
EL DEVENIR DE LO CONTEMPORÁNEO EN EL ARTE DE MENDOZA

De lo *no* a lo convencional

THE DAILY LIFE OF CONTEMPORANEITY IN THE ART OF MENDOZA
From *no* to Conventional

MARÍA DEL ROSARIO ZAVALA

mrosarioza@gmail.com

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional de Cuyo. Argentina

Recibido 11/03/2017 | Aceptado 21/07/2017

Resumen

En la construcción *arte contemporáneo* se puede indagar en las interpretaciones dadas sobre objetos/prácticas artísticas puestos y repuestos en el mundo del arte local. La Bienal NoCon (1985-1998) es un hito del mundo del arte local que habilita algunas vinculaciones entre el arte contemporáneo local. Nos interesa reconocer esas nuevas formas de hacer arte, definidas como *expresiones artísticas experimentales*, para describir los vínculos dados entre museo, artistas y medio, reconociendo las mediaciones del mundo del arte local. A partir de la premisa «la obra como testimonio y, a la vez, como posibilidad de interpretaciones significativas compartidas» se propone un análisis de obra que pone el foco en su relación con el marco contextual.

Palabras clave

Mundo del arte de Mendoza; arte contemporáneo; análisis de obra; convenciones

Abstract

The development of contemporary art leads us to inquire into the interpretations of the objects and artistic practices of the local world art. The *NoCon* Biennial (1985-2001) is a pioneering initiative aiming to create a platform for the local contemporary art. The interest of this publication is to recognize those new ways of making art, the experimental artistic expressions, to describe the networks between museum, artist and the environment. It is on the premise «art is a document and, at the same time, a possibility of sharing meaningful interpretations» that we propose a contextual art analysis.

Keywords

Art world of Mendoza; contemporary art; art analysis; conventions



La *Muestra de Arte No Convencional de Mendoza, expresiones artísticas experimentales* (NoCon), organizada como muestra (1985) y devenida en bienal a partir de su tercera y exitosa convocatoria (1994), se planteó como un espacio donde se presentarían expresiones artísticas no convencionales que hasta el momento no encontraban un espacio donde instalarse. La estrategia principal fue incluir las experimentaciones artísticas de poca difusión en Mendoza, donde las más significativas eran las instalaciones, las *performance* y las ambientaciones, entre otras. Por entonces, el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM), un actor relevante en la escena del arte local, intentó con esta muestra abrir el juego a otras formas de creación artística.

Desde la mirada de la sociología del arte, La NoCon, entendida como un emergente de las nuevas formas de hacer arte en Mendoza, habilita el conocimiento de los procesos de innovación y de renovación en lo que respecta a los estudios sobre arte y sociedad en el contexto local y permite caracterizar los rasgos que definen al arte de Mendoza como sistema significativo desde el retorno de la democracia en la Argentina (1983). El evento se constituye como una tendencia del arte mendocino contemporáneo y da lugar a nuevos lenguajes artísticos —experimentales y no experimentales— de postdictadura¹ (Richard, 2007), que podrían definirse como un *proto arte contemporáneo*.

La caracterización *proto* designa las producciones en transición de lo moderno a lo contemporáneo y puede entenderse como parte de un proceso mediante el cual las prácticas artísticas no convencionales se insertan en el mundo del arte local y se conforman como convencionales. Estas modalidades se desprendieron directamente del período 1983-2001 y de su condición de postdictadura. Se trata de un momento en el que se desarrollan experiencias multidisciplinares y experimentales, como el caso de las muestras NoCon, comprendidas como referentes de las tendencias contemporáneas del arte, no convencionales. La gestión del MMAMM, entre 1985 y 1998, intentó introducir esas experiencias en el circuito de arte local y, de este modo, el Museo se configuró como un espacio convencional. Los patrones adoptados por más de diez años, junto con otras estrategias, como el fomento de la circulación internacional de jóvenes artistas, las exposiciones individuales y la interacción con la producción intelectual, permitieron convertir lo *no* en convencional e insertar la calificación *arte contemporáneo*² en el lenguaje de los circuitos del mundo del arte local.

1 Desde los planteos de la historia reciente argentina y la propuesta estética simbólica de Nelly Richard (2007), identificamos como postdictadura a aquel complejo período que abarca desde el retorno a la democracia en 1983 hasta la mega crisis de 2001.

2 Si bien no hay un hito clave en la historia que marque el comienzo del arte contemporáneo, Andrea Giunta (2014) plantea que las transformaciones y la identificación contemporánea para el arte tiene sus primeros registros en los sesenta y su uso se generaliza hacia los noventa.

En este trabajo, entonces, analizaremos la Bienal NoCon por ser un evento clave en la instalación de los códigos de lo contemporáneo en el mundo del arte local. Además, desarrollaremos una estrategia de análisis de obra a partir de entenderla como un documento artístico cargado de significaciones sobre la época, que funciona como testimonio y, a la vez, como posibilidad de interpretaciones significativas compartidas. Así, podremos fundamentar que los objetos y las prácticas artísticas presentadas y representadas en el marco de la Bienal NoCon pueden comprenderse como acontecimientos del arte contemporáneo de Mendoza.

Mirada socio intertextual del arte

Al hablar de lo contemporáneo la idea del documento arte se convierte en un indicio, dado que, generalmente, esa documentación es «la única forma posible de referencia a una actividad artística que no puede ser representada de ninguna otra manera» (Groys, 2013: 34). Pero pensar que los documentos generados en torno a la obra son la única fuente es un tanto escueto, pues la obra de arte puede abordarse como un documento de arte en la medida que se convierte en una forma de presentar la vida misma. De modo que la documentación remite a la praxis artística y viceversa, es decir, los objetos y las prácticas artísticas pueden funcionar como dispositivos de legitimación y de disrupción respecto de la memoria de una época y, así, el arte en tanto dispositivo se encuentra en espacios de archivo.

A partir de la doble premisa *la obra como testimonio y como documento artístico*, se propone una estrategia de análisis que conjuga la intertextualidad (Calabrese, 1997) con el análisis sociológico de la obra (García Canclini, 1979), a partir de un uso crítico y contextualizado de estos y de otros análisis complementarios (Furió, 2002).

La intertextualidad es una característica de la cultura contemporánea. Desde ésta, hay una posibilidad de comprender toda producción simbólica como una red que entrama significaciones. Se trata de abordar al objeto y a la práctica artística como un tejido de elementos significativos que conforman esa red a analizar. La indagación se da a partir de las relaciones que se establecen sobre y desde la obra con su intertexto, es decir, el conjunto de otros textos con el cual la relacionamos. De alguna forma, la intertextualidad es el resultado de una mirada que descubre sobre el objeto una red de relaciones significativas, es la perspectiva de quien observa y el efecto de una mirada que construye. Así confluye en la obra un canal de comunicación, entre la mirada y la interpretación compartida, que se constituye en un elemento productivo y generador de interpretaciones (Zavala, 2012).

Si todo texto (objeto/práctica artística, acontecimiento plausible de ser leído) remite a otros, es una combinación ilimitada de significaciones. A la vez, todo

intertexto remite a un contexto, a un ámbito, por lo que las relaciones no solo quedan en las interpretaciones sino también en los contextos de significación de cada obra. Intertexto, significación y contexto conforman una red, que con una cierta organización de las interpretaciones, se constituye en un mapa sofisticado para mirar al arte.

Consideramos los objetos y las prácticas artísticas como producciones simbólicas que varían según su historicidad. De este modo, desde una determinada sensibilidad sociológica, el análisis parte de las condiciones sociales de producción, de distribución y de consumo/recepción de tales producciones (entendidas como arte), que consideramos *representaciones convencionales*. La idea de convención es la que ayuda a conceptualizar la práctica artística. Los relatos sobre la sociedad encuentran más sentido cuando los vemos en un contexto organizado, «actividades organizadas, modeladas por los esfuerzos conjuntos de todos los involucrados» (Becker, 2011: 11). Asimismo, la forma y el contenido de las representaciones varían de acuerdo con la diversidad de organizaciones sociales. Dichas representaciones implican algunas acciones: de traducción y de interpretación. Por todo ello, las representaciones sociales son efectos de traducción sobre la realidad a partir de materiales y de lenguajes convencionales de un género, en este caso, del arte.

Convenciones y representaciones son dos ideas que se asocian a la de *mundo*, por lo que para analizar cualquier creación artística se debe construir el mundo del arte (Becker, 2008) donde es concebida. Estudiar una obra o un corpus de imágenes artísticas, cualquiera sea su formato, implica partir de preguntas sobre el mundo social con el que ésta se vincula, pero también con los/as actores implicados, sus usos, etcétera, pues las obras «como todo objeto cultural, extraen su sentido del contexto» (Becker, 1999: 181). Dicho planteo contiene una premisa: el arte no solo produce significados de la época en la que es realizado, sino que esos significados pueden perdurar en distintos soportes; entonces, sus sentidos fluyen y el arte es en sí mismo un agente activo.

La intertextualidad de la obra y su característica como práctica social se define por una tarea de traducción (Benjamin, 1971). A la vez, contextualizar desde las representaciones convencionales nos dirige a pensar en una selección de obras desde su dimensión histórica, lo que establece vinculaciones con el proceso simbólico de la época.

Para este trabajo se presenta una *guía de análisis de obra* [Tabla 1] que combina intertextualidad y representaciones convencionales. Como anticipación, la guía es flexible y permeable, pues si existen tantas lecturas intertextuales como miradas, la posibilidad se hace infinita. Esta condición de diversidad es la referencia para abrir el debate a un acercamiento flexible de la sociología sobre la relación arte y sociedad. De este modo, el análisis de obra contempla por un lado, la caracterización técnica del objeto y la práctica artística y, por otro, el análisis simbólico y sociológico que usa la intertextualidad como estrategia.

1. Contexto de interpretación (de la obra). Contexto de producción, distribución, manifestación. Condiciones de interpretación (Finalidad; Hipótesis; Contingencias materiales).
2. Análisis textual (de la obra). Elementos específicos de la obra: Aspectos técnicos y formales. Organización interna de la obra.
3. Tradición textual (sobre la obra). Evolución histórica de las convenciones artísticas.
4. Sentidos implícitos (de la obra). Connotaciones internas (Público implícito; Versiones preliminares, alternativas). Connotaciones externas (Relaciones institucionales; Marcadores de intertextualidad).
5. Condiciones que hacen posible la obra (sobre la obra). Condiciones artísticas. Condiciones materiales (producción, mediación, interpretación y reconocimiento).
6. Conclusión. Responsabilidad/compromiso ético, estético y social del hipertexto, el intertexto y de las relaciones intertextuales entre todos ellos.

Tabla 1. Guía de análisis socio-intertextual

Abrir el juego en la escena del arte local

A mediados de la década del ochenta, desde el MMAMM se organizó una serie de muestras que podrían caracterizarse como antecedente de las NoCon, como *Arte y Juventud* (1984) —en adhesión al año internacional de la juventud— y *Arte y Derechos Humanos* (1985), con una amplia y cuantiosa convocatoria y con propuestas artísticas que hasta el momento habían aparecido en forma esporádica y en espacios no oficiales (principalmente eran instalaciones). La mayoría de los participantes eran jóvenes, emergentes de la recuperación democrática y de la reapertura de los espacios de formación artística, que producto de este despertar encontraron nuevos lenguajes desde la experimentación y la libre indagación plástica. Mendoza ya contaba con precursores de tales prácticas artísticas, como Marcelo Santángelo con sus *multimedia*.³ El criterio de este artista fue importante para las pautas de las NoCon: se retomó su propuesta y se buscó incorporar nuevas modalidades, derivadas de aquellas poéticas que aún no se habían presentado en el mundo artístico mendocino.

Entonces, «la necesidad estaba en el medio local» (Zavala, 2014). El MMAMM decidió conformar una mesa de trabajo junto con Santángelo y con el colectivo *Grupoto*⁴ para trabajar en estas muestras. La convocatoria intentó

3 Santángelo oficiaba como un artista experimental desde su autodefinición como artista surrealista de Mendoza en los años cincuenta y trabajaba con performances efímeros, en los que combinaba danza, teatro, música y transparencias lumínicas (proyecciones).

4 Una renovada forma de hacer arte se hizo presente en las prácticas artísticas de los ochenta: la producción colectiva. Desde esta consigna se conformó Grupoto, un colectivo integrado por Gladys Ariño, Octavio Joaquín, Carlos Soria, Gladys Tarifeño, Laura Santos, Luis Marmili, Martha Morn y Mecha Anzorena, quienes produjeron en conjunto durante los años 84 y 85. Durante un largo tiempo sus integrantes continuaron realizando trabajos colectivos y conformaron nuevos grupos.

ser amplia y pluralista, se planteó a modo de concurso y las propuestas fueron seleccionadas por la mesa de trabajo. El objetivo fue partir de la multidisciplinariedad, en torno a la investigación en arte y estética para fomentar y documentar propuestas experimentales artísticas que se inspiraran en la actualidad del medio y que intentaran un acercamiento entre realizadores y público.

La primera muestra (1985) se caracterizó por la gran participación (ciento cincuenta artistas) en plástica, música, teatro, danza y literatura. Con ésta, se buscó abrir al público el arte no convencional al ocupar espacios fuera de lo común, como ocurrió con la emisión especial en Radio Nacional Mendoza. En la segunda entrega (1991) la cantidad de participantes aceptados se redujo (sesenta y dos artistas) y la tendencia se viró hacia la apropiación del espacio público al aire libre; además de los interiores de la nueva sede del MMAMM (subsuelo de Plaza Independencia) se desarrollaron instalaciones, *performance* y actuaciones de danza, música y teatro en la plaza.

La tercera convocatoria (1994) fue decisiva. El gobierno cultural de la Municipalidad de Ciudad la declaró bienal, lo que implicaba una partida presupuestaria propia y además el evento ya figuraba en la agenda del arte mendocino. Tanto la crítica como los artistas y el público en general, la esperaban. Además, muchos artistas que en 1985 habían tenido un espaldarazo con las NoCon anteriores, casi diez años después de la primera entrega, se encontraban entre los consagrados del mundo del arte local, con carreras de proyección e interacciones fuera del ámbito mendocino. Con estas características, la NoCon de 1994 proponía el dialogo entre experimentaciones artísticas locales y nacionales para confrontar criterios que se manejan en el campo experimental (Zavala, 2014). Por tanto, la muestra se dividió en dos, en junio se inauguró la muestra de expresiones artísticas experimentales *Arte No Convencional en Mendoza* y, en agosto, la segunda parte dedicada a ocho artistas instaladores de Buenos Aires, reconocidos en el uso de esta tendencia y que exponían por primera vez en Mendoza. Esta vez, la selección fue por invitación y no por demanda. Los trabajos presentados fueron creados especialmente para el evento.

En plena etapa de formación, los artistas representantes de esta tendencia fueron calificados como los jóvenes «emergentes» (Petrina, 2004) y sus producciones reconocidas como propias de la primavera democrática. Sus trayectorias se construyeron principalmente bajo el ala del MMAMM, en la década del ochenta, cuando bajo la dirección de Ana María Álvarez se incorporó al espacio museal el arte experimental con una modalidad de muestra colectiva y multitudinaria y en los noventa, cuando la gestión de Marta Artaza se ocupó de su circulación internacional y de su inserción al mercado del arte, con una actitud más bien selectiva sobre la obra y del artista.

La NoCon se desarrolló en el marco institucional del museo y en su edición 1994 las obras presentadas adquirieron cierto carácter convencional. A partir

de ese momento, se conjugaron algunas características de la producción artística de aquellos años que dieron forma a una obra propia del mundo del arte local del momento. Así, el museo se convirtió en un actor clave en la ruptura de las convenciones pues éste no decía cómo debía verse lo nuevo, sino que mostraba como no debía verse, «es imposible *hacer lo viejo de nuevo*» (Groys, 2013: 14).

En este marco, la obra de Egar Murillo transitó las muestras poniendo en primer término su propio cuerpo como objeto de la práctica artística, con énfasis en el desprejuicio, el carácter efímero de la obra y el concepto del artista, condensados en un descuido típico de los materiales y en los aspectos formales de la obra [Tabla 1], que se destacaron como aspectos de la producción artística del momento y que alcanzaron la denominación *proto* respecto del arte contemporáneo.



El devenir de lo contemporáneo en el arte de Mendoza | MARÍA DEL ROSARIO ZAVALA

Figura 1. Afiche de la *Muestra de Arte No Convencional* (1994). Mendoza. Archivo del MMAMM



Figura 2. *Vigilia la libertad (No future)* (1994), de Egar Murillo. Mendoza. Archivo MMAMM

De modo que desde una lectura socio-intertextual se realiza un recorrido por la producción de Murillo, para alcanzar una conclusión integral sobre la misma en referencia a la problemática abordada aquí. En una primera lectura *de la obra*, podemos observar que ésta concuerda con la propuesta de la NoCon (1994), perfilada como un emergente de las nuevas formas de hacer arte en Mendoza, que pretende conformar la experimentación como una tendencia del arte mendocino contemporáneo, habilitando nuevos lenguajes artísticos de postdictadura (Richard, 2007) desde el museo de arte local.

Así, la producción de Murillo desde lenguajes alternativos se incorpora a las posibilidades de experimentación que ofrece el mundo del arte local, a través de instituciones que habilitan a lo nuevo como una convención. Este artista es convocado entre una docena de artistas locales para realizar una producción artística particular para la NoCon de 1994. El objetivo principal de la muestra era, desde la multidisciplinariedad, la investigación en arte y en estética, fomentar y documentar propuestas experimentales artísticas que se inspiraran en la actualidad del medio y que intentaran un acercamiento entre realizadores y público. De este modo, se capitalizan las experiencias «no convencionales» (Zavala, 2014) para las prácticas objetuales y procesuales.

Una segunda lectura la plantea pensada y montada por el artista, constituida sobre la base de la experimentación de manera colectiva (los colaboradores son Marcelo C. Gómez, Gerardo Tover, Fernando Sepúlveda y el Negro Guerra). Es una performance. Hay cuerpos semidesnudos, en movimiento, con una coreografía pautada.

En la tercera lectura *sobre la obra* se observa que aunque con variaciones (y no de manera radical) a partir de la reapertura democrática se constituyen las condiciones propicias para el trabajo artístico colectivo. Tanto la aparición del colectivo artístico Poroto (1984) como las muestras *Arte y juventud* (1984) y *Arte y DD.HH.* (1985) son el puntapié para algo más de una década de este tipo de trabajos. De modo que el trabajo de Murillo se conjuga entre modalidades integradas en un entramado de producción posmoderna y, a la vez, representativo del contexto social general.

Con la cuarta lectura *de la obra* se observan condiciones posibles para la producción-experimentación artística y el contexto social que habilitan la producción de ésta performance. El recurso del humor y la parodia se convierte en clave para captar el interés del público asistente, se trata de la interacción creativa entre artista y espectador en la recreación de la obra. La mayoría de las y los hacedores de estas prácticas artísticas colectivas eran jóvenes emergentes de la recuperación democrática y de la reapertura de los espacios de formación artística que, producto de este despertar, encontraron nuevos lenguajes desde la experimentación y la libre indagación plástica.

Se alcanza, así, una quinta lectura en la que se identifica la trayectoria del artista productor, marcada por su formación en el taller Kuitca (Buenos Aires, 1994), desde donde la tradición expresionista de Murillo vira hacia una producción que combina técnica, oficio, experimentación y reflexión socio-política. El mismo fue un asiduo participante de prácticas artísticas experimentales y colectivas. Las condiciones de producción de la obra están dadas por la experimentación y el carácter colectivo de la convocatoria. Fue concebida para esta presentación; su durabilidad está marcada por el tiempo (sólo se conserva una fotografía y el proyecto de obra). Su aspecto performativo conjuga concepto y representación desde la asociación semántica de los elementos que la constituyen. En tanto, la situación del artista cambia de emergente a artista intermedio.

De manera que, de acuerdo con la guía, en una lectura de cierre se alcanza como conclusión que la obra aborda la acción y la figura humana desde la ironía: vigilar la libertad, aunque va hacia la nada, conformándose como una alegoría del sujeto sin futuro, como una «opacidad conflictiva» (Richard, 2007). La misma conjuga espacio, artista y cuerpo, incluyendo al espectador como protagonista en el marco espacial propuesto. Esta performance se monta para la muestra NoCon y es representada durante su edición. A través de la exaltación del propio cuerpo, del artista y de sus acciones, en un espacio y tiempo específicos (donde el carácter conceptual de la obra se da en una relación directa y espontánea con el espectador), su título cierra el sentido de la misma. Entonces, en forma irónica pero a la vez reflexiva, arroja una noción ambigua sobre la percepción social del artista.

De experimentaciones artísticas a representaciones convencionales

Las NoCon comenzaron con una propuesta: la instalación de la experimentación artística en el circuito oficial del arte local. La muestra buscó abrir nuevos campos en la investigación plástica local e incorporar a la ciencia y a la tecnología en producciones que permitieran amalgamar materiales de orígenes diversos, con distintos procedimientos. La propuesta era ocupar todo el espacio del MMAMM y luego el espacio público. El calendario se completaba entre actividades plásticas y extra-plásticas, con los espectáculos experimentales (música, danza y teatro). El trabajo se daba entre lo colectivo y lo individual para posibilitar la participación activa del público desde sus propias interpretaciones prácticas y o conceptuales. El tema siempre fue la experimentación y la intención plástica, el concepto era la interpelación del observador. La no convención fue para los artistas la libertad de producir, mientras que para la crítica siempre fue el tema en debate.

En un principio, lo no convencional era el estandarte de las prácticas del no lugar, que se disputaban un espacio con las convenciones del arte tradicional, del paisaje y del naturalismo. A medida que el ciclo se renovaba, las experimentaciones no convencionales iban copando el lugar e identificándose como convenciones, orientadas hacia las prácticas contemporáneas. Así, ya consolidada en la agenda de la escena del arte mendocino, la cuarta edición de la Bienal NoCon (1998) contó con nuevos objetivos: la experimentación internacional, dada por la combinación de artistas locales, nacionales e internacionales. En esta última edición la nueva gestión consideró que los debates ya estaban resueltos, lo no convencional se había instalado y los esfuerzos debían enfocarse hacia la recuperación y la promoción de un mercado de arte.⁵

Fueron los patrones adoptados durante más de diez años, junto a otras estrategias como el fomento de la circulación internacional de jóvenes artistas, las exposiciones individuales y la interacción con la producción intelectual, los que permitieron convertir lo *no* en convencional.

La estrategia de una muestra que introdujo conceptualmente la experimentación artística involucró mediaciones simbólicas entre la institución museo de arte, los artistas y la interpretación (entre público general y crítica), donde las relaciones de producción incidieron como estrategias respecto a los recursos tecnológicos (entre innovación y creatividad). Al incorporarlas a las propuestas oficiales del museo se generó un proceso mediante el cual el arte no convencional se volvió convencional, al menos en los registros de la programación, donde pasó a ser denominado como *arte contemporáneo*; sin

⁵ Ese año Ana Álvarez dejó la gestión del MMAMM (luego de más de veinte años de trabajo) por otro proyecto artístico local: el Espacio Contemporáneo de Arte (ECA). La muestra quedó a cargo de la gestión de un equipo formado por ella, con Marta Artaza a la cabeza.

embargo, esto ocurrió recién hacia mediados de la década del noventa, tras la Bienal NoCon de 1994, de una manera un tanto tardía.

Durante este largo y complejo período hubo objetos y prácticas artísticas que se convirtieron en imágenes reveladoras de una sociedad en convulsión permanente, marcada por la euforia y la libertad pero también por la incertidumbre y la conmoción, propias del tránsito de diversas crisis integrales. Entonces, diversos lenguajes se encontraron y se conjugaron mediante exposiciones con la posibilidad de expresarse sin represiones ideológico políticas omnipresentes.⁶

De este modo, la NoCon de 1994 se convirtió en un acontecimiento de cristalización de nuevos códigos en el mundo del arte local, donde la experimentación artística no convencional comenzó a traducirse como *lo contemporáneo*. En tal sentido, la obra de Murillo podría interpretarse como evidencia de ese proceso a partir de algunos aspectos clave: la necesidad de situar al arte, el sentido de las obras y el lugar del sujeto (artistas, cuerpos y públicos) en la obra.

Transformación y redefinición se enarbolaron como consignas implícitas y explícitas en el arte local e hicieron del espacio público un lugar donde el arte consiguió situarse. Por otra parte, la valoración de consignas democráticas en los sentidos dados a la obra se prefiguró y trascendió tendencias y estilos, por más encriptados que estos parecieran. Aunque no toda la obra puede asociarse a cuestiones de arte y política, la reconstrucción sociocultural se constituyó como la arena que permitió atravesar los procesos de transición y crisis. Tales representaciones pueden considerarse —a partir de tautologías que se presentan de modo integrado o rebelde, representativo o no— estrategias modernas o (proto) contemporáneas.

Por último, la representación del sujeto, ya sea el propio artista u otro, fue el aspecto relevante en las producciones artísticas. No había una única modalidad de representación, sino, por el contrario, hay una perspectiva amplia que se visibilizaba en distintas imágenes. El artista objeto y la mirada introspectiva, la alegoría de la identidad local, la colaboración para terminar la obra (la participación del público, por ejemplo) y las modalidades de abstracción se conformaron como formas de representación de sujetos y cuerpos entre los años ochenta y noventa.

Sobre este recorrido cabe una advertencia: identificar la obra de un artista a veces puede caer en rígidas adjetivaciones que no se condicen completamente a lo largo de su trayectoria. Pero en este caso sirven para visualizar la agitación en las prácticas artísticas de una etapa. Así, los años ochenta tendieron a caracterizarse por la conciliación y la mezcla de distintos estilos artísticos anteriores y el renacer de nuevas tendencias que en los noventa comenzaron a distanciarse y a organizarse, al tiempo que se instalaban nuevas denominaciones para el mundo del arte local.

⁶ Hacemos aquí referencia a la magnitud de la represión y a sus mecanismos de aplicación (Jelin, 2002).

Referencias bibliográficas

- Becker, Howard (1999). *Propos sur l'Art*. París: L'Harmattan.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, Howard (2011).. Río de Janeiro: Zahar.
- Benjamin, Walter (1971). «La tarea del traductor». En *Angeluz Novus* (pp. 128-143). Barcelona: Edhasa.
- Calabrese, Omar (1997). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Castilla, Américo (2003). *Una política cultural para los museos de Argentina*. Santa Fe: Asociación de Museos de la Provincia de Santa Fe.
- Furió, Vicenç (2002). *Ideas y formas de la representación pictórica*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- García Canclini, Néstor (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo Veintiuno.
- Giunta, Andrea (2009). *Poscrisis: Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Groys, Boris (2013). *Antologías*. México: COCOM Press.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Petrina, Alberto (2004). «Arte de Mendoza: el arte de las viñas». En *Arte de Mendoza* (pp. 15-27). Buenos Aires: Artes Gráficas Ronor.
- Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria; Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Zavala, Lauro (2012). ¿Qué es el análisis intertextual? *Revista La Colmena*, (74), pp. 9-16. México: Universidad Autónoma de México.
- Zavala, María del Rosario (2014). Entrevista a Ana María Álvarez. Mendoza. Puede pedirse a mrosarioza@gmail.com
- Zavala, María del Rosario (2014). Entrevista a Marta Artaza. Mendoza. Puede pedirse a mrosarioza@gmail.com
- Zavala, María del Rosario (2016). Entrevista a Egar Murillo. Mendoza. Puede pedirse a mrosarioza@gmail.com