra *Ansia y devoción* es cómo el curador propicia un ámbito que permita el diálogo y la confrontación de las obras, buscando exhibir su hipótesis de trabajo, en la que sostiene que los artistas no reaccionaron a la crisis que desembocó en los sucesos de diciembre de 2001, sino que acompañaron con su reflexión encarnada en obras, el proceso en el que se fueron gestando algunas de sus causas. De igual manera, busca evidenciar la constante preocupación de los artistas por el entorno en el que viven, más allá de las modas y de las políticas de exhibición oficiales, y más allá también de las circunstancias socio-políticas.

Alonso expone en este artículo que desde mediados de los noventa Buenos Aires fue protagonista de un caudal de exhibiciones poco común —lo que nosotros ya mencionamos en un capítulo anterior—, sumado a nuevos espacios alternativos, la vitalidad que cobran museos, centros culturales y otros lugares del circuito oficial; en muchas oportunidades la fiebre exhibicionista y la demanda de completar las agendas culturales no fue del todo gratificante, pero según afirma el curador, esta vorágine ofreció propuestas de interés.

Si bien desde el discurso de ciertos medios gráficos se imponía la presencia de una estética del vacío o descomprometida, era cada vez más visible tanto en artistas emergentes y en los que ya transitaban el circuito «oficial», (Daniel Ontiveros, Graciela Sacco, Oscar Bony, Rosana Fuertes), la tendencia creciente hacia la reflexión social. A lo que apunta entonces el proyecto *Ansia y Devoción*: trascender las categorizaciones generacionales y los estereotipos estéticos que reducen la comprensión de la producción argentina reciente a dicotomías que cancelan la posibilidad de pensar la estética desde un nivel más enriquecedor: arte light vs. arte político, los ochenta vs. los noventa, artistas consagrados vs. artistas emergentes, artistas de Buenos Aires vs. artistas del interior o a etiquetas que se reproducen en miles de artículos como «arte político» o «nuevas tendencias».

También el planteo curatorial de *Te saco el Pombo y te pongo el Sacco*, por Roberto Echen ilustra y resume, en cierta manera, la tensión que atravesaba el arte argentino durante los noventa, en medio de la dicotomía de arte *light* versus arte político.

¹⁰ Publicado en: *Ansia y Devoción* (cat.exp.). Buenos Aires: Fundación Proa, 2003. La muestra curada por Alonso «Ansia y devoción: imágenes del presente», realizada en 2003 en la Fundación PROA reúne una serie de obras que no fueron creadas para tal iniciativa sino que datan de la década del 90 e inicios de 2000, para reflejar esta inquietud de los artistas hacia el contexto sociopolítico. Disponible en http://www.roalonso.net/es/arte_cont/ansia.php

Al decir de Giunta esta polémica existió porque los años noventa no fueron, por fortuna, un discurso monolítico: son estas tensiones las que permiten que continúe abierta la interpretación de una década mucho más rica que la polaridad excluyente *light*—político. Asimismo, plantea que el arte de los noventa no fue la continuación de los 80 ni del 60, aún cuando algunas interpretaciones así lo sugieran. Es un arte que se vincula a su propia época; en la que las intervenciones eran críticas, recurriendo a la brillantina o a las fotografías de los medios de prensa¹¹.

Pepitito Marrone repetía «Me saco el saco y me pongo el pongo» mientras se enredaba con su chaqueta, en la década del 60 y 70. La frase, se reutiliza en una exposición en 2009 en el Museo Castagnino + Macro de Rosario, con los nombres de los artistas Marcelo Pombo y Graciela Sacco, en la que se enfrentan *Dos cepitas* del primero y *El incendio y las vísperas* de la segunda, dando lugar a *Te saco el Pombo y te pongo el Sacco*. El propósito del montaje, consistente en 8 textos críticos y estas dos obras emblemáticas de los 90, incluidas en nuestro corpus, es dar cuenta de aquellas tensiones irresueltas de los noventa y reponer el debate, pasada más de una década. La propuesta se montó a partir de dos estéticas totalmente diferentes pero que de igual manera interpelaban la memoria y la reflexión de un tema que ya transitaba un profundo debate.

Marcelo Pombo afirmaba «No sabíamos bien lo que hacíamos y los críticos nos reprochaban bastante eso, como que éramos un poco descerebrados e intuitivos...era una muestra, tal vez de cierta honestidad intelectual. Ese silencio y esos discursos seudomísticos (algo teníamos que decir) fueron buenos, porque aún ahora creo que a la gente le interesa explicarse nuestro trabajo» Graciela Sacco, por su parte señalaba: «Miro a los noventa y pienso que fue la década del Rojas. Todo lo que escapaba a lo que el Rojas proponía era muy difícil de discutir. Lo mío no era de la tendencia que más difusión tenía. No creo que la dicotomía fuese entre lo político y no político... sino que había producciones —como la mía por ejemplo— que tenía un compromiso más social»¹².



Graciela Sacco, es una de las principales exponentes del arte político de la década de los 90 y representante argentina en las bienales internacionales. Sin embargo su obra no fue incluida del catálogo *Artistas Argentinos de los 90* del Fondo Nacional de las Artes.

¹¹ Es representativo el título de la nota de Beatriz Vignoli: *Vieja dicotomía de arte y política*: «La historia es en gran parte espectáculo. Y la historia del arte es en gran parte leyenda: se escribe hacia atrás, antes como expresión más o menos calculada de un ansia de precursores que como registro fidedigno de las atmósferas intelectuales de cada época. Los 8 volantes de la muestra dialogan silenciosamente evocando el debate que no fue. El debate "Florida/Boedo" tampoco sucedió: lo inventaron en París, según Borges. En los 90, detalla Rafael Cippolini en su texto de catálogo, "la contraposición arte *light*/arte político" no estaba para nada clara. Era absolutamente marginal. Incluso hasta mucho después. Dejó de serlo luego de que el suegro de Shakira abandonara la Casa Rosada en helicóptero. Y no inmediatamente: el debate se terminó de instalar entre noviembre de 2002 y mayo de 2003, esto es: desde la exhibición *Futuro Imperfecto*». Suplemento Rosario/12 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-2009-02-24.html>

¹² Giunta, A. Poscrisis. Pág. 246.

Especialistas de otros campos o cronistas que sin conocimientos sobre arte hablan de ello, incluso sin tener contacto o experiencia con una obra, vuelcan su punto de vista en los grandes medios masivos o publicaciones especializadas, como así también seleccionan qué va y qué no en los catálogos. Esto es serio ya que en muchas ocasiones es el crítico, historiador o periodista quien educa al público y conforma, como es en nuestro caso, el concepto de lo que se comprende como *estética de los 90*. Con una mirada simplificadora se quiso encasillar como arte *light*, guarango, mediocre toda una serie de apuestas estéticas que encierran otros sentidos.

El discurso que se construye en torno a una obra de arte o manifestación estética seguramente no será el mismo hoy que en el momento en el que se escribió —ya sea con rigor academicista o sensacionalismo— y no es solo la fuente la que lo conforma, esto es el historiador del arte, cronista, curador, crítico de arte, sino que se reconfigura a través del público, la opinión popular y los historiadores que revalorizan desde el presente el pasado.

Desde este punto de vista se reedita el discurso, con eventos, catálogos, personajes y nuevas miradas que desde la actualidad reconstruyen todo lo que se dijo; todo se debe a que la historia misma se va transformando y como dijimos al inicio de este apartado, en particular esto llevó a reactualizar el debate sobre el significado del objeto de estudio «Arte argentino de los 90», como algo inacabado y que incluso no se agota aún.

Al calor de *Te saco el Pombo y te pongo el Sacco*, se produjeron intensos debates, alimentando el rechazo cada vez más creciente frente a la falsa antinomia arte *light*/arte político. Bajo el título sugerente *El vicio de la catalogación y la demanda de otros enfoques*, la curadora rosarina Nancy Rojas expresa: «Marcelo Pombo y Graciela Sacco. Artistas cuyas propuestas nos permiten percibir, no sólo dos formas diferentes de vincular arte y política, sino también complejidades específicas a la hora de procesar sus lenguajes con relación a las tradiciones artísticas. Sus enunciados se definen en los contextos centrales de materialización de las intenciones más representativas del arte de los 90 en Argentina. Buenos Aires y Rosario»¹³. Rojas resalta cómo a través de los debates sobre el arte de los noventa y en particular, la propuesta de unir Pombo y Sacco, se descentralizaron los cánones que tildaron a los noventa como una década *light*, vinculada a la era menemista, con lo cual se permitió ver las otredades, sacar el arte del guaranguismo y lo banal, tal como lo etiquetaron algunos críticos en esa década.

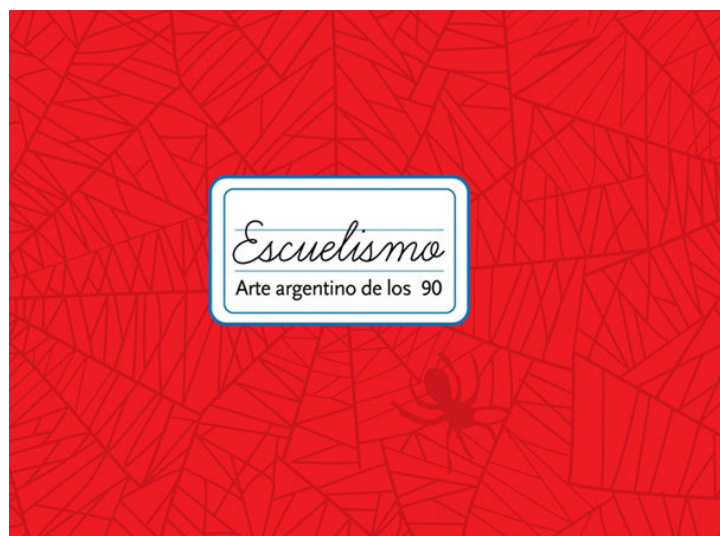
Una publicación reciente sintetiza de alguna manera lo que hasta aquí se expone. *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009* de los autores Valeria González y Máximo Jacoby, afirma que la cultura menemista lo que impidió no fue un arte político sino una lectura política del arte, con lo que la Galería del Rojas quedó vinculada a ese modelo de arte de los noventa. En esta investigación, los autores hacen hincapié en sus bordes: tanto en sus orígenes *underground* como en el esfuerzo de la institución por resintonizar, en los años 2000, su actividad con un nuevo contexto sociopolítico.

González y Jacoby, parten de la suposición de que la crisis de 2001, generó las condiciones para superar la *polarización* existente entre el llamado *arte light* y la denominada *dictadura* del conceptualismo y el arte político o arte comprometido, tendencias dominantes desde la década de los noventa hasta la actualidad.

13 Ensayo publicado en el marco de la muestra *Te saco el Pombo y te pongo el Sacco*. Nancy Rojas febrero 2009 <http://nancyrojas-archivo.blogspot.com/2009/02/Rojas-está-a-cargo-del-área-Colección-de-Arte-Contemporáneo-del-Museo-Castagnino-macro>. Integra su equipo curatorial y trabaja en su programa de adquisiciones.

Por su parte, Fernando Farina, crítico de arte, director del Fondo Nacional de las Artes y Secretario de Cultura de Rosario rechaza la oposición y le interesa más el debate que pueda generar la ética en conjunto con la estética: le gusta pensar en el compromiso de Pombo y en el esteticismo de Sacco, y viceversa.

Cuando Pombo afirmaba «Sólo me interesa aquello que está a un metro de mí», aparentaba un total descompromiso con la sociedad e inadmisible para muchos de los que confiaban en la revolución: «Pombo impugnaba a muchos de los artistas que plasmaban el horror a través de representar cuerpos retorcidos y bocas abiertas mostrando los dientes. Se paraba, al contrario, en un lugar poco pretencioso, lejos de los discursos universalistas. Se detenía en lo que sucedía un metro alrededor de él, pero —advertía— con todo lo que pasaba allí se comprometía, realmente se comprometía»¹⁴.



El catálogo de *Escuelismo, Arte Argentino de los 90* es un cuaderno forrado con papel de telaraña, color rojo, con su correspondiente etiqueta.

La exposición *Escuelismo, Arte Argentino de los 90*, realizada en el Malba en 2009 se propuso para repensar rasgos en común que había entre algunos artistas, cuyo repertorio se inspiraba en el modelo formativo de la escuela primaria. El término *Escuelismo* lo acuña Ricardo Martín-Crosa a fines de los 70 para referirse a la tendencia a la manualidad, el armado perfecto, ajustado y pulcro; el gusto por pegar, recortar, plegar, hacer collages; la obsesión por la repetición y uso de iconografía infantil, los juegos para chicos, manuales, libros de cuentos, figuritas, cierta ternura y belleza; el estar solo y en la muchedumbre a la vez, modos característicos de la escuela¹⁵. Liliana Porter, pese a la extemporaneidad ya que nació en 1940, es la artista que representa el prototipo de niña aplicada y quien origina el nombre de esta muestra, con un mural de su autoría.

La selección se organiza en tres ejes: «Materiales y signos» apunta a la manualidad, al garabateo, al contexto escolar de creación; «Armado y acciones», a la ejecución minuciosa y prolija; e «Imaginario infantil» que trabaja con las imágenes.

¹⁴ *Siempre es Tiempo de no ser cómplices*. Fernando Farina. El propio Pombo elaboraría luego una posición más matizada: "Estoy desilusionado de los compromisos en abstracto. [...] Para mí lo prioritario es mi conducta ética y me retrotraigo a lo mínimo y elemental, que es con lo que puedo estar comprometido seriamente y no como una cosa declamatoria. Cuando hablo de este metro es que estoy a kilómetros del problema de un aborigen argentino. [...] La talla de uno, la ética, se ve en el ring en que se está, en el chiquero, en el barro. Cuando hablo de ese metro, hablo de mis vecinos, de mis amigos, de mis amigos enfermos de sida, de mis colegas en la plástica. Estás con compañeros tuyos, con quienes competís, hay envidias; son tus mejores amigos, pero sucede. A mí, ser un poco digno en esas circunstancias me parece que ya es muchísimo y lo más importante". Citado en *¿Arte light?*

¹⁵ AAVV (1999) *Escuelismo, Artistas argentinos de los 90*. Fundación Eduardo Constantini, Buenos Aires.

Si bien la muestra exhibe producciones de dos generaciones de artistas, que pasaron por la escuela entre 1960 y 1980, es posible advertir la manualidad, el orden y la prolijidad que la disciplina escolar impuso, tendencia que reaparece en la generación de los noventa.

El curador Marcelo Pacheco, rastreó las huellas de aquel imaginario escolar para reflexionar sobre el arte de los últimos 20 años. En *Escuelismo* podemos encontrar obras de artistas que nunca exhibieron en el Rojas, pero se expresan mediante esa estética propia del Centro Cultural, que le da un aire familiar.

POSDATA CRÍTICA: ESCRIBIR ACERCA DEL ARTE



Con todo lo que hemos expuesto hasta aquí, es interesante lo planteado en el marco del ciclo de mesas redondas del Auditorio de la Alianza Francesa, «Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?»¹. Según lo propuesto, hay diversas posturas sobre cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte, algo así como «una pulseada entre el relato objetivo y la opinión», qué se nos muestra y qué no del arte y cómo nos lo cuentan...

Rafael Cippolini descrea acerca de que los medios masivos que tienen una página de comentario sobre actividad artística sea crítica; y sostiene que le resulta imposible hacerlo desde allí. A lo sumo, opina, se hace un comentario a través de un periodista especializado en temas de arte, pero no una crítica desde una perspectiva creativa².

Laura Batkis afirma que para lograr un texto crítico de arte con profesionalismo, no con objetividad porque en este campo es algo complejo, las fuentes son la obra y el artista, para evitar algunos malentendidos que suelen ocurrir cuando por ejemplo, hablan de una exposición u obra sin haberla visto: «A veces, uno mismo recuerda mal, la historia del arte argentino está llena de eso de hablar sobre documentos que nunca nadie sabe muy bien cómo fueron escritos, ni nadie sabe muy bien qué foto fue, ni qué epígrafe, ni nadie sabe cómo era la obra... entonces, cada vez que hablo de una obra, yo voy, la veo, me fijo con qué técnica está hecha, y esto parece una estupidez, pero después son éstas pavadas las que se van reiterando en la historia del arte y terminamos diciendo, por ejemplo, a ver... "La banana", una obra de Pablo Suárez, que no se llama "La banana", se llama "Oralidad" (La expositora refiere a un error que mencionó Glusberg).

«...nunca voy a confiar en alguien que es curador, crítico de arte y difusor del mismo centro. Lo que pasa es que está todo mal: los críticos que escriben son los que curan las muestras y los que premian los jurados, si éstos son los documentos que van a pasar a formar nuestra historia del arte, yo diría: no confiemos en los documentos, confiemos en las obras y confiemos en los artistas».

Andrea Giunta, en este mismo ciclo de mesas redondas, señala que un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte cuando es analizado como un documento que, o bien proporciona determinada información sobre un acontecimiento artístico, o permite considerar cómo fue valorada una exhibición en el momento en el que ésta se produjo. La crítica de arte es una tarea dual, por cuanto hay críticos que ven su trabajo como una crónica, descriptiva de una exhibición, o que entienden la crítica como una valoración o una interpretación de una obra o de una exposición. Siguiendo a Giunta, ambas posturas críticas,

¹ 12 de Noviembre 2002 - Disponible en el sitio web de El Basilisco: <http://www.elbasilisco.com/aftransocho3.htm>

² Cippolini, Rafael. *Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. Algunas poéticas de la crítica*. Revista Ramona N° 8, diciembre de 2000. P. 38.

tanto la crónica como la interpretativa estarían escribiendo la historia del arte del mes pasado. O, más exactamente, proporcionando un conjunto de materiales, que junto con las obras, los testimonios de los artistas bajo entrevistas, cartas, manifiestos, constituyen los materiales con los que trabaja la historia del arte.

Desde su perspectiva, Giunta propone considerar las obras como «construcciones culturales, como poderosas representaciones dentro de la historia cultural argentina; poderosas no sólo por los contextos históricos o por las circunstancias biográficas con las que se vincularon sino también por las formas con las que estas representaciones se organizaron».

Esta posición plantea una determinada forma de entender la historia del arte, no en tanto sucesión de los movimientos, que ocurren en el orden que nos han contado, y que se reproducen al infinito en cuanto espacio encuentran disponible. No se trata de una cronología, de un índice de nombres de todos los artistas que expusieron en un periodo determinado. Por el contrario, la historia del arte es un campo de batalla: «Puede plantearse una vinculación entre historia y crítica, en tanto se propone como una historia crítica, en el sentido de revisión crítica (de lo que se ha escrito sobre el arte argentino) desde la perspectiva que ofrecen nuevos problemas o nuevos marcos teóricos. Desde esta posición, la historia del arte no es "La historia" verdadera y completa. Una historia que desde mi perspectiva no existe. ¿Qué es una historia objetiva? Podríamos preguntarnos: ¿quién establece los criterios de objetividad? ¿Quién tiene autoridad reconocida y consensuada para fijarlos? Desde mis intereses, la historia del arte es una historia que recorta problemas y perspectivas, que aborda un momento o un problema desde hipótesis y marcos teóricos específicos»³.

Desde esta perspectiva, la historia del arte es un ámbito de producción intelectual que permite considerar a las obras de arte como poderosos discursos que renuevan el lenguaje de una época, que plantean problemas que en otros campos de la producción no se plantean, y que al mismo tiempo disputan el poder, el reconocimiento, la legitimidad, y en esa disputa las obras no batallan solas, sino en una compleja red de interrelaciones.

³ Giunta, Ídem.

CONCLUSIÓN



A través del análisis del corpus y de la crítica que se genera a partir de la crisis de 2001 se torna necesario revisar la construcción de discurso de algunos intelectuales y críticos que legitimaron ciertos sentidos y prácticas en los noventa. En reiteradas ocasiones, estas manifestaciones se clasificaron como arte light, como el arte de la levedad, como reflejo de la apatía política de los artistas o como espejo de la Argentina de la fiesta menemista, estableciendo una relación unívoca entre estética y política. Estas ideas, que han tenido una amplia difusión sobre lo acontecido en el arte de la década de los noventa, han influido sobre la interpretación de obras alternativas como las producidas en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

Semejante imputación, empobreció la mirada sobre buena parte de la producción artística de nuestro país. El objeto de estudio «estética de los 90» remite a una serie de elementos que deben ser puestos en discusión, o al menos, revisados. Y bajo esta reinterpretación se puede aseverar que la estética de los noventa no significó un desprecio hacia el arte por tener una estética de características lúdicas, humorísticas o infantiles.

Anteriormente, describimos que al promediar la década del 60 cada vez más artistas se unían a una vanguardia transformadora a nivel estético, intelectual y político, lo que llevaba a distanciarse de las modas. Justamente, sus prácticas artísticas propugnaban las acciones colectivas y la inclusión del público.

Dictadura mediante, todo esto se censuró, sin embargo, la potencia de nuevas manifestaciones logrará retornar al público una participación sin preocupaciones, sin preconceitos para volver a hablar del progresivo deterioro socio cultural del país. Las manifestaciones serán arena del conflicto entre aquel consumismo y la injusticia social; todo es puesto en crisis, aunque a simple vista, no lo parezca. En tanto que la historia del arte es un campo de batalla, no una cronología de movimientos y artistas.

Tal como afirmamos en este trabajo al respecto de la estética de la participación, la intencionalidad política de estas manifestaciones reside en interpelar a un número cada vez mayor de personas, de estimular una respuesta. Y ello se posibilita mediante una compleja situación comunicativa, en la que se introduce al espectador en el arte, como en el caso de nuestro corpus, a través de la transgresión irónica, de la sorpresa, del humor, de la cita, de lo cotidiano, o decorativo.

Aquí volvimos a hablar de las obras de los años 90 y también de la polémica suscitada sobre las mismas. Ello implicó revolver discusiones y encontrarse con que luego de 2001 se repensó el modo de vinculación del arte con la política y de los artistas con su contexto en los 90, tanto en los medios de comunicación como en las propuestas curatoriales.

Concluimos que la producción discursiva acerca del arte se da en un proceso de reescritura permanente, de relectura, reinterpretaciones. Su entramado se va tejiendo con los hilos de la historia, con la crítica

de la época, con la crítica posterior, y con la voluntad de discutir las producciones estéticas. Todo este proceso se puede llevar adelante si se piensa en el arte no sólo como un objeto para ser mirado y colgado en la pared, sino como una pieza capaz de provocar distintas lecturas, interpretaciones y debates, donde el artista y el público tengan una activa participación.

Siguiendo a Giunta, se pueden sacar en limpio algunas cuestiones. Que el binomio Arte *light*/Arte político no dividió las aguas: la obra no es política por sus temas sino por el soporte social que la sostiene, ya sean las Madres de Plaza de Mayo, una huelga, una ocupación y es política por desmarcarse de los cánones establecidos, sean *light* o no.

Otra cuestión que se pone en evidencia, para nosotros la más importante, es que el legado de los 90 está a flor de piel, como un problema no resuelto, estigmatizado y no analizado; ya que fueron años demonizados pero también defendidos con fuerza.

Por último, es interesante cómo se define el término *poscrisis*, asociado al estado de recuperación, generalmente lenta, que sigue a una situación de crisis. La poscrisis implica un estado de expansión de la imaginación, en tanto requiere establecer formas alternativas de organización social a partir de los restos o despojos del sistema que entró en crisis; en ese contexto los diversos modos de cooperación, solidaridad y creatividad desempeñan un papel fundamental.

En este sentido, este trabajo se ubica en la discusión de los años 90 luego de la crisis del modelo, momento en que el reacomodamiento de la sociedad dio lugar a una mirada más enriquecedora. Encontramos que esta estética se despegó de su relación con el neoliberalismo, como una manera de resistir este modelo.

Finalizando este trabajo, encontramos también algunos signos de revalorización de la estética analizada a lo largo de estas páginas en prestigiosos ámbitos de la esfera cultural. El Malba festejó su primera década con la muestra *Arte argentino actual*, que presenta varias de las obras más importantes que el museo adquirió en los últimos años, pero en una apuesta política audaz, toma partido por los artistas que surgieron de la cantera de la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas a comienzos de los años 90, cuando la dirigía Jorge Gumier Maier, y también de aquellos en sintonía con esta estética pero que no desarrollaron su experiencia en ese lugar.

Además, se conoció la noticia de que 2010 cerró con 17 millones de dólares en ventas de obras de arte de firma nacional, constituyendo un récord histórico. Las causas de este éxito son diversas: la excelencia de los artistas, el interés del mercado internacional hacia el arte latinoamericano y, también, la inversión económica que reviste la adquisición de una obra. Además, se enumera la solvencia de las casas de remate, el aumento de galerías, centros culturales y muestras que acercan el arte a la gente, de manera cotidiana.

Así vemos que algo está pasando con el arte y ya no es lo mismo de hace veinte años: sin una narrativa globalizante, sin centros ni paradigmas, interactúa con el mercado, con la moda, con los medios de comunicación, y con públicos diversos de países diferentes.

ANEXO

LOS NOVENTA

CRONOLOGÍA ABREVIADA

1984

Liliana Maresca comienza a organizar muestras en lugares alternativos (un lavadero automático, entre otros).

1986

Individual de Marcelo Pombo en el Espacio Joven, C. C. Recoleta.
Liliana Maresca organiza el evento multimedia *La Kermesse* en el C. C. Recoleta.

1987

Ariadna Pastorini comienza una serie de eventos performáticos, mini-instalaciones y obras de arte postal en lugares públicos, bares, etc.
Mariscos en tu Calipso (Pagés, Miliyo, Gordin, Lutz y Cas), en Cemento Discotheque.

Sergio Avello comienza a organizar muestra en espacios no artísticos (en dos oportunidades en la Estación 3 de Febrero).

1988

Se inaugura el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana), Centro Cultural de España, Buenos Aires, curado por Laura Buccellato, con la muestra *La Imagen Sublime* (Video Arte español).
Se inaugura la Galería Adriana Rosenberg, Buenos Aires.
Harte, Manone, Schiavi (colectiva), C. C. Recoleta.
Mariscos en tu Calipso, en Cemento Discotheque.

1989

Se inaugura la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, Buenos Aires, dirigida por Gumier Maier con *Lo que el viento se llevó*, instalación de Liliana Maresca y una performance de Batato Barea.
Inocentes Distractores, Sergio Avello, Ernesto Ballesteros, Juan Paparella, y Pablo Siquier, ICI.
Artes 13, Emiliano Miliyo y Esteban Pages, Galería del Rojas.
Robando Animas, (colectiva), Marcos López, ICI.
Producción 88-89, (individual) Marcelo Pombo, Galería del Rojas.
Sebastián Gordin, (individual), Galería del Rojas.
Arrojados al Vacío, (colectiva) Miguel Harte, Galería del Rojas.
Harte, Pombo, Suárez I: Miguel Harte, Marcelo Pombo y Pablo Suárez, Galería del Rojas.
No Todo lo que Brilla es Oro, (individual) Liliana Maresca, Galería Adriana Indik, Buenos Aires.
Pinturas, (individual), Gumier Maier, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Cinco en una sala, Cas, Gordin, Lutz, Miliyo, Pagés, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
La Leyenda de San Galo, (individual) José Garófalo, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Pintura Decorativa Argentina, (individual), Sergio Avello, Galería Adriana Rosenberg, Buenos Aires.
Alfredo Londaibere, (individual), Galería del Rojas.
Marcela Mouján, (individual), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Pisani-Schiavi, (colectiva), Cristina Schiavi, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

1990

Se inaugura la Nueva Sede de la Fundación Banco Patricios, Bs. As.
Treinta Días en la Vida de A., (individual), Alejandro Kuropatwa, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.
Harte, Pombo, Suárez II, Miguel Harte, Marcelo Pombo y Pablo Suárez, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Graciela Hasper, (individual), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Arte en Lofts, individuales de Gumier Maier, Cristina Schiavi, y José Garófalo, Espacio Giesso, Buenos Aires.
Frazadas, (individual), Feliciano Centurión, Galería Fábrica, Paraguay.
Superficies Iluminadas, (colectiva), Feliciano Centurión con Pablo Renzi, Ana López y Eloisa Schneider, Centro Cultural Recoleta, Bs. As.
Todo es Lindo, (individual), Luis Lindner, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Sergio Avello, (individual), Galería Adriana Rosenberg, Buenos Aires.
Recoleta, (individual), Liliana Maresca, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Fabio Kacero, (instalación), Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
Cinco Años del Fotoespacio, (colectiva), Andrea Ostera, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Magdalena Jitrik, (individual), Galería del Rojas.
Se entrega el *Premio Fundación Nuevo Mundo a la Nueva Pintura Argentina 1990* a Jorge Macchi y Marcelo Pombo en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
La Fundación Antorchas otorga Subsidio a la Creación a Jorge Macchi.

1991

Menor o Igual a Treinta, Ernesto Ballesteros, Miguel Harte, Jorge Macchi, Marcelo Pombo, Gustavo Romano, Pablo Siquier entre otros artistas, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
Miguel Harte, (individual), ICI.
Marcelo Pombo, (individual), ICI.
Benito Laren, (individual), Galería del Rojas.
Graciela Hasper, (individual), ICI.
Migración, (instalaciones), Mónica Girón, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
Alicia Herrero, (individual), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Alfredo Londaibere, (individual), Galería del Rojas.
Ariadna Pastorini, (individual), Galería del Rojas.
Tuti Frutti, (individual), Alberto Goldenstein, Galería del Rojas.
Jorge Macchi, (individual), Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.

Leandro Erlich, (individual), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
 Tulio de Sagastizabal, (individual), Centro Cultural Recoleta, Bs. As.
 Pablo Siquier, (individual), Galería Línea. Harrod's en el Arte, Bs. As.
 Ariadna Pastorini, (Performance), Le Palace, Buenos Aires.
Wotán-Vulcano, (individual), Liliana Maresca, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Nadar sobre la Superficie, Fabián Burgos, Gumier Maier y Graciela Hasper, Espacio Giesso, Buenos Aires.
Preludio, (colectiva), Feliciano Centurión, Ana López y Eloísa Schneider, Galería del Rojas.
Bienvenida Primavera, Feliciano Centurión, Alberto Goldenstein, Alejandro Kuropatwa, Benito Laren y Omar Schiliro, entre otros, Galería del Rojas.
La Conquista -500 Años- 40 Artistas. Curadora: Liliana Maresca; Elba Bairon, Tulio De Sagastizabal, Gumier Maier, Liliana Maresca, Marcelo Pombo, Omar Schiliro entre otros artistas, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
 Alberto Goldenstein, (individual), Fotoespacio del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Línea de Amoblamientos Schiavi, (individual) Cristina Schiavi, Espacio Giesso, Buenos Aires.
Recuerdo y Deseo, (individual), José Garófalo, Espacio Giesso, Buenos Aires.
Al Margen de lo Mínimo, Ernesto Ballesteros, Fabio Kacero y Pablo Siquier entre otros artistas, CAYC, (Centro de Arte y Comunicación), Buenos Aires.
 Marcelo Grosman, (individual), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
 Se entrega el *Premio Fundación Nuevo Mundo a la Nueva Pintura Argentina 1991* a Mónica Girón, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
 La Fundación Antorchas otorga becas para el Taller de Guillermo Kuitca a: Fabián Burgos, Tulio De Sagastizabal, Graciela Hasper, Magdalena Jitrik, Alfredo Londaibere y Mauro Machado.
 IV Bienal de Arte de La Habana, Grupo CAYC y Tulio De Sagastizabal, (por Argentina), La Habana, Cuba.

1992

Alfredo Londaibere, (individual), Galería del Rojas.
 Martín Di Girolamo, (individual), Galería del Rojas.
 Emiliano Miliyo y Esteban Pagés, ICI.
Neo 90, Eduardo Álvarez, Ernesto Ballesteros,
 Miguel Harte, Marcelo Pombo y Pablo Siquier, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.
 Pablo Siquier, (individual), ICI.
Marcha Kuro Marcha, (individual), Alejandro Kuropatwa, Galería del Rojas.
Pinturas, (individual), Feliciano Centurión, Galería del Rojas.
Avello y sus Amigos, (individual), Galería del Rojas.
 Graciela Hasper, (individual), Galería del Rojas.
El Rojas presenta: Algunos Artistas, muestra antológica curada por Gumier Maier y Magdalena Jitrik, con Feliciano Centurión, Martín Di Girolamo, Sebastián Gordín, Gumier Maier, Miguel Harte, Magdalena Jitrik, Alfredo Londaibere, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo y Omar Schiliro, entre otros, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
 Gastón Duprat, (videos), Museo de Bellas Artes, Bahía Blanca.

Del Constructivismo a la Geometría Sensible, Fabio Kacero y Pablo Siquier entre otros artistas, Harrods, Feria de Arte de Buenos Aires.
El Pintor Gordín, Instalación y Performance de Sebastián Gordín en la puerta del ICI.
 Sebastián Gordín, (individual), Casal de Catalunya, Buenos Aires.
Pasión de Multitudes, (individual), Rosana Fuertes, Espacio Giesso, Buenos Aires.
Te Quiero, (individual), Cristina Schiavi, Espacio Giesso, Buenos Aires.
 Carolina Antoniadis, (individual), Fundación Banco Patricios, Bs. As.
 José Garófalo, (individual), CAYC, (Centro de Arte y Comunicación), Buenos Aires.
 Mónica Girón, (individual), Librería Clásica y Moderna, Buenos Aires.
Moderno pero no Clásico, Gumier Maier, Librería Clásica y Moderna, Buenos Aires.
 Gumier Maier, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Omar Schiliro, Espacio Giesso, Buenos Aires.
 Alicia Herrero, (individual), Espacio Giesso, Buenos Aires.
 Rosana Fuertes, (individual), Casal de Catalunya, Buenos Aires.
 4+2: Pont, Bazán, Fuertes, Ontiveros, Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros, Galería Sara García Uriburu, Buenos Aires.
Espacio Disponible, (individual), Liliana Maresca, Casal de Catalunya, Buenos Aires.
Harte, Pombo, Suárez III: Miguel Harte, Marcelo Pombo y Pablo Suárez, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
Malvinas Diez Años Later, (Instalación), Daniel Ontiveros, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
 Alejandro Kuropatwa obtiene el *Premio Konex al Mérito* en la disciplina Fotografía.
 Se entrega el *Premio Fundación Nuevo Mundo a la Nueva Pintura Argentina 1992* a Fabio Kacero y Mención de Honor a Fabián Burgos, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

1993

Del Borde: Menor o Igual a 30, Feliciano Centurión, Martín Di Girolamo, Rosana Fuertes, Sebastián Gordín, Gustavo Romano y Omar Schiliro entre otros artistas, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
 Gumier Maier, (individual), ICI.
 Omar Schiliro, (individual), ICI.
 Alejandro Kuropatwa, (individual), Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.
 Sebastián Gordín, (individual), ICI.
 Fabio Kacero, (individual), ICI.
El Mundo del Arte, (individual), Alberto Goldenstein, Galería del Rojas.
De Todo Corazón, (individual), Cristina Schiavi, Galería del Rojas.
 Fabián Burgos, (individual), ICI.
 Rosana Fuertes, (individual), ICI.
 Carolina Antoniadis, (individual), Fundación Banco Patricios, Bs. As.
 Leandro Erlich, (individual), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Rosa de Lejos, (colectiva), Román Vitali, Galería del Rojas.
Armas largas 1, (individual), Luis Lindner, Galería del Rojas.
Ética con Spray, (individual), Román Vitali, Los Tiempos Modernos, Rosario.
Ilusiones de Artista, Alberto Goldenstein, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Marcelo Pombo y Omar Schiliro, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

La Fiesta Argentina, (Individual), Daniel Ontiveros, Espacio Gesso, Buenos Aires.
Reflejos de Narciso, (individual), Marcela Mouján, Marginalia, Buenos Aires.
Instalaciones, (colectiva), Graciela Hasper y Jorge Macchi, entre otros, Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires.
 Feliciano Centurión, (individual), Galería Manzana de la Rivera, Asunción, Paraguay.
 Elba Bairon, (individual), Galería Sara García Uriburu, Buenos Aires.
Homenaje a la Piel, (individual), Ariadna Pastorini, Casal de Catalunya, Buenos Aires.
Viva la muerte, (colectiva), Ariadna Pastorini, Feliciano Centurión, Alfredo Londaibere, entre otros artistas, Parakultural, Buenos Aires.
Te Invito, (individual), Cristina Schiavi, Palais de Glace, Buenos Aires.
Perdidos en el Bosque, (individual), Cristina Schiavi, Espacio Gesso, Buenos Aires.
La Era de la Flor, (individual), José Garófalo, Casal de Catalunya, Bs. As.
Tecnología Humano-Digital, (performance), Marina De Caro, Casal de Catalunya, Buenos Aires.
Hard-pop image, (esculturas vestibles), Marina De Caro, Espacio Gesso, Buenos Aires.
 Jorge Macchi, (individual), Casal de Catalunya, Buenos Aires.
Fontes- Gazzotti, (colectiva), Casal de Catalunya, Buenos Aires.
Network, (individual), Gustavo Romano, Casal de Catalunya, Bs. As.
 Alicia Herrero, (individual), Librería Clásica y Moderna, Buenos Aires.
Insectos de la Vida Cotidiana, (individual), Marcela Cabutti, Liberarte, Buenos Aires.
 Nicola Costantino, (individual), Casal de Catalunya, Buenos Aires.
 Gastón Duprat, (videos), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
 Se entrega el *Premio Fundación Nuevo Mundo a la Nueva Pintura Argentina 1993* a Rosana Fuertes, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
 Se entrega el *Premio Braque* (escultura), a Jorge Macchi, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
 El Fondo Nacional de las Artes otorga Subsidio a la Creación Artística a Alberto Goldenstein.

1994

Gustavo Bruzzone, Coleccionista de Arte, comienza el registro en video de los principales eventos de la década.
90/60/90, Ernesto Ballesteros, Feliciano Centurión, Marina De Caro, Sebastián Gordín, Gumier Maier, Miguel Harte, Fabio Kacero, Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Pablo Siquier, entre otros artistas, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
 Gustavo Romano, (individual), ICI.
-¿Dónde está Joan Collins?-, (individual), Alejandro Kuropatwa, Galería del Rojas.
Uno sobre el otro, Luis Fernando Benedit, Beto De Volder, Nora Dobarro, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Agustín Inchausti, Roberto Jacoby, Fabio Kacero, Pablo Suárez, Galería MUN, Buenos Aires.
 Fabián Burgos (individual), Galería del Rojas, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires.
Estrellar, (individual), Feliciano Centurión, Galería del Rojas.
 Alfredo Londaibere, (individual), Galería MUN, Buenos Aires.
Descanso Desbordado, (individual), Ariadna Pastorini, Galería del Rojas.

Alicia Herrero, (individual), Espacio Gesso, Buenos Aires.
Crimen y Ornamento: Fabián Burgos, Gumier Maier, Graciela Hasper, Fabio Kacero, Omar Schiliro y Pablo Siquier, Galería del Rojas.
S/T Modelo para Armar, (Instalación), Cristina Schiavi en una casa en construcción en Buenos Aires.
 Elba Bairon, (individual), Galería Sara García Uriburu, Buenos Aires.
 Fernanda Laguna, (individual), Galería del Rojas.
Armas Largas II, (individual), Luis Lindner, Galería del Rojas.
Frenesí, (retrospectiva), Liliana Maresca, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Violaciones Domésticas, individuales de Alicia Herrero, Ana López y Cristina Schiavi, Espacio Gesso.
Viva la Muerte II, (obra ardiendo), Alfredo Londaibere, Ariadna Pastorini y Cristina Schiavi entre otros artistas, Parakultural, Bs. As.
 Gastón Duprat, (videos), Centro Cultural Ricardo Rojas e Instituto Goethe, Buenos Aires.
XII Jornadas Internacionales de la Crítica en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, José Garófalo recibe la Primera Mención del jurado en Instalaciones.
 Se entrega el *Premio Braque* (pintura) a Sebastián Gordín, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
 La Fundación Antorchas otorga becas para el Taller de Barracas 1, dirigido por Luis Fernando Benedit y Pablo Suárez; entre sus becarios figuran: Nicola Costantino, Leandro Erlich, Claudia Fontes y Mónica Girón.
El Taller de Barracas, Nicola Costantino, Leandro Erlich, Claudia Fontes, Mónica Girón y Laura Rippa entre otros artistas, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.
 La Fundación Proa otorga becas para el Taller de Guillermo Kuitca; entre sus becarios figuran Martín Di Girolamo, Jane Brodie y Fernanda Laguna.
V Bienal de Arte de La Habana, Feliciano Centurión, Mónica Girón, Alicia Herrero, Rosana Fuertes, Daniel Ontiveros, La Habana, Cuba.
Art from Argentina 1920- 1994, Luis Fernando Benedit, Mónica Girón, Miguel Harte, Guillermo Kuitca, Pablo Suárez, entre otros artistas, Museo de Arte Moderno, Oxford, Inglaterra.
 Rosana Fuertes, (individual), White Columns, Nueva York, EEUU.

1995

Se inaugura la Fotogalería del Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, Buenos Aires, curada por Alberto Goldenstein con la muestra: *Fotos Familiares I*, de Paula Zuker.
 Se inaugura el Centro Cultural Borges, Buenos Aires, con la muestra: *Art from Argentina 1920- 1994*, Luis Fernando Benedit, Mónica Girón, Miguel Harte, Guillermo Kuitca y Pablo Suárez, entre otros artistas.
 A fines de este año se inaugura la Fundación Klemm, Buenos Aires.
1999, Fin de Siglo, Sebastián Gordín, Gumier Maier, Miguel Harte, Fabio Kacero, Alejandro Kuropatwa, Emiliano Miliyo, Marcelo Pombo, Omar Schiliro y Pablo Siquier entre otros artistas, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
Mater Triumphalis, (individual), Luis Lindner, ICI.
 Leandro Erlich, (individual), Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
 Claudia Fontes, (individual), ICI.
Mi Amor, (individual), Alejandro Kuropatwa, Galería del Rojas.
 Jorge Macchi, (individual), ICI.

Jane Brodie, (individual), Galería del Rojas.
 70-80-90, Carolina Antoniadis, Ernesto Ballesteros, José Garófalo, Miguel Harte, Graciela Hasper, Marcela Mouján y Fabio Kacero entre otros artistas, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
 Fernanda Laguna, (individual), Galería del Rojas.
 Pablo Siquier, (instalación), Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.
 Feliciano Centurión, (individual), ICI.
Relatos, (individual), Alberto Goldenstein, Fotoespacio del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Juego de Damas, Nicola Costantino, Graciela Hasper, Magdalena Jitrik, Liliana Maresca, Ariadna Pastorini y Cristina Schiavi entre otras artistas, Museo Castagnino, Rosario.
Zoología Fantástica, (instalación), Ariadna Pastorini, Galería MUN, Buenos Aires.
Buenos Aires Video 7, (colectiva), Jorge Macchi, ICI.
 Gastón Duprat, (videos), Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires.
 Martín Di Girolamo, (individual), Espacio Filo, Buenos Aires.
 La Fundación Antorchas otorga la beca para realizar estudios de escultura en el extranjero a Claudia Fontes.
 El Fondo Nacional de las Artes otorga el Subsidio a la Creación a Pablo Siquier, que en este mismo año es Nominado por la Asociación de Críticos de Arte como el Artista Joven del Año.
1er Festival Internacional de Video y Arte Electrónico: Gustavo Romano, (Video Instalaciones), *Cuerpos Invadidos*, Marcela Mouján, *Cuerpo y Alma de TV*, Marina De Caro.
 1era. Bial Internacional de Johannesburgo, curadora: Laura Batkis; Luis Fernando Benedit, Sebastián Gordin, Mariano Sapia y Marcia Schvartz, Transitional Metropolitan Council, Johannesburgo, Sudáfrica.
Violaciones Domésticas, Alicia Herrero, Ana López y Cristina Schiavi, Centro Cultural de la Ciudad, Asunción, Paraguay.

1996

A fines de este año se inaugura la sede de la Fundación Proa.
Violencia Light, (individual), José Garófalo, Galería del Rojas.
 Cristina Schiavi, (individual), Galería del Rojas.
Kacero, Burgos, Ballesteros; Ernesto Ballesteros, Fabián Burgos y Fabio Kacero, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.
 José Garófalo, (individual), Fundación Klemm, Buenos Aires.
 Elba Bairon, (individual), Galería del Rojas.
En Tránsito, Señales Presentes; Rosana Fuertes, Alicia Herrero, Jorge Macchi, Daniel Ontiveros y Gustavo Romano entre otros artistas, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
 Marcelo Pombo, (individual), Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.
Cóctel, (individual), Alejandro Kuropatwa, Nuevo Espacio, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.
 Román Vitali, (individual), Galería del Rojas.
Gordinoscopia, (individual), Sebastián Gordin, Galería del Rojas.
Juego de Damas, Nicola Costantino, Graciela Hasper, Magdalena Jitrik, Liliana Maresca, Ariadna Pastorini y Cristina Schiavi entre otras artistas, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
 Alfredo Londaibere, (individual), ICI.
 Benito Laren, (individual), ICI.
 Sergio Avello, (individual), Fundación Klemm, Buenos Aires.
Cuadrante del Pampero, (individual), Luis Lindner, Fundación Klemm, Buenos Aires.

Topologías Combinatorias, Karina El Azem, Raúl Flores, Alfredo Londaibere y Ariadna Pastorini entre otros artistas, Galería de Arte de la Facultad de Psicología, UBA, Buenos Aires.
Exorcismo, Arte y Medicina, (colectiva), Marcela Cabutti y Silvia Gai, Galería de Arte de la Facultad de Psicología, UBA, Buenos Aires.
Miradas desde el Sur, (muestra itinerante de cine y video independiente), Jorge Macchi, Fundación Antorchas y Fundación Rockefeller.
Frutos Prohibidos, (individual), Raúl Flores, Galería de Arte de la Facultad de Psicología de la UBA, Buenos Aires.
 Raúl Flores, (objetos), Galería Gara, Buenos Aires.
 Daniel Ontiveros, (individual), Centro Cultural Borges, Buenos Aires.
Frio y Caliente, (colectiva), Graciela Hasper, Feliciano Centurión y Gustavo Romano, entre otros, Centro Cultural Borges, Buenos Aires.
 Marcelo Grosman, (individual), Fotogalería del Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, Buenos Aires.
Mi deseo es tu deseo, (proyecto artístico en internet), Gustavo Romano.
 La Fundación Antorchas otorga becas para el Taller de Barracas II, dirigido por Luis Fernando Benedit y Pablo Suárez; entre sus becarios figuran Martín Di Girolamo, Karina El Azem, Alicia Herrero, Alfredo Londaibere y Marcela Mouján; coordinadora de taller: Nicola Costantino, artista invitado: Sebastián Gordin.
 La Fundación Antorchas otorga beca para estudios de escultura en el extranjero a Marcela Cabutti.
 La Fundación Antorchas otorga el Subsidio a la Creación a Fabián Burgos.
 El Fondo Nacional de las Artes otorga Subsidios a la Creación a: José Garófalo, Miguel Harte y Luis Lindner.
 Rosana Fuertes obtiene la Beca J. S. Guggenheim Memorial Foundation, Nueva York, E.E.U.U.
 Se entrega el *Premio Adquisición de Pintura Joven Fundación Telefónica de Argentina*, que obtiene Marcelo Pombo.
The Rational Twist, Fabián Burgos, Gumier Maier, Graciela Hasper, Fabio Kacero, Omar Schiliro, Pablo Siquier, Apex Art, Nueva York, EEUU.

1997

Laura Buccellato asume como Coordinadora Gral. del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
 Alfredo Londaibere pasa a dirigir la Galería del Rojas, Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, Buenos Aires.
Vértigo: Neo Abstracción Contemporánea, Sergio Avello, Jane Brodie, Fabián Burgos, Graciela Hasper, Fernanda Laguna y Benito Laren, Fundación Proa, Buenos Aires.
El Tao del Arte, Curador: Gumier Maier; Sergio Avello, Elba Bairon, Jane Brodie, Fabián Burgos, Feliciano Centurión, Alberto Goldenstein, Sebastián Gordin, Miguel Harte, Graciela Hasper, Fabio Kacero, Alejandro Kuropatwa, Fernanda Laguna, Benito Laren, Luis Lindner, Alfredo Londaibere, Liliana Maresca, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo, Cristina Schiavi, Omar Schiliro y Pablo Siquier entre otros artistas, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
 Pablo Siquier, (individual), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
 Alicia Herrero, (individual), Galería del Rojas.
 Alicia Herrero, (individual), Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
 Tulio de Sagastizabal, (individual), Galería Der Brücke, Buenos Aires.
 Alberto Goldenstein, (individual), Fotogalería del Teatro Municipal Gral. San Martín, Buenos Aires.

De Todos los Santos, diario-obra entregado en Las Heras y Pueyrredón, Buenos Aires, Elba Bairon, Feliciano Centurión, Raúl Flores, Silvia Gai, Magdalena Jitrik, Benito Laren, Luis Lindner, Liliana Maresca, Ariadna Pastorini y Cristina Schiavi, entre otros artistas. Gastón Duprat, (videos), Museo de Arte Contemporáneo, B. Blanca. José Garófalo, (individual), Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires. Karina El Azem, (individual), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. *Conmutadores*, (individual), Gustavo Romano, ICI. *Shifters*, (proyecto artístico en internet), Gustavo Romano. *Fotos Familiares II*, (Individual), Paula Zuker, Fotogalería del Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, Buenos Aires.

Se entregan los *Premios Costantini*, (1era. edición), Mención de Honor del Jurado: Graciela Hasper y Pablo Siquier, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Se entregan los *Premios Fundación Fortabat* (1ra. edición en 1984); Mención: Miguel Harte; Mención Especial del Jurado: Carolina Antoniadis, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Se entregan los *Premios Novartis*, 1er Premio: Pablo Siquier, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Premio de Pintura para Artistas menores de cuarenta años, 1er premio: Carolina Antoniadis; 3er premio: Marina De Caro, Fundación Klemm, Buenos Aires.

Premio Braque, Sin Disciplinas, entre los artistas invitados figuran: Marcela Cabutti, Nicola Costantino, Gastón Duprat, Karina El Azem, Manuel Ferré, Raúl Flores, Ruy Krygier, Luis Lindner, Emiliano Miliyo, Marcela Mouján, Daniel Ontiveros, Andrea Ostera, Ariadna Pastorini y Román Vitali; el 1er premio es para Luis Lindner y Ruy Krygier obtiene una mención por su video *Telgopor*. Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.

1era. Bienal Nacional de Arte de Bahía Blanca, 3er Premio: Luis Lindner, Museo de Arte Contemporáneo, Bahía Blanca.

La Fundación Antorchas otorga Subsidios a la Creación a: Sebastián Gordín, Rosana Fuertes y Jorge Macchi.

El Fondo Nacional de las Artes otorga Subsidios a la Creación a: Nicola Costantino, Alicia Herrero y Marcela Mouján.

Se otorgan las becas para artistas jóvenes coordinadas por Guillermo Kuitca, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, ICI, Fundación Proa y Centro Cultural Borges a Jane Brodie, Marina De Caro, Raúl Flores, Silvia Gai, Ruy Krygier, Ariadna Pastorini, Román Vitali y Paula Zuker entre otros artistas.

1era. Bienal de Arte del Mercosur, Nicola Costantino, Leandro Erlich, Mónica Girón, Fabio Kacero, Luis Lindner, Andrea Ostera, Pablo Siquier, Porto Alegre, Brasil.

VI Bienal de Arte de La Habana, Marcela Mouján, Daniel Ontiveros, entre otros, La Habana, Cuba.

1era. Bienal Iberoamericana de Lima, por Argentina participa Gustavo Romano, Lima, Perú.

En Tránsito (Señales Presentes), Rosana Fuertes, Alicia Herrero, Jorge Macchi, Daniel Ontiveros, Gustavo Romano, Museo del Choppo, México, D.F.

Fabián Burgos, (individual), Galería Annina Nosei, Nueva York, EEUU.

Recent Work, (individual), Graciela Hasper, Galería Annina Nosei, Nueva York, EEUU.

Feliciano Centurión, (individual), Galería Ruta Correa, Freiburg, Alemania.

Juego de Pelota, (individual), Rosana Fuertes, Centro Cultural Juan de Salazar, Asunción, Paraguay.

1998

Se inaugura la Galería de Arte de la Alianza Francesa, Buenos Aires, curadora: Sonia Becce, con la muestra *Maria Antonieta* de Alejandro Kuropatwa.

Dibujos, (individual), Marcelo Pombo, Galería del Rojas.

Alicia Herrero, (individual), ICI.

Luis Lindner, (individual), Galería del Rojas.

Música Incidental, (individual), Jorge Macchi, Nuevo Espacio, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

Benito Laren, (individual), Galería del Rojas.

Sagastizabal- Jitrik- Hasper, Tulio de Sagastizabal, Magdalena Jitrik y Graciela Hasper, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Flotación, (individual), Ariadna Pastorini, Galería del Rojas.

Rosana Fuertes, (individual), Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

Carolina Antoniadis, (individual), Fundación Klemm, Buenos Aires.

Nicola Costantino, (individual), Nuevo Espacio, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

Evidencias Circunstanciales, Jorge Macchi y Gustavo Romano Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

Jane Brodie, (individual), Galería de Arte de la Alianza Francesa, Bs. As.

Miguel Harte, (individual), Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

Alfredo Londaibere, (individual), Galería de Arte de la Alianza Francesa, Buenos Aires.

Balance'98, Carolina Antoniadis, Nicola Costantino, Miguel Harte, Alicia Herrero, Fernanda Laguna, Luis Lindner, Jorge Macchi y Ariadna Pastorini entre otros artistas. Fundación Proa, Buenos Aires.

Tricot, (individual), Marina De Caro, ICI.

Silvia Gai, (individual), Fundación Klemm, Buenos Aires.

Tres Paredes, (colectiva), Fernanda Laguna, casa de Magdalena Jitrik y Fabián Burgos, Buenos Aires.

Gastón Duprat, (videos), Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

Ornatos, (individual), Gumier Maier, Centro Cultural España, Córdoba

Bairon- Pastorini- Schiavi, Elba Bairon, Ariadna Pastorini y Cristina Schiavi, Centro Cultural Parque de España, Rosario.

Benito Laren, (individual), Galería Gara, Buenos Aires.

Casos de Identidad, (individual), Gustavo Romano, Centro Cultural España, Córdoba.

Alberto Goldenstein, (individual), Foto Club Buenos Aires.

Fotogramas, (individual), Andrea Ostera, Fotogalería del Teatro Municipal Gral. San Martín, Buenos Aires

Se entrega el *Premio Costantini*, obtienen mención: Ernesto Ballesteros y Mauro Machado, Museo Nacional de Bellas Artes, Bs. As.

La Fundación Antorchas otorga Subsidios a la Creación a Rosana Fuertes.

El Fondo Nacional de las Artes otorga los Subsidios a la Creación a Elba Bairon, Sebastián Gordín y Andrea Ostera.

La Asociación de Críticos de Arte otorga el *Premio Experiencias Visuales* al ciclo *Viva La Muerte*, dirigido por Ariadna Pastorini.

Bienal Internacional de San Pablo, curador: Ed Shaw; Nicola Costantino, San Pablo, Brasil.

Fabio Kacero, (individual), Galería Kravets- Wehby, Nueva York, EEUU.

1999

Se inaugura la Colección de Arte Fotográfico Argentino, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, entre los artistas figuran: Raúl Flores,

Alberto Goldenstein, Marcelo Grosman, Graciela Hasper, Alejandro Kuropatwa, Marcos López, Jorge Macchi, Andrea Ostera, Paula Zuker y Alfredo Londaibere.

Sentimientos, Colectiva en la Galería Belleza y Felicidad en Buenos Aires con Feliciano Centurión, Gumier Maier, Fernanda Laguna y Marcelo Pombo, entre otros artistas.

Algunas Obras, Colección Bruzzone; Sergio Avello, Feliciano Centurión, Nicola Costantino, Martín Di Girolamo, Gumier Maier, Miguel Harte, Alicia Herrero, Fabio Kacero, Benito Laren, Luis Lindner, Liliana Maresca, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo, Cristina Schiavi y Pablo Siquier entre otros artistas, Galería y Fotogalería del Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, Buenos Aires.

Orden Natural, (individual), Ariadna Pastorini, ICI.

Benito Laren, (retrospectiva), Galería Arcimboldo, Buenos Aires.

Tres Días Antes, (individual), Claudia Fontes, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

Mónica Girón, (individual), Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

Otra Fotografía, Raúl Flores, Alejandro Kuropatwa, Jorge Macchi y Andrea Ostera entre otros artistas, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

Román Vitali, (individual), Galería del Rojas.

Expropiaciones, (individual), Daniel Ontiveros, ICI.

Alfredo Londaibere, (individual), Galería Gara, Buenos Aires.

Mi Hermano y Yo, (instalación), Graciela Hasper, Galería de Arte de la Alianza Francesa, Buenos Aires.

Cristina Schiavi, (individual), Galería Blanca, Buenos Aires.

Cristina Schiavi, (individual), Galería Gara, Buenos Aires.

Alberto Goldenstein, (individual), Galería Belleza y Felicidad, Buenos Aires.

Alberto Goldenstein, (individual), Galería de Arte de la Alianza Francesa, Buenos Aires.

Marcelo Grosman, (individual), ICI.

Paralelos / Paralelas, (envío ARCO, Fondo Nacional de las Artes), Elba Bairon, Martín Di Girolamo, Karina El Azem, Leandro Erlich, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

Bellezas, (individual), Gumier Maier, Galería Belleza y Felicidad, Bs. As.

Fotos Familiares III: Los Trillis, (individual), Paula Zuker, Fotogalería el Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, Buenos Aires.

Trans- Liminares, Sergio Avello, Karina El Azem, Alicia Herrero, Marcela Mouján entre otros artistas, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Sebastián Gordin, (individual), Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

Televisión Abierta (programa de TV), Gastón Duprat, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

Se entrega el *Premio Fortabat*, Pintura: 2do Premio: Luis Lindner, Mención de Honor del Jurado: Pablo Siquier; Escultura: 1er Premio: Miguel Harte, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Bienal Nacional de Arte de Bahía Blanca, 1er Premio: Cristina Schiavi, 2do Premio: Sebastián Gordin, Mención de Honor: Alicia Herrero y Menciones para Karina El Azem y Raúl Flores. Museo de Arte Contemporáneo, Bahía Blanca.

Premio de Pintura para Artistas menores de cuarenta años, 1er

Premio: Marina De Caro, Fundación Klemm, Buenos Aires.

La Fundación Antorchas otorga Subsidios a la Creación a Marina De Caro, Gastón Duprat y Roman Vitali.

El Fondo Nacional de las Artes otorga Subsidios a la Creación a Marina De Caro, Karina El Azem y Román Vitali.

II Bienal de Arte del Mercosur, Mónica Girón, Marcelo Pombo, Pablo Siquier, Porto Alegre, Brasil.

Szene Buenos Aires, *Art Frankfurt*, Elba Bairon, Feliciano Centurión, Gumier Maier, Alicia Herrero, Alfredo Londaibere, Cristina Schiavi, y Benito Laren, Galería Ruta Correa, Freiburg, Alemania.

Fabián Burgos, (individual), Galería Annina Nosei, Nueva York, EEUU.

Amnesia, Marcelo Pombo y Pablo Siquier, Galería Track 16 y Galería Christopher Grimes, Santa Mónica, California, EEUU.

Negro y Blanco, Graciela Hasper, Fabio Kacero, Marcelo Pombo, Pablo Siquier, Galería Luisa Strina, San Pablo, Brasil.

Con los Cinco Sentidos, (colectiva), Nicola Costantino, Casa de América, Madrid, España.

Últimas Obras, (individual), Feliciano Centurión, Centro Cultural de España Juan de Salazar, Asunción, Paraguay.

El Living, (individual), Leandro Erlich, Galería Kent, Nueva York, EEUU.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean (1997) *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona.
- BENEDIT, Luis (1999) *Artistas Argentinos de los '90*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires.
- BERGER, René (1976) *Arte y Comunicación*. Editorial Gustavo Gilli S. A., Barcelona
- BÜRGER, Peter (1993) *Teoría de la Vanguardia*. Península/Biblos, Barcelona.
- CASULLO, Nicolás (1993) *El debate Modernidad/ Posmodernidad*. Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Argentina.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1997) *Imaginario Urbano*. Eudeba, Buenos Aires.
- GIUNTA, Andrea (2009) *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- GIUNTA, Andrea (2008) *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires.
- GIUNTA, Andrea (2001) *Pintura Argentina Volumen: Final del siglo veinte II*. Ediciones Banco Velox, Buenos Aires.
- GLUSBERG, Jorge (1993) *Moderno/ Posmoderno. De Nietzsche al Arte global*, Emecé, Buenos Aires.
- JAMESON, Fredric (2005) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Buenos Aires.
- LADDAGA, Reinaldo (2006) *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- LIPOVETSKY, Gilles (1996) *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona.
- LOPEZ ANAYA, Jorge (2005) *Arte argentino: Cuatro siglos de historia (1600-2000)* Emecé, Buenos Aires.
- OSTERWOLD, Tilman (2003) *Pop art*. Taschen, Madrid.
- SARLO, Beatriz (1994) *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Compañía Editora Espasa Calpe S.A. / Ariel, Buenos Aires.
- SUBIRATS, Eduardo (1991) *Metamorfosis de la cultura moderna*. Anthropos, Barcelona.
- AAVV (2001) *Pintura Argentina, Volumen: Final del siglo veinte II*. Ediciones Banco Velox, Buenos Aires.
- AAVV (1999) *Escuelismo, Artistas argentinos de los 90*. Fundación Eduardo Constantini, Buenos Aires.
- AAVV (1993) *El debate Modernidad/ Posmodernidad*. Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires.
- Catálogo *Arte al Sur. I Encuentro de Arte Contemporáneo* (1995). Ed. Nueva Dirección en la Cultura Buenos Aires.

ARTÍCULOS

- «Liliana Porter en el Centro Cultural Recoleta». Fabián Lebenglik. Sección Plástica, Edición Impresa Página 12. Miércoles, 10 de diciembre de 2003. <http://www.pagina12.com.ar/diario/artes/index-2003-12-10.html>.
- Cultura: el regreso del pintor que marco la estética de los 90. Marcelo Pombo: «Trabajo para un espectador que soy yo mismo». Pablo Accinelli. Sección Sociedad, Edición Impresa Clarín. Sábado 14 de octubre de 2006. <http://edant.clarin.com/diario/2006/10/14/sociedad/s-07401.htm>
- «La primera muestra de Pombo en ocho años». María Moreno. Suplemento Radar, Sección Plástica, Página 12. Domingo, 24 de septiembre de 2006 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3271-2006-09-26.html>
- «Rosalandia. Rosana Fuertes al cuadrado». Ernesto Montequin. Suplemento Radar, Sección Plástica, Página 12. 23 de agosto de 1998. <http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/agosto/98-08-23/nota3.htm>
- «La alquimista». Por María Gainza. Suplemento Radar, Página 12. Domingo, 17 de septiembre de 2006. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3247-2006-09-17.html>
- Las cosas de Ariadna. María Moreno. Suplemento Las 12, Página 12. <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-08/01-08-10/NOTA2.HTM>
- Gumier Maier: «Los curadores son una lacra...» Marina Oybin. Revista Eñe, 30 de enero de 2010. http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/01/30/_-02129026.htm
- Alonso, Rodrigo. «Crónicas en technicolor. Pop, euforia y nostalgia en el arte argentino». http://www.roalonso.net/es/arte_cont/arte_contemporaneo.php
- Alonso, Rodrigo. «Ansia y devoción. Una mirada al arte argentino reciente». Publicado en: Ansia y Devoción (cat.exp.). Buenos Aires: Fundación Proa, 2003 http://www.roalonso.net/es/arte_cont/ansia.php
- Omar Schiliro en: Curti, Silvana, «Jorge Gumier Maier y Omar Schiliro», reportaje, Buenos Aires, Espacio del Arte, año 1, n° 2, 1993, p.19. http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/s/schiliro_omar.html
- Liliana Porter en el Centro Cultural Recoleta». Fabián Lebenglik. Sección Plástica, Edición Impresa Página 12. Miércoles, 10 de diciembre de 2003. <http://www.pagina12.com.ar/diario/artes/index-2003-12-10.html>.
- «Estrategias artísticas divergentes». Jorge López Anaya. Domingo 01 de noviembre de 1998. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=184634

- «Una visión políticamente correcta». Jorge López Anaya. Domingo 18 de julio de 1999. <http://www.lanacion.com.ar/185101-una-vision-politicamente-correcta>
- «Cursilerías y máquinas». Jorge López Anaya. Domingo 16 de septiembre de 2001. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=184253
- «El absurdo y la ficción en una notable muestra». Jorge López Anaya. La Nación, Buenos Aires, 1º de agosto de 1992.
- Vieja dicotomía de arte y política. Beatriz Vignoli. Suplemento Rosario/12, 24 de febrero de 2009. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-2009-02-24.html>
- «light? Sobre la obra de Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros». Gustavo Buntinx. <http://www.ramona.org.ar/node/25192>
- Dos décadas de existencia de una usina creativa polémica y fecunda. El arte argentino innovador cumple años en el Centro Cultural Rojas. Culturas / Edición Impresa. Diario Crítica. <http://criticadigital.com/impresa/index.php?secc=nota&nid=31367>
- ¿Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?». Mesa redonda en la Alianza Francesa de Buenos Aires. 12 de noviembre de 2002. <http://www.elbasilisco.com/aftransocho1.htm#in>
- Francone, Gabriela. Ética y arroz integral. Revista Ramona, Nº 37, Noviembre de 2003. P. 34 y 35.
- Katzenstein, Inés, Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90. Revista Ramona, Nº 37, Noviembre de 2003. P. 4 a 14.
- Cippolini, Rafael. Topología del proletario chic. Ponencia expuesta en Plaza Butteler. Febrero de 2009. (Artículo cedido por el curador Roberto Echen)
- Cippolini, Rafael. Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. Arte de los 90. Revista Ramona, Nº 6, octubre de 2000. P. 24 y 25.
- Cippolini, Rafael. Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. La renovación del absurdo. P. 22 y 23. Revista Ramona, Nº 11, abril – mayo 2001.
- Cippolini, Rafael. Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. Dialéctica 80/90. Revista Ramona, Nº 7, noviembre de 2000. P. 6 y 7.
- Cippolini, Rafael. Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. Dinámicas de la legitimación. Revista Ramona, Nº 9-10, diciembre 2000 -marzo 2001. P. 17 y 18.
- Cippolini, Rafael. Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. Algunas poéticas de la crítica. Revista Ramona Nº 8, diciembre de 2000. P. 38 a 40.
- Gumier Maier, Jorge. ¡Abajo el trabajo! P22 y 23. Revista Ramona, Nº 9 -10, diciembre de 2000/marzo de 2001.
- Alonso, Rodrigo. Siempre es tiempo de no ser cómplices. Revista Nº 55 (octubre 2005)
- Vallejos, Juan Ignacio ¿Dónde empiezan y cuándo terminan los 90? Revista Ramona, Nº 51, junio de 2005. P. 56 a 78.
- El vicio de la catalogación y la demanda de otros enfoques Ensayo publicado en el marco de la muestra Te saco el Pombo y te pongo el Sacco. Nancy Rojas febrero 2009 <http://nancyrojas-archivo.blogspot.com/2009/02/>
- «La usina del Rojas» Por Fabián Lebenglik, Suplemento Radar, Página 12, 19 de diciembre de 1999. <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-12/99-12-19/NOTA2.HTM>

SITIOS WEB

- Sitio oficial del Centro Cultural Recoleta. <http://centroculturalrecoleta.org/ccr-sp/>
- Sitio oficial del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. <http://www.macromuseo.org.ar>
- Sitio oficial de la Revista de Artes Visuales Ramona. <http://www.ramona.org.ar/>
- Sitio oficial de Fundación Start <http://www.fundacionstart.org.ar/>
- Sitio oficial de la Galería Ruth Benzacar. <http://www.ruthbenzacar.com/>
- Sitio oficial de Bola de Nieve, proyecto de Ramona, con la obra, biografía y pensamiento de 989 artistas elegidos por artistas. <http://www.boladenieve.org.ar/>
- Sitio oficial de Proyecto Trama, Programa de Cooperación y Confrontación entre Artistas. <http://www.proyectotrama.org/oo/>
- Sitio oficial del MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. <http://www.malba.org.ar/web/home.php>
- Sitio oficial Fundación Federico Jorge Klemm. <http://www.fundacionfjklemm.org/>
- Sitio oficial Fundación PROA. <http://www.proa.org/esp/>