

RELATOS PATRIMONIALES. DUDAS Y CERTEZAS EN UNA EXPOSICIÓN, *ESCUELISMO. ARTE ARGENTINO DE LOS 90*

Francisco Lemus
Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

Resumen

Finalizada la década del noventa y pasada la efervescencia de los debates que problematizaban acerca de las obras de arte y su autonomía, nuevas propuestas curatoriales fueron materializadas al interior de las instituciones museísticas locales. La exposición *Escuelismo. Arte argentino de los 90* (2009) es un ejemplo claro de este proceso en el cual el programa de adquisiciones de obras del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba-Fundación Constantini), avocado a coleccionar piezas del período en los últimos años, jugó un rol fundamental.

En base esto, la muestra simboliza un ensayo curatorial que permite repensar algunas cuestiones acerca del arte y el rol de las exposiciones. Sin embargo, más allá de la promoción de la colección ¿cuáles fueron los criterios conceptuales al momento del armado de la muestra? ¿Existen características formales en la época que permitan agrupamientos, inclusiones y exclusiones de las obras a expensas del recorte espacio-temporal? A partir de estos interrogantes, el trabajo abordará un análisis del guión curatorial con el fin de deconstruir algunos supuestos que envuelven a la producción de los noventa, como así también establecer una mirada reflexiva acerca del dispositivo exposición en relación a las investigaciones teóricas que lo circunscriben.

Dudas e interrogantes: *Escuelismo* y su guión

El 19 de junio de 2009 quedó inaugurada *Escuelismo...* en la sala 5 del segundo piso del Malba. Ideada por Marcelo Pacheco y llevada a cabo por el equipo del museo, la muestra estuvo compuesta por sesenta obras pertenecientes en casi de su totalidad a la colección. Si bien la misma planteaba un “homenaje” al fallecido crítico de arte Ricardo Martín Crosa y el trazado de un eje conceptual que recopile las nuevas adquisiciones de lo comprendido como “arte argentino de los noventa”, el relato contó con piezas de otros orígenes y épocas. Por ejemplo la animación de Gabriel Acevedo Velarde (peruano) y los pequeños hombrecitos de Alejandra de la Puente (mexicana). A su vez, como parte de la selección se incluyeron los collages *Bosque* (1999), *Situación con texto en alemán* (1999), *Solo de tambor* (1999) y el video *Fox in the mirror-Concert* (2007) de Liliana Porter, artista argentina radicada en Nueva York, de larga trayectoria y escasa actividad expositiva en el país durante los años en cuestión. A este repertorio habría que sumarle una pintura mediana de Guillermo Kuitca, *Mi hijo es bello como el sol* (1982), varias pinturas de la serie *Osarios* (1982-1987) de Alfredo Prior y quince obras de autoría correspondiente a artistas más jóvenes y con un despliegue posterior en el campo artístico. Entre ellas se destacan: los dibujos de Eduardo Navarro (2003), los videos *Vanavolar* (2007) de Tomás Espina y *Como las puertas a Mariana* (2006) de Manuel Esnoz, las cerámicas tituladas *Universo inventario* (2004) de Leo Battistelli, el objeto *Ma-za* (2004) de Alejandra Seeber, las pinturas *Tienda Liverpool* (2006-2008) de Catalina León, *Impostor* (2006) de Matías Duville y *Manuelita y el terror. Retrato de Manuelita Rosas y Ezcurra, por Prilidiano Pueyrredón* (2008) de Alberto Passolini y, por último las fotografías de Ignacio Isparrá (2007), Leopoldo Estol (2006), Nicolás Robbio (2005), Miguel Mitlag (2005) y las mesas *Obrera* (2004) y *Reina* (2004) de Daniel Joglar. Entre paréntesis, también se exhibió una pintura de Marcelo Pombo, *Rancho flotante* (2006) y una fotografía de la serie *Corazón de*

rubí (2004) de Adriana Miranda, ambos productores del período revisitado pero con obras disímiles a las de aquella época.

En cuanto a la hipótesis sostenida desde la curaduría, el ensayo disparador para los agrupamientos fue un texto escrito por el ya mencionado Martín-Crosa, publicado en la revista *Arte Múltiple* en mayo de 1978, *Escuelismo (Modelos semióticos escolares sobre la pintura argentina)*. Según su discípulo, Luis Espinosa (2008), el crítico analizaba un “umbral estético perceptivo y que define como el grado de dificultad o facilidad con que una obra entrega sus signos”. Desde este enfoque, el artículo revisitado propone una serie de modelos a partir de los cuales es posible decodificar signos que hacen a los elementos formales y temáticos de un acopio de obras influenciadas por lo escolar (o el escolismo). Dicciones escolares, figuras modélicas, composiciones sintácticas, “borrones”, collages, etc. son las características percibidas y decodificadas en las pinturas de Liliana Porter, Jorge de la Vega, Carlos Kusnir, Aníbal Carreño, Sara Grillo y Marie Orensanz. En este sentido, el crítico intentaba explicar el presente y la “originalidad” de un “lenguaje” plástico argentino incorporado a la conciencia mediata de los artistas con cierta antelación al desarrollo de propuestas de “expresión foránea” en los mismos. Ante esta primera transposición realizada desde los fundamentos de la educación hacia el campo de la crítica de arte, el guión establecido por Malba tradujo las operaciones propuestas a tres núcleos contenedores de las obras en la sala: materiales y signos, armado y acciones e imaginario infantil. El primero integrado por los artistas Beto De Volder, Tomás Espina, Ignacio Iasparra, Guillermo Kuitca, Eduardo Navarro, Marcelo Pombo, Feliciano Centurión, Elba Bairon, Eduardo Stupía, Pablo Siquier, Liliana Maresca, Adriana Miranda, Fernanda Laguna. El segundo, por Sergio Avello, Leo Battistelli, Fabián Burgos, Marina De Caro, Mónica Girón, Gumier Maier, Catalina León, Nushi Muntaabski, Nicolás Robbio, Román Vitali, Alejandra Seeber y nuevamente, Marcelo Pombo y Feliciano Centurión. Por último, Ale De la Puente, Matías Duville, Manuel Esnoz, Leopoldo Estol, Raúl Flores, Sebastián Gordín, Daniel Joglar, Fabio Kacero, Miguel Mitlag, Alberto Passolino, Liliana Porter, Alfredo Prior y Cristina Schiavi. En base a lo escrito en el texto del catálogo (sin firmar), la exposición aportaría el concepto de “escolismo” al estado de las investigaciones acerca del arte argentino de los noventa. Un “nuevo método de análisis crítico” y “un elemento de lectura para ensayar entre las diversas aproximaciones existentes al arte argentino contemporáneo” (p.12). Ahora bien, si las características condensadas bajo la categoría esbozada en los años setenta funcionan de modo exclusivo para el análisis de aquellas obras realizadas entre fines de los años ochenta y la actualidad, queda bajo criterio del equipo curatorial. El texto curatorial persiste en sostener cierta sinonimia entre grupo nucleado por Gumier Maier durante casi siete años en la galería de artes visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas y lo sucedido en diez años en el circuito porteño. Y también, continuar y mantener el listado de artistas incluidos en el libro *Artistas argentinos de los 90* (1999) publicado por el Fondo Nacional de las Artes (FNA) bajo la curaduría editorial de Gumier y Pacheco. Más allá de que el manuscrito primigenio de Martín-Crosa es del 78’, el análisis es aplicable a las experiencias plásticas posteriores en sumatoria a los desarrollos artísticos de los artistas mencionados en los años siguientes (Porter, de La Vega, Kusnir, Carreño, etc.). A su vez, antes de seguir avanzando, es necesario aclarar que la escuela que inspiró el bocetado concepto es la escuela tradicional comprendida en rasgos generales. No obstante, la escuela no ha sido siempre homogénea en el diseño y ejecución de sus planes de estudios y en la implementación de sus normas y costumbres. Seguramente, han existido luchas y resistencias al interior de la institución desde su creación. En una nota publicada en el suplemento Ñ (2009), Pacheco dice: “En la Argentina impera el modelo de lo heroico: se ve en la enseñanza de la historia a través de los héroes, en los cuentos que

se leen y en la vida en la escuela". Acaso no es muy arriesgado afirmar que han sido las mismas condiciones de enseñanza para aquellos que realizaron sus estudios primarios entre mediados de los años sesenta y los años ochenta. Hasta aquí se puede percibir una lejanía de la investigación y cierta cercanía a juicios valorativos provenientes del sentido común. Práctica común e incluso necesaria en la crítica del arte, pero peligrosa al momento de sistematizar conocimientos y condensarlos en una sala. Como contracara de esta situación, en octubre de 2009 (año en que la galería del Rojas cumplió veinte años de existencia) inauguró una muestra paralela en el ya nombrado Rojas y en el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA). *El Rojas. 20 años de Artes Visuales*, curada por Valeria González y Máximo Jacoby, tuvo como característica fundamental la puesta en juego de diferentes documentos de archivos producto de las investigaciones de González iniciadas junto a Natalia Pineau, Mariana López y Lara Marmor (*Arte argentino de los 90: una construcción discursiva*, 2003). Sumado a la publicación de un libro en coautoría con Jacoby, *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina de 1989-2009*. A través de su análisis, la investigadora comprende al arte argentino de los noventa como una construcción discursiva configurada a través del grupo de artistas promocionados por Gumier Maier y distintos sectores de la crítica porteña en una primera etapa de formación.

Continuando con los interrogantes planteados, es necesario contextualizar un poco, aunque sea a modo de paréntesis. En los años noventa, la adecuación de las instituciones públicas a las prácticas del neoliberalismo económico no logró dar por tierra la diversidad y riqueza artística como lo sucedido en otros ámbitos cuyos efectos fueron devastadores. La producción fue intensa y así los debates y la proliferación de espacios expositivos para las artes visuales en la ciudad de Buenos Aires. Basta con recordar las mesas de discusión en el ciclo "Al margen de toda duda?" organizado por Felipe Pino, Marcia Schwartz y Duilio Pierri entre mayo y julio de 1993 en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (UBA), las Jornadas Internacionales de la Crítica y los diálogos de "Los Lunes de la Crítica" organizados por la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACAA-AICA) desde fines de los setenta, las "XV Jornadas de la Crítica. Diálogo Europa-América" de 1996 en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) que contaron con la presencia de Gianni Vattimo, las críticas de Jorge López Anaya en el diario La Nación (se destacan *Virtudes, fracasos y mimetismos en una exposición de arte joven* de 1991 y *El absurdo y la ficción en una notable muestra* de 1992, las reseñas de Miguel Briante y Fabián Lebenglik en el diario Página/12 y el famoso artículo de Pierre Restany titulado *Arte guarango para la Argentina de Menem* publicado en la revista española Lápis en 1995. Entre los espacios nuevos, la galería del Rojas dirigida por Jorge Gumier Maier entre 1989 y 1996 y la fotogalería presidida desde 1995 por Alberto Goldenstein, el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI actual CCEBA) dirigido por Laura Bucellatto, el Espacio Giesso creado por el arquitecto Osvaldo Giesso (director del Centro Cultural Recoleta entre 1983 y 1989), el Casal de Catalunya y la nueva sede de la Fundación Banco Patricios inaugurada en 1990, la feria ArteBA (1991) comandada en un primer momento por el coleccionista Juan Cambiasso, el Programa de Becas para Artistas Jóvenes dirigido por Guillermo Kuitca (conocido como la "Beca Kuitca") y la continuidad del Taller de Barracas, ambos gracias al apoyo de la Fundación Antorchas, el espacio más experimental de Fabiana Barreda en la Facultad de Psicología (UBA) a partir de 1996, las muestras audiovisuales en el Instituto Goethe, etc. He aquí un breve listado del panorama, por sólo mencionar algo de lo sucedido en los noventa, que hace de la época uno de los períodos más difíciles de ordenar bajo categorías taxativas y poco transitivas como arte *light*, arte político, *kitsch*, neoconceptualismo, arte rosa, etc. Mucho más arduo es agruparlo desde lo formal y "temático" con un grupo reducido de obras patrimoniales.

Quizás esto explique la ausencia en el guión del Malba de un grupo de obras patrimoniales (ingresadas entre 2004 y 2005) bastante disonantes para lo expuesto. Como por ejemplo, la instalación *Federación Libertaria Argentina* (1997-2001) de Magdalena Jitrik, la mesa de acero y grasa grabada de Cristina Piffer (2002), el collage *O.Bony. La familia obrera* (1997) de Daniel Ontiveros, un retrato de una pareja adolescente de la serie *Biopolítica #2* (2000-2005) de Marcelo Grosman y un dibujo de dos hombres desnudos de Feliciano Centurión (1993). Al momento de hablar de exposiciones, Georges Didi-Huberman (2010), las presenta como un lugar dialéctico para el argumento, máquinas de guerra que incrementan la potencia del pensamiento en el espectador. Toda exposición, interviene públicamente en la sociedad generando opinión, consenso y disenso. De este modo, *Escuelismo* reúne obras en una misma sala y propone trazar relaciones, principalmente entre aquellos desarrollos de los últimos veinte años del arte argentino, pero ¿es posible distinguir continuidades entre los artistas de la “actualidad” y los artistas que los anteceden primero en una cronología lineal de la historia del arte? Los límites entre los períodos son más porosos, hay lugares de convergencias y divergencias estilísticas y temáticas, hay zonas imposibles de clasificar y describir y otras más codificables y distinguibles.

En algunas reseñas de prensa de la muestra, se evidencia la recurrencia al concepto de “imaginario infantil”. Natali Schejtman, en una nota llamada *Trabajos manuales* publicada en RADAR a fines de junio, asevera que la generación de artistas de los 90 (en referencia al llamado grupo del Rojas) estuvo marcada por el imaginario infantil aunque ninguna obra de la sala puede ser vista como “infantil”. Si entendemos a la categoría de imaginario en términos de Cornelius Castoriadis ([1975] ,2007), el imaginario social es una construcción colectiva de la sociedad generada a través de instituciones, leyes, tradiciones, creencias y comportamientos, como así el lugar donde emergen los cambios. En línea a su pensamiento, es viable pensar que el “imaginario infantil” es una construcción del mundo adulto a través de las instituciones y las diferentes disciplinas que influyen sobre la infancia como construcción. En relación a las obras, valdría preguntarse qué indicios nos llevan a alegar la veracidad de tal vínculo con la generación del Rojas. En algunos casos, la filiación podría funcionar, como por ejemplo en la obra temprana de Marcelo Pombo ya que se evidencia un proceso artesanal propio de las manualidades escolares y decorativas. Sin embargo en otras trayectorias artísticas, no. Hay lugar para lo infantil en la síntesis racionalizada de los entramados urbanos de Siquier, el despojo incontrolable de una Maresca que usó su cuerpo como campo de batalla, en la fauna idealizada de la tierra natal y los bordados de un dolor silencioso de Feliciano Centurión, las molduras estetizadas hasta el hartazgo de Gumier Maier cual Oscar Wilde de *La Feliz* y así sucesivamente se podrían nombrar más ejemplos de la diversidad de obras cuya unión no reside en estos supuestos formales, temáticos y estilísticos. En otra de las críticas publicadas en *La Nación*, Daniel Molina, sostiene uno de los mayores logros de la exposición como intervención en el escenario local, “(...) Estética revalorizada. Lo más importante de la muestra del Malba es que ubicó la principal corriente del arte argentino de las últimas dos décadas bajo una nueva perspectiva. En primer lugar, presentó una fuerte revaloración de esa estética: tanto de la producción histórica como de la más reciente, fruto de artistas que comenzaron a ser reconocidos en los años recientes. Aunque muchos de ellos -como Matías Duville, Leopoldo Estol o Daniel Joglar- están claramente ligados a la estela del Rojas por medio de la Beca Kuitca-Rojas. Esa revaloración es más contundente si se tiene en cuenta que la mayoría de las obras exhibidas pertenecen a la propia colección del museo” (Molina, 2009). Desde estas ideas, la exposición da un pantallazo de lo fresco en materia del arte más contemporáneo que puede coleccionar un museo. Sin embargo, el esquema de relaciones en ese gran

compendio de obras no basta, quizás en una segunda instancia se podrían sumar piezas de otras épocas viables de convivir con el repertorio. En términos de Didi-Huberman ([2000] ,2008), a través de una lectura anacrónica es posible reunir imágenes de todos los tiempos y ensayar nuevas posibilidades del pensar. Así el campo de acción de la curaduría como disciplina posee nuevas libertades pero también responsabilidades profesionales. En un riguroso estudio de la obra de Aby Warburg, el filósofo francés encuentra la noción de *Atlas Mnemosyne* como una buena metodología de trabajo e investigación para el armado de exposiciones ya que se pueden apreciar varias cosas a la vez a través de una vista conjunta, "(...) un espacio para el pensamiento, una forma visual de conocimiento que es un cruce de fronteras entre el saber puramente argumentativo y la obra de arte" (p.27). No obstante, el lugar que ocupa el lenguaje y la comunicación en estos dispositivos, es de suma importancia. Las explicaciones deben presentarse, principalmente en los museos debido a que su rol educativo en la sociedad es indiscutible. En este sentido, el montaje en sala de *Escuelismo* es un poco confuso. La utilización de tres colores, rojo, verde y azul en la señalética y los volúmenes rectangulares que intentan delimitar núcleos, aportan un componente lúdico e informal a la exposición, pero en algunos casos encierra y amontona las obras sin importar el agrupamiento propuesto. Sumado a esto, la falta de textos breves en la sala que indiquen los conjuntos impide comprenderlos fácilmente. A través de una mirada de la curaduría institucional, María José Herrera (2009) propone concebir a las exposiciones como una puesta en escena de distintos saberes que envuelven una nueva construcción de sentido en relación a las interpretaciones que lleva adelante el curador en sus "ensayos de autor". Los aspectos conceptuales y comunicacionales del discurso deben ser claros, ya que la práctica curatorial media entre las obras de arte y el público general. Otras especialistas, como Marta Dujovne (2007), proponen pensar a la exposición como un todo, "una estructura de interpretación diferente de la suma de los objetos que la integran: un discurso." A su vez, según la autora, los museos en la actualidad lejos se encuentran de plantear "verdades absolutas". Los objetos que presentan no son portadores de un significado unívoco sino que son polivalentes, el museo privilegia una mirada y cada espectador elige la suya con autonomía. Sin embargo, más allá de estas elecciones, en las exposiciones debe prevalecer una reflexión crítica y abierta sobre la selección de obras. De esta manera, los museos podrán tener un mejor desarrollo en aquel viejo entramado fundacional de valores históricos, artísticos y educativos.

Algunas conclusiones abiertas

Quizás ante lo expuesto hasta aquí, *Escuelismo* resulte un tanto deshistorizante para la tradición de exposiciones en museos teniendo en cuenta el perfeccionamiento de varios de ellos en sus áreas de investigación y curaduría. En parte, se debe a la juventud del museo y los diferentes canales de legitimación que pretende suplir por medio de la publicitación de sus nuevas adquisiciones. El programa de adquisiciones, donaciones y comodatos de Malba ha permitido la presencia de numerosas piezas que representan el arte argentino más reciente. Según Andrea Giunta (2009), este accionar conlleva a la disminución de compras de arte latinoamericano, dejando de lado su distinción fundacional y equiparándose al Macro de Rosario, pero en la capital. En palabras de la misma, "el efecto es positivo en términos de construcción de legitimidades en el interior del circuito artístico local, pero sin duda limita la posibilidad de convertir este museo en un espacio de referencia actualizado del arte latinoamericano contemporáneo" (p.89). De esta manera, la exposición revisitada puede ser comprendida como parte de un entramado de legitimaciones que refractan en los artistas y otros interesados. Aunque, no hay que perder de vista, que estas instancias generan cierta lentitud en el desarrollo de

análisis críticos acerca del período. La vuelta a las homologaciones entre el arte argentino de los noventa y los artistas del Rojas, las vinculaciones al imaginario infantil y el esbozo de un supuesto estilo con características formales similares dan cuenta de esta situación. Igualmente, a lo largo del tiempo estas ideas han sido refutadas en distintas publicaciones e investigaciones rigurosas que proponen enfoques más problematizadores sobre la misma década (Katzenstein, 2003; González, 2003-2009; Amigo, 2008). Al concebir la exposición como dispositivo, su fuerza simbólica en el campo social puede ser medida en diferentes instancias de la esfera pública. Dilucidar las consecuencias de las mismas en el entramado de relaciones posibles dado por la crítica, el mercado del arte, los museos y la historia del arte, es uno de los objetivos a cumplir al momento de revisar los relatos que hacen de la actualidad una historia reciente.



Vista general de la exposición. Obras de Marcelo Pombo (1994), Nushi Muntaabski (2001), Daniel Joglar (2004) y Matías Duville (2006).



Vista general de la exposición. Obras de Leo Battistelli (2004), Alfredo Prior (1982-1987), Raúl Flores (2006) y Miguel Mitlag (2005).



Vista general de la exposición. De derecha a izquierda, obras de Elba Bairon (2003), Marina De Caro (2005), Pablo Siquier (2005), Catalina León (2006-2008), Alejandra Seeber (2004), Fabio Kacero (1996), Sebastián Gordín (2000) y Cristina Schiavi (2001).



Vista general de la exposición. Frente, obra de Omar Schiliro (1993)

Bibliografía citada

- CASTORIADIS, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets Editores, 2007, [1975].
- DIDI-HUMBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, [2000]. Traducción de Antonio Oviedo.
- GIUNTA, Andrea, *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- GONZÁLEZ, Valeria, "El papel del Centro Cultural Rojas en la historia del arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 y 2009", en Valeria González y Máximo Jacoby, *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina de 1989-2009*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2009.
- HERRERA, María José (dir.), "Presentación", en *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas institucionales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, 2011, pp.9-12.

Documentos citados

- AA.VV., *Artistas argentinos de los 90*, (cat.), FNA, Buenos Aires, 1999.
- AA.VV., *Arte contemporáneo. Donaciones y adquisiciones. Malba-Fundación Constantini*, Malba-Fundación Constantini, Buenos Aires, 2007.
- AA.VV., *Esucuelismo Arte Argentino de los 90*, Malba-Fundación Constantini, Buenos Aires, 2009.
- AA.VV., "Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo", *ramona*, Buenos Aires, núm. 33, pp-52-90.
- AMIGO, Roberto, "80, 90,80", *ramona*, Buenos Aires, diciembre 2008, núm. 87, pp.8-14.

ESPINOSA, Luis, "Stupia: la memoria en la tela de araña", documento electrónico: <http://www.ramona.org.ar/node/20668> , acceso 18 de Julio de 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges, "La exposición como máquina de guerra. Keywords", documento

electrónico:[http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_co_mo_maquina_de_guerra_\(6489\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_co_mo_maquina_de_guerra_(6489).pdf) , acceso 27 de mayo de 2012.

DUJOVNE, Marta, "Museos hoy", *Todavía*, Buenos Aires, abril 2007, núm. 16.

GONZÁLEZ, Valeria, "Arte argentino de los 90: Una construcción discursiva" en *Ansia y devoción. Imágenes del presente* (cat.exp.), Fundación PROA, Buenos Aires, 2003, s/p.

LÓPEZ ANAYA, Jorge, "El absurdo y la ficción en una notable muestra", documento electrónico:<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/768308/language/es-MX/Default.aspx> , acceso 27 de mayo de 2012.

LÓPEZ ANAYA, Jorge, "Virtudes, fracasos y mimetismos en una exposición de arte joven", documento

electrónico:<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/768352/language/es-MX/Default.aspx> , acceso 27 de mayo de 2012.

MARTÍN-CROSA, Ricardo, "Escuelismo (Modelos semióticos escolares en la pintura argentina), en *Escuelismo. Arte argentino de los 90*, Malba-Fundación Constantini, Buenos Aires, 2009. Publicado en: *Arte Múltiple*, Buenos Aires, mayo de 1978, Año 2, núm. 4. Editor Gabriel Levinas.

MOLINA, Daniel, "Imperdible muestra de arte contemporáneo en el Malba", documento electrónico: <http://www.lanacion.com.ar/1157450-imperdible-muestra-de-arte-contemporaneo-en-el-malba> , acceso 13 de julio de 2012.

KATZENSTEIN, Inés, Roberto, "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90", *ramona*, Buenos Aires, diciembre 2003, núm. 37, pp.4-15.

OYBIN, María, "Una muestra busca las huellas de las blancas palomitas", documento electrónico: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/06/29/-01948746.htm>, acceso 13 de julio de 2012.

RESTANY, Pierre, "Arte guarango para la Argentina de Menem", documento electrónico: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/769571/language/es-MX/Default.aspx> , acceso 27 de mayo de 2012.

SCHEJTMAN, Natali, "Trabajos manuales", documento electrónico: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5389-2009-06-29.html> , acceso 27 de mayo de 2012.

Documentos consultados

AMEIJEIRAS, Hernán, "Un debate sobre las características del supuesto "arte light", en HASPER, Graciela (comp.), *Liliana Maresca documentos*, Buenos Aires, Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires, 2006, pp.121-124.

VALLEJO, Juan Ignacio, "¿Dónde empiezan y cuándo terminan los 90?", *ramona*, Buenos Aires, junio 2005, núm. 51, pp. 56-78.

Repositorios consultados

Biblioteca MNBA, Buenos Aires

CEDIP, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires

Fotografías

Gentileza Malba-Fundación Constantini