

El arte light en «el Rojas»: una aproximación desde la semiótica a la producción de Omar Schiliro

SACO, Daniela / UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – danielasaco3@gmail.com

*Eje: perspectivas teórico-metodológicas en la historia del arte
y su relación con otras disciplinas humanísticas*

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Menemismo – Neoliberalismo – Texto – Kitsch – Neokitsch.

Resumen

Durante la década de 1990 se construyó discursivamente en torno a la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, una estética particular que cristalizó como arte argentino de los años 90. El término *light* operó como centro de las discusiones generando valoraciones peyorativas y homogeneizando las producciones. Investigaciones recientes postulan una reflexión crítica sobre lo *light* posibilitando nuevos sentidos en los textos visuales vinculados a lo *camp*, sexo disidente, femenino, doméstico, *kitsch*, crítico o político. Sin embargo, los análisis se centran en la figura del artista con prevalencia de datos biográficos y anecdóticos, que parecerían continuar la tradición de la historia del arte y justificar las producciones. En el presente trabajo proponemos un análisis semiótico de un texto visual de Omar Schiliro [1962-1994] que nos permita indagar en las enciclopedias convocadas y plantear un *topic* a partir de las marcas textuales. Las categorías de autor y lector modelo que propone esta metodología posibilitan la referencia constante al texto y se apartan de la consideración de los sujetos empíricos en el desarrollo de la interpretación.

Introducción

En el transcurso de la década de 1990, en Buenos Aires, surge la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas como un lugar marginal dentro del circuito de instituciones de arte destinado a la exhibición de las producciones de jóvenes artistas. Promovidos por el Centro

Cultural y sectores de la crítica, los artistas expusieron sus producciones en diferentes instituciones tales como el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), la Fundación Banco Patricios, el Centro Cultural Recoleta y el Espacio Giesso. En torno a los textos visuales se instauró un relato que homogeneizó las producciones bajo el concepto de estética del Rojas. La misma, se caracterizaba por textos visuales en las que lo *kitsch*, lo *light*, la liviandad, el gusto y lo decorativo eran los rasgos y problemáticas dominantes. La conformación discursiva de una estética relacionada con artistas vinculados a una institución operó como aglutinante de sus producciones obturando la visión de la multiplicidad de las prácticas y unificando a un conjunto de artistas que no se autodefinían como un colectivo.¹ Asimismo, estableció como referente del arte argentino de la década de los noventa a las producciones y artistas subsumidos bajo dicha estética.

Un término central en el discurso sobre el arte vinculado al Rojas es el adjetivo *light*, empleado por Jorge López Anaya en una reseña crítica de la exposición de Jorge Gumier Maier, Benito Laren, Omar Schiliro y Alfredo Londaibere en el Espacio Giesso (*La Nación*, 1/8/1992). López Anaya vincula este término a los conceptos de levedad, artificio, ficción, apariencia y simulación, presentes en el contexto y en la producción artística. Sin otorgarle una connotación peyorativa a los significantes, observa una función crítica en los textos de los artistas reseñados al trabajar sobre los significados. Desde este momento, el término *light* operó como un significante en torno al cual se articularon los discursos y debates sobre la producción de los artistas del Rojas adquiriendo connotaciones negativas ligadas a la falta de compromiso político de los textos visuales en el contexto del menemismo.

El arte light y la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas

Con respecto a la construcción discursiva sobre el arte de los noventa, Valeria González (2009) plantea que el período 1989-1992 fue de nacimiento del modelo del arte de los noventa a través de las críticas de escritores tales como Miguel Briante o Fabián Lebenglik en las páginas del diario *Página 12* o la revista *La Maga*. Postula que hubo cuatro argumentos que fueron necesarios para la creación de dicho modelo: la diferenciación con respecto a la pintura argentina de los ochenta en tanto arte institucionalizado precedente; la marginalidad institucional del nuevo arte; la vinculación con las vanguardias concretas de la década de 1940 y la representatividad de las producciones con respecto a su contexto de su emergencia.

¹ Entre los artistas vinculados a este espacio de exhibición podemos mencionar, entre otros, a Feliciano Centurión, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Miguel Harte, Omar Schiliro, Marcelo Pombo, Ariadna Pastorini y Jorge Gumier Maier, quien además fue curador de la Galería durante los períodos 1989-1990 y 1991-1996.

Por otro lado, de acuerdo con Syd Krochmalny (2013) durante la etapa que corresponde a los años 1992-1994 las críticas comienzan a configurar un discurso que construye una estética referente de la década vinculada al Rojas. El término *light* mencionado anteriormente opera como punto de referencia en todos los debates posteriores sobre el arte de los noventa. Comienza a formarse una «identidad sustantiva» (Krochmalny, 2013, p. 5) de las producciones del Centro Cultural Ricardo Rojas que se constituye en oposición y conflicto con los discursos con relación al arte político y a la pintura de la década de 1980. De acuerdo con el autor, comenzaron a utilizarse conceptos similares a *light* tales como «rosa» o «guarango» para nominar a las producciones constituyendo, asimismo, el concepto de arte de Rojas junto con el de artista del Rojas. Se establece, por lo tanto, un discurso homogeneizador de las prácticas artísticas en torno al Centro Cultural Rojas.

En lo que respecta a las investigaciones sobre las producciones artísticas vinculadas al Rojas, el significante *light* también ha resultado insoslayable en la elaboración de nuevos análisis. Investigaciones recientes (Lemus, 2015, 2017; Pineau, 2015; Rosa, 2015) plantean reflexiones críticas sobre la homogeneización discursiva en torno al término *light* que habilitan nuevos sentidos sobre los textos visuales vinculados a lo *camp*, gay, sexo disidente, a lo femenino, doméstico, *kitsch*, crítico, político o marginal. Con respecto a la producción de Schiliro, Francisco Lemus (2015) plantea, considerando también las primeras producciones de Marcelo Pombo, Alfredo Londaibere, Jorge Gumier Maier y Feliciano Centurión, una reapropiación por parte de los artistas del término *light* formulando una resistencia micropolítica a través del anacronismo de sus textos visuales, que cuestiona el poder del sistema del arte, y de la desobediencia sexual. A partir del cuestionamiento del término *light* y sus consecuencias discursivas que implican una lectura en términos de despolitización de las producciones artísticas del Rojas, Lemus postula capacidades de micro-agenciamiento del grupo del Rojas.

Por otro lado, el investigador se refiere a los textos visuales de Schiliro como «[...] tipo de manualidad barroca y artificial que reformula lo insignificante al trabajar sobre la belleza de lo trivial para el ojo cotidiano» (Lemus, 2017, p. 65). Es interesante destacar la referencia a la manualidad, excluida del canon artístico tradicional, y la presencia del concepto de belleza, que entendemos se refiere a las características formales. De acuerdo con el investigador, en los textos se articula una oposición entre lo bello y el *camp*, entre el arte y la artesanía, entre lo seriado y lo único, tensionando los límites de la belleza y la cultura popular. Sin embargo, estas características presentes en los textos parecen ser remitidas a las circunstancias personales del artista en tanto sujeto no limitado por las jerarquías culturales. En este sentido, parecería presentarse un movimiento en el análisis que parte de la observación de los textos visuales y se dirige hacia la vida del artista, sus intenciones o circunstancias personales.

En esta misma línea, otros análisis de su trayectoria artística (Lemus, 2016a, 2016b, 2018; Cerviño, 2018) se focalizan en circunstancias de su vida privada considerando a los textos visuales como objetos compensadores de un presente desfavorable, signado por la enfermedad, así como también como objetos anacrónicos motivados por el deseo y la fantasía, portadores de una temporalidad *queer* anclada en la infancia y ajena a la lógica temporal heteronormativa a partir del empleo del montaje. El recurso a la infancia como heterotopia, en tanto estrategia discursiva política y antinormativa resulta de interés, aunque, sin embargo, es remitido a la vida privada, en tanto evasiva compensatoria de la realidad. De este modo, se podría pensar que las investigaciones postulan una continuación en la perspectiva canónica de la historia del arte centrada en la figura del artista y las vicisitudes de su vida privada. La posición socio-económica, la enfermedad, el vínculo con la religión o la elección sexual de Schiliro parecen figurar como elementos determinantes en algunos casos en la interpretación de su producción textual. Asimismo, se recupera su palabra, dotando a sus intenciones de autoridad para el análisis de su producción. En este sentido, postulamos que, estos elementos pueden resultar pertinentes en el análisis, solo si se arriba a los mismos a partir de las marcas textuales presentes en el texto.

Análisis semiótico del texto visual Sin título (1993)

Con el objeto de proponer otro marco interpretativo, en el presente trabajo realizaremos el análisis del texto visual *Sin título* (1993) de Omar Schiliro [1962-1994] desde una metodología semiótica no centrada en el autor o su biografía sino en la producción. Desde esta perspectiva los datos biográficos resultarán pertinentes en la actualización si el texto los convoca. En el desarrollo del análisis seguiremos la propuesta metodológica articulada por Niño Amieva y Mancuso (2016) en torno a las herramientas semióticas postuladas por Eco (2000). Partiremos de la tipología de los modos de producción sígnica para analizar el texto y actualizarlo interpretativamente a partir del planteo de un *topic*. Desde la perspectiva semiótica, de acuerdo con Eco (2013), el proceso de cooperación textual se desarrolla entre dos estrategias textuales, la del lector modelo y la del autor modelo. El concepto de lector modelo hace referencia a las previsiones de lectura propuestas por el texto. En este sentido, el lector modelo es tanto previsto por el texto como instituido por él. Por su parte, el autor modelo se constituye como una operación textual y, asimismo, como una hipótesis formulada por el lector modelo a partir de la estrategia textual del texto.

El proceso de actualización implica el nivel de la expresión y el nivel del contenido del texto, con el objeto de plantear un *topic*. El nivel de la actualización de la expresión atañe a la detección de los modos de producción sígnica, la competencia intertextual, las

circunstancias de enunciación y la competencia enciclopédica. El nivel de actualización del contenido implica la postulación de un *topic*, es decir, una hipótesis que regula las actualizaciones, para lo cual es necesario referir el texto a la enciclopedia, postulado semiótico que supone el conjunto de todas las interpretaciones.

El texto visual *Sin título* (1993) es un objeto lumínico de 98 x 38 x 38 cm conformado a partir del ensamblaje por yuxtaposición de palanganas y *bowls* de plástico de colores rosa y negro y caireles de vidrio translúcidos con un foco de luz en su interior [figura 1]. En lo que respecta a la



Figura 1. *Sin título*, 2018 [réplica de original de 1993], lámpara, fibra de vidrio, resina, vidrio y luz, 98 x 38 x 38 cm, colección particular (fotografía de la autora)

organización de los elementos, desde la base hasta el sector iluminado, se observa una sucesión de palanganas y *bowls* de plástico que alternan los colores rosa y negro y se ubican en posición invertida al uso convencional (boca abajo) y luego boca arriba. La sucesión de recipientes de plástico se interrumpe por la presencia de dos filas de caireles de vidrio hexagonales facetados que rodean las circunferencias de los *bowls*, fijados por pequeños tornillos a los mismos. En este sector del objeto se observa la luz cuya fuente está en el interior. Por encima de las filas de caireles, en la parte superior del objeto, observamos un *bowl* de plástico de color negro, nuevamente invertido, seguido de un *bowl* de plástico de color rosa de menor tamaño en la misma posición, del que rematan cuatro caireles de vidrio alargados y curvos. El objeto cuenta con una estructura interior que sirve de soporte para atornillar las palanganas y *bowls*, así como también con un sistema eléctrico conformado por una lámpara de luz y un regulador de intensidad que permite el control del calor emitido por la lámpara y evita que se derrita el plástico.² A partir de la descripción podemos señalar las reiteraciones en los elementos de plástico, tanto en el tamaño como en los colores, alternándose el rosa y el negro.

En relación con los modos de producción signíca empleados predomina la ostensión, en tanto trabajo físico requerido para realizar la expresión, dado que hay una selección de objetos que conforman el texto. En este sentido, postulamos la presencia de ejemplos a partir de la utilización de palanganas y *bowls* de plástico que operan como ejemplos de una clase. La relación tipo-espécimen involucra tanto la *ratio facilis* como *difficilis* debido a que, por un lado, el contenido segmentado está ligado a la expresión ya formada, pero, por otro

² Los datos referidos al sistema de articulación de los elementos del texto y el sistema eléctrico fueron obtenidos en conversación virtual con Jorge Gumier Maier (julio-agosto 2020).

lado, la expresión es determinada por el contenido. Es posible observar esto en la desfuncionalización de las palanganas y *bowls*. El *continuum* por formar es homomatérico, por estar realizado con la misma materia que el referente, y supone un modo de articulación de unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas o hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización. Con respecto a los caireles de vidrio, podría considerarse a los mismos como muestras, debido a que son elementos que formaban parte de lámparas, operando, de este modo, como muestras de una parte del objeto que lo expresan en su totalidad. Tanto la relación tipo-espécimen como el *continuum* por formar y el modo de articulación son los mismos que corresponden a los ejemplos. Con respecto a la presencia de luz y los caireles de vidrio, estos elementos podrían ser considerados como estímulos programados, en tanto convocan la atención y suponen una respuesta comportamental. Este tipo de reproducción atrae la atención del espectador hacia el texto y le permite observar los elementos con los que está realizado el objeto sin determinar una respuesta previsible, por lo que los estímulos programados se encuentran a medio camino entre la reproducción y la invención. La relación tipo-espécimen se encuentra entre *ratio facilis* y *ratio difficilis*, el *continuum* por formar es heteromatérico arbitrario y postula un modo de articulación de textos propuestos o hipocodificados. Otro tipo de reproducción presente es la estilización que supone una convención que establece su reconocibilidad presentando rasgos reproducibles. El objeto ensamblado por Schiliro podría pensarse como una estilización de los objetos de consumo popular, que proliferaron en el programa económico de importación de principios de la década de los noventa. Tanto la relación tipo-espécimen como el *continuum* por formar son iguales a los presentes en los estímulos programados. El modo de articulación presenta unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización.

En el proceso de actualización textual, el análisis de la expresión posibilita la realización de inferencias, el rastreo de enciclopedias y la postulación de un *topic*. Éste es una hipótesis regulativa que guía la interpretación y el recorrido del lector en las enciclopedias pertinentes. Consideramos que el texto descrito plantea una aproximación a las enciclopedias vinculadas con el contexto socio-económico y cultural de comienzos de la década de 1990, así como también a la historia del arte. Desde esta perspectiva, es posible postular que el texto estaría problematizando la expansión del consumo posibilitada por las reformas neoliberales en su carácter de estabilidad ficticia.

Con respecto al contexto socio-económico, el texto nos remite al consumo de objetos de producción industrial durante el menemismo a partir de la presencia de los elementos de plástico. Durante el primer gobierno de Carlos Menem [1989-1995] se implementaron en Argentina medidas económicas neoliberales profundizadas a partir de la sanción de la Ley de Convertibilidad en 1991. Las mismas, consistieron en el «[...] fomento a la privatización

compulsiva de las empresas públicas, la profundización de la apertura (asimétrica) de la economía, la desregulación comercial y financiera y las leyes de flexibilización laboral [...]» (Fair, 2008, p. 42). La paridad ficticia que suponía la convertibilidad logró controlar la hiperinflación y fomentó el consumo y el acceso de los sectores medios y medios-bajos a bienes tales como electrodomésticos, tecnología importada o viajes al exterior (Fair, 2009, p. 58). Asimismo, la desregulación y apertura asimétrica de la economía posibilitó el ingreso de bienes y servicios para el consumo en el marco de una pretendida competitividad. En este sentido, consideramos que la realización del texto con elementos de consumo cotidiano, palanganas y *bowls*, adquiridos en el barrio de Once,³ remiten a la proliferación de objetos industriales y serializados obtenidos a bajo costo, producto de la apertura de las importaciones, que se encontraban, por ejemplo, en los locales llamados «Todo por dos pesos».

Con respecto al tipo de objeto utilizado, palanganas y *bowls*, coincidimos con Lemus (2016) en su adscripción al espacio doméstico ligado a lo femenino. El investigador postula que el empleo de objetos de la cultura de masas y la apelación a procedimientos tales como las manualidades suponen una postura crítica con respecto a la autoridad de la tradición modernista del arte y la heteronorma de la orientación sexual. Consideramos que los elementos de plástico remiten a lo doméstico en sus funciones de contenedores de agua, ropa o comida y a las actividades asociadas a las mujeres. Asimismo, esta asociación se encuentra reforzada por el color rosa.

Otra enciclopedia convocada por el texto corresponde a la historia del arte. La utilización de objetos de la vida cotidiana en la práctica artística remite al *ready made* aunque, en este caso, siguiendo a Lemus (2016), las propiedades estéticas anestesiadas son aquí exaltadas. La alternancia de los colores rosa y negro, así como la repetición de elementos permite postular la presencia de ritmo visual. Sin embargo, no solo la composición de los colores aleja el texto del *ready made*, en tanto exalta las cualidades estéticas del objeto, sino también la articulación de los elementos para la conformación de un objeto. En este sentido, son múltiples los objetos que se combinan para construir un objeto funcional. Es posible observar un contrapunto entre los ejemplos y las muestras que se manifiesta en el material de los elementos: elementos de vidrio y elementos actuales de plástico.

En este punto, relacionaremos el texto con el concepto de *kitsch* postulado por Umberto Eco (1984) y el concepto de *neokitsch* planteado por Abraham Moles (1974, 1990) y empleado por Andrea Mecacci (2018), así como también con la estrategia de apropiación. Con respecto a la noción de *kitsch*, Eco analiza su relación con el mal gusto, la producción de efectos y la cultura de masas. Estas relaciones permiten establecer criterios de análisis

³ Zona comercial ubicada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

del *kitsch* en comparación con el mensaje poético.⁴ De este modo, Eco postula que en el *kitsch* la provocación de efecto se produce por la inclusión descontextualizada de un estilema de prestigio en una estructura que no logra integrarlo. La inclusión de modos expresivos, que se presentan como ya consumidos, utilizados en el arte se expresa como invención y la producción, como obra original. Considerando lo expuesto, es posible postular que el texto visual analizado no constituiría un ejemplo de *kitsch* desde la perspectiva de Eco, dado que no observamos la inclusión de modos expresivos prestigiosos pertenecientes a la tradición del arte occidental. El texto es construido a partir de una estrategia de apropiación de elementos heterogéneos que evidencia el contraste de materiales y posibilitaría una reflexión sobre el consumo.

Con respecto a los caireles utilizados, las lámparas con proliferación de caireles de vidrio forman parte de objetos funcionales industriales estetizados, considerando que los caireles no cumplen una función relacionada con la iluminación.⁵ En este sentido, siguiendo a Eco, consideramos que los caireles mantienen su condición de elemento inserto que permite la inferencia de su contexto de origen por lo que el texto no postularía la producción de efecto a partir de la inclusión descontextualizada y disruptiva de estilemas en el mismo. El distanciamiento que producen los caireles permite pensar que el texto estaría problematizando los nuevos hábitos de consumo posibilitados por las reformas neoliberales y su carácter de estabilidad ficticia.

En este punto es de interés introducir lo planteado por Mónica Lacarrieu (2004) respecto a la oposición estabilidad-inestabilidad conformada en la década del noventa en relación con los significantes convertibilidad e hiperinflación. Concomitante al proceso de desindustrialización, se produjo una valoración del consumo en todos los sectores, posibilitada por la estabilidad de la convertibilidad, en detrimento del valor trabajo. De acuerdo con la investigadora, estos cambios produjeron una cultura ligada al entretenimiento, la belleza y un nuevo modo de hacer política que se vinculaba con una estética relacionada con la farándula y el entretenimiento. En este sentido, es pertinente considerar una doble dimensión en el texto analizado, en el que se constituye un objeto funcional que conjuga la precariedad de los elementos de plástico y la durabilidad de los elementos de vidrio. Los elementos de vidrio pertenecientes a lámparas formarían parte de

⁴ Eco analiza el mensaje poético en términos estructurales, en tanto «sistema de sistemas» (1984, p. 105) organizado según un estilo, es decir, un modo de formar identificable en estilemas. El sistema se plantea como ambiguo y atrae la atención sobre su propia estructura, posibilitando múltiples interpretaciones que deben ser referidas a la misma (véase Eco, 1984). Resulta de interés relacionar estos planteos y la metodología de análisis empleada en el presente trabajo (descripción del texto, análisis de modos de producción signíca, planteo de *topic*, rastreo de enciclopedia, referencia al texto).

⁵ Debido a la imposibilidad de reconstruir las lámparas originales, consideramos que una vía posible de profundización en la investigación consistirá en determinar si las formas de los caireles remiten a estilos de mobiliarios europeos, constituyendo una imitación de estilemas de prestigio, y, por lo tanto, susceptibles de ser considerados *kitsch*.

los elementos duraderos, estables, mientras que los elementos de plástico y su poca resistencia al calor, se vincularían con la inestabilidad. Sin embargo, esta doble dimensión termina constituyendo un objeto precario materialmente que estiliza el gusto de los sectores medios y medio-bajos por los objetos decorativos y estetizados asequibles, por ejemplo durante la década de los noventa, en los locales «Todo por dos pesos».

A partir de esta combinación de elementos, es posible postular una relación con el concepto de *neokitsch* planteado por Abraham Moles (1974, 1990) para referirse a un sistema de objetos de consumo, distribuidos en supermercados, y ligado a la creación de necesidades en el consumidor. De acuerdo con Moles, el *neokitsch* se presenta como sucesor del *kitsch*, reconociéndolo como un nuevo período del arte, y se caracteriza por objetos funcionales de carácter perecedero que incluyen niveles de novedad y que se constituyen como elementos de movilidad social. Este sistema está ligado al consumo de masas estadounidense y a la publicidad como generadora de necesidades en el público consumidor. En la producción de objetos *neokitsch* el diseñador extrae elementos de las formas estéticas innovadoras o adopta nuevas funciones para los objetos, y las adapta a los consumidores en objetos que serán distribuidos masivamente. En estos, se relacionan la falsa funcionalidad, a partir de la racionalización del placer de comprar, el carácter perecedero, el placer del juego y la moda. El concepto de *neokitsch* es retomado por Andrea Mecacci quien lo postula como una dirección artística o un gusto que toma la estética *kitsch* como base para la realización de obras dejando sin efecto las categorías de mal gusto, falsificación, original o banalidad. De acuerdo con Mecacci,

En el *neokitsch* el centro no es más el objeto (o la obra) en sí o su mistificación, sino la exploración del gusto medio, de la construcción de su imaginario y de sus proyecciones en objetos considerados extra-artísticos o en comportamientos que transgreden el gusto codificado (2018, p. 30).

Este planteo posee puntos en común con la definición de *kitsch* propuesta por Valeria González (2009) en la que la categoría *kitsch* resulta de una visión distanciada o consciente del comportamiento de consumo. Desde esta perspectiva, podemos considerar que el texto analizado propondría una reflexión sobre los objetos de consumo no artísticos en el marco de una crítica a las condiciones económicas imperantes. La elección de elementos de plástico, de carácter perecedero que promueven el consumo recurrente, de producción seriada cuyos colores exceden la función y que se rigen por la novedad y el deseo de posesión, podrían vincularse al universo de objetos *neokitsch*. Mecacci establece una relación entre esta categoría y la estética posmodernista de superación de la división entre alta cultura y baja cultura, original y copia, simulacro y citación del pasado. En este punto, siguiendo las conceptualizaciones de Jameson (1991) sobre el posmodernismo como lógica

cultural imperante en el capitalismo multinacional, es posible establecer algunas relaciones con lo postulado al respecto del texto. En su estrategia de apropiación, el texto elimina la distinción entre alta y baja cultura poniendo en juego la noción de estetización generalizada de los objetos y el empleo de elementos de la cultura de masas. Sin embargo, es posible marcar una divergencia con respecto a la relación con el pasado, en el sentido propuesto por Jameson. Consideramos que el texto analizado problematiza elementos de su contexto de emergencia, estableciendo un vínculo con el pasado a partir de la aceptación del *kitsch* como estilo, que no se limita al pastiche, posibilitando la reflexión crítica distanciada. En este sentido, en este texto, el recurso al pasado no sería estereotípico o característico del historicismo y, por lo tanto, inhabilitante de establecer relaciones con la experiencia actual. De este modo, el objeto no se presentaría como copia de una lámpara de lujo, como un objeto *kitsch*, sino como simulacro sin original que remite a la expansión inestable del consumo de objetos antes inaccesibles. En este sentido, el nombre *Sin título* del texto lo aparta de cualquier referente y evidencia su carácter de simulacro. Asimismo, su tamaño podría evidenciar una exageración con respecto a las nuevas posibilidades de consumo, configurándose como un objeto extraño o discordante en la vida cotidiana.

Por otro lado, resulta pertinente señalar que la apropiación de objetos en este texto no parece corresponder a las estrategias empleadas por los artistas de la llamada «escultura de bienes de consumo» (Foster, 2001, p. 109) signadas por el interés en el signo como mercancía, por su complicidad con el mercado del arte y la cultura dominante. El trabajo manual sobre los materiales, la resignificación de los objetos elegidos y el lugar periférico ocupado por la producción de Schiliro en el sistema del arte a comienzos de la década de 1990 son algunas diferencias para considerar.

Consideraciones finales

El análisis semiótico de textos visuales, desarrollado en este trabajo, posibilita la observación y descripción detalladas del texto con el objeto de completar sus «espacios en blanco» (Eco, 2013, p. 79), aquello no dicho que habilita múltiples actualizaciones legítimas sustentadas en sus marcas textuales. La realización de inferencias y la búsqueda de enciclopedias pertinentes se presentan como herramientas semióticas válidas para el planteo de un *topic* que permita interpretar un texto, pero no usarlo.

En este sentido, el *topic* postulado al respecto del texto *Sin Título* de Omar Schiliro fue resultado del análisis de la expresión y permitió el rastreo de enciclopedias vinculadas con la historia y teoría del arte, los estudios culturales, así como también la economía, la cultura y la política de la década de 1990 en Argentina que posibilitaron la actualización de sus

estructuras narrativas e ideológicas. De este modo, postulamos que el texto problematizaría el auge de consumo durante los primeros años de la década de 1990, evidenciando su fragilidad velada en la estetización *neokitsch* del período menemista.

Referencias

- Cerviño, M. (2018). El arte como salvación. En *Ahora voy a brillar: Omar Schiliro*, [catálogo de exposición], pp.77-91. Buenos Aires, Argentina: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.
- Eco, U. (1984). La estructura del mal gusto. En *Apocalípticos e integrados* (pp. 79-147). Barcelona, España: Lumen (trabajo original publicado en 1965).
- _____. (2013). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana (trabajo original publicado en 1979).
- _____. (2000). Tipología de los modos de producción de signos. En *Tratado de Semiótica General* (pp. 319-364). Barcelona, España: Lumen (trabajo original publicado en 1975).
- Fair, H. (2008). El proceso de reformas estructurales en Argentina. Un análisis del primer gobierno de Menem. *Oikos*, 12 (25), 35-49. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2949779.pdf>
- _____. (2009). La década menemista: luces y sombras. *Historia Actual Online* (19), 53-63. Recuperado de: <https://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/298>
- Foster, H. (2001). El arte de la razón cínica. En *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo* (pp. 101-126). Madrid, España: Akal (trabajo original publicado en 1996).
- Gonzalez, V. (2009). El papel del Centro Cultural Rojas en la historia del arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 y 2001. En M. Jacoby y V. Gonzalez. *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en Argentina 1989-2009* (pp. 11-34). Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.
- Jameson, F. (1991). El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío. En H. Tarcus (Comp.) *Ensayos sobre el posmodernismo* (pp. 14-86). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Imago (trabajo original publicado en 1984).
- Krochmalny, S. (2013). La kermese: arte y política en el Rojas. *Caiana*, (2), 1-15. Recuperado de <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/2-pdf/SydKrochmalny.pdf>
- lacarrieu, M. (2004). Transformaciones y permanencias en el campo de la cultura y en el mundo de lo simbólico. *Boletín de Medio Ambiente y Urbanización*, 60 (1), 47-62.
- Lemus, F. (2015). ¡Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los noventa como formas de resistencia. *Cambia*, 1, 117-132
- _____. (2016a). Omar Schiliro: el bijouter de Itaipark. *Libro de Actas III Coloquio Internacional. Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis* (pp. 61-71). Rosario, Argentina: UNR. Recuperado de: <https://rephip.unr.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/2133/18718/Omar%20Schiliro%20el%20bijoutier%20e%20Itaipark.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- _____. (2016b). Omar Schiliro: artesano de la alegría. *El Banquete de los Dioses*, 5 (7), 10-36.
- _____. (2017). Infancia y temporalidades queer en la Galería del Rojas. *Interalia*, 1 (12), 53-69.
- _____. (2018). La supervivencia de Omar Schiliro. *Ahora voy a brillar: Omar Schiliro*, [catálogo de exposición] (pp. 69-76). Buenos Aires, Argentina: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.
- Mecacci, A. (2018). Kitsch y neokitsch. *Boletín de Estética*, (44), 7-32.
- Moles, A. (1990). *El kitsch. El arte de la felicidad*. Barcelona, España: Paidós (trabajo original publicado en 1971).
- Moles, A. y Wahl, E. (1974). Kitsch y objeto. En E. Verón (Dir). *Los objetos* (pp. 153-185). Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo (trabajo original publicado en 1969).
- Niño Amieva A. y Mancuso, H. (2016). Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual. *AdVersus*, 13 (31), 48-86. Recuperado de: <http://www.adversus.org/indice/nro-31/articulos/XIII3102.pdf>
- Pineau, N. (2015). Género y sexualidad en el campo artístico de Buenos Aires en los años Noventa. La emergencia de nuevos sujetos creativos. *Orillas*, 4 1-10. Recuperado de: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_4/26Pineau_fueraderuta.pdf
- Rosa, M. L. (2015). Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años '90. *Revista Latina de Sociología*, 5, 135-149. Recuperado de: https://revistas.udc.es/index.php/RELASO/article/view/relaso.2015.5.1.1521/g1521_pdf