
Análisis semiótico y de la recepción crítica de los textos visuales de Marcelo Pombo y Omar Schiliro

Daniela Saco | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | danielasaco3@gmail.com

› RESUMEN

Las producciones de los artistas vinculados al Centro Cultural Ricardo Rojas durante la década de 1990 motivaron discursos en la crítica de la época que las homogeneizaron bajo términos tales como *light* o *kitsch*. En torno a estas adjetivaciones se configuró la estética del Rojas la cual fue equiparada discursivamente al arte representativo de los noventa. En el presente trabajo proponemos una aproximación crítica a los textos visuales realizados por Marcelo Pombo (Buenos Aires, 1959) y Omar Schiliro (Buenos Aires, 1962-1994), artistas vinculados al mencionado Centro Cultural en la década de 1990, a partir de dos vías complementarias. Por un lado, se estudian los tópicos formulados en los discursos sobre sus textos visuales a partir de las reseñas críticas realizadas sobre la exposición *Ilusiones de artista* (Centro Cultural Recoleta, 1993) en los diarios *Página 12* y *La Nación* para luego abordar artículos elaborados en la década siguiente en la revista *Ramona*. Por otro lado, se analizan los textos visuales *Xuxa* (1993), realizado por Pombo, y *Sin título (Ruleta)* (1993), de Schiliro, exhibidos en la exposición referida, desde la perspectiva teórico metodológica de la semiótica de las artes visuales.

Palabras clave: Centro Cultural Ricardo Rojas, menemismo, modos de producción signica

Semiotic analysis and critical reception of the visual texts of Marcelo Pombo and Omar Schiliro

› ABSTRACT

The productions of the artists related to the Ricardo Rojas Cultural Center during the 1990s motivated discourses in the critics of the time that homogenized them under terms such as *light* or *kitsch*. Around these adjectives the aesthetics of Rojas was configured and was discursively equated to the representative art of the nineties. In this article we propose a critical approach to the visual texts made by Marcelo Pombo (Buenos Aires, 1959) and Omar Schiliro (Buenos Aires, 1962-1994), artists linked to the Ricardo Rojas Cultural Center (CCRR) in the 1990s, based on two complementary ways. On one hand, the topics formulated in the speeches about the visual texts elaborated by the aforementioned artists are studied based on the critical reviews of the exhibition *Ilusiones de artista* (Centro Cultural Recoleta, 1993) written in the newspapers *Página 12* and *La Nación*, to later address articles produced in the following decade in *Ramona* magazine. On the other hand, the visual texts *Xuxa* (1993), made by

Pombo, and *Untitled (Roulette)* (1993), made by Schiliro, exhibited in the aforementioned exhibition are analyzed from the theoretical-methodological perspective of visual arts semiotics.

Keywords: Centro Cultural Ricardo Rojas, menemism, modes of sign production

› Introducción

Las producciones vinculadas a la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas durante la década de 1990 han sido objeto de discursos homogeneizantes que las circunscribieron bajo categorías tales como kitsch o *light*. Este último término, empleado por primera vez por Jorge López Anaya (*La Nación*, 1/8/1992) en la reseña crítica de la exposición de producciones de Jorge Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Benito Laren y Omar Schiliro, caracterizó en adelante al arte producido en el mencionado Centro Cultural. En investigaciones recientes se han analizado las etapas de la construcción discursiva del modelo del arte del Rojas estableciendo la participación de las reseñas críticas y la historiografía en la elaboración de aquellos discursos (González, 2009; Krochmalny, 2016; Suárez Guerrini, 2004). De este modo, Florencia Suárez Guerrini (2004) ha estudiado las reiteraciones discursivas presentes en las reseñas críticas de los diarios *Clarín*, *Ámbito Financiero*, *Página 12* y *La Nación*, y en revistas tales como *Lápiz* y *La Maga. Noticias de cultura*, para determinar la construcción del arte argentino de los noventa en tanto objeto histórico. Igualmente, partiendo del análisis de reseñas críticas, textos curatoriales y exposiciones, Valeria González (2009) ha determinado tres períodos para problematizar la construcción del modelo del arte del Rojas. El primero, caracterizado por la elaboración del mismo, comprende los años 1989-1992; el segundo abarca los años 1992-1997 y supone su consagración, mientras que desde el año 1997 se determina la crisis del modelo y la aparición de discursos retrospectivos.¹ De acuerdo con la investigadora, el discurso sobre el arte del Rojas se construyó en ese lapso de tiempo en torno a cuatro argumentos: la diferenciación con respecto al arte de la década de 1980, la marginalización institucional de las nuevas producciones, su vinculación con la tradición artística argentina, a partir de la cita al arte abstracto, y su capacidad de representar su contexto de emergencia. Por su parte, Syd Krochmalny ha señalado la implicancia de los discursos críticos durante el período 1989-1994 en la “(...) sedimentación de un relato y la cimentación de un objeto epistémico (...)” (2016: 117), circunscribiendo el período de formación discursiva entre los años 1989 y 1992. Según el investigador, los textos no sólo remiten unos a otros, sino que, en su confluencia con instituciones y prácticas marginales del sistema del arte, configuraron un sentido común que adscribieron al arte de la década de 1990. En este sentido, el arte *light* fue transformado en sinónimo tanto del arte del Rojas como del arte argentino de los noventa.²

A partir de las investigaciones referidas, es posible identificar dos tópicos críticos que circunscriben las producciones vinculadas al Rojas. Por un lado, como producciones que configuran la estética del

¹ El año 1997 es destacado por González a partir de la exposición panorámica *El Tao del arte* (Centro Cultural Recoleta) curada por Jorge Gumier Maier luego de finalizar su gestión al frente del Centro Cultural Ricardo Rojas que abarcó los períodos 1989-1990 y 1991-1996.

² Los corpus de reseñas críticas abordados por Valeria González y Syd Krochmalny en las investigaciones referidas se encuentran conformados en forma mayoritaria por los diarios *La Nación*, *Página 12*, *El cronista comercial* y las revistas *Lápiz*, *La Maga. Noticias de cultura* y *Ramona*.

Rojas y, por otro, a su vez, a esta estética como representativa del arte argentino de la década de 1990. Ambas configuraciones se constituyen a partir de discursos homogeneizantes que eluden el análisis individual y pormenorizado de los textos visuales. Considerando lo expuesto, y en línea con las investigaciones mencionadas que estudian la participación de la crítica en la configuración del arte de la década de 1990, el presente trabajo tiene por objetivo analizar críticamente dos textos visuales de Marcelo Pombo y Omar Schiliro, artistas vinculados al Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR), expuestos en la muestra *Ilusiones de artista* (Centro Cultural Recoleta, 1993).³ El análisis se realizará a partir de dos vías complementarias. Por un lado, se abordan los textos visuales desde la recepción crítica de la mencionada exposición, en los diarios *Página 12* y *La Nación*. En ellos, se busca identificar tópicos que serán contrastados con textos posteriores publicados en la revista *Ramona* con el objeto de detectar posibles teorías estéticas subyacentes que determinen la interpretación de las producciones artísticas. La selección del corpus de reseñas se justifica por la importancia de estos cuatro medios en la conformación del discurso sobre arte de los noventa. Por otro lado, se analizan los textos visuales *Xuxa* (1993), de Pombo, y *Sin título (Ruleta)* (1993), de Schiliro, desde la perspectiva teórico metodológica de la semiótica de las artes visuales propuesta por Umberto Eco (1975/2000; 1979/2007; 1979/2013) a partir de los desarrollos elaborados por Niño Amieva & Mancuso (2016). Esta metodología implica un análisis en el nivel de la expresión centrado en la detección de los modos de producción signífica empleados en cada texto, para luego, articular este análisis con la postulación de un *topic*.

El abordaje dual propuesto se sustenta en la hipótesis de que las interpretaciones de las producciones de Pombo y Schiliro presentes en la crítica de la década de 1990 en los medios *La Nación* y *Página 12*, son retomadas posteriormente en la revista *Ramona*. Esto produciría una reiteración tópica que, a la vez que prescinde del análisis de los textos visuales, consolida una interpretación. Por lo tanto, la clausura interpretativa podría abrirse a partir de un análisis semiótico centrado en los textos visuales mismos.

› Tópicos de la crítica y la historiografía en torno al arte del Centro Cultural Ricardo Rojas

Como señala Krochmalny (2016), la producción exhibida en la Galería del CCRR, especialmente la de Marcelo Pombo y Omar Schiliro, fue conceptualizada en la crítica como *light*, guaranga o como parte de la estética del Rojas. En esta homogeneización conceptual de las producciones participaron, aunque no exclusivamente, las reseñas críticas de los diarios *Página 12* y *La Nación* y la revista *La Maga. Noticias de cultura*. Por lo tanto, a continuación, se analizan las reseñas críticas elaboradas sólo en los mencionados diarios⁴ con motivo de la exposición *Ilusiones de artista* (1993) para detectar las caracterizaciones de los textos visuales y de los artistas, que construyeron un discurso sobre el arte de los noventa fundado en la subjetividad. Se plantea como hipótesis de trabajo que esta interpretación habría sido recuperada en artículos publicados en la década posterior en la revista *Ramona* que sedimentaron el

³ La exposición estaba conformada por producciones de Alberto Goldenstein, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Omar Schiliro y Marcelo Pombo.

⁴ La revista *La Maga. Noticias de cultura* no cuenta con reseñas críticas de la mencionada exposición por lo que no se incluye en el corpus de análisis. En la edición del 8 de diciembre de 1993 se menciona el levantamiento de la exposición con motivo de la renuncia de Miguel Briante a la dirección de Centro Cultural Recoleta (p. 13).

discurso sobre el arte de los noventa.⁵ De este modo, se produciría una circularidad discursiva en las interpretaciones de las producciones artísticas que soslayaría el análisis de las mismas.

En la reseña a cargo de Fabián Lebenglik publicada en el diario *Página 12* (7/12/1993) se observa la caracterización de los artistas entre los más representativos de la década, a pesar de ser una crítica de 1993, y se le otorga prioridad a la palabra de los creadores. Se recupera la voz de los artistas participantes en relación con la exposición, con excepción de Schiliro. En ella es posible identificar nociones que se reiteran en referencia a la muestra tales como la intimidad, su afinidad, así como la familiaridad y comodidad en la realización de las producciones. De este modo, Marcelo Pombo señalaba que "(...) se trata de trabajos hechos como 'en chancletas', tranquilo, familiarmente" (1993: 24). Por su parte, Alberto Goldenstein remarcaba: "(...) estamos juntos por una afinidad afectiva, más allá de nuestra obra. Diría que nos reunimos con un espíritu romántico (...)" (1993: 24). Una voz disonante se observa en la palabra de Sebastián Gordín quien refiere al desinterés por el concepto de la exposición en favor del interés por la realización de su texto visual. El artista señalaba: "(...) después me dediqué a hacer la obra y me daba lo mismo lo demás, incluso me hubiera dado lo mismo que cambiáramos el concepto de la muestra" (1993: 24). Asimismo, en la reseña el autor establece una relación paradójica con las vanguardias históricas en lo referente al vínculo de las producciones con la vida cotidiana y la ruptura con el arte ilusionista, indicando que los artistas retoman el concepto de ilusión "(...) para que la producción artística esté íntimamente ligada con la vida cotidiana" (1993:24). Con respecto al texto *Sin título (Ruleta)* de Schiliro, Lebenglik, indica que el mismo cuenta con "(...) el sello kitsch barroco del artista: artículos de bazar" (1993: 23).

La cotidianeidad es también señalada por Jorge López Anaya en la reseña publicada en el diario *La Nación* en la que ha indicado, como características del arte joven de los noventa, "(...) la apariencia objetual más evidente, reconocible, fundada en íconos de la vida cotidiana (...)" (1993: 7) y "(...) el énfasis en la intuición y en el gusto personal como algo individual (...)" (1993: 7). De acuerdo con el crítico, los cinco artistas participantes de la exposición responden a estas características. Además, López Anaya caracteriza a las producciones de Schiliro como cursi y destaca en las de Pombo la frivolidad, así como la apropiación de los ejercicios de la plástica infantil que observa en el texto *Xuxa*.

Consideramos que en ambas reseñas se construye una imagen sobre los cinco artistas como representativos del arte joven de la década de 1990. Esta construcción es luego recuperada en la década posterior para referirse globalmente a los artistas representativos de los noventa, es decir, los artistas vinculados al CCRR. De este modo, la sinécdoque presente en la reseña es luego reiterada, y ampliada, en artículos e investigaciones posteriores. En este sentido, resulta fructífero el análisis de las relaciones entre los diferentes tipos de textos pues podría ser un indicio de un diálogo entre los mismos a partir de tópicos comunes vinculados a la subjetividad.

En este sentido, en el análisis de dos notas publicadas por Rafael Cippolini en la revista *Ramona* bajo el título "Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino" (octubre 2000a;

⁵ Syd Krochmalny ha señalado a la revista *Ramona*, editada entre los años 2000 y 2010, como un elemento necesario para que el discurso del arte del Rojas, con sus características estéticas y éticas representativas del arte de la década de los noventa, se constituyera en una entidad (2016:121).

noviembre 2000b) se observa la focalización en la Galería del CCRR y en la figura de Jorge Gumier Maier como organizador y promotor de un modelo curatorial que conforma el arte del Rojas. En este sentido el autor señala que Gumier Maier “(...) logró instaurar enunciados que, prolijamente, y casi sin crítica muchos críticos repitieron después y hasta el presente, desde diferentes medios” (2000b: 6).⁶ Las notas se organizan en base a la selección de hitos en la formación de este modelo, que incluyen tanto textos como exposiciones organizadas por Gumier Maier, y la descripción del mismo. De este modo, la historia del arte argentino en la década de 1990, parecería ser entonces la historia de lo dicho en ese período sobre el CCRR. Cippolini enfatiza la retroalimentación entre la propuesta de Gumier Maier y las reseñas críticas de las exposiciones por él organizadas, en la construcción del arte del Rojas. Según el autor, tan pronto como en 1992 el CCRR “(...) si bien señalaba a un grupo de creadores, por sobre todo era un término que empezó a confundirse con un nombre propio: Gumier Maier” (2000b: 6). Igualmente, en una nota posterior bajo el mismo título y publicada en la misma revista, Cippolini analiza las dinámicas de legitimación de las producciones a partir de la crítica a Jorge López Anaya, focalizando en los textos visuales de Pablo Siquier y Marcelo Pombo. Destaca en ambos casos la preponderancia de la subjetividad y las experiencias personales en sus producciones. De esta manera, la obra de Pombo es influenciada por su realidad de docente, “(...) volviéndola una y otra vez una indagación sobre su experiencia en tanto creador” (2000-2001:18). En este mismo sentido, en otro artículo publicado en la mencionada revista, Laura Batkis considera que los artistas protagonistas de la década trabajaron a partir del afecto y los recuerdos, “(...) de la memoria personal, trazando, tal vez sin saberlo, una estrategia de supervivencia que les permitió eludir el malestar del entorno” (2001: 63). Si bien no define a los protagonistas, menciona a Marcelo Pombo y a Feliciano Centurión, ambos vinculados al CCRR. El título de la nota, “No más que un metro” (*Ramona*, octubre 2001) que remite a la frase pronunciada por Marcelo Pombo en una mesa de discusión en la Fundación Banco Patricios en 1994 en la que enunciaba que sólo le interesaba aquello que sucedía a un metro en torno suyo, es ratificado en el cuerpo de la nota en relación a la proximidad y la amistad como sentimiento sólido en el cual basarse. En este sentido, es posible postular reiteraciones en las caracterizaciones al respecto de las producciones vinculadas al CCRR basadas en la proximidad, la afectividad, la subjetividad y la familiaridad, que se homologan al arte argentino de la década de 1990.

En algunas investigaciones posteriores se observa también una filiación con los postulados periodísticos formulados en la década de 1990 y reiterados a comienzos del siglo veintiuno analizados en el presente trabajo. La referencia a los conceptos de intimidad, afinidad y familiaridad mencionados anteriormente, son propuestos por Mariana Cerviño (2012) al respecto de la estrategia de inserción del grupo del Rojas en el sistema del arte. Desde una perspectiva sociológica, la investigadora ha identificado en los artistas vinculados al CCRR una estrategia de oposición a los artistas de la década anterior a través de una moral vocacional, opuesta a la profesionalización, y de la exposición de sus ideas en términos de gustos personales. Éstos, a su vez, regían la elección de los materiales con los que realizaban sus producciones y en sus elecciones estéticas.

⁶ Sobre los textos fundamentales de Gumier Maier, véase “Avatares del arte”, en *La Hoja del Rojas* n° 1, 1989; *5 años en el Rojas*, Buenos Aires: Eudeba, 1994 y el catálogo *El Tao del arte*, Centro Cultural Recoleta, 1997.

La idea de proximidad es retomada en investigaciones posteriores a partir de la enunciación de Marcelo Pombo al respecto de la circunscripción de su ámbito de interés a un metro cuadrado a su alrededor. En este caso, Claudio Iglesias (2015: 143-154) se propuso analizar la topología de ese espacio inmediato de interés postulando una intersubjetividad en la producción de Pombo fundada en el diálogo, presente en sus textos visuales, con otros artistas. De este modo, el supuesto solipsismo de sus producciones, que se mantienen en la esfera estética al no vincularse con su contexto, se configura como una apertura a través de la comunicación con sus pares. En su análisis, Iglesias remite al proceso de autoconciencia artística de Pombo, a su interés en resacralizar el arte a partir del trabajo con materiales contextualizados, el concepto de belleza y de idealidad estética manifiesta en los materiales baratos y de consumo que se ligan, asimismo, a la pobreza. Esto es observable, según el autor en los textos visuales de la serie de San Francisco Solano, tales como *Vitraux de San Francisco Solano* (1991), *La Navidad de San Francisco Solano* (1991) y *La fiesta de despedida de San Francisco Solano* (1992). Iglesias ha identificado como características de las producciones de Pombo el embellecimiento de los materiales, el acento popular, la formulación de una sensibilidad *camp* y una estética decadente estructurada en un lenguaje visual basado en lo pobre, "(...) lo desvencijado, el acento específicamente decadente, puesto en signos culturales desprestigiados que sin embargo pueden reanimarse, embellecerse y estructurarse en un lenguaje secreto (...)" (2015: 149).

El concepto de belleza es igualmente postulado por Marcelo Pacheco (2006: 86-95) para referirse a las producciones de Pombo. En éstas, la belleza se encuentra en los detalles y accesorios empleados por el artista. Pacheco propuso tres tipos de belleza presentes en sus producciones: aquella producida en sus *ready mades* invertidos, es decir, embellecidos; la que resulta de la aplicación de accesorios que maquillan las superficies, en la que prima lo decorativo y la estética festiva; y la belleza interior que se encarna en los textos visuales como su significado. De acuerdo con Pacheco, los tres estilos de belleza fueron leídos en la década de 1990 como kitsch, en tanto esa categoría operó como una manera de domesticar y unificar lo bello gay.

Por otro lado, con respecto a la producción de Omar Schiliro, Cerviño (2018: 77-92) ha postulado una dimensión sagrada vinculada con la belleza y la sanación, en referencia al diagnóstico HIV positivo del artista. En este mismo sentido, pero desde una perspectiva *queer*, Francisco Lemus (2016) ha postulado que el deseo y la fantasía se constituyen en articuladores de los textos de Schiliro. A partir del trabajo de montaje con materiales degradados, el artista genera anacronismos que le permiten formular una imagen positiva del presente. Lemus señala que las producciones de Schiliro "(...) dan cuenta de un tipo de imaginación y supervivencia forjada en torno a la enfermedad" (2016: 25).

De este modo, a partir de lo expuesto es posible observar modos de abordaje de las producciones de Pombo y Schiliro centrados en aspectos sociológicos y subjetivos. Se destacan en ellos los conceptos de belleza y sacralidad para referirse al trabajo con materiales de consumo popular que son embellecidos. Además, se reiteran las ideas de intimidad para explicar las producciones, ya sea a través de la importancia otorgada a la palabra de los artistas o a partir de las experiencias personales de cada uno.

› Análisis semiótico de los textos visuales *Xuxa* (1993) y *Sin título (Ruleta)* (1993)

Considerando el análisis realizado en el apartado precedente, se observa que los abordajes periodísticos de las producciones vinculadas al CCRR parecen reforzar el discurso crítico y restringir el análisis al ámbito discursivo y a la subjetividad de los artistas. Asimismo, las investigaciones posteriores reiteran algunos tópicos de las reseñas críticas y plantean una valoración de los textos visuales que soslaya su descripción. Contrariamente, la perspectiva teórico metodológica de la semiótica de las artes visuales se constituye como una alternativa crítica al análisis de textos visuales al centrarse en los mismos a partir del análisis de la expresión y su actualización interpretativa, sin recurrir a las circunstancias de la vida privada o la palabra de los autores empíricos. Desde esta perspectiva, el texto, es entendido por Eco como un “(...) artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo” (Eco, 2013 [1979]: 91). En este sentido, el texto habilita y prevé múltiples actualizaciones interpretativas a través del tiempo. Asimismo, en su estrategia generativa el texto prevé al Lector Modelo que sea capaz de completar en su interpretación aquellos espacios vacíos y elementos de lo no dicho que posee. El Lector Modelo es entendido por Eco como una estrategia textual capaz de llevar adelante una actualización pertinente, del mismo modo que lo es el Autor Modelo, el cual se explicita en las huellas textuales y es construido, a partir de ellas, como hipótesis interpretativa por el Lector Modelo. La actualización interpretativa implica un proceso de cooperación textual entre las estrategias mencionadas anteriormente y atañe al nivel de la expresión y al del contenido del texto (Eco, 2013 [1979]: 84-85).

La articulación metodológica que implica la semiótica de las artes visuales supone, en el nivel de la expresión, el análisis de los modos de producción signíca empleados en cada texto, para luego, en el nivel del contenido, postular un *topic*. Este concepto se refiere al proceso abductivo llevado adelante por el lector que formula una hipótesis regulativa que orienta sus actualizaciones y búsquedas en las enciclopedias convocadas por el texto, ampliando determinadas propiedades del mismo y anestesiando otras (Eco, 2013 [1979]:122). La enciclopedia es un postulado teórico que implica la totalidad de las interpretaciones culturales y es utilizada de manera parcial por cada usuario.

El texto visual titulado *Xuxa* (1993) tiene un tamaño de 70 x 85 cm y está conformado por una base rectangular de madera pintada con esmalte sintético de color rojo y blanco sobre la que se encuentra pegada una cartulina, del mismo formato, de color rosa. En la misma se observan *stickers* autoadhesivos pegados, acrílico de color blanco en relieve, papel metalizado de color violeta recortado en forma de óvalo, tiras de papel y de plasticola mezclada con gibre o brillantina distribuidas en forma de líneas oblicuas. En su superficie se encuentra recortada en cartulina roja y pegada la palabra “Xuxa” con una tipografía imprenta mayúscula. Debajo, en un tamaño menor ocupando tres renglones, se encuentran recortadas y pegadas en cartulina celeste las siguientes palabras cuya tipografía también es imprenta mayúscula: “estas en mi corazón y en mi mente Marcelo”. En el contorno de la cartulina, que linda con la base de madera pintada, se encuentran pegados flecos de nylon blanco. Alrededor de la cartulina se observa un excedente de la base de madera [figura 1].

En la descripción del texto, con respecto al análisis de la expresión se observa la presencia de reproducción de unidades combinatorias en las palabras “Xuxa estás en mi corazón y en mi mente Marcelo”. Las unidades combinatorias son, en este caso, las letras, en tanto expresiones codificadas convencio-



Figura 1. Marcelo Pombo, Xuxa (1993). Cartulina con stickers, pintura acrílica con relieve y flecos de nylon sobre madera pintada con esmalte sintético, 70 x 85 cm. Colección Jorge Gumier Maier, (fotografía cortesía del artista).

nalmente cuya materia es diferente del posible referente, que son fácilmente reproducibles. La expresión es leída como correspondiente a un contenido determinado preestablecido con anterioridad. En la organización de las unidades combinatorias es posible plantear la presencia de otro tipo de reproducción, a saber, la vectorización. La misma supone una direccionalidad evidenciada a partir de la lectura desde la izquierda hacia la derecha de las palabras. Asimismo, el tamaño visiblemente mayor de la palabra “Xuxa” supone una jerarquización de las unidades combinatorias, permitiendo postular en este aspecto también la presencia de vectorización en la configuración de la espacialidad. La organización vectorial se encuentra motivada por el contenido, es decir, por la direccionalidad propuesta. La articulación de la expresión se encuentra establecida convencionalmente. Este rasgo, así como la no correspondencia con el posible referente, son compartidos con las unidades combinatorias.

La cartulina posee, además de las palabras mencionadas anteriormente, *stickers* autoadhesivos pegados en la totalidad de su superficie, entre y sobre las letras. Éstos, pueden ser considerados como otros tipos de reproducciones, las estilizaciones, entendidas como expresiones icónicas que suponen una convención que garantiza su reconocibilidad. Los rasgos de los *stickers* permiten reconocer en el sector superior de la cartulina figuras de insectos tales como libélulas, orugas, mariquitas, mariposas, bichos bolita y abejas; así como también de pájaros tales como colibríes. Se observa también la presencia de notas musicales y una estrella. En el sector inferior es posible identificar *stickers* que estilizan otros animales tales como orcas, peces y delfines intercalados con algunos autoadhesivos que representan ranas que se encuentran también en el espacio de transición entre insectos y peces. La presencia de variantes expresivas en la estilización no impide su articulación convencional, sino que evidencia la manera en que una expresión y un contenido se codifican y son reproducibles. Las estilizaciones comparten con los tipos de reproducciones mencionadas anteriormente su diferencia con respecto al referente y su correspondencia con un contenido preestablecido.

La pintura acrílica dispuesta en la cartulina en forma de pequeñas gotas blancas, en la parte superior en donde se ubica la palabra “Xuxa”, podría considerarse como un indicio de la gestualidad del artista debido a que la expresión se encuentra relacionada con un agente causal posible y permite inferir

su presencia pasada. Del mismo modo, observamos indicios en la parte inferior de la cartulina que contiene pequeñas líneas diagonales y líneas curvas de color verde brillante, así como también en el esmalte sintético utilizado en el cartón. Las formas curvas y circulares elaboradas con el esmalte sobre el cartón parecen haberse constituido por la combinación del esmalte con disolvente (aguarrás), de modo tal que ambas sustancias se repelen y el esmalte se esparce. Al colocar una gota de disolvente sobre el esmalte este se expande de manera irregular. Las expresiones se encuentran motivadas por el accionar del artista quien elige el material, acrílico en este caso, y ejecuta una acción que transmite un contenido convencional. Por otro lado, los flecos de nylon también podrían considerarse indicios, si fueran el resultado del corte individual por parte del artista, o bien, muestras, si fuesen un fragmento de porras blancas. En este punto la conformación de la expresión determinaría el reconocimiento o la ostensión.⁷

Asimismo, la totalidad del texto visual podría considerarse como una expresión liminal entre la ostensión y la reproducción, es decir, como una muestra ficticia, en tanto podría leerse como la ficción de una pancarta o póster dirigido a Xuxa. En este sentido, se asemeja a las pancartas realizadas por fanáticos de Xuxa que se observaban en la tribuna de su programa televisivo *El show de Xuxa*.⁸ En la expresión se manifiesta la convencionalización alcanzada por sucesivas configuraciones, en tanto la misma es identificable, y se encuentra elaborada con el mismo material del referente. Las muestras ficticias se encuentran entre la ostensión y la reproducción. Esto se debe a que, si bien la construcción de la cartulina con el texto se presenta como muestra de las pancartas de fanáticos, se observa también una reproducción parcial de ese modelo. El modelo de pancarta se muestra y se reproduce como ficción, en tanto constituye un texto visual dentro del sistema del arte y se encuentra soportada y enmarcada por madera pintada.

En este punto, consideramos que los modos de producción predominantes son la reproducción y la ostensión y los mismos postulan la presencia de estrategias textuales diferentes. La identificación de estilizaciones en los *stickers* dispuestos en la cartulina implica un reconocimiento convencionalizado del contenido el cual, sin embargo, sólo puede realizarse por medio de una observación pausada y próxima al texto. Con respecto a las unidades combinatorias sucede lo contrario, las mismas pueden leerse a distancia, en particular las palabras “Xuxa” y “Marcelo” que poseen un tamaño mayor que las restantes. Se observa también que tanto los *stickers* autoadhesivos como la pintura acrílica se superponen a las letras sin obstruir su lectura. Por su parte, la muestra ficticia implica tanto ostensión como reproducción y en el texto podemos observar dos estrategias que supondrían una complejización en la lectura de este modo de producción signíca. Por un lado, la cartulina se encuentra pegada sobre una madera rectangular cuyos extremos, pintados con esmalte sintético, conforman un marco de contorno para la misma. Si bien es posible pensar que la presencia de la madera se encuentra motivada por una función de soporte de la cartulina, este motivo no parece suficiente para explicar el excedente pintado con el esmalte sintético rojo y blanco. En este sentido, a partir tanto de la observación del mencionado

⁷ El artista menciona ambas conformaciones posibles: fragmentos de una porra o el corte del nylon en flecos. Esta información fue obtenida por medio de audios intercambiados con el artista.

⁸ El *Show de Xuxa* fue un programa infantil conducido por Maria da Graça Meneghel- conocida como Xuxa- y emitido por las señales argentinas de televisión Telefé entre los años 1991 y 1992 y Canal 13 en 1993. El programa fue una adaptación del programa brasileño *Xou da Xuxa* emitido por TV Globo entre 1986 y 1992.

marco como de la proliferación de *stickers* que demandan cercanía para su lectura, es posible identificar la presencia de un trabajo minucioso y meticuloso que excede la comunicabilidad directa que pretendería una pancarta.

El texto visual *Sin título (Ruleta)* (1993) de Omar Schiliro, consiste, por un lado, en un objeto lumínico de 123 cm x 68 cm de diámetro de circunferencia constituido por la yuxtaposición sucesiva de elementos de plástico tales como palanganas, *bowls* y embudos que se alternan con caireles de vidrio y, por otro lado, de un timbre y un plato de plástico adosado a la pared. Se observa desde el sector inferior del objeto lumínico una sucesión decreciente de los elementos mencionados anteriormente, una palangana rosa y dos *bowls* de diferente tamaño de los colores verde y celeste opacos, todos ubicados en posición invertida al uso convencional (boca abajo) y luego un embudo verde oscuro. La palangana rosa posee ocho caireles de vidrio coloreado con forma de flor insertados en su superficie. Se alternan flores de pétalos verdes y centro de color amarillo con flores de pétalos rosas y centro rojo.



Figura 2. Omar Schiliro, *Sin título (Ruleta)* (1993/2018) [pieza con reconstrucción parcial], elementos de plástico, timbre, vidrio y luz, 123 x 68 cm de diámetro, colección particular (fotografía de la autora).

La sucesión de elementos de plástico del sector inferior del objeto se ve interrumpida por la presencia de luz, emitida por dos lámparas incandescentes que se encuentran dentro de una circunferencia de ocho caireles rectangulares de vidrio texturado dispuestos verticalmente. Los caireles se encuentran pintados en su superficie posterior con laca para vidrio y, en su disposición, alternan los colores rosa, celeste, amarillo y verde. Se encuentran atornillados tanto en su sector inferior como superior a embudos de plástico. A continuación, se observa invertida la sucesión de elementos de plástico mencionados anteriormente: un embudo azul, a su vez invertido, seguido de dos *bowls* de plástico de tamaño

diferente, el primero y más pequeño de color verde y el siguiente de color ocre, el cual se ensambla en una palangana verde. En este punto, se observa nuevamente un sector de iluminación compuesto, en su exterior, por una serie de caireles rectangulares dispuestos verticalmente del mismo modo en el sector inferior del texto. Los caireles también se encuentran pintados en su superficie interior con los colores amarillo, celeste, verde y rosa y poseen una textura similar a pequeñas esferas sobresalientes. Para sostenerse, están atornillados a una estructura circular sobre la que se ubican las palanganas inferior y superior. Encima de este sector lumínico se encuentra una palangana color rosa invertida sobre la que se ensambla una palangana verde. En ella, se insertan cinco caireles curvos de los colores rojo, amarillo, verde y azul. Tanto en el inicio como en el final de estos caireles se observan elementos de plástico cilíndricos de los mismos colores mencionados. Hay una correspondencia entre el color del cairel y el de los elementos de plástico, así como también entre estos y el del cairel octogonal que pende del extremo exterior del cairel curvo.

Ubicado en el interior de la palangana verde superior se encuentra un disco de cartón dividido en diez triángulos pintados con acrílico de diversos colores, tales como magenta, lila, naranja y celeste. Los colores se reiteran en pares y estos triángulos se ligan en sus vértices llegando a coincidir todos en el centro del disco. En este lugar se observa una cuchara de plástico debajo de la cual se encuentra un motor o un dínamo que hace girar la cuchara cuando se presiona el timbre que se encuentra sobre el plato de plástico circular de color verde adosado a la pared. El texto cuenta con un sistema eléctrico de conexión paralela que posibilita tanto la concatenación de acciones como la iluminación proveniente de las lámparas incandescentes ubicadas en el interior de las circunferencias de caireles descritas anteriormente. Sobre la cuchara se observa una perla de plástico, en el sector medio, y una lentejuela plateada en el extremo. En la circunferencia de cartón, los triángulos de colores pintados se encuentran calados circularmente en sus bases lo cual permite observar, por debajo del cartón, las siguientes frases impresas sobre una superficie blanca en letra itálica negra: “amorcito calentito”, “ropita linda”, “salud sanita”, “dinerillos”, “amigos buenitos”, “viajecito placentero”, “trabajito liviano”, “suerte buena”, “comidita rica” y “casita cómoda”. Al tocar el timbre, la cuchara comienza a girar deteniéndose en alguna de estas frases. Finalmente, sobre la palangana se observa un disco de vidrio circular sostenido con grampas a la misma [figura 3]. El interior de todo el texto descrito cuenta con una estructura con cables que hace posible el circuito eléctrico, así como con lámparas incandescentes y portalámparas.

Con respecto a los modos de producción signica empleados, se observa en el texto la presencia de ostensión, específicamente de ejemplos, en tanto las palanganas, *bowls*, embudos, la cuchara, el plato y el timbre son ejemplos de una clase, así como de muestras, a partir de los diversos caireles utilizados que son selecciones de partes de un objeto que lo expresan en su totalidad. En ambos casos el contenido se encuentra ligado a la expresión ya formada, aunque, también, la expresión es determinada por el contenido. La convencionalización de la expresión es lograda mediante sucesivas configuraciones que posibilitan su identificación. De este modo, la expresión, realizada con el mismo material del referente, se encuentra codificada.

Por otro lado, se observa nuevamente la presencia de reproducciones a través de las unidades combinatorias identificables en las frases escritas. También, se identifica en el texto la presencia de diversos tipos de vectorizaciones. La organización de los elementos de plástico supone una direccionalidad vertical que se ve reforzada por la posición del lector que debe mirar hacia abajo para ver girar la



Figura 3. Omar Schiliro, Sin título (Ruleta) (1993/2018) [pieza con reconstrucción parcial], elementos de plástico, timbre, vidrio y luz, 123 x 68 cm de diámetro, [detalle], colección particular (fotografía de la autora).

cuchara. En ella se observa vectorización, a partir del motor o dínamo, en tanto realiza un movimiento circular. Además, para activar el texto el lector debe moverse hacia un lado con el fin de presionar el timbre y luego volver hacia el objeto para ver la cuchara girar y detenerse en una frase en la que, también, identificamos vectorización. Otro tipo de reproducciones observables son las estilizaciones presentes en los caireles que estilizan flores. También identificamos como modo de producción a los estímulos programados, que se encuentran entre la reproducción y la invención. En ellos, el receptor es sometido por el texto a un estímulo que produce un efecto no completamente previsible, tal como se observa tanto en los sectores iluminados del texto como en el timbre y en la cuchara que gira. La expresión se encuentra entre una estimulación convencional y la invención de nuevos elementos de un código. De este modo, el contenido de los estímulos programados no se encuentra determinado.

A partir del análisis detallado de los modos de producción signíca presentes en cada texto es posible indagar en las enciclopedias convocadas por los mismos y establecer relaciones que determinan tanto coincidencias como diferencias en vistas al planteo de un *topic*. Tanto en el texto *Xuxa* como en el texto *Sin título (Ruleta)* predominan los elementos de consumo masivo, serializado y de bajo costo que remiten al incremento del consumo interno fomentado por las políticas neoliberales de apertura de los mercados y convertibilidad monetaria implementadas durante la primera presidencia de Menem que fueron eficaces para controlar la hiperinflación durante el período 1991-1994. Asimismo, en ambos casos se observa una evocación a lo infantil, a partir del uso de *stickers* autoadhesivos, el modelo de pancarta dirigida a una figura televisiva infantil y la presencia del juego en la ruleta. En este sentido, Inés Katzenstein (2015:115-130) ha postulado que son las comunidades de niños y adolescentes seducidos por los nuevos objetos de consumo las poblaciones con las cuales Pombo se conecta en sus textos,

utilizando esos objetos nuevos y trabajando con la fascinación publicitaria, por ejemplo, a partir de la decoración de envases de productos. Por otro lado, Francisco Lemus (2017:53-69) propuso la presencia de referencias a la infancia y la adolescencia en el lugar de enunciación de ambos artistas a través del trabajo manual.⁹ El predominio de reproducciones en el texto de Pombo y de estímulos programados en el de Schiliro habilitan la lectura vinculada a lo infantil si bien, el proceso de realización del texto de Schiliro no involucra procedimientos infantiles. Observamos puntos en común en relación al juego, al azar y al deseo en ambos textos visuales. Con respecto al texto elaborado por Pombo, la pancarta dirigida a Xuxa convoca al mundo de un programa de juegos infantiles, en el que la pancarta se realiza con el deseo de hacer público el sentir y con la esperanza de que sea leído por la figura admirada. En su análisis de la función de los medios de comunicación en la implementación de las políticas neoliberales menemistas,¹⁰ Fair (2011) indica que, en el marco de la tendencia a su concentración oligopólica y la crisis de representatividad política, que caracterizaba a la sociedad argentina durante la década de 1990, se produjo una farandulización de la política y una formulación de identidades lábiles en los medios, en particular, en la televisión. La influencia que ejerció la televisión se explica por su alcance a diversos sectores sociales aglutinados frente a la pantalla, su capacidad de generar sentido común y construir opiniones, imágenes y representaciones. El discurso político durante la década de 1990 fue, de acuerdo con el investigador, colonizado por el discurso tecnocrático y mediático fomentando, este último, la aceptación de las políticas neoliberales por parte de los sectores menos favorecidos de la sociedad.

Consideramos que el texto visual de Pombo problematizaría la conquista de los deseos y expectativas individuales por el proceso de farandulización de las figuras públicas impulsado por la política. La búsqueda de atención por parte de la figura idolatrada, desconocida y observada a la distancia, su inclusión en el fuero sentimental más íntimo y el deseo de ser elegido por ella, se complejizan en el texto a través del nivel de detalle que presenta. Los *stickers*, la plasticola con brillantina, el papel metalizado y los flecos de nylon no responden a ese tipo de intencionalidad comunicativa, sino que parecieran postular un regocijo en la decoración que sólo puede ser apreciada en la cercanía de la observación. En este punto, los materiales utilizados en el texto son producto de las políticas económicas favorecedoras del consumo que las imágenes televisivas legitiman. Además, esos elementos formaban parte de la escenografía del programa de Xuxa constituyéndose en parte de la estética festiva que preponderaba en el show.

Al respecto de este texto, Inés Katzenstein (2015) ha identificado características del pop, a partir del trabajo con estereotipos, la apelación a Xuxa como “marca” y elaboración de una pancarta. Sin embargo, ha indicado que, a diferencia del pop, Pombo no emplea un registro relacionado con el espectáculo al utilizar una cartulina y una tabla decorada como materiales para la creación del cartel. Estas

⁹ Las referencias a la infancia y a la adolescencia remiten al concepto de *escuelismo*, postulado en 1978 por Ricardo Martín-Crosa para analizar la originalidad de la producción artística argentina de esa época. Este concepto ya ha sido empleado en una exposición en el MALBA en el año 2009 para referirse al arte de la década de 1990. Si bien la presencia de técnicas infantiles y escolares es evidente en la producción de Pombo, no consideramos que esto constituya un resabio de su formación escolar que permanece como un modelo aprendido proyectado en sus textos visuales. Por el contrario, el análisis que se propone tiene su anclaje en el texto visual y no en la vida privada del artista por lo que cualquier vinculación con la escolaridad deberá fundarse en el texto y no en la biografía. Para profundizar en el concepto de *escuelismo* véase “Escuelismo. Arte argentino de los 90. Homenaje a Ricardo Martín-Crosa”. Malba, Fundación Costantini. Buenos Aires, 2009. Para una lectura crítica de la exposición véase Francisco Lemus “Relatos patrimoniales. Dudas y certezas en una exposición, Escuelismo. Arte argentino de los 90”, VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales, 2012.

¹⁰ Se entiende por menemismo al período 1989-1995 y 1995-1999 comprendido por los dos gobiernos presididos por Carlos Saúl Menem.

particularidades vinculan el texto a una lógica más artesanal, íntima y devocional. En este sentido, el trabajo con materiales devaluados y subordinados, que se vinculan con grupos minoritarios tales como los niños y las mujeres, constituye, según Katzenstein, la dimensión política de la producción de Pombo. Así, la producción del artista se transforma en una "(...) 'máquina colectiva de expresión' (...)" (2015: 119) y él mismo se constituye en artista del pueblo.

Si bien los materiales, el proceso de realización del texto y la apelación a una figura idolatrada se relacionan con el mundo infantil y el trabajo manual, consideramos que el texto posibilita una reflexión sobre la farandulización y la cooptación de los deseos privados por las imágenes televisivas que velan las posibilidades materiales reales de los sectores medios y medios-bajos de la sociedad, no sólo en el mundo de los niños, sino en el de los adultos. En este sentido, la dimensión política del texto no radicaría en la celebración de lo devaluado sino en la problematización del sentido de la espectacularización de las figuras públicas en el contexto del menemismo.

Con respecto al texto de Schiliro, el azar y el juego se manifiestan explícitamente a partir de la presencia de la ruleta, así como también el deseo se presenta en las frases impresas en los triángulos de colores. En este caso, los estímulos programados producen un objeto vistoso que atrae la atención y del cual sólo es posible notar la precariedad material de su realización al acercarse. Los elementos de plástico y la cuchara sólo se identifican materialmente en cercanía al texto. La dinámica lúdica que implica tocar el timbre (es decir, llamar a alguien o algo) para luego ver girar la cuchara expectante por el enunciado en el que se detendrá, supone una participación activa del lector quien, a su vez, puede leer en la obra la acción del azar. El juego que propone el texto no admite perdedores, la cuchara siempre se detendrá en alguna de las frases conformadas por sustantivos abstractos o concretos que remiten a conceptos deseables tales como el amor, la suerte o la salud, o bien a objetos tales como ropa, dinero, comida o casa, seguidos de adjetivos calificativos positivos. El empleo de sufijos diminutivos en algunos sustantivos y adjetivos connotan tanto un tamaño menor como un alto grado de afectividad.

Las enciclopedias convocadas por este texto se corresponden, asimismo, como referimos anteriormente, al contexto social y económico de la década de 1990 a partir del uso de elementos de plástico de consumo masivo y producción serial. La obtención de estos objetos en el barrio comercial de Once, en Capital Federal, así como la compra de los caireles de vidrio pertenecientes a lámparas en casas de antigüedades plantean un trabajo con materiales de diversa duración y origen que se amalgaman en el texto. Los caireles de vidrio fueron pintados con laca para transparentar luz coloreada alternando rítmicamente los colores, de la misma manera que sucede con las palanganas y *bowls*. La búsqueda estética de un equilibrio se observa en la organización de los elementos de plástico a partir de un orden idéntico pero invertido que se detiene al finalizar la circunferencia superior de caireles. El objeto construido no remite a ningún modelo de ruleta, sino que se constituye como un objeto luminoso y funcional sin referente.

Por lo tanto, el texto abordaría la precariedad de los derechos sociales ya no asegurados por el Estado en su versión neoliberal. En este sentido, Maristella Svampa (2005) postula que, a través de la flexibilización laboral, la expulsión de sectores de la población del mundo del trabajo y la institucionalización de la precarización, el orden neoliberal supuso el fin de la cobertura estatal de los servicios y servicios básicos y de los derechos sociales. En estas circunstancias, los individuos son exigidos a hacerse cargo

de sí mismos y a garantizar su acceso a los bienes sociales dentro de la lógica del mercado. En este proceso de autorregulación, los individuos que cuentan con menores capacidades materiales o simbólicas encuentran mayores dificultades y se ven empujados a compensar el déficit estatal por medio de la autoorganización comunitaria.

De este modo, los enunciados presentes en el texto visual remiten tanto a derechos básicos tales como la salud, la alimentación, la vivienda y el trabajo, como al consumo a través de la ropa, el viaje o el dinero, y al ámbito de la vida privada a partir del empleo de palabras tales como suerte, amigos y amorcito.¹¹ La condición de factibilidad de cualquiera de los enunciados reside en el azar de un juego individual al cual el lector es atraído por medio de colores y luces. La seguridad brindada por la estabilidad económica y el Estado de bienestar depende ahora del individuo constituido en “ciudadano consumidor” (Svampa, 2005: 82) bajo el régimen neoliberal.

› Consideraciones finales

A partir de los análisis realizados en el presente artículo es posible constatar, por un lado, la redundancia y retroalimentación tópica entre las reseñas críticas, las notas periodísticas y los artículos de investigación a partir de la apelación a la subjetividad como categoría interpretativa. Por otro lado, se ha desarrollado el análisis de los textos visuales desde la perspectiva semiótica que posibilitó una actualización interpretativa focalizada en las producciones, habilitando una vía de interpretación que implica un retorno a los textos visuales. El análisis de producciones desde esta perspectiva permite la focalización en las mismas a partir de su abordaje detallado. Lejos de posicionamientos esencialistas, es el texto el que habilita sus actualizaciones pertinentes, contenidas virtualmente en él. En este sentido, los dos textos analizados en el presente trabajo problematizan de manera complementaria aspectos referidos a los procesos de individualización de la sociedad argentina de principios de la década de 1990. El texto visual *Xuxa* (1993) aborda la farandulización y su impacto en las vidas privadas de los individuos, mientras que el texto *Sin título (Ruleta)* (1993) problematiza la predictibilidad del acceso de derechos básicos y bienes por parte del ciudadano consumidor.

En ambos textos se reiteran reproducciones y ostensiones como modos de producción dominantes. En el primero prevalecen las estilizaciones y las unidades combinatorias que posibilitan la rápida identificación de los elementos que constituyen al texto como muestra ficticia de una pancarta. En el segundo texto visual se evidencia la preeminencia de la ostensión, a través de muestras y ejemplos, y de los estímulos programados. De este modo, los textos parecen evidenciar, a partir de la presentación de los objetos de consumo, la precariedad de su contexto de emergencia posibilitándole al espectador identificar, por medio de las estilizaciones, elementos de una cotidianidad que se representaba como festiva.

11 Si bien es posible plantear una relación entre la ruleta presente en el texto visual y aquellas pertenecientes a los programas televisivos de juegos, tales como *Wheel of fortune* (EE. UU), no se han encontrado indicios de un juego similar en la televisión argentina de principios de la década de 1990. En el estado actual de la investigación, no hay información que indique su presencia en el programa de juegos *La noche del domingo* (1987-1999; 2008-2013) conducido por Gerardo Sofovich.

También, se destaca que en ambas producciones se manifiestan deseos: de atención, de consumo, de derechos, de afecto, a partir del uso de mercancías articuladas estéticamente. En el primer texto analizado los sentimientos privados provocados por la espectacularización de la imagen mediática se publicitan en una pancarta, a través de estilizaciones, mientras que en el segundo texto los afectos, bienes y derechos básicos que el modelo neoliberal promete se expresan como deseos individuales aún por alcanzar, indeterminados por el efecto del estímulo programado. El azar parece ser la fuerza que en los dos textos determina la concreción del deseo.

La comprensión de los textos a partir de su actualización permite arribar a interpretaciones que horadan las afirmaciones cristalizadas acerca de las producciones de Pombo y Schiliro. Por ello, es posible enunciar una dimensión política fundada en el análisis de las producciones a partir de su problematización de las condiciones sociales imperantes durante el menemismo.

› Bibliografía

- › Ameijeiras, H. (1993, 8 de diciembre). Texto de apoyo y pedido de informes. *La Maga. Noticias de cultura*, p. 13.
- › Batkis, L. (2001). No más que un metro. *Ramona*, num. 17, p. 63. En línea: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0109/9778e39c.dir/r17_21nota.pdf
- › Cerviño, M. (2012). Desde las catacumbas culturales a la herejía artística del Rojas. El ingreso de las periferias en el campo artístico de Buenos Aires en la post dictadura (1978-1992). *Avatares*, num. 3, pp. 1-21. En línea: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/4751/3882>
- › Cerviño, M. (2018). El arte como salvación. Cerviño, M., Lemus, F., Vega, P., y Schiavi, C., *Ahora voy a brillar: Omar Schiliro* (catálogo de exposición), pp. 77-92. Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.
- › Cippolini, R. (2000a). Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. *Ramona*, num. 6, pp. 24-25.
- › Cippolini, R. (2000b). Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. *Ramona*, num. 7, pp. 6-7. En línea: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHcb5c.dir/r07_10nota.pdf
- › Cippolini, R. (2000-2001). Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. *Ramona*, num. 9-10, pp. 17-18. En línea: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0136/b92cc0a2.dir/r9y10_14nota.pdf
- › Eco, U. (2000 [1975]). Manzano, C. (trad.). *Tratado de Semiótica General* (5ta ed.). Lumen.
- › Eco, U. (2007 [1979]) Perspectivas para una semiótica de las artes visuales. *Criterios*, núm. 25-28, pp. 221-233.
- › Eco, U. (2013 [1979]). Pochtar, R. (trad.). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Sudamericana.
- › Fair, H. (2001). La función de los medios masivos de comunicación en la legitimación de las reformas de mercado. Consideraciones a partir del caso argentino durante el primer gobierno de Carlos Menem (1989-1995). *SAAP*, núm. 5(1), pp. 93-130. En línea: <https://revista.saap.org.ar/contenido/revista-saap-v5-n1/Fair.pdf>
- › González, V. (2009). *Como el amor: Polarizaciones y aperturas del campo artístico en Argentina 1989-2009*. Libros del Rojas.
- › Iglesias, C. (2015 [2014]). Topología del metro cuadrado. Katzenstein I., Cerviño, M. e Iglesias, C., *Marcelo Pombo, un artista del pueblo* [catálogo de exposición], pp. 143-154. Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.

- › Katzenstein, I. (2015). Marcelo Pombo, un artista del pueblo. Katzenstein I., Cerviño M. e Iglesias C., *un artista del pueblo* [catálogo de exposición], pp. 115-130. Fundación Lacroze de Fortabat.
- › Krochmalny, S. (2016). La construcción discursiva de las artes visuales en los noventa. *Questión*, núm. 1(50), pp. 114-134. En línea: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3245/2763>
- › Lebenglik, F. (7 de diciembre de 1993). Ecos de una muestra perdida. *Página 12*, p. 24.
- › Lemus, F. (2012). *Relatos patrimoniales. Dudas y certezas de una exposición, Escuelismo. Arte argentino de los noventa*. [Ponencia]. Facultad de Bellas Artes, VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, La Plata, Buenos Aires, Argentina. En línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40947>
- › Lemus, F. (2016). Omar Schiliro. Artesano de la alegría. *El banquete de los dioses*, núm. 5(7), pp. 10-36.
- › Lemus, F. (2017). Infancia y temporalidades queer en la Galería del Rojas. *Among Others*, núm. 12, pp. 53-69.
- › López Anaya, J. (1 de agosto de 1992). El absurdo y la ficción en una notable muestra. *La Nación*.
- › Martín-Crosa, R. (2009 [1978]) Escuelismo (Modelos semióticos escolares en la pintura argentina). *Escuelismo. Arte argentino de los 90. Homenaje a Ricardo Martín-Crosa* [catálogo de exposición], (pp. 15-18). Malba, Fundación Constantini.
- › Niño Amieva, A. y Mancuso, H. (2016). Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual. *AdVersus*, núm. VIII(21), pp. 48-86. En línea: <http://www.adversus.org/indice/nro-31/articulos/XIII3102.pdf>
- › Pacheco, M. (2015). Las bellezas de Marcelo Pombo. Katzenstein, I, Pacheco, M. y Sato, A., *Pombo*, (pp. 83-95). Adriana Hidalgo.
- › Suárez Guerrini, F. (2004). *Arte argentino de los 90. Discurso crítico y relatos sobre el arte*. [Ponencia]. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", VI Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música, Buenos Aires, Argentina.
- › Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Taurus.