CUADERNOS DEL INSTITUTO
Investigación y Experimentación en
ARTE Y CRÍTICA

ISSN 2591-6297

Nº 2 – Agosto de 2018

PARATEXTOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Coords. Sergio Moyinedo y Marina Panfili

IIEAC
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN EN ARTE Y CRÍTICA

UNA CRÍTICA DE ARTES

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Área Transdepartamental de Crítica de Artes (ATCA)

Decana: Marita Soto

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC)

Director: Gastón Cingolani

Apoyo técnico:

Área de Publicaciones de ATCA

Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

ISSN 2591-6297

Nº 2 - Agosto de 2018

Buenos Aires, Argentina

CUADERNOS DEL INSTITUTO
Investigación y Experimentación en
ARTE Y CRÍTICA

Nº 2 – Agosto de 2018 – ISSN 2591-6297

Tema de Cuaderno:

PARATEXTOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Coords. Sergio Moyinedo y Marina Panfili

ÍNDICE

1. Presentación……pág.4

2. Historicidades y geograficidades de la obra de arte
MOYINEDO, Sergio (en colaboración)……pág.5

3. Periodizaciones de la contemporaneidad: una transposición gráfica
CIPRIANO, Julia; PANFILI, Marina y MOYINEDO, Sergio.……pág.12

4. ¿Qué hacer con un tiburón muerto?
MOYINEDO, Sergio……pág.17

5. La performance del espectador: los dispositivos de recepción del arte sonoro
como estado de codeterminación
SAVASTA ALSINA, Mene……pág.24

6. Paratextos en el arte multimedia. Estudio del catálogo de la muestra del colectivo
OP_ERA, *El cuerpo como interfase*
SÁNCHEZ, Gerardo……pág.36

7. Una y dos obras: *Eva-Argentina* y *Rapsodia inconclusa* a través de sus catálogos
PANFILI, Marina……pág.55

Presentación

Una cama sucia y revuelta puede ser un autorretrato, una manta hecha de pétalos de rosas puede ser un monumento, la imagen de un hombre arrastrando una barra de hielo por la calle hasta que se derrite puede reducirse a una tesis política. Se trata de tres obras de arte muy conocidas; obras que, dentro del arte, aluden a distintos aspectos del mundo y que, a su vez, son obras de arte contemporáneo. ¿Qué las hace obras contemporáneas? En principio, no hay nada en la apariencia material bajo la que se manifiestan que justifique su clasificación como *arte*. Su pertenencia a esa categoría dependerá de la inclusión de la materia (cama, manta, video) en el complejo e intrincado sistema que define lo que es, hoy y aquí, una obra de arte. La presencia de estos artefactos en una sala de museo o galería de arte deja, de entrada, pocas dudas acerca del funcionamiento semiótico al que están destinados: son obras de arte y se espera que de esa manera sean entendidos. La obra se pone en funcionamiento. El artefacto se ve enredado en una trama textual cuyos límites son difíciles de trazar. Desde mayor o menor distancia –en el tiempo y en el espacio–, un universo de textos activa las referencias y las maneras en que la obra se da al mundo. Estos textos están hechos de materia heterogénea: carteles de sala, catálogos, páginas web, críticas, arquitecturas, ordenamientos en el espacio de los objetos, en fin, todo aquello que, no siendo el objeto presentado como obra, promueve, en distintos niveles, su funcionamiento artístico.

Que una cosa sea percibida como obra de arte, que se vea incluida en una clasificación que la determine como autobiográfica o política y, además, contemporánea, depende de los *umbrales* que hayan sido construidos a su alrededor. Una exposición, por ejemplo, no es otra cosa que una compleja arquitectura textual que sueña con la llegada de un espectador dócil a las instrucciones provistas por la institución. Atravesando los distintos umbrales, ese espectador –hipotético, anhelado pero no siempre real– incorporará los saberes que transforman a la cosa en obra.

En conversaciones sobre arte contemporáneo es un lugar común lamentar el exceso de explicaciones que se necesitan para relacionarse con las obras actuales. Tal vez ese sea un rasgo de las prácticas artísticas contemporáneas. Como sea, cualquier abordaje analítico del arte contemporáneo debe integrar la manifestación material de la obra en el sistema discursivo que determina su presencia pública. Los trabajos compilados en este *Cuaderno* fueron producidos en el marco de una serie de proyectos radicados en el IIEAC[1] y están dedicados a reflexionar sobre las palabras, las imágenes, los sonidos, las técnicas y los espacios de los que están hechas las obras contemporáneas.

[1] Los proyectos son: Arte y tiempo. Periodizaciones de la contemporaneidad en la historia del arte y la crítica de arte (2011-2012); Paratextos del arte contemporáneo (2013-2014); y Paratextos del arte contemporáneo 2. Los espacios del arte (2015-2017), dirigidos por Sergio Moyinedo.

Historicidades y geograficidades de la obra de arte[2]

Sergio Moyinedo (en colaboración[3])
smoyined@yahoo.es

Para un metaobservador, la obra de arte no puede confundirse con la cosa frente a la cual se sitúa un espectador. Para este, la obra es eso con lo que se relaciona perceptivamente, para aquel, la obra es un estado del sistema discursivo que determina espacio-temporalmente el estatuto artístico de una cosa. En el presente trabajo, se reflexiona sobre la utilidad metodológica de herramientas teóricas provenientes de los ámbitos de las teorías de la historia y de la geografía. Nociones como *régimen de historicidad* y *régimen de geograficidad* podrían ser de utilidad en el análisis de las modalidades contemporáneas de la circulación social del arte.

Palabras clave: arte - historia - geografía - tiempo - espacio

Historicities and geographicities of the work of art

For a *meta-observer*, the work of art is not the same as for the spectator. For this, the work is with what is perceptively related, for that, the work is a state of the discursive system that determines space-temporally the artistic status of a thing. In the present paper, is suggested a reflection upon the methodological utility of theoretical tools from historical and geographical theory. Notions as *regime of historicity* and *regime of geographicity* could be useful in the analysis of the contemporary modalities of the social circulation of art.

Keywords: art - history - geography - time - space

[2] Versión actualizada del trabajo del mismo título presentado por el equipo en las jornadas JIDAP de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata. Publicado en actas ISSN 1850-6011.
[3] Marisa Brachet-Cota, Marina Panfili, Julia Cipriano, Mercedes Savasta Alsina, Karina Casares, Carolina Couto, Maite Doeswijk, Marcela Borrilli, Gerardo Sánchez Olguín.

La ceguera del espectador

Cuando se habla acerca de los fenómenos artísticos, suele presentarse una confusión entre las actividades que definen la relación espectatorial y aquellas propias de una relación analítica. Para salvar este obstáculo metodológico conviene pensar en dos mundos posibles, aquel que habitan el espectador y el artista y aquel que habita el analista de las prácticas artísticas. Esta distinción entre mundos metaforiza, aquí, una distinción entre conjuntos de prácticas más o menos estabilizadas que determinan en cada caso comportamientos vinculados a los fenómenos artísticos. En ese sentido, lo que consideremos *obra de arte* va a ser diferente en el desplazamiento de uno a otro de esos mundos posibles. Tomemos por caso al espectador. En uno de esos mundos, la obra de arte consiste en la cosa con la que el espectador se relaciona. Por un lado, esa relación está determinada por una práctica de lectura que se inscribe en un esquema de temporalidad irreversible en el que la obra precede a la actividad espectatorial. Por otro, al habitante de este mundo esta relación de lectura con la obra de arte se le presenta indeterminada y, por lo tanto, ahistórica. Dicho de otro modo, el espectador, y esto es lo que lo hace espectador, no percibe la compleja red de reglas que organizan su relación con la obra, permaneciendo ciego a las determinaciones espacio-temporales que lo atraviesan en el momento de la relación artística.

Por su parte, el mundo habitado por el analista se define por un conjunto de prácticas de naturaleza diferente. El analista de los fenómenos artísticos tiene la posibilidad de ver desplegarse ante sus ojos el espesor histórico de la relación espectatorial. Si para el espectador la obra de arte se reduce a los límites materiales de lo que se le presenta, para el analista la obra es un *estado* cuya permanencia queda definida con referencia a una configuración espacio-temporal particular. A su vez, bajo la meta-observación analítica (Luhmann, 2005), el espectador deviene una figura que representa un conjunto de operaciones que determina la lectura de la obra y que permanece invisible al espectador en el momento de consumo. El analista puede –debe, más bien– dar cuenta de las determinaciones temporales y espaciales que regulan la circulación social (Verón, 1987) de la obra de arte.

Todos podemos habitar uno u otro de estos mundos, pero nunca los dos al mismo tiempo. Podemos, en un momento, ser espectadores, siguiendo comportamientos naturalizados por el hábito social que regula la relación de lectura o consumo de una obra de arte; y podemos, en otro momento, llevar adelante un trabajo de desnaturalización de esos comportamientos siguiendo los protocolos de las ciencias sociales. El espectador se encuentra bajo un régimen espacio-temporal que no puede percibir mientras lo actualiza y el trabajo del analista es estudiar ese régimen. Desde luego, el analista no puede percibir, mientras realiza la tarea analítica, la improbabilidad de las representaciones que construye. Pero esa es otra ceguera, de la que no nos ocuparemos aquí.

Debe quedar clara, entonces, esta distinción entre dos modos de *estar* en el tiempo y en el espacio; el espectador es “arrastrado” por la corriente histórica mientras que el analista se sale de la historia que habita el espectador para poder describir su funcionamiento.

Temporalidad

La noción de *régimen de historicidad* propuesta por François Hartog debería, según el autor, “poner a la luz modos de relación con el tiempo: formas de la experiencia del tiempo, aquí y allá, hoy y ayer. Maneras de ser en el tiempo” (Hartog, 2003: 20). El abordaje de estas distintas maneras de ser en el tiempo requiere la atención sobre los modos de articulación de las que

Hartog considera las categorías universales que organizan la experiencia del tiempo: *pasado – presente – futuro*.

> *¿De qué manera, según los lugares, los tiempos y las sociedades, estas categorías, a la vez de pensamiento y de acción, se ponen en funcionamiento y hacen posible y perceptible el despliegue de un orden del tiempo? ¿De qué presente, apuntando a qué pasado y a qué futuro, se trata aquí o allá, ayer u hoy? El análisis se focaliza por lo tanto sobre un más acá de la historia (como género o disciplina), pero toda historia* […] *presupone, reenvía a, traduce, traiciona, magnifica o contradice una o unas experiencias del tiempo. Con el régimen de historicidad tocamos una de las condiciones de posibilidad de la producción de historias: según las relaciones respectivas del presente, del pasado y del futuro, ciertos tipos de historia son posibles y otros no.* (Hartog, 2003: 27)

Por otra parte, puede pensarse esta noción en su doble naturaleza denotativa y heurística. Régimen de historicidad pensado como modo natural y universal en que las culturas organizan su relación con el tiempo o como herramienta para el trabajo metahistórico. Reencontramos aquí la distinción entre los mundos del espectador y del analista de la que hablamos más arriba: el espectador aparece sobredeterminado por un régimen de historicidad particular que organiza la configuración temporal de sus comportamientos, mientras que el analista asume la noción de régimen de historicidad como herramienta para describir los modos de articulación de pasado, presente y futuro que configuran la temporalidad de la obra de arte y del espectador.

Trascendiendo la modestia heurística que Hartog atribuye a la noción, Christian Delacroix hace alusión a esa doble naturaleza según la cual "[…] no es sólo una herramienta, designa también un objeto de estudio. […] la noción de régimen de historicidad […] se encuentra así en el punto de articulación entre metodología del historiador y ontología de la condición histórica." (Delacroix, Dosse y Garcia, 2009: 32)

El trabajo del metahistoriador es el de desnaturalizar los regímenes de historicidad que regulan el funcionamiento temporal que las sociedades, en diferentes momentos y lugares, viven como fundado en la naturaleza. El análisis de las representaciones temporales que las sociedades se dan de sí mismas implica la observación de los diferentes modos de articulación de las tres categorías temporales universales. Hartog presenta los casos de tres regímenes de historicidad que se diferencian por la manera en que se enfatiza la relación con el pasado, con el presente o con el futuro. El antiguo régimen de historicidad vinculado a la idea de la *historia magistra* que privilegia la relación con el pasado a partir de lo ejemplar; el régimen de historicidad propio de la modernidad en el que "la luz ya no proviene del pasado sino del futuro" (Hartog, 2003: 111) y se abandona lo ejemplar en busca de lo único, privilegiando el punto de vista del futuro; y, finalmente, un tercer régimen de historicidad al que denomina *presentismo*.

Esta secuencia de tres segmentos representativos de los correspondientes regímenes de historicidad resulta del análisis que lleva adelante Hartog sobre un corpus textual, es decir, sobre un conjunto de representaciones de la temporalidad que se presentan como diferentes por su manera de articular las tres categorías universales. Estos regímenes de historicidad constituyen períodos sucesivos de larga estabilidad de su funcionamiento temporal. El último de ellos, el *presentismo*, constituye el régimen de historicidad que regula nuestra propia configuración temporal y al que vamos a prestar atención en nuestro intento de volver operativa la noción en el ámbito de la historia del arte.

Espacialidad

Jean-Marc Besse se propone transponer al ámbito de la geografía la noción de régimen de historicidad desarrollada por Hartog. En primer lugar, recupera la idea de *geograficidad* (Delacroix *et al*., 2009: 285). Como se dijo anteriormente con respecto a la idea de historicidad, Besse señala que la noción de geograficidad puede ser objeto de dos lecturas diferentes, epistemológica u ontológica, coincidiendo con la presentación que hace Éric Dardel de "[…] la geograficidad de la existencia humana no sólo como el fundamento último y necesario de los saberes geográficos, sino también como una dimensión constitutiva de la humanidad misma" (Delacroix *et al*., 2009: 289). Si volvemos a nuestra inicial distinción entre los dos mundos, aquel en el que habíamos ubicado al espectador y al artista correspondería a la dimensión ontológica de la geograficidad, en tanto dimensión constitutiva de la vida humana en relación con su territorialidad, dado que "[…] la presencia del ser humano en el mundo implica una *situación* y por lo tanto una *espacialización*" (Delacroix *et al*., 2009: 289). Esta dimensión pone en juego categorías que determinan el comportamiento espacial de las sociedades:

> *La geograficidad del ser humano no es otra cosa que (el) movimiento que se tiende entre un Aquí y un Allá presentados por Dardel como un suerte de a priori fundamentales de toda existencia humana cualquiera que sea. El Aquí y el Allá forman la estructura donde se origina el espacio geográfico. La geograficidad humana no es otra cosa que la presencia y el poder de esta estructura en la organización de la vida humana, individual y colectiva*. (Delacroix *et al*., 2009: 292)

Así, nuestros comportamientos se encuentran determinados por operaciones de espacialización que, desde luego, permanecen invisibles a quienes las actualizan. Pero, de igual manera a como lo hemos visto respecto de los procesos de temporalización, existe la posibilidad de observación de esas operaciones que constituyen la geograficidad de las prácticas sociales. La dimensión epistemológica de la que habla Besse reside en la posibilidad de establecer una posición de metaobservación y dar cuenta de los procesos de espacialización de las sociedades humanas que permanecen necesariamente invisibles a aquellos cuyas prácticas determinan.

La noción de *régimen de geograficidad* presentada por Besse articula, por lo tanto y al igual que la de régimen de historicidad, su estatuto de objeto de estudio y su validez heurística. Según este autor la condición de operatividad de esta transposición depende de la posibilidad de la existencia efectiva de diferentes modos de organización de la experiencia espacial, "de varios tipos de relaciones entre el hombre y el espacio, de varias maneras de pensar y de vivir social y culturalmente el espacio" (Delacroix *et al*., 2009: 294), y de la posibilidad de establecer una serie de elementos constitutivos de la experiencia espacial (equivalentes a la tres categorías universales de la temporalidad, *pasado – presente – futuro*, presentadas por Hartog) cuya combinatoria determine diferentes regímenes de geograficidad. Las categorías propuestas por Besse a modo de hipótesis son: *separación - orientación - inclusión - dimensión*, y los diferentes modos de relación entre estas categorías definirían los diferentes regímenes de geograficidad. Desde su posición metageográfica, Besse observa una transformación de los marcos espacio-temporales de la experiencia humana en los primeros años del siglo XX. Esta observación pone de relieve dos ideas que se hacen presentes en el discurso geográfico de esa época: la noción de un mundo finito o empequeñecido y la concepción de un mundo unificado, homogeneizado:

> […] *el desarrollo irrefrenable del tema del estrechamiento del mundo, en el curso del siglo XIX y luego del XX, señala la instalación de un espacio mental totalmente diferente en cuyo interior los*

> *saberes geográficos deberán ejercerse: el espacio de la globalidad y de la unidad terrestres.* (Delacroix, *et al.*, 2009: 294)

Queda planteada así, de manera similar a como lo vimos con respecto de la noción de régimen de historicidad, la posibilidad de un análisis metageográfico que dé cuenta de los modos en que se define para las distintas épocas y lugares la relación entre el hombre y el espacio. El valor heurístico de ambas nociones se apoya en el análisis de las representaciones que las sociedades hacen de sí mismas en diferentes momentos de la historia. Para poner a prueba la viabilidad del valor metodológico de estas dos nociones en el estudio de los fenómenos artísticos, nos ubicaremos en la metaposición de observación propia de cualquier analista para intentar dar cuenta de los procesos que determinan el funcionamiento espacio-temporal del mundo en el que cohabitan artista, obra y espectador.

Historia y geografía del arte posmoderno

Cualquier análisis de los regímenes de historicidad o geograficidad tiene por objeto una representación del mundo. En nuestro caso, representaciones de la historia del arte bajo la forma de un esquema de periodización. El esquema de periodización elegido articula, como en la mayoría de las periodizaciones de la historia del arte, referencias cronológicas y estilísticas.

En su libro *Radicante*, Nicolas Bourriaud presenta un esquema de periodización conformado por tres segmentos consecutivos: modernidad – posmodernidad – altermodernidad. Podemos asociar a cada uno de esos segmentos con un régimen de historicidad particular, lo que nos llevaría a pensar que la secuencia terminológica *modernidad – posmodernidad – altermodernidad* representa un cambio en el modo de configuración temporal de la obra de arte. En términos más generales, cada término periodizador no sólo indica el comienzo y el fin de un período temporal sino también un modo de ser de la obra de arte. A cada segmento corresponde un conjunto de operaciones estilísticas que definen un funcionamiento del mundo del arte y el paso de uno a otro período presupone un cambio en las prácticas tanto productivas como espectatoriales, así como en la apariencia material de la obra. Según este esquema, no sólo debemos hablar de obras modernas, posmodernas y altermodernas, sino también de artistas y espectadores modernos, posmodernos y altermodernos. Bourriaud dedica su libro a la *altermodernidad*. La fundamentación de su hipótesis acerca del surgimiento de este nuevo momento del arte lo lleva a distinguir la altermodernidad de los modos anteriores de la productividad artística. Para establecer esa distinción recurre a series metafóricas que representan esos cambios de configuración de la circulación artística.

En la secuencia metafórica elegida, Bourriaud describe comportamientos representativos de cada segmento a partir de referencias *automovilísticas*:

> *Cuando el motor modernista se apagó, al final de los años 70, muchos decretaron el fin del movimiento en sí. Los posmodernos comenzaron a dar vueltas alrededor del vehículo, desarmaron su mecánica, lo redujeron a piezas de recambio, teorizaron la avería, antes de pasearse por los alrededores y anunciar que cada uno podía caminar a su modo hacia cualquier dirección. Los artistas de los que hablamos aquí quieren quedarse dentro del coche, seguir en la dirección que fue la de la modernidad –pero hacer funcionar su vehículo según los accidentes del terreno con que se encuentran y con otro combustible* […] (Bourriaud, 2009: 106)

La modernidad está representada por el automóvil en movimiento, la posmodernidad por el automóvil detenido y la altermodernidad por el automóvil nuevamente en movimiento. La

idea de modernidad como un automóvil lanzado en un movimiento unidireccional es un esquema de representación de la modernidad bastante usual y se corresponde con el régimen de historicidad moderno tal como lo describe Hartog, es decir, privilegiando el punto de vista del futuro por sobre las otras dos dimensiones temporales. En el otro extremo de la secuencia, la altermodernidad propuesta por Bourriaud recupera la direccionalidad moderna perdida durante los devaneos propios de la posmodernidad. Los artistas altermodernos recuperan el movimiento y la direccionalidad aunque no en los mismos términos de la modernidad de la que Bourriaud supone son una continuación. En el medio, un segmento temporal marcado por la ausencia de un destino; el automóvil se detuvo y nadie se propuso ponerlo nuevamente en marcha: el colmo de la autorreferencialidad, su culminación en todo caso. Abandonados por el último impulso de la modernidad al costado del camino, los posmodernos viven en un presente continuo. La temporalidad correspondiente a esta representación que hace Bourriaud de la posmodernidad puede ser descripta bajo el régimen de historicidad denominado por Hartog como *presentismo*, que corresponde a la salida de los tiempos modernos:

> […] *el engendramiento del tiempo histórico parece como suspendido. De allí esta experiencia contemporánea de un presente perpetuo, huidizo y casi inmóvil, que busca a pesar de todo producir por sí mismo su propio tiempo histórico. Todo sucede como si no hubiese más que presente, una suerte de vasta extensión de agua agitada por un incesante chapoteo.* […] *Es este momento y esta experiencia contemporánea lo que denomino como presentismo*. (Hartog, 2003: 28)

A partir de cierto momento –Hartog elige como fecha paradigmática 1989– comienza una época en la que prevalece la relación con el presente: el proyecto moderno se desvanece como la ilusión que siempre fue, los artistas posmodernos ya no miran al futuro y pierden toda referencia maestra que les indique un camino a seguir. O, mejor dicho, pueden quedarse por ahí o retomar el movimiento en la dirección que mejor les parezca, abandonando los restos del automóvil de la modernidad. Esta posibilidad de tomar múltiples direcciones se relaciona con una hipótesis de Hartog –cercana a muchas otras teorías sobre la posmodernidad– acerca de un presente hecho de formulaciones locales, sectoriales o disciplinares, lejos de una expresión unificada; lo que lo lleva a preguntarse si "[…] la dispersión o simplemente una multiplicidad de diferentes regímenes de historicidad serían un rasgo constitutivo y distintivo de nuestro presente" (Hartog, 2003: 208).

Por otra parte, la imagen del devaneo posmoderno alrededor del vehículo detenido de la modernidad podría llevarnos a pensar también en la salida de un modo de configuración espacial y la entrada en una nueva geograficidad de la experiencia artística. La secuencia de temporalidades representada por la periodización de Bourriaud implica necesariamente una articulación espacial. Si pensamos en la noción de régimen de geograficidad, podríamos extender su uso al abordaje de esos cambios de espacialidad en el pasaje de uno a otro segmento periodizador. En el caso específico de la metáfora automovilística, vemos cómo se alteran por lo menos dos de las categorías determinantes de la configuración espacial: la de *separación* y la de *orientación*. El relato posmoderno reconfigura las relaciones de espacialidad: las dimensiones de separación y de orientación se ven desarmadas con respecto al modo de organización moderno del espacio. Podemos apropiarnos aquí el término *dispersión*, citado más arriba y utilizado por Hartog en su descripción de las formas de la temporalidad contemporánea. ¿Sería posible postular una condición de la espacialidad posmoderna consecuente con la idea de *presentismo*? En un primer momento de la metáfora, podríamos pensar en una operación espacial consecuente con la idea de un presente continuo, algo así como un *aquí* perpetuo, la detención de todo movimiento que desarma las

relaciones de separación (Aquí/Allá) y de orientación, "dispuesto hacia" (Besse, 2009: 295), que venían definiendo la modernidad. En un segundo momento, encontramos un movimiento que ya no posee la dirección maestra que definía la espacialidad moderna. Esta dispersión, representada por la idea de que "[…] cada uno podía caminar a su modo hacia cualquier dirección", representa un cambio en las relaciones de orientación. Su potencial multiplicación nos llevaría a preguntarnos a su vez si la situación espacial de la contemporaneidad podría definirse, siguiendo a Hartog, por una multiplicidad de regímenes de geograficidad, una época que asume espacios "hojaldrados, imbricados, desfasados, cada uno a su propio ritmo" (Hartog, 2003: 26)[4], que definen la condición posmoderna de la espacialidad. Desde luego, los indicadores de espacialidad presentes en la metáfora elegida no agota ni mucho menos la extensa representación de la geograficidad del arte que propone Bourriaud en su libro, pero esos pocos indicadores nos sirven como punto de partida para poner a prueba las posibilidades de la noción de régimen de geograficidad en el análisis de los fenómenos artísticos.

Aquí termina la comparación, Bourriaud continúa la metáfora según un programa de recuperación de ciertas características temporales y espaciales propias de la modernidad que dará forma a un nuevo segmento en la periodización de la historia del arte.

Cierre

Cada uno de nosotros, y todos a la vez, vivimos atravesados por los regímenes de historicidad y de geograficidad que corresponden a la época y al lugar en que nos encontramos. No es diferente para los habitantes del mundo del arte, artista y espectador se configuran espacio-temporalmente según los regímenes bajo los que les toque vivir su relación artística. La propuesta de este trabajo privilegió la dimensión heurística o metodológica de las nociones de régimen de historicidad y de régimen de geograficidad, es decir, su posible valor para desarrollar futuras representaciones metahistóricas y metageográficas del arte.

Referencias

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Delacroix, C.; Dosse, F.; Garcia, P. (2009). *Historicités*. París: La Découverte.

Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité*. París: Seuil.

Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. México: Herder.

Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.

[4] Hartog se refiere aquí a la "pluralidad del tiempo social" postulada por Braudel.

Periodizaciones de la contemporaneidad: una transposición gráfica

Julia Cipriano; Marina Panfili; Sergio Moyinedo
ciprianomariajulia@gmail.com; marinapanfili@gmail.com; smoyined@yahoo.es

En el proyecto *Arte y tiempo* (2011-2012) nos propusimos abordar el problema de la periodización del arte contemporáneo en la escritura histórica y crítica de arte. Esta categoría se encuentra en el centro de una serie de disputas y desacuerdos respecto de lo que designa, tanto en lo que refiere a su alcance temporal como a los rasgos que caracterizan aquello que nombra. Como parte del análisis de las periodizaciones y definiciones de la contemporaneidad artística en diversos textos históricos y críticos, realizamos una serie de representaciones gráficas. Estos gráficos no son equivalentes de aquellas narraciones a las que refieren sino representaciones posibles de la segmentación temporal implícita en ellas.

Palabras clave: arte contemporáneo - periodización - representación - gráficos

Periodizations of the contemporary: a graphic transposition

The project *Art and time* (2011-2012) studied the problem of the periodization of contemporary art in historical writing and art criticism. This category stands in the middle of several disputes and disagreements regarding what it means, both in terms of its temporal scope and the characteristic features of what it names. As part of the analysis of the periodizations and definitions of contemporary art in various historical and critical texts, we made a series of graphic representations. These graphs are not equivalent to the narratives they refer to, but possible representations of the temporal segmentation implicit in them.

Keywords: contemporary art - periodization - representation - graphs

La escritura histórica instituye discontinuidades en el *continuum* temporal del mundo de lo existente. Cada discontinuidad puede describirse bajo la figura de una frontera que permite distinguir, de uno y otro lado, conjuntos de fenómenos, y esta distinción se funda en rasgos considerados pertinentes. Mientras que el historiador segmenta temporalmente su objeto, el *metahistoriador* tiene por misión desnaturalizar el trabajo de periodización, identificando las operaciones de corte que realiza el historiador cuando arma su secuencia.

En el proyecto *Arte y tiempo. Periodizaciones de la contemporaneidad en la historia del arte y la crítica de arte* (2011-2012) nos propusimos abordar el problema de la periodización del arte contemporáneo en la escritura histórica y crítica de arte, adoptando una posición de observación metahistórica.

Aunque ningún segmento de la periodización histórica del arte está libre de problematizaciones y revisiones, la periodización de la contemporaneidad artística parece no haber alcanzado un horizonte de estabilización de su objeto. El uso de la designación *arte contemporáneo* está muy extendido, pero no todos los autores que hacen uso de ella coinciden en la naturaleza de los fenómenos que describe. Tanto en la textualidad histórica como crítica del arte se despliega de manera numerosa, variada y conflictiva un universo de representaciones de la contemporaneidad artística. No existe acuerdo en torno a los rasgos y operaciones que determinarían el funcionamiento contemporáneo de la obra de arte ni a los límites temporales que indican, al menos, su comienzo. Esa primera observación condujo a una indagación acerca de los distintos modos de considerar los límites de la contemporaneidad en diferentes textos históricos y ensayos críticos.

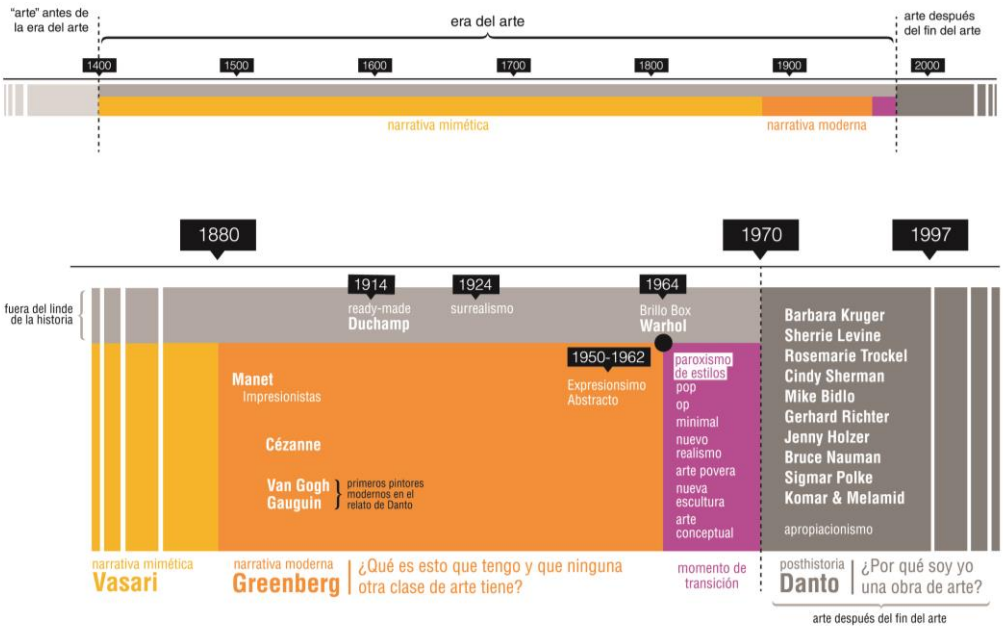
En ese marco, consideramos la posibilidad de representar gráficamente la segmentación temporal operada en cada uno de los textos seleccionados para el análisis. La transposición del lenguaje verbal al gráfico implicó una verdadera tarea de interpretación, que involucró la toma de decisiones y eventualmente la introducción de elementos no explícitos en el texto (cortes, continuidades, jerarquización de la información, etc.). El trabajo de periodización que lleva adelante el historiador resulta en una organización secuencial de segmentos, pero lo que el texto verbal presenta bajo el aspecto de una sucesión de palabras, en la representación gráfica se traduce como un esquema donde las operaciones de corte se visualizan simultáneamente. Asimismo, la transposición visual requiere del uso de equivalentes gráficos de aquello que los autores han expresado verbalmente.

Los gráficos de periodizaciones presentados en este libro se realizaron sobre la base de dos conjuntos de textos. Por un lado, una serie de artículos referidos al arte de Europa y Estados Unidos, entre los que se encuentran los trabajos de Andreas Huyssen (2006), Arthur Danto (1999) y Nicolas Bourriaud (2009). Los relatos observados trabajan sobre un recorte temporal que se despliega desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX (fechas que se señalan como inicio de la modernidad artística) hasta fines del siglo XX (la década de 1980 en Huyssen, la de 1990 en Danto) y principios del siglo XXI (Bourriaud). Por otro lado, una serie de textos referidos al arte argentino, corpus conformado por los artículos de Marcelo Pacheco (2007) y Ana Longoni (2014). En ambos casos el punto de partida es el año 1956, pero mientras que Pacheco cierra el periodo en 1965 con la *Menesunda*, Longoni señala la obra *Civilización occidental y cristiana* de ese mismo año como hito representativo para articular con otros dos periodos posteriores, hasta finalizar la periodización en el año 1976.

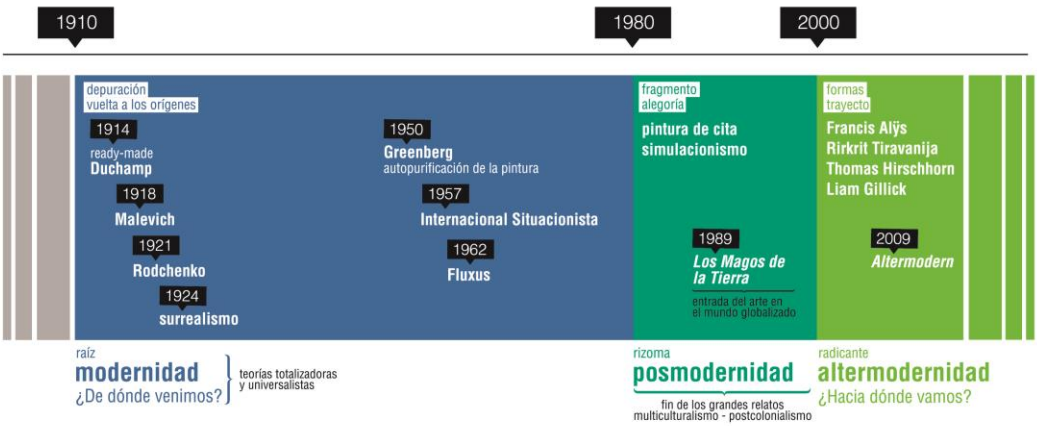
En esos distintos universos textuales se desarrolla una discusión acerca de aquello que organiza las categorías de periodización, buscando articular los modos de segmentación temporal (por ejemplo, haciendo coincidir el comienzo de la contemporaneidad con la década

del 60 o la del 80) con la presencia de rasgos definitorios (éxtasis autorreferencial del arte conceptual, retorno neoexpresionista a la pintura, etc.). Incluso la pertinencia del término *contemporaneidad* se ve problematizada a partir de otras propuestas terminológicas, como posmodernidad (Bourriaud), posmodernismo (Huyssen), poshistoria (Danto) o altermodernidad (Bourriaud). En este marco, los esquemas buscan –sin ser equivalentes– interpretar gráficamente el trabajo de periodización y definición de las categorías que distinguen históricamente las prácticas artísticas en cada uno de los textos.

Periodización del arte contemporáneo
Cipriano, J. y Panfili, M. Periodización del arte contemporáneo según Danto, A. (1999)

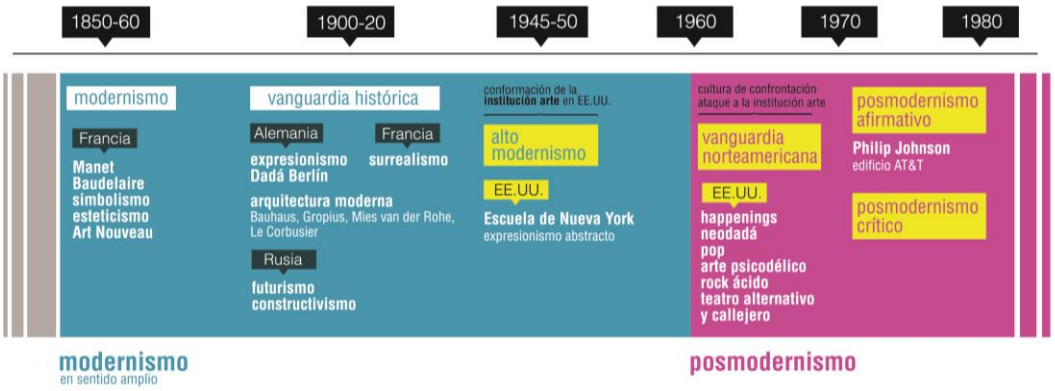


Periodización del arte contemporáneo
Cipriano, J. y Panfili, M. Periodización del arte contemporáneo según Bourriaud, N. (2009)



Periodización del arte contemporáneo

Panfili, M. Periodización del arte contemporáneo según Huyssen, A. (2006)

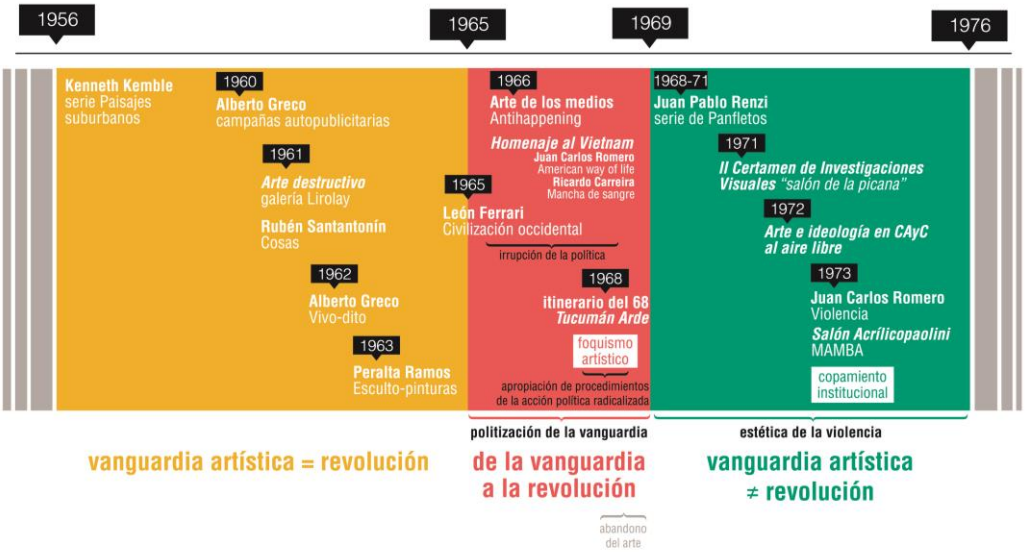


Periodización del arte contemporáneo en Argentina

Moyinedo, S. y Panfili, M. Periodización del arte contemporáneo en Argentina según Pacheco, M. (2007)

Periodización del arte contemporáneo en Argentina

Panfili, M. Periodización del arte contemporáneo en Argentina según Longoni, A. (2014)



Referencias

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.

Pacheco, M. (2007). "De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965". En Katzenstein, I. (comp.). *Escritos de vanguardia: arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

¿Qué hacer con un tiburón muerto?

Sergio Moyinedo
smoyined@yahoo.es

Este texto es el resultado del trabajo de reflexión llevado adelante por el Equipo de investigación en relación con las distintas problemáticas del arte contemporáneo. Se trata de un texto pensado como material didáctico cuyo tema central es el problema del espectador en las prácticas artísticas contemporáneas. Se señala, básicamente, la necesidad de considerar la relación espectatorial como determinada por un complejo sistema narrativo que trasciende cualquier representación empírica del espectador.

Palabras clave: arte - contemporáneo - narrativa - espectador - público

What to do with a dead shark?

This essay is the result of the reflection work carried out by the Research Team in relation to the different problems of contemporary art. It is an essay thought as didactic material whose main subject is the problem of the spectator in the contemporary artistic practices. It is basically pointed out the need to consider the spectatorial relationship as determined by a complex narrative system that transcends any empirical representation of the spectator.

Keywords: art - contemporary - narrative - spectator - audience

El arte contemporáneo suele ponernos en situaciones incómodas. Como espectadores de ciertas propuestas artísticas muchas veces no sabemos cómo reaccionar, no sabemos qué hacer con eso que se nos presenta como obra de arte. Nos encontramos desprovistos de las instrucciones que, pensamos, nos darían acceso a la obra. Esto no nos sucede con el arte de otras épocas. Por ejemplo, difícilmente la Gioconda nos provoque alguna inquietud de ese tipo; conocemos las reglas: pararse frente a la pintura, mirarla, reconocer los indicadores bidimensionales de semejanza con el mundo tridimensional, sentir, por ejemplo, placer, displacer o indiferencia, darnos vuelta y alejarnos. La pintura de Leonardo, como tantas otras, se encuentra en el tranquilo centro de la categoría que define lo que es arte hoy para nosotros. Hasta allí, apenas llegan las últimas ondas de las devastadoras tormentas que azotan desde hace al menos un siglo la frontera que distingue el arte de lo que no lo es. Ahora bien, cuando, por ejemplo, se nos propone un puente empaquetado como obra de arte (Heinich y Schaeffer, 2004) las cosas se ponen más difíciles, nuestros parámetros habituales de clasificación se pueden resentir frente a un fenómeno cuyo carácter artístico parece, al menos, dudoso. Comenzamos a inquietarnos, ¿por qué eso es arte si cualquiera puede hacerlo, incluso yo? Efectivamente, cualquiera que tenga los recursos podrá empaquetar un puente en el centro de París, pero sospechamos que aunque lo hiciésemos no nos convertiríamos en artistas. Nadie aceptará dócilmente que ese puente empaquetado es una obra de arte ni que su creador es un artista mientras su práctica espectatorial permanezca determinada por la narrativa mimética que organiza la circulación artística al menos desde el siglo XV (Danto, 2009).

La narrativa mimética, según Arthur Danto (2009), determina el funcionamiento de la obra de arte hasta el último tercio del siglo XIX; la *mimesis* se constituye así en un rasgo constitutivo de la obra. Esta narrativa organiza tanto los comportamientos autorales como espectatoriales en torno a la operación de heterorreferencia. Desde el punto de vista de la instancia de producción, la figura de artista correspondiente a esta narrativa es la de un individuo formado en las destrezas de la semejanza, al cabo de un largo camino de aprendizaje en el logro de una transparencia que convertirá el cuadro en una ventana a un mundo visual posible. Pero la narrativa mimética no sólo determina los comportamientos productivos sino también los espectatoriales. Así como podemos hablar de un artista mimético, también podemos hablar de un espectador mimético, es decir, de un espectador formado en el hábito de reconocer la relación de semejanza visual entre una superficie bidimensional y un mundo tridimensional. Mirar un cuadro de Leonardo no es en modo alguno una actividad natural, sino que requiere de la puesta en funcionamiento de un complejo sistema de saberes acerca de la pintura en su versión mimética. La mimesis artística tuvo casi cuatrocientos años para convertirse en un hábito espectatorial que determinó –y aún determina en muchos casos– los parámetros de funcionamiento social de la obra de arte.

Pero a la mimesis le llegó su final o, mejor dicho, no a la mimesis sino al sistema narrativo que organizaba en torno a ella el funcionamiento de la obra de arte. El relevo de la narrativa mimética por la moderna involucra un desplazamiento en la operación que determina la circulación social de la obra. La heterorreferencia en términos de semejanza visual pasa a ser, de ahora en más, un rasgo facultativo; la obra puede ser o no de carácter mimético y la operación que, de aquí hasta mediados del siglo XX, va a determinar su carácter moderno será la *autorreferencia* (Danto, 2009). La pintura, por ejemplo, representándose a sí misma, se embarca en un proceso de investigación sobre sus propias condiciones de existencia. El arte, en su versión moderna, se convierte en un banco de experimentación y los artistas, los modernos, en operadores de la indagación que el arte hace sobre sus propios límites. En la historia de la pintura, un caso paradigmático de esta autorreferencialidad es el desarrollo de

una práctica como la abstracción. Puesta en serie con la tradición pictórica mimética, la pintura abstracta ilustra el abandono de todas las referencias a una realidad visual extra-pictórica. Por primera vez en la historia de la pintura, los elementos del lenguaje plástico se ven liberados de su función de operadores de semejanza. La abstracción es el resultado de un proceso de emancipación de los valores plásticos iniciado por los impresionistas y posimpresionistas, cuya obra era entonces un campo de batalla entre la persistencia de los indicadores miméticos y la manifestación autosuficiente de los elementos del lenguaje plástico. Este desplazamiento de la heterorreferencia a la autorreferencia reconfigura, lógicamente y en el mismo movimiento, tanto las prácticas productivas como las espectatoriales. La aparición de la abstracción, como la de cualquier otro género, presupone un nuevo espectador que ya no se beneficia, por decirlo así, del efecto de semejanza entre la representación y lo representado y cuya atención es atraída ahora hacia un nuevo juego del lenguaje pictórico, aquel según el cual la pintura se representa a sí misma como puro juego formal. Este cambio se realiza sobre una continuidad del dispositivo. Por ejemplo, si pensamos en las variantes de la abstracción producidas por las vanguardias, raras veces la pintura se presenta fuera del formato cuadrangular del cuadro colgado, incluso conserva en muchos casos el marco, sólo justificable en relación con el juego *campo/fuera de campo* propio de la mimesis. Por una parte, el espectador es convocado por el dispositivo tradicional del cuadro pintado, pero, por otra, la escena a la que asiste ahora ya no es a la de la profundidad representativa sino la de la superficie opaca sobre la que los elementos del lenguaje plástico juegan entre sí. Un espectador formado en la narrativa mimética se sentirá al menos desorientado frente a un cuadro suprematista de Malevich, unas cuantas simples figuras coloreadas sobre fondo blanco que defraudarán su demanda de destreza representativa. El desasosiego provocado en ocasiones por obras de este tipo proviene seguramente de ese desajuste narrativo en el que el espectador es arrancado del habitual consumo de representaciones fidedignas de la realidad.

Si la abstracción vino a trastornar las fronteras categoriales del arte, las nuevas experiencias artísticas desarrolladas sobre todo a partir de la década del sesenta llevaron ese trastorno al límite. Una proliferación de nuevos dispositivos y géneros expandió las posibilidades productivas del arte y, consecuentemente, demandó al espectador un ajuste a esas novedades. El arte moderno trabaja sobre la frontera categorial, y tal vez sea esa y no otra su manera de ser, es decir, experimentar evitando que se fije un hábito que no sea el de una búsqueda constante. Puentes empaquetados, líneas en el pasto, autoagresiones corporales, latas con “merda d’artista” y otros innumerables ejemplos pueden presentarse como parte de la dinámica experimental del arte moderno. ¿Qué hacer, como espectador, frente a tales fenómenos? Para responder a esta pregunta debemos antes pensar en algunas cuestiones sobre el funcionamiento de la obra de arte y las prácticas espectatoriales vinculadas.

En una relación espectatorial habitual se establece un vínculo entre el espectador y la obra en clave de transparencia; es decir, para el espectador la obra es eso que se materializa ante sus sentidos y con lo que mantiene una relación perceptiva natural o, por decirlo mejor, a-histórica. El espectador puede experimentar distintas reacciones, incluida la de rechazo en aquellos casos en que, como venimos diciendo, se produce una inquietud y una dificultad en considerar que eso que se le presenta sea una obra de arte. Sea cual fuere su reacción –de aceptación o rechazo, de gusto o disgusto, etc.–, los mecanismos que la determinan permanecen ajenos a su conocimiento, vive *naturalmente* su relación con la obra sin poder percibir el complejo sistema de determinaciones que organizan la relación espectatorial y que él, en ese momento, actualiza. Lo que el espectador no sabe es que su comportamiento está

en parte[5] prefigurado en una narrativa que anticipa su actividad de consumo de la obra. La *naturalidad* con la que un espectador se enfrenta y comprende un retrato renacentista no es en absoluto natural; el reconocimiento de la semejanza, por ejemplo, necesita del cumplimiento de ciertos procedimientos de lectura fuertemente estereotipados y regulados que, quienes pertenecemos a sociedades en las que está disponible la mimesis pictórica, fotográfica o televisiva, hemos incorporado por el sólo hecho de haber crecido en ellas. Esa misma *naturalidad* nos lleva a negar o protestar el estatuto artístico de ciertas propuestas modernas y contemporáneas. En cualquier caso, sabemos –no el espectador sino nosotros, observadores externos del mundo del arte– que la mencionada naturalidad no es otra cosa que la *naturalización* de un conjunto de comportamientos de reconocimiento que han sido estabilizados por el hábito.

El desplazamiento de un sistema narrativo a otro trae como consecuencia, como hemos mencionado, un desplazamiento de las prácticas espectatoriales correspondientes. Esto no quiere decir que la mimesis haya desaparecido como práctica de reconocimiento con la llegada de la modernidad artística; por el contrario, la mimesis está aún muy presente como determinante de, por ejemplo, la relación espectatorial pictórica. Por otra parte, la irrupción de la narrativa moderna dejó al espectador desprovisto de los parámetros que hasta cierto momento distinguían el arte de lo que no lo es y la sociedad parece no haberse repuesto aún totalmente de esa catástrofe categorial. Incluso obras como las pinturas suprematistas de Malevich, ampliamente incluidas en la narrativa institucional del arte, suelen ser, aún hoy, blanco del reproche espectatorial.

El espectador estupefacto frente a una experiencia moderna necesita echar mano de un fragmento narrativo que recomponga su confianza en un sistema de clasificación compartido que le permita distinguir las cosas artísticas de las que no lo son, e incluso –ya dentro de las fronteras categoriales que distinguen los comportamientos artísticos– poner en funcionamiento mecanismos de comprensión y apreciación de la obra. El espectador del siglo XIX –por lo menos hasta 1874, por tomar esa fecha mítica– no tenía estos problemas, disponía de ese fondo narrativo naturalizado por el duradero hábito de la mimesis. El espectador moderno, por su parte, aparece configurado narrativamente como un testigo de las distintas maneras en que los artistas experimentan sobre los límites del arte. Los parámetros de destreza en el uso de herramientas para generar la semejanza pasan a un segundo plano cuando el arte entra en su *estado conceptual* (Genette, 1997). Bajo este estado reflexivo, característico de la modernidad artística, los artistas brindarán innumerables teorías *ad hoc* acerca del arte, teorías materializadas y presentadas como obras. El espectador moderno acompaña al artista en su investigación y para esto requiere un saber de naturaleza muy diferente al saber sobre la mimesis. Es más el testigo de un experimento que el beneficiario gozoso en las destrezas de la semejanza.

Recordemos que, desde una mirada analítica, este espectador configurado narrativamente como destinatario de la obra moderna es de naturaleza plenamente discursiva y, como tal, figuración hipotética de la instancia de lectura de la obra. Los espectadores empíricos de la obra moderna no necesariamente coincidirán con las hipótesis narrativas de la modernidad; de hecho, nuestro espectador estupefacto, atemorizado o indignado frente a una abstracción suprematista o cualquiera de las innumerables obras que escapan a la tradición representativa clásica, no estará tranquilo hasta que vea reconfigurado su horizonte de expectativas en torno a los nuevos comportamiento artísticos. Estas inquietudes que atribulan al espectador no son

[5] En parte porque eventualmente puede asumir comportamientos no previstos –usar una escultura como perchero o un cuadro como tabla de planchar–.

sólo *modernas*, las prácticas contemporáneas continúan en cierta forma –aunque ya no con voluntad renovadora– socavando los límites tradicionales del arte.

Regresemos a la pregunta habitual frente a ciertos fenómenos presentados como artísticos: "¿qué hago con esto?". Imaginemos un espectador que asiste –antes del escándalo mediático– a la exposición *Sensation* en la Royal Academy of Art de Londres en 1997. El principal indicador sobre el que se construye su expectativa es el hecho de que asiste a una exposición de arte en una institución indudablemente artística. Dentro lo esperan varios objetos[6], algunos de indudable filiación artística, como cuadros pintados o evidentes esculturas. Una aclaración conveniente aquí es que el escándalo producido por la exhibición provino de la reacción negativa frente a los temas de obras que se presentaban en soportes indudablemente artísticos como la pintura *Myra* de Marcus Harvey o la escultura *Zygoticacceleration, Biogenetic de-sublimated libidinal model* de los hermanos Chapman. Pero supongamos que nuestro espectador imaginario es indiferente a las provocaciones temáticas de esas obras, que por otra parte son más o menos tradicionales en cuanto a su manifestación material. Ahora se encuentra frente a *The PhysicalImpossibility of Death in the Mind of Someone Living* de Damien Hirst, un tiburón flotando en formol dentro de una cuba de vidrio. Un fragmento de un famoso texto de Leo Steinberg puede ilustrar el tipo de inquietud del que puede ser presa nuestro espectador

> *Sé que son muchos los que experimentan una preocupación genuina frente a los cambios que parecen afectar el valor del arte y, por lo tanto, lo que llamo "la incomodidad del público" adquiere cierta dignidad. Hay un sentimiento de pérdida, de exilio repentino, de algo que se nos niega a sabiendas; la sensación, a veces, de que la cultura o la experiencia que hemos acumulado se devalúa sin remedio, librándonos a un estado de desposesión espiritual* [...] *Esta sensación de pérdida o confusión se describe muy a menudo como un simple fracaso en la apreciación estética o una incapacidad para percibir los valores positivos de una experiencia novedosa.* (Steinberg, 2004)

Frente a la aparición inesperada de un tiburón muerto exhibido como obra de arte, el espectador hace correr por su cabeza todas las referencias posibles que le permitan incluirlo dentro de alguna clase de las que dispone para organizar el mundo fenoménico. La *incomodidad* de la que habla Steinberg probablemente esté relacionada con esa imposibilidad de enmarcar *The PhysicalImpossibility…* dentro de los parámetros que determinan la apreciación artística de un objeto; si el espectador se encontrara con el mismo objeto en un museo de historia natural seguramente no se produciría incomodidad alguna. ¿Qué hacer pues frente a ese tiburón muerto presentado en el medio de una de las salas no de un museo de historia natural sino de uno de los espacios más conspicuos de la circulación artística? El primer indicador de que esa obra tiene un valor artístico es, justamente, su inclusión institucional y es esa inclusión la que produce el malestar en nuestro espectador, quien empieza a descartar teorías hasta sentirse desamparado frente a la obra. Otro pasaje de Steinberg, en el que relata su propia incomodidad frente a la primera exhibición de Jasper Johns en 1958, puede servirnos para imaginar lo que siente nuestro modelo contemporáneo de espectador extraviado:

> *Mi primera reacción fue normal. La muestra no me gustó y de buena gana la habría considerado aburrida. Pero sentí que me deprimía, sin saber muy bien por qué. Pronto empecé a reconocer en mí los síntomas clásicos de la reacción del no iniciado. Estaba enojado con el artista, como si*

[6] Ver imágenes en: http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/sensation_royal_academy.htm Fecha de consulta: 30/08/17

> *me hubiese invitado a una cena para ofrecerme un plato incomible –estopa y parafina, digamos–. Estaba irritado con algunos amigos por simular que les había gustado, pero a la vez me incomodaba la sospecha de que efectivamente les hubiese gustado, y por lo tanto estaba realmente furioso conmigo mismo por ser tan torpe, y con la situación toda, porque me ponía en evidencia.* (Steinberg, 2004)

Luego de esta irritación inicial, Steinberg busca a través de la interpretación un consuelo a su desasosiego, pero no está seguro de haber llegado a un punto de equilibrio en su relación con la obra. Se pregunta más bien si el funcionamiento del arte moderno no se limita a esa constante incomodidad:

> *Me ha sumido en un estado de incertidumbre angustiosa que alcanza al cuadro, a la pintura en general y a mí mismo, pero sospecho que está bien que sea así.* […] *El arte moderno se proyecta sin cesar hacia una zona nebulosa en donde no existen valores establecidos.* […] *Creo que una de las funciones del arte moderno es transmitir esa angustia al espectador, para que el encuentro con la obra –al menos mientras su novedad perdura– lo enfrente a un verdadero dilema existencial.* (Steinberg, 2004)

Esta angustia moderna se extiende hasta el día de hoy en que muchas de las obras denominadas contemporáneas, aunque ya no se presenten como experimentales, siguen desestabilizando el piso de referencia de gran parte del público de arte. En nuestro caso imaginario, la presencia de un tiburón suspendido en formol en una sala de arte provoca en el espectador la necesidad de poseer una clave de lectura que determine el estatuto artístico de lo que está observando. La hipótesis de Steinberg acerca de que el arte moderno se define justamente por esquivar con cada nueva obra la posibilidad de una clasificación cómoda y estable podría convertirse en esa clave. Si nuestro espectador pudiese desplazarse a este nuevo sistema narrativo en el que lo inesperado juega un papel fundamental en la relación con la obra, disiparía su angustia en un nuevo placer artístico que no demanda una evaluación de la obra en términos de destreza técnica; por lo menos ese sería su primer paso de reconfiguración narrativa hacia las prácticas modernas y contemporáneas.

El espectador quiere comprender, ¿por qué un tiburón muerto? ¿Por qué ese título? ¿Qué quiso decir el artista con esta obra? ¿Por qué Hirst es un artista y no un biólogo? ¿Por qué esta obra se vendió en 6,5 millones de libras? Todas las respuestas están disponibles en el sistema narrativo que determina contemporáneamente la circulación social de la obra, un enorme y complejo sistema de referencias que involucra a la crítica de arte, la historia y la teoría del arte, la curaduría, el mercado, los museos. Sólo en medio de este entramado textual nuestro espectador podrá ubicarse en el sitio que la narrativa contemporánea del arte tiene disponible para él, y sólo sobre ese fondo narrativo podrá buscar respuestas cuando se enfrente a un tiburón muerto presentado como obra de arte.

Referencias

Danto, A. (2009). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.

Genette, G. (1997).*La obra del arte*. Barcelona: Lumen.

Heinich, N. y Schaeffer, J-M. (2004). *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.

Steinberg, L. (2004). El arte contemporáneo y la incomodidad del público. *Otra parte*, (2). Recuperado de http://revistaotraparte.com/node/506 Fecha de consulta: 11/06/12.

(Publicadooriginalmente en: Steinberg, Leo. 1972. *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art.* Oxford:Oxford UniversityPress).

La performance del espectador: los dispositivos de recepción del arte sonoro como estado de codeterminación

Mene Savasta Alsina
mene.savasta.alsina@gmail.com

El concierto o la exhibición presuponen repertorios de comportamientos convenidos que no son solo propuestos por la materialidad de las obras que albergan, sino también por su condición de dispositivos de recepción estabilizados en la cultura. Pensar la actividad del espectador como una performance implica la consideración de la lectura como una producción material de sentido. Dicha materialidad se circunscribe en el cuerpo del espectador como estrategias para relacionarse con la obra a partir del reconocimiento del dispositivo de recepción. Pero a la vez, con su cuerpo y su comportamiento, el espectador "hace aparecer el dispositivo", lo construye. De ahí que consideremos los dispositivos de recepción del arte en general, y del arte sonoro en particular, como un estado de codeterminación posible entre materialidades y formas de leerlas.

Palabras clave: espectador - arte sonoro - sentido - dispositivo - codeterminación

Spectator's performance: **sound art reception devices as a codetermination state**

A concert or exhibition presupposes repertoires of agreed behaviors that are not only proposed by the materiality of the works they house, but also by being reception devices stabilized in the culture. To think of the activity of the spectator as a performance implies considering his interpretation as a material production of meaning. That materiality is circumscribed in the spectator as a strategy to relate to the work from the recognition of the reception device. But, at the same time, by means of his body and behavior, the spectator "makes the device appear", he builds it. Hence, we consider the devices of reception of art in general, and of sound art in particular, as a possible state of co-determination between materialities and the different ways of understanding them.

Keywords: spectator - sound art - meaning - device - codetermination

Quería empezar este texto con la emocionante imagen del espectador *performer*. Pero sentí que debía dejar algunos puntos claros antes de ilustrarla.

1. Creo (en) lo real
   Estar en el mundo es un acto de confianza. Porque vivimos la realidad en base a creencias. Operamos sobre lo percibido basándonos en hipótesis acerca de las cosas, construidas en parte por la experiencia subjetiva y también por la experiencia de un mundo social. Esas afirmaciones funcionan como claves de lectura, como pivote para nuestro accionar con/en lo real.

2. Las cosas no tienen sentido
   Porque el sentido no es una propiedad de las materialidades. No "tienen" sentido, sino que participan de él. La concepción del sentido como algo dinámico implica la consideración de su condición inestable y plástica, determinada histórica y socialmente. En esta perspectiva, es posible imaginar al sentido como el resultante de las relaciones entre una materialidad, las hipótesis acerca de sus propiedades y su situación (dónde y cuándo se manifiesta).

3. Eso no *es* una obra de arte
   No lo *es*: *está-siendo*. Que algo sea una obra de arte tiene mucho menos que ver con sus atributos físicos que con las atribuciones de sentido que la actividad intersubjetiva impulsa. Como otras designaciones, el arte es un estado del sentido, un emplazamiento espacio temporal que vincula materialidades y situaciones.

A partir de estos fundamentos preliminares, podemos afirmar que la obra de arte sonoro no es eso que oímos, ni eso que vemos. Aun cuando un rótulo en la pared nos informe acerca de sus dimensiones y materiales, aun cuando un catálogo de mano nos indique su comienzo y duración, la obra de arte no es ese fenómeno perceptual identificado con una materialidad físicamente limitada. Más bien es un nodo en un entramado. O mejor, es como un tipo de puntada, un entrelazamiento particular de los hilos de la experiencia del mundo.

Esto no quiere decir, por ejemplo, que los *canvas* blancos perforados por los pequeños parlantes no constituyan la obra *Cuadros sonoros* de Juan Sorrentino [figura 1]. Ni que acercarse a ellos y escuchar las voces que describen pinturas famosas no sea la experiencia que propone la obra. Esto quiere decir que dichos elementos componen apenas una parte de su artisticidad. El hecho de que esa materialidad sea identificada con la obra de arte es el resultado de múltiples relaciones textuales que la posicionan temporalmente en ese status. Porque se la encuentra en un espacio que se llama museo, galería, centro cultural, donde a su lado hay un rótulo impreso que dice "la obra de arte es eso", o se la ve colgada en una pared blanca con una iluminación particular o incluso se lee sobre ella en un blog de arte o en la página del propio artista bajo el tag "arte sonoro". Como señalamientos, esas otras materialidades propician la designación de la obra de arte como tal.

Figura 1. Juan Sorrentino, *Cuadros sonoros* (2003 hasta hoy). Cuadros de dimensiones variables, altavoz y grabación. Foto de exhibición "Umbrales, espacios del sonido", Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2015.

Porque nunca se lee un texto aislado: la percepción es un ejercicio de poner en relación. Aun cuando al asumir la posición de espectadores no reparemos en dicho ejercicio.

Poner en relación

Decíamos: el texto[7] nunca aparece desnudo. Sus vestiduras son aquello que lo rodea y que como lectores atravesamos: instancias textuales, lingüísticas y no lingüísticas, que brindan pautas para direccionar la trayectoria del sentido y que permiten la apropiación de ese texto como, por ejemplo, una obra de arte, un debate científico o el edificio de un hospital. Genette (1987) analizará este funcionamiento a partir de la noción de *paratextos*[8] para designar al entramado discursivo que rodea a todo texto y establece distintos tipos de relación con el texto original. Si bien el autor desarrolla estas ideas atendiendo al texto literario, en nuestra perspectiva orientada al análisis del acontecimiento artístico, consideramos que el

[7] Siguiendo a Verón (1987), la acepción del término texto que se utiliza en este escrito no es exclusivamente lingüística, sino que puede referirse a cualquier materialidad significante.

[8] Por paratextos Genette comprenderá "[…] un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su 'recepción' y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro" (Genette, 1987: 7).

funcionamiento paratextual también involucra las materialidades heterogéneas que componen la obra de arte y sus dispositivos de recepción. Es decir que, además de elementos como el título de la obra, el rótulo en la pared, los catálogos y el registro videográfico y sonoro, entre otros, consideramos también parte del universo paratextual a aspectos tales como la ocupación espacial por parte de las obras, la ocupación espacial y temporal prevista para el espectador, como así también rasgos del montaje, la iluminación, la ubicación dentro de un espacio acústico determinado, etc.

Por otro lado, la asignación de sentido de un texto tampoco es un proceso meramente individual o subjetivo. En este punto resulta interesante traer a colación la propuesta de Eliseo Verón acerca de la semiosis social. La semiosis social es para Verón la dimensión significante de los fenómenos sociales, descripta con la imagen de una red infinita en la que los discursos[9] se encadenan con sus conjuntos de condiciones productivas. En virtud de nuestra argumentación, nos interesa destacar dos aspectos en los que se funda la idea de la semiosis social. Por un lado, la codeterminación ineludible de las dimensiones del sentido y de lo social, bajo la doble afirmación de que *todo proceso social es un fenómeno de producción de sentido*, a la vez que *toda producción de sentido es necesariamente social* (Verón, 1987). Y por otro lado, la concepción dinámica y sistémica del sentido, que trasciende a la materialidad y lo ubica en las relaciones de ésta con los conjuntos de sus condiciones de generación (condiciones de producción) y sus efectos (condiciones de reconocimiento). Al observar la relación particular entre los conjuntos de discursividades encadenadas es posible describir cómo circulan los sentidos a través de la red infinita.

Diremos entonces que la asignación de sentido, en este caso la categorización de una materialidad como obra de arte, se produce por mecanismos intersubjetivos que propician la sensación de consenso de que aquello es visto-oído y experimentado como tal. Cada vez que aquella materialidad es percibida, reingresa en la red semiótica, a través de comentarios o nuevas materialidades que dan cuenta de su existencia y sus relaciones con otros dominios de sentido, que otorgan vigencia o no a sentidos previamente consensuados. "Permaneciendo prisionero de esta clausura semiótica, reencuentro de esta manera, en la red interdiscursiva, el espesor de lo 'real'" (Verón, 1987: 133).

El mundo es así construido en una conversación infinita entre materialidades heterogéneas y sus sentidos espacio-temporalmente asociados. Dentro de la red percibo el espesor de lo real. Una red que se constituye de relatos que reverberan, multiplican y vuelven maleables los sentidos en lo social.

Contrato de lectura

Como espectadores ante una obra de arte, operamos como nexo entre su materialidad significante y sus posibles formas de hacer sentido. Adoptamos una posición hacia el futuro, entregándonos a un anhelo de aquello que debería ser lo que vemos. Depositamos confianza y nos entregamos a nuestras previsiones y predicciones para estar en el presente. No solamente

[9] El aporte que realiza Eliseo Verón desde su teoría de los discursos sociales (Verón: 1987) radica fundamentalmente en la ampliación del concepto de discurso, que no se identifica ya con aquella provista por los lingüistas asociada estrictamente a la lengua o el habla: "Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio empírico de la producción de sentido. Siempre partimos de 'paquetes' de materias sensibles investidas de sentido que son productos; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etc.) que son fragmentos de la semiosis. Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido." (Verón, 1987: 127)

por causa de nuestras experiencias anteriores y nuestros hábitos aprendidos. A su modo, la materialidad de las obras nos nombra y nos invita a comportarnos.

Eliseo Verón desarrolla la noción del "contrato de lectura" (Verón, 1985) para abordar el estudio de la recepción de los discursos, entendiéndola como el punto de contacto que establece la relación receptiva entre soportes y lectores. Distinguiendo las dimensiones del enunciado y de la enunciación[10], Verón elabora esta idea para señalar cómo la figura del espectador de algún modo está inscripta en la discursividad, como promotora de comportamientos de lectura.

Pongamos un ejemplo de dos obras sonoras contemporáneas que nos ofrecen esta distinción entre el enunciado y la situación enunciativa. Desde las primeras posibilidades de registro fonográfico, el abordaje estético del medioambiente sónico ha sido un campo a explorar por artistas del sonido, consolidándose como un campo de estudio y un género artístico en la década del 70, en gran parte a partir del trabajo del compositor y ambientalista Murray Schaffer y sus aproximaciones al paisaje sonoro. En 1997, el artista español Francisco López publica *La selva*, una pieza de setenta minutos que inicialmente circula como un álbum en CD, compuesta por grabaciones de campo de la selva tropical de Costa Rica. Con este trabajo, López incursiona en el género del paisaje sonoro para extender las reflexiones acerca de la escucha profunda[11] y la predisposición al sonido como experiencia trascendental, que prescinde de anclajes contextuales y referenciales. Además del dispositivo del álbum en CD, la obra fue habitualmente presentada como un "concierto inmersivo" o "concierto de música experimental". Al respecto de la ocasión en que esta obra fue presentada en Buenos Aires, Jorge Haro recuerda en una entrevista:

> *Cuando vino Francisco López a Buenos Aires, organizamos dos conciertos a oscuras. En el primero pusimos colchonetas para que la gente se recostara, y en el segundo construimos el espacio con un grupo de sillas que estaban ubicadas para que la gente estuviera enfrentada, o de espaldas, fuera de la forma clásica de armado de sala. Las experiencias fueron muy buenas, a pesar de que la música de Francisco es muy tremenda en algún punto: hay fragmentos con muchísimo volumen y frecuencias extremas, y había muchas personas que nunca habían escuchado algo así... Pero la gente salía muy bien, y un elemento bastante particular fue la pérdida de la noción del tiempo. Hubo gente que creyó que el concierto había sido de veinte minutos cuando en realidad había durado más de una hora.* (Haro en Oliva, 2002)

Si bien estos conciertos tienen la particularidad de que a los espectadores se les solicita taparse los ojos con vendas, no dejan de poseer el formato del acuerdo temporal: la obra

[10] En toda comunicación se distinguen dos niveles de funcionamiento: la enunciación y el enunciado. En el plano del enunciado identificamos "lo que se dice": "un mismo contenido puede ser transmitido a través de estrategias enunciativas muy diferentes" (Verón, 1999: 96). En el plano de la enunciación el que habla construye su lugar y posiciona al destinatario, a través de marcas en el texto que propician dicha relación. En esta perspectiva, la actividad de la lectura es analizable a través de la descripción del plano de la enunciación, observando las maneras de decir que determinan la apropiación de los discursos.

[11] Como versa en las notas del CD *La Selva* "[…] I believe in the possibility of a profound, pure, 'blind' listening of sounds, freed (as much as possible) of procedural, contextual or intentional levels of reference. What is more important, I conceive this as an ideal form of transcendental listening that doesn't denies all what is outside the sounds but explores and affirms all what is inside them." [Creo en la posibilidad de una escucha profunda, pura, 'ciega' de los sonidos, liberados (tanto como sea posible) de los niveles procedimentales, contextuales o intencionales de referencia. Lo que es más importante, concibo esto como una forma ideal de escucha trascendental que no niega todo lo que está fuera de los sonidos, sino que explora y afirma todo lo que está dentro de ellos] (López,1997)

comienza y concluye con el cambio de clima lumínico en una sala, la gente debe asistir a horario y permanecer en el espacio inmóvil.

Distinto es el caso de la obra de Mónica Millán *Picnic a orillas del río* [figura 2], cuya sonoridad es también un paisaje sonoro capturado de la selva misionera. Sin embargo su escucha propone un comportamiento completamente distinto al constituirse en una instalación sonora. El planteo espacial y temporal se distingue del concierto en la medida en que el espectador puede permanecer el tiempo que quiera, sentarse o no en la instalación, recorrerla. También su situación en sala es diferente del concierto: el espacio de exhibición generalmente no posee aislamiento del entorno acústico, ni tampoco exige silencio por parte de los espectadores.

Figura 2. Mónica Millán, *Picnic a orillas* (2007). Instalación sonora y textil. Foto de exhibición "Umbrales, espacios del sonido", Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2015.

Ambas obras trabajan con sonoridades similares –grabaciones de campo de paisajes naturales– pero suscitan un repertorio de comportamientos muy diferentes en relación a su situación de enunciación.

Sistemas de categorización

¿Por qué un sonido es experimentado como un enunciado artístico? ¿Qué hace que algo sea recepcionado como música o como una instalación?

Siguiendo a Sergio Moyinedo (2008), en contraste con las posiciones teóricas esencialistas que atribuyen el carácter artístico a una propiedad intrínseca de una cosa (algo que ha sido creado bajo las reglas del arte) y, por otro lado, a las posiciones constructivistas que atribuyen dicha asignación al uso que se hace de esa cosa (solamente las lecturas), este enfoque, que provisoriamente podríamos llamar co-determinista o relacional, considera que el ser arte se produce como un acontecimiento, en el encuentro de la dimensión material de una obra con el fenómeno social de asignación de sentido. Ya que como venimos diciendo, el ser arte no es

una propiedad de las cosas, sino un efecto de sentido que resulta de una puesta en relación, un estado.

Para respondernos por los límites de la artisticidad de una obra y sus filiaciones genéricas, es entonces necesario desentramar esos sistemas de categorización a partir de los cuales se organizan y se distinguen de otras prácticas humanas. Esto implica, no solo atender al funcionamiento paratextual y la circulación de las categorías, sino también atender a los comportamientos en recepción asociados a dichas categorías. Estudiar la lectura implica estudiar una relación: entre el texto y sus condiciones de apropiación.

El cuerpo como operador[12]

Sin tener acceso al pensamiento de los espectadores, para analizar el proceso de la lectura debemos concentrarnos en la textualización de dicha actividad. Verón propone rastrear en el comportamiento corporal las huellas de los procesos de reconocimiento, que como puntas de icebergs, permiten reconstruir los procesos cognitivos que se ponen en juego en la lectura. En el capítulo "El cuerpo como operador" ofrece un ejemplo de análisis de recepción en una exhibición:

> *Dado que nos enfrentábamos a ese dispositivo específico que es el espacio cultural de un museo, parecía lógico considerar que las gramáticas de reconocimiento debían ser conceptualizadas como estrategias de visita. Fue así que la indicialidad corporal cobró toda su importancia: como fenómeno mediático, el espacio comunicacional de una exposición convocaba al cuerpo como operador de apropiación.* (Verón, 2013: 313)

Toda obra de arte, en su dimensión material, prevé actitudes espaciales y temporales para el cuerpo del espectador. Por ejemplo, algunas obras suponen la escucha como una actividad corporal inmóvil, como en el caso del concierto de Francisco López; otras una relación espacial inclusiva, como es el caso de la instalación de Mónica Millán. Sin embargo, como señalamos anteriormente, la materialidad de las obras no es lo único que suscita comportamientos de expectación.

La obra de arte siempre se encuentra en una situación espacial y temporal que propone diferentes posibilidades de acción, modos de ver y escuchar. El concierto, el recital o la exhibición, presuponen repertorios de comportamientos convenidos que no son solo propuestos por la materialidad de las obras, sino también por sus características en tanto dispositivos de recepción. Esas pautas de conducta espacio-temporal son en parte explicitadas en paratextos que sirven de anclaje interpretativo y, en cierta forma, de instructivo para posicionarse como espectador, pero a la vez también operan implícitamente en tanto hábitos estabilizados en la cultura.

Por su parte, el cuerpo del espectador encarna esos procesos de reconocimiento en coreografías, estrategias y hábitos que reenvían a acuerdos sociales más o menos explicitados sobre cómo leer el acontecimiento artístico. Este repertorio de comportamientos a los que, siguiendo a Verón, llamamos *estrategias* de lectura, constituyen lo que podríamos asumir como la "performance del espectador" que más adelante desarrollaremos.

[12] "El cuerpo como operador" es el título del capítulo 22 del libro *La semiosis social 2* (2013), donde Eliseo Verón retoma ideas propuestas en el capítulo "El cuerpo reencontrado", del libro *La semiosis social* (1987), acerca del carácter de materialidad significante de la conducta corporal en el análisis de la producción de sentido.

Dispositivos

Quizás en este punto sea útil introducir la idea de los dispositivos de recepción. Esta se vincula a la distinción veroniana entre enunciado y enunciación, en tanto identifiquemos a "la obra" con el enunciado y al dispositivo con la situación de enunciación. Veamos.

La noción de dispositivo en su uso coloquial remite a la dimensión técnica de los artefactos. Sin embargo el dispositivo no es solamente una maquinaria física. Desde distintos autores (Agamben, 2007; Aumont, 1990) podemos acceder a la idea de que éste es la vez una configuración espacio-temporal que se conecta con nuestras representaciones de lo real y a la vez las construye.

Como dirá Meunier (1999), el espectador "entra" en el dispositivo y desde ahí se relaciona con lo real. Esta puesta en relación conjuga lo perceptual con la adhesión de lo percibido, porque un dispositivo comprende siempre un ordenamiento espacial y un ordenamiento semiótico. Es decir, es a través de los dispositivos que la subjetividad entra en vínculo con lo social, articulando la existencia de una materialidad o técnica con una predisposición para construir la ilusión consensuada de su sentido.

Cuando hablamos de dispositivos de recepción del arte, y en particular del sonoro, no nos referimos al sistema de amplificación o reproducción, ni la escenografía, la iluminación, el mobiliario ni toda la maquinaria técnica puesta al servicio de la discursividad. Tampoco al guardia de seguridad, el acomodador, o guía, incluso la presencia del curador en la sala a través de los textos que nos brindan una suerte de instrucciones para la lectura. Los dispositivos son todos esos fragmentos articulados de un modo particular y operando a la vez: son el concierto, el recital o la exhibición como repertorios de comportamientos establecidos, como pautas de conducta que propician apropiaciones de sentido. Es a partir de entrar en ellos que las obras son leídas de una u otra manera.

La performance del espectador

Antes de seguir, arrojemos luz sobre las acepciones del término performance. Como género artístico, la performance surge a mediados de los 60 como un "arte vivo hecho por artistas" quienes "ponen su cuerpo como soporte para generar estrategias de intervención en la realidad" (Goldberg, 1996: 9). Muy vinculada con los conceptualismos de esa época, la performance puede ser entendida desde este punto de vista como la ejecución de un concepto artístico, que identifica su artisticidad con la idealidad que la acción evoca.

Otra aproximación al término es propuesta por Frith (1996), quien señala que en el surgimiento del arte de la performance se desestabiliza el procedimiento de la representación, para dar lugar a un juego de objetivación y subjetivación simultáneo, en el que el cuerpo del artista se confunde con la obra y la obra se confunde con el cuerpo. Esto implica que los *performer*s no representan un libreto o coreografía, sino que *subjetivan* el concepto artístico al hacerlo coincidir con su propia naturaleza, cuerpo y limitaciones personales. Pero a la vez el cuerpo del *performer* se *objetiva* en virtud de los requisitos formales de la obra. Este mismo autor, que en el libro *Ritos de la interpretación* se ocupa entre otros temas de analizar la performance en la música popular, también sugiere la idea de que la escucha es en sí misma una performance, en la medida en que exige una interpretación y a la vez implica una experiencia de sociabilidad.

Bajo estas consideraciones, la idea de un *espectador performer* reenvía quizás a la imagen de un visitante que da la nota en un evento artístico, como podría ser aquel habitué de *vernissages* que aparece con un vestuario llamativo o que llega con una comitiva de *freaks* y

hablan fuerte, o un espectador indignado que, al finalizar un concierto, reclama un libro de quejas o la devolución de su entrada. O en un caso más extremo, podría ser también aquel miembro del público que decide "intervenir" en el espacio de la acción artística o modificar la obra con su manipulación sorpresiva. Si bien estos podrían ser ejemplos de espectadores *performeando*, definitivamente no son los únicos.

Vendría bien traer a colación otras acepciones del término *performance* surgidas en el ámbito de la lingüística y las ciencias sociales, también a mediados del siglo XX. Austin (1962) denominará como *performativos* a los actos de habla que producen aquello que nombran, es decir que no describen algo preexistente sino que lo crean en el momento de su expresión lingüística. En esta perspectiva, el enunciado performativo ejerce una acción en el mundo al ser pronunciado, como por ejemplo un dictamen de un juez o una promesa. Posteriormente Searle, otro lingüista que extiende las ideas de Austin, identificará la dimensión performativa del lenguaje con el acto de su expresión más que con su proposición lingüística. Otra vía sobre el término la provee el sociólogo Erving Goffman (1959), quien estudiando modos de interacción en la sociedad se sirve de la metáfora del teatro y denomina al comportamiento social como *performance.*

Más en esta línea, en este texto tomamos la noción de performance entendiéndola como la puesta en actividad de la lectura, la corporalización de la interpretación. Así es que con la expresión "la performance del espectador" no nos referimos solamente a la actividad de aquellos que desde ese rol intencionalmente dialogan con la obra de arte, como los que ejemplificamos antes. De algún modo desde esta metáfora, cuando el espectador hace lo que se espera que haga, también está ejecutando una performance.

Dijimos antes que la actividad del espectador de una obra de arte no solamente es determinada por la materialidad de la obra, sino también –y quizás más fuertemente– por los dispositivos de recepción que la presentan. Pero aquí viene otra consideración, que además sustenta nuestro enfoque co-determista: la actividad del espectador también determina a la materialidad de la obra y, sobre todo, determina la existencia del dispositivo de recepción.

Si consideramos que los dispositivos sociales operan mayormente en términos implícitos, como hábitos estabilizados en la cultura, podemos aventurar la idea de que las estrategias de visita o los comportamientos de recepción son también en parte suscitados por una suerte de *mapping* en el espacio-tiempo que el espectador activa con su proceder. Esto sería algo así como que el espectador ejecuta, como si fuera una partitura, el sentido mapeado socialmente en los espacios, o más bien, en las situaciones de enunciación. Este sentido mapeado no es otra cosa que la estabilidad de una relación, entre por ejemplo un edificio –ciertos rasgos materiales– y sus hábitos asociados. En la medida en que se *ejecute* determinado sentido, el dispositivo emerge.

Pero el dispositivo nunca es uno solo, dado de una vez y para siempre. La condición potencial del mismo deja al espectador como el artífice de su existencia. Esto visto en un ejemplo muy simple podría ser: en un espacio hay sillas frente a un escenario con un micrófono. Si el espectador entra allí y se sienta en las sillas, aguardando que algo ocurra en el escenario, activa la potencialidad de ese espacio de ser un dispositivo de concierto. Si el espectador rodea las sillas o se sube al escenario, activa otra posibilidad de ser de esa materialidad, evocando otro dispositivo social.

El dispositivo como un estado de codeterminación: el caso Kagel

En los ejemplos de Francisco López y Mónica Millán que presentamos anteriormente, los dispositivos de recepción, por extender prácticas afianzadas en lo social, no presentan

mayores dificultades para ser distinguidos. En el primer caso, el dispositivo es el concierto mientras que, en el segundo, es la exhibición. Sin embargo existen casos que manifiestan la emergencia de un umbral en lo que respecta a sus condiciones de reconocimiento. Una especie de solapamiento o potencialidad de diversos dispositivos de recepción en relación a una misma materialidad. En este umbral radica una buena parte de la práctica del arte sonoro.

Me remitiré a una experiencia personal para ejemplificarlo, como espectadora de una obra que si bien no circula específicamente como arte sonoro, resulta pionera y permite ilustrar esta idea del umbral tan recurrente en la práctica del arte sonoro. *Dos hombres orquesta* [figura 3] es una obra del compositor Mauricio Kagel concebida entre el año 1971 y 1973, para dos intérpretes y una máquina orquestal conformada por cerca de 200 instrumentos y artefactos sonoros. En línea con la categorización genérica de *teatro instrumental* que lo señala al autor como un precursor, esta obra no solo supone una composición musical sino también una acción escénica significativa. Los intérpretes deben ejecutar una composición en forma de partitura abierta que les solicita la articulación de materiales melódicos, armónicos y rítmicos en relación con acciones –en general complicadas y a veces absurdas– realizadas con los peculiares instrumentos que componen la gigante máquina orquestal.

Figura 3. Mauricio Kagel, *Dos hombres orquesta* (1969). Reposición de Matthias Würsch (Suiza) en el 2012 en el Teatro Colón de Buenos Aires, en el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea.

Tuve oportunidad de asistir a una de las funciones que tuvieron lugar en la Sala Bicentenario del Teatro Colón de Buenos Aires, en el ciclo Colón Contemporáneo de 2012. Allí experimenté la particularidad de la obra de ofrecerse en dos tiempos o dos modos de expectación posibles. Al ingresar a la sala nos encontramos con la gran instalación de instrumentos configurando una especie escenario a nivel de piso, a cuyos lados se ubicaban dos gradas para que los espectadores nos sentáramos. Algo llamativo fue que los intérpretes estaban ya en sus posiciones antes de que se diera sala. Otro aspecto llamativo fue que la iluminación nunca cambió durante el tiempo que permanecimos en el recinto. Así es que sin el habitual signo del apagón de las luces de sala, en un momento los músicos comenzaron a tocar. Diría, desde mi lugar de espectador que asistía al “Ciclo de conciertos de música contemporánea” (como

versaba la entrada, el catálogo de mano y la mismísima gacetilla de prensa), que la obra comenzó en el momento en que comenzó el sonido. De hecho, hasta entonces los espectadores conversábamos entre nosotros. No recuerdo exactamente cuál fue la señal, pero desde que los intérpretes irrumpieron en el silencio con los instrumentos, todos dejamos de hablar. El concierto había comenzado. Atentos, ninguno de los espectadores nos movimos de la silla durante la ejecución. Es más, aplaudimos cuando el silencio y el gesto de relajamiento de los intérpretes nos indicaron que *la obra había terminado*.

Sin embargo algo ocurrió luego. Al finalizar el concierto, no todos los espectadores nos retiramos inmediatamente de la sala. Muchos curiosos bajamos de la grada y nos acercamos a mirar de cerca el ensamblaje de instrumentos y mecanismos que constituían la propuesta espacial. Como si fuera una coda de lo escuchado, se produjo una instancia de recepción que suponía recorridos en el espacio y una temporalidad personal. No puedo afirmar que Kagel hubiera pensado en esa instancia como la obra en sí, pero en la circulación de la obra desde su estreno a hoy y en las lecturas que suscitó, encontramos conexiones con rasgos de lo que bien podría ser el funcionamiento del dispositivo de la exhibición. Por ejemplo, en el catálogo de mano que nos entregaban a los asistentes de esa función se puede leer "la obra es al mismo tiempo una pieza musical y una monumental instalación sonoro y visual", o también "un constructo sonoro que sintetiza la doble aparición de escultura cinética y obra musical". En el mismo catálogo también se comenta una puesta anterior que devela este funcionamiento alternativo a la pieza musical: "En ocasión de la Documenta IX en 1992, estos mismos intérpretes montaron una segunda versión en el vestíbulo del Staatstheater Kassel, donde permaneció exhibida dos años y fue ejecutada regularmente".[13]

Incluso, en el *rider* y plan de montaje que forma parte de la comunicación interna del Teatro Colón[14], se indica que la iluminación prevista para la ejecución es la misma que al ingreso y a la salida de los espectadores. El planteo lumínico también proporciona esta condición de exhibición al *set up* y sugiere una relación más parecida a la instalación.

El caso de la obra de Kagel deja de manifiesto la posibilidad de que un mismo planteo espacial y temporal suscite comportamientos asociados a diferentes dispositivos de recepción y, en consecuencia, permita que la obra de arte adquiera diferentes estatus genéricos o simplemente diferentes modos de ser leída.

Para concluir, recuperamos la idea de que la actividad del espectador como una performance implica la consideración de la lectura como una producción material de sentido. Dicha materialidad se circunscribe en el cuerpo del espectador como comportamientos o estrategias para relacionarse con la obra desde el dispositivo de recepción. Pero a la vez, con su cuerpo y su conducta, el espectador "hace aparecer el dispositivo", lo construye. De ahí que consideremos los dispositivos de recepción del arte en general, y del arte sonoro en particular, como un estado de codeterminación posible entre materialidades y las formas de leerlas. Es en la performance del espectador donde se manifiesta su emplazamiento espacio-temporal de sentido.

[13] Extraído del catálogo de mano de la obra *Dos hombres orquesta* de Mauricio Kagel, en el Colón Contemporáneo & Ciclo de conciertos de música contemporánea del Teatro San Martín, del 2012. Lamentablemente no encontré más datos acerca de esa versión de la obra en Documenta 1992. Solamente la encontré nombrada en este catálogo y en el de la versión alemana de la misma reposición en el 2012.

[14] Comunicación interna del Teatro Colón, facilitada por los organizadores del ciclo.

Referencias

Agamben, G. (2007). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, año 26, (73), 2011.

Aumont, J. (1990). *La imagen*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

Austin, J.L. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*.Barcelona: Paidós, 1996.

Frith, S. (1996). *Ritos de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós.

Genette, G. (1987). *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.

Goldberg, R. (1996). *Performance ART*. Barcelona: Ediciones Destino.

Goffman, E. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu. 2004.

Meunier, J. P. (1999). Dispositivo y teorías de la comunicación: dos conceptos en relación de codeterminación. Traducción de Sergio Moyinedo. Original «Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination». En *Le dispositif. Entre usage et concept*, Hermès, (25), Paris, CNRS Editions.

Moyinedo, S. (2008). Aspectos discursivos de la circulación artística. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, (15), pp. 54-82.

Oliva, E. (2002). Entrevista a Jorge Haro, *BETA TEST*, 8. Disponible en http://betatest.ubp.edu.ar/0008/0008_2.htm

Savasta Alsina, M. (2014). *Sonidos que acontecen: la performance sonora como umbral*. UNA, Universidad Nacional de las Artes. En proceso de edición.

Savasta Alsina, M. (2013). Arte sonoro en Argentina: Categoría y umbral. La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Verón, E. (1985). El análisis del “Contrato de Lectura”, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. En *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, aplications*. París: IREP.

Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (1999). *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (2013). *La semiosis social 2*. Buenos Aires: Paidós.

Paratextos en el arte multimedia. Estudio del catálogo de la muestra del colectivo OP_ERA, *El cuerpo como interfase*

Gerardo Sánchez
gas_ol@yahoo.com.ar

En el presente trabajo, utilizamos la noción de multimedia como instrumento de aproximación a cierto tipo de objetos que puede encontrarse en la zona de prácticas reconocible como *arte con nuevas tecnologías*. Esta designación aparece con frecuencia en cierta discursividad artística que se sitúa al interior del conjunto mayor de prácticas culturales denominado arte contemporáneo. De esta manera nos aproximaremos a los usos y prestaciones de la informática en la producción de objetos artísticos en el ámbito de las artes visuales, lo que configura un determinado tipo de objeto artístico y de ámbito específico de circulación. En este estudio, el fenómeno artístico contemporáneo es observado como fenómeno de producción social de sentido, es decir, desde una perspectiva que considera como determinante la escena comunicacional en la que la obra de arte se presenta como tal. Para ello utilizamos un instrumental teórico que incorpora elementos de la lingüística, la semiótica y la estética.

Palabras clave: arte contemporáneo - arte con nuevas tecnologías - multimedia - discursividad artística

Paratexts on multimedia art. Analysis of the catalogue of the exhibition of the OP_ERA Collective, *The body as interface*

Throughout this text, we use the concept of multimedia as an instrument to approach certain kinds of objects, which may be found in the practical area recognizable as art with new technologies. This category, which comes up frequently in certain art discussions, is located inside the greater group of cultural practices called contemporary art. In this way, we approach the uses and contributions of computer sciences in the production of art objects in the realm of the visual arts, which embodies a particular kind of artistic object and specific circulation environment. In this analysis, the contemporary artistic phenomenon is viewed as a phenomenon of social production of sense, which means taking a perspective that considers as a determining factor the communication stage on which the work or art presents itself as such. In order to achieve this we use a theoretical basis that includes elements of linguistics, semiotics and esthetic.

Keywords: contemporary art - art with new technologies - multimedia - artistic discourse

El presente texto forma parte de un intento por instrumentar una perspectiva de análisis que propone indagar en el fenómeno artístico contemporáneo en su condición de producción social de sentido (Verón, 1993). Se fundamenta en una concepción del arte que considera a los objetos definidos como artísticos a partir de su funcionamiento al interior de un sistema de relaciones, a través del cual se construye una escena en la que estos objetos son presentados como obras de arte. Es decir, desde esta perspectiva, no se los considera artísticos por sus propiedades empíricas inmanentes, cuyas características propias determinarían su condición de obra de manera estable a lo largo del tiempo, sino que se trata más bien del estado de un objeto que responde al efecto de una serie de enunciados que determinan el sentido artístico del objeto en cuestión.

El trabajo se propone indagar en el fenómeno artístico contemporáneo que se presenta como tal por medio de un conjunto de discursos acompañantes, los cuales se manifiestan en una diversidad de elementos entre los que el catálogo ocupa un lugar fundamental. En la medida en que expresa un conjunto de voces autorizadas, constitutivas de la institucionalidad artística en cualquiera de sus instancias. Para desarrollar la indagación propuesta, se elabora una herramienta que busca sistematizar una serie de criterios (en distintos niveles de análisis) en torno a la noción de multimedia, que permite reunir consideraciones respecto de la incorporación de cierto tipo de tecnología (la informática) por parte de un conjunto de prácticas sociales (el arte).

Desde la perspectiva asumida, el objeto (obra de arte) se define por su emplazamiento social más que por cualidades inherentes. Se produce a partir de una determinada presentación frente al mundo, un lugar concreto en el que la obra es visible, que determina sus condiciones de acceso y lectura; y establece una serie de operaciones clasificatorias que orientan las lecturas de las obras. Enfocar en la cuestión de la institucionalidad nos permite una entrada al fenómeno en su dimensión de realidad social, como categoría o tipo discursivo reconocido y legitimado, sobre el que produciremos un conocimiento específico, atendiendo al funcionamiento de estos objetos artísticos en el marco de una interacción con otros elementos.

En tanto producción social de sentido, el fenómeno artístico de la contemporaneidad se define por la pertenencia a una categoría. Esta categoría se materializa en un conjunto de organizaciones que pueden ser comprendidas por medio de la noción de institución, porque en ella se articulan conjuntos de discursos y recursos de todo tipo que conforman el mapa de lo que es socialmente reconocido como arte.

A continuación presentaremos los principales elementos del análisis, sus fundamentos teóricos; para luego poner en práctica la propuesta de indagación sobre los textos que componen el catálogo de la muestra del colectivo OP_ERA realizada en el espacio Fundación Telefónica en 2007.

Aportes de la lingüística y la semiótica

Los estudios del lenguaje y la producción de sentido aportan enfoques, herramientas y métodos de análisis al estudio. La indagación de la obra de arte en tanto fenómeno de significación brinda pautas para comprender mejor su funcionamiento en el marco de las interacciones culturales. Entre los principales aportes encontramos la idea de *texto* como

paquete de materia significante (Verón, 1993); el concepto de *discurso*[15], que incorpora elementos externos al texto en la explicación de su funcionamiento. Los conceptos de *pragmática* y *enunciación,* como desarrollos de la lingüística que dan cuenta de distintos niveles de determinación del sentido en los objetos artísticos, nos resultan determinantes en el estudio de sus usos e interacciones comunicacionales con otros elementos.

La noción de discurso involucra una serie de consideraciones que parten de la noción de *texto*, pero extienden su alcance más allá de lo verbal, ya que responde a un enfoque teórico sobre un conjunto significante dado, basado en una serie de hipótesis relativas a elementos extratextuales (Verón, 1993). Contempla un sistema de operaciones discursivas por las cuales la materia significante ha sido investida de sentido. Los elementos extratextuales son parte de las condiciones de producción –y por lo tanto pertinentes en el análisis– en la medida en que dejan sus huellas en el texto.

Siempre existen varias lecturas posibles de los conjuntos textuales que circulan al interior de una sociedad, por lo tanto la noción de texto no supone principio alguno de unidad u homogeneidad en tanto objeto empírico. Un paquete textual es, desde este punto de vista, el lugar de manifestación de una multiplicidad de huellas que dependen de niveles de determinación diferentes.

El discurso tiene un espesor espacio-temporal –no es otra cosa que una ubicación de sentido en el espacio-tiempo–, las operaciones que procuren identificarlo y describirlo no pueden reducirse a unidades proposicionales.

Una aproximación al fenómeno artístico contemporáneo que incorpora la noción de discurso tiene al emplazamiento social del objeto artístico como determinante en el funcionamiento de las obras de arte. El enfoque implica despegarse de la obra –en tanto objeto– como lugar privilegiado de explicación y valoración, poniendo la atención en la red de relaciones que establecen los objetos no sólo con los otros elementos paratextuales que le circundan, sino también con la red de relaciones intertextuales que envuelve cada texto.

Noción de paratexto

Tomamos la noción de paratexto según la propone Genette en *Umbrales* (2001: 8): "conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie que agrupa […] una comunidad de intereses", en referencia a la enorme gama de elementos que rodean a las obras, o que se encuentran en su interior, en los intersticios del texto, pero se distinguen de las obras en sí. Si bien las consideraciones de Genette están claramente orientadas hacia el libro impreso y describe los elementos que conforman al libro en su existencia material, la hipótesis de base de nuestro proyecto sostiene que la noción de paratexto es factible de ser trasladada a otras zonas de estudio más allá del mundo editorial.

El sistema paratextual es definido como conjunto de elementos que pueden considerarse externos a la obra literaria, como las notas al pie (añadidos por el propio autor como por traductores y editores), los elementos que tienen un carácter funcional (numeración de páginas e índice), los que emiten un comentario valorativo sobre la obra, o que reseñan aspectos biográficos y del contexto de época de la escritura del texto (prólogos, epílogos), ilustraciones, diseño de portadas, texto de contraportada, etc.

[15] En su sentido más lingüístico, como los enfoques que contemplan el funcionamiento del texto, y en el sentido en el que lo propone Foucault, como dimensión del poder fáctico que en nuestro trabajo es desarrollada en torno a la noción de institución.

Universo externo al texto que produce efectos concretos y determinantes en sus usos e interpretaciones, establece relaciones con distintos tipos de procedencia y proximidad respecto del texto. "Zona de transición y transacción entre el texto y lo extra textual, […] lugar privilegiado de una pragmática y una estrategia, de acción del texto sobre el público y del lector sobre lo que lee" (Genette, 2001: 8). Comprende los intersticios, la antesala y el contexto de los textos. O sea, un conjunto de instrucciones que orientan la lectura y proponen interpretaciones, que "presentan en su sentido más cercano, y en el más fundamental de dar presencia" (Genette, 2001: 7).

La utilización de la noción de paratexto en el estudio de las artes visuales puede aplicarse a la indagación de la heterogeneidad de los materiales que componen las obras, sus dinámicas de interacción, el carácter difuso de la frontera entre el interior y el exterior del texto. Es decir, la inmensa variedad de relaciones existentes entre texto y el contexto o situación en la que se presenta. De participación decisiva como elementos constitutivos de lo que podemos entender como emplazamiento de la obra artística; conformado por los textos acompañantes, tanto los más cercanos como el título, catálogo o textos de sala; como elementos no lingüísticos como el propio espacio expositivo, montaje, iluminación, exposiciones anteriores, etc. Incluso los sectores más alejados, que escoltan al texto en el sistema de reproducciones de la obra, le dan presencia social en el marco de alguna figura más o menos institucional, como sitios web o publicaciones, o los alcances de las obras en los medios de difusión. Se construye así una verdadera "puesta en escena" del objeto que lo convierte en una obra artística socialmente reconocida como tal.

Genette llama peritexto al conjunto de elementos más cercanos a la obra, alrededor del texto, en el espacio del volumen, como títulos o prefacio, y a veces inserto en los intersticios del texto, como subtítulos o notas al pie, elementos de uso práctico como números de página o índices, informativos o explicativos, elementos gráficos como ilustraciones, o el propio diseño de contenido. Distingue como epitexto al conjunto de elementos paratextuales que acompañan al texto a una distancia mayor, desde afuera de la obra, bajo la forma de entrevistas o conversaciones que circulan de manera mediática o privada.

En el caso del estudio de las llamadas artes multimediales, las nociones de peritexto y epitexto adquieren utilidad particular en el análisis del desempeño de las materialidades significantes utilizadas en este tipo de obras, objetos complejos que articulan una serie de elementos físicos (hardware) con programas lógicos de funcionamiento (software). Incorporan, a su vez, todo tipo de información proveniente de bases de datos, sensores y la casi totalidad del repertorio de formas anteriores que, gracias a las posibilidades de transcodificación numérica (Manovich, 2001) de la información digital, puede ser fácilmente incorporado en las obras multimedia.

Pragmática y enunciación

Las reflexiones de la lingüística sobre el contexto en el que se pronuncia el enunciado y su incidencia en la realidad da lugar a los llamados actos de habla[16]. Momentos en los que el lenguaje verbal prioriza una función performativa por sobre la representacional. Deja de ser la representación de algo que no está, para cumplir una función específica que opera sobre la realidad extralingüística.

En cuanto a la idea de pragmática en relación al campo audiovisual, una referencia importante para el presente trabajo está dada por los aportes de autores como Roger Odin y Rick Altman, quienes contemplan el rol del espectador y de la institución en el desempeño de los objetos.

[16] A partir de los desarrollos de J. Austin (1955) y J. Searle (1969).

Principalmente en el marco del estudio de los géneros cinematográficos y televisivos. En relación a las artes visuales, la dimensión pragmática se encuentra constituida por el conjunto paratextual que rodea a la obra, interpreta, clasifica y explica a las obras.

La noción de enunciación es pertinente en el análisis de las obras de arte multimediales, en la medida en que permite dar cuenta del funcionamiento del conjunto de elementos que conforman la escena reconocible como *arte con nuevas tecnologías*. Especialmente desde una perspectiva de indagación que considera al arte contemporáneo como efecto de una determinada forma de emplazamiento y circulación social, más que producto del resultado de alguna técnica o el perfeccionamiento de una estética.

Podemos afirmar entonces que toda obra artística se manifiesta en una situación concreta, constituida a través de una serie de elementos heterogéneos que determinan de modo crucial a la obra artística en cuestión. Factibles de ser abordados fructíferamente por medio de la noción de paratextos, como conjunto de elementos acompañantes; y enunciación, en tanto conjunto de relaciones entre elementos textuales y extratextuales.

Enfoque propuesto

En el presente estudio se produce un abordaje del fenómeno artístico contemporáneo a partir de un recorte realizado por medio de la noción de multimedia, que permite reunir una serie de consideraciones respecto de cuestiones técnicas[17], poéticas[18] e institucionales[19]; para indagar en una zona específica del arte contemporáneo reconocida como arte con nuevas tecnologías.

Observaremos las relaciones que establece el objeto artístico con el sistema extratextual que le contiene; lo cual plantea una problematización de los límites de la obra, que para el caso del arte multimedia se caracteriza por presentar estructuras abiertas, con posibilidad de modificación de parámetros e incorporación permanente de información que redefine a la obra.

Analizaremos entonces la construcción de una escena en la que un conjunto de objetos son presentados como “arte con nuevas tecnologías” que se distinguen por el uso que se hace de las posibilidades de la tecnología digital en la producción de cierto tipo de objetos característicos por sus cualidades técnicas, emplazamiento social y elementos metadiscursivos.

Dispositivo multimedia. Tecnología y forma

La conjunción de las nociones de dispositivo y multimedia establece el recorte de un determinado tipo de objeto, definido por ciertas propiedades materiales y clasificaciones sociales. Establece un conjunto de tecnologías (procedimientos y artefactos), discursos (enunciados, cosas que se dicen) y formas (manifestaciones sensibles). Estas nociones son desarrolladas en torno la computación como herramienta central en la producción del tipo de objetos que nos proponemos estudiar.

---

[17] Con dimensión técnica hacemos referencia en primera instancia a las problemáticas en torno los instrumentos, procedimientos y herramientas que dan lugar a artefactos que permiten distinto tipo de gestión de materialidades significantes.

[18] Con dimensión poética hacemos referencia a las cualidades materiales, sensoriales del texto. Configuraciones a nivel textual logradas a partir del modelado de lo sensible.

[19] Con dimensión institucional hacemos referencia a las coordenadas espaciotemporales en las que acontece necesariamente cualquier fenómeno. Puede ser entendida como el marco enunciativo de la obra que determina el lugar y contexto en el que una obra es visible.

Las formas actuales de utilizar las tecnologías digitales se inscriben en los diferentes ámbitos de producción cultural y asumen sus respectivas tradiciones, produciendo determinados tipos de objetos culturales en zonas de interacciones sociales específicas. El presente trabajo se propone indagar en los elementos que intervienen en la construcción de una escena –socialmente instituida– en torno a la idea de *arte con nuevas tecnologías*, que se distingue como parte del universo del arte contemporáneo. Produce, por lo tanto, objetos que heredan los fundamentos y hábitos de las artes visuales y la historia del arte, pero establecen a su vez sus propios ámbitos de circulación. La cuestión de los géneros, en tanto designa grandes sistemas de organización de la producción cultural, interviene a partir de la institución de cánones de regularidad entre determinados tipos de objetos, los espacios en los que circulan, su respectivo público y un extenso y variado conjunto de elementos discursivos acompañantes que serán indagados por medio de la noción de multimedia.

Con esta noción nos proponemos articular el conjunto de posibilidades traídas por la tecnología informática en la producción de cierto tipo de objeto. Sus principales características están dadas por el procesamiento de información digital, que permite un repertorio inédito en la gestión de "materialidad significante" en su combinatoria de elementos físicos y virtuales. Y por la idea de interactividad, que hace referencia al carácter abierto de los objetos de la informática, que permite generar estructuras capaces de incorporar información nueva, y que esta tenga algún tipo de efecto sobre la obra y su comportamiento.

Otra de las líneas de fuerza constitutivas de la noción de multimedia está dada por la idea de convergencia de técnicas y dispositivos, que permite emular y gestionar con gran versatilidad un amplio rango de materialidades y operaciones significantes.

La incidencia específica de la informática ha sido ampliamente trabajada por Lev Manovich (2001), quien describe de manera precisa las características de los nuevos medios dadas por la informática, o por Philippe Dubois (2004), que observa distintos estadios del estatuto de las imágenes en relación al desarrollo tecnológico, plantea las consecuencias de la posibilidad de síntesis de las tecnologías digitales, que afectan al estatuto de representación de la imagen (su relación con el mundo real). O Arlindo Machado (2000) en textos donde describe algunas de las particularidades de los objetos propios de los nuevos medios, es convocado a escribir en el catálogo que constituyen el caso de estudio del presente trabajo, justamente desde su lugar de autoridad en el campo del arte con nuevas tecnologías.

Lo que aparece reiteradamente en los diferentes enfoques es la novedad que trae la informática en su uso como tecnología de base para las prácticas culturales de la contemporaneidad. Manovich señala el origen de los llamados nuevos medios como resultante de la convergencia de los desarrollos de las máquinas de cálculo con las de representación, que dan lugar a una ampliación de las capacidades de representación mimética. La codificación binaria que permite el procesamiento digital de información (textual, visual, auditiva, táctil, biométrica) se combina con las posibilidades de conectividad y ubicuidad (dispositivos móviles y georreferencia).

Esta combinatoria de factores, capacidad de procesamiento de información, conectividad, gestión de materialidades sensibles (imagen sonido, elementos del mundo físico incorporados por medio de interfaces de entrada y salida de información, como sensores y motores) son las que han dado lugar a ideas novedosas y potentes como la de *realidad virtual*, una suerte de existencia independiente del mundo físico que se distingue de las representaciones en su sentido más tradicional. Así lo presenta Rejane Cantoni en "Máquinas para pensar":

> *Un mundo virtual es un modelo computacional que se ve, se toca, se oye. En este mundo la comunicación con la máquina no se da por medio de la programación mediante códigos, sino*

desplazándonos, mirando en todas direcciones y utilizando manos y otras partes de cuerpo para manipular objetos. (citado en Fundación Telefónica, 2007: 33)

Las llamadas *artes con nuevas tecnologías* han consolidado su propio circuito institucional: espacios y eventos que pueden distinguirse dentro del panorama mayor del *arte contemporáneo*. La producción artística que se muestra en la bienales internacionales y grandes espacios de exposición de arte contemporáneo hacen eventualmente alguna referencia a las llamadas nuevas tecnología o artes de los medios; pero no constituyen los principales espacios donde estas producciones encuentran su protagonismo, como es el caso de concursos específicos como *Ars Electrónica* o *VIDA* de Fundación Telefónica.

Las obras de arte multimedia presentan características que pueden ser fructíferamente abordadas por medio de la noción de paratexto debido a su estructura abierta, que permite una enorme versatilidad en la incorporación de elementos, de modo que las partes constitutivas de las obras se presentan de modo disperso, cambiante, con distintos grados de cercanía respecto del objeto artístico que de alguna manera integran. En este tipo de obras los elementos constitutivos tienen una particular relación de exterioridad a los textos, determinada por la cuestión de la interactividad: de manera que tiende a no mostrarse de modo completo o estable, sino que se manifiestan de modo parcial y contingente, sujetos a eventos programados para reaccionar ante determinados estímulos, ya sea provenientes de la obra (las instancias de la obra con las que el espectador puede efectiva y materialmente interactuar) o por medio de información externa proveniente de las conexiones en red.

El tipo de objeto del arte multimedia que estudia el presente trabajo está determinado de forma activa por agentes no visibles o presentes en el espacio de la obra. Cualidad que pone en cuestión los límites del texto, problema que es trabajado justamente por Genette en torno a la noción de paratexto.

El estudio

El estudio parte de la idea de que hay una serie de consideraciones respecto de los usos artísticos de las tecnologías digitales que pueden ser mejor comprendidas por medio de la noción de multimedia, ya que permite reunir cuestiones involucradas en distintos niveles de análisis: de factura o resolución técnica, de formas o figuras textuales e intertextuales, y de condiciones materiales de exhibición.

En cuanto a la dimensión técnica, la noción de multimedia recorta un vasto sector de recursos y procedimientos que encuentran su plenitud en la informática. La computadora, en tanto instrumento básico de las tecnologías digitales, permite gestionar y automatizar de manera inédita casi todos los sistemas de representación y comunicación precedentes. En el ámbito de las artes visuales, la vertiente reconocida como *arte con nuevas tecnologías* presenta objetos en los que hay constante preocupación por la cuestión de la tecnología, en toda su amplitud y de muy diversas manifestaciones. En la dimensión técnica, el concepto de multimedia nos permite circunscribir una serie de materialidades y procedimientos significantes realizados a partir de la informática.

A partir de este repertorio los distintos textos u obras multimediales construyen sus propias formas y relaciones con otros elementos textuales y metadiscursivos, conjunto de características a las que hemos hecho referencia con la idea de dimensión poética de los textos. En este aspecto observamos no sólo a las figuras presentes en el nivel textual o la superficie tangible que presenta la obra (su manifestación material), sino también a los

conceptos con los que la obra es clasificada, valorada e interpretada. Implica también al conjunto de relaciones que establece la obra (a partir de sus propias cualidades textuales o empíricas) con otras obras similares con las que establece relaciones intertextuales. Relaciones observables en los conceptos y criterios con los que se organizan, clasifican y presentan los distintos objetos artísticos.

Cuando hablamos de las condiciones materiales de exhibición nos referimos a la dimensión institucional, inherente a los objetos artísticos desde la perspectiva que proponemos. Ya que al observar estos objetos en su condición de producción social de sentido no podemos omitir la situación concreta del emplazamiento concreto que posibilita su circulación y visibilidad. Hace referencia a la discursividad que es socialmente reconocida como voz autorizada que presenta y enuncia el discurso artístico, constituida por un conjunto de piezas paratextuales que envuelven al objeto artístico en cuestión.

Categorías como *artes visuales*, *arte contemporáneo* o *arte con nuevas tecnologías,* distinguen las distintas agrupaciones de objetos similares que se definen por sus características materiales y formales. Los diferentes modos de decir, de pronunciar o mostrar, se aglutinan en zonas particulares de los intercambios culturales que son identificadas con etiquetas que responden a criterios divergentes.

La precisión y utilidad de la noción de multimedia desarrollada dependerá de la manera en que sea elaborada en tanto categoría; por ello es importante dar cuenta del lugar en el que se sitúa el objeto de estudio en el marco del fenómeno que lo contiene. En tanto fenómeno de producción social de sentido, el objeto artístico que se estudia a partir de la noción de multimedia se constituye justamente en ese marco social en el que se configura la escena del *arte con nuevas tecnologías*

Estudiamos por lo tanto la inscripción –social– que articula categorías y prácticas concretas. En este caso puntual analizamos la manera en que la voz institucional, desde el catálogo, presenta una exposición. El uso del catálogo como punto de observación de la obra permite dar cuenta de aspectos de la dimensión pragmática de ese acontecimiento artístico que se manifiesta en un ámbito de desempeño específico. Observamos la descripción que se hace de las obras, los aspectos que se destacan, las maneras de hacer referencia a sus cualidades retóricas, temáticas y enunciativas, las relaciones intertextuales que establecen con otras obras. A partir de las consideraciones reunidas en la noción de multimedia como recorte técnico-material-operatorio, indagamos en la zona conocida como arte con nuevas tecnologías.

El caso

Como caso de estudio para el presente trabajo, tomaremos el catálogo de la muestra del colectivo OP_ERA, *El cuerpo como interfase*, que se presentó como cierre de la temporada 2007 del espacio Fundación Telefónica en Buenos Aires.

Realizaremos una lectura del catálogo desde la noción de multimedia que hemos desarrollado, es decir, observaremos atentamente los textos que componen al catálogo para analizar el modo en que se presentan las obras: los términos y las cualidades con las que son descriptas, los conceptos con los que se argumenta su relevancia, la trayectoria artística y profesional de las autores, las relaciones que se establecen con la zona de intersección entre arte, ciencia y tecnología. En el presente trabajo identificaremos cuáles de estos elementos nos resultan fructíferos para una indagación a partir de la noción de multimedia, los que nos permitan ganar comprensión y especificidad en nuestra mirada sobre cierto tipo de obras en el marco de la contemporaneidad.

El catálogo que analizaremos se compone de varios textos escritos: una breve presentación a cargo del presidente del grupo Telefónica en la Argentina, un texto del curador invitado Arlindo Machado, un texto del colectivo autoral OP_ERA, dos textos críticos a cargo de Jorge La Ferla e Ileana Hernández, un conjunto de fotografías de las tres obras expuestas, un anexo biográfico del colectivo autoral, RejaneCantoni y Daniela Kutschat. Incluye fotos de las obras y su público, del montaje, material de archivo sobre las obras como diagramas y esquemas de funcionamiento.

Aspectos generales

El título del catálogo otorga centralidad al colectivo autoral: *OP_ERA*, el cual expresa reiteradamente la voz wagneriana de la opera como obra total, junto con la retórica informática caracterizada por el uso de mayúscula, guiones y abreviaciones. El subtítulo *El cuerpo como interfase* enfatiza la corporalidad como centro de la percepción y la acción. Manifiesta una intención de incorporar la multisensorialidad, la gestión de múltiples medios en una misma obra; y el cuerpo como elemento que interviene en el comportamiento de la obra. Estos conceptos involucran cuestiones centrales en la noción de multimedia según proponemos en nuestro trabajo.

Ambos frentes de trabajo, percepción multimedial y acción interactiva, establecen campos de acción en los que la informática provee de recursos específicos. Básicamente a partir del procesamiento digital de información, que permite la conversión de datos sonoros en vibraciones táctiles, o la posición del cuerpo de los espectadores dentro de una instalación en sonidos. De modo que se produce una experiencia de convergencia de estímulos que responden a múltiples causales físicas y virtuales.

En el subtítulo del catálogo aparecen entonces dos conceptos que se presentan como problemas centrales en el campo de la investigación y acción de lo que sería el arte multimedia, por un lado el cuerpo (con todo lo que implica la corporalidad, es decir la idea de inmersión integral y multisensorial donde los aspectos perceptivos se combinan con acciones fácticas que el espectador puede realizar y a las que la obra responde), y por otro la interfase (o instancia de mediación entre el mundo físico y el mundo de la información y procesamiento de datos). La conjunción circunscribe una zona muy precisa de producción artística preocupada por el desarrollo de cierto tipo de objetos artísticos que plantean determinados tipos de relaciones con actitudes espectatoriales.

El cuerpo se vuelve una fuente de información que es captada por estas obras, y a partir de esa información es que se ejecuta un algoritmo, de manera tal que reacciona al comportamiento físico del espectador. Aporta nuevos elementos en la antigua relación entre los espectadores –o usuarios– con la representación, y de la representación con su contexto o el mundo que la rodea.

La zona de intersección entre los campos disciplinares que se distinguen como arte, ciencia y tecnología, constituye un tópico permanente en este tipo de prácticas, así clasificadas por un coro de voces que los presentan, clasifican, valoran, etc. Ya sea por la temática que tratan, los aspectos vinculados a sus procedimientos de trabajo y/o materiales utilizados en su elaboración, o los espacios discursivos en los que son inscriptos y los otros elementos con los que se relaciona. En el caso del presente catálogo, todos los textos que lo componen apelan de manera reiterada a este campo de producción claramente distinguible dentro del panorama de prácticas artísticas de la contemporaneidad.

Los componentes del catálogo

El catálogo inicia con un texto de presentación por parte del presidente del grupo Telefónica, Eduardo Caride, en el que se expresa la voz más institucional, presentando y enmarcando su propia actividad. Aquí ya aparecen elementos que se volverán recurrentes a lo largo de todo el catálogo. La noción de instalación interactiva es la primera, de las más utilizadas para definir el tipo de objeto que se presenta en la muestra.

La noción de instalación interactiva designa una de las etiquetas más consolidadas en el campo del arte multimedia; hace referencia a un tipo de objeto que se inscribe en la tradición de las artes visuales, la instalación. Pero a diferencia de la noción de instalación, que refiere a un objeto multisensorial inmersivo que puede habilitar interacciones, con la idea de interactivo se asocia a la incorporación de elementos de la informática, dando origen a un tipo de objeto estético que establece a su vez un ámbito de desempeño propio, al margen de los principales escenarios del llamado arte contemporáneo.

Con la idea de instalación interactiva se circunscribe entonces una zona de prácticas que se caracteriza por presentar un tipo de objeto que incorpora elementos de corrientes artísticas ya tradicionales, como el *ready made*, la *performance*, el *happening*, articulados por medio de procesamientos informáticos, que permiten obras de estructura abierta, con capacidad de recibir información del entorno y actualizar su comportamiento de acuerdo a esa información.

El texto de Caride habla de:

> *distintas formas sensibles de percepción y cognición que posibilita una experiencia multisensorial que involucra al visitante de manera integral* […] *presenta su aspecto más lúdico y se cruza con el campo de la ciencia al permitirnos ver sonidos y sentir estímulos táctiles a partir de datos sonoros* (Fundación Telefónica, 2007: 5)

Seguidamente hace referencia a las otras actividades desarrolladas por la institución como un ciclo de conferencias abierto al público, un seminario dirigido a estudiantes especializados, un programa especial para instituciones educativas y una visita guiada virtual para recorrer la exposición desde cualquier lugar del mundo. Señala finalmente como objetivo de la Fundación, "enriquecer la investigación local en el campo del arte, la ciencia y la tecnología" (Fundación Telefónica, 2007: 5). De esta manera se hace una presentación del quehacer de la institución como entidad que alberga al objeto artístico y lo inscribe en una escena comunicacional específica que participa de la discursividad que constituye al fenómeno *arte con nuevas tecnologías*.

Textos curatoriales

El texto curatorial de Machado presenta el trabajo del colectivo OP_ERA desarrollado en dos líneas de trabajo que se articulan permanentemente: la producción de modelos teóricos para la reflexión sobre las nociones de espacio y tiempo, lo que supone la producción de un saber conceptual; y la elaboración de objetos artísticos que representen estos modelos, en los que se produce una indagación o formulación innovadora en términos perceptivos. Las obras del colectivo proponen una experiencia multisensorial, buscan la incorporación de sentidos como el tacto, la espacialidad y la corporalidad como material de la obra artística. Lo que da lugar a ambientes inmersivos e interactivos donde el cuerpo de los espectadores funciona como parte de la interfaz a través de la cual la obra es accesible.

Los conceptos que aparecen para describir el trabajo del colectivo autoral son: experimentación, exploración, percepción y cognición. Señala como objetivo del proyecto

OP_ERA expresar los resultados de sus investigaciones de forma *multisensorial*. Esta presentación da cuenta de la pertenencia a la academia y la idea de cientificidad. Los conceptos utilizados, así como la propia idea de *expresar los resultados de una investigación*, están fuertemente vinculados al mundo de las universidades, laboratorios y centros de educación superior.

La producción del colectivo es referida como un conjunto de "instalaciones audiotáctiles" (enfatiza el uso de sensorialidades no visuales como rasgo distintivo de la producción del colectivo) y descriptas como una serie de "interfaces hombre-máquina especialmente diseñadas para ambientes en que el sujeto humano y el artefacto artificial están interconectados en un complejo proceso de simbiosis"(Fundación Telefónica, 2007: 7). Aquí la noción de interfase asume el significado general de remitir a las instancias de mediación entre el procesamiento informático, el origen de los datos con los que trabaja (*input*) y la modalidad de manifestación sensorial con la que se muestran (*output*).

Machado destaca el trabajo conceptual del colectivo, que opera sobre la percepción, las múltiples dimensiones del espacio, la interacción con sistemas informáticos y la composición de objetos estéticos a partir de datos y estímulos audiovisuales. Destaca la utilización del canal visual a partir de imágenes abstractas, sin referencias figurativas, producidas por medio de síntesis digital. Da lugar a una estética de colores cambiantes y comportamientos orgánicos, sistemas complejos, variables, azarosos e indeterminados. Incorpora otras sensorialidades como la espacialidad (cinestesia) y el sonido. A partir de la cuarta obra, incorpora el tacto además del cuerpo desplazándose por el espacio (guante, piel).

La referencia a Wagner en su idea de "obra total" –que reúne en la ópera a todas las disciplinas artísticas– aparece como origen y/o destino inevitable, y es retomada en la noción de multimedia. Machado habla de "obras verdaderamente multimediáticas" gracias a la computadora, cuyas posibilidades para el procesamiento de información permiten la gestión de múltiples materialidades sensoriales. "Los procesos significantes basados en la computadora están produciendo nuevos desplazamientos en los regímenes de percepción. Ya no son simplemente procesos audiovisuales"(Fundación Telefónica, 2007: 12).

En otro momento del texto, Machado elabora un recuento por la totalidad de las obras realizadas por el colectivo. Describe una trayectoria en la que el grupo va modificando los modos con los que se trabaja la interactividad, la imagen y el sonido. El recorrido comienza en 2001 con una obra de carácter performático, donde partir de los movimientos de una bailarina en un escenario se producen una serie de imágenes que se proyectan en el escenario. En esta primera obra, la interacción estaba dada por un sistema informático que respondía con sonidos e imágenes a los movimientos del performer. El público asistía a un espectáculo de tipo escénico/teatral. La obra tematizaba la espacialidad, la percepción del espacio y sus múltiples dimensiones.

En la segunda obra del colectivo ya no se propone un espectáculo para ser contemplado como espectadores, sino la propia experiencia de interacción de cada espectador con el espacio que lo rodea por completo. "Cuando el cuerpo de un interactor se incorpora al esquema espacial, los algoritmos coreográficos producen eventos en respuesta, por medio de cambios de plano y de dirección" (Fundación Telefónica, 2007: 9). Aquí aparecen con plenitud conceptos constitutivos de la noción de multimedia como la realidad virtual y su relación con el "tiempo real".

La tercera obra del colectivo, *Hyperviews*, trabaja sobre la experimentación sensorial que manifiesta una indagación matemática y conceptual sobre el espacio. Consiste en una serie de estímulos visuales proyectados intermitentemente en un cuarto oscuro, producidos por luces

discontinuas que dibujan una forma en un espacio virtual ilusorio, “una imagen formada en la mente del visitante gracias a la interacción de cuatro efectos convergentes: el *flickering* de la imagen, la post imagen, el efecto phi y los efectos sonoros”(Fundación Telefónica, 2007: 10).

En las obras de 2004 *Haptic interface* y *Hapticwall* el tacto y el cuerpo aparecen como protagonistas; a partir de la manipulación por medio de un guante en el caso de *Haptic interface*, que focaliza puntualmente el control de un sistema virtual por medio de una interfaz intuitiva a partir de los movimientos de los dedos y la mano. *Hapticwall*, avanza en la incorporación de la sensibilidad de la piel. Presenta un extenso muro de piel sintética de látex que cuenta con una serie de motores vibradores que traducen en “vibraciones de piel” los sonidos del ambiente que son grabados por micrófonos ubicados dentro y fuera del espacio de la exposición.

La obra *Sonic dimension*, de 2005, propone una suerte de instrumento musical de gran escala que en su interior alberga a los espectadores. Estos ingresan en un cubo en cuyas paredes se proyectan líneas verticales que funcionan a modo de cuerdas virtuales que pueden ser “tocadas” por los espectadores para producir sonidos. Asimismo, la obra reacciona también a los sonidos del ambiente, que son captados por medio de un micrófono de 360 grados para procesar esa información y traducirla en la vibración, el movimiento óptico de la cuerda virtual correspondiente a esa frecuencia. “Cuando el micrófono capta un sonido, el software lo analiza, lo filtra y lo convierte en salidas visuales equivalentes”(Fundación Telefónica, 2007: 14).

La obra *Sonic interfase*, de 2006, trabaja sobre la “expansión del campo acústico” y consiste en una instalación sonora o “escultura inmersiva compuesta por un centenar de tubos transparentes en los que se alojan pequeños parlantes que reproducen sonidos captados en distintos puntos del espacio de exhibición de la obra, por numerosos micrófonos implantados dentro y fuera del espacio de la exposición” (Fundación Telefónica, 2007: 14). La obra funciona como denso artefacto de escucha que permite reunir en un mismo objeto, diferentes puntos de audición.

Sobre el final del texto, Machado hace referencia a algunos aspectos de la estética de los nuevos medios planteados por Mark Hansen en *New philosophyfor new media* (2004). Con la idea de la corporalidad (*embodyment*), se piensa al cuerpo en relación directa con los procesos cognitivos[20]. La idea de *embodyment* entiende al cuerpo como interfaz entre el sujeto, la cultura y la naturaleza. Esta relación del cuerpo con la interfaz brinda una base para la comprensión filosófica de los nuevos medios, ya que la digitalización requiere que concibamos la correlación entre el cuerpo del interactor y la imagen, el sonido y los otros estímulos de una manera más profunda. En los medios digitales nos encontramos constantemente en un mundo que es alterado dinámicamente por nuestra participación; de manera que un ambiente virtual no existe para ser contemplado, sino para ser explorado.

En consecuencia, nuestro cuerpo es un totalidad que pasa a ser parte de la experiencia inmersiva, y nada ocurre si no asumimos una función activa dentro de estos ambientes responsivos. Agenciar es, en consecuencia, experimentar un evento como su agente, como quien actúa dentro del evento y como el elemento en función del cual el evento acontece. Es decir, el cuerpo como desencadenante de acontecimientos estéticos y de su campo perceptivo como fuente de implicación multisensorial.

[20] Para gran parte de las ciencias contemporáneas, las actividades cognitivas del hombre son inseparables de su cuerpo, el *embodyment* habla del cuerpo no en el sentido fisiológico del término, sino como presencia en el mundo que es precondición de la subjetividad y la interacción con el entorno.

El cierre del texto vuelve sobre la idea de obra total y la intersección entre arte, ciencia y tecnología:

> *En este momento en el que tanto se habla de un movimiento de convergencia del arte con la ciencia y la tecnología, la obra de Cantoni, Kutschat da pasos decisivos en dirección a un posicionamiento estratégico del cuerpo del interactor* […] *Con el proyecto OP_ERA, la ópera como quería Wagner se convierte finalmente en una obra de arte integral.* (Fundación Telefónica, 2007: 15)

A lo largo del texto de Machado encontramos la característica básica del arte multimedia, dada por su carácter de estructura conformada por instancias de entrada y salida de información, que es procesada por una serie de algoritmos que transforman esos datos, permite expresar esos datos en una nueva materialidad que combina instancias físicas y virtuales. Estos recursos son utilizados en función de producir obras artísticas que incluyen modalidades de percepción poco convencionales, la inmersión o contacto de gran proximidad entre el espectador y la obra.

Texto autoral de OP_ERA

El texto del colectivo tiene el aspecto de formulario, con sus apartados numerados y claramente diferenciados que se desarrollan en un esquema de cuatro puntos: resumen, historia, producción, instalaciones. El proyecto se presenta a sí mismo como:

> *herramienta de experimentación multisensorial de los conceptos de espacio.* […] *Diseñada como conjunto de proyectos conceptuales y de experimentos,* […] *comprende la investigación y el desarrollo de modelos científicos y artísticos del espacio; interfaces hombre-máquina por las cuales el agente humano y el agente artificial están interconectados; y formas alternativas de percepción y de cognición espacial a través de la experimentación multisensorial de modelos conceptuales del espacio* (Fundación Telefónica, 2007: 17)

El perfil académico se manifiesta de múltiples maneras: con la idea de investigación como eje subyacente en las tareas de experimentación como actividad principal, la utilización de modelos de trabajo tomados de la ciencia; los argumentos con los que presenta su trabajo, haciendo referencia en primera instancia al proyecto *Interactividades: ciclo arte, ciencia y tecnología*. Este evento fue organizado por el propio colectivo autoral, pero se presenta como actividad de carácter académico. Aquí se desarrollaron diversas actividades de reflexión e intercambio, sobre temáticas agrupadas en intersecciones entre cuatro áreas del conocimiento: arte y biologías, arte y física, arte y matemática, arte e ingeniería de materiales.

La cercanía del proyecto con las tareas propias de la investigación académica se manifiesta también en el modo en que el colectivo presenta sus actividades, cuando explica sus modos de gestionar los recursos necesarios para su producción, por medio de becas, solicitud de ayuda a fundaciones y agencias que tienen programas de fomento. En línea con esta modalidad de gestión de recursos se destaca el método de trabajo, a partir de envío de proyectos a convocatorias y concursos, y creación de vínculos de investigación con la industria tecnológica como estrategia para desarrollar sus proyectos artísticos.

El texto tiene también su momento de referencia a los espacios de circulación –uno de los aspectos considerados en nuestra investigación–, es planteado cuando mencionan sus

> *procesos de distribución, que ocurren en ambientes y medios poco tradicionales, sin mecenazgo ni lucro; por lo que los resultados (ideas, proyectos y obras) nunca fueron presentados o puestos*

> *a la venta en el circuito comercial del arte (sino que han establecido) circuitos alternativos – academias, congresos, ferias tecnológicas, museos, instituciones culturales y publicaciones de artículos en libros, catálogos, revistas especializadas, DVD y web*– (Fundación Telefónica, 2007: 18)

En la descripción general de su producción, el colectivo hace referencia a sus obras como "ambientes inmersivos-interactivos como un híbrido de espacio de datos y de espacio físico", que requieren también el desarrollo de "nuevas interfaces a través de las cuales el hombre y la computadora podrán comunicarse simbióticamente" (Fundación Telefónica, 2007: 18). Se preguntan

> *¿cómo, por medio de qué interfaces, un sistema puede interactuar mejor con otro? ¿a través de qué tipo de interfaces podemos emerger e interactuar en un mundo de datos sin que nuestra atención sea desviada por extraños dispositivos "no naturales"?. En este sentido, OP_ERA desarrolla un conjunto de dispositivos (conceptuales y físicos) diseñados para investigar y experimentar formas alternativas de pensar y de presentar flujos abstractos de datos a interactores no especialistas. Para ello requieren transformar conceptos, ecuaciones, estándares visuales y otras innumerables configuraciones sígnicas en un sistema legible, sensible, adaptable y responsivo a la presencia de humanos* (Fundación Telefónica, 2007: 18)

El colectivo distingue dos frentes de trabajo, uno vinculado a la investigación y otro orientado al diseño. En relación al primer aspecto, señalan actividades como investigar nuevas teorías sobre fenómenos espacio temporales; estudiar y codificar las cualidades físicas (por ejemplo, estudiar el aparato sensoriomotor, cognitivo y social) de quien utiliza la interfaz; estudiar nuevas teorías sobre signos y sistemas que se desarrollan a partir de la intersección de las tecnologías de la información (ingeniería y ciencias de la computación) con la biología y las artes; estudiar maneras de implementar dispositivos que puedan reaccionar al interactor de manera natural y apropiada.

En relación al diseño, el colectivo enumera cuatro conjuntos de actividades: pensar cómo conectar personas en red con dispositivos físicos y virtuales; desarrollar sistemas a medida, que posean objetivos y formas de interacción específicos (lo que significa equipar ambientes con, o integrar nuestros cuerpos a sensores y otros sistemas de captura de datos, como cámaras, pantallas interactivas, dispositivos táctiles, de habla, de escritura, etc.); desarrollar software responsable de funciones como procesamiento de datos, almacenamiento y otras rutinas; desarrollar sistemas de comunicación específicos que posibiliten el uso de múltiples medios (*outputs* visuales, sonoros, táctiles y olfativos), distintos tipos de interfaces intuitivas que permiten transformar informaciones complejas y abstractas en datos táctilo-visuales (guantes, sistemas de visualización, sistemas de proyección coordinada en pantallas múltiples, superficies táctiles) superposición y continuidad perceptiva entre los distintos órganos perceptivos.

En la reseña de su propia trayectoria, el colectivo describe las ocho obras realizadas entre 2001 y 2006. Se trata de un conjunto de instalaciones físicas en las que se mantiene una búsqueda permanente por combinar entidades físicas y virtuales. Investigación y desarrollo de sistemas que exploran nuevos modos de incorporar, procesar y mostrar información para la producción de objetos estéticos. La producción del colectivo plantea cuestiones de gran resonancia en torno a nociones como realidad virtual, hardware/software, algoritmos, etc.

El trabajo del colectivo ha participado de diversas instancias de circulación social de este tipo de objetos (Maior o igual a 4D: arte computacional interativa, 2004; mundos virtuais, 2005; homo ludens; EmoçaoArt.ficial 2.0, 2004, Sonar Sound SP, Transitio_mx;

Interconnect@betweenattention and inmersión, ZKM, 2006; Memória do futuro: dez anos de arte e tecnología, Emergentes, 2007).

Textos de comentario y cierre del catálogo

Por su parte, el texto de Jorge La Ferla se titula "Alrededor, a propósito, más allá del Proyecto OP_ERA" y se inicia con una cita del colectivo autoral, donde nuevamente se destaca la intersección entre el arte, la ciencia y la tecnología como diferentes formas de creación y producción humanas:

> *Estos tres campos ofrecen modelos que se diferencian en los modos de ver y actuar frente al mundo: representar, modelar, diseñar contextos concretos o abstractos en el caso del arte. Describir, explicar, visualizar, simular, mapear fenómenos (verificables o no) en el caso de la ciencia; y crear herramientas e instrumentos que sirven para viabilizar nuevos modelos, en el caso de la tecnología.* (Fundación Telefónica, 2007: 29)

Circunscriben así conjuntos de actividades y objetivos específicos para cada una de estas áreas del conocimiento y quehacer humano.

Luego de la cita inicial, La Ferla esboza un breve estado de situación del ámbito de la producción y exhibición de manifestaciones artísticas que se ubican en un campo de confluencia entre las artes, las ciencias y las tecnologías. Señala la reciente aparición –para muchos inesperada– de un espacio dedicado a este tipo de expresiones[21] con el que se reduce la distancia que separa al ámbito local de los principales centros de producción de este tipo de obras a nivel latinoamericano: Brasil, México y Colombia.

Recala asimismo en la trayectoria académica de las integrantes del colectivo autoral, lo que implica:

> *un espacio para el concepto y la transmisión de conocimiento, formando parte de su trabajo y promoción artística* […] *resultado de la confluencia entre la formación universitaria, la creación artística, la investigación y la enseñanza. Actividades apoyadas por una serie de estímulos que han recibido provenientes de la Academia, el Estado y el ámbito privado, que las han promovido con becas y premios* (Fundación Telefónica, 2007: 29)

De mayor interés en nuestro análisis es la atención que presta La Ferla a los elementos paratextuales referidos con la idea de "documentación". Es descripta de la siguiente manera:

> *consiste en tres pantallas de plasma que ofrecen todo lo necesario para compartir con el espectador una completa información sobre la trayectoria de los procesos de trabajo de esta saga. El concepto y el pensamiento se combinan con el alto valor estético de la imagen de los cuerpos y los rostros de Daniela y Rejane, que son parte indiscutible de esta exposición* (Fundación Telefónica, 2007: 30)

Este pasaje de texto es de particular relevancia ya que se detiene y expande la importancia de un elemento netamente paratextual, que incide de manera determinante en el funcionamiento de la obra. La Ferla señala puntualmente el contraste entre la imagen abstracta que presentan las obras en su manifestación visual, que permanentemente evaden

[21] Habla de un incipiente ámbito específico de la intersección arte, ciencia, tecnología, que a partir de los 90 aparece conformado por instituciones como el Museo de las Artes y las Ciencias, o el Centro Multimedia del Centro Cultural San Martin; luego con la Fundación Telefónica como institución claramente dominante.

la figuración, con el uso y aspecto de la imagen en este sector paratextual de la exposición, propia del directo televisivo. La observación ilustra el efecto de un elemento paratextual que le llama la atención a La Ferla en cuanto al contraste en el uso de la imagen en distintas instancias de la exposición.

La Ferla refiere a la cuestión de la relación entre las múltiples artes que Wagner expresa como obra total pensando en la ópera lírica que, como género, abarca la puesta en escena del cuerpo desde lo teatral y la composición musical; y que lo digital expande a instalaciones interactivas, incorporando prácticas de cine y video expandido, realidades virtuales, cuerpos que dentro de una instalación interactiva ocupan la escena como interfaz. Su motricidad se convierte en fuente de información para la vigilancia y control, en el mismo acto de ver(se) y poner(se) en escena, afectando el comportamiento del objeto estético.

Reitera la revisión cronológica de las producciones del colectivo, comentando nuevamente los cambios en las modalidades de producción de cada etapa. Describe la primera obra del colectivo como

> *acción de danza y audiovisual basada en una superficie minada con sensores, los cuales producían un registro de los movimientos del cuerpo de la bailarina en escena. Esta información era procesada por algoritmos a partir de los cuales se disparaba una serie de imágenes en las paredes-pantallas del cubo de la escena* […] *el espectáculo consistía en los procesos computacionales; consecuencias audiovisuales del movimiento dentro de la caja* (Fundación Telefónica, 2007: 33)

La Ferla señala cualidades específicas de esta obra en cuanto a las relaciones que plantea con el espectador, que mantiene una actitud pasiva, en la medida en que la acción es realizada por un performer que interactúa con un sistema informático.

Esta modalidad de producción es rápidamente reorientada a partir de la segunda obra del colectivo, donde la interacción con el sistema informático es protagonizada por los propios espectadores, que con sus movimientos y las posiciones del cuerpo en el espacio intervienen en el comportamiento de la obra "Ya no había un performer actuando para el público, sino que […] el espectador es actor con su cuerpo agente, que le va a permitir sentir el espectáculo" (Fundación Telefónica, 2007: 33). El cambio en la modalidad de producción trae también un cambio en los espacios de circulación de las obras del colectivo, que pasaron del escenario o sala a los salones y museos. El movimiento también da cuenta de un cambio de enfoque y una nueva circunscripción del tipo de objeto que se produce.

Un nuevo pasaje del texto de La Ferla hace referencia a la cuestión de la paratextualidad, cuando recuerda la exposición anterior realizada en esa misma sala. Al respecto señala:

> *Recordemos que la exposición que antecedió a OP_ERA fue Muntadas/Bs. As. A partir de la cual se establece entre la obra de estos artistas, sus montajes y sus propuestas, un vínculo real pero también imaginario. Compartir el mismo espacio, de manera sucesiva, implica una relación intensa, que tiene en este caso varias dimensiones interesantes de cruce entre ambas obras* […] *dimensión dialógica de obras que se van sucediendo en el mismo lugar.* (Fundación Telefónica, 2007: 34)

De las relaciones que establece entre la obra de Muntadas*Theboardroom* y la obra de OP_ERA *Sonic interface,* la más destacable para nosotros es la mención del trabajo con el sonido. En el caso de la primera obra, Muntadas utiliza el registro en video y, en el caso de OP_ERA, hay un trabajo de mapeo sonoro: la ubicación de una serie de micrófonos en distintos espacios para tener un monitoreo de la que sucede en distintos lugares. De manera que la fuente sonora de

la obra no es grabada sino que utiliza un sonido que se produce de manera natural. Este viraje del registro a la generación en tiempo real puede considerarse como otra de las características del conjunto de operatorias involucradas en la noción de multimedia.

La obra *Sonic interface* presenta novedades en la propuesta respecto a la materialidad de la obra y los comportamientos que se propone a los espectadores:

> *la obra se presenta por medio de una interfaz física en la que el tacto es importante, pues el cuerpo se mueve entre los conductos de plástico, maraña en la que las manos son necesarias para ubicar los parlantes en las orejas. Esta acción de navegar con los brazos y con el cuerpo lleva a una inmersión absoluta del actor en la escena de los tubos, cuya distribución impide una visión a distancia, lo que implica, a su vez, una percepción más conceptual, que podemos denominar háptica* (Fundación Telefónica, 2007: 35)

La obra propone una suerte de centro de escucha de los sonidos captados en el entorno, una suerte de mapeo sonoro, que combina sonidos de lo privado y lo público audibles en esta sala de control.

La obra *Hapticwall* avanza un nuevo paso en la incorporación de órganos sensoriales, ya que se propone como una gran superficie palpable con el cuerpo en toda su extensión. Consiste en un muro de ocho por dos metros recubierto con piel sintética de látex, a través de la cual se sienten vibraciones en distintos puntos a lo largo de toda la pared, de manera que son perceptibles con el cuerpo cuando se apoya. Las vibraciones de la pared son producto del procesamiento de información sonora captada en el espacio que es transformada en movimiento por una serie de motores que producen distintos tipos de vibración.

> *Ya no se trata solamente de ver, pone en escena otros sentidos* […] *Sólo es posible sentir la obra estando pegado a ella, la cual casi se presenta como un símil de la piel humana. Esto implica otro acercamiento, cuyo erotismo u obscenidad, según se lo interprete, provoca impulsos inevitables, al recibirse información sonora en forma de vibración y movimiento.* (Fundación Telefónica, 2007: 35)

La última pieza textual del catálogo, escrita por Ileana Hernández, describe la obra *Uma jornada através de dimensões paralelas e experimentos multisensoriais*. Consiste en una instalación realizada en 2003, donde "se advierte un interés por la experimentación sobre las posibilidades de un espacio/tiempo abstracto a partir de los descubrimientos más recientes de la ciencia contemporánea" (Fundación Telefónica, 2007: 39). Según ella, las artistas se proponen "pensar el espacio como una simultaneidad de dimensiones en la convergencia entre ciencia y arte […] se trata de una herramienta de experimentación multisensorial de conceptos de espacio, diseñada como un ambiente inmersivo interactivo para sistemas de realidad virtual" (Fundación Telefónica, 2007: 39). Es a la vez una experimentación sensible y un territorio conceptual para la reflexión inteligible del espacio/tiempo científico.

Trabaja a partir de algoritmos informáticos que permiten una experimentación multisensorial de uno de los símbolos de la teoría del caos[22], que mide y construye el comportamiento de un sistema espaciotemporal multidimensional en el cual el visitante se percibe y, podríamos decir, funciona para el sistema como una partícula.

La obra propone, para Hernández, una herramienta de experimentación sensorial y ampliación cognitiva, que funciona a partir de una representación matemática abstracta que se convierte en algo espacial y experimentable. Habitables a través de nuestro cuerpo y, con él, de todos

[22] Atractor de Lorenz, algoritmo que permite simular el comportamiento de sistemas complejos.

los sentidos. Se constituye entonces en instrumento de medición de comportamientos de un sistema dinámico no lineal, el cual se transforma con cada interacción en tiempo real. Dando una lectura de espejo matemático del comportamiento humano desde el punto de vista sensorial y de acuerdo con la programación de origen.

Conclusiones

La zona de producción artística comprendida por la noción de artes con nuevas tecnologías se manifiesta de manera concreta en una serie de fenómenos sociales y discursivos específicos, constituido por un conjunto de elementos conformado por obras, espacios de circulación e instituciones organizadoras. A partir de un coro de voces metadiscursivas que presentan, explican, valoran y justifican las obras presentadas.

El presente trabajo propone una herramienta de análisis que recorta el fenómeno artístico a partir de un elemento técnico (la informática), que delimita un repertorio de operaciones posibles, en su articulación con una zona de producción cultural específica (las artes visuales). El estudio busca producir un conocimiento específico respecto del modo en el que se configura una escena (la de las artes con nuevas tecnologías) para la cual se considera útil la noción de multimedia, en la medida en que esta logra sistematizar una serie de consideraciones respecto de los aportes de la informática en la producción artística de la contemporaneidad.

En nuestro estudio hemos visto cómo muchos de los conceptos desarrollados en torno a la noción de multimedia aparecen reiteradamente utilizados en la presentación de estas obras. Asimismo advertimos un conjunto discursivo denso y extenso usualmente reunido en torno a la idea de arte con nuevas tecnologías, dentro del cual encontramos una diversidad de producciones entre las que pueden distinguirse un conjunto de obras que, por sus características en distintos niveles de análisis, responden positivamente a una indagación a partir del concepto de multimedia.

En el caso analizado, los textos que componen el catálogo dan cuenta de la existencia de la zona específica de producción que postulamos a partir de la idea de multimedia. Esto se evidencia no sólo por las cualidades de las obras que integran la muestra o el modo en que estas obras son presentadas en el catálogo, sino también por los argumentos y la retórica que sostiene cada texto, la descripción de un modo de proceder, una trayectoria; o la señalada reiteración de conceptos y operaciones significantes.

Referencias

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Dubois, P. (2004). Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general. En *Cine, Video, Godard*. Buenos Aires: Ediciones del Rojas.

Fundación Telefónica (2007). *OP_ERA, el cuerpo como interfase*. [Cat. exp.]. Buenos Aires: Fundación Telefónica.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Machado, A. (2006). Convergencia y divergencia de Medios. En *Miradas*, EICTV, La Habana.

Machado, A. (2000). El advenimiento de los medios interactivos. En *El paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Ediciones del Rojas.

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios*. Barcelona: Paidós.

Odin, R. (1998). Del espectador ficcionalizante al nuevo espectador. *Objeto Visual,* (5), pp. 135-156.

Odin, R. (1998). Por una semiopragmática del cine. *Objeto Visual*, (5), pp. 117-134.

Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

Una y dos obras: *Eva-Argentina* y *Rapsodia inconclusa* a través de sus catálogos

Marina Panfili
marinapanfili@gmail.com

A través de la observación de un fragmento del sistema paratextual de las presentaciones de *Rapsodia inconclusa* en la Bienal de Venecia de 2013 y en la Fundación Fortabat en 2015 analizo el diverso funcionamiento genérico en cada caso. Esta variación altera la unicidad de la obra y, desde este punto de vista, es posible afirmar que estamos frente a dos obras distintas. El estudio de los catálogos de ambas exhibiciones tiene la finalidad de identificar los rasgos temáticos y enunciativos que ponen a funcionar la instalación en un caso como retrato y en el otro como autorretrato.

Palabras clave: arte contemporáneo - géneros discursivos - paratextos - catálogo de exposición

One and two works: *Eva-Argentina* and *Rapsodiainconclusa* through their catalogues

Through the observation of fragments of the paratextual system of the exhibition of *Rapsodia inconclusa* at the 2013 Venice Biennial and at the Fortabat Foundation in 2015, I analyze the different generic operation in each case. This variation alters the oneness of the work and, from this point of view, it is possible to affirm that we are facing two different works. The analysis of the exhibition catalogues aims to identify the thematic and enunciative features that make the installation work in one case as a portrait and in the other as a self-portrait.

Keywords: contemporary art - genres - paratexts - exhibition catalogue

"y me usurparon el catálogo que es una vergüenza,
y dos días antes de la inauguración, tipo operativo comando,
instalan el cuartito de los videos oficiales"
(Costantino, 2013)

Una exposición itinerante presenta características específicas e irrepetibles en cada una de sus ediciones.[23] La alteración de los marcos institucionales, los espacios y los agentes encargados del montaje –y eventualmente, de tomar decisiones curatoriales– hace que se modifique el sistema paratextual de la muestra. Si bien es necesario analizar qué tipo de modificaciones suceden en cada caso, partiré de este supuesto para observar las diferentes exhibiciones de una obra de Nicola Costantino: *Rapsodia inconclusa* o también llamada *Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea*.

Esta obra se exhibió por primera vez en el pabellón argentino de la Bienal de Venecia de 2013, a continuación en la sala de exposiciones de la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat en Buenos Aires en 2015 y finalmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro) en 2016. En los tres casos la curaduría estuvo a cargo de Fernando Farina, pero en cada muestra varió la institución receptora, el espacio arquitectónico y el equipo de montaje. A su vez, en el caso de la Bienal de Venecia se añadió un comisariado que quedó en manos de la Cancillería argentina, mientras que en el Macro se añadieron dos salas con material documental cuya curaduría corrió por cuenta de Nancy Rojas.

Avanzo un poco más sobre la hipótesis y pongo sobre la mesa una sospecha: la multiplicidad de exhibiciones no solo implicó una variación paratextual sino que alteró la unicidad de la obra. Lejos de ser evidente desde el punto de vista de la materialidad –si bien es cierto que la *puesta en escena* estuvo condicionada por el espacio disponible en cada localización–, esta multiplicidad se manifiesta en el diverso funcionamiento genérico que la obra presentó en cada caso.

Antes de proseguir, quisiera explicitar algunos supuestos en los que se funda la hipótesis. En primer lugar, la idea de que una obra no solo está constituida por una cierta materialidad (textualidad) sino también por su emplazamiento temporal y espacial y por una cantidad de elementos de diversa índole –lingüísticos, visuales, sonoros, audiovisuales, entre otros– que la acompañan y presentan en una relación paratextual (Moyinedo, 2014). En segundo lugar, que el género discursivo no es una propiedad de los textos sino que refiere a un modo de funcionamiento de los mismos. En tercer lugar, y como corolario de las dos afirmaciones anteriores, que es el conjunto de texto y paratexto lo que pone a funcionar genéricamente una obra en una situación dada.

En definitiva: *Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea* (2013) y *Rapsodia inconclusa* (2015) presentaron funcionamientos genéricos diversos y, desde ese punto de vista, es posible afirmar que estamos frente a dos obras distintas. En este artículo intentaré argumentar esta afirmación a través del análisis del sistema paratextual en cada una de esas *puestas en escena*. En particular, haré foco en el estudio comparativo de los catálogos[24] de la Bienal de Venecia de

[23] Utilizo intencionalmente un término que proviene de la cultura impresa. En otros casos uso la expresión "puesta en escena" por sus reminiscencias teatrales. De cualquier modo, recurro a ellas porque tanto en la literatura como en el teatro está presente la idea de multiplicidad, mientras que el campo semántico ligado a las exposiciones no cuenta con términos específicos para nombrarla, por estar asociada frecuentemente a objetos estables.

[24] Algunos autores distinguen entre el catálogo y el libro-catálogo. Mientras que el primero comprende un listado de obras expuestas, el segundo le suma una serie de estudios, ensayos y otros textos sobre las obras (Silberleib, s/f). En este trabajo utilizo la palabra "catálogo" para referirme al segundo tipo de publicación.

2013 y de la exposición en Fundación Fortabat de 2015. Voy a dejar fuera del análisis la exhibición realizada en el Macro por dos motivos: por un lado, porque no contó con catálogo y, por otro, tuvo un carácter diferente a las otras dos, que llamaré –a falta de mejor nombre– *metaexpositivo*.[25] Para llevar adelante el análisis genérico, observaré de qué modo esos fragmentos paratextuales –los catálogos– están involucrados en el funcionamiento retórico, temático y enunciativo de la obra, rasgos que definen al género discursivo (Steimberg, 1998).

El artículo se organiza en una primera parte descriptiva del texto y su sistema paratextual, una segunda parte dedicada específicamente a los catálogos y una tercera parte analítica en la que se estudiará el funcionamiento genérico de la(s) obra(s) en cuestión.

Una y dos obras

Estamos frente a un dispositivo altamente complejo: una instalación[26] de cuatro partes sucesivas que incluye diversas materialidades –imagen en movimiento proyectada, objetos, muebles, una estructura con movimiento mecánico, sonido, luz, espacio y tiempo–. La primera parte, *Eva. Los sueños*, es una videoinstalación envolvente, que muestra siete escenas simultáneas en las que Nicola Costantino interpreta el personaje de María Eva Duarte en distintas situaciones y etapas de su vida. *Eva. El espejo* consiste en una ambientación de una habitación de época en la que se proyectan dos videos en pantallas enfrentadas que simulan espejos. Allí nuevamente la artista encarna a Eva, esta vez en situaciones más íntimas. *Eva. La fuerza* es un objeto con movimiento mecánico: una estructura metálica en forma de vestido que se desplaza por un área delimitada y cerrada por paneles vidriados. Finalmente, *Eva. La lluvia* consta de una mesa de acero inoxidable cubierta de elementos en forma de gotas e iluminada cenitalmente, de la que cae líquido.

Las presentaciones de esta instalación en el pabellón argentino en Venecia y en el edificio de la Colección Fortabat en Puerto Madero plantearon marcadas diferencias en tres aspectos centrales: la inserción institucional, geográfica y temporal; el espacio arquitectónico; los textos y materiales audiovisuales que acompañaron la obra en cada exhibición.

Desde el punto de vista institucional, la exhibición de la obra adquirió connotaciones diferentes en cada caso. En el contexto de la Bienal de Venecia, evento artístico de extensa tradición y envergadura internacional, la presentación de *Eva-Argentina* dentro del pabellón nacional convirtió al Estado argentino en enunciador ante el auditorio del arte global –lugar de enunciación que se vio reforzado por el arsenal paratextual lingüístico y audiovisual que acompañó la instalación–. Contrariamente, el emplazamiento de la muestra en la sala de la Colección Fortabat desvinculó a la obra de una enunciación estatal, por un lado, y se orientó hacia un público local, por otro.

Desde el punto de vista espacial también hubo modificaciones significativas. No desarrollaré su análisis por no haber podido acceder a la observación directa de estos rasgos en el caso de la Bienal de Venecia, a pesar de que es posible reconstruir algunos aspectos a través de registros fotográficos y relatos. Cabe destacar que en las instalaciones y videoinstalaciones el emplazamiento es un aspecto fundamental: determina la forma de la obra. En otras palabras, el

[25] En la muestra *Rapsodia inconclusa* en el Macro (19 de agosto al 13 de noviembre de 2016), se destinaron dos salas a la exhibición de documentación referida al envío argentino a la Bienal de Venecia de 2013. En este caso, la curaduría puso a funcionar paratextualmente los textos de la crítica. Así, convirtió a la muestra en una suerte de *archivo*. Al tomar distancia, ya no presentó sino que representó la *puesta en escena* realizada para la Bienal y en ese sentido es que hablo de una propuesta *metaexpositiva*.

[26] Hablo de "instalación" para referirme al dispositivo aunque considero que la complejidad de la materialidad amerita el uso de otro término para definirla.

emplazamiento no solo acompaña paratextualmente sino que constituye el propio texto de la obra. Las características espaciales, lumínicas, acústicas e incluso de funcionamiento del espacio arquitectónico –por ejemplo, el tipo de circulaciones– forman parte de la instalación.

Finalmente, me detendré en los textos y materiales audiovisuales que acompañaron la obra en cada exhibición. En primer lugar, es preciso señalar la variación del título: en Venecia la obra se presentó como *Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea*, mientras que en el resto de las exhibiciones y en el sitio web de la artista se llama *Rapsodia inconclusa*. Con respecto al material audiovisual, en la Bienal se añadió dentro del pabellón –y a continuación de las cuatro partes referidas anteriormente– una "salita" con tres videos firmados por la Presidencia de la Nación. El primero de ellos reunía material de archivo que incluía discursos de Eva durante el primer gobierno de Perón. El segundo video recuperaba una pieza audiovisual elaborada por el gobierno de Perón sobre la muerte de Eva. El tercer y último video estaba realizado con fragmentos de movilizaciones recientes, en los que se mostraba agrupaciones afines al Frente para la Victoria –partido al que pertenecía la entonces presidenta–, como el movimiento Evita o La Cámpora. Esta serie de paratextos oficiales se completó con un elemento paratextual que Costantino y el curador Fernando Farina improvisaron sobre la pared de la sala y que consistió en una frase manuscrita que expresaba su disconformidad con ese agregado: "El curador y la artista consideran este espacio innecesario y que puede confundir la interpretación de la obra" (Toledo, 2013). Como pone en evidencia este caso, las "instrucciones" de lectura de una obra no siempre son unívocas ni construyen un lugar de enunciación homogéneo. Por su parte, en la muestra de Fortabat no aparecían los videos firmados por la Presidencia de la Nación, pero se incorporó otro paratexto audiovisual que mostraba la instancia de producción de la instalación narrada por la artista. Tanto en uno como en otro caso, el acompañamiento audiovisual tuvo un carácter didáctico explícito: en el primero, al posicionar al Estado argentino como enunciador y orientar el funcionamiento temático hacia un referente de carácter político partidario; en el segundo, al resaltar el lugar de Costantino como autora y voz autorizada para guiar la lectura de la obra.

Siguiendo a Gérard Genette y en línea con el trabajo desarrollado en el marco del proyecto de investigación, defino todas estas relaciones como relaciones paratextuales, en tanto presentan y dan presencia a la obra de la misma manera en que título, prefacio, ilustraciones, etc. lo hacen en el caso del libro (Genette, 2001; Moyinedo, 2014). El emplazamiento espacio-temporal y los elementos lingüísticos y no lingüísticos conforman un "umbral" o "zona de transición" que orienta la lectura de la obra. En cuanto a la "comunidad de intereses o convergencia de efectos" a la que hace referencia Genette cuando define el paratexto, puede no tomarse como una condición excluyente: el caso de *Eva-Argentina* es suficientemente ilustrativo al respecto sin, por ello, debilitar esta analogía.

Por último, señalaré otro aspecto de la circulación que contribuye a la distinción entre una y otra obra: la recepción crítica de las muestras. Mientras que *Eva-Argentina* contó con una enorme cantidad de lecturas críticas, publicadas en medios locales y extranjeros (Panfili, 2017), *Rapsodia inconclusa* en Fortabat tuvo muy poca repercusión mediática. Desde el punto de vista del público local, el conjunto de artículos referidos a la presentación en Venecia constituyó una mediación fundamental y el lugar de acceso privilegiado para quienes no presenciaron la exhibición. De acuerdo con la clasificación de Genette, los textos críticos constituyen ya no paratextos sino metatextos.

En suma, el entramado de relaciones transtextuales siempre es demasiado complejo para ser abordado en su totalidad. En este trabajo, circunscribo el estudio al catálogo en tanto fragmento paratextual que sobrevive al espacio-tiempo de la exhibición. Como documento, el catálogo permite reconstruir, siempre parcialmente, el relato curatorial de una exposición

pasada. En el caso de *Eva-Argentina*, este elemento es aludido tanto por la artista como por otros autores en distintos artículos difundidos a través de medios gráficos y digitales, ubicándolo en un lugar central dentro del entramado paratextual.

Dos catálogos

Primero me detengo en los catálogos en tanto libros, olvidando su relación paratextual con la instalación. ¿Qué encontramos allí? Son libros de similar tamaño y cantidad de páginas (17 x 23,5 cm cerrado, 76 páginas, el de la Bienal; 18,4 x 24 cm cerrado, 80 páginas, el de Fortabat), hojas de papel ilustración (brillante el de la Bienal, mate el de Fortabat) con páginas de texto blanco y negro y páginas con imágenes a color. La cubierta y encuadernación de cada uno de los libros es diferente: tapa dura y encuadernación cosida, el de la Bienal; tapa blanda y encuadernación *binder*, el de Fortabat. En ambos casos la cubierta está impresa a color e incluye una fotografía (diferente en cada caso) que se desarrolla en tapa y contratapa, con predominio de valores bajos [figura 4]. La tipografía es idéntica en ambos catálogos. El catálogo de Fortabat no solo tiene semejanzas formales con el de la Bienal, sino que hace sistema con el resto de los catálogos de la institución.

Figura 4. A la izquierda, catálogo de la Bienal de Venecia. A la derecha, de la muestra en Fundación Fortabat.

Por tratarse de catálogos, la imagen tiene una fuerte presencia en las páginas de estos libros. Son fotografías de la instalación, a página entera, organizadas en las cuatro partes (*Eva. Los sueños*, *Eva. El espejo*, *Eva. La fuerza*, *Eva. La lluvia*), cada una de las cuales está antecedida por una pequeña fotografía de Eva Duarte. En el caso del catálogo de Fortabat también hay una sección de obra fotográfica. A grandes rasgos, las fotografías son casi las mismas en uno y otro libro. Muchas de ellas no son simplemente vistas de la instalación (objetos, videos) sino fotos fijas de los videos.

Si observamos las páginas de texto desde el punto de vista del contenido, encontramos rasgos bien característicos de cada uno de los libros. El catálogo de la Bienal de Venecia tiene la

particularidad de que abre y cierra con fragmentos de discursos de la entonces presidenta de la Nación, Cristina Fernández, en ocasión de la conmemoración de la muerte de Eva. El texto de apertura corresponde a la inauguración del retrato de Eva en la fachada del ex Ministerio de Obras Públicas en la Ciudad de Buenos Aires, el 26 de julio de 2011, y el texto de cierre, al acto de recordación del 60º aniversario realizado en José C. Paz, el 26 de julio de 2012. Estos fragmentos la representan en sus aspectos políticos, como "abanderada de los humildes", alguien que se ha enfrentado al poder y luchado por la igualdad y la justicia social. Acompañados por fotografías de Eva, funcionan a modo de prólogo y epílogo y constituyen una intervención análoga al agregado de los videos oficiales en la instalación.

Además de estos textos, hay otros tres de mayor extensión: uno de la comisaria, la Directora General de Asuntos Culturales, Magdalena Faillace; otro del curador, Fernando Farina, y un último texto firmado por Jorge Giles. El artículo de Faillace, tras una presentación institucional, trabaja sobre el carácter mítico de la figura de Eva, condición que le ha permitido ser apropiada en innumerables producciones artísticas. Fernando Farina hace alguna referencia a Eva, pero fundamentalmente pone énfasis en la obra de Costantino, en particular, en su preocupación recurrente por la temática de la alteridad. En su artículo plantea los riesgos de interpretar a Eva, en un juego *entre el retrato y el autorretrato*. Alude a la obra con el título original *Rapsodia inconclusa* y hace referencia a cada una de las partes de la instalación, ofreciendo una interpretación sobre cada una de ellas. Hacia el final del texto parece anticipar el debate que efectivamente sucedió: "Nicola sabe que es inevitable y que su acción también será leída políticamente" (Farina, 2013: 20). Finalmente, el texto de Jorge Giles, que se titula con el nombre que la obra adoptó para la Bienal, no menciona en ningún momento la producción de Costantino. Es un desarrollo sobre la vida y obra de Eva, en un tono emotivo y con gran cantidad de citas o frases atribuidas a Eva. Todos los textos de este catálogo se encuentran en castellano, inglés e italiano, atendiendo a las características del público al que se dirige.

En el catálogo de Fortabat no se incluyen los fragmentos de discursos presidenciales, pero sí unas palabras de presentación y agradecimiento de la Fundación Amalia Lacroze de Fortabat. Dos son los textos centrales: uno del curador, Fernando Farina, que incluye una conversación con la artista, y otro firmado por María Laura Rosa. El artículo de Farina es muy similar al del catálogo de la Bienal, aunque se han omitido los párrafos interpretativos de cada una de las partes de la obra. Esta tarea queda a cargo de Costantino, en la entrevista que se añade a continuación. El texto de María Laura Rosa, investigadora especializada en arte argentino y estudios de género, es de carácter teórico y desarrolla varios aspectos sobre la producción de la artista. Resulta particularmente interesante porque esboza una clasificación genérica y estilística de la obra.

Además de los textos referidos, en el catálogo de Fortabat hay otros dos elementos: por un lado, breves párrafos que anteceden a cada una de las partes en que se organizan las fotos de la obra y, por otro, una biografía de la artista, que cierra el libro. Se podría hacer un paralelismo entre este énfasis del catálogo en la figura de la artista –a través de la entrevista y la biografía– y la presencia de la voz de Costantino en el video que acompaña a la obra en la exposición.

En una puesta en abismo, podemos ver que los catálogos repiten a pequeña escala la operación paratextual de sendas exposiciones. Por un lado, en Venecia, la inclusión de los discursos presidenciales en el catálogo a modo de prólogo y epílogo imita el añadido del espacio con los tres videos oficiales en el pabellón argentino. Por otro lado, en Fortabat, la incorporación de una biografía y una entrevista a Costantino en el catálogo reproduce el

énfasis puesto en la palabra de la artista que se manifiesta en el video que acompaña la exposición. Observando los catálogos, reconstruimos las operaciones curatoriales centrales.

Retrato y autorretrato

¿Podemos suponer que cada uno de esos conglomerados paratextuales puso a funcionar la obra genéricamente de manera distinta? Evidentemente, los paratextos orientan la lectura de la obra y son centrales en su definición genérica. Oscar Steimberg dirá en relación con los títulos que "constituyen la primera acotación de género de la obra a la que se refieren" (Steimberg, 1998: 67). Asimismo, los catálogos introducen una gran cantidad de elementos que determinan ese funcionamiento; para analizar de qué modos lo hacen estudiaré específicamente los rasgos temáticos y enunciativos. En relación con los aspectos retóricos me limitaré a hacer una aclaración: la investigación moderna sobre los límites del arte ha dado lugar a una reconfiguración de los rasgos retóricos (formales y materiales) característicos de los géneros tradicionales en artes visuales. Es posible reconocer géneros típicamente pictóricos en una serie de obras realizadas con otros medios, en un amplio espectro que va desde instalaciones hasta videoperformance: paisaje en Robert Smithson, retrato en Sophie Calle, autorretrato en Tracey Emin o Dominique González-Foerster, arte político en Francis Allÿs, por nombrar solo algunos ejemplos (Moyinedo, 2014; 2016/2017).

Para distinguir genéricamente ambas propuestas comenzaré por observar los rasgos temáticos que aparecen en cada uno de los catálogos. Como anticipé en el apartado anterior, en el de la Bienal el acento está puesto en la figura de Eva. Desde ese punto de vista, la instalación se pone a funcionar como una gran máquina de representación de Eva, que podríamos asimilar con el género del retrato, aunque materializado en un lenguaje contemporáneo –y así parece confirmarlo el título *Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea*–. En el catálogo de Fortabat, la figura de Eva se desplaza a un segundo plano y el referente central pasa a ser la propia artista y su obra, su génesis y los procedimientos utilizados. En este caso, el referente presenta cierta ambigüedad, dado que la voluntad de autorrepresentación de la propia artista se cruza con las ineludibles referencias a Eva. De todos modos, se puede hacer un paralelismo con el género del autorretrato, al que se suma un juego poético –en el sentido jakobsoniano– con la propia representación y con los conceptos de identidad y alteridad, como veremos más adelante.

Con la finalidad de profundizar en este análisis, tomo los textos de Jorge Giles en el catálogo de la Bienal y de María Laura Rosa en el catálogo de Fortabat, para observar algunas marcas textuales que pueden leerse en el sentido señalado. En primer lugar, el texto de Giles (2013) refiere emotivamente a Eva y ensalza su imagen como mujer y como política. En un tono que combina el intimismo y la construcción de la figura pública, desarrolla una narración biográfica que alterna imágenes poéticas, descripciones encomiosas y citas textuales de discursos de Eva. Para observar el tono, transcribo un fragmento inicial del ensayo:

> *Esa niña que camina las veredas de su pueblo, allá en Los Toldos, provincia de Buenos Aires, se llama María Eva Ibarguren.*
> *Junta estrellas por las noches y las va compartiendo cuando llega el día y parte hacia la escuela.*
> *"Chau, Cholita", la despide su madre con un beso. Va sola. Apenas la acompaña su apellido materno* (Giles, 2013: 48)

El texto abunda en un repertorio léxico propio del peronismo: "vendepatrias", "descamisados", "humildes", "compañera", entre otros. En ningún momento se menciona a Nicola Costantino ni su obra. Solo indirectamente se hacen referencias a ciertos objetos que

pueden relacionarse con aquellos que están en la instalación: “Esa es su cama. Esos son sus vestidos. Esas son las estaciones de su corta vida” (p. 48), “Allí está el espejo donde quedó reflejada su alma para siempre” (p. 50), el “corsé que la sostuvo la última vez que saludó a su pueblo” (p. 50), “Allí están las lágrimas de sus descamisados cayendo sobre las mejillas implacables de la historia” (p. 51).

A su vez, el ensayo proyecta la biografía de Eva hacia otros actores sociales y políticos actuales o históricos: las mujeres, los jóvenes, los militantes de la resistencia peronista, los desaparecidos, etc.: “Todas las mujeres tienen algo de Eva cuando se rebelan. Eva hermosa. Eva hembra. Eva militante.” (p. 48), “La Resistencia a las dictaduras la encontrará presente y combatiente” (p. 51), “Sería todos los pibes, los changos, todos los gurises, la juventud que sigue llevando en alto su nombre de bandera” (p. 52). El autor parece ver *reencarnar el espíritu* de Eva en ellos, en una operación análoga a la de los videos institucionales que acompañaron la presentación en Venecia.

Volviendo sobre la clasificación genérica de la obra como retrato, se podría precisar qué tipo de retrato construye el catálogo de la Bienal. Si consideramos que la persona que es objeto de representación es caracterizada no solo en sus aspectos íntimos sino también –y fundamentalmente– por su relevancia política e histórica podríamos ajustar la clasificación al subgénero del retrato político. En este punto voy a desplazarme desde la consideración de los rasgos temáticos hacia los enunciativos. El retrato político tradicionalmente ha sido producido en el marco de encargos oficiales, de instituciones tanto laicas como eclesiásticas. En este caso no es posible hablar estrictamente de un encargo pero sí de una preeminencia de la voz del Estado como enunciadora en el catálogo de la exposición. En una carta de lectores la artista manifestó su disconformidad al respecto, evidenciando ese descentramiento de su palabra frente a la del Estado nacional: “y me usurparon el catálogo que es una vergüenza” (Costantino, 2013). Tomando en cuenta este lugar de enunciación que se construye en el paratexto, junto con el énfasis temático en una figura política e históricamente relevante y el carácter conmemorativo de esa representación, añadiré otro elemento a la clasificación genérica: esa representación adquiere carácter de monumento.[27] En el funcionamiento paratextual la obra de Nicola Costantino se reconfigura como obra conmemorativa del Estado nación, haciendo peligrar incluso su inscripción en el tipo discursivo del arte para inscribirse más bien en el de la política.

Estudiemos ahora el catálogo de la presentación en el espacio de Fortabat. El texto de María Laura Rosa (2015) describe y analiza la obra de Costantino apelando a categorías teóricas. La autora reseña la producción anterior de la artista y la encuadra dentro de la investigación sobre el relato autobiográfico y la dimensión polifónica de la identidad recurrente en el arte contemporáneo. Remite a los proyectos en que la artista se caracterizaba como protagonista de distintas obras paradigmáticas de la historia del arte occidental y vincula el género del autorretrato con la práctica artística de las mujeres. *Rapsodia inconclusa* se sitúa en ese campo de indagaciones; cito a la autora:

> *Rapsodia inconclusa reflexiona sobre la problemática de la representación en el arte contemporáneo. Esta cuestión está ligada a los medios con los que cuenta el arte para narrar la identidad como algo múltiple, inestable, complejo. La obra va hilando discurso biográfico con autobiográfico, vida privada con pública, a la manera de un caleidoscopio visual que desmorona la unicidad discursiva, espacial y temporal. Eva Perón no puede ser una única mujer porque el concepto de subjetividad para el mundo contemporáneo es algo que se negocia constantemente dentro de una serie de fuerzas económicas, sociales y políticas, todas ellas atravesadas por el género. A su vez, el papel de Eva está encarnado por la misma Costantino, quien no deja de contar su propia historia a través de la historia ajena*. (Rosa, 2015: 53)

[27] Considero “monumento” con el sentido de una “obra pública y patente, en memoria de alguien o de algo” (RAE).

En este fragmento, Rosa plantea un referente ambiguo en la medida que la obra parece referir a Eva Duarte tanto como a la propia artista, e incluso a una a través de la otra, en un juego de referencias cruzadas. La autora inscribe la obra de Costantino dentro de la tradición de autorretratos fragmentarios y discontinuos realizados por artistas mujeres, que frecuentemente recurren a la apropiación y la cita.

A diferencia del texto de Giles en el catálogo de la Bienal, este artículo incluye una descripción de cada una de las partes de la instalación, en la que se detallan los procedimientos técnicos y retóricos utilizados por Costantino. Rosa los analiza y subraya aspectos de la obra que podrían referir a la biografía de la artista. En las dos primeras partes de la obra –*Eva. Los sueños* y *Eva. El espejo*– la reflexión sobre el vestuario como herramienta para la construcción del personaje y la práctica de la costura aparecen asociados a la madre de la artista, que le enseñó el oficio y con quien trabajó en una fábrica de ropa en la ciudad de Rosario. La última parte de la obra –*Eva. La lluvia*–, en la que utiliza una mesa de autopsias y dos lámparas de quirófano, condensa referencias a la muerte de Eva y al padre de la artista, que era cirujano:

> *Una vez más la biografía de Eva se entrecruza con la de la artista, hija de cirujano, quien desde niña estuvo familiarizada con la observación del cuerpo anestesiado, cosido, operado. Quizás la obra concluya con un doble homenaje, la del pueblo a Eva Perón y la de la artista a su padre*. (Rosa, 2015: 57)

A través de este análisis en el que señala las referencias a las biografías de Eva y de la propia artista, a las teorías sobre la performatividad de la identidad, a la obra de artistas mujeres que trabajan con el género del autorretrato y la operación de apropiación, la autora define genérica y estilísticamente la obra en cuestión. Por un lado, la clasifica como autorretrato y, por otro, la sitúa en el corazón de las prácticas artísticas y las teorías contemporáneas, cuyos procedimientos y conceptualizaciones ponen en tensión los rasgos tradicionales del género. En ese sentido, en la obra coexiste la heterorreferencia con cierta autorreferencia, en la medida en que tematiza la representación misma.

Si retomamos la reflexión en torno a la enunciación, es posible identificar un énfasis en la figura de la artista como sujeto y objeto de la representación. Mientras que en el pabellón argentino de la Bienal de Venecia primó la referencia al ámbito público, en la Fundación Fortabat se enfatizó la alusión a lo íntimo e individual.

Reflexiones finales

La presentación de una exposición en diferentes lugares produce frecuentemente variaciones paratextuales por la alteración de los marcos institucionales, los espacios y los agentes encargados de la *puesta en escena* de las obras. La modificación del sistema paratextual no es una operación menor: como queda demostrado en este análisis, puede producir alteraciones en el funcionamiento genérico de las obras, a riesgo de poner en crisis su unicidad.

En el caso estudiado, *Eva-Argentina/Rapsodia inconclusa* tuvo rasgos de retrato –con características conmemorativas, de monumento– en la Bienal de Venecia mientras que tuvo un funcionamiento más cercano al autorretrato en Fundación Fortabat.

Dos títulos, dos catálogos, dos emplazamientos diferentes: ¿qué queda de *la obra*? La memoria de sus transformaciones y sus vidas múltiples. Nunca puede ser igual a sí misma.

Referencias

Costantino, N. (14 de julio de 2013). A propósito de '¿Soberanía o concesión? Sobre el pabellón argentino en la Bienal de Venecia', de Claudio Iglesias. *Otra Parte Semanal*. Recuperado de http://revistaotraparte.com/semanal/correo-de-lectores/a-proposito-de-soberania-o-concesion-sobre-el-pabellon-argentino-en-la-bienal-de-venecia-de-claudio-iglesias/

Farina, F. (2013). Evita y Nicola: una rapsodia inconclusa. En Faillace, M. (coord.) *Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea*. [Cat. exp.]. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.

Giles, J. (2013). Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea. En Faillace, M. (coord.) *Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea*. [Cat. exp.]. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

Moyinedo, S. (2014). Paratextos en una obra de Francis Allÿs. JIDAP. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Moyinedo, S. (verano de 2016/2017). Dominique en el espejo. *Sobreescrituras*, (2), pp. 41-45. Buenos Aires: Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes.

Panfili, M. (enero-marzo de 2017). Entre heteronomía y cinismo: figuras de artista en la prensa del caso Nicola Costantino. *Question*, 1, (53), pp. 321-337. La Plata: Instituto de Investigaciones en Comunicación.

Rosa, M. L. (2015). Reflejos fugaces o de cómo construir un relato autobiográfico con la biografía ajena. En Farina, F. *et al*. *Rapsodia inconclusa: Nicola Costantino*. [Cat. exp.]. Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.

Silberleib, N. (s/f). Breve introducción a la actividad editorial (Apunte de cátedra). Córdoba: Diplomatura en Gestión Editorial, Universidad Católica de Córdoba.

Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

Toledo, M. (4 de junio de 2013). Venecia, Borges y un polémico pabellón argentino. BBC. Recuperado de http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/06/130604_bienal_venecia_borges_ar

UNA CRÍTICA DE ARTES