

**EL ARTE ARGENTINO DE LOS AÑOS NOVENTA.
DISCURSO CRÍTICO Y RELATOS SOBRE EL ARTE**

*Florencia Suárez Guerrini**

El propósito de este trabajo es presentar algunas de las reflexiones suscitadas a raíz de una investigación más amplia sobre la construcción del *arte argentino de los noventa* en la crítica argentina. El estudio se focaliza en un conjunto de textos críticos de la última década del siglo XX, registrados en artículos de prensa de gran tirada (*La Nación*, *Clarín*, *Ámbito Financiero* y *Página 12*) y en revistas especializadas (*La Maga*, *Revista Lápiz*), material que se destaca por la recurrencia y el carácter sistemático en que el objeto aparece localizado¹. Consideramos que es particularmente en el discurso crítico –o metadiscurso, en la medida en que siempre refiere al discurso artístico- complementado con la práctica curatorial, el espacio privilegiado donde aparecen los primeros intentos por definir los límites y alcances de la designación. En el corpus reunido intentamos observar las estrategias de constitución de ese discurso, prestando especial atención a los enunciados que se presentan como hipótesis probables acerca del arte de los años noventa, en su pretensión por establecer una palabra crítica sobre el arte de su propio tiempo. Un dato que subraya el aspecto fenomenal de este objeto es que el *arte argentino de los noventa* parecía definido aún antes de haber finalizado la década² y en el conjunto de estas tentativas por circunscribir el fenómeno, el recurso a los procedimientos y a la tradición de la historia del arte parece inevitable, acción que se visualiza en la apropiación de categorías, en la formulación de periodizaciones y de generaciones y en la remisión a momentos estilísticos anteriores. Podría argumentarse que esta enunciación de carácter histórico que resalta en el discurso crítico sobre las artes visuales argentinas en los años noventa no se trata de un rasgo propio y constituyente sino más bien, una marca de estilo que se extendería a toda la crítica de arte contemporánea, pero tales especulaciones merecerían ser analizadas en otro estudio.

Lo que queremos remarcar aquí, es que esta operatoria de la crítica que pone el acento sobre su objeto como problema histórico, estaría conformando un relato particular sobre el arte de la década. Relato que implicará en el proceso de designaciones y asignaciones, un esfuerzo por localizar el arte de *los noventa* en algún lugar dentro de la historia general del arte nacional. El desarrollo que sigue a continuación pretende señalar algunos de los enunciados pronunciados por el discurso crítico de la época, como configuración de una trama histórica.

Desde su génesis, la historia del arte se ha conformado a través de relatos que organizan el universo productivo de un espacio y un tiempo acotados en pos de conferirles sentido. El acceso que tenemos a las expresiones estéticas de cualquier momento del pasado es siempre a partir de las narraciones que desde los diversos desempeños culturales de cada época han sistematizado y normalizado metadiscursivamente la producción artística de un segmento histórico particular³. La imposibilidad de volver al pasado para contar los hechos y la negación de que ese pasado tenga una existencia real como forma histórica, supone que la única manera que tenemos de acceder a momentos que antecedieron el presente es a través de su reconfiguración en relatos.

¹ Entendemos como textos críticos, en sentido general, a aquellos escritos que evidencian en su enunciación una toma de la palabra, expresan cuestionamientos, introducen debates o intentan formalizar categorizaciones y que por su localización en periódicos y revistas alcanzan una circulación extendida.

² A este respecto, resulta revelador el título de la muestra *1999, Fin de siglo*, curada por Elena Oliveras y realizada en el año 1995 en la *Fundación Banco Patricios de Buenos Aires*.

³ Esta perspectiva implica la noción de historia en los parámetros del término inglés *story* -más que en el de *history*-, orientación que pone de manifiesto el acento en la historia como alternativa posible, y en este sentido, en su constitución configurativa como relato.

La noción de relato como construcción histórica en lugar de la exposición de los documentos como portadores de un valor en sí, ha sido sostenida a partir de los años setenta por historiadores, filósofos y lingüistas como Hayden White, Stone, Michel Foucault, Ronald Barthes, Michel de Certeau y Roger Chartier, entre otros⁴. La coincidencia general que permite vincular el enfoque de estos autores es la consideración sobre la opacidad del discurso histórico como construcción artificial, es decir, el reconocimiento de sus modalidades enunciativas que se actualizan a través de los relatos, entendidos éstos como forma discursiva que atraviesa diversos géneros, soportes y campos del saber. Desde perspectivas teóricas diferentes, Ronald Barthes y Paul Ricoeur, sostienen la imposibilidad de pensar los productos históricos más allá de su emplazamiento en el lenguaje. En este sentido, ningún acontecimiento del pasado preexiste a su formalización discursiva y, en todo caso, su existencia se hace factible a través de la clausura narrativa. Este desplazamiento epistemológico se sostiene a partir de ciertos señalamientos: no es posible concebir los productos de la historia como hechos de existencia empírica, plausibles de ser repetidos con carácter de *verdad* en los relatos; no es posible que la narración histórica se presente independiente de su narrador; no es posible que los acontecimientos del pasado sean traducidos en forma neutral, sin que se sometan a una ficcionalización. Se trate de *historias verdaderas* o de *historias imaginarias*, toda narración se constituye como una configuración dotada de sentido y su conformación estará determinada por una selección de acontecimientos, objetos y enunciados que serán organizados como secuencias en torno a una trama⁵.

Este punto de vista que propone una lectura diferente de los textos históricos es desarrollado por la teoría de los discursos sociales y abre un conjunto de problemas nuevos como: la investigación histórica no puede separarse de la instancia de la escritura; en relación con lo anterior, la historia, en tanto elaborada por la escritura y en tanto ésta portadora de un estilo, no debería desligarse de la figura del enunciadador que la relata y menos aún, de la instancia escritural en la que la enunciación narrativa se hace presente más o menos explícitamente, de acuerdo con modalidades enunciativas.

Finalmente, como todo relato, la narración histórica implica cierto grado de ficción en la descripción de sus objetos, hecho que provoca un corrimiento de la concepción del relato histórico entendido como descripción de *lo verdadero* hacia un enfoque que observará más que los hechos en sí, las modalidades de construcción del verosímil histórico. Analizar los fenómenos históricos desde esta perspectiva es abordarlos en relación con los relatos que se han elaborado en torno a los mismos, esto es, no enfocar los documentos como materialidades que dan cuenta de sí mismos, como fenómenos con un régimen estable y objetivo de existencia, independientes de sus mecanismos de construcción, sino concebirlos articulados con sus condiciones de productivas.

⁴ La historicidad constituida como materia narrativa pone en cuestionamiento el estatuto del discurso histórico. De esta manera, el relato aparece como el elemento que materializa y organiza los hechos del pasado en configuraciones narrativas en las que intervienen factores de diverso orden -mediaciones, actores, argumentaciones, etc- integrados en una trama que implica una disposición diacrónica y una orientación teleológica en virtud de la historia contada.

⁵ Desde distintos ángulos, varios autores se han planteado el problema de los intercambios mutuos entre los relatos históricos y los de ficción. Hayden White asocia los procedimientos explicativos de la historia con formas literarias y como la realidad histórica no tiene una existencia previa a su escritura, la recurrencia a la forma artística o poética ocurriría cada vez que se impusiera a la historia una configuración narrativa (en: Paul Ricoeur. Op. cit. P.137, referido al texto *Metahistoria*). En el mismo sentido, Gerard Genette sostiene que es necesario relativizar las diferencias en el régimen narrativo entre ficción y no ficción: “*Si nos atenemos a formas puras, exentas de toda contaminación, que seguramente sólo existen en la probeta del estudioso de poética, las diferencias más claras parecen afectar esencialmente a los aspectos modales más estrechamente vinculados con la oposición entre el saber relativo, indirecto y parcial del historiador y la omnisciencia elástica de que goza por definición quien inventa lo que cuenta. Si examinamos las prácticas reales, debemos admitir que no existe ni ficción pura ni historia tan rigurosa, que se abstenga de toda “creación de intriga” y de todo procedimiento novelesco....*” (en: *Ficción y dicción*. Barcelona, Ed. Lumen. 1993. p.77 – Editions du Seuil, 1991)

Desde esta perspectiva, una mirada sobre los textos fundacionales de la historia del arte - desde el relato vasariano, pasando por los textos clásicos de Winckelmann hasta los estudios más recientes de Pierre Francastel y de Ernst Gombrich-, revela maneras particulares de *hacer la historia* a través de procedimientos diversos de reconstrucción y escritura histórica como: elaboración de etapas, proposición de regularidades estilísticas, definición de generaciones de artistas, composición de series de obras, registro de innovaciones técnicas. Es así que los relatos adquieren formas diversas en las distintas épocas artísticas: biografías, narraciones lineales marcadas por la sucesión de estilos que se niegan y se revisitan, géneros que se destacan y se hibridizan. De esta manera, podemos proponer los objetos de la historia no como documentos o acontecimientos plausibles de ser encontrados en una realidad extratextual, sino más bien como construcciones que toman forma en cada una de esas narraciones. Este desplazamiento de la historia como evidencia concreta hacia la historia entendida como configuración textual, implica el abordaje del objeto histórico en términos de *discurso*, es decir como una *configuración espacio-temporal de sentido*⁶, que remitirá a ciertas operaciones productivas e interpretativas. Así, los relatos históricos, en tanto formulaciones discursivas, se constituirán a través de ciertas restricciones, condensadas en principios de inclusión y exclusión, que variarán de época en época y comportarán, a su vez, modalidades enunciativas específicas en cada momento⁷.

Algunas in-definiciones

En la misma línea, la tradición histórica del arte argentino no escapa al esquema constructivo-narrativo antes mencionado, localizando generaciones, señalando grados de progreso técnico, atribuyendo a figuras personalizadas el rol de *punta de lanza* de innovaciones plásticas. Sin embargo, es común encontrar ciertas categorías que por su carácter recurrente pueden ser consideradas como regularidades en el discurso histórico del arte local. Una de ellas es la organización de la producción artística en términos epocales⁸. En general, cada una de las épocas que ordena el discurso sobre el arte argentino se corresponde a una década y su organización se presenta como una sucesión de épocas/décadas. Es así que cada una de ellas se determina por una *duración* -más o menos precisa en relación con los límites de la década- pero además se circunscribe también a partir de la formulación de rasgos estilísticos más o menos específicos, por la sustanciación de *generaciones* -que agrupan a determinados artistas- y de enunciados particulares que caracterizarían al período en cuestión. De esta manera, cada momento de la historia del arte argentino parecería estar signado por un estilo diferenciado, propio de cada época -década- que unas veces más y otras menos, aparece en tensión con estilos de épocas pasadas. El interrogante que se nos presenta entonces radica en qué términos podemos referirnos a un arte propio de los años noventa: ¿Qué estilos y qué protagonistas se inscribirían en la designación? ¿Qué rasgos o comportamientos se identifican como característicos de la década? ¿Cuál es la extensión temporal y espacial de su alcance?

Con carácter provisional, podríamos hacer referencia a algunos de los componentes más superficiales que intentarían definir el objeto. El primer elemento que hace su demarcación -es

⁶ Eliseo Verón. *La semiosis social*. Barcelona. Editorial Gedisa. 1996.

⁷ De esta manera, Barthes, mencionando el carácter universal de los relatos, va a asociar el histórico junto a otros, aún los ficcionales, tras el reconocimiento de ciertas regularidades estructurales comunes a todos los relatos: “Innumerables son los relatos existentes (...) el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado...” (R. Barthes. Op.cit).

⁸ Muchos son los textos académicos sobre la historia del arte argentino que plantean su organización en fases epocales pero tal vez, una de sus actualizaciones más evidentes sea la publicación que editó la Universidad Torcuato Di Tella en el año 1998, a raíz de un Seminario coordinado por Edward Shaw que reunió la palabra de críticos, académicos y artistas, bajo el título *Seis décadas de arte argentino*.

decir, el rasgo que define que ese objeto sea ese y no otro-, está incluido en su nominación y presenta ya la primera delimitación que es de orden *temporal*: implicaría un conjunto de producciones artísticas que fijan su condición de existencia en las fronteras -más o menos definidas- de la década de los noventa y otra de orden *espacial*, la serie se definiría como perteneciente a una región -nación-, es decir, conllevaría ciertos rasgos identitarios, registrados por la nacionalidad de sus actores o por haberse desarrollado en suelo argentino. Pero estas primeras limitaciones espacio-temporales no alcanzan por sí solas para determinar el objeto: no todos los artistas con desarrollo plástico durante los años noventa, ni todas las obras producidas en la década, son incorporados al relato. Podríamos pensar entonces en la posibilidad de que su definición provenga de una remisión a un esquema global de *estilo de época*, es decir, refiriendo el *arte argentino de los noventa* en términos de ciertas producciones desarrolladas en el ámbito nacional que puedan incluirse en el marco de una estética contemporánea, por ejemplo, en el contexto más amplio de una cultura posmoderna o neobarroca⁹. La diversidad de estilos, tendencias, procedimientos y lenguajes que conforman el *arte argentino de los noventa*, tal como observamos en la primera lectura de los textos críticos mencionados, señalan ciertos rasgos que podrían asimilarse a la escena artística internacional en sentido general, signada por un *estilo de hacer estilos*¹⁰, que excedería en gran medida los términos de una producción de marca nacional. De esta manera, podríamos lograr una descripción general del escenario artístico argentino de los años noventa, procurando encontrar vínculos con el panorama internacional de las artes visuales y con ciertas operaciones productivas relacionadas con prácticas culturales contemporáneas, pero rápidamente advertimos que esta complacencia clausuraría, una vez más, la posibilidad de considerar otros cuestionamientos.

La noción general de *estilo de época*, que por su carácter abarcativo es factible de extenderse a fenómenos culturales diversos, y por esto, es aplicable a contextos discursivos variados, tampoco alcanza para dar cuenta de las especificidades del proceso constructivo del objeto y de las estrategias que despliega para la producción de sentido en su contexto de emergencia. La articulación del *arte argentino de los noventa* en un estilo de época contemporáneo como única explicación, aún deja abierta la pregunta sobre cómo ese objeto discursivo es lo que es en relación con sus condiciones de producción y sobre cómo se podrían llegar a estimar sus posibles efectos en lo social. A pesar de que la vinculación señalada fuera en parte posible, el juego de restricciones, delimitaciones, enunciados y organizaciones que despliegan los metadiscursos en relación con él, revelan que el problema no queda agotado allí.

El arte de los noventa como relato

Durante la última década del siglo XX, *el arte argentino de los noventa* aparece en escena como un nuevo objeto para ser discutido. Este objeto, propuesto centralmente por los metadiscursos del arte, estará presente en dos superficies de emergencia privilegiadas, vinculadas a dos prácticas que desde mediados de la década del ochenta tienen un fuerte protagonismo en la escena artística local: los artículos de prensa referidos a la crítica de artes visuales y las

⁹ La noción de *estilo de época* es teorizada por Oscar Steimberg y por Oscar Traversa (en: *Estilo de época y comunicación mediática*. Bs. As. Atuel. 1997) en relación con la incidencia de la comunicación mediática en la cultura contemporánea y sus repercusiones en diferentes esferas de la semiosis. Así, el estilo de época de la contemporaneidad estaría marcado por la *insistencia de operaciones* en ciertas zonas -arte, ciencia, información- de la producción social de los discursos y destacan de esta manera, el señalamiento que hace la crítica y la teoría respecto de ciertas novedades y rupturas que se advierten en los productos artísticos cuando entran en relaciones con otras operaciones como las mediáticas.

¹⁰ Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós Transiciones, 1999 (1ª ed. 1997)

*exposiciones de tesis*¹¹, desarrolladas por el ejercicio curatorial y registradas en catálogos, textos ensayísticos y los artículos de prensa que acompañaron estos eventos. Podríamos conjeturar que es fundamentalmente desde el espacio de articulación de estas prácticas de donde partirán las formulaciones que designarán *aquello* que se considere como el arte propio o característico de la época -o sea, de su propia época-, operación que incluirá un conjunto de restricciones respecto del arte que quedará dentro o fuera de los límites de los años '90. Estas restricciones operarán a todo nivel, afectando tanto a las prácticas, como a los artistas y a las producciones, pero su funcionamiento no se restringirá sólo a principios de selección excluyente, en el caso de las inclusiones se conferirá a cada uno de estos productos un espacio particular donde adquirirán sentido dentro del universo narrativo.

En muchos de los textos que conformarán el corpus de este trabajo, y que como mencionamos, constituyen la voz de los críticos e intelectuales más destacados del medio en relación con la formulación del objeto, se visualizan fundamentalmente algunos enunciados que se destacan por su insistencia y que pueden resumirse de la siguiente manera.

El arte argentino de los noventa se funda en el Centro Cultural Rojas, a partir de la asunción de Jorge Gumier Maier como director de la institución. Como todo relato mítico, la construcción discursiva sobre los noventa argentinos tiene su momento fundacional. Así como el Instituto Di Tella fue el escenario privilegiado de la vanguardia sesentista y se conformó como el referente estético de la década, el CC Rojas constituyó la marca registrada del *arte de los noventa* y plataforma de lanzamiento de muchos artistas:

Si se puede decir que un grupo de artistas representa, con evidente eficacia, a uno de los sectores más representativos de la estética de los años noventa, éste es el que suele identificarse con la galería “del Rojas”. El mismo conjunto de creadores ahora se presenta, con el título *el Tao del Arte*, como mostrando un balance, por cierto positivo, en el Centro Cultural Recoleta (Junín 1930). (Jorge López Anaya. “Resultados positivos de una estética de los 90”, *La Nación*, 1997)

Pero en el establecimiento de las bases del arte de los noventa, la dinámica institucional no sólo ha tenido un rol protagónico en el proceso de consagración artística, sino que también se ha constituido en uno de los motivos centrales en la toma de la palabra por parte de la crítica. En referencia a los *jóvenes pintores* de la década del noventa Eva Grinstein apunta:

(...) “descubiertos” por Jorge Gumier Maier, Pablo Suárez, Laura Buccellato o Roberto Jacoby, dieron sus primeros pasos públicos en la ya mítica sala del Centro Cultural Ricardo Rojas o en el ICI-Centro Cultural de España, y hoy forman parte del staff de la exigente Ruth Benzacar (...) Si bien en 1994 se destacó la labor del Taller de Barracas (Fundación Antorchas), coordinado por Luis Fernando Benedit y Pablo Suárez, hacia el final de la década otro espacio confirma su importancia. El Programa de Becas para Artistas Jóvenes, dirigido por el pintor Guillermo Kuitca y financiado por diversas instituciones, se constituyó como el más promisorio “semillero” para el florecimiento de una nueva generación¹²

En relación con la cita anterior, otro enunciado ampliamente actualizado por el discurso crítico, se presenta en sintonía con la tradición histórica del arte local: *el arte argentino de los noventa* está conformado por una generación de artistas que lo sostiene. Las generaciones

¹¹ Anna Guasch designa *exposiciones de tesis* a aquellas exhibiciones colectivas argumentadas en temas, que generaron tendencias y que se constituyeron en “manifestación del espíritu de los tiempos”, es decir, exhibiciones que se han constituido como las *marcas* del debate creativo en los distintos momentos de la historia del arte. (En: Anna Guasch. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997)

¹² “Hacia el siglo XXI: destellos de insubordinación, en: Revista *Lápiz* 158/159. Año XIX, Madrid, 1999, p.115-117.

constituidas por grupos de artistas actúan como catalizadores cuyo significado va cambiando en el decurso histórico, llevando adelante los cambios en los procesos artísticos como también alterando el *continuum* de la historia y señalando los pasajes de una fase a otra. Unas veces funcionarán como los eslabones de una cadena signada por el progreso técnico del arte -*discurso evolucionista vasariano*-, y otras, por ejemplo, enunciarán grados de innovación en el lenguaje artístico -estudios de Francastel sobre el espacio plástico en las postrimerías del siglo XIX-. En la crítica de los últimos años del siglo XX aparecen una vez este tipo de designaciones: *artistas de los noventa*, *jóvenes de los noventa* o *grupo de artistas de los noventa*, que aluden, con carácter casi siempre convergente, a ciertos recorridos institucionales comunes -como lo señalado anteriormente- o a la adscripción a estilos artísticos particulares que son considerados dominantes en un grupo de artistas de la época: “Entre los representantes de la generación de los 90 encontramos el mismo interés por mantener el deslímite escultura-objeto”¹³

El reconocimiento de una trayectoria compartida y la calidad de *joven* y *novel*, contribuyen a las marcas de identidad con que la crítica compone la generación de artistas representativos de los años noventa, implicando además una diferenciación respecto de otras generaciones anteriores. Atributos y estrategias discursivas que encontramos reiteradamente en distintos momentos de la construcción histórica del arte argentino: “Al borde del fin de la década, es tanto lo acumulado que resulta difícil prever contra qué reaccionarán los nuevos artistas, los que han comenzado a producir el arte del siglo que viene. Su manera de decir no se gesta en el fondo en la coyuntura que los atraviesa.”¹⁴

Por otra parte, la *generación de los noventa* no se presenta desarticulada sino que se inscribe en un discurso de tipo genético, puesto que no sólo es localizada en etapas diferenciadas en torno al eje institucional -*artistas del Rojas y el semillero* de la Beca Kuitca- sino también porque guarda relaciones filiatorias especiales con una generación anterior, particularmente, con un grupo de artistas que se destacan por su carácter representacional de los años sesenta. Entre las disquisiciones que surgen de la crítica en su remisión a los vínculos generacionales, podemos mencionar los dos polos, que por su carácter antagónico, resultan equidistantes: el *constructivo*, que apunta a establecer redes positivas entre los artistas de los sesenta y los de los noventa, propuestos los primeros como maestros, figuras de autoridad o tan sólo referentes de los segundos. Lazos que destacan cierta afinidad o deuda estética de los artistas más jóvenes respecto de sus antecesores, enmarcados muchas veces en una relación de tipo formativa. El otro polo, que podríamos denominar *negativo*, asienta su discurso en la confrontación de ambas generaciones en términos de debate y de exclusión. Las repercusiones que la muestra 90-60-90 (Fundación Banco Patricios, marzo-abril de 1994) tuvo en algunos sectores de la crítica confirma esta observación, en palabras de Fermín Fevre:

Hay dos visiones del mundo porque se trata de la confrontación de dos generaciones; pero tampoco se dan de manera tan terminante. El tránsito entre ambas no está puesto de relieve en la muestra que, por otra parte, no está realizada con criterio historiográfico, sino planteada como un ensayo de lectura. De tal modo, se la puede considerar desde diferentes ángulos. El más notorio es de la confrontación, y allí los jóvenes artistas aparecidos en los últimos años salen perdiendo. Ganan los de los ‘60 de lejos, y es una fiesta comprobarlo¹⁵.

En la misma dirección, la polémica inaugurada por Pierre Restany, registrada en un artículo de la *Revista Lápiz* de 1995, a propósito del arte argentino de los años noventa, instaura una vez más la discusión en torno al contraste de las generaciones de los sesenta y la de los

¹³ Elena Oliveras. “La escultura sin fronteras”, en: *Revista Lápiz*. Op.cit. p.135.

¹⁴ Eva Grinstein. Op.cit. p.115.

¹⁵ “Ganaron los 60”, en: *Diario Clarín*. Arte Crítica. Bs.As. 26/03/94, p.14.

noventa. El juicio altamente despreciativo con el que el crítico francés describe la producción artística local de la época, es argumentado no sólo desde un insostenible enfoque contextualista (*Arte guarango en la Argentina de Menem* es el título del texto) sino también desde una posición absolutamente referencial y subordinada a la producción sesentista.

El debate introducido por Restany resonó rápidamente en la circulación de los textos críticos pero sus apreciaciones negativas tuvieron el efecto inverso en la crítica argentina. La carga peyorativa que adjudica Restany al arte de los noventa, en términos de *guarango* y *kitsch*, es replicada por el despliegue de un conjunto de nomencladores nuevos que organizarán la práctica artística de ese momento estilístico. Así, salvando las remisiones a estilos individuales, observamos en la producción crítica sobre el arte de los noventa una organización del objeto que podemos sintetizar fundamentalmente en dos grandes tendencias, por un lado una estética próxima al *kitsch* pero en sentido afirmativo, y por otro, una vuelta a estilos pasados entendidos, según el caso, como *revival*, cita, parodia o pastiche. En este sentido, aparecen una serie de términos como: *light*, *rosa*, *bright*, *ornamental* asignados al primero y en el segundo caso, un recurso reiterativo a los prefijos que señalan distintos modos de revisitación histórica: *neopop*, *neoconcreto*, *postconcreto*, *neoconceptual*¹⁶. Ciertamente, estas nominaciones no intentan barrer todo el espectro de manifestaciones ocurridas durante la década, pero la insistencia en estas categorías resulta significativa para el análisis del objeto.

Como vimos, bajo diferentes proposiciones, el *arte argentino de los noventa* es construido por la crítica en relación estrechamente referencial con otro objeto discursivo, el *arte de los sesenta*¹⁷. El retorno a esta década resuena también en tres de las exhibiciones más importantes desarrolladas a fines de los noventa: *Experiencias 68* (Fundación Proa, 1998), *En medio de los medios* (Museo Nacional de Bellas Artes, 1999) y *Entorno a la acción '60 - '70. Epígonos del arte acción '80 - '90* (Museo de Arte Moderno, 1999)¹⁸. Más allá del carácter documental, arqueológico o evocativo que pudieron esgrimir, en ese gesto de convocatoria al pasado, cada una de estas propuestas tiende puentes que articulan los dos momentos artísticos y ese mismo movimiento de recuperación de otro tiempo rediseña el mapa contemporáneo.

En esta apelación a un pasado artístico para describir un objeto nuevo, distinguimos un procedimiento constitutivo de la operatoria crítica de la época que no radica sólo en un acto *revivalista*. El arte de los noventa parece contener todos los elementos de una trama narrativa: la definición de un lugar y de un momento fundacional, la proposición de una generación como motor de la propuesta, la definición de tendencias y cualidades estilísticas dominantes, la puesta

¹⁶ La mayoría de estos términos se registran en los textos críticos publicados por la *Revista Lápiz* 158/159 (1999): “En los años '90 hay un grupo de artistas que atraviesan la retórica parodial con una estética del subgusto popular, que ironiza mediante el lenguaje del kitsch la belleza fácil del producto bonito, insertando la cursilería como un canon de normativa estética”. (Laura Batkis, p. 105). “...en los 90 la mayoría de las elecciones son indirectas y afectivas, y revelan un curioso gusto por los diseños de las cortinas de baño o la ornamentación arquitectónica. Por estos motivos, tal vez sea preferible hablar de posconcreto o de otra abstracción, más que de neoconcreto”. (Fernando Farina. “No crear sino inventar” p.73). “Los '90, los 'neos' y los 'post' relacionados con el pop, el conceptualismo y la geometría; el arte de las minorías, los multiculturalismos; el arte light/bright/guarango y el arte latinoamericano transformado en mercancía visible en los circuitos internacionales”. (Marcelo Pacheco, “Vectores y vanguardias”, p.31).

“Roberto Elía (1950) es un artista puente entre la generación del CAYC y los neoconceptuales de los noventa”. (Jorge López Anaya, “Significado y contenido”, p.91).

¹⁷ La implicancia del arte de los sesenta en los noventa fue ampliamente discutida en muchos textos críticos de la década, como lo testifican en particular la mayoría de los artículos publicados por la *Revista Lápiz* 158/159 (Año XIX, Madrid, 1999), número especial dedicado al arte argentino. María José Herrera desarrolla un estudio sobre este problema en un texto del año 2000: *Los 60s en los 90s* (en prensa).

¹⁸ *Experiencias 68* y *En medio de los medios* fueron curadas por Patricia Rizzo y por María José Herrera respectivamente. *Entorno a la acción '60/'70* y *Epígonos del arte acción '80/'90* se exhibieron conjuntamente bajo la curaduría de Rodrigo Alonso.

en acto de ciertas discusiones que trazaron la escena y el establecimiento de redes que conectan y otorgan coherencia respecto de una tradición artística, confluyen en una configuración que guarda sentido en el marco de una historia del arte más general. El relato acerca de los noventa parece clausurado y la posibilidad de una nueva leyenda se abre para ser revisitada.

*Instituto Universitario Nacional de Arte, Universidad Nacional de La Plata.