

CATEGORÍAS DISCURSIVAS Y COMPLEJIDADES DE LA CONTEMPORANEIDAD EN LA ESFERA ARTISTICA

Pamela Dubois
Mariela Alonso
Ely V. di Croce

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El presente proyecto reúne la experiencia de adscripción realizada entre los años 2016 y 2017 en la Cátedra de Producción de Textos A como alumna de la Licenciatura en Historia del Arte con orientación en Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Durante este tiempo, desde la participación en las clases teóricas y prácticas como así también mediante el relevamiento bibliográfico como marco de las tareas de investigación, se realizó un aporte mediante la revisión de las categorías discursivas desde las cuales es posible abordar la condición compleja del arte contemporáneo.

Palabras claves: Arte contemporáneo – Complejidad - Producción de textos – Investigación - Categorías discursivas.

El trabajo parte de la necesidad de revisar las categorías discursivas desde las cuales se aborda la condición compleja del arte contemporáneo, al tiempo que, y como ejemplo de aplicación, se analizarán algunas obras producidas en las últimas décadas en Argentina.

El escenario de los años transcurridos entre 1990 y 2000 desdibuja y amplía no sólo los límites de lo que históricamente se consideró arte, sino también los soportes, los materiales, los procedimientos, y más aún, el rol tradicional de los sujetos implicados en los procesos de producción y recepción artística. Entonces, y desde un enfoque que comprende al arte constituido por diversas disciplinas que construyen y transmiten sentidos a partir de un lenguaje específico, el objetivo del presente proyecto consiste en analizar y poner en relación los modelos utilizados para abordar y explicar obras artísticas contemporáneas con las categorías discursivas teóricas y prácticas propuestas para tales construcciones artísticas. Para ello, se tomaron los estudios

desarrollados por Pierre Bourdieu (1930-2002), Mijaíl Bajtín (1895-1975), George Landow (1940), Eliseo Verón (1935-2014), Gunther Kress (1940) y Theo van Leeuwen (1947), para ser puestos en relación y diálogo con los teóricos Arthur Danto (1924-2013), Terry Smith (1944), Andrea Giunta (1960), Nicolás Bourriaud (1965), Omar Calabrese (1949-2012) y Edgar Morin (1921). Además, con el objetivo de comprender y materializar las reflexiones realizadas por estos autores, se tomaron dos ejemplos del material de trabajo de la Cátedra: una obra de net art titulada *Wordtoys*, realizada entre 1996 y 2006 por la artista argentina Belén Gaché (disponible en www.findelmundo.com.ar/wordtoys) y un video digital de 22' realizado en el año 2016 por la artista argentina Liliana Porte titulado *Actualidades/ Breaking News*, (disponible en <http://www.malba.org.ar/?s=liliana+porter>) y presentado por primera vez en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

I- Apuntes sobre la contemporaneidad en el arte

Frecuentemente concepciones que emergieron en otras circunstancias históricas y que siguen rigiendo en la praxis artística, resultan insuficientes a la hora de abordar las producciones artísticas nacidas al calor de la contemporaneidad. Entonces, y si entendemos a esta última como “el atributo más evidente de la actual representación del mundo” (Smith, 2012, p.20), resulta de fundamental importancia facilitar a los sujetos nuevas competencias para la producción y reflexión artística. Los procesos de globalización, el desarrollo pleno de la tecnología y los medios de comunicación, y la existencia de una industria cultural constructora de verdades hegemónicas, exigen la transmisión de un saber artístico que se construya de manera interdisciplinaria a partir de la relación de saberes provenientes de diferentes campos de conocimiento.

En el contexto cotidiano actual conviven lenguajes verbales y no verbales que construyen y transmiten significados que le dan sentido a los modos de ser y comprender el mundo. Los nuevos lenguajes conducen a formas nuevas de comunicación, percepción y construcción de conocimiento, lo que presupone una aproximación a narrativas novedosas y distantes de las tradicionales, que ocupan un lugar importante en el contexto donde nos ubicamos y educamos, y que influyen de manera determinante en la morfología social e individual, para su libertad o condena. Siguiendo lo expuesto por Mariela Alonso en su texto *El marco interdisciplinar y la epistemología de la complejidad*, se considera que “hoy la imagen preexiste al objeto, como en gran parte de los proyectos digitales de simulación de acciones y desarrollo de objetos. El mismo concepto de imagen se encuentra en expansión a partir de su procesamiento en medios computacionales” (Alonso, 2013, p.167). En esta misma

línea, se observará que el estudio de las prácticas artísticas mediales en determinadas circunstancias se torna un tanto complejo si no se lo aborda con una investigación previa sobre sus especificidades de producción, circulación y lenguaje. Por lo que resulta de fundamental importancia el abordaje de ciertas categorías y conceptos concernientes a prácticas contemporáneas en un momento en que cual se evidencia una creciente dependencia de la producción artística de la cultura de los medios y de la visibilidad de estas prácticas dentro de esos medios, siendo que el acceso desigual a estos nuevos dispositivos sólo contribuye a nuevos y distintos analfabetismos y por ende, a la exclusión. Resulta entonces necesario comenzar por definir, aunque sea de manera sintética, qué se entiende por contemporaneidad atendiendo a su relación con la praxis artística.

Siguiendo con los lineamientos propuestos por Terry Smith en *¿Qué es el arte contemporáneo?* (2012), se puede pensar a la contemporaneidad como un concepto sumamente complejo que alude a los múltiples modos de ser que guardan relación con la temporalidad, y si bien cada época designa sus hallazgos como *lo nuevo*, la contemporaneidad exige respuestas sumamente diferentes de aquellas que inspiraron a otros períodos. El autor reconoce, al interior de esta noción, el enfrentamiento de al menos tres conjuntos de fuerzas: la globalización, la desigualdad entre las clases e individuos, y la vivencia de los sujetos en un *infopaisaje* o economía de las imágenes, lo que se puede pensar a su vez en clave artística. De esta manera el autor explica que dentro de la contemporaneidad se pueden distinguir tres corrientes fundamentales de arte contemporáneo, a las cuales le corresponde un tipo de arte diferente en función de los panoramas políticos, sociales y económicos cambiantes. Cada una de estas tendencias es impulsada por una perspectiva particular, responde a un contenido específico y prioriza determinados formatos institucionales.

La primera corriente constituye la estética de la globalización en la que se incluyen dos estilos diferentes, uno denominado *retrosensacionalismo*, en el que se ubican aquellos artistas que aceptan las recompensas e inconvenientes que traen aparejados la economía neoliberal, el capital globalizado y las políticas neoconservadoras, y otro denominado *remodernismo*, en el que se encuentran las instituciones de arte moderno que se esfuerzan por dominar los impactos de la contemporaneidad sobre el arte, para luego ligarlo a los viejos impulsos e imperativos modernistas y renovarlos (Smith, 2012, p.22); la segunda corriente está enmarcada dentro de un cambio cultural mundial dado los procesos de descolonización de aquellas zonas que habían sido dominadas por las potencias; y la última corriente está íntimamente relacionada con el cambio generacional que tuvo lugar durante el desarrollo de las otras dos, a partir del

cual jóvenes artistas comienzan a ahondar en las posibilidades de realizar propuestas específicas y a pequeña escala.

Por otro lado, en lo concerniente al ámbito artístico, este concepto se encuentra en vínculo con todas aquellas propuestas y/o proyectos desarrollados a fines de la década de los ochenta y principios de los noventa hasta la actualidad en todos los medios culturales del mundo. Su estructura se conforma a partir de la permanencia y el cambio, destacándose una mayor consideración a las potencialidades interactivas de los distintos medios materiales, las redes de comunicación virtual y los distintos modos de conectividad perceptibles y tangibles. En síntesis:

El Arte Contemporáneo es una cultura importante; para sí misma, para las formaciones culturales locales en que se inserta, para los intercambios complejos entre culturas vecinas y como una fuerza capaz de generar tendencias en el marco de la alta cultura internacional. De carácter esencialmente globalizante, consigue, no obstante, movilizar nacionalismos y hasta localismos, adoptando formas específicas y complejas (Smith, 2012, p. 300).

Por su parte, Arthur Danto entiende que lo contemporáneo es un período de información sumamente desordenado similar a lo que sería un período regido por una casi perfecta libertad. En esta misma línea, sostiene que en contraposición al arte moderno, el arte contemporáneo no tiene un alegato contra un arte pretérito, ni pretende liberarse del mismo, sino que más bien, el arte del pasado aparece allí disponible para el uso que los artistas contemporáneos quieran darle. Lo que no está disponible, va a decir el autor, es el espíritu con el que ese arte fue creado.

Andrea Giunta propone la noción de *vanguardias simultáneas* para referirse a aquellas obras que se insertan en la lógica global del arte, al tiempo en que activan situaciones específicas. Asimismo, destaca la existencia de varios síntomas del arte contemporáneo como nuevo momento. Expone que éste es, en un sentido inicial, aquel en el que el arte deja de evolucionar, al tiempo que se evidencia una creciente introducción de diversos materiales del mundo real al mundo de la obra. Y si bien, resulta inexacto plantear una única fecha para el comienzo del arte contemporáneo, la autora propone al año 1945 como fecha demarcatoria para su inicio, dado el giro sociocultural que implicó la Segunda Guerra Mundial, y a los años 90 como momento en el cual, en el marco de la caída de la Unión Soviética, se multiplican los síntomas de la contemporaneidad al calor de la globalización y de la integración plena de la tecnología.

Por su parte, el teórico francés Nicolás Bourriaud, entiende que las prácticas artísticas contemporáneas son esencialmente mutables. Tanto las formas, como las modalidades y las funciones, varían y se estructuran dependiendo del momento y del

contexto socio histórico. Asimismo, propone la idea de un *arte relacional*, es decir, de un arte cuyo horizonte teórico se constituye a partir de la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, posibilitado por el crecimiento de los intercambios sociales, como así también, por el aumento de la movilidad de los sujetos a través del desarrollo de redes y rutas, de las telecomunicaciones y de la conexión de sitios distantes y aislados. La obra de arte así, representa un intersticio social y se constituye como un estado de encuentro, como objeto relacional, como lugar de negociación entre numerosos remitentes y destinatarios. En palabras del autor:

[...] es importante reconsiderar el lugar de las obras en el sistema global de la economía, simbólica o material, que rige la sociedad contemporánea: para nosotros, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social [...] dentro de este intersticio social el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone: toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer en la sociedad, pero el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social, se inserta en ella (Bourriaud, 2008, pp.15-17).

Al igual que lo que sucede en cualquier otro campo de la praxis humana, o espacios estructurados de posiciones que juegan o luchan por intereses específicos (Bourdieu, 1990), en el arte contemporáneo se evidencian las nuevas estructuras de poder. Se crea un “microcosmos definido por las relaciones de fuerza y de lucha con las cuales los productores buscan conservarlo o cambiarlo. El mundo del arte, como cualquier otro campo social, es esencialmente relacional en la medida que presenta un sistema de posturas diferenciadas” (Bourriaud, 2008, p.29). En esta misma línea, Bourriaud expone que desde comienzos de los años noventa, los artistas hacen uso de obras realizadas por otros o productos culturales disponibles, dando lugar así, a lo que el autor denomina como arte de la *postproducción*. Los artistas que se insertan en esta lógica, ya no utilizan para sus producciones materiales en bruto, sino que trabajan con objetos que ya existen y circulan en el mercado cultural, es decir, recurren a formas ya producidas dentro del espectro caótico de objetos y referencias presentes en la cotidianeidad.

Por otro lado, resulta interesante destacar los escritos del semiólogo italiano Omar Calabrese, quien investiga acerca del gusto predominante de su época -Italia, 1987-, que denomina *neobarroco* y que consiste en la búsqueda de formas o principios de organización que ya no se caracterizan, como en épocas anteriores, por la integridad, globalidad y sistematización ordenada, sino más bien, por la inestabilidad, polidimensionalidad y

mudabilidad. Para ello, el autor parte de la idea de que se pueden encontrar en objetos culturales diversos y disímiles -obras arquitectónicas, musicales, televisión, teorías científicas, entre otros- sin aparente relación causal entre ellos, *formas profundas* o caracteres comunes que los familiarizan y que dan cuenta de la mentalidad y del gusto de la época. Explica, entre otras cosas, que muchos fenómenos u objetos culturales de su época están marcados por una *forma* interna que remite al barroco, sin que ello signifique una repetición de dicho periodo, entendiendo al mismo como aquellas categorizaciones que, en contraposición al *clásico*, excitan o movilizan fuertemente el orden del sistema, lo desestabilizan en alguna parte y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores. La búsqueda del *neobarroco* entonces estará dada por el hallazgo de manifestaciones históricas de fenómenos y por modelos morfológicos en transformación, que derivarán luego en la identificación de esa estética social.

Finalmente, Edgar Morin explica, en un primer momento, que los modelos, las fórmulas o ideas simples resultan insuficientes a la hora de abordar la realidad circundante, siendo éste el motivo principal por el cual nos enfrentamos al desafío de la complejidad y la dificultad que esta categoría conlleva implícita. Sostiene en su texto *La Epistemología de la complejidad* que mientras que la ciencia tradicional va de lo complejo a lo simple, el pensamiento científico contemporáneo revaloriza la complejidad de lo real bajo la aparente simplicidad de los fenómenos porque entiende que no hay fenómeno simple, ya que la realidad trabaja con su propia lógica y sus principios de conocimiento. Además, la ciencia tradicional trabaja desde la legislación, la desconsideración del tiempo como proceso irreversible (porque no hay linealidad ni evolución), la reducción, el orden superestructural, la causalidad, la organización de conjunto y la verificación de datos. El autor entiende y denomina estos aspectos como *mandamientos del paradigma de simplificación*, mientras que el nuevo pensamiento busca el enfrentamiento dialéctico y no elude la contradicción, la cual, según Morin, revela la presencia de un nivel profundo de la realidad que no obedece a la lógica clásica o aristotélica, siendo que esta es “la que nos hace obedecer, sin saberlo, a ese paradigma de disyunción, de simplificación y de legislación soberana” (Morin, 2004, p.18). De esta manera expone:

Diría, en dos palabras, que el trabajo del pensamiento, cuando es creador, es realizar saltos, transgresiones lógicas, pero que el trabajo de la verificación es retornar a la lógica clásica, al nudo deductivo, el cual, efectivamente, sólo opera verificaciones segmentarias (Morin, 2004, p.13).

Morin entiende además que toda ciencia, toda visión del mundo, es traducción de percepciones que devienen teorías, por lo que una ciencia compleja, un paradigma

complejo, puede comprender y valorar esa contradicción y la incertidumbre que genera. Por ello, sostiene que el conocimiento no puede considerarse una herramienta monolítica e invariable, sino que debe reconocerse que en su existencia hay un dinamismo necesario que es parte de su proceso constructivo en el que es posible reconocer la unidad y la complejidad humanas, que siempre revelan innumerables campos de incertidumbre, verdadera base y motor de la ciencia. En este sentido, el arte contemporáneo presenta obras que cuestionan los límites del dispositivo y de las operaciones artísticas y obligan a encontrar nuevas categorías para referir la experiencia e incluir la incertidumbre como parte de la obra.

II- Modelos y categorías discursivas

Algunos de los autores que durante el siglo XX abordaron el fenómeno comunicacional como objeto de estudio, ofrecen categorías que permiten problematizar distintos objetos comunicacionales (en este caso obras de arte contemporáneo) en relación con sus condiciones contextuales en términos de género y dispositivo, de manera tal que los modelos y categorías utilizados por estos autores pueden ser puestos al servicio del análisis de obras artísticas contemporáneas. Tanto Bourdieu, como Bajtín, Landow, Verón, Kress y van Leeuwen arrojan teorías que pueden ser utilizadas para pensar la condición compleja de las obras de arte contemporáneo desde una discursividad que no sólo denomina sino también manifiesta en estos objetos culturales propiedades que escapan a la simplificación de otras categorías tradicionales y que devienen en nuevas narrativas.

Pierre Bourdieu en su texto *El mercado lingüístico* (1980), define la legitimidad como aquello que está en juego en las luchas de los campos de producción simbólica, así como el reconocimiento y la acumulación de capital simbólico. Para este autor, la madurez de un campo de producción cultural (sea artístico, literario o científico) se alcanza cuando éste es capaz de generar capital simbólico por sí mismo, de regirse por sus propias leyes. Además, en el complejo universo social contemporáneo, los agentes de producción cultural, intelectuales y artistas, pertenecen, según él, a la clase dominante. De este modo, el propio campo del arte contemporáneo y la legitimidad conferida por sus propios referentes validan las categorías de obra, género, artista. Estas relaciones objetivas entre posiciones que conviven dentro del campo artístico contemporáneo, provocan que tanto los artistas como así también sus obras no sean todos iguales desde un principio, aspecto que va a influir en el valor y la visibilidad que se les otorgue dentro de ese campo.

Por su parte, Mijaíl Bajtín en *El problema de los géneros discursivos* (1979), analiza la relación entre un tipo de texto y la esfera de la praxis en que se desarrolla, lo que permite establecer que en tanto texto, toda obra de arte puede definirse por la estabilidad que le confiere su propia esfera, siendo central para esta teoría el concepto de *géneros discursivos* como tipos relativamente estables de enunciados, los cuales, según el autor “reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal [...] sino, ante todo, por su composición o estructuración” (Bajtín, 1979, p.248).

Otro autor a considerar es George Landow quien en el libro *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología* (1995), analiza el hipertexto desde el punto de vista de la producción, y lo describe fundamentalmente desde su condición de rizoma, lo que le asigna una complejidad inherente que no puede ser reducida por categorías externas. De esta manera, la obra de arte contemporánea se caracteriza por su textualidad abierta e inacabada, por la no linealidad o linealidad múltiple, por la diversidad de voces, dado que “la voz siempre es la que emana de la experiencia combinada del enfoque del momento, de la lexia que uno está leyendo, y de la narrativa en perpetua formación según el propio trayecto de lectura” (Landow, 1995, p.8), como así también por la mezcla de medios y modos.

Eliseo Verón en *Esto no es un libro* (1999) considera la hipertextualidad como una propiedad que puede construirse también desde el uso, lo que permite terminar de definir los distintos objetos culturales desde la recepción, algo que permite considerar la condición compleja de las obras de arte contemporáneo como algo inherente y pone de manifiesto su condición de objeto cultural inacabado. Allí, el autor analiza específicamente el objeto libro como discurso lingüístico, al cual define como un lugar, un espacio hecho de un tejido de vectores indiciales, y parte para ello, de la distinción que propone Barthes entre el *studium* (carácter social) y el *punctum* (carácter individual) sobre la imagen fotográfica. De esta manera expone, en relación a las condiciones de reconocimiento, que “el libro es una estructura destinada a ser desestructurada permanentemente por el lector. En el caso de los discursos mediáticos, es un reconocimiento donde el receptor produce la individuación del sentido. Esto es válido también para el libro (Verón, 1999, p.20). Asimismo, Verón destaca aspectos temporales y espaciales del objeto libro que considera se articulan a la individualidad de los sujetos, y más específicamente, a su imaginario. Esta individualidad del receptor (*punctum*), y por ende, de la apropiación de sentidos, es la que permite pensar la complejidad del arte contemporáneo y su carácter hipertextual e inconcluso.

Finalmente, Kress y van Leeuwen en *Discurso multimodal. Los modos y los medios de la comunicación contemporánea* (2001), plantean que todo texto es una unidad de sentido de realización multimodal, definiendo a la multimodalidad como al “uso de varios modos semióticos en el diseño de un evento o producto semiótico, así como la forma particular en la que estos modos se combinan” (Kress y van Leeuwen, 2001, p.12), teoría que se contrapone a la monomodalidad occidental que, según los autores, reinó en la semiótica hasta el siglo XX. Asimismo, identifican cuatro *estratos* o dominios de la práctica en los que predomina la adjudicación de sentido, a saber, el discurso, el diseño, la producción, y la distribución, modelo que se aplica tanto para la producción como para la interpretación. De esta manera, la comunicación se constituye como un proceso en el que un producto o evento semiótico es producido e interpretado o usado, por lo tanto, un objeto diseñado, una habitación, siguiendo con los ejemplos que analizan y desarrollan los autores, van a ser considerados como una forma de comunicación.

III- Construcciones artísticas contemporáneas

Muchas de las obras artísticas producidas en las últimas décadas materializan las condiciones de la contemporaneidad, y por ende, las reflexiones realizadas por los autores seleccionados. Con este fin, se expone a continuación el análisis de dos obras artísticas como ejemplificación concreta de las características que distinguen al arte contemporáneo reseñadas con anterioridad. Se trata de una obra de la artista Belén Gaché titulada *Wordtoys* (1996-2006), y una obra de Liliana Porter titulada *Actualidades/ Breaking News* (2016).

Wordtoys de Belén Gaché se plantea como, y siguiendo con lo propuesto en la página oficial de la artista, una antología de trabajos de literatura y poesía electrónica interactiva, es decir, que engloba varias producciones concernientes a la temática anteriormente mencionada, en una totalidad que la artista presenta en este *libro juguete*. Allí, la autora reúne una serie de trabajos de hipertexto, poesía electrónica y audiovisual llevada a cabo entre los años 1996 y 2006, planteando como objetivo general, la ruptura de los estándares hegemónicos y occidentales del libro impreso. Para ello, la artista realizó un recorrido que va desde el teórico inglés Lewis Carroll, pasando por la literatura vanguardista, hasta la poesía concreta y la net-poesía. La línea que atraviesa estos distintos momentos hace hincapié en la relación entre las reglas lingüísticas y el juego, al tiempo en que, se prestará particular atención, a los diferentes recursos estratégicos posibilitadores del objetivo planteado, como lo es la importancia otorgada a la materialidad de los signos, la interactividad, las

combinatorias, el azar, las instrucciones, el juego, la permutabilidad, el proceso y la reescritura.

En cuanto a los aspectos formales, se trata de una obra de net art, es decir, realizada en y para ser observada desde internet, a través de la interfaz gráfica de la pantalla del ordenador. Se percibe en la misma la existencia de una yuxtaposición y/o combinación de diferentes lenguajes -texto, imágenes en movimiento, sonidos, ilustraciones, fotografías- característica propia de los *nuevos medios*. Siguiendo con el análisis, la obra se estructura a partir de diferentes piezas como si fuesen capítulos de un libro tradicional, lo que da cuenta de las intenciones de la artista de plantear una especie de analogía digital del libro impreso. Cada una de estas piezas posee un título distinto. Esta analogía no se da solo por la disposición de *capítulos*, sino también por la posibilidad que otorga el dispositivo de dar vuelta las páginas, de dirigirnos hacia el índice, de cerrar el libro una vez finalizado, en fin, por un conjunto de metáforas que utiliza la autora que remiten al libro impreso.

Si bien no resulta ser determinante la descripción de cada una de las obras que componen este libro de la artista argentina, me gustaría dar cuenta de al menos una. Si tomamos el apartado titulado *Escribe tu propio Quijote* nos encontramos con una imagen en la cual se han dispuesto dos textos escritos a modo de explicación y una imagen de Miguel de Cervantes Saavedra. Por debajo de los textos escritos se nos presenta la opción de *ingresar*, y allí nos adentramos a un espacio nuevo del cual aún no sabemos mucho. Retomando los textos, aquí Gaché nos recuerda que en su *Quijote*, Cervantes narrador nos cuenta que él no es el creador de la obra, sino que la encontró en un manuscrito escrito en árabe, al tiempo en que la autora plantea que en 1944 Borges escribe *Pierre Menard, autor del Quijote*, en el que este simbolista francés de segunda línea, intenta re-escribir el texto original. Una vez hecho clic sobre la opción de ingresar nos encontramos con la posibilidad de escribir nuestro propio Quijote a través de una consola de procesador de textos. No obstante, al hacerlo, el usuario se encuentra con que por más que intente no puede escribir más que el texto original de Cervantes.

La primera observación tiene que ver con las complejidades que plantea el hipertexto, en tanto se nos presenta la información como hilos que se van entretejiendo y vinculando entre sí, hasta conformar una enorme red de posibilidades múltiples, aunque no infinitas, que, en muchas ocasiones, nos resulta avasallante. Al igual que cuando mirábamos *Alicia en el país de las maravillas*, esta obra de Gaché provoca un cierto extrañamiento que guarda relación con la inexistencia de la trama narrativa de principio, nudo y desenlace, a la que estamos occidentalmente acostumbrados. Al enfrentarse a la hipertextualidad, el espectador se mueve por una red de textos

desplazando constantemente el centro y el enfoque, o principio organizador de la obra. Desde el reconocimiento o recepción, al espectador se le plantea la difícil tarea de tener que desestructurar contantemente la obra (Verón, 1999).

La centralidad, de esta manera, va a estar determinada por el accionar del lector el cual pasa a cumplir un rol activo en la decisión de qué camino tomar en la multiplicidad de los trayectos posibles. Se puede decir entonces que en todos los sistemas de hipertextos el lector puede escoger su propio centro de experiencia, lo que implica la posibilidad de no quedar encerrado dentro de ninguna organización jerárquica (Landow, 1995). El hipertexto cuestiona la secuencia fija, el principio y fin determinado, la cierta magnitud definida de la historia y la noción de unidad vinculada a dichos conceptos. En la ficción hipertextual es de esperar entonces que cambien las formas individuales como trama, caracterización y ambientación, como también cambiarán los géneros o tipos literarios. Por contraste, el hipertexto se caracteriza por la no linealidad o linealidad múltiple, la diversidad de voces, y la mezcla de medios y modos. Descansa en la narrativa hipertextual la idea de una trama multidimensional e infinita que rompe con la idea de texto fijo y lineal.

Si volvemos sobre *Wordstoy*, y más específicamente sobre *Escribe tu propio Quijote*, podremos dar cuenta de lo expuesto anteriormente. Para llegar al ejemplo analizado, el sujeto que visite esta obra deberá pasar previamente por cuatro o más instancias de decisión, siendo que, una vez llegado a la parte de escritura del Quijote, puede no dar cuenta de esta tarea y volver hacia atrás como si esa fuese la conclusión o totalidad de la obra. A su vez, cuando uno ingresa a este libro electrónico, tiene simultáneamente la posibilidad de ahondar en la biografía de Gaché por medio de la disposición de un enlace que conlleva su nombre, lo que implica la abertura de un inmenso abanico de posibilidades de interactuar con muchas de las obras que conforman la totalidad de la producción de la artista.

De esta manera, se puede proponer que *Wordstoy* comienza cuando el lector realiza el primer clic sobre la *tapa* del libro, y finaliza una vez visualizado y experimentado todas las posibilidades que se presentan en el índice. Surge entonces como una de las características principales de esta obra, su carácter procesual e interactivo, lo que a su vez implica una predisposición a las necesidades del usuario. La interactividad se constituye como factor fundamental, no sólo por el protagonismo y las posibilidades que le otorga al usuario, sino, y principalmente, porque pone de manifiesto la esencia mutable y maleable de lo digital, su carácter procesual, su no linealidad y su constante versatilidad. Y, si bien al espectador/usuario se le presentan varias opciones posibles en lo concerniente al recorrido de la obra, esta interacción está enmarcada dentro de los límites permitidos y prefigurados por la artista, a pesar de que los nuevos medios

pretendan garantizar a los usuarios que sus opciones son únicas y no programadas de antemano ni compartidas por los demás. Una narrativa potencialmente enriquecedora debe prever restricciones en la navegación del usuario, al tiempo en que debe esperar que el lector obtenga algún tipo de dominio de los acontecimientos antes de iniciar un recorrido nuevo (Machado, 2008).

Las narrativas verdaderamente interactivas, destinadas a la navegación del espectador/usuario no disminuyen el papel del autor sino que lo complejizan. Los límites entre autor y receptor se esbozan difuminados problematizando el estatuto de ambos, a partir de lo cual el usuario va a adoptar un rol decisivo como co-autor o prosumidor, lo que potencia las cualidades propias de la red. De esta manera la obra se reactualiza cada vez que un usuario abre un nuevo juego con ella. Lo que se produce es un corrimiento del lugar tradicional del *espectador pasivo*, para dar lugar a una nueva categoría que lleva implícita una cierta dinámica en la cual el productor y el consumidor mediático interactúan según un nuevo conjunto de reglas incomprendidas, en parte, por ambos (Jenkins, 1992). Se trata de pensar en una nueva categoría que resulte pertinente a la hora de delimitar este nuevo lugar, en el cual los bordes se desdibujan y se entrecruzan con los del productor, haciendo dificultosa la distinción entre ambos y obsoleta la pregunta por el rol del espectador en términos de pasivo o activo.

La artista argentina Liliana Porter realizó en el año 2016 un video digital, en el cual recrea la estructura de un periódico, noticiero o radio con sus distintas secciones, siendo la temática principal, las noticias. En esta obra, y al igual que en la mayoría de sus producciones, Porter aborda la temática de la representación y el tiempo, al cual entiende como algo que no se percibe de manera lineal dado que existen las cosas, la memoria de las cosas, la distorsión que realizan los sujetos sobre esas cosas y la relación que se establece con ellas (Porter, 2015). Asimismo, la artista indaga en las posibilidades que otorgan los sistemas de representación y utiliza imágenes y pequeños objetos, algunos de porcelana, otros de loza, de peluche, de plástico, que compra en el mercado de pulgas, en anticuarios, en ferreterías o que simplemente los encuentra en la calle y los recoge. Son objetos producto de la industria cultural que están dirigidos a un público masivo, es decir que, al ser producidos en serie, pueden ser asimilados por una gran cantidad de personas. Estos objetos aluden a lo kitsch, a lo vulgar, son objetos de decoración que muchas veces funcionan como souvenir, que simulan o aluden a un lugar, un personaje, una situación. Se observa eventualmente la aparición de una mano humana que da cuenta de la escala de estos pequeños 150 objetos que pertenecen, según Porter, a su elenco personal, y a partir de los cuales construye y evidencia una simultaneidad de tiempos y situaciones diversas, muchas

veces, contradictorias. Para ello, la artista expone las típicas secciones que aparecen con mayor recurrencia en estos medios, las cuales refieren principalmente a la moda, el arte, la religión, la música, el turismo, avisos clasificados, el estado del tiempo, como así también incluye noticias relacionadas con problemáticas sociales como lo son el embarazo adolescente, la violencia doméstica, y los accidentes.

Cada sección está trabajada de manera diferente. En la sección *Violencia Doméstica*, observamos que la artista dispone, entre otras cosas, el cuerpo fragmentado de un muñeco sin cabeza. En *Milagro*, Porter ha invertido la lógica causa-efecto y entonces observamos que de pronto las partes de un muñeco dispersas en el espacio se recomponen y aúnan dando lugar a la figura entera y unificada de un hombre. Siguiendo, en *Accidente Rural* aparece la figura de una vaca echada con una de sus patas delanteras rotas, que pareciera estar muerta. En *Internacional* se observan imágenes borrosas que dejan entrever distintos escenarios bélicos, explosiones en el mar, aviones de guerra que disparan misiles, soldados con armas, tanques de guerra, fuego, personas marchando, como así también pequeños objetos entre los que se destaca el coche de John y Jackie Kennedy en Dallas, Texas. Asimismo, cabe destacar la importancia de la música, no sólo en esta sección, aunque sí muy significativa, dado que se trata de la célebre canción partisana de la Segunda Guerra Mundial *Bella Ciao*. Todas las secciones están trabajadas no sólo desde lo objetual sino también desde lo musical. A veces se trata simplemente de un sonido o una melodía y otras, de una canción que refuerza el carácter teatral de cada escena conformada por estos objetos que *actúan* sin moverse. Es interesante destacar aquí no solo la variedad de recursos que utiliza la artista sino también la importancia que cada uno de ellos tiene en la construcción de la obra. Tanto las palabras escritas, como la música, y los objetos presentes en el video de Porter, comunican un aspecto particular y relevante en el proceso de producción de sentidos.

Los escenarios que construye la artista para cada sección señalan situaciones concretas, de fácil y rápida lectura, aspecto que desde ningún punto de vista condiciona para mal el contenido que se pretende transmitir, sino que más bien, Porter retoma para la construcción de los relatos aquellas características que son constitutivas de los medios masivos de comunicación.

La artista elige y señala objetos inanimados sin *interferir* de manera directa entre las cosas y el público que las ve, como si los objetos hablasen por sí solos. El sentido, va a decir la artista, se lo da el espectador. Cabe destacar aquí, que en esa interacción entre los objetos y el público, se apela de manera directa no sólo a la imaginación del espectador sino también al contexto sociocultural en el que éste y los medios masivos de comunicación se hayan insertos. La decodificación de las escenas va a estar

posibilitada entonces porque todos los elementos que construyen el relato de la artista, si bien pertenecen a esferas diversas de la actividad humana, mantienen en su estructura una naturaleza lingüística común con el público. Cada escena denota o significa una situación particular cuyo sentido definitivo es adquirido en la totalidad de la obra.

Con un fuerte sentido de crítica hacia el capitalismo y el consumismo diario, Porter aborda la temática de las noticias y se detiene en evidenciar ciertas cuestiones que tienen que ver específicamente con la selección de los temas, los criterios que utilizan y las implicancias sociales que tienen. Haciendo uso de la ironía y el humor la artista evidencia la simultaneidad de temas que muestran y ocultan intencionalmente estos *transmisores de la verdad*, detrás de los cuales operan grupos de poder político y económico, lo que permite dar cuenta, a su vez, la subjetividad que lleva implícita la construcción de la información y por ende, de la realidad que se consume a diario.

IV- Conclusión

Emerge una nueva consciencia y con ella la sensación de que este nuevo período carece de dirección, lo que se considera un aspecto fundamental del arte contemporáneo y sobre el cual problematizan todos los autores anteriormente mencionados. El desarrollo pleno de la tecnología y la aparición de internet potenciaron este supuesto carácter desordenado, múltiple, inestable, rizomático, relacional y caótico de la nueva temporalidad, a la cual Danto asemeja a una completa y casi perfecta libertad. Y si bien, en términos cronológicos, la Edad Contemporánea se inicia muchísimo tiempo atrás, existe un relativo consenso en utilizar esta terminología para denominar el arte del presente en su totalidad y en contraposición al arte moderno, cuya narrativa, dentro de la historia del arte, llegó a su fin (Danto, 1997). *Lo nuevo* alteró la categoría de arte y por ende todos sus aspectos constitutivos, a saber: el rol del artista, la obra y el público. Lejos de aquellas obras clásicas auráticas que requerían de un espectador contemplativo, a partir de la segunda mitad del siglo XX el artista toma distancia del objeto material y comienza a realizar proyectos, sobre los cuales muchas veces el público participa, re-acciona o interactúa. Los años transcurridos entre 1956 y 1965 como parámetros temporales que enmarcan las producciones artísticas, ubican la difusión del informalismo y la afirmación del arte conceptual y el pop, y abarcan el inicio del arte de objetos, el videoarte, las ambientaciones, los happening, las instalaciones y el arte de los medios. De esta manera, se gesta un paisaje cultural fragmentado y discontinuo donde lo global y lo local específico o situacional conviven en simultaneidad, aspecto que si bien se puede rastrear en todos los escritos de los autores abordados, se hace evidente en la noción

de vanguardias simultáneas (Giunta, 2014), como así también en las corrientes artísticas que distingue y desarrolla Terry Smith.

Se observa entonces que si bien cada uno de estos autores denomina al arte contemporáneo de manera diversa, existen elementos o aspectos que se mantienen estables en la totalidad de estas categorías. Quizás, se puede pensar la simultaneidad, lo local y lo global, lo múltiple, lo inestable, lo rizomático, y lo relacional, como aquello que le da un cierta estabilidad al concepto de arte en la contemporaneidad y que permite, por ende, definirlo.

En síntesis, se hace evidente que el arte contemporáneo excede la simplificación de las categorías tradicionales encapsuladas en lo que Morín definió como *mandamientos* y por el contrario exige, para su explicación e interpretación, nuevas categorías que incluyan la incertidumbre como principio y parte de la obra. Para ello se propone el marco teórico propuesto por la cátedra de textos, y más específicamente, las categorías discursivas que aportan los autores del siglo XX seleccionados como recursos o herramientas que nos permiten pensar y comprender mejor la nueva complejidad que supone el arte contemporáneo. Bourdieu, Bajtín, Landow, Verón, Kress y van Leeuwen problematizan sobre objetos comunicacionales que ponen de manifiesto y explican la complejidad de la experiencia del arte en la contemporaneidad.

Bibliografía

Alonso, M. (2013). "Arte y conocimiento en el proceso artístico contemporáneo. El marco interdisciplinar y la epistemología de la complejidad", en: Sánchez, D. J. (Coord) *Epistemología de las artes: la transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*, La Plata, EDULP.

Alonso, R. (2004). *Arte argentino actual: entre objetos, medio y procesos*. Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

Bajtín, M. (1979) El problema de los géneros discursivos, en *Estética de la creación verbal*, (pp. 248-293), México, Siglo XXI, 1990.

Bourdieu, P. (1980) El mercado lingüístico, en *Questions de sociologie*, Paris, Minuit.

Bourriaud, N. (2008) *Estética relacional*, (pp. 9-77), Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Bourriaud, N. (2007) Introducción y cap. I en *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Calabrese, O. (1994) *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, capítulos 2, 4 y 6.

- Ciafardo M. (2015) Arte y opinión: entrevista a Lilita Porter, La plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes.
- Danto, A. (2013). Prólogo y Sueños despiertos. En *¿Qué es el arte?* Buenos Aires: Paidós.
- Danto, A. (1997), Introducción: Moderno, posmoderno, contemporáneo en *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997) Rizoma en *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos.
- Gaché, B. (1996-2006). *Wordtoys*, disponible en www.findelmundo.com.ar/wordtoys.
- Giunta, A. (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* (pp. 7-43), Buenos Aires, Fundación arteBA.
- Jenkins, H. (1992). Introducción en *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Kress, G. & van Leeuwen T. (2001) Introducción, *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*, (pp. 1-23). Londres: Arnold.
- Landow, G. (1995) *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, (pp. 13-152), Buenos Aires, Paidós.
- Levy, P. (1999) *¿Qué es lo virtual?* Barcelona, Paidós.
- Machado, A. (2008). Convergencia y divergencia de los medios. En, La Ferla, J. (Comp.). *Artes y Medios audiovisuales II, Un estado de situación*, MEACVAD_08, Buenos Aires.
- Manovich, L. (2006) cap. 1; cap. 2 en *El lenguaje de los nuevos medios*. Paidós.
- Morin, E. (2004). *La epistemología de la complejidad*. *Gazeta de Antropología*, (20), artículo 2
- Porter, L. (2016). *Actualidades/ Breaking News*, disponible en <http://www.malba.org.ar/?s=lilita+porter>.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Verón, E. (1999). Preámbulo a *Esto no es un libro*, Barcelona, Gedisa.