



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE  
CENTRO UNIVERSITARIO REGIONAL ZONA ATLÁNTICA

# LICENCIATURA EN ARTE Y SOCIEDAD

**(Ciclo de Complementación)**

Presentación de tesis:

*La materialidad en los procesos de creación  
y producción artística en la obra de Liliana Porter:  
la disrupción del tiempo y el rol del espectador contemporáneo*

Alumna: Esp. Yesica Moller  
Directora: Dra. Lucía Cantamutto  
Co-Director: Lic. Ariel Barbieri

Julio, 2021. Viedma, Río Negro, Argentina.

*La materialidad en los procesos de creación y  
producción artística en la obra de Liliana Porter: la  
disrupción del tiempo y el rol del espectador  
contemporáneo*

A aquellas personas que estimulan y transmiten  
la pasión por construir y compartir  
la tarea diaria de vivir sanamente  
en continuo aprendizaje.

Sin dudas el proceso de escritura de una tesis supone horas de trabajo individual, lectura, investigación, y luego el intercambio con pares, referentes, con mi Directora y Co-Director, mate de por medio.

La realidad se trastocó, producto de la pandemia por el SARS-CoV-2, y la presencialidad se hizo peligrosa, esquiva. En ese contexto confuso, de incertidumbre, con un enemigo invisible acechando nuestra respiración en cualquier contexto fue que nos tocó finalizar esta tesis, luego de haber sido presentada y corregida en una instancia prepandémica.

En estos tiempos de reaprendizajes, de revisión de las prioridades y donde hay pocos grises en la paleta, una convicción grande fue finalizar este proceso, valorando todo el camino recorrido, lo aprehendido, lo vivido y compartido en un tiempo diferente casi extraño para las costumbres nuevas, sujetas a reuniones virtuales, conectividad, distancia.

En este contexto, quiero expresar mi agradecimiento a la Universidad Nacional del Comahue que en su carácter de pública y gratuita ofrece carreras que favorecen el crecimiento profesional en la formación de formadores. En especial a quien ha generado el impulso permanente para continuar apostando a la Licenciatura en Arte y Sociedad (Ciclo de Complementación) en su primer cohorte: el Decano y además profesor de la carrera Mgr. Claudio Mennecozi, con quien hemos tenido la posibilidad de compartir instancias de diálogo en pos de abogar por la continuidad de un proyecto que quiere crecer. En paralelo, agradecer al grupo de trabajo del Departamento de Lengua, Literatura y Comunicación CURZA Universidad Nacional del Comahue, en particular al equipo docente y a la comunidad educativa de la institución que me acompañaron comprometidamente en esta tarea que nos une. A

quienes han estimulado este trabajo y con quienes hemos discutido intelectualmente gran parte de las ideas fundantes.

A la Dra. Lucía Cantamutto y al Lic. Ariel Barbieri, Directora y Co-Director respectivamente de esta tesis. Con quienes sentí la conexión y sintonía precisa, personal y luego profesional para transitar este proceso que pasó por diversas aristas.

Lucía gracias por el enorme compromiso y la continuidad. Por tu mirada microscópica, detallista y precisa. Por tu profesionalismo y motivación, por el ímpetu de compartir saberes, sugerencias, lecturas y correcciones.

Ariel gracias por tu visión satelital. Por el registro y la escucha atenta. Por tu sensibilidad y mirada. Por el motor de procesos creativos. Por las historias y autores compartidos.

Y a ambos por su valioso y considerable tiempo.

Agradezco especialmente a quienes están de diferente modo en esta tarea de ser y hacer, en especial a mi familia, amigas/os y estudiantes.

Un gracias infinito a mi compañero de ruta incondicional que me acompañó día a día en este proceso.

Celebro que el arte se expanda y que ilumine nuevos modos de vivir. Que crezcan y circulen los trabajos de producción y de investigación en arte.

Yesica Moller,

Julio, 2021.

# ÍNDICE GENERAL

<b>RESUMEN.....</b>	<b>8</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1. EL <i>ESPECTADOR</i> DE OBRA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO</b>	
<b>1. 1. La obra de arte contemporáneo como objeto de estudio .....</b>	<b>30</b>
<b>1. 2. El arte contemporáneo: arte conceptual y bioarte .....</b>	<b>33</b>
<b>1. 3. Las operaciones estéticas de las obras de arte .....</b>	<b>38</b>
<b>1. 4. Los roles del <i>espectador</i> según el lugar que le asignan las obras.....</b>	<b>45</b>
1. 4. 1. <i>Observador</i> .....	46
1. 4. 2. <i>Testigo</i> .....	47
1. 4. 3. <i>Invitado</i> .....	49
1. 4. 4. <i>Protagonista</i> .....	49
1. 4. 5. <i>Coproductor</i> .....	50
<b>1. 5. El <i>espectador proyectado</i>.....</b>	<b>52</b>
<b>Capítulo 2. ANÁLISIS DE OBRA</b>	
<b>2. 1. La instalación .....</b>	<b>56</b>
<b>2. 2. Las operaciones estéticas .....</b>	<b>58</b>
2. 2. 1. Elementos de la obra: la materialidad .....	58
2. 2. 2. El tiempo y el espacio: una antesala de la disrupción del tiempo .....	61
<b>2. 3. El <i>espectador</i> en la serie <i>Reconstrucción</i> (2005-2015).....</b>	<b>66</b>
2. 3. 1. Presentación de caso 1 .....	68
2. 3. 2. Presentación de caso 2 .....	72
2. 3. 3. Presentación de caso 3 .....	82
<b>2. 4. Conclusiones preliminares.....</b>	<b>87</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>90</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>95</b>

## Índice de obras

Obra, 1. Reconstrucción (Mickey, 2005) .....	83
Obra, 2. Reconstrucción (Niño con camisa amarilla, 2006) .....	69
Obra, 3. Reconstrucción (Ave, 2007) .....	72
Obra, 4. Reconstrucción (Hombre de nieve, 2007) .....	84
Obra, 5. Reconstrucción (Pingüino, 2007) .....	73
Obra, 6. Reconstrucción (Cordero con cinta roja, 2007).....	79
Obra, 7. Reconstrucción (Ratón vestido, 2007).....	80
Obra, 8. Reconstrucción (Pingüino con pico rojo, 2008) .....	74
Obra, 9. Reconstrucción (Pingüino de cristal, 2012) ) .....	75
Obra, 10. Reconstrucción (Niño con sombrero azul, 2012) .....	70
Obra, 11. Reconstrucción (Gato con chaleco azul, 2015) .....	81

## Índice de tablas

<b>Tabla 1. Descripción del Corpus: 11 obras de la serie <i>Reconstrucción</i> (2005-2015) de Liliana Porter .....</b>	<b>24</b>
<b>Tabla 2. Roles del <i>espectador</i> .....</b>	<b>51</b>

## RESUMEN

El presente trabajo de tesis de grado analiza la obra de arte contemporáneo de la artista argentina Liliana Porter que conforma un corpus integrado por once obras de la serie *Reconstrucción* (2005-2015). El objetivo es evaluar los distintos roles del *espectador* en esta serie. Para ello, a partir de la noción de las operaciones estéticas (Barbieri, 2020), se analizan estas obras que, enmarcadas en el arte conceptual, presentan peculiaridades híbridas que se aproximan al bioarte. *Reconstrucción* (2005-2015) es una obra seriada en la que Porter recurre al uso de objetos que resignifican la interpretación del *espectador*. Metodológicamente, es un estudio cualitativo, de sistematización de los datos mediante el empleo de técnicas de análisis de obra, un análisis que parte de observar el compromiso del *espectador* ante la obra de arte.

En el desarrollo prevalecen los aportes de Derrida (2001), Wajcman (2001), Lippard (2004, 2011 [1973]), Correbo (2005, 2011), Hauser (2005), Coulter (2006), Sánchez Vázquez (2007), Vázquez Rocca (2008, 2013), Groys (2008, 2018), Acaso (2009), Danto (2009), Benítez (2009, 2013), Bürguer (2010 [1974]), Cifardo (2010, 2015), Rancière (2010), Agamben (2011), Smith (2012), López del Rincón y Cirlot, (2013), De Santo (2014), Matewecki (2014, 2017), Belinche (2015), Valesini (2015), Azaretto (2017), Ynoub (2017), Barbieri (2020) y de la artista en cuestión.

## ABSTRACT

This thesis work analyzes the contemporary art work of the Argentine artist Liliana Porter, which forms a corpus made up of eleven works from the *Reconstruction* series (2005-2015). The objective is to evaluate the different roles of the *viewer* in this series. For this, based on the notion of aesthetic operations (Barbieri, 2020), these works are analyzed that, framed in conceptual art, present hybrid peculiarities that approximate bioart. *Reconstruction* (2005-2015) is a serial work in which Porter resorts to the use of objects that resignify the *viewer's* interpretation. Methodologically, it is a qualitative study of data systematization through the use of work analysis techniques, an analysis that starts from observing the *viewer's* commitment to the work of art.

In development, the contributions of Derrida (2001), Wajcman (2001), Lippard (2004, 2011 [1973]), Correbo (2005, 2011), Hauser (2005), Coulter (2006), Sánchez Vázquez (2007), Vázquez Rocca (2008, 2013), Groys (2008, 2018), Acaso (2009), Danto (2009), Benítez (2009, 2013), Bürguer (2010 [1974]), Ciafardo (2010, 2015), Rancière (2010 ), Agamben (2011), Smith (2012), López del Rincón and Cirlot, (2013), De Santo (2014), Matewecki (2014, 2017), Belinche (2015), Valesini (2015), Azaretto (2017), Ynoub (2017), Barbieri (2020) and the artist in question.

## INTRODUCCIÓN

Yo vi a una señora muy emocionada, hasta diría que con lágrimas en los ojos, mirando Reconstrucciones. En un país donde tantas veces todo se ha ido al traste, una reconstrucción tan absoluta como ésta puede resultar una metáfora esperanzadora [...] (Porter, 2015).

Con frecuencia, la mirada sobre las obras de arte contemporáneo está puesta en la obra y no tanto en el *espectador*. Sin embargo, en este trabajo, indagaremos este otro lado, el del *espectador*, y, en tal sentido, recorrer el camino que se inaugura a partir de uno de los posibles análisis de una obra en su relación con la figura del *espectador*. Entre diversos abordajes posibles, nos interesa detenernos en el vínculo performativo que establece una determinada obra con unos determinados tipos de *espectador*. Para esto, recurrimos a la noción de operaciones estéticas (Barbieri, 2020) que se ponen en juego en las obras contemporáneas, en tanto consideramos que es el gesto –o el procedimiento de combinación de determinadas formas– realizado por los artistas, lo que permite pensar en un otro a quien la obra se dirige. Esto es central ya que, de algún modo, este concepto nos permite abrir un tipo de análisis que contribuye a proyectar y determinar el rol que ocupa el *espectador*.

En este sentido, esta investigación recorta como objeto a estudiar las obras de la serie *Reconstrucción* (2005-2015), realizada por la artista (mujer, argentina y con una amplia trayectoria) Liliana Porter. Estas obras ameritan ser indagadas en tanto presentan determinadas características que establecen, entendemos, un tipo de vínculo proyectual con el *espectador*.

Liliana Porter nació en Buenos Aires en 1941. Estudió Bellas Artes allí y con doce años ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. En su adolescencia, vivió tres años en México, donde estudió artes plásticas en la

Universidad Iberoamericana. Luego regresó a su ciudad natal y continuó en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Complementó sus estudios académicos asistiendo a las clases en el Taller de Grabado de Ernesto Celedonio Emeterio de la Cárcova –pintor, docente y Director de la Academia Nacional de Bellas Artes–. En dicha Academia, Porter tuvo como profesores referentes a los artistas argentinos: Especialista en Grabado, Fernando López Anaya y Especialista en Grabado y en Dibujo, Ana María Moncalvo. En el año 1964, Porter viajó a Nueva York. Desde entonces, vive en esa ciudad.

Con respecto a su trabajo en el campo del arte, es una de las principales referentes, en particular, del arte argentino conceptual. Sus producciones comprenden diversas disciplinas artísticas, entre las que se destacan el dibujo, la fotografía, el grabado y arte impreso, el videoarte, la instalación, el arte público, el teatro, el cine, entre otras. En algunas ocasiones, como en el caso de la obra *El hombre con el hacha y otras situaciones breves* (2013) y la obra *El Zorro en el Espejo* (2007), suele combinar disciplinas entre sí para crear su propio mundo visual y/o audiovisual.

En este marco, el problema de investigación se centra en identificar cuáles son los roles que el *espectador* asume en *Reconstrucción* (2005-2015) a partir del espacio que la obra construye performativamente para que un *espectador* posible ocupe ese lugar. Como parte del análisis, subrayamos que las operaciones estéticas que la obra propicia son gestos estéticos que poseen una manera de operar sobre el mundo para producir nuevos sentidos. La experiencia de Porter demostró que la operación es el gesto de articular formas de una manera inédita. Eso es hacer obra: articular formas, operar estéticamente sobre el mundo, interrumpir su continuidad. Estas ideas se desarrollan en el análisis de un corpus en la serie *Reconstrucción*, constituida por diecinueve obras presentadas entre el 2005 y el 2015. Para la

constitución del corpus, se seleccionaron once obras de esta serie que se organizaron en tres casos que justificamos en el enfoque metodológico, correspondiente al orden 3º.a) de este apartado introductorio.

La pregunta que guía nuestra investigación es ¿qué operaciones estéticas se observan en las obras de la serie *Reconstrucción* (2005-2015) de Porter que proponen posibles roles en el *espectador*? y, en consecuencia, ¿qué interpretaciones emergen a partir de la atención al *espectador* ante esta serie en particular? ¿Es posible realizar una lectura en clave de bioarte de una obra exponente del arte conceptual?

En efecto, la hipótesis que sustenta este trabajo es que las obras conceptuales de la serie *Reconstrucción* (2005-2015), de la artista argentina Liliana Porter, proponen al *espectador* posibles lecturas en clave de un género artístico contemporáneo basado en la biotecnología: el bioarte. En primer lugar, porque el *espectador* está ante dos versiones de un objeto y se encuentra ante una disrupción temporal en una misma obra. En segundo lugar, porque lo ubica ante una obra que si bien fue creada en el marco del arte conceptual es susceptible de ser pensada desde este nuevo punto de vista.

En este marco, el objetivo general es evaluar los distintos roles del *espectador* que las obras seleccionadas de la serie *Reconstrucción* (2005-2015) de Liliana Porter proyectan. En esta línea, los objetivos específicos son:

a) Definir y caracterizar las obras de la serie *Reconstrucción* (2005-2015) de Liliana Porter como propias del arte conceptual e identificar los indicios que la conectan con el bioarte.

b) Identificar las operaciones estéticas implícitas en las obras de la serie *Reconstrucción* (2005-2015) de Liliana Porter para delimitar el rol del *espectador*.

c) Analizar la materialidad, el tiempo y el espacio en relación a las operaciones estéticas presentes en la obra de Porter seleccionada.

Como objetivo mediato, se contribuirá a la producción de nuevas miradas al campo de conocimiento del arte contemporáneo argentino con el propósito de identificar y visibilizar el trabajo de mujeres en el arte desde una artista local de reconocida trayectoria a nivel nacional e internacional.

En relación con los objetivos, el análisis se articula en torno a una forma de hacer arte que recupera lo indicial como el aspecto que prevalece en la idea generadora de obra, como lo considerara Lippard (2011). Por ello, mediante la noción de operaciones estéticas (Barbieri, 2020), indagaremos sobre la materialidad de la obra, a partir de los vínculos que existen entre los recursos materiales, su articulación y los sentidos del tiempo, el espacio y el *espectador* que se proyecta.

La configuración de este trabajo de investigación está sustentado en tres órdenes:

1º) Antecedentes. Estudios sobre la obra de Liliana Porter.

2º) Enfoque teórico.

3º) Enfoque metodológico.

3º.a) El corpus: once obras de la Serie *Reconstrucción* (2005-2015) de

Liliana Porter.

3º.b) Acerca de Liliana Porter y su trayectoria.

A continuación desarrollamos cada orden:

1º) Antecedentes. Estudios sobre la obra de Liliana Porter. Exponemos los antecedentes referidos a la obra de Porter, que nos permiten dar cuenta que, si bien el tema ha sido tratado por diversas investigaciones, existe un área de vacancia que abre camino a posibles líneas futuras de investigación.

El estado de la cuestión muestra un breve recorrido por investigaciones precedentes sobre la obra de Liliana Porter, dado que es el objeto central de nuestra investigación. Asimismo, incorporamos antecedentes relativos a aspectos claves del análisis de nuestro corpus.

Con respecto a las investigaciones previas sobre la obra de Liliana Porter, su producción artística ha sido estudiada en el campo académico como exponente del arte conceptual. Si bien sus obras han generado repercusión en la prensa escrita y en los diferentes medios de circulación del campo de la crítica del arte, el campo académico ha estudiado en menor profundidad la propuesta de la autora. De todos modos, hallamos excepciones a este vacío.

En este sentido, existen una serie de investigaciones que analizan algunos aspectos de la producción de Porter y que son antecedentes del trabajo que aquí se propone.

Se destaca las aportaciones de Speranza (2012) en su búsqueda por comprender el factor tiempo en diferentes manifestaciones culturales ante la inquietud de su incidencia en la vida cotidiana. En *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* repasa las producciones de diferentes artistas y escritores cuya obra se vincula con esta temática. A través de esta óptica, Speranza (2012) analiza la producción de Liliana Porter y la reconoce como una artista de monumental trayectoria.

Desde los años noventa, según señala Speranza (2012), la obra de Porter se ha llenado de diversas materialidades: algunas estatuillas, platos, lámparas, saleros y floreros, de porcelana, cerámica, plástico –entre otras– que dialogan meticulosamente y que, por lo general, Porter las adquiere en ferias y/o mercados de pulgas. Según la autora, Porter construye un auténtico microcosmos: su “teatro inanimado del mundo”

(Speranza, 2012, p. 190). Si bien Speranza no refiere aquí en particular a la serie *Reconstrucción*, la forma en la que analiza en retrospectiva toda la producción de Porter permite inferir que esta idea de microcosmos funciona en la serie que recortamos en este trabajo.

En otro artículo de la misma autora llamado *Counterclockwise*, Speranza (2013) retoma el modo de abordar y desafiar el tiempo en Porter. En este caso, dedica atención a *Reconstrucción*, a la que enuncia como una serie incesante, porque en ella puede mostrarse la existencia de diversas figuras pequeñas embestidas sobre un pedestal: “un Mickey Mouse de cristal veneciano, una pastora holandesa de porcelana, un pingüino de cerámica o un corderito con lazo rojo, junto a fotografías de esas mismas figuras destrozadas”. Mediante las obras puede notarse como el tiempo es en esta serie, un “bucle irresoluble” (Speranza, 2013, p. 1). La autora manifiesta que, en *Reconstrucción*, Porter insiste en documentar una verdad que parece ser difusa: por un lado, debido a que en las fotos se evidencia el destino espeluznante que le espera a cada personaje y, por otro lado, porque la presencia intacta de las figuras junto a sus retratos sana las heridas como por arte de magia, “devolviéndolas sanas y salvas para la vida soñolienta y contenta de figuras felices” (Speranza, 2013, p. 2).

Esta misma indagación es continuada en otra publicación de Speranza (2017) denominada *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Aquí la autora reflexiona sobre la percepción del tiempo en el mundo actual en un corpus constituido de obras de artistas y escritores del siglo XXI que abordan este concepto. En esta oportunidad, indaga sobre la relación que mantenemos con el tiempo y sobre las posibilidades de transformarlo mediante el arte y la literatura. Asimismo, establece la importancia, primero, desde lo personal, y luego a nivel social, de tener experiencias artísticas porque, a través de ellas la vivencia del *espectador* frente a una obra logra

mutar el tiempo, desacelerando la mirada o consiguiendo que perdamos la noción sobre él. Speranza presenta una búsqueda sobre las profecías del arte y, entre las obras de artistas que hace mención, está precisamente la obra de la serie *Reconstrucción* de Porter a la que describe como “pequeñas figuras enteras dispuestas sobre un pedestal conviven en un loop temporal indefinible con fotografías de las mismas piezas hechas añicos” (Speranza, 2017, p. 91).

El abordaje realizado por Speranza sobre la obra de Liliana Porter es un antecedente de relevancia porque refiere a lo que en nuestro trabajo proponemos como las operaciones estéticas, específicamente, desde la vinculación entre la recurrencia del tiempo en la obra y la experiencia del *espectador*.

Por otro lado, el texto “Una terrible simplicidad acerca del arte de Liliana Porter” de Gregory Volk (2013) aporta a la comprensión de las diferentes dimensiones de la obra de la artista argentina. El autor hace énfasis en las expresiones de Porter sobre su propio modo de hacer obras. Hace referencia a que este modo es caracterizado por una amplia gama de recursos que involucra a diversas disciplinas artísticas, con las que genera mixturas. Así puede visibilizarse la mirada de la artista respecto al arte, al sostener que el arte es una forma de salvación.

En otra línea de investigación, Giménez (2015), en una entrevista a Porter, indaga sobre la obra de la artista argentina con relación a los lugares que construye con objetos y ahonda en las definiciones del espacio bidimensional o tridimensional; entre el límite con las palabras y las cosas, el espacio virtual y el real. Según se desprende de la entrevista, para la creación y producción de las obras, Porter no parte de los elementos formales, sino de la idea y, por tanto, le interesa ahondar en cómo definimos la realidad. De este modo, el arte de Porter nos conduce a que pensemos junto con la obra y, por ende, con la artista. Giménez concluye que el compromiso de

estas obras está en lo que queremos que sea el mundo y, así, la obra es –o invita a– un desafío.

Sumado a lo anterior, desatacamos otra entrevista que expone la trayectoria de Porter en relación a las recurrencias en la producción de la artista argentina. Realizada en el marco de un Ciclo de Arte Contemporáneo, Ciafardo (2015) publica en la revista *Brevarios* una retrospectiva de la obra de Porter que destacan cuestiones del lenguaje visual en la construcción de obra. La producción de Porter es una referencia para las nuevas formas de hacer en el arte y las incluye como propuestas didácticas. En esta entrevista se acentúa, nuevamente, el factor tiempo atravesando toda la obra de Porter.

En idéntica línea está el objetivo del libro *The Art of Simulation, de Bazzano-Nelson* (2017). La autora aborda los modos en los que la obra de Liliana Porter pone en tensión los límites entre el plano de la realidad y el plano de la simulación. En este sentido, señala que Porter recurre a la fotografía como fiel representante de la realidad para poner en duda la capacidad representativa que la fotografía puede alcanzar. Así, el uso de objetos y juguetes pertenecientes a la cultura de masas resignifica la relación entre el observador y la obra, entre la realidad y el simulacro.

Respecto al análisis particular de las obras de Porter, hemos encontrado algunos antecedentes de relevancia que expondremos a continuación, muchos de ellos sobre la obra *El hombre con el hacha y otras situaciones breves* de Liliana Porter, presentada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) entre septiembre de 2013 y febrero de 2014.

En primer lugar, Quaranta (2013) reflexiona sobre si la obra *El hombre con el hacha y otras situaciones breves* de Porter (2013) construye o destruye, si aquello que ya está perdido, roto, con suturas, puede reconstruirse. También indaga si a partir

de la reconstrucción puede surgir una nueva destrucción. En síntesis, para este autor, la obra atraviesa los límites posibles para detectar lo que es real de lo que no, y de lo que la realidad es y de su representación e incluso si es una representación de la realidad o una metáfora del tiempo en la que la obra puede alterar el orden de tres consideraciones posibles: la construcción, la destrucción, la reconstrucción. De este modo, se pueden proyectar mundos posibles. Este antecedente enlaza con la disrupción del tiempo que hemos evidenciado en la serie *Reconstrucción*.

Por su parte, Valesini (2014) examina esta obra en relación al empleo de objetos y su correspondencia con el *espectador* activo en donde el espacio es significativo, pues se vincula con la experiencia física, subjetiva y temporal del *espectador* en el lugar de emplazamiento de la obra.

En el marco de los estudios en torno de la materialidad de la obra, es interesante el trabajo de Andrés, Coppa y Otondo (2017). Los autores analizan la instalación de Porter, particularmente *El hombre con el hacha y otras situaciones breves* (2013) mencionada previamente. En líneas generales, sostienen que esta obra no está compuesta de partes soldadas, atornilladas o adheridas, pero sí de módulos sueltos y que se suelen contrastar imágenes oníricas donde conviven tanto la escala monumental o intermedia como también la intimista, todas ellas en una misma configuración. En este aspecto, distinguen que Porter compone no sólo con la suma o el agregado de materia a un sitio específico, sino también, desde lo que ya existe, agregando y sumando a ese espacio que forma parte de la composición. La cualidad más importante de la artista en esta instalación, indican Andrés, Coppa y Otondo (2017), es la de su característica efímera porque sólo se la puede recordar en nuestra propia memoria o en los archivos filmicos-fotográficos que existen sobre esta producción.

Asimismo, la obra *Wrinkle* (Porter, 1968) es analizada por Arias, Duré, Fullana y Saco (2017). En su trabajo explican aspectos de la obra, a su representación y a la huella (aquella que deja el artista), pues son cruciales para la interpretación. Para los autores, estos aspectos desarrollan una forma de secuencia que alude a la corporalidad del artista y al tiempo. En este sentido detectan que el hecho de que Porter recurra a la fotografía demuestra que es el recurso que le sirve para registrar la realidad. Una realidad secuenciada en la que su huella se presenta mediante una modificación en la obra que altera el sentido del tiempo.

A partir de su investigación, ponen en evidencia que, en *Wrinkle*, se pretenden generar espacios de virtualidad en los que, en sus pliegues o lindes, se roza con la literalidad. Nuevamente, es un modo de presentar una realidad otra que, a través de componentes sígnicos, plantea un inédito discurso.

Respecto a los estudios exhaustivos realizados en tesis de posgrado, podemos señalar dos antecedentes de relevancia. El primero está ligado al campo de la educación artística y el segundo aborda la fotografía.

En primer lugar, Vicente (2015), en su tesis de posgrado *El espacio como experiencia social de lugar. Aportes hacia la enseñanza y el aprendizaje de los lenguajes artísticos* de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP), investiga la concepción del espacio entendiéndolo como una construcción que de algún modo enriquece el concepto de lugar. El trabajo se centra en jerarquizar las experiencias de los estudiantes de las carreras afines al arte ante sus vivencias en los diferentes espacios revalorizando el vínculo desde lo contemporáneo e invitando a reflexionar respecto de una reconstrucción del conocimiento individual. Para ello, desarrolla un recorrido que permite recuperar alternativas de propuestas didácticas en relación al espacio dada la importancia de este contenido en la

enseñanza del lenguaje visual. Luego de una revisión global de estos conceptos, presenta la propuesta de secuencia didáctica. Esta incluye estrategias poéticas que son utilizadas para acercar a los estudiantes a recorrer los escenarios de producciones artísticas latinoamericanas. En este sentido, menciona los lugares que habitan en las obras de Liliana Porter y sus limitantes en un espacio bidimensional o tridimensional. Este abordaje es un antecedente de relevancia que nos acerca a la manera en que el espacio y el lugar son significativos como contenidos del lenguaje visual y que son viables de ser analizados en obras de arte. Además, señala la importancia de atender a la obra de Porter como un ejemplo concreto desde el cual reflexionar y comprender dichos contenidos.

Por su parte, Barbeito (2019), en su tesis doctoral titulada *En busca de la fotografía expandida. Un estudio sobre las presencias y ausencias de lo fotográfico en experiencias estéticas latinoamericanas contemporáneas*, presentada en la FDA-UNLP, aborda el concepto de fotografía expandida entendiéndolo como un modo de ampliar el espectro de la fotografía a otras ramificaciones del arte. Barbeito anticipa sus resultados respecto a la fotografía tradicional. Detecta sus supuestos básicos y define así una nueva práctica de producción artística en el contexto de América Latina. Concluye que dicha práctica y el devenir epistemológico de la fotografía invitan a conceptualizarla como un acto que da lugar a una imagen en donde la mirada del fotógrafo es central, porque nos permite identificar su función representativa. Ello genera una expansión de la práctica fotográfica y de sus límites disciplinares y refuerza la amplitud del acto creativo enmarcado en un contexto predominantemente digital que existe en la contemporaneidad. Este antecedente es una referencia clave para abordar la investigación atendiendo a los nuevos modos de hacer en el arte contemporáneo en los cuales la fotografía tiene un protagonismo significativo y es

puesta a dialogar con otras ramificaciones artísticas, tal como ocurre en el corpus de esta tesis.

En resumen, los antecedentes ponen de manifiesto que la obra de Porter presenta de manera recurrente una tensión en el interjuego entre realidad y representación de la realidad. A través de diferentes técnicas, la artista produce situaciones simuladas a partir del lenguaje visual que ubican al *espectador* ante una realidad inaprensible. Como señala Bazzano-Nelson (2017), Porter nos enfrenta a una narrativa visual difícil de reconciliar con la linealidad del tiempo.

En este recorrido, se evidencia que, hasta donde llega nuestro conocimiento, no existen estudios de la índole propuesta, desde nuestra perspectiva, en la relevancia del tema y la necesidad de abordarlo. Como ya anticipáramos, la importancia de esta tesis atiende a un núcleo de trabajo que consiste en la mirada hacia el *espectador* de obras de arte contemporáneo, que se perfila en la obra de la serie *Reconstrucción* (2005-2015). Para ello, incluimos la noción de operaciones estéticas como un puente en el que se proyectan los roles del *espectador* en tanto nos preguntamos ¿qué es lo que, pese a todo, queda de la lectura del *espectador* en un gesto que podemos estimar o sobrecargar de significaciones y que abre un mundo, en este caso particular, esperanzador y optimista?

2º) Enfoque teórico. En relación con el enfoque teórico, incluimos conceptos que nos permiten identificar la incidencia de la categoría operaciones estéticas acuñado por Barbieri (2020), en las obras de arte contemporáneo porque nos habilita lecturas viables para evaluar los roles del *espectador*.

En la búsqueda por delimitar el campo de análisis de obra y tipificar sus procesos, es interesante proponer la voz de la artista Liliana Porter –además de los autores de referencia– para pensar a la práctica de investigación en arte desde

enfoques alternativos a las versiones de la ciencia clásica, tal como manifiesta Ynoub (2017). En esta línea, nuestra tesis es una investigación que, a diferencia de otros proyectos que han abordado a la obra de Porter, intenta variar el punto de vista y el encuadre proyectado hacia los roles del *espectador*.

Dado que el enfoque teórico será objeto de interés del capítulo 1, allí se realizará el desarrollo de las categorías mencionadas.

### 3º) Enfoque metodológico.

3º.a) El corpus: once obras de la Serie *Reconstrucción* (2005-2015) de Liliana Porter. La investigación es de carácter cualitativa porque implica un estudio interpretativo/cualitativo que pretende indagar las características presentes en un fenómeno artístico, en este caso, la obra de la artista argentina Liliana Porter como unidad de análisis, siendo la fuente de información primaria. Atenderemos a una serie en particular de la artista, *Reconstrucción* (2005-2015) que está conformada por un total de diecinueve obras de las cuales trabajaremos con once de ellas, presentadas en tres casos. Consideramos que esta muestra es suficiente para el abordaje que aquí pretendemos y se justifica en la propuesta de Azaretto (2017) en donde refiere a un tipo de “investigación para las artes” que la autora llama de “investigación aplicada”:

El arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo. La investigación aporta descubrimientos e instrumentos que tienen que encontrar su camino hasta prácticas concretas. Ejemplos son las investigaciones materiales de aleaciones usadas en esculturas de metal fundido, la investigación en la aplicación de sistemas electrónicos conectados en la interacción entre danza e iluminación o el estudio de las “técnicas aplicadas” de un violoncelo modificado electrónicamente. Son investigaciones al servicio de la práctica artística (...). (Azaretto, 2017, pp. 21)

En este sentido, nuestra investigación dialoga directamente con la propuesta de Azaretto (2017) ya que, al estudiar las operaciones estéticas, estamos analizando algo del orden de las técnicas aplicadas, lo cual proyecta no sólo nuevos y posibles roles de *espectadores* sino que, además, dispone una nueva serie de operaciones para aquellos que quieran realizar este tipo de indagaciones estéticas.

A continuación, presentamos de manera sintética el corpus de análisis, compuesto por once obras, ordenadas cronológicamente. En el transcurso del capítulo 2, a los fines de ejemplificar, cada obra se presenta por orden de aparición en el análisis.

Obra 1. Reconstrucción (Mickey, 2005)

Obra 2. Reconstrucción (Niño con camisa amarilla, 2006)

Obra 3. Reconstrucción (Ave, 2007)

Obra 4. Reconstrucción (Hombre de nieve, 2007)

Obra 5. Reconstrucción (Pingüino, 2007)

Obra 6. Reconstrucción (Cordero con cinta roja, 2007)

Obra 7. Reconstrucción (Ratón vestido, 2007)

Obra 8. Reconstrucción (Pingüino con pico rojo, 2008)

Obra 9. Reconstrucción (Pingüino de cristal, 2012)

Obra 10. Reconstrucción (Niño con sombrero azul, 2012)

Obra 11. Reconstrucción (Gato con chaleco azul, 2015)

**Tabla 1. Descripción del Corpus: once obras de la serie****Reconstrucción (2005-2015) de Liliana Porter**

Número de referencia de obra	PARTICULARIDADES				
	Obra	Representación visual descriptiva			
		humano	animal		personaje
			animal	animal vestido	
1	Reconstrucción (Mickey, 2005)				dibujo animado de Disney: ratón Mickey
2	Reconstrucción (Niño con camisa amarilla, 2006)	niño			
3	Reconstrucción (Ave, 2007)		ave		
4	Reconstrucción (Hombre de nieve, 2007)				muñeco de nieve
5	Reconstrucción (Pingüino, 2007)		pingüino		
6	Reconstrucción (Cordero con cinta roja, 2007)			cordero, con moño rojo	
7	Reconstrucción (Ratón vestido, 2007)			ratón, con vestido celeste	
8	Reconstrucción (Pingüino con pico rojo, 2008)		pingüino		
9	Reconstrucción (Pingüino de cristal, 2012)		pingüino		
10	Reconstrucción (Niño con sombrero azul, 2012)	niño			
11	Reconstrucción (Gato con chaleco azul, 2015)			gato con campera azul y pantalón blanco	

Fuente: elaboración propia

De este modo, integran el corpus objetos y fotografías que, juntos, conforman instalaciones amuradas a una pared. En ellas, se presentan en un primer

plano los objetos y detrás las fotografías. Los objetos son, en su mayoría, de porcelana, de plástico o de cristal. Por su parte, las fotografías son representaciones impresas en papel fotográfico enmarcadas con marco de madera y vidrio protector. Como lo indica la **Tabla 1**, cada obra se corresponde con una representación visual descriptiva, sean estas humanas o animales, animales vestidos o personajes.

Las obras forman parte de la exhibición en el sitio web oficial<sup>1</sup> de Porter. Cabe destacar que son producciones que han recorrido diversos lugares de exhibición tanto a nivel nacional como internacional. La serie fue adquiriendo mayor cantidad de obras a medida que transcurrían los años pero manteniendo la misma propuesta conceptual. Iniciada en el año 2005 mantuvo una continuidad hasta la última obra presentada en el año 2015. Ejemplo de ello es la muestra *Línea del Tiempo*, una retrospectiva que tuvo como hilo conductor la reflexión visual de la artista frente al tiempo. La exposición se realizó a principios de mayo del año 2009 en el Museo Tamayo en México. Allí presentó algunas de sus obras de la serie *Reconstrucción* (2005-2015).

Las producciones de Porter se encuentran en numerosas colecciones públicas y privadas, entre las cuales están el Museo Nacional de Bellas Artes y Museo de Arte Moderno en Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Museum of Modern Art, Whitney Museum of American Art, Metropolitan Museum of Art y Museo del Barrio de Nueva York, Philadelphia Museum of Art, Tate Modern Collection de Londres, Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, Fogg Art Museum en la Universidad de Harvard en Boston, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Smithsonian American Art Museum en Washington,

---

<sup>1</sup> Para mayor información véase Porter, L. Obras de la serie *Reconstrucción* (2005-2015). Recuperado de <http://lilianaporter.com/> (consultado el 23 de octubre de 2020).

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid y la colección Daros, Latinoamérica (Buccellato y Ramírez Oliberos, 2015).

En el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, Porter presentó la muestra *Antológica* cuya curaduría estuvo a cargo de Laura Buccellato y Guadalupe Ramírez Oliberos mientras que los Créditos Fotográficos corresponden a Andrea Jiménez. Si bien en esta muestra no exhibe obras de la serie en cuestión, la importancia de esta muestra es que se presentó la obra *El viajero* (2015). Una obra que tiene antecedentes en *Reconstrucción* (2005-2015) y corresponde a una instalación sobre base de 85 x 60 x 240 cm. con trozos de porcelana, línea de grafito y figurín en resina.

3º.b) Acerca de Liliana Porter y su trayectoria. En alusión a los temas de interés recurrentes en las obras de Liliana Porter, destacan aquellos que se vinculan con la representación, el tiempo, la fragmentación y sobre la relación con la realidad.

Su primera exposición data del año 1958. En esa experiencia exhibió *Poemas Ilustrados* en el Instituto Continental de la Cultura de México, en los espacios del Salón Nuevos Valores, Galería Plástica Mexicana. Desde ese momento a la actualidad, Porter continúa haciendo exposiciones, tanto individuales como colectivas, en diversos lugares del mundo. Por citar algunos: Argentina, Alemania, Bélgica, Brasil, Canadá, Chile, China, Colombia, Cuba, Escocia, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, Japón, México, Noruega, Perú, Polonia, Portugal, Puerto Rico, Suecia, Uruguay, Venezuela y Yugoslavia<sup>2</sup>.

Ha recibido numerosos premios en su carrera, desde distinciones, menciones, premios adquisición, reconocimiento a la trayectoria. El primero lo recibió en 1965 y se trató del Premio adquisición Bienal de Grabado en Santiago de Chile, Chile. Entre

---

<sup>2</sup> Para mayor información véase Porter, L. Recuperado de <http://lilianaporter.com/artist?content=resume> (consultado el 23 de octubre de 2020)

los últimos premios en Argentina, se pueden mencionar Nominación, Queen Sonja Print Award, Det Kongelige Hoff / The Royal Court, Oslo, Norway, en donde obtuvo el Premio Universitario de Cultura “400 Años” de la Universidad Nacional de Córdoba y el Premio a la Trayectoria Artística 2009-2011 de la Asociación Argentina de Críticos de Arte de Buenos Aires. El último premio recibido de Estados Unidos fue el PSC-CUNY Research Award (Visual Arts-Digital Prints) en 2006.

Su trabajo es destacado, en líneas generales, dentro del medio artístico argentino, latinoamericano y estadounidense en colecciones privadas y públicas más importantes, tales como el Museo Metropolitano de Arte, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Walt Disney Productions en Estados Unidos, Boras Konstmuseum en Suecia, Chase Manhattan Bank. Hong Kong en Japón, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey en México, Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro en Brasil, la Colección Daros en Zurich, la Colección Constantini y Amalia Lacroze de Fortabat en Argentina, entre otros.

En concordancia con lo que sostiene Speranza (2017), la propuesta artística de Liliana Porter parece estar marcada por una trascendente búsqueda en la que el tiempo muta y que, de algún modo, se trata de obras que invitan a pensar, a hacernos preguntas que parecieran instaurarse en busca de una tensión entre aquello que entendemos por la realidad y la representación de la realidad.

En relación con la estructura de este trabajo, la misma responde a una sección de elementos introductorios que presenta la fundamentación, el problema, la hipótesis, el objetivo general y los específicos, con los antecedentes y la presentación del enfoque teórico y del enfoque metodológico que sirvió de andamiaje para esta investigación (introducción); y el desarrollo del enfoque teórico (capítulo 1). La sección de análisis de obra a partir de las categorías de la investigación se ubica en el

capítulo 2. Por último, a modo de síntesis se presentan las conclusiones finales y líneas futuras de trabajo (conclusiones).



# **CAPÍTULO 1**

**El espectador de obra  
en el arte contemporáneo**

## 1. 1. La obra de arte contemporáneo como objeto de estudio

El arte contemporáneo es el arte que muestra cambios relacionados con las nuevas formas de representación artística. Según Smith (2008), el arte contemporáneo, presenta más preguntas que respuestas. Preguntas sobre aspectos relacionados con el mercado, la conservación y la colección. Smith (2008) refuerza estos aspectos cuando sostiene que:

El arte que está incómodo dentro de sus límites, el arte que queda a su sombra, el arte que rechaza su maquinaria de absorción y rechazo, el arte que lo deja de lado, adopta criterios muy distintos y, por último, lo abandona: *ese* es el arte que puede ser contemporáneo. (Smith, 2008, p.56)

Ante ello, para aproximarnos al estudio de la obra de arte contemporáneo, primero, encuadraremos brevemente la categoría de contemporáneo. El término refiere a *con-tempus*, estar con el propio tiempo, con el vértigo del cambio pero con la intención de percibirlo. Fugaz, simultáneo, perplejo, anacrónico, el tiempo vivido no es, definitivamente, homogéneo. En este sentido, para Smith (2012), contemporáneo carece de definición y todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron.

Por su parte, Agamben (2011) refiere a las premisas introductorias acerca de lo contemporáneo. Aquellas que nos muestran los aspectos relacionados con los cambios de las nuevas formas de representación artística, es decir, el hacer en el arte. Un hacer en el que las operaciones estéticas adquieren un sentido inédito y que desarrollaremos en el siguiente capítulo.

Definir lo contemporáneo resulta complejo y, del mismo modo, lo es especificar al arte contemporáneo. En vías de presentar un acercamiento al tema, recuperamos los aportes de Groys (2018) dado que analiza los factores implicados en

el proceso de producción y recepción de este tipo de obras de arte. Para este autor, esta denominación se justifica porque presenta su particular contemporaneidad. Completa su aporte preguntándose acerca de lo contemporáneo. Al respecto, responde que con esta expresión puede significar ser inmediatamente presente, como un ser aquí y ahora “el arte parece ser verdaderamente contemporáneo si se percibe como auténtico, como capaz de expresar la presencia del presente” (Groys, 2018, p. 83).

A lo largo de la historia del arte, el trabajo de los artistas ha consistido en experimentar y pensar en proyectar diversas formas de hacer en el arte que nos invita a interrogarnos sobre cuáles obras pueden surgir en el arte contemporáneo. Para responder, es necesario incluir la perspectiva de Suñiga Santoyo (2013):

De entre las muchas posibilidades para abordarlo, el arte contemporáneo ha demostrado ser una de las herramientas más flexibles para el cuestionamiento, el encuentro o la ruptura, generando una zona de contacto propicia para la reconciliación de este encuentro tan cotidiano en el territorio americano. Son los lenguajes del arte los que pueden desdibujar esos límites clasistas y solemnes que sustentan una jerarquía que ya no tiene cabida en el mundo actual, tomando en cuenta que esta hibridación tan propia de nuestro continente se ha convertido paulatinamente en síntoma del mundo globalizado en el que vivimos. (Suñiga Santoyo, 2013, p. 2)

Adherimos a esta perspectiva y reforzamos la importancia de que el arte contemporáneo no es meramente una herramienta para, sino que las obras de arte contemporáneo como objeto de estudio nos brindan diversas posibilidades respecto a los modos de hacer y, en consecuencia de leer, mirar e interpretar en el arte.

Con respecto a las características que presenta una obra de arte contemporáneo, Wajcman (2001), Danto (2009) y Bürguer (2010 [1974]) sintetizan en que la obra es conceptual (como idea), es procesual (porque lleva un proceso), es cambiante, puede ser efímera y no siempre está disponible. Es decir, a diferencia de los formatos de la obra tradicional o clásica, la obra contemporánea se ve materializada en diferentes propuestas y modos de hacer como instalaciones interactivas, instalaciones de site specific, video instalaciones, intervenciones, performance, encuentros, presencia de características paratextuales, citas, entre otras.

Dentro del arte contemporáneo, se distingue el arte conceptual determinado por obras alejadas de una narrativa mimética tradicionalista, que invitan a romper con la obra clásica, orgánica o tradicional caracterizada por ser material, estática, continua, permanente, disponible, definida a priori y presentada en formatos tales como la pintura, la escultura o el grabado, tal como proponen Wajcman (2001), Danto (2009) o Bürguer (2010 [1974]).

Como se observa en lo expuesto, las obras de arte contemporáneo presentan una diversidad de lenguajes articulados. Esto quiere decir que si tomamos la obra de arte contemporáneo como objeto de estudio podemos observar que, lo que intenta cuestionar, es la representación; es decir, cuestionar determinadas formas de representación y proponer nuevos puntos de vista para la producción de nuevos sentidos que interpelen aquellos que estaban, en algún punto consagrados y que reproducían determinadas formas continuistas de la historia. Es esta, una razón más mediante la cual incorporamos la noción de operaciones estéticas (Barbieri, 2020) de las obras, dado que amplía considerablemente su carácter interpretativo. Aspecto que desarrollaremos en el apartado 1.3 de este capítulo.

En síntesis, consideramos que la práctica artística contemporánea se caracteriza por el experimentalismo, la ruptura de los bordes disciplinares, la hibridación de la materialidad y la expansión de los dispositivos. A su vez, la producción artística incorpora una serie de operaciones tales como la cita o la apropiación que constituyen, junto con otras, la manera contemporánea de hacer y consumir el arte. Como consecuencia de estos cambios, es posible indagar en una reconfiguración de las nociones tradicionales de obra, artista y *espectador*.

## **1. 2. El arte contemporáneo: arte conceptual y bioarte**

yo buscaba un arte –y, tal vez más importante, un sistema de distribución–, que pusiese el énfasis en el significado y el contenido, que abriese los ojos de quienes lo contemplasen. (Lippard, 2004, p. 9)

Lippard escribió *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico* (2011 [1973]) como un texto para dar cuenta del naciente arte conceptual que, en un sentido historiográfico, tiene su origen en las décadas sesenta, setenta y ochenta. Es esta una época en la que el arte estaba siendo mediatizado por la cultura popular, la moda y las formas empaquetadas de entretenimiento (Morgan, 2003). Esta propuesta del arte, proveniente de Europa y Norteamérica, sigue siendo muy influyente, aún en el año 2021, de la mano de artistas como Kosuth, Haacke, Levine, Beuys, Duchamp, entre otros.

Lopez Anaya (2000) sostiene que, en Argentina, durante las décadas mencionadas, la escena artística estaba atenta a los grandes movimientos que se estaban produciendo en los Estados Unidos. Así mismo, el contexto argentino favoreció que los artistas locales generen transformaciones y contribuciones a las corrientes minimalistas y conceptuales, convirtiéndose en actores originales y

comprometidos con un arte que, entendían, debía responder a la emergencia política y social de la época. Entre los artistas referentes argentinos, destacamos a Bony, Puzzolo, Lamelas, Minujín, Ferrari, Paksa, Noé y, entre ellos, Porter.

Con respecto a los propósitos de este tipo de arte, una obra conceptual es pensada desde el lugar de explorar, atestiguar, cuestionar, criticar o denunciar la realidad actual del entorno social, político o económico, o hacer una introspección al pensamiento o vivencias de artistas. Generalmente, las obras conceptuales recurren a la ironía, sátira o la polémica en su forma de manifestación; sin ser ese su único fin frente al *espectador*, ya que lo que busca es la reflexión y la lectura del concepto artístico. Lo conceptual es un rasgo constitutivo propio del arte de los años sesenta en adelante (a nivel nacional e internacional), que forma parte de los llamados nuevos comportamientos artísticos, que ponen en crisis no sólo el objeto artístico tradicional sino las convenciones de circulación de la obra de arte (Correbo, 2005).

En tal sentido, no es casual que, en la Galería Lirovay, en Buenos Aires en 1961, expongan sus obras conceptuales los artistas que pensaban a la vanguardia como revolución, formando un grupo que realizó la muestra titulada *Arte Destructivo*, tales como Barilari, Kemble, Lopez Anaya, Roiger, Segui, Torras, Wells. Estos artistas pensaban en un arte revolucionario que era posible por su materialidad. En la Galería Lirovay, el folleto de la muestra estaba roto y las obras presentadas por el grupo también. Otro caso es el de las obras del artista León Ferrari, quien en 1965 expone *La civilización occidental y cristiana*. En esta obra, lo contemporáneo es precisamente lo disruptivo.

El arte conceptual es, por lo tanto, un tipo de arte que compromete una facultad o una capacidad para intentar decir más con menos. De acuerdo con Lippard (2004, p. 8), el arte conceptual tiene que ver con un tipo de obra en la que la idea tiene

suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada.

Algunos autores han hecho referencia al trabajo de Duchamp como un referente del arte conceptual (entre ellos, Capardi, 1995; Lara-Barranco, 2002; Vázquez Rocca, 2013). En su mayoría, coinciden en que es un artista que exhibe varias posibilidades de leer la realidad. En el año 1913, Duchamp efectuó aportes en el campo del arte, utilizando máquinas que denominó ready-mades. Con ellas, generó un nuevo orden estético, además del orden práctico que respetaba las funciones para las cuales fueron producidas las maquinarias. Fue un logro que convirtió a los objetos cotidianos en obras de arte. Estos objetos, ahora estéticos, pusieron en acción la percepción mediante los sentidos y los pensamientos del *espectador*. En esta línea, Battcock (1987) sostiene que, en el trabajo de Duchamp, se encuentra el centro de gravedad de una concepción de las operaciones mentales y artísticas abierta a una lectura de lo real como diversa y plural; es decir, a una consideración flexible y distendida de la normatividad del mundo.

En síntesis, en el arte conceptual, las obras no existen como objeto sino como ideas o conceptos, incluso en ocasiones, como documentación referida a estos. La reducción del objeto al acto y de este a su concepto implica ciertos desplazamientos: de una descripción a una definición, desde una manifestación a un objeto de inmanencia conceptual. Estos movimientos no sólo son posibles por el cambio de paradigma estético sino por el funcionamiento atencional de la recepción, tal como señala Correbo (2005).

Otra forma de existencia de las obras es la que propone el bioarte, en tanto pasaje del objeto al sujeto. Por ejemplo, Benítez (2009) sostiene que las obras aquí pueden ser leídas a partir de las características propias del arte transgénico, porque se

configura como una de las primeras vanguardias del siglo XXI que transforma los formatos y los conceptos de presentación de una obra y hace uso de la tecnología de su tiempo para evidenciar el contexto histórico, social y político. Un ejemplo de ello es el caso de *Alba*, creado por el artista Eduardo Kac (2004), obra que es representada mediante un experimento que altera la percepción del cuerpo de una coneja. Benítez (2009) plantea que, a partir de nuevos métodos de trabajo, se crea un nuevo sujeto social que deviene en obra de arte. Es decir, el objeto ya no es objeto artístico sino que es sujeto artístico (Benítez, 2009, p.3).

Asimismo, en su tesis doctoral titulada *Bioarte. Una estética de la desorganización*, Benítez (2013) indaga sobre la problemática de la conceptualización de la vida, invitando a desafiar el orden de la realidad y su repercusión. En este sentido, para la autora, el bioarte permite una instancia de reflexión respecto a si el arte nos hace re-pensar la realidad y nuestro modo de percibirla.

Cuando en el inicio no preguntábamos si, a partir de revisar los roles del *espectador*, podemos proyectar una lectura de la obra *Reconstrucción* en clave de bioarte, es porque entendemos que el corpus seleccionado coincide, de alguna manera, con el planteo de W.J.T. Mitchell (2005) recuperado por Benitez (2013, p. 12):

desde la práctica artística (...), quien defiende que lo que unifica a los trabajos artísticos dentro de esta área es el tema.[...] Mitchell acaba refiriéndose al Bioarte como un arte conceptual aquejado de mala memoria, pues en la medida en que se valora primordialmente el uso de medios biológicos, se está olvidando de una premisa fundamental: que los medios son simples ocasiones para generar conceptos y debates.

A causa de la lectura de obra en clave de bioarte que proponemos mirar en este tipo de prácticas artísticas, entendemos que el bioarte hace uso de la tecnología y

da alusión a la temática respecto a la vida. Adherimos a esta premisa y reforzamos la importancia de pensar y/o proyectar lecturas en clave de atendiendo a aspectos propios de las operaciones estéticas de las obras del corpus ya que abre una posible vinculación en el arte conceptual y el bioarte. Por su parte, Matewecki (2012), en primer lugar, caracteriza el bioarte como un arte que requiere de la existencia de un laboratorio científico para la manipulación de sus materiales y es allí en donde se desarrollan las capacidades científico técnicas. En segundo lugar, la autora sistematiza las variadas conceptualizaciones de Kac (1997), Hauser (2005), Knebusch (2006), Bello (2006) y Malina (2006), entre otros. Las características señalan las peculiaridades estéticas del bioarte, en particular su relación con la ciencia y las prácticas científicas. De algún modo, los fines son considerados meramente artísticos. Por ello, el bioarte produce rupturas estéticas en comparación a las artes tradicionales e, igualmente, las reestablece planteando una autotransformación en donde el tiempo incide notablemente: es el tiempo de los ciclos de vida y de los instantes en que sucede la obra.

Existen otras clases de bioarte como, por ejemplo, la línea que trabaja López del Rincón y Cirlot (2013) en *Vida Artificial: La Vida-A*, que es definida como la biología de la vida que podría ser. En este caso, es un arte que requiere del empleo de software y que, por lo tanto, necesita de la virtualidad. Este tipo de línea de trabajo habilita las producciones en las que los *espectadores* reciben experiencias bajo normas científicas que culminan en obras artísticas con peculiaridades metafóricas.

Un claro antecedente es el surgimiento de nuevos lenguajes artísticos en el siglo XX (collage, ready-made, assemblage), en el que los artistas han discurrido paralelamente a la incorporación de objetos y materiales tradicionalmente no artísticos, hasta el punto de incorporar materiales vivos (habitualmente animales o

plantas). Esto se da especialmente a partir de la década de 1960, en casos paradigmáticos como Fluxus (especialmente Joseph Beuys y Wolf Vostell), el arte de la tierra o el arte povera (Danto, 1999).

A partir de este breve desarrollo, resulta posible indagar si las obras de la serie *Reconstrucción* (2005-2015) pueden ser pensadas desde el arte conceptual o si podemos proyectarlas desde la conjunción de más de un paradigma. Para ello, retomamos las operaciones estéticas (Barbieri, 2020) de las obras de arte, con especial atención en cómo estas nuevas formas alteran o modifican el rol del *espectador*, tal como desarrollaremos a continuación.

### **1. 3. Las operaciones estéticas de las obras de arte**

Con el fin de desarrollar criterios de análisis a partir de una aproximación semiótica para pensar la relación entre la política y al arte, Barbieri (2020) pretende establecer un orden para reflexionar sobre cuáles son las operaciones estéticas que nos pueden ser de utilidad para denominar y expresar las interpretaciones en un determinado contexto histórico, mediante los lenguajes artísticos combinados. Plantea que una operación estética:

es la manipulación voluntaria de determinadas formas con la finalidad de producir una intervención decidida en una gramática concreta para interrumpir lo isotópico y proponer una ruptura que proyecte otras éticas; de esta manera se desarrolla una apertura en la continuidad de aquello que otras formas articuladas habían clausurado temporariamente. (Barbieri, 2020, p. 3)

Y más adelante agrega que:

Las operaciones estéticas son articulaciones de signos indiciales, predominantemente, en tanto no sustituyen a los objetos semióticos sino que se

integran con ellos de manera dinámica estableciendo un vínculo de proximidad que altera el lazo conceptual en el que estaba fijado ese objeto con otras semiosis (icónicas y simbólicas, predominantemente) que lo habían sustituido y le habían atribuido de esta manera un determinado valor. (Barbieri, 2020, p. 7)

En efecto, entendemos la noción de operaciones estéticas como una particular forma de hacer, voluntaria, con una gran destreza de carácter artístico porque disrumpe y a la vez trasciende en el tiempo e incide a proyectar nuevas configuraciones estéticas. En otras palabras, son aquellas formas que intentan recuperar el modo de integración de las decisiones en las que los artistas trabajan y depositan sus modos de hacer en el arte contemporáneo, generando obras que proponen nuevas interpretaciones que resignifican la relación entre el *espectador* y la obra. Ejemplo de ello son la selección de los elementos de la obra: su materialidad, las figuras retóricas, los recortes, los gestos, las intuiciones, las búsquedas, las lecturas, las posiciones políticas y filosóficas, las propuestas interactivas performáticas, entre otras, como una nueva forma de vincularnos con las obras y su realidad material. Como aquel acto corporal que, a modo de significativo salto, se manifiesta en nuestra corriente corporal consciente y emocionalmente.

Al respecto, la decisión metodológica en nuestra tesis, incorpora las operaciones estéticas en tanto lectura de un análisis hacia la materialidad y el tiempo-espacio por ser las que consideramos más significativas para proyectar los roles del *espectador* en las obras de *Reconstrucción* (2005-2015). En tal sentido, la trascendencia respecto al *espectador* requiere de un análisis de obra que fundamenta la noción de operaciones estéticas porque nos ayuda a interpretar los roles del *espectador* en nuestro corpus.

Las operaciones estéticas, como los signos que nos habilita la materialidad, traen consigo la posibilidad de regir una composición. Estos signos los observamos en las formas, las texturas, los colores, entre otros aspectos que parecieran simples detalles. Sin embargo, pueden llevar a generar objetos en escalas mucho más grandes y cargadas de significados. En esta línea, es relevante la decisión de los artistas sobre cuál es el material más pertinente para desarrollar su obra, tema e incluso proyectarlo en un *espectador*.

En relación con lo anterior, si analizamos la denominación de las disciplinas artísticas tradicionales advertimos que se designan por la materialidad que utilizan o por la acción de las herramientas que las posibilitan mediante pintura, escultura, grabado, entre otras. En consecuencia, es mediante la selección y uso de la materialidad aquello que podemos referenciar desde una concepción dialéctica, entendiendo el planteo de Ciafardo (2010) cuando propone que:

la materia existe como realidad dinámica, como potencia de ser algo que contiene en sí la capacidad de su propio movimiento, (...) calor y luz, tensión eléctrica y magnética, combinación química y magnética, combinación química y disociación, vida y finalmente, conciencia.  
(Ciafardo, 2010, p. 1)

En efecto, hablamos de hibridaciones. Hibridaciones en la materialidad de la obra que se constituye como un entrecruzamiento de múltiples ejes y estratos, materiales y/o digitales, que se anudan o se desligan en la medida en que se utilizan o se manejan por el artista. De modo que se muestra como un concepto que asocia estados de cosas, de ideas y de referencias.

Por ejemplo, Wajcman (2001) y Danto (2009) manifiestan que la materialidad no determina ni define qué es una obra de arte, sino los vínculos hacia

adentro y hacia fuera de la obra. Es decir, estas consideraciones abren un camino nuevo para la interpretación de obra porque se trata de descubrir su atributo.

Entre otras funciones, las operaciones estéticas de la obra permiten dar cuenta de una temporalidad. Pero, para abordar la noción de tiempo, primero hablaremos de espacio porque ambas nociones están estrechamente ligadas (Belinche y Ciafardo, 2015). La Real Academia Española lo define como “Extensión que contiene toda la materia existente. Parte de espacio ocupada por cada objeto material. Capacidad de un terreno o lugar. Transcurso de tiempo entre dos sucesos”<sup>3</sup>.

En términos generales, el espacio es relevante dado que permite identificar mecanismos perceptivos de una obra que se mantiene resistente a los cambios, que refuerza el sentido de pensar en una estandarización de la producción en donde se anticipan los cánones o patrones.

Para Belinche y Ciafardo (2015), el espacio que abre el arte contemporáneo puede ser visto desde dos perspectivas. Por un lado, el espacio que refiere a las cualidades de un tiempo lineal (que no es el que se presenta en nuestro corpus) al que identificamos por ser secuenciado, con un camino preestablecido. Allí la información es recibida en forma pasiva. Por otro lado, existe un espacio de narración en el que el lector es un activo procesador de la información, dinámico y con infinitud de posibilidades para recorrer.

Belinche y Ciafardo (2015) indagan sobre los significados del espacio como una construcción. Ante esta pregunta, responden:

Este espacio no es un a priori; es resultado, producto de procedimientos, selecciones y operaciones puestas en juego en su proceso de configuración, ofreciendo distintas propuestas de organización de lo

---

<sup>3</sup> Para mayor referencia visitar Real Academia Española. Disponible en <https://dle.rae.es/espacio?m=form>

visible, es decir, abriendo para su interpretación miradas del mundo (...) el espacio del arte propone nuevas imágenes (visuales, sonoras, audiovisuales, corporales) del mundo, múltiples concepciones de lo visible, atravesadas por los contextos culturales, por las dimensiones simbólicas, políticas, económicas, religiosas, científicas, ideológicas. (Ciafardo y Belinche, 2015, p. 23)

Con esta respuesta, nos aproximamos al espectro del lenguaje visual, en el que la noción de espacio se entiende como el resultado de una operación del encuadre, de la actividad del marco de la obra (De Santo, 2014). En esta misma línea, Belinche (2011) considera al espacio como aquel que “es comprendido y delimitado por el encuadre”. Además, el encuadre determina un bloque de espacio (Belinche, 2011) y considera que, de ese modo, se generan tres controversias. La primera respecto del nivel de asociación que existe entre el espacio y el campo plástico, es decir, el lugar en el cual el artista crea la obra. La segunda al momento que se dificulta diferenciar el espacio del soporte sobre el cual se realiza la obra. Finalmente, la presencia continúa de la idea del espacio como continente, entendido como un lugar que existe para ser completado.

Como se observa, es recurrente el espacio como el lugar en el que el artista crea su obra. De este modo, se induce que, a partir de esta concepción, espacio y soporte coexisten, en el campo del arte, como una práctica artística en la que se experimenta una vivencia específica y subjetiva del tiempo y del espacio (Belinche y Ciafardo, 2015). En esta perspectiva, el espacio en la obra de arte es dinámico.

En este sentido, y continuando con lo expuesto, Belinche y Ciafardo (2015) investigaron, en relación al arte, sobre los conceptos de espacio y de tiempo y sostienen la perspectiva de que coexisten definiciones no acabadas respecto a estas

nociones en el arte. De esta manera, afirman que espacio y tiempo son nociones generadas por el artista y que, al momento en el que ocurre que la obra ocupa un espacio, es espacio que está incorporado como parte de la obra. En otras palabras, ya no es el espacio apoderado por la obra sino que es un espacio que está ocupado por la obra, por lo tanto forma parte de la misma.

Así, nos acercamos a la premisa de Richard cuando sostiene que:

La condición metafórica de una temporalidad no sellada: inconclusa, abierta entonces a ser re-explorada en muchas nuevas direcciones por una memoria nuestra. (Richard, 1994, p. 13)

Por esta razón, cuestionar lo establecido podría permitir nuevas formas de generarnos pensamientos habitar los espacios y atravesar así nuestras limitaciones. De algún modo, esta premisa nos conduce a abrir las posibilidades de exploración perceptiva que asume el *espectador* durante el proceso de expectación de las obras.

Ampliando el interés por acentuar la mirada en las operaciones estéticas que permiten el desarrollo de las obras, a partir de pensar y detenernos en los roles de *espectador* que se proyectan, resulta oportuno recuperar la descripción que realiza Rancière (2010) sobre las estrategias de los artistas:

Luego están en el interior de este marco (en relación a la política del arte) las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Este es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que propone

disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarnos con sujetos, la manera en que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y figuras. (Rancière, 2010, p. 67)

En otras palabras, para Rancière, cada uno, en tanto *espectador*, puede decidir qué hacer ante lo que se le presenta adelante y, en ese acto, constatar si ello posee alguna relación con su experiencia de vida. Además, nos permite pensar que el *espectador* tiene libertad para mirar y, al tenerla, es libre. Según Rancière (2010), la interpretación mediante el mirar proporciona un disenso porque adquiere nuevas formas de vinculación y significados, nuevas tácticas del arte, a través del uso de la mirada, que permiten encontrar en las obras, en general, y de este corpus en particular, algo nuevo.

En relación con lo anteriormente mencionado, las operaciones estéticas de esta serie, sin embargo, proyectan roles de *espectador* de obra en los que se incorpora la voz de la artista respecto a la recepción de la obra. En tal sentido, Porter afirma que:

Me parece que todos tenemos algo así como un lente para ver las cosas y eso hace que cuando voy a un mercado de pulgas, por ejemplo, sepa o, mejor dicho, encuentre los objetos que me interesan. Los veo; más que buscarlos, vienen. Tengo una visión de las cosas y no sé en qué momento empieza la obra. En general, cuando pienso una obra escribo ideas, es decir, no parto de lo formal o de lo visual, sino de ideas que podrían haber

sido pensadas por un escritor. Después busco la solución formal que me parezca que es la que más potencia la idea. (Porter, 2015, p. 29)

De acuerdo con Porter, los mercados de pulgas permiten encontrar objetos de diversas épocas y estilos. Precisamente, en el caso del corpus de esta tesis, se trata de una obra seriada bajo un mismo concepto en el que Porter utiliza híbridas formas de materializar que nos proporcionan indicios para interpretar la obra y, en consecuencia, los roles del *espectador*.

#### **1. 4. Los roles del *espectador* según el lugar que le asignan las obras**

El *espectador* de obras de arte contemporáneo se encuentra ante una diversidad inagotable de propuestas que, de alguna forma, lo movilizan, porque se modifican los modos de recepción tradicionales, aquellos a los que ya estaba habituado, conocía o imaginaba. Es decir, las nuevas tecnologías amplían el espectro y proponen experiencias diversas.

Vinculado con lo anterior, retomamos los aportes de Sánchez Vázquez (2007) sobre la relación del *espectador* con la obra. En palabras del autor,

se trata no sólo de una colaboración “teórica”, “mental”, sino “manual” o práctica. Es decir, no estamos ante la recepción, cuya vida sólo se da en el plano teórico, mental o significativo, en el que se mueve la Estética de la Recepción, sino en el de la participación activa, entendida como una intervención práctica que afecta –como afirma Eco–, al “lado de la producción”, al hacer de la obra. (Sánchez Vázquez, 2007, p. 87)

De este modo, el *espectador* puede involucrarse no solo con la recepción de la obra contemporánea en sí misma, sino también, al ser parte de ella.

A continuación exponemos una serie de alternativas que habilitan diferentes roles de *espectador*, a partir del lugar que le asignen las obras, siguiendo las aportaciones de Sánchez Vázquez (2007), Rancière (2010) y Matewecki (2017).

#### 1. 4. 1. *Observador*

La figura del *observador* refiere a la más cercana al arte tradicional, porque propone la menor participación del *espectador* con la obra. Según el planteo de Matewecki (2017), este *espectador* percibe el registro de un procedimiento experimental al que pudo acceder únicamente el artista y el grupo de científicos (en el caso del bioarte) que ayudaron en el desarrollo.

El hecho de que el *espectador* esté ubicado frente a la obra, es decir, presente ante ella, no altera la materialidad, ni tampoco el tiempo y espacio de la obra. Sin embargo, genera una disrupción y, a partir de ello, una serie de interrogantes relativos a los modos de hacer en el arte y a las operaciones estéticas que desarrollan los artistas, como proponemos en esta tesis.

El *espectador observador* no tiene posibilidad de participar en la obra. Cada elemento dispuesto en la sala tiene una función, está allí esperando que el *espectador* lo contemple, lo interprete y, tal vez, establezca un juicio crítico a priori. En otras palabras, quien se encuentre frente a las obras de nuestro corpus, si se acerca, o se aleja, ve una instalación. Pero el simple hecho de mirar no alcanza aquí para comprender la obra o hallar una respuesta; por el contrario, en las obras que conocemos como instalaciones, se infiere que los objetos materiales presentados en la sala son solo una parte de la obra. La misma se completa con la idea que tuvo el artista para crearla, los motivos, objetivos, problemáticas que lo impulsaron a su

producción, los aspectos técnicos y metodológicos implícitos, como sugiere Matewecki (2017).

Sin embargo, la idea de que la observación del *espectador* es producto de la mirada que ejerce en contraposición a la acción del ejecutante es probablemente una mitificación que desconoce que en el proceso de mirar también hay acción (Rancière, 2010). Por ello, cuanto más informado y especializado sea el *espectador* que observa estas obras mayor serán los mundos develados que obtenga pero también los cuestionamientos y juicios críticos que le provoquen.

Otra posibilidad que expone Rancière para el *espectador* es hacer una observación de lo visible a modo de no predecir resultados, consecuencia de no estar sometidos a una carga de estímulos. Ello implica la ruptura de los espacios sensibles para poder crear, en cualquier persona, la posibilidad de una experiencia estética.<sup>4</sup> Así, la visión del *espectador* de una obra es en sí misma hacedora de imágenes que generan modos de observar e interpretar.

A partir de esta reflexión, existen diversas maneras de aproximarnos a una obra de arte y que, en este caso, es necesario asumir un mínimo compromiso con la obra. La reacción del *espectador* se limita a una sensación de agrado o desagrado, a una sensación limitada obtenida en la contemplación. Este concepto nos acerca a la mirada de un arte tradicional, que poco se acerca al arte contemporáneo.

#### 1. 4. 2. *Testigo*

Luego de que las vanguardias introdujeran nuevos elementos a la práctica artística, los soportes tradicionales como la pintura o la escultura comenzaron a expandirse y a

---

<sup>4</sup> Para Rancière (2010), la estética no designa una disciplina, tampoco una división de la filosofía, sino una idea de pensamiento. La estética no es un saber de las obras, sino un modo de pensamiento que se despliega a propósito de ellas y las toma como testigos de una pregunta que atañe a lo sensible y a la potencia de pensar que habita lo sensible antes del pensamiento.

incorporar otros lenguajes tales como la danza, el teatro, la música y el videoarte promoviendo el surgimiento del *espectador testigo*. En esta línea, Lippard (2011) señala que, a finales de la década de 1950, “la materia de algunas obras era transformada en energía y movimiento dando origen a lo que se denominó arte como acción” (Lippard, 2011, p. 106).

A partir de esto, los registros fotográficos son uno de los medios más usados para dar cuenta de la acción en vivo de una obra, pero también la presencia del público. En tanto *espectador testigo* es quien evidencia que la acción ocurre, pues su experiencia real con la obra como testigo directo contribuye al reconocimiento y perdurabilidad de la obra a lo largo de la historia. Por ejemplo, en la performance o en el happening, como así también en los registros videográficos de obras.

Sánchez Vázquez (2007) menciona una serie de indicios que se condicen con características propias de un *espectador testigo*:

Una recepción activa y creadora, en su sentido más amplio, no sólo mental sino práctica, puede contribuir a extender la creatividad, hasta ahora concentrada en un sector minoritario, tanto en la producción. como en la recepción. Pero para ello, en el terreno de la recepción –decíamos entonces–, la obra “ha de ser no sólo un objeto de contemplar, sino a transformar”, contribuyendo así a ampliar el área de la creatividad en un proceso que llamábamos en la conferencia citada “socialización de la creación”. (Sánchez Vázquez, 2007, p. 88)

Por su parte, Rancière (2010) sostiene que el gran desafío es ver al *espectador* y leer desde él (*testigo*), con la noción de *espectador emancipado*. Considera que la emancipación comienza cuando se cuestiona la oposición

mirar/actuar. En tal sentido, utiliza una variedad de verbos para identificar las acciones que se producen en las personas en esos momentos:

El espectador actúa, observa, selecciona, compara, interpreta, liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios o en otro tipo de lugares, compone su propio poema con el poema que tiene adelante.  
(Rancière, 2010, p. 20)

Esta perspectiva nos sugiere que el *espectador emancipado*, en su capacidad de activar experiencias sensibles y reflexionar sobre ello, es un intérprete activo. En nuestro corpus, es probable que uno de los posibles *espectadores* que proyecta la serie recortada, esté vinculada con el *espectador testigo*. Un *espectador* que se involucra ante la obra con una participación más comprometida. De este modo, la reacción de la que es *testigo* es afectiva o emocional.

#### 1. 4. 3. *Invitado*

Las obras, en tanto instalaciones (como sucede con la serie bajo análisis), invitan al *espectador* a un recorrido en el que puede experimentar una acción. Si bien profundizaremos sobre esta cuestión en el capítulo 3, apartado 3.1, anticipamos que el *espectador* es *invitado* a transitar e intervenir la obra, interactuando en y con ella. En este tipo de *espectador*, otro aspecto a considerar es que requiere de una participación concreta.

#### 1. 4. 4. *Protagonista*

El *espectador* que participa en obras que se inscriben en la categoría de instalaciones pone en juego un sistema de intercambio a partir de las decisiones que debe tomar en relación con la obra. El *protagonista* se predispone a tener una participación no solo

activa y dinámica, sino que además es reflexiva, porque merece la atención de pensar cuál es el efecto que podría tener ante un *shock* ante la obra.

Nos interesa destacar un planteo de Rancière relativo a la participación activa del nuevo *espectador* en contraposición al *espectador* clásico que sólo observa de manera voyeurista e inmóvil. En este caso, la obra no debe volver pasivos a los *espectadores* pues, entonces, estaría traicionando la idea de esencia de acción comunitaria (Rancière, 2010, p. 11-15 ). Es decir, esta idea se desprende de un juego teatral en donde el teatro se acusa a sí mismo de tornar pasivos a los *espectadores*.

El *espectador* se compromete con la obra desde aspectos que no solo refieren a lo corporal sino también a lo intelectual. La asignación de un lugar protagónico del rol del *espectador* requiere un compromiso por parte del *espectador*. De ese modo, la obra obtiene en cada caso, un sentido propio, único y difícil de reiterar.

#### 1. 4. 5. *Coproductor*

El *espectador coproductor* refiere a la necesidad que enfrenta el *espectador* cuando se involucra en el proceso de producción, además de la recepción del contenido de la obra, siendo así, parte de una cultura participativa. El *espectador* se convierte en un signo significativo de la obra misma. De aquí se desprende la idea de que el *espectador* tienda a completar la obra, como sucede también en las instalaciones interactivas, en las cuales sin *espectador*, no sucedería la obra, o dicho de otro modo, la obra no sería tal.

El *coproductor* se impresiona ante la obra en tanto la obra le signifique ser parte. Sin embargo, este acto puede realizarse al momento de ser parte de la obra porque ayuda a generar el significado.

Para finalizar este recorrido sobre los roles que el *espectador* asume según las diferentes obras, presentamos la **Tabla 2**. En esta tabla, a modo de síntesis, se recuperan algunos de los aspectos centrales desarrollados previamente.

**Tabla 2. Roles del *espectador***

ROLES DEL ESPECTADOR					
	Observador	Testigo	Invitado	Protagonista	Coprodutor
<b>Características</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Escasa participación y compromiso con la obra.</li> <li>▪ Observador sin conocimientos específicos.</li> <li>▪ Sensación de agrado o desagrado.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Evidencia que la acción ocurre.</li> <li>▪ Contribuye al reconocimiento y perdurabilidad de la obra a lo largo de la historia.</li> <li>▪ Es un testigo ocular de la relación entre un registro fotográfico y un objeto real.</li> <li>▪ Es un intérprete activo que se liga con el concepto de "espectador emancipado" de Rancière, (2010).</li> <li>▪ Participación comprometida.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Interactúa con la obra.</li> <li>▪ Participación efectiva.</li> <li>▪ Tiene el compromiso de asumir la lectura de un lenguaje plástico particular.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Se pone a prueba su accionar (físico y mental).</li> <li>▪ Se estima que es conciente del contexto y de la propuesta de la obra.</li> <li>▪ Se moviliza emocional e intelectualmente.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Se involucra tanto con la producción como con la recepción de contenidos.</li> <li>▪ Es muy participativo.</li> <li>▪ Se convierte en parte significativa de la obra misma.</li> </ul>

Fuente: elaboración propia

Ahora bien, ante los roles del *espectador* que se pueden analizar en relación con las obras que forman la serie *Reconstrucción*, emerge un nuevo interrogante: ¿el *espectador* asume un único rol? En la siguiente sección, presentaremos un nuevo rol del *espectador* que se proyecta a partir de las posibilidades que da la temporalidad de

la obra, descentrando el rol del *espectador* e inaugurando una movilidad que permite que ocupe diferentes roles.

### **1. 5. El *espectador proyectado***

El *espectador proyectado* es producto de la convergencia entre las obras del corpus y su posible recepción. En este sentido, las obras de Porter aluden a su forma representada como una serie que necesita ser concretada por el *espectador*. De este modo, el *espectador* se convierte en parte significativa de la obra misma. En esta línea, recuperamos las palabras de Sánchez Vázquez (2007, p. 98) “el importante valor social del arte que, asociado a las nuevas tecnologías, ofrece –con su producción abierta y su recepción activa, práctica– esas posibilidades de extender o socializar la creación”.

Las nuevas tecnologías en la obra que analizamos de Porter contribuyen a modos de hacer en los que prevalece la mixtura de disciplinas artísticas que hacen uso de lo tecnológico como una materialidad inédita. En efecto, el *espectador* tiende a completar la obra, como sucede con las instalaciones interactivas, en las que sin *espectador* no habría obra, o la obra no sería tal.

Como hemos visto, en nuestro corpus, estamos ante la presencia de instalaciones en las que, en parte, existe, en la materialidad de la obra, el registro fotográfico. Este aspecto nos indica que el *espectador*, en principio, podría proyectarse como *testigo* dado que evidencia un modo de representación en el que acontece algo y está documentado. Si bien, en este caso, solo observa lo que sucede; al hacerlo, inmediatamente queda comprometido. Así, se adentra en un acto de encuentro hacia su interior en el que se evidencia la relación entre una exploración

fotográfica con la del objeto real. Mediante esta intervención, Porter une presente y pasado y expresa, a través de su poesía, algo relativo al instante de nuestra actualidad.

En este sentido, el público que visita la obra se remite a observar los documentos del proceso recurrente en cuanto a la temática que la materialidad de la obra misma le brinda. Dicho proceso refiere a los registros de la obra o los que la misma genera y se reitera en toda las obras del corpus.

En síntesis, es posible proyectar el lugar de un *espectador proyectado*, en tanto y en cuanto se manifiesta como un observador que reflexiona acerca de los límites entre lo vivo y lo no vivo, entre lo artístico y lo científico, entre lo real y lo ficcional, asumiendo posición según su compromiso y conocimientos ante la obra. Todo ello es una consecuencia de lo que la obra brinda desde la materialidad y de la experiencia que transite el *espectador*.

Por citar un ejemplo, un *espectador* que se sorprende ante la obra podría ser visto como *coproductor* en tanto la obra le signifique ser parte. Sin embargo, este acto puede realizarse al momento de estar frente o dentro de la obra. Es decir, siendo parte porque ayuda a interpretar el significado que encierra la obra en donde prima un mensaje claramente simbólico, racional y sensible.

Así, el *espectador* mira las obras de este corpus mediante sus creencias, sus convicciones, su educación y su contexto cultural. Todas estas variantes sumadas a la experiencia personal y a la memoria descriptiva-analítica incidirán en su proyección. De este modo, se constituye el significado de la obra.

Anticipándonos al análisis, en el corpus observamos que el clima generado por los objetos reales (sean de porcelana, de cristal o de plástico) nos sumerge en sensaciones que aluden a *espectadores* interpelados por la supremacía de la técnica. Es decir, por el uso de los colores y los volúmenes, la claridad en las texturas en dos

tiempos, el tratamiento de la temática y el predominio de la idea. Así, el nuevo estatuto de la obra contemporánea incluye la redefinición de la materialidad, de original, de reproducción, de transposición. Por ello, ampliamos el desarrollo con un análisis de los casos en el apartado 3. 3.

La necesidad de pensar en un *espectador proyectado*, en la actualidad, podría ser una consecuencia de propuestas provocativas del arte conceptual. Cabría preguntarnos, respecto a lectura de las obras de arte contemporáneo, qué sucede con la interpretación. Tal vez, sea este es el punto de partida que desencadena que, en el arte contemporáneo, la obra rara vez se presenta sola, porque suele acompañarse con paratextos, textos de artista que describen sus aspectos y también con textos explicativos que describen aspectos receptivos como los modos de funcionamiento y acceso a la obra. Así es como, para Matewecki (2014), se completa el universo interpretativo del *espectador*.



## **CAPÍTULO 2**

### **Análisis de obra**

Nuestra investigación se centra en el desarrollo de un análisis argumentativo de obra. A tal fin, a continuación, se describen las operaciones estéticas del corpus porque integran aspectos que nos atañen para identificar el rol del *espectador* que se proyecta en *Reconstrucción* (2005-2015).

Para completar el análisis de obra, en primer lugar, realizamos un encuadre analítico sobre el concepto de instalación. En segundo lugar, nos introducimos en las operaciones estéticas del corpus y, en último lugar, el rol del *espectador* según un estudio de caso –dividido en tres casos– en los que agrupamos la totalidad del corpus. Para concluir, nos detendremos en las reflexiones finales del análisis elaborado aquí.

## **2. 1. La instalación**

En el caso particular de las instalaciones, una de las posibilidades de análisis de obra emerge en la descripción que Vásquez Rocca (2008) hace sobre las raíces de la instalación en Occidente. Sostiene que las mencionadas raíces se asientan en los happenings y en las acciones de arte caracterizadas en hacer énfasis en el acto creador del artista, en la acción mediante un grupo variado de técnicas o estilos artísticos. Por tanto, la instalación es un modo de hacer en el arte, que es producto de la mixtura de elementos emplazados en un espacio y tiempo determinado. Para profundizar en el análisis de obras cuyo carácter se valida bajo la noción de instalación, nos remitimos a la serie *Reconstrucción* (2005-2015) de Liliana Porter. De este modo, damos cuenta de un corpus en donde todas las obras son –como ya anticipáramos– instalaciones que intervienen un espacio recurriendo a medios no tradicionales del arte, tales como la combinación de la fotografía –mediante la impresión digital enmarcada– y el objeto de porcelana, plástico o cristal. Cada objeto está colocado sobre un pedestal y la fotografía está enmarcada, es decir, posee un marco, un límite. Claramente, estos

rasgos son propios de obras contemporáneas que, de ese modo, presentan los llamados paratextos de la obra. Es decir, los que determinan, junto con el lugar de exhibición de las obras, lo que Derrida (2001) llamó *párergon* –nombre tomado de Kant– entendido como el ornamento, complemento o el suplemento de la obra. También aquello que la rodea. A los que agrega, el lugar de emplazamiento porque es el que determina qué forma cierra o define a la obra contemporánea.

En las obras de nuestro corpus, los paratextos son el pedestal y el marco. Y su lugar de emplazamiento es en el interior de las salas en donde las obras han sido exhibidas, sean museos y/o galerías de arte.

Pero, las instalaciones ¿qué rol invitan a que experimentemos como *espectadores*? A partir de lo expuesto previamente, podemos sostener que las obras del corpus proponen romper la barrera entre el *espectador* y la obra porque lo invitan a transitarla, atravesarla y, en algunos casos, intervenirla. De ese modo, se refuerza el rol primordial en el que el *espectador* es invitado a interactuar con la obra. En este sentido, recuperamos la mirada de Lippard (2004, p. 28): “ha quedado de manifiesto que hay lugar para un arte que vaya paralelo (no que reemplace ni suceda) al objeto decorativo, o, lo que quizás es más importante, que establezca nuevos criterios críticos para su contemplación y vitalización”.

Como consecuencia, se genera un desequilibrio que provoca al *espectador*. Por un lado, el solo hecho de estar ante instalaciones y, por el otro, porque la serie *Reconstrucción* exhibe dos versiones del mismo objeto en dos tiempos distintos, alternados e, incluso, imposibles de sobreponerse.

## 2. 2. Las operaciones estéticas

### 2. 2. 1. Elementos de la obra: la materialidad

Porter opera sobre la materialidad. La trastoca y por momentos parece construir un mundo imposible como Escher (Acevedo, 2007). De ahí que materialidad, en nuestro corpus, ponga en crisis no solo el orden y la ubicación de las formas sino la propia concepción y la estructura en la que se sustentan. No es casual que Porter recurra a la fotografía como un elemento que le permite materializar un instante del objeto en un estado diferente al que presenta en simultáneo con el objeto que completa cada instalación (sean estos de porcelana, plástico o cristal). La diferencia entre qué materialidad elegir varía según el interés y funcionalidad del artista. En este caso, pareciera que Porter prefiere aquellos objetos que atraen su curiosidad, que despiertan la memoria, y que, por lo general, parecen más poéticos, como si estuvieran ya cargados de historia. De algún modo, vemos la conexión con los antecedentes en general, pero, en particular en Giménez (2015), cuando sostiene que Porter parte de la idea y, con ella, indaga respecto a cómo definimos la realidad con las obras que crea en *Reconstrucción*.

Consideramos importante recuperar aquí las premisas que enunciamos en el capítulo anterior desde el planteo de Wajcman (2001) y Danto (2009), dado que en el corpus observamos que la interdisciplinariedad debe atender a la particularidad de las relaciones que se establecen en la misma práctica artística. En ella no es posible reducir los diálogos interdisciplinarios a consideraciones genéricas que las materialidades poseen. En este sentido, el uso de objetos y juguetes pertenecientes a la cultura de masas resignifica la relación entre el observador y la obra, entre la realidad y el simulacro.

De este modo, la materialidad es el elemento de la obra que permite acentuar la idea inicial de la obra en sí y, específicamente, de la serie en cuestión. En esta línea, presentamos las particularidades observadas en la serie. Es decir, sintetizamos la indagación realizada a nuestro corpus a partir del marco teórico presentado previamente, en función de una lectura en clave de bioarte. Para ello, respondemos dos aspectos relevantes para interpretar desde nuestra perspectiva: ¿cómo se presenta la articulación de la materialidad en la serie? y ¿qué espacio crea ese modo de hacer la materialidad?

Para responder al primer interrogante, observamos que la materialidad en las obras aparece como una representación interdisciplinar. O sea, las obras son creadas y producidas mediante una hibridación. Al respecto, en su materialidad, se destacan la fotografía y la edición fotográfica enmarcada con un marco de madera blanco y un objeto de porcelana, plástico o cristal colocado por delante o a uno de los lados de la fotografía. En todos los casos constituyen una representación visual que conforman el carácter de una obra contemporánea denominada instalación.

La materialidad de las obras tiene como recurso el uso de la tecnología mediante dispositivos y programas de edición de imagen. Este aspecto, posiblemente genera dudas respecto al modo en que están representados los materiales porque desafía los modos de representación de la realidad en el cómo aparecen los objetos, sanos o rotos. Es decir, en un antes o en un después del objeto. De este modo, se produce una transformación física del objeto.

En la mayoría de las fotografías que integran las obras, los rostros (sean de animales, humanos o personajes) se mantienen intactos y no así el resto del cuerpo. Si consideramos que el rostro representa identidad y nos permite identificarnos, posiblemente sea una operación estética significativa en las obras.

Para completar esta lectura en clave de bioarte, observamos que las obras integran un conjunto de obras seriadas bajo un mismo concepto que se valen de materiales diversos, que posiblemente inducen conceptualmente a la vida porque propone que como *espectadores* reflexionemos acerca de cómo vivimos en tanto nos reconstruimos, por ejemplo.

En relación con el segundo interrogante, recuperamos que la materialidad responde a un modo de hacer no tradicional. Por el contrario, es novedoso y tiene alternativas diferenciadas mediante objetos disímiles. Además, existe la presencia de un fenómeno de orden sinestésico. Por ejemplo, las fotografías tienen la presencia de una textura mecánica por obtenerse de un proceso tecnológico.

Con respecto a los elementos del lenguaje visual como significantes (elementos formales y tonales) que son los componentes simples de un modo complejo que es la obra y son las partes estructurantes de la configuración significativa (Acaso, 2009). En relación con ello, las obras poseen un predominio de líneas curvas, que pareciera contener el germen del plano. La línea, según su presencia en la obra, se presenta como uniforme y homogénea. Según su morfología, las líneas curvas son blandas y ondulantes. Respecto a los planos, también tienen carácter homogéneo, es decir, los espacios de cada forma son plenos planos y en dos casos se combinan con transparencias (obras 1 y 9). Asimismo, presentan un marcado énfasis en el uso de la paleta acromática, en particular el blanco, los grises para los fondos y bases que rodean a cada objeto.

Las obras en su totalidad (fotografía más objeto) no están colocadas como yuxtapuestas. Sin embargo, el conjunto instalado de cada instalación (en tanto obra completa) sugiere la superposición, dado que el objeto está situado delante (más cerca

de nuestro ojos) de la fotografía, con lo que en cierto sentido, el espacio se torna ilusorio.

En la textura se enuncian diferentes concepciones de tipo sensorial táctil y, además, variantes tonales producidas por mezcla óptica. En cuanto al color, hay presencia de una paleta monocromática de blancos guiados por el efecto de las luces y sombras que generan acentos tonales. Predominios de naranjas, marrones, amarillos, rojos, azules, verdes y negros.

Entendemos, entonces, que las producciones como las del corpus bajo análisis, si bien no pueden considerarse bioartísticas, recuperan operaciones estéticas con materiales diversos relativas al paradigma del bioarte, que nos invitan a pensar a partir de ese gesto el vínculo entre la vida y la reconstrucción. Posiblemente, nos proporciona un mensaje esperanzador. Igualmente tales producciones, en interacción con el espacio del *espectador*, resultan desafiantes como dispositivo ante la presencia material y viva de los objetos representados. Así, puede observarse la constitución de la nueva materialidad en el dispositivo de representación de las obras a partir de experiencias en entornos digitales (fotografía y edición digital en nuestro caso) combinadas con objetos en diferentes materialidades, las que a su vez invitan a que proyectemos un *espectador* con diversos roles.

## 2. 2. 2. El tiempo y el espacio: una antesala de la disrupción del tiempo

Según anticipáramos en el capítulo anterior, para hablar de tiempo es necesario hablar de espacio. Precisamente, para referir al tiempo y más, en este análisis, recuperamos la mirada de Porter sobre este aspecto:

Entiendo al tiempo como algo que se percibe de manera no lineal, en el sentido de que existen las cosas, la memoria de las cosas, lo que

distorsionamos y nuestra relación con las cosas. Todo eso fragmenta cualquier noción de linealidad. (Porter, 2015, p. 8)

La incorporación de este testimonio de Porter nos permite posicionarnos en una reflexión con referencia al tiempo y a cómo el tiempo funciona en las obras del corpus.

En las obras de nuestro corpus, Porter saca de contexto el espacio donde instala las situaciones que fotografía y combina con los objetos. Es decir, se desprende de toda posibilidad de identificar un contexto de y en las obras. Esto se evidencia en el predominio del espacio blanco o monocromo. Hecho que, claramente, se puede asociar con su decisión de no dar lugar a ninguna representación en los fondos de las figuras, es decir, que habilita la ausencia de un contexto determinado. Esta ausencia le facilita acceder a un lugar atemporal y, al mismo tiempo, evitar acceder a un lugar definido.

En otras palabras, el espacio blanco o monocromo denota una ausencia de referencia de lugar. Las figuras no están en ningún lado o, al menos, no hay referencia alguna que nos permita identificar el contexto. En este sentido, nos interesa recuperar las palabras de Porter, porque tienen que ver con las obras en sí:

Ese es el tema y es importante que no estén en ningún lado porque lo que me interesa, justamente, es no ponerle una temporalidad. Al no estar en ningún lado, supongamos que sea una foto de un personaje, no está arriba de la mesa, no está en este año, no está en el pasado, está ahí. Y, de ese modo, pareciera que va más directo, como si se viera más. El contexto explica demasiado, pero si no tiene contexto se vuelve más esencial y esa es una cualidad que creo que mis obras, desde fines de los sesenta, siguen teniendo (...). (Porter, 2015, p. 30)

De este modo, en todas las obras del corpus, Porter genera un espacio en el que manifiesta su propio interés por el tiempo y es lo que en realidad está retratando. Es decir, un tiempo que es posible en el arte conceptual.

Hasta aquí, en cada obra del corpus se evidencia el tiempo bajo las condiciones de lo que cambia en el tiempo, de la presencia de un tiempo no lineal, en el que prevalece una disrupción temporal donde el espacio es dinámico.

Si bien en este corpus las obras no tienen una duración temporal precisa, cuantificable, sí se corresponden con el paso del tiempo. En otras palabras, las obras se presentan en dos tiempos que podrían ser entendidos como un antes y un después, un pasado y un presente, un presente y un futuro, entre otros. Pero, en su conjunto, se trata de un corpus puro del tiempo. Un tiempo que posee una disrupción. En consecuencia, es una disrupción temporal que dialoga con la vida y la muerte. Tal como en el afán de representación, son obras que aluden tanto a objetos inmóviles como a cosas que se han detenido en un instante, del mismo modo que significaría vida y muerte paradas en un instante.

En este sentido, Vives-Ferrándiz (2011) nos ayuda a comprender lo anterior :

Como el tiempo está en una continua sucesión y mudanza, como hermano del movimiento y su compañero inseparable, pega esta mala condición suya a las demás cosas que con él pasan, las cuáles no solo tienen, y es breve, sino que en la misma brevedad que dura tienen mil mudanzas, y antes de la muerte, muchas muertes. Cuantas mudanzas tiene nuestra vida, tantas muertes padece por diversas partes y estados; porque así como la muerte es mudanza de la vida toda, así también las mudanzas son muerte de parte de la vida. (Vives-Ferrándiz, 2011, p. 113)

La sucesión y mudanza por la que el tiempo transita, según Vives-Ferrándiz (2011), la asociamos con la relevancia que tiene el tiempo en las obras de la serie analizada. En las obras de todo el corpus, observamos tiempo de vida y de muerte, tiempo congelado y en movimiento. Sin que esto implique certeza alguna, el tiempo se refiere a la duración y la forma en que las obras requieren de cierto espacio particular, específico e incluso, simbólico. Aunque estamos situados ante objetos estáticos, en realidad, lo que se habría inmovilizado es el tiempo de la representación de la obra. Es decir, al seleccionar un instante, Porter anula la temporalidad, el transcurso del tiempo, reduciéndola a cero. Esto constituye una nueva paradoja: para representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo. De igual manera que, para representar el movimiento, la obra se ve obligada a bloquear el movimiento de la representación mediante las figuras de los objetos, sean estas de porcelana, cristal o plástico.

En virtud de lo que hemos desarrollado, es relevante en este análisis de obra que el tiempo nos invita a pensar acerca de nuestro rol como *espectadores* porque nuestras memorias y percepciones se ven alteradas. Si el pasado irrumpe frecuentemente, o si lo que creemos o sabemos que ocurrirá o cómo ocurrirá, queda desfasado antes de que ocurra nos genera dudas ya que no tenemos certezas de qué sucedió y cómo. Y, lo que es interesante destacar, es que como *espectadores* no sabemos qué ocurrió antes y qué después. O si realmente ocurrió o no.

Sin duda, en nuestra práctica, el tiempo va hacia el pasado y hacia el futuro, se suspende y se dilata. Los mismos objetos y circunstancias se ausentan y regresan en nuestra vida en reiteradas ocasiones. En nuestro corpus, esto sucede mediante la tecnología aplicada a la fotografía que –en conjunto con los objetos– nos induce una percepción moderada de un tiempo que, por veloz, se bloquea.

Un tiempo que, de algún modo, permite visibilizar; en síntesis, una lectura que se presenta en todas las obras del corpus. O sea, el tiempo aparece como dos tiempos representados en dos versiones de un objeto. Es decir, estamos en presencia de una disrupción temporal que propone un campo de reflexión. Por ejemplo, en la presencia de variaciones temporales provocadas por las operaciones estéticas en las obras de nuestro corpus, que posiblemente pueden ser leídas como nuevas capacidades científico técnicas para obtener resultados respecto de la vida. Tal como ocurre en el bioarte. Incluso recuperamos aquí un punto de conexión con los aportes en los antecedentes desde Speranza (2013, 2017) cuando hace mención al “arte como profesía” y al “bucle irresoluble” respecto al tiempo que señala en las obras de Porter.

Hasta aquí, el tiempo es representado como un presente que se subvierte. Es decir, en las obras del corpus, Porter hace que el orden cronológico del tiempo no se presente como tal; dicho en otras palabras, no se presente con normalidad porque restablece un orden temporal que difiere del presente. Asimismo, habilita la presencia de la disrupción del tiempo la proliferación de las obras y la apropiación que estas hacen del tiempo y hasta la forma que la artista elige para materializarlas.

En estas obras el tiempo es no lineal y adquiere así una carga simbólica. Es un tiempo más dócil y más incierto, en el que es posible destruir y a la vez construir, como propone Lebenglik (2013):

Las piezas, adornos, juguetes y objetos incluidos en las obras (citados, apropiados, recobrados o rescatados) pasan a formar parte de una nueva situación de laboratorio en la que se las vuelve a nombrar, se les da una personalidad y un protagonismo distintos del que traían de origen; se les organiza un nuevo, módico, contexto, para generar el efecto de mundo autónomo. (Lebenglik, 2013)

Pero el surgimiento de una dimensión narrativa no lineal requiere un compromiso activo del *espectador* para conectar las partes, en un proceso que Coulter-Smith (2006) denomina de recombinación. En palabras del autor,

En las instalaciones no lineales, se presentan al espectador-lector unos fragmentos para que los recombine, pero sin ninguna presunción previa de la manera "correcta" de hacerlo [...] el objetivo principal [...] debería ser el de fomentar un compromiso creativo y crítico-reflexivo por parte del espectador. (Coulter-Smith, 2006, p. 36)

De este modo, el *espectador* puede verse comprometido en el juego narrativo, pero preservando la aptitud de admitir una separación crítica (Coulter-Smith, 2006, p. 43).

Para continuar, presentaremos los estudios de caso para completar la evaluación de los roles de *espectador* para este corpus.

### **2. 3. El *espectador* en la serie *Reconstrucción* (2005-2015)**

En las obras de nuestro corpus, la mayoría de los objetos representados por Porter son obras que poseen animales y personas. Sin embargo, también encontramos de animales vestidos o humanizados y de personajes. Para una mayor precisión, volveremos a recurrir a las referencias de la **Tabla 1**, dado que allí exhibimos todos los casos. Además, incorporaremos las imágenes de cada una de las obras según la presentación de caso a la que le corresponda.

Atendiendo a la categoría de *espectador proyectado* ante las obras del corpus, cabría preguntarnos, respecto a las miradas de los objetos en estas instalaciones: ¿dónde miran? ¿a quién miran? ¿qué miran? ¿tienen alguna relación con la imagen en el registro fotográfico? ¿cuál? ¿en todos los casos el tamaño de los

objetos se corresponde con el que se ve representado en las fotografías? ¿cómo se presentan ubicadas las fotografías respecto al objeto? ¿incide su materialidad? ¿coinciden, se reproducen y/o respetan en el recorte de este corpus? ¿cómo afecta el tiempo en la presentación de la obra? ¿qué representan los objetos y cuál es su correspondencia con las fotos? Asumiendo respuestas a dichos interrogantes, consideramos oportuno detenernos en que estas obras invitan al *espectador* a acercarse, a seguir su recorrido para comprobar que las situaciones planteadas son cercanas al absurdo y/o a la ironía pero que, sin embargo, se aproximan a situaciones reales y coherentes expresadas de un modo metafórico y poético.

Esta apreciación nos remite a la perspectiva inicial, en que las operaciones estéticas de Porter en tanto materialidad con la que se realiza la obra, proyectan modos de interpretar y posibles roles del *espectador*. Es decir, se produce una forma de mirar mediada por una nueva tecnología de hacer imágenes, con una relevancia en el relato. Una relevancia en la que prevalece una combinación híbrida –de la fotografía con los objetos–, que en conjunto constituyen, como ya explicamos, una instalación.

Ahora bien, ¿estamos ante la presencia de *espectadores* que deben tener un compromiso específico para ser parte de los significados de este corpus? En virtud de lo que hemos desarrollado hasta aquí, vemos a la obra *Reconstrucción* como algo cotidiano, como una propuesta actual, que mediante las operaciones estéticas la artista propone acercar el arte a los *espectadores* para desestimar añejos conceptos que se utilizan en torno al arte y, en consecuencia, a los roles que se proyecten en el *espectador*, según sea su trascendencia.

Tendiendo a esto, Porter busca representar, en *Reconstrucción*, una situación extraña, comunicando al *espectador* un mensaje amenazante de vida o muerte, de

totalidad y parcialidad, de destrucción y reconstrucción, de tiempo real y tiempo virtual. Según Laddaga (2006), el proceso (tiempo lento, duración sostenida) se vuelve más importante que el resultado. La alusión al tiempo es recurrente y en el corpus, se evidencia en el modo de representar un mismo objeto en dos tiempos distintos a través de la elección conceptual de reconstruir, vista en la producción con objetos y fotografías en calidad de instalación.

A pesar del transcurso del tiempo de la serie *Reconstrucción*, la permanencia temática y la materialidad se mantiene intacta. De este modo, la obra del corpus prueba lo enunciado por Correbo (2011), respecto de particularidades del arte conceptual. Sin embargo, para ampliar el análisis consideramos oportuno detenernos en considerar el pasaje del dispositivo fotográfico al objeto material y/o viceversa. En consecuencia, al *espectador*, ¿la obra le propone un desafío?

A los fines de ampliar el análisis, exponemos a continuación un desarrollo argumentativo de los tres casos que consideramos en esta tesis como representativos de las once obras que analizamos.

### 2. 3. 1. Presentación de caso 1

Atendiendo a las referencias de la **Tabla 1**, las dos obras que integran este caso responden al conjunto de obras en las que se ven niños. Precisamente, se trata de la obra 2 *Reconstrucción* (Niño con camisa amarilla, 2006) y de la obra 10 *Reconstrucción* (Niño con sombrero azul, 2012) que exhibimos a continuación:

Obra 2. Reconstrucción (Niño con camisa amarilla) (2006)



Impresión digital de archivo enmarcada con estante de madera y estatuilla de porcelana.  
Tamaño total instalado: 16 1/4 X 13 3/8 X 4 1/2

A la obra 2, le continúa la obra 10 (que se muestra en la página siguiente), siendo también un niño (aunque diferente), presentada dos años después.

Obra 10. Reconstrucción (Niño con sombrero azul) (2012)



Estampado digital de archivo enmarcado, estante de madera y estatuilla de porcelana.  
Tamaño total instalado: 13 ½ X 18 ½ X 4 ½

El *espectador* aquí se encuentra ante instalaciones que están emplazadas, con el marco y el estante blanco de madera para exhibir la fotografía y el objeto respectivamente. Sin embargo, se aprecia que el estante está ubicado en posiciones distintas y que la forma también varía, como ahora vamos a detallar. En ambas instalaciones no es el mismo ángulo de la toma dentro de la fotografía.

En la obra 2, el niño de porcelana está ubicado delante de la fotografía enmarcada, sobre un pedestal de forma semicircular o semioval, en el centro y equidistante de los márgenes inferiores derecho e izquierdo del marco que contiene la fotografía. Sobre del pedestal, el niño está colocado en la derecha de esta descripción. Pareciera iniciar un recorrido, como si el objeto entrara en escena. Este análisis,

entendido desde una lectura occidental, es de derecha a izquierda. Sin embargo, puede ser que intervenga el ángulo de visión de la fotografía.

En la obra 10, el niño de porcelana está ubicado al costado izquierdo de la fotografía enmarcada. Se encuentra sobre un pedestal de forma rectangular y se posiciona en el centro del mismo. Pareciera estar mirando a la fotografía y, por momentos, al *espectador*.

En ambas obras, las fotografías están ubicadas en el centro del marco de madera, el recurso tecnológico es el mismo. La distribución espacial de los elementos de la fotografía rota están ubicados en el centro de la composición. En ambos casos, la cabeza del niño está intacta, e incluso en la obra 10, pareciera colocada y trazando una línea recta diagonal descendente que une en la cabeza del objeto del costado.

De todos modos, respecto a dónde miran dependerá también de dónde se ubique el *espectador*<sup>5</sup> y, desde esa ubicación, captar hacia dónde tienen dirigida la mirada.

En ambos casos, el tamaño de los objetos se corresponde con el de las fotos. De ahí, que a simple vista, el *espectador* posee información que permite que agrupe las partes rotas y verifique que es idéntico al tamaño del objeto de porcelana ubicada sobre el estante de madera.

Tal vez el recurso de colocar el objeto delante de la obra de algún modo pueda generar cierta incomodidad al *espectador* respecto a su visibilidad. Esta situación no sucede en la obra 10, pues pareciera ser más clara, al estar más despejada, en su visualización horizontal apaisada.

---

<sup>5</sup> En líneas generales, decir que una obra de este corpus no tiene una única interpretación, no quiere decir que esté ilimitadamente abierta. Es decir, que el *espectador* comprenda la obra no consiste solo en averiguar qué quiso decir el autor/artista, sino en establecer qué quiere decir la obra para nosotros y cómo incide en nuestra vida. Cuestionarnos por ejemplo ¿qué representa y/o qué se representa?

### 2. 3. 2. Presentación de caso 2

Atendiendo a la **Tabla 1**, las cuatro obras que integran este caso son objetos de animales que presentamos en las cuatro páginas siguientes. Se trata de la obra 3 *Reconstrucción* (ave, 2007); la obra 5, *Reconstrucción* (Pingüino, 2007); la obra 8 *Reconstrucción* (Pingüino con pico rojo, 2008) y la obra 9 *Reconstrucción* (Pingüino de cristal, 2012).

Obra 3. Reconstrucción (Ave) (2007)



Impresión digital de archivo enmarcada con estante de madera y estatuilla de porcelana.  
Tamaño total instalado: 14 ¾ X 18 ½ X 5 ½

Obra 5. Reconstrucción (Pingüino) (2007)



Impresión digital de archivo enmarcada con estante  
de madera y estatuilla de porcelana.  
Tamaño total instalado: 14 ¾ X 18 ½ X 5 ½

Obra 8. Reconstrucción (Pingüino con pico rojo) (2008)



Impresión digital de archivo enmarcada con estante  
de madera y estatuilla de porcelana.  
Tamaño total instalado: 15 X 15 ½ X 4 ¼

Obra 9. Reconstrucción (Pingüino de cristal) (2012)



Impresión digital de archivo enmarcada con estante de madera y estatuilla de porcelana.  
Tamaño total instalado: 15 X 15 1/2 X 4 1/4

Con respecto a las obras de animales, se aprecia la repetición en la obra de un pingüino en las obras 5, 8 y 9 respectivamente. Siendo los dos primeros de porcelana y el último de cristal. En cambio, la obra 3 es un pájaro de porcelana. Respecto del tamaño de los objetos rotos en las fotografías, todos se corresponden con el del objeto situado sobre el pedestal.

La diferencia que se destaca en estos casos es la ubicación del objeto sobre el pedestal. Si bien en los cuatro casos está sobre un pedestal de forma semicircular o semiovalo, va cambiando de tamaño y de ubicación, respetando el margen inferior izquierdo o derecho. En ninguno de los casos, Porter lo ubica en el centro como

ocurría con la obra 2 del caso 1. Sin embargo, en la obra 9, sí centra al pingüino sobre el pedestal. Esta estrategia, posiblemente, tenga que ver con la visibilidad, al ser traslúcido el pingüino.

Una vez más, en todos los ejemplos, las cabezas de los animales permanecen intactas en la fotografía, no así el resto del cuerpo, que se presenta con roturas diversas. En particular, las roturas se visualizan más nítidas en los objetos de porcelana.

Las obras 5 y 9 están ubicadas de frente, como si mirasen al *espectador* que se ubica delante. Esta también es una estrategia que se mantiene en las producciones de la artista a pesar de la diferencia en el año de cada obra. En la obra 8, pareciera que el animal se mirase a sí mismo en su otra versión, en su otro tiempo y a la vez al *espectador*, como ocurre en el caso 1 con la obra 10.

Hasta aquí, el *espectador* de este caso se encuentra ante tres versiones de un mismo animal, y uno de ellos cambia de materialidad. Sin embargo, el concepto se mantiene.

Nuevamente, las operaciones estéticas nos indican que, a pesar del año de realización de cada una de las obras, la idea originaria se mantiene y la forma de representación y presentación también. La diferencia es que a un año del primer pingüino de porcelana y ubicado en el pedestal de margen inferior derecho, el siguiente pingüino, también es de porcelana, pero invierte la ubicación: lo coloca a la izquierda. Cuatro años después, presenta al pingüino con material de cristal, mantiene la ubicación pero lo coloca mirando al *espectador* (como el primero). Además, los tamaños son diferentes y la instalación total ocupa espacios que difieren en centímetros. De todo esto, las operaciones estéticas conservan la idea conceptual de las obras pero modifican la dirección de la mirada del *espectador*.

Sumado a lo anterior, es notoria la distribución de lo roto en la fotografía respecto a su separación y distribución en la zona de encierro o marco. Esto puede estar asociado a que los tamaños de los objetos son diferentes y que, en todo caso, se respetan en su dimensión y profundidad.

Sin embargo, los colores en cada instalación (marco, contramarco y soporte donde apoya el objeto pingüino) coinciden y se mantiene en relación genérica con las otras obras del corpus.

Por otra parte, respecto a la fotografía que Porter enuncia como impresión digital de archivo (se observan diferencias también en los tamaños del objeto representado y la ubicación dentro del marco de encierro en la composición, es diferente pero en todos genera líneas diagonales oblicuas ascendentes o descendentes respecto al objeto y a su ubicación (izquierda o derecha del margen de los bordes inferiores de la instalación). En todos los casos prevalecen tales líneas porque conectan la cabeza del objeto en la fotografía con la del objeto. En tal sentido, podría ser una estrategia compositiva de percepción ordenada y dirigida al *espectador*.

En nuestro corpus, ¿qué sucede con el *espectador*? Recuperamos las palabras de Porter al respecto:

Son reconstrucciones. La idea es que uno mira y ve una foto de ese pingüino destrozado, pero hay un estante y sobre él está el pingüino perfecto. Las posibilidades son que soy capaz de dar vuelta el tiempo o que soy capaz de reconstruir el pingüino, así, sensacional. Trabajar con esas posibilidades también me interesa. (Porter, 2015, p 20)

Si bien en la totalidad de nuestro corpus, el *espectador* se proyecta en virtud del compromiso que asume ante las obras, y a partir de las variantes que consideramos en los tres casos, es interesante destacar los motivos por los que esas estrategias incitan

al *espectador* a que realice una reflexión de la lógica de los acontecimientos que están presente en todo el corpus. En tal sentido, encontramos una conexión con la reflexión de Sánchez Vázquez (2007):

Ya no se trata de la participación sólo mental, reivindicada por la Estética de la Recepción, ni tampoco de la intervención práctica, como continuación de la producción de la “obra abierta”, teorizada por Umberto Eco, sino de la participación que se integra en ella, de tal manera que el receptor con su actividad se siente parte de la obra misma. (Sánchez Vázquez, 2007, p. 92)

Desde nuestro punto de vista, esto se debe a la propuesta de participación efectiva que tiene el visitante, es decir, el *espectador* como *invitado*. Se genera un vínculo entre el *espectador* y la obra que apunta al interés por invitarnos a tomar conocimiento, reflexionar y participar en una nueva realidad transformada, propia del siglo XXI, como enuncia Matewecki (2017).

Por otro lado, atendiendo a la **Tabla 1**, otro de los casos que se presentan de las obras de animales son las de los objetos con animales vestidos. Son aquellos que el *espectador* identifica por las particularidades que lo vinculan con los humanos. Se trata de la obra 6, *Reconstrucción* (Cordero con cinta roja, 2007); obra 7 *Reconstrucción* (Ratón vestido, 2007) y obra 11 *Reconstrucción* (Gato con chaleco azul, 2015) que a continuación presentamos.

Obra 6. Reconstrucción (Cordero con cinta roja) (2007)



Impresión digital  
Cordero de porcelana en estante.  
Tamaño total instalado: 18 X 26

Obra 7. Reconstrucción (Ratón vestido) (2007)



Impresión digital de archivo enmarcada con estante de madera y estatuilla de porcelana.  
Tamaño total instalado: 13  $\frac{3}{4}$  X 14  $\frac{1}{2}$

Obra 11. Reconstrucción (Gato con chaleco azul) (2015)



Impresión digital enmarcada con estante de madera pintada y figura de porcelana. Tamaño total instalado: 16 1/4 X 21 1/2 X 5

Una de las operaciones estéticas, que desarrolla Porter en esta serie, es la articulación, en el caso de los objetos animales, de algunos detalles en su vestimentas, el título y su representación. Porter nombra a las obras mediante ese detalle. Por ejemplo, en la obra 6, *Cordero con cinta roja*, se trata de un cordero que tiene un moño rojo en el cuello. En el título describe un detalle que lo diferencia de los animales que forman parte del caso 2. Propone al *espectador* a hacer asociaciones con los indicios que establece con los nombres de las obras y su representación.

Las obras 6 y 7, ambas del año 2007, tienen un marco que rodea a la imagen fotográfica más pequeño que los que venimos presentando hasta ahora. En tal sentido,

las operaciones estéticas aquí demuestran que estas decisiones se asocian con el uso compositivo de la obra. En este caso, con aproximar la fotografía al centro o punto geométrico completando la fotografía con un marco excesivamente espacioso. El *espectador*, ante estos casos, dirige su mirada al centro de inmediato dado que es una ley correspondiente a la estructura propia del lenguaje visual (Acaso, 2009).

Sin embargo, incita al *espectador* a que perciba que la representación de la escala real del objeto lo obliga a tener que acercarse más a las obras. Además, al acercarse puede percibir que los marcos que rodean a las fotografías contienen de algún modo a la imagen, dejando un espacio considerado en todos los márgenes del marco total. Genera así un mayor aire compositivo, simpleza, prolijidad. Cualidades de la estructura compositiva. A su vez, es como si se presentara la fotografía bajo al concepción del marco dado que el predominio del blanco es aún mayor.

La diferencia en la materialidad en estas dos obras se presenta al *espectador* en dos pedestales diferentes en forma, tamaño y ubicación espacial. En particular, en la obra 7, el objeto está sobre un pedestal de forma en tres dimensiones, un cilindro. Esta decisión propone al *espectador* un modo de proyectar escenarios que reivindican la pregnancia de la forma del objeto y, en consecuencia, de toda la instalación.

Debido a que se trata de obras de arte conceptual, lo que prima es la idea, el concepto. Por esa razón, no inciden las modificaciones en la materialidad de las obras del corpus.

### 2. 3. 3. Presentación de caso 3

Atendiendo a la **Tabla 1**, las obras que integran este caso son la obra 1, *Reconstrucción* (Mickey, 2005) y la obra 4, *Reconstrucción* (Hombre de nieve, 2007).

Se trata de dos obras que identificamos con personajes en sus representaciones visuales. Ambas obras las presentamos en las dos páginas siguientes.

Obra 1. Reconstrucción (Mickey) (2005)



Impresión digital de archivo enmarcada con estante de madera y estatuilla de porcelana.  
Tamaño total instalado: 14 ¾ X 18 ½ X 5 ½

Obra 4. Reconstrucción (Hombre de nieve) (2007)



Impresión digital de archivo y muñeco de nieve  
de plástico en estante.  
Tamaño total instalado: 16 X 17 ½ X 3 ½

En la obra 1, la instalación comprende una foto digital del ratón Mickey de vidrio totalmente destrozado y es exhibida junto a una repisa gris de forma semicircular (la única pintada en ese valor) donde descansa el mismo Mickey de vidrio, que el *espectador* puede percibir como incólume.

¿Qué ocurre con los sentimientos del *espectador*? Recuperamos el pensamiento de Porter (2019) sobre estas obras: “creo que además lo que conmueve es que el Mickey reconstruido es real, lo podés ver, lo podés tocar. No es una foto. Está la evidencia ante tus ojos”. De acuerdo con esta idea, el *espectador* percibe la foto como un documento del antes, y el Mickey es la feliz evidencia del después, pero

cada uno es tan real o ficticio como el otro. Nos detenemos en esta observación porque esto no sucede solo con esta obra, sino en cada una de las obras del corpus de esta tesis.

Sin embargo, en relación a este caso particular, en la obra 4 el material es un objeto de plástico, a diferencia de las obras en las que predominan los objetos de porcelana o de cristal. Aquí las operaciones estéticas de los elementos de la obra, en su materialidad, cambian. Entonces, es mediante el plástico que el *espectador* percibe el efecto de roto distorsionado –en comparación con la porcelana y el cristal–, porque el objeto es aplastado y sus partes se ven diferentes a causa de ello.

Como *espectadores*, podemos dar cuenta de que, por un lado, el muñeco de plástico representa al típico muñeco de nieve, con los botones, bufanda y gorra. Un claro estereotipo conceptual. La expresión es sonriente, y en ambas representaciones visuales, se mantiene intacta esa sonrisa. Por otro lado, observamos la posición que diferencia lo sano de lo roto que también nos brinda información. Pues se trata de una postura que alimenta el estar quieto, en reposo, sin vida en la obra rota.

En esta obra del corpus, la reconstrucción podría resultar más liviana –en comparación a las de porcelana y cristal que parecieran irreversibles–, porque las partes no están diseminadas por el espacio, ni perforadas, ni partidas, sino aplastadas, en consecuencia, deformadas.

Este efecto de roto se puede percibir a través de la forma y el color. En esta ocasión particular, la forma es orgánica y el color se presenta como una paleta monocromática de blancos en su máximo grado de pureza, es decir, saturado con plenos planos guiados por el efecto de las luces y sombras que generan acentos tonales. Respecto a las zonas que guían y ayudan a comprender la composición de la obra, se observa que el mapa estructural posee una serie de zonas que quedan

delimitadas por las coordenadas perceptuales, con una fuerte tendencia al punto geométrico central que representa el equilibrio de una composición.

De este modo, emergen puntos de encuentro que podrían beneficiar la percepción del *espectador* (y eventual convergencia) ante los mundos de lo roto y de lo sano, que, a propósito, merecen atender a algunos aspectos respecto a las operaciones estéticas que utiliza Porter en las obras de nuestro corpus. Tales aspectos son el resultado de que puede ser casual o intencional que, en la mayoría de las obras del corpus, y en particular en las fotografías, los rostros (sean de animales o de humanos) se mantengan intactos y no así el resto del cuerpo. Para cerrar la idea, la importancia de las mencionadas operaciones que utiliza Porter sirven para pensar la vida, reflexionar sobre cómo es nuestra vida. En definitiva, son aquellas manifestaciones en los modos de hacer que elige un artista y son, además, las que se ponen en juego en cada obra de esta serie. Por lo tanto, se sustentan en una clara premisa del arte conceptual porque sus universos no están exentos de cuestionamientos.

Para sintetizar, la artista argentina utiliza objetos simples, pero con una carga simbólica para provocar una reconstrucción en el tiempo. Aquí, damos cuenta de un *espectador invitado*, porque tiene el compromiso de asumir la lectura de un lenguaje plástico particular, específico que apela a su capacidad y conocimiento a la hora de interpretar estas obras. Como *invitado* no le basta una sola mirada, sino que debe comprometerse a una lectura que conlleva un recorrido que se extiende mucho más allá de lo que percibimos en una primera mirada.

Consideramos que, ante lo desarrollado, el *espectador* en nuestro corpus es un *espectador proyectado* que oscila entre un *observador*, *invitado*, *protagonista*, *testigo* y/o *coproductor* según el grado de compromiso ante las obras, su nivel de

conexión con las mismas y el nivel de interpretación que alcance en y con las obras. Incluso, puede experimentar ser un *observador* y allí quedarse o puede pasar de *observador a invitado*, de *invitado a testigo*, por citar algunos. Y así sucesivamente.

En resumen, hemos visto que las obras del corpus despliegan escenas ambiguas, mediante objetos y fotografías que conforman una instalación en la que prevalecen situaciones inesperadas. Situaciones que invitan a pensar y a descubrir al *espectador*. Este es el aspecto más relevante de esta serie en particular, pues el *espectador* se encuentra ante un corpus que lo invita a transitar vivencias estimulantes, asumiendo que pareciera estar ante obras que proyectan pensarse para un mundo y sobre un mundo que necesita ser narrado de nuevo. Por eso, Porter, mediante las operaciones estéticas de sus obras, lo quiebra, lo desordena, incluso lo disrumpe, haciendo de cada obra un nuevo nacimiento, una y otra vez, durante diez años consecutivos.

#### **2. 4. Conclusiones preliminares**

Hasta aquí, hemos dado cuenta que la totalidad de las obras del corpus son propias del arte conceptual. Por lo cual, ninguna se sitúa en el bioarte. Sin embargo, se abre una perspectiva en la que el *espectador* de nuestro corpus podría ser un nexo entre el arte conceptual y el bioarte. Por un lado, porque el *espectador* adquiere una nueva mirada que resulta un reto en el contexto de una realidad constantemente cambiante que induce a redimensionar conceptos significativos para una instalación, tales como el campo visual, los planos, la profundidad de campo y de obras, los estilos y géneros de representación, las escalas, los formatos, el lugar de emplazamiento y la circulación, el tiempo de la obra en su más significativa forma de existir y prevalecer. Todos aspectos que son relevantes de atender en la materialidad de la obra y, en

consecuencia, las lecturas que, en su forma de interpretar, pueda hacer el *espectador*.

Por otro lado, porque puede pasar de ser simple receptor de obra, en este caso de un obra ya concluida y hermética a convertirse en un intérprete *activo, invitado o testigo* de un mensaje ambiguo, de un corpus en el que habitan una pluralidad de mensajes que cohabitan en un mismo significante, como si fuera un estudio de caso, a la manera de una artista del bioarte en el que el carácter científico no puede faltar.

Estas reflexiones se completan con la mirada que hemos hecho respecto a las operaciones estéticas de las obras en este corpus: se reitera el empleo de dislocaciones, situaciones donde conviven cosas de distinta naturaleza y emociones a veces encontradas que transcurren en el tiempo y, en este caso en particular, en una serie que tiene una década de trascendencia y permanencia. En palabras de Porter (2015, p. 25): “Toda mi obra es un ensayo, aproximaciones para llegar a cosas a las que uno nunca llega. Y por eso sigo”.

En efecto, se destaca la superposición de tiempos, es decir, la simultaneidad de situaciones que refieren a momentos dispares, donde pareciera que los objetos son elegidos precisamente para responder a diferencias ya sean históricas, de naturaleza o de jerarquías, donde además, crea un espacio en el que la aparente imposibilidad de convivencia, queda abolida. En otras palabras, las obras de este corpus parecen más bien atentar contra la linealidad del tiempo histórico para instaurar una cronología que le es propia: un momento detenido en que esa multiplicidad de instantes se vuelve presente.

Por otra parte, la materialidad da paso a una experiencia particular en la que las obras se muestran como una producción contemporánea que propone una reflexión en el *espectador*.

Para concluir este apartado, destacamos la lectura de un corpus que nos invita a indagar en las operaciones estéticas, que proyectan un *espectador*, el cual al leer una obra seriada como la aquí analizamos puede entenderla como una unidad conceptual. En este sentido, la repetición seriada, que se sostuvo por diez años, de ciertos elementos visuales en diferentes partes de la instalación de las obras que integran nuestro corpus, es una de las formas más efectivas de unificar formalmente la composición que lidera sus estrategias. La repetición, en esta oportunidad, nos permitió observar una nueva mirada en el *espectador proyectado* de esta serie.

Finalizamos afirmando que las operaciones estéticas en la obra de nuestro corpus permiten trabajar con la noción de *espectador proyectado* porque reúnen los dispositivos reconocidos como artísticos que ya no tienen convenciones estereotipadas en la contemporaneidad, transgrediendo los tradicionales lugares asignados por las convenciones histórica.

## CONCLUSIONES

Las conclusiones finales que surgen de esta investigación van más allá de sintetizar los resultados alcanzados porque pretenden, además, explorar instancias de reflexión que configuran la recepción de obra y que, produce sentidos en la experiencia de los lectores.

En el análisis, observamos que la obra conceptual *Reconstrucción* (2005-2015) de Porter resulta de interés porque encuadra un modo de ver el arte en sociedad, en el que la configuración del *espectador* es crucial. Para ello, propusimos ahondar en la noción de operaciones estéticas. De este modo, dimos cuenta de que dichas operaciones configuran nuevos mundos posibles, materializados por un particular modo de hacer. En este sentido, fueron importantes aspectos de la estética de la recepción, porque sirvieron de complemento para justificar la lectura en la actividad del *espectador*, en la que sostenemos la confirmación de una estética que se dirige al camino de la participación, como en líneas generales anticipara Sánchez Vázquez (2007) y que, dependiendo de los datos que las obras brindan al *espectador* (según los estudios de caso analizados) fueron relevantes para evaluar su rol.

En lo que concierne a los aportes al campo disciplinar, las categorías de análisis permitieron atribuir y reunir para las obras del corpus una condición específica. Las obras evocan un tema de índole social. En efecto, este aspecto nos guía para dar cuenta del concepto de verdad del arte y de su sentido, de pensar otras maneras de conocer y entender el mundo. Es allí donde se configura el *espectador*, donde su lectura está determinada por las operaciones estéticas de las obras de arte, en nuestro caso, *Reconstrucción*.

En otras palabras, del análisis concluimos que, desde nuestro punto de vista, leer el corpus en el marco del arte contemporáneo genera un intercambio

metodológico. Por consiguiente, un aspecto que consideramos nuclear, tanto en el arte conceptual como en el bioarte, es la aspiración de unir arte y vida, no solo en términos conceptuales sino también materiales en virtud de la relación entre arte y naturaleza o la centralidad de lo tecnológico. Sin embargo, hemos comprobado que las obras del corpus no son obras que puedan considerarse bioartísticas, pero sí contemporáneas y hacedoras de un concepto.

En definitiva, leer el corpus en clave de bioarte implicó atender a las operaciones estéticas de las obras de arte respecto del modo de provocar variaciones temporales, a la luz de las nuevas capacidades científico-técnicas para obtener resultados respecto a la vida. Tal vez no sea casual el título de esta serie: *Reconstrucción*. Observamos aquí, respecto al disenso en la proyección de la lectura de las obras, que se caracterizan por estar ligados a algunos aspectos de la ciencia y de la tecnología. La evidencia en el corpus aparece en la temática de la serie, desde el modo estratégico de materializar las obras. Es decir, recurre a exhibir evidencias propias de la vida a través del uso de recursos digitales, a pesar de las particularidades irónicas propias del arte conceptual. Es, entonces, una forma de acción con carácter novedoso que procura otras posibilidades de pensamiento, otras emotividades, otros escenarios perceptivos.

Asimismo, esta tesis ofrece una perspectiva de análisis que presenta estrategias metodológicas de utilidad para futuros proyectos de investigación en arte. En relación con ello, aporta nuevos sentidos al campo de conocimiento artístico y, en consecuencia, a la sociedad. Por un lado, porque contribuye a los estudios referidos a una artista argentina con gran trayectoria y continuidad en Argentina, Latinoamérica, Europa y los Estados Unidos. Por otro lado, porque permite replantear la pregunta ¿qué es lo que, pese a todo, queda del arte, de los artistas y de los *espectadores*, en

tanto *espectadores proyectados* de nuestro corpus, en un gesto artístico que podemos estimar o sobrecargar de significaciones? Significaciones que abren un mundo, en este caso particular, esperanzador y optimista.

En definitiva, se ofrece una forma de abordar conceptos y teorías que están entrecruzadas con las operaciones estéticas de los artistas y su incidencia en el *espectador* porque, entendemos, el arte es siempre reflexivo. El artista sigue una poética que, de algún modo, puede incidir en nuestra vida.

Queda en evidencia que el hecho de que prevalezca la perspectiva estética que acentúe la actitud del *espectador proyectado* en nuestro corpus implica experimentar no solamente un placer estético sino además que se genere un abanico de opciones que amplíe el recorrido respecto a encauzar el análisis en el artista. En el artista como un proveedor de experiencias estéticas que inviten a sensaciones que problematicen nuestra percepción y, en consecuencia, incidan en nuestro comportamiento como *espectadores* de obra en un mundo en continua transformación.

Esta conjetura implica afirmar que las operaciones estéticas de las obras y los *espectadores proyectados* pasan a sostener otro tipo de juego que no es el de la simple exhibición/expectación, sino, en algún sentido, el de alguna restitución del lazo social. Es decir, el análisis del corpus nos conduce a futuras líneas de investigación que analicen la simetría entre las operaciones estéticas de las obras y el *espectador*.

El corpus seleccionado nos habilita como *espectadores* a ahondar en el tema de la vida, en obras que se materializan por un artista. De algún modo, esta acción se convierte en nuevo paradigma de resignificación a la obra. Es decir, se abre otra posible línea de investigación para repensar conceptualmente a la vida mediante las

operaciones estéticas de las obras y sus *espectadores*. Por ejemplo, en las obras del corpus abordado aquí, los objetos son ¿únicos? y si es así ¿por qué romperlos?

Ante todo lo expuesto, llegamos a la conclusión de que la infinidad de interpretaciones de obra, por lo general, tiene que ver no solo con los conocimientos, vivencias y compromisos que hacen a los roles del *espectador*, sino también con el contexto en el que se percibe la obra, es decir, el lugar y el momento en que se mira, cómo y desde dónde. De manera análoga, en la particularidad de nuestro corpus, también atendemos a cómo incide o modifica el tiempo la percepción de una obra de las características de *Reconstrucción*. El *espectador proyectado* tiene diferentes posibilidades: se puede reconocer en la obra del corpus, puede identificarse, puede no sentir nada, pero algo le genera. Esto ocurre porque estas obras le habilitan un mundo posible que dotan de significaciones al rol del *espectador*. Es decir, la obra nos representa un desafío para nuestra comprensión.

Por último, las operaciones estéticas de las obras del corpus no advierten características al *espectador* con una mirada tradicional que implique una narrativa mimética. Este aspecto se justifica en las obras de *Reconstrucción* dado que su materialidad es absolutamente contemporánea. A su vez, la materialidad genera repercusiones en el *espectador proyectado* en nuestro corpus y le provoca interpelaciones según el compromiso que asuma.

En otras palabras, como *espectadores* estamos acostumbrados, a una narrativa mimética, a una lectura a priori que en este corpus no predomina. Sin embargo, también podría ser que estemos ante un corpus con características de creación mimética, en tanto y en cuanto se cumpla la representación real de lo que se desea representar. En este sentido, posiblemente Porter distrae y/o confunde porque justamente lo que está proponiendo tiene una representación visual que es idéntica a

la otra pero en otro estado: objeto sano-fotografía del mismo objeto roto. Finalmente, el *espectador* que proyecta nuestro corpus es interpelado a un desafío: el de decodificar las operaciones estéticas para completar su interpretación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, F. (2007). Escher y el arte imposible. Biografías y personajes n° MF 045. ACTA. Disponible en [https://www.acta.es/medios/articulos/biografias\\_y\\_personajes/045061.pdf](https://www.acta.es/medios/articulos/biografias_y_personajes/045061.pdf)
- Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*, (Arte y Educación), Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, Estética.
- Agamben, G. (2011). *¿Qué es lo contemporáneo?* en *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Andrés, Coppá y Otondo (2017). *Materialidad: Una aproximación desde la práctica de taller*. 1a ed. Edulp. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Arias, F.; Duré, F.; Fullana, M. F.; Saco, D. (2017). La aparición signica de la huella como manifestación de la acción de los artistas Liliana Porter, Ana Mendieta y Lucio Fontana en las obras de la exposición Verboamérica. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Azaretto, M. C. [et al.] (2017). *Investigar en arte*. 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Barbeito, A. L. (2019). *En busca de la fotografía expandida. Un estudio sobre las presencias y ausencias de lo fotográfico en experiencias estéticas latinoamericanas contemporáneas*. Tesis de doctorado. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, SEDICI, La Plata, Argentina.
- Barbieri, A. (2020). Operaciones estéticas. Acercamientos semióticos para la construcción de una metodología de análisis del vínculo entre arte y política. Universidad Nacional de Río Negro. Instituto de Políticas Públicas y Gobierno.
- Barthes, R. (2009 [1989]). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Ibérica S. A.
- Bazzano-Nelson, F. (2017). *Liliana Porter and the art of simulation*. Taylor: Routledge.
- Battcock, Gregory (1987). *La idea como arte; documentos sobre el arte conceptual*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. Tesis de doctorado, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, SEDICI, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36702?show=full>
- Belinche, D. y M. Ciafardo (2015). El espacio y el arte. *Metal*; año 1, n° 1. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49545>, <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/metal/contenidos/num1/belincheciafardo.pdf>
- Benítez, L. (2009, primavera). *Bioarte. La vida como material*. *Disturbis* (5). Recuperado de <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/LBenitez.html>
- Benítez, L. (2013). *Bioarte. Una estética de la desorganización*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/129126/lbv1de1.pdf?sequence=1>
- Bürger, P. (2010 [1974]). *La obra de arte vanguardista. En Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Capardi, D. (1995). Acerca del arte conceptual. *Nombres*, Revista de filosofía n° 6. Celan. Open Journal Systems. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/issue/view/98>
- Ciafardo, M. (2015). Arte y opinión: entrevista a Liliana Porter. *Colección Brevarios*; n° 8. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59507>
- Ciafardo, M. (2010) ¿Cuáles son nuestras sirenas? Aportes para enseñanza del lenguaje visual, *Revista Iberoamericana de Educación* 52/2
- Correbo, M. N. (2005, noviembre). Posibilidades reproductivas y transpositivas de las obras conceptuales. I Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual (CIDIAP). Facultad de Bellas Artes, La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40831>
- Correbo, M. N. (2011). Estatuto múltiple de las obras conceptuales. *Plurentes*, n° 1, 1-35. Artes y Letras por Bachillerato de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR>
- Coulter-Smith, G. (2006). *Deconstruyendo las instalaciones*. Madrid: Brumaria.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, España: Paidós.
- Danto, A. (2009). *Introducción: Moderno, posmoderno, contemporáneo*. *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, J. (2001). *Párragon*. En *La verdad en pintura* (pp.27-91). Buenos Aires: Paidós.

- De Santo, E. (2014). *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia un operatoria teórico-ensayística del arte*. Tesis de doctorado, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, SEDICI, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39363>
- Hauser, Jens (2005). *Bio Art - Taxonomy of an etymological monster*, en Hybrid, living in paradox, Austria, Hatje Cantz.
- Kac, E. (2004, 14 de diciembre). A polémica da bio-arte em entrevista com Eduardo Kac. Portal Sesc SP. Recuperado de <http://www.ekac.org/sesc.2004.html>
- Gimenez, V. (2015). Entrevista a Liliana Porter: Soy una jovencita escondida en una señora Disponible en, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/liliana-porter-soy-una-jovencita-escondida-en-una-senora-nid1771744>
- Groys, B. (2008) La topología del arte contemporáneo. Centro Cultural Rector Ricardo Rojas [En línea] <http://www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf> [Recuperado el 20 de septiembre de 2019]
- Groys, B. (2018) *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Jacoby, Costa y Escari (1966). “Un arte de los medios de comunicación”. Recuperado el 17 de octubre de 2019 en [http://www.archivosenuso.org/jacoby-conceptos-fetiche/arte-de-los-medios#viewer=/viewer/1022%3Fas\\_overlay%3Dtrue&js=](http://www.archivosenuso.org/jacoby-conceptos-fetiche/arte-de-los-medios#viewer=/viewer/1022%3Fas_overlay%3Dtrue&js=)
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Lara-Barranco, P. (2002). Arte conceptual: renuncia estético-emocional hacia el objeto. Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte, (15), 253-269.
- Lebenglik, Nerea F. (2013). Grandes hazañas en miniatura. Diario Página 12 Recuperado del 10 de septiembre de 2013.
- Lippard, L. (2004). *Seis años, La desmaterialización del objeto artístico*. Ediciones Akal, S.A. Madrid, España.
- Lippard, L. (2011 [1973]). La desmaterialización del arte. En R. Alonso (Curador), *Sistemas, acciones y procesos 1965-1975*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Lopez, Anaya, J. (2000). *Historia del arte argentino*. 3ª. Ed. Buenos Aires: Emecé.
- López del Rincón, D. y Cirlot, L. (2013). Historiando el bioarte o los retos metodológicos de la Historia del Arte (de los medios) Artnodes, nº 13, 62-71. FUOC. Recuperado de <http://artnodes.uoc.edu>
- Matewecki, N. (2012). Cuerpos híbridos: cuerpos biónicos, cuerpos semi-vivos, cuerpos manipulados. En A. Ceriani (Comp.), *Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas*. La Plata: Edulp.
- Matewecki, N. (2014, abril). Las obras del espectador en el arte contemporáneo. El caso del bioarte. *Boletín de Arte*; año 14, nº 14. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39897>
- Matewecki, N. (2017). “Arte vivo. Artistas, obras y espectadores del bioarte”. En López del Rincón (comp.) *Naturalezas mutantes. Del Bosco al bioarte* (pp. 249-278). Bilbao: Sans Soleil
- Morgan, R. C. (2003). *Del Arte a la idea: ensayos sobre Arte Conceptual*. España: Akal, S. A. Arte Contemporáneo. Museo Nacional de Bellas Artes, (2015). Liliana Porter, Antológica.
- Porter, L. y Tiscornia, A. (2019 ). *Diálogos*. Editorial Excursiones.
- Quaranta, M. (2013). El hombre con el hacha y otras situaciones breves, un site specific creado para el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) por la artista argentina Liliana Porter, en revista La única, Buenos Aires Bazar Americano. Recuperado de <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=473&pdf=si> )
- Richard, N., (1994). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago, Chile, Editorial Cuarto Propio.
- Rancière, J., (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Bordes Manantial.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?. En ¿Qué es el arte contemporáneo?* (pp. 299-336). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sánchez Vázquez, A. (2007). *Quinta conferencia. Hacia una estética de la participación (II)*. En De la estética de la recepción a una estética de la participación (pp. 81-99). México: FFyL, UNAM.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.
- Speranza, G. (2013). Counterclockwise en Ruth Benzacar Galería de Arte. Recuperado de <http://www.ruthbenzacar.com/artistas/liliana-porter/>
- Speranza, G. (2017). *Cronografías Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- Suñiga Santoyo, P. (2013): Dos perspectivas en torno a la hibridación cultural latinoamericana en Texum, abril 2013. Recuperado en : <http://arttextum.net>

- Tchukran, N. J. (2008). *Sendas del Bioarte*. Buenos Aires: Recursos electrónicos Fargas, Joaquín. Ingeniero y artista a cargo del laboratorio de Bioarte en la Universidad Maimónides. [www.joaquinfargas.com.ar](http://www.joaquinfargas.com.ar)
- Valesini, M. F. (2015). *La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador*. Tesis de posgrado. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, SEDICI, La Plata, Argentina.
- Valesini, M. F. (2014). Del minimalismo a la instalación. Aportes conceptuales en torno a la experiencia del arte. *Arte e investigación*, N° 10, 2014, pp. 108-116. Revista de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Vásquez Rocca, A. (2008). Ilya Kabakov; El arte de la instalación y el palacio de los proyectos, en *Revista DU&P Revista de Diseño Urbano y Paisaje*, Universidad Central de Chile, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, FAUP, ISSN 0717- 9758, Volumen V, N° 15, Diciembre 2008. Disponible en [http://www.ucecentral.cl/dup/pdf/15\\_vaz\\_rocca\\_analogica.pdf](http://www.ucecentral.cl/dup/pdf/15_vaz_rocca_analogica.pdf)
- Vázquez Rocca, A. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 37 (1).
- Vicente, M. M. (2015). *El espacio como experiencia social de lugar. Aportes hacia la enseñanza y el aprendizaje de los lenguajes artísticos*. Tesis de posgrado. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, SEDICI, La Plata, Argentina. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/54845>
- Vives, L. y Sánchez, F. (2011). *Retórica visual de la mirada*. Madrid : Encuentro, D.L
- Volk, G. (2013). Una terrible simplicidad, Acerca del arte de Liliana Porter en Ruth Benzacar Galería de Arte. Recuperado de <http://www.ruthbenzacar.com/artistas/liliana-porter/>
- Wajcman, G. (2001). *De los objetos al objeto. En El objeto del siglo (pp.43-77)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ynoub, R. (2017) Prólogo. En Azaretto, C. (comp.) *Investigar en arte*. Buenos Aires: Ed. EduLP.

Corpus: Porter, L. Obras de la serie *Reconstrucción* (2005-2015) Recuperado de <http://lilianaporter.com/>