



**LEGADO.ar**  
GRACIELA TAQUINI



**Legado / Graciela Dora Taquini ... [et al.]. - 1a ed. -**  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: **Graciela Dora Taquini, 2023.**

Libro digital, PDF  
Archivo Digital: descarga y online

**ISBN 978-987-88-8835-4**

1. Arte. 2. Artes Visuales. 3. Audiovisual. I. Taquini, Graciela Dora.  
CDD 700.2



## LEGADO.ar

Producción, edición y diseño: Marcela Andino, Romina Flores, Silvana Spadaccini y Graciela Taquini,

© de los textos, sus autoras

© de las obras, sus autores

© de las imágenes, sus autores

[www.legado.ar](http://www.legado.ar)



# INDICE

A propósito del proyecto legado.ar Graciela Taquini.....	7
Historiar lo escurridizo: Lecturas difractivas en torno a la paradoja Jazmín Adler .....	45
Fulgores. Notas sobre imágenes entrelazadas: iconología, emociones y potencia de la imagen Alejandra Torres.....	77
Isla mujeres: una excursión a otras tierras del video Mariela Cantú .....	93
Dar la cara, poner el cuerpo. Diálogo sobre la autorrepresentación entre Fabiana Gallegos y Graciela Taquini Fabiana Gallegos.....	115
Soy una mujer, soy una persona, soy una atención, soy un cuerpo mirando por la ventana Mariela Yeregui .....	141
Modos y derivas del matenar en las prácticas audiovisuales Gabriela Larrañaga.....	175
Apuntes para un relato Silvana Spadaccini.....	199
Kimono mata batón Toia Bonino.....	223

# Historiar lo escurridizo: Lecturas difractivas en torno a la paradoja

*Jazmin Adler*

## Grata diversidad: perspectivas en abismo

Me permito empezar este escrito haciendo foco en la figura de Graciela para decir que es difícil afirmar con certeza cuándo la conocí. Diría que desde siempre porque, aun cuando todavía no me había encontrado con ella en persona, ya venía siguiendo su trabajo, y esto hacía que la sintiera cercana. En realidad nos habíamos cruzado varias veces en diferentes eventos y espacios, pero el encuentro *tête-à-tête* finalmente se dio una tarde de marzo en su departamento de la calle José Mármol. Le mandé un mail para contarle que quería hacerle algunas preguntas sobre sus obras y curadurías (en ese momento yo estaba empezando a reconstruir la escena del arte y la tecnología en la Argentina para mi investigación de doctorado) y ella, generosamente, me invitó a tomar el té en su living, donde me recibió con ese espíritu siempre curioso e incisivo, un mantel de tela bajo las tazas y los labios pintados de rojo o bordó.

Tengo toda nuestra conversación grabada en la mente y en la computadora. Charlamos durante tres horas, comimos palmeritas y fuimos recordando la historia de su vida en zigzag: partimos de los estudios sobre arte medieval que hizo en España a principios de los años setenta y llegamos a los guiones curatoriales que ideó hacia comienzos del tercer milenio para exposiciones de arte electrónico organizadas en el Espacio Fundación Telefónica, la Bienal de Cuenca, el Festival de Arte Multimedia en Belfort-Montbéliard, el Centro Cultural San Martín, el Recoleta y tantos espacios más. Recordó cómo decidió dedicarse al "arte de los vivos y los jóvenes",<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Algranti, L. y Taquini, G. (2011). "Biografía", en *Grata con otros: muestra antológica de Graciela Taquini* (cat. exp). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, p. 97.

entre quienes siempre se sintió par, y cómo fue que descubrió la obra de Jorge Prelorán. Me contó que Elena Oliveras y Remo Bianchedi le dijeron: "Graciela, a vos que te gusta tanto el cine, ¿por qué no ves qué pasa con el videoarte?". También me contó cómo dejó de trabajar en el Museo de Motivos Argentinos José Hernández para coordinar programaciones de video experimental en el San Martín "cuando el videoarte era todavía una entelequia".<sup>2</sup> Pero esa impronta ilusoria que en aquel momento el video todavía traía aparejada poco a poco iría adquiriendo una dimensión de realidad. *Roles*, su ópera prima, nacida de un ejercicio en el taller dictado por John Sturgeon en FADU-UBA, inauguró una lista de obras videográficas. A la producción artística de Graciela se suman otros hitos de su carrera, como la creación del ciclo de Arte Electrónico en el auditorio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el diseño del rubro homónimo en el Salón Nacional, la producción de los veintiún programas televisivos de *Play Rec* y el impulso de un sinfín de proyectos curatoriales que sucesivamente incorporaron medios y formatos sin precedentes.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 99.

Volviendo al tema del comienzo, comparto una primera observación: conocer a Graciela es entender que ella es Grata-en-diversidad. No me refiero solamente a la diversidad autoatribuida, por ejemplo, a través del plano inquisidor de *Roles* ("señorita", "monja", "puta", "bebota", *et al.*), sino a la pluralidad de facetas que viene encarnando hace por lo menos cincuenta años. Artista, historiadora del arte, académica de número, investigadora, gestora, curadora y visionaria. No puede ni quiere ser definida de una única manera porque ella nunca se ajusta a categorías fijas... o se ubica en todos los casilleros en simultáneo. He aquí la primera paradoja.

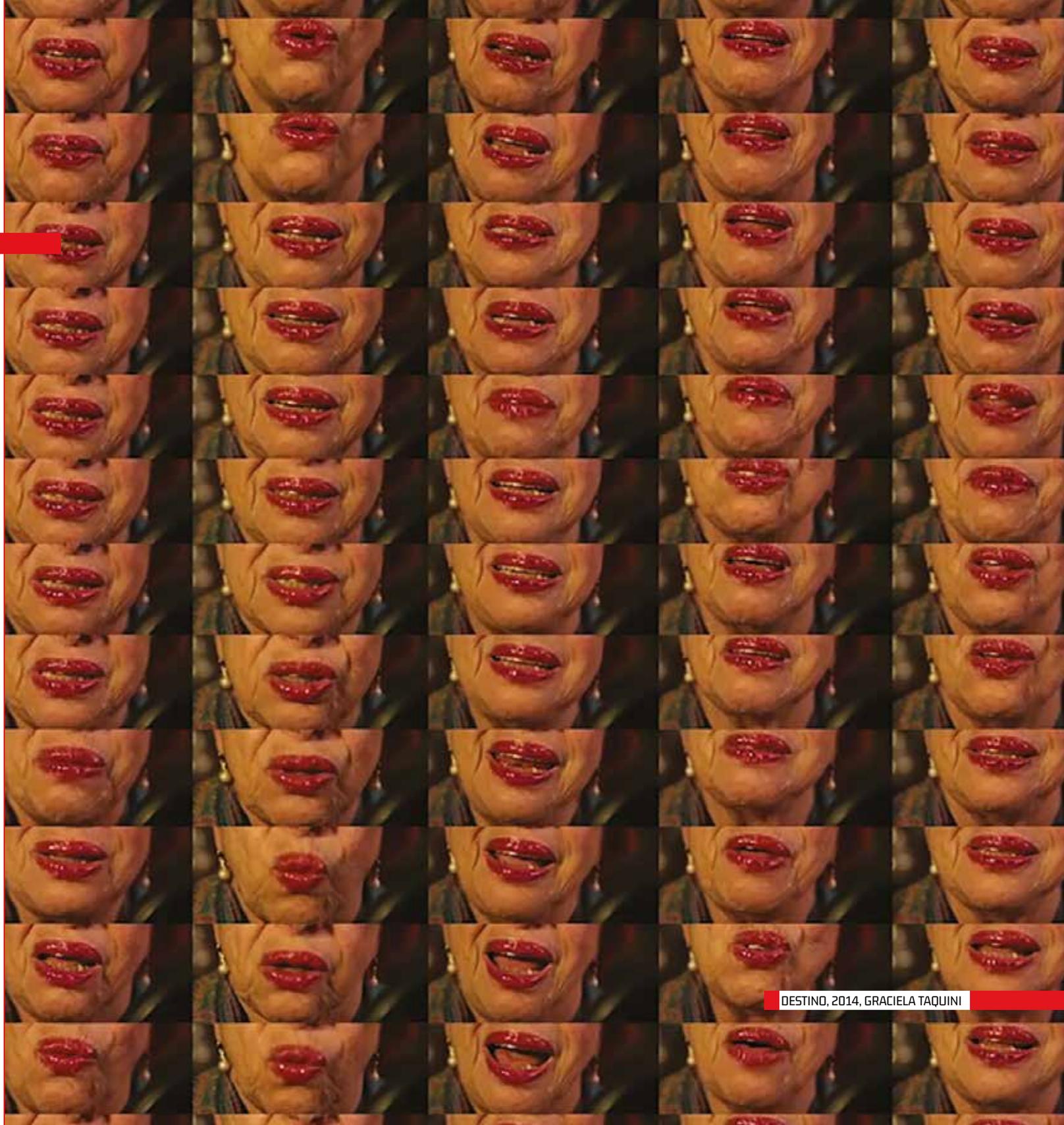
Cuando hace un tiempo nos reunimos –esta vez por Zoom– para pensar juntas en los ejes del capítulo que me tocaría escribir para el proyecto Legado, recordamos que para uno de sus cumpleaños, unos cuatro o cinco años atrás, fuimos con Mariela Yeregui a tomar el té a su casa. Era el mismo escenario que el de aquel primer encuentro, pero en esta nueva ocasión nos vimos convocadas por otras charlas. Entre idas y vueltas, sumergidas en varios temas al mismo tiempo, nos dimos cuenta de que nuestros respectivos ingresos a la carrera de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos



Aires están separados por un módulo de veinte años: Graciela entró en 1964, Mariela en 1984 y yo en 2004. Al descubrir esta suerte de número áureo que nos une y separa en una línea temporal imaginaria, nos sacamos una foto delante del espejo del ropero provenzal del living de Graciela. Posteamos la foto en Facebook y en uno de los comentarios alguien preguntaba de manera muy elocuente: "Pero ¿qué hacen las tres en el ropero?". Recuerdo que al leerlo me reí un buen rato porque entendí lo cómica que podía resultar nuestra triple imagen escalonada proyectada en un armario, capturada en una foto torcida tomada por mí.

Trayendo a la memoria ese encuentro, esa imagen y ese ropero, advertimos ahora con Graciela que, más allá de lo simpática que pueda parecer la foto, el espejo no es una mera anécdota. De chica ella era la encargada de ir al cine a acompañar a su hermana los sábados por la noche en sus citas, misión que le permitió ir viendo todas las películas que en realidad eran para los "grandes". Una de ellas, *La dama de Shanghai*, la marcó por completo. En particular quedó fascinada por la célebre escena del final, donde los personajes de Elsa Bannister (Rita Hayworth) y su marido Arthur (Everett Sloane) se enfrentan en un

laberinto de espejos que multiplica las imágenes de ambos en una sucesión de perfiles repetidos hacia el infinito. Ya desde más chica, antes de encontrarse con el film de Orson Welles, Graciela jugaba a reproducir su imagen en uno de esos espejos triples integrados por una parte central fija y dos laterales articulados. Esa misma perspectiva en abismo es la que aparece en la secuencia de la película, aunque en este caso extendida a todo un espacio de límites difusos. Caminando a través de esa habitación, de repente Arthur nota que Elsa parece estar apuntándole con un arma, si bien las imágenes son tan confusas que no es fácil identificar en qué sector de la habitación se ubica su esposa: "Esos espejos, es difícil decirlo, me estás apuntando a mí, ¿verdad? Yo te estoy apuntando a ti, cariño. Naturalmente matarte a ti es matarme a mí. No hay diferencia". Estos reflejos distorsionados que borran los bordes entre realidad y apariencia para evocar perspectivas sincrónicas sobre las mismas situaciones, personas, eventos y cosas, así como las nociones de engaño, artificio y trampantojo, son algunos de los temas frecuentes en el trabajo videográfico y curatorial de Graciela. En este punto emerge una segunda dimensión de paradoja. El carácter escurridizo propio de lo inclasificable,



DESTINO, 2014, GRACIELA TAQUINI

aquello que escapa de toda categoría fija, es devuelto por la imagen proyectada en un espejo deformante. Más que de reflejos de lo mismo, se trataría en realidad de un proceso de difracción, la metáfora óptica a la que apelan filósofas y científicas como Donna Haraway y Karen Barad para historiar lo diferente, volver a mirar lo mismo con otros ojos y rescatar **perspectivas** que **no** han sido **consideradas** por los **enfoques dominantes**. Ubicada en las antípodas del espejo tradicional, destinado a reflejar exactamente lo mismo que tiene delante y todavía anclado en la distancia entre el objeto que refleja y el sujeto reflejado, la difracción propone formas distorsionadas que transforman lo dado. Aquí ya no encontramos relatos únicos u orígenes primigenios, porque la difracción produce interferencias, interacciones e historias heterogéneas. Puede, por ende, funcionar como paradigma de otro tipo de "conciencia crítica".<sup>3</sup> En uno de sus artículos de la década del noventa, Haraway<sup>4</sup> recupera el concepto de

<sup>3</sup> Dolfijn, R. y van der Tuin, I. (2012). "Interview with Karen Barad", en *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press. MPublishing - University of Michigan Library, p. 51.

<sup>4</sup> Haraway, D. (1999). "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles", en *Política y Sociedad*, vol. 30, pp. 121-163.

"otros inapropiados/bles", formulado por la teórica feminista y cineasta americano-vietnamita Trinh Minh-ha,<sup>5</sup> cuyas metáforas permitirían bajar otra clase de óptica y geometría dirigidas a reconsiderar las relaciones basadas en la diferencia, ya sea entre personas o entre organismos y máquinas, sin necesidad de recurrir a la dominación jerárquica, al proteccionismo paternalista y colonialista, a las oposiciones antagónicas, ni a la interdependencia o la unión simbióticas. Una lectura difractiva no refleja ni refracta provocando desplazamientos de lo mismo en réplicas y reproducciones,<sup>6</sup> sino que conduce a encontrar "patrones de diferencia que hacen la diferencia".<sup>7</sup>

<sup>5</sup> La noción sugerida por Trinh Minh-ha alude a las "redes de actores multiculturales, étnicos, raciales, nacionales y sexuales" (Haraway, D., op. cit.), surgidos a partir de la Segunda Guerra Mundial, y define la posición de aquellas personas que no pudieron adoptar el rostro del "yo" ni del "otro" dictaminados por los relatos históricos dominantes, esto es, quienes no encajaron en las categorías hegemónicas pero tampoco quedaron capturados por la diferencia. Ser un "otro inapropiado/ble", plantea Haraway, supone encontrarse en una relación crítica y difractada como forma de instaurar otro tipo de vínculos más allá de las lógicas de dominación.

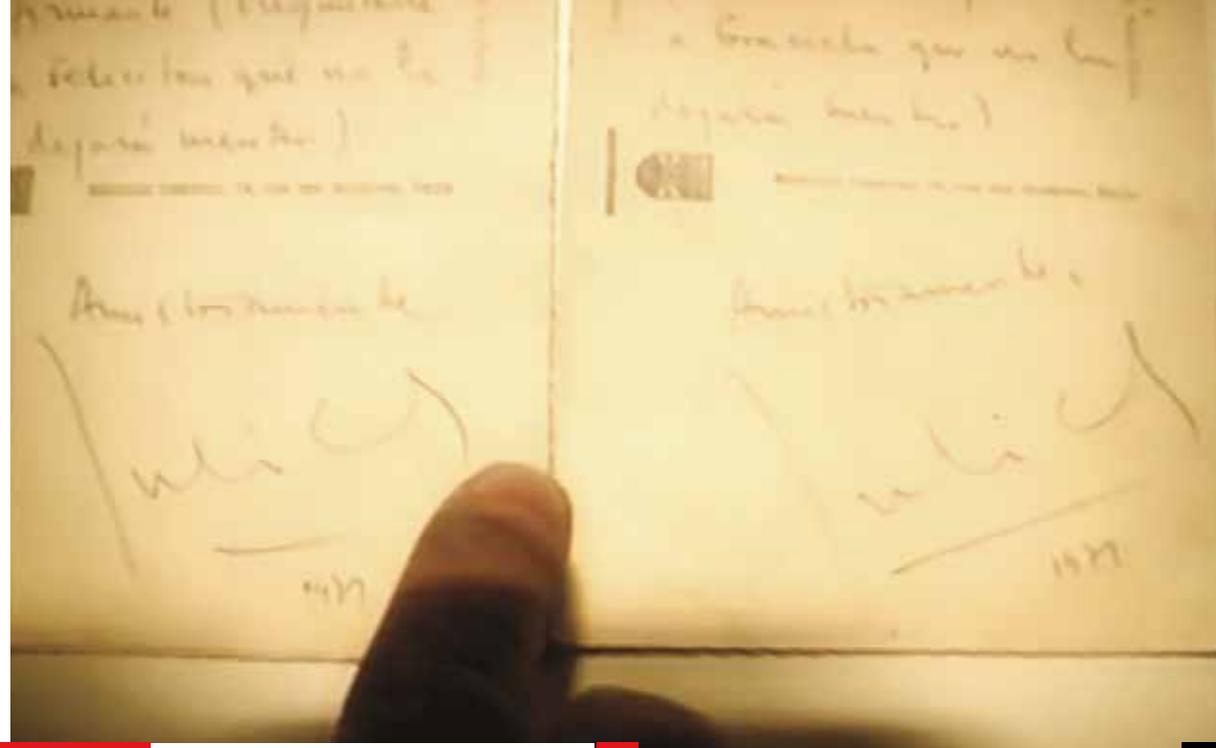
<sup>6</sup> Haraway, D., *ibid.*

<sup>7</sup> Dolphijn, R. y van der Tuin, I., *op. cit.*, p. 49.

(Llegando a este momento del escrito debo decir que Graciela insistió en que no quería que el capítulo se centrara en su obra. Sin embargo, ya que estamos hablando de la cuestión de las perspectivas, creo que el hecho de invitarnos a escribir en primera persona, además de un desafío, es un impulso para compartir algunos pensamientos desde un enfoque experiencial que, por lo menos en mi caso, buscan ser plasmados de esta manera. Podría decir que el texto toma este relato en torno a *Grata* como punto de partida y de llegada; en el recorrido irán sucediendo otras cosas...).

Entre la verdad y la mentira, entre el plano de lo real y lo imaginario, y entre los territorios de la literalidad y la metáfora, se abre una zona difusa como alternativa a las formas instauradas del pensamiento binario moderno. Es en ese espacio donde la *paradoxa* se da rienda suelta en manifestaciones que atentan contra toda clase de lógica dominante, a través de operaciones diversas que comprenden, por ejemplo, la imposibilidad de encasillar de manera definitiva muchas de las prácticas bajo las categorías y clasificaciones artísticas hegemónicas; los *loops* de obras que comienzan y terminan aunque carecen de principio y final; los encuentros y desfasajes entre formas artísticas y sus contenidos; las semejanzas y diferencias entre objetos comunes y sus réplicas estéticas, o bien entre piezas encontradas y creadas; la alternancia de instancias que provocan un quiebre en los formatos tradicionales y otros momentos de retorno hacia la estabilidad de la materia; o inclusive los desajustes entre la apariencia de las obras y el modo en que los artistas deciden nombrarlas. Es que si la paradoja se opone a la *doxa* –entendida como buen sentido y sentido común, diría Deleuze<sup>8</sup>–, sus modos de existencia ponen en jaque al único sentido proclamado por el buen sentido. La paradoja demuestra que no hay orden según el cual haya que elegir una dirección y mantenerse en ella: "de ahí que la potencia de la paradoja no consista en absoluto en seguir la otra dirección, sino en mostrar que el sentido toma

<sup>8</sup> Deleuze, G. (2010). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.



LO SUBLIME/BANAL, 2004, GRACIELA TAQUINI

siempre los dos sentidos a la vez, las dos direcciones a la vez".<sup>9</sup>

En la obra de Graciela existe una zona de ambigüedad en la que el sentido suele tomar dos caminos en simultáneo. Tal vez uno de los casos más evidentes sea *Lo sublime/banal* (2004) –la barra que separa los conceptos es un componente crucial del título–, atravesado por los límites de lo acontecido y lo recordado, lo objetivo y lo subjetivo, lo creíble y lo increíble, lo casual y lo planificado, lo cercano y lo lejano. El carácter sublime del encuentro con Julio Cortázar, sucedido en un pasado parisino tres décadas atrás, es reconstruido en el tiempo presente de una cocina

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 94.

porteña común y corriente. En el video se muestra la postal firmada por el escritor en 1971, en la que Cortázar asegura que el encuentro efectivamente tuvo lugar y que, si entrara la duda, Graciela podría confirmarlo con su amiga: "Graciela se encontró en París con el abajo firmante (preguntarle a Felicitas quien no la dejará mentir)". Felicitas, por su parte, conserva otra postal también firmada por él que dice exactamente lo mismo pero a la inversa. Como sugieren las intérpretes del video, ambas postales se corresponden completamente, al punto de que pueden ser pensadas como un espejo (resuena aquí el intercambio entre Arthur y Elsa en la escena de los espejos de *La dama de Shanghai*: "Naturalmente matarte a ti es matarme a mí...").

■ En la curaduría de *Vértigo: acerca de la paradoja* (2004),<sup>10</sup> exhibida en Malba en el marco del ciclo "Contemporáneos", Graciela recordaba la asociación entre paradoja y pasión del pensamiento propuesta por Deleuze en *Lógica del sentido*, previamente citado, y ubicaba a la primera como motor de la experiencia. Cada vez que se cree haber llegado a una verdad, un giro cambia el rumbo, "una sensación espiralada recorre su sentido".<sup>11</sup> El tema de las ambigüedades ya había aparecido en su proyecto curatorial *Trampas: en torno al simulacro* (Alianza Francesa, 2001), asociado a las apariencias y las simulaciones, y se plasmaría también en *Implícito/explicito* (El Bordo, 2005), cuyo guion estuvo orientado por las tensiones entre lo dicho y lo no dicho desde una perspectiva irónica que tanteaba la sutileza

<sup>10</sup> La muestra estuvo integrada por tres proyectos de Augusto Zanela (*Pasaje*), Nushi Muntaabski (*Cubo de nieve*) y Martín Bonadeo (*No es*). Las obras exhibidas, de carácter efímero, daban cuenta de una "estética de la ambigüedad" de acuerdo con las distintas "obsesiones de sus autores" (cita del texto curatorial de *Vértigo: acerca de la paradoja*. Disponible en <http://www.gracielataquini.info/vertigo.htm>).

<sup>11</sup> Cita del texto curatorial de *Vértigo: acerca de la paradoja*. (Disponible en <http://www.gracielataquini.info/vertigo.htm>).

de los límites entre el amor, el sexo y la sensualidad.<sup>12</sup> En *Espejo de agua* (Estudio Abierto, 2005), la cualidad de la paradoja y la ambigüedad fue delineada en torno a la figura del espejo de agua en permanente mutación, superficie sobre la cual no se proyecta un reflejo fijo, sino imágenes en abismo que nos llevan, una vez más, al laberinto de espejos de *La dama de Shanghai*. Las dicotomías conceptuales están presentes en curadurías posteriores, como *Caja Negra/Cubo Blanco* (arteBA, 2006) y *Naturaleza y arteificio: entre la armonía y la crisis* (Centro Cultural San Martín, 2008).

Estas antinomias modulan las propuestas estéticas y conceptuales de otras de sus obras. Aquello que se dice y aquello otro que permanece oculto, que se expresa sin ser dicho o que se muestra sin mirar a cámara, en el caso de *Secretos*<sup>13</sup> (2007). El adentro y el afuera en *Sísifa* (2007), donde también se juega la tensión entre el interior de la pantalla y el mundo exterior, la realidad y la ficción, la acción de ver y ser vista,

<sup>12</sup> Cita del texto curatorial de *Implícito/explicito*. (Disponible en [http://www.gracielataquini.info/implicito\\_explicito.htm](http://www.gracielataquini.info/implicito_explicito.htm)).

<sup>13</sup> *Secretos* fue realizado junto a Gabriela Larrañaga y Teresa Puppo.



RITA, 2021, GRACIELA TAQUINI

el retrato y el autorretrato, el mito griego y su reversión electrónica. La fricción entre lo nuevo y lo viejo implicada en toda recuperación de lo abandonado, de la transformación de lo perdido en pos de la emergencia de lo nuevo, en *Quebrada* (2008-2009). El espacio sagrado del arte y el espacio profano en *¿Qué hay entre los unos y los cerros?* (2009); en palabras de su autora, el espacio para la "liberación de las dicotomías maniqueas" en un mundo en el que el arte puede ser concebido como "fundador de universos" mientras que, al mismo tiempo, es "alimentado por la realidad que lo circunda".<sup>14</sup> Lo programado y lo azaroso en *Destino* (2014), *¿Quién soy? en Destino 2* (2018) y *Rita*<sup>15</sup> (2022), obras que plantean preguntas retóricas, y que oscilan entre el determinismo tecnológico y la impredecibilidad de la magia, entre lo interactivo y lo monológico.

<sup>14</sup> Taquini, G. (2007). "Los prefijos de nuestro tiempo", en *Cibertronic*, nº 8, s/p.

<sup>15</sup> En este caso, la pregunta retórica "¿Cuándo empieza tu futuro?", proyectada en la instalación en diferentes idiomas, juega con el carácter paradójico de las traducciones. Junto a la pantalla, una Santa Rita –planta sudamericana nombrada como la santa patrona de los imposibles y las causas desesperadas– se encuentra sumida en la atmósfera azulada de la tecnología y marca el contrapunto de la naturaleza.



## Paradojas conceptuales en el campo de batalla

Si revisamos algunas obras que tempranamente en la Argentina imbricaron el arte y las tecnologías, nos encontramos con otras propuestas que también asumieron una dimensión conceptual de la paradoja.<sup>16</sup> En *Experiencias visuales 1967*, exposición organizada por Jorge Romero Brest en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), Margarita Paksa presentó *500 Watts, 4.635 Kc, 4,5 C*.<sup>17</sup> Elaborado con la colaboración de Fernando von Reichenbach, ingeniero, inventor y director técnico del Laboratorio de Música Electroacústica del ITDT, el proyecto consistió en una instalación ideada para un espacio oscuro de dieciocho metros de largo por seis metros de ancho. Un proyector de luz pulsante emitía un rayo que se veía alterado al ser interceptado por dos cajas de acrílico, las cuales contenían una sustancia gaseosa. En lugar de propagarse con normalidad, la luz se diseminaba en ciertas direcciones específicas y, al atravesar la sustancia, formaba dos cilindros blancos en la sala. Mientras que una primera zona estaba ocupada por las cajas acrílicas, en un segundo sector se exhibían los parlantes y las

<sup>16</sup> Valga una aclaración: digo que "también" asumen una dimensión conceptual porque en las obras de Graciela la doble dirección de la paradoja parece tomar forma en y a través de conceptos, como el recuerdo (*Lo sublime/banal*), el silencio (*Secretos*), el encierro (*Sísifa*), la resistencia (*Quebrada*), el misterio (*¿Qué hay entre los unos y los ceros?*), lo especular y lo retórico (*Destino, Rita*).

<sup>17</sup> Documentación de la obra disponible en <https://archivoivr.unq.edu.ar/index.php/margarita-paksa-500-watts> y <https://youtu.be/isNOHycNgJs>

■ células fotoeléctricas, estas últimas destinadas a convertir la energía lumínica en energía eléctrica. Cuando el público transitaba en el espacio, provocaba transformaciones lumínicas y, en consecuencia, alteraba el sonido de la instalación en tiempo real. Los diferentes niveles de volumen variaban de acuerdo con la cantidad de personas que se encontraban recorriendo la instalación.<sup>18</sup> En la descripción del proyecto, Paksa identificaba como objetivo de la obra la posibilidad de establecer un "juego de oposiciones en exactas repeticiones seriales";<sup>19</sup> y procuraba convertir al espectador en un participante activo cuya interacción resultaba clave para que la experiencia pudiera ser desplegada. De esta manera, la pro-

<sup>18</sup> "La descripción técnica sobre el sonido consigna que a partir de una nota fundamental del 2º, 3º y 4º armónicos, o sea la combinación de un sonido cuya frecuencia es múltiplo de la de otro denominado principal y que se produce simultáneamente con éste, se articula una cantidad de 2 sonidos (a, b, c) más un cuarto que es la suma de los componentes; el número de los parlantes es de 8 (dos por sonido); el volumen es de 3 a 6 Watts y el timbre es agudo-grave". La cita fue extraída de Paksa, M. (1997). *Proyectos sobre el discurso de mí*. Buenos Aires: Fundación Espigas, p. 40.

<sup>19</sup> Paksa, M., *ibid*.

puesta conceptual era articulada en tres pares de oposiciones: luz/oscuridad, silencio/ruido y materialización/desmaterialización. Mientras que los primeros dos pares binarios hacían referencia a la primera y segunda zona (la de las cajas acrílicas y la de las células fotoeléctricas y los parlantes), la materialización/desmaterialización se ponía a tono con algunos debates que estaban teniendo lugar en la escena artística hacia los años sesenta.<sup>20</sup> Según Paksa, la búsqueda de un camino de

<sup>20</sup> En julio de 1967, Oscar Masotta impartió una conferencia en el Instituto Di Tella publicada bajo el título "Después del pop, nosotros desmaterializamos". Allí aludía al happening y al arte de los medios de comunicación de masas en cuanto manifestaciones que comenzaban a valerse de materiales "inmateriales". En palabras de Masotta: "Así como la materia de la música se halla en una cierta materia sonora, o en el continuo de los estímulos auditivos; o de la misma manera que el bronce, o la madera, o el mármol, o el vidrio, o los nuevos materiales sintéticos constituyen la materia con la cual y sobre la cual es posible hacer esculturas, las obras de comunicación definen ellas también el área de su propia materialidad. La materia inmaterial, invisible con la que se construyen obras informacionales de tal tipo no es otra que los procesos, los resultados, los hechos y/o los fenómenos de la información desencadenada por los medios de

desmaterialización conducía a realizar operaciones inversas de materialización, repetición y transposición: de luz a sonido, de lo invisible a lo invisible, de lo audible a lo inaudible.<sup>21</sup> A través de

información masiva (Ej. de medios: la radio, la televisión, los diarios, los periódicos, las revistas, los afiches, los pannels, la historieta, etcétera)". [Masotta, O. (1969). "Después del pop: nosotros desmaterializamos", en *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez]. Hacia la misma época, en el contexto internacional, Lucy Lippard escribía *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, un trabajo dedicado al análisis del arte conceptual que refiere al proceso de desmaterialización como una "retirada del énfasis sobre los aspectos materiales (singularidad, permanencia, atractivo, decorativo)", es decir, como una pérdida de protagonismo del aspecto material, físico, estético y formal de la obra. [Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal]. En 1967, estas ideas en torno a la desmaterialización de la obra en conexión con el auge del arte conceptual fueron plasmadas por Lucy Lippard y John Chandler en su artículo "The Dematerialization of Art", publicado en febrero de 1968 en *Art International*. [Chandler, J. y Lippard, L. (1968). "The Dematerialization of Art", en *Art International*, vol. 12, nº 2, 1968, pp. 31-36].

<sup>21</sup> Glusberg, J. (1985). *Del pop-art a la nueva imagen*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, p. 368.

este camino podría llegar al "número en código" mediante una "situación tecnológica" que conduciría a una "comunicación por otra forma de los sentidos, un desdoblarse de sí misma creando un estremecimiento del conocimiento, apuntando a lo intangible, pero repudiando toda situación metafórica o simbólica".<sup>22</sup>

Los espacios fronterizos entre los conceptos involucrados en la obra de Paksa buscan poner en movimiento el pensamiento. En algunos trabajos, las dos direcciones simultáneas asumidas por la paradoja suponen una crítica explícita al paradigma binario sustentado en las jerarquías dicotómicas que configuran los imaginarios de la cultura occidental. Este es el caso de *Partido de tenis*,<sup>23</sup> un proyecto ideado por Paksa en los años sesenta y concretado en 1997 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La instalación constaba de una cancha de tenis a escala reducida, cuyos límites se encontraban señalados por luces de neón. La red divisoria medía cuatro metros de alto, aspecto que evidenciaba la imposibilidad de desarrollar el juego. A cada lado de la red, un

<sup>22</sup> Paksa, M., *op. cit*.

<sup>23</sup> Imágenes de la obra disponibles en [https://www.youtube.com/watch?v=L\\_UUDFdW9s](https://www.youtube.com/watch?v=L_UUDFdW9s)



500 WATTS, 4.635 KC, 4.5 C., 1967, MARGARITA PAKSA

par de carteles luminosos intermitentes se encendían alternativamente con las frases "Tú eres ganador", "Tú eres perdedor". Junto a la cancha de tenis, sobre la pared, se proyectaba un video digital de once minutos de duración, en el cual la artista leía un texto enmarcada por distintos entornos gráficos del software Adobe Premiere. Las imágenes de Paksa aparecían de frente, de perfil y de espaldas, ocupando distintas partes de la pantalla, mientras recitaba frases que ubicaban al deporte como metáfora de la competencia social y de la economía de mercado, donde en general triunfa el "más apto". La cancha de tenis se convertía así en un campo de batalla. El carácter competitivo del juego entrañaba una metáfora del "excesivo dualismo propio del neoliberalismo contemporáneo"<sup>24</sup> y de una serie de oposiciones que suelen operar como casilleros inamovibles: éxito/fracaso, mente/cuerpo, naturaleza/tecnología, intuición/intelecto, racional/irracional, ganador/perdedor. Este tema aparecía en el texto del video, entre cuyas aserciones se lee: "**TENSIÓN, CONTRAPOSICIÓN, POLARIDAD, BINOMIO, CONTRAPUNTO, CLAROSCURO** siguen marcando nuestra manera de pensar y de sentir aun cuan-

<sup>24</sup> Paksa, M., *op. cit.*

do la ilusión de un gran cambio verdadero ya ha pasado y el tiempo ha transformado hasta a la política como una reliquia del pasado"<sup>25</sup>

Las tensiones conceptuales han sido asimismo características de la obra de Lea Lublin. *Fluvio subtunal* es uno de sus proyectos que podríamos leer en conexión con la figura de la paradoja. Con la intención de investigar la oposición dialéctica entre los conceptos de naturaleza y tecnología,<sup>26</sup> la obra fue concebida en 1969 como una situación artística en el contexto de la inauguración del túnel subfluvial Hernandarias, construido ese mismo año para comunicar las ciudades de Santa Fe y Paraná. La ambientación ideada por Lublin fue desarrollada a beneficio de la Asociación para la Lucha contra la Parálisis Infantil (ALPI) de Santa Fe, institución que convocó al ITDT para organizar un evento artístico que pudiera sumarse a la programación de una serie de actividades celebradas en el marco del lanzamiento del viaducto. La propuesta de la artista argentina radicada en Francia consistió en un recorrido integrado por distintas zonas.<sup>27</sup> Estas comprendían una "pisci-

<sup>25</sup> Paksa, M., *ibid.*, p. 60.

<sup>26</sup> Lublin, L. (1970). "El fluvio subtunal", en *Dinamis*, nº 16.

<sup>27</sup> Algunas fotografías de las distintas zonas se encuentran

na" con agua que el público necesariamente debía atravesar para poder sumergirse en la experiencia; una "zona de los vientos" donde tubos inflables de distintos colores eran movidos por ventiladores emplazados en el piso y techo; una "zona tecnológica" integrada por una suerte de cortina vinílica sobre la que se proyectaban diapositivas con imágenes de la construcción del túnel, además de quince televisores que en circuito cerrado mostraban aquello que estaba sucediendo en otros sectores de la ambientación; una "zona de producción" con máquinas mezcladoras y distintos materiales como tierra, cal y arena para que los espectadores pudieran con ellos hacer sus propias mezclas; una "zona de luz negra" donde, además de los colores fosforescentes, se identificaban elementos con aromas y olores; una "zona de descarga" con formas inflables de polietileno que el público podía golpear; el "Fluvio subtunal", un túnel de plástico transparente de veinte metros de largo, unido a la zona de la naturaleza, que permitía ser recorrido por dentro y

disponibles en <https://www.snoeck.de/book/314/Lea-Lublin%3A-Retrospective>. Las descripciones de estas zonas pueden ser consultadas en Lublin, L. (1969). *Proceso a la imagen III: Fluvio subtunal*. Santa Fe: Instituto Di Tella - ALPI.

por fuera; la "zona de la naturaleza", en la cual los visitantes se encontraban con animales vivos, árboles y piedras; y la "zona del ocio y la participación creadora", a la que se llegaba cruzando un puente que atravesaba al Fluvio por arriba y donde se ubicaron stands de bebidas y comidas, tiro al cuadro, una ambientación musical y un espacio para que el visitante compartiera sus sensaciones luego de la experiencia que había vivido a través del recorrido. En consonancia con otros de sus proyectos, en *Fluvio subtunal* el binomio adentro/afuera<sup>28</sup> tomó distintas configuraciones y entró en relación con otros pares de oposiciones entramadas en la convergencia de materialidades y elementos tanto naturales como artificiales. A lo largo del recorrido, el espectador se encontraba con que animales, piedras, arena, troncos, hojas y frutas convivían con poliestireno expandido, lámparas eléctricas, esencias aromá-

<sup>28</sup> El binomio adentro/afuera aparecerá en obras posteriores de la artista, como, por ejemplo, en *Cultura: dentro y fuera del museo*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile en 1971. Un análisis cabal del proyecto puede ser consultado en Plante, I. (2018). "Crítica institucional desde el Tercer Mundo. *Cultura: dentro y fuera del museo*", en *Sztuka Ameryki Łacińskiej*, nº 8, pp. 119-140.

ticas, televisores, cámaras de video y proyectores de diapositivas, entre otros materiales y dispositivos asociados al componente tecnológico de la oposición dialéctica referida por Lublin.<sup>29</sup> En un nuevo mundo atravesado de manera radical por el auge de los medios de comunicación masiva de los años sesenta, la proliferación de formas alternativas de circulación de imágenes y contenidos, y la modulación de nuevos modos de distribución de lo sensible<sup>30</sup>, la investigación de Lublin en torno al binomio natural/artificial procuró situar a la omnipresencia tecnológica como complemento de la naturaleza<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Para profundizar en las características de la obra, sus diferentes zonas, los materiales comprometidos y el entramado sociocultural en el que fue gestada, véase Penna, F. (2011).

"El paisaje tecnológico del Fluvio Subtunal, de Lea Lublin (Santa Fe, 1969)", en Kozak, C. (comp.). *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina* (1910-2010). Paraná: La Hendija.

<sup>30</sup>Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

<sup>31</sup> Dice Lublin: "La inversión de la realidad permite que la experiencia estética se transforme en vital, y nos da la posibilidad de integrarnos en un mundo donde la tecnología es el complemento nuevo de la naturaleza". Estas ideas de la artista son citadas por Florencia Penna en el texto consignado en la nota anterior (p. 191).

Si en el caso de Lublin la paradoja está ligada al aspecto conceptual de la dicotomía naturaleza/cultura, en otras obras como las de Vera Molnar y Margaret Raspé, el doble sentido del binomio encarna en las tensiones humano/máquina. En el trabajo de Molnar, esta polaridad compromete un espacio de ambigüedad que deviene de un juego de inversión de roles entre la labor de la artista y la producción de la computadora. Motivada por las búsquedas de los artistas constructivistas que conoció en París hacia los años cuarenta, comenzó a realizar pinturas abstractas compuestas a partir de formas geométricas sencillas como el cuadrado y el triángulo. En ellas la línea adquiere absoluto protagonismo en función de un sistema lógico sustentado en el azar como regla. Empezó así a crear imágenes utilizando números de la guía telefónica para generar valores aleatorios que pudieran operar como reglas elementales sostenidas en combinatorias. Su objetivo consistía en obtener series de obras hechas a partir de un número limitado de elementos geométricos alterados en pequeños incrementos para producir variaciones<sup>32</sup> Entre fines de la década del cincuenta y el año 1968, diseñó un método orientado a controlar aquellas variaciones con mayor sistematicidad y, de esa manera, dio origen a su *Machine imaginaire*, un proceso basado en instrucciones de composición para sus collages, pinturas y dibujos que imitaban la programación algorítmica de la computadora y determinaban las características

<sup>32</sup> Franco, F. (2019). "Vera Molnar: An Attitude Contre", en Vera Molnar: Paintings and Drawings (1947-1986). New York: Senior & Shopmaker Gallery.

■ finales de la obra. Este procedimiento –sistémico y sistemático– ideado por Molnar ubicó su práctica en una zona de creación ambigua entre el quehacer de la artista y el comportamiento del ordenador. En 1968, trabajando en el Centro de Cálculo de la Universidad de París, en Orsay, tuvo acceso a una computadora de IBM y poco a poco descubrió los lenguajes de programación Fortran y BASIC, con los cuales emprendió la realización de nuevas obras erigidas sobre los principios del orden y el caos, e integradas por una secuencia compleja de distintos elementos repetidos.<sup>33</sup> A partir de entonces trabajó en una serie de pinturas algorítmicas y gráficos generados por computadora ploteados en tinta sobre papel, como *Inclinaisons* (1971), *Mao Computer Drawing* (1971) y *Hommage à Barbaud* (1974),<sup>34</sup> entre otros. Aun

<sup>33</sup> Vera Molnar fue de las primeras mujeres artistas en investigar los usos creativos del ordenador. Hacia la misma época, se destaca el trabajo de otras figuras también pioneras en el terreno del arte por computadora, como Michael Noll, Georg Nees, Frieder Nake, Manfred Mohr, Waldemar Cordeiro, Charles Csurí y John Whitney, entre otros.

<sup>34</sup> Documentación de estas obras disponible en [https://static1.squarespace.com/static/5e3f1213ef4feb2a835408ff/t/5e52a7a829ef9101746e5fa8/1582475184949/Vera\\_Molnar\\_2019.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5e3f1213ef4feb2a835408ff/t/5e52a7a829ef9101746e5fa8/1582475184949/Vera_Molnar_2019.pdf)

en el caso de estas piezas producidas a través del uso del ordenador, Molnar sostuvo que el fin último de su investigación no era la computadora en sí, sino que su intención radicaba en poner a la máquina al servicio de su imaginación, esto es, transformarla en una "esclava" para hacer realidad sus "sueños".<sup>35</sup> Mediante la inversión de los roles y las funciones convencionalmente atribuidas a la máquina, Molnar proveyó a esta una cualidad humana sin dejar de asumir la paradoja: "Puede sonar paradójico, pero la máquina, que se cree fría e inhumana, puede ayudar a realizar lo más subjetivo, inalcanzable y profundo del ser humano".<sup>36</sup> Esta zona ambigua entre las producciones maquínica y humana es precisamente el foco de su obra *Lettres à ma mère*<sup>37</sup> (1991), una serie de dibujos que imitan la estructura de las cartas manuscritas por la madre de la artista,

<sup>35</sup> Entrevista a Vera Molnar por Hans Ulrich Obrist. (Disponible en <https://vintage.hu/wp-content/uploads/2019/03/Molnar-Vera-HUO-interview.pdf>).

<sup>36</sup> "Vera Molnar: Interruptions". (Disponible en <https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/vera-molnar-interruptions/>).

<sup>37</sup> Imágenes de la obra disponibles en [https://dam.org/museum/artists\\_ui/artists/molnar-vera/lettres-a-ma-mere/](https://dam.org/museum/artists_ui/artists/molnar-vera/lettres-a-ma-mere/)

cuya letra fue transformándose a lo largo de los años hasta su fallecimiento. Su caligrafía regular y gótica devino con el tiempo caótica y prácticamente ilegible. Molnar convirtió estas cartas en dibujos realizados por computadora, algunos de los cuales incluso combinan líneas hechas por la máquina y otras realizadas a mano por ella. Unas y otras imágenes presentan características tan similares entre sí, que resulta difícil distinguir si fueron dibujadas por la artista o si en realidad son efecto del algoritmo.

Mientras que Vera Molnar explora la paradoja humano/máquina mediante un corpus de obras en las cuales ella emula el funcionamiento de la computadora, o bien emplea el ordenador como una herramienta para expandir sus capacidades humanas, en el trabajo de Margaret Raspé cuerpo y tecnología no están disgregados: ella misma corporiza la máquina. Lo hace a través de la utilización de un dispositivo al que designó "casco con cámara", construido a principios de la década del setenta a partir del ensamble de una cámara Super 8 a una estructura metálica que está unida a un casco. De esa manera, la cámara queda situada a la altura de uno de sus ojos sin necesidad de sostener el artefacto. Con esta suerte de prótesis, Raspé devino en *Frautomat* (mujer-máquina)

y grabó distintas acciones relativamente cotidianas, visualizadas desde el punto de vista subjetivo de la artista. Algunas de ellas son actividades históricamente asociadas con el mundo femenino, como la tarea de lavar los platos en *Tomorrow, Tomorrow and Tomorrow - Let Them Swing* (1974), la preparación de un *Schnitzel en Schweineschnitzel* (1972), el asado de un pollo congelado (1971) en *Oh Death, How Nourishing You Are* (1972-1973), o el batido de la crema en *The Sadist Beats the Unquestionably Innocent* (1971). En otros films, la artista se graba ejecutando dibujos o pinturas, como sucede en *The Self-movement of the Frautomat* (1977) y en *Blue on White* (1979), respectivamente.<sup>38</sup> Todas estas obras, creadas y protagonizadas por la Frautomat, pueden ser leídas en clave performática. Desde los años sesenta, las interacciones entre la danza, el teatro, las artes visuales, la música y el cine experimental dieron lugar a un conjunto de acciones ligadas al conceptualismo, al happening y al body art, en las cuales el cuerpo adquiere preeminencia. El *performer* explora la potencia de su presencia física en la acción, al mismo tiempo que apunta

<sup>38</sup> Documentación de las obras disponible en <https://lux.org.uk/artist/margaret-rasp>

## “Queerización” de espacio y tiempo

a desarticular la experiencia cotidiana mediante estrategias diversas que incluyen, por ejemplo, la exposición de lo prohibido, la exacerbación de aspectos frívolos o banales de la cultura, y la visibilización de tensiones políticas y sociales de su propia época como una forma de socavar las estructuras dominantes.<sup>39</sup> En el caso de Raspé, el acto de filmar y la acción desarrollada convergen en un “ojo instrumentalizado” que hace que la artista observe la tarea realizada a través del aparato, situación que simultáneamente la convierte en espectadora de su propia performance. De allí que Raspé refiera a una cualidad de escisión implicada en su trabajo: “Estoy escindida: por un lado físicamente relajada, con mi mano de pintora accionista, y por otro lado soy una observadora racional concentrada mirando a través del visor de la cámara”.<sup>40</sup> La ambigüedad de la *Frautomat* se despliega en los confines de la subjetividad de la artista “humana”, compenetrada en la secuencia de pasos necesarios para ejecutar cada

<sup>39</sup> Pinta, M. F. (2014). “Performance”, en Kozak, C. *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.

<sup>40</sup> Tribute to Margaret Raspé”. (Disponible en <https://lightcone.org/en/news-418-hommage-a-margaret-raspe>).

una de las acciones de sus films –cocinar, lavar, pintar–, y la presunta objetividad omnisciente que denota la cámara. Pero ¿quién realiza verdaderamente estas acciones, la artista o el artefacto? Si las obras de Raspé son efecto del trabajo conjunto humano-máquina, por momentos oscilan entre performances realizadas especialmente para la cámara, cuya existencia depende enteramente de su registro, y, a la inversa, situaciones acontecidas con independencia del acto de ser filmadas, pero donde el dispositivo de captura busca documentar lo sucedido para evitar que el inherente carácter efímero de la acción condene a ésta al olvido.

Las paradojas en torno a los cuerpos de humanos y máquinas reaparecen en algunas obras de Joaquina Salgado y Nina Corti aka QOA, trabajos que echan por tierra las divisiones categóricas tanto entre lo físico y lo virtual, como entre los conceptos de naturaleza y tecnología. En la performance audiovisual *Mitologías futuras*, cuya primera edición en vivo tuvo lugar en 2020, en el contexto de MUTEK San Francisco, les artistas propusieron la noción de “queerización” de espacio y tiempo para imaginar otros futuros posibles donde imagen y sonido ya no sean concebidos como componentes de mundos diferenciados, pertenecientes a distintas escalas jerárquicas, sino como “materias vibrantes”<sup>41</sup> entrelazadas. En aquella oportunidad crearon un espacio subacuático, sonoro y visual, que tendía a autotransformarse y retroalimentarse a partir de la mezcla en vivo. La idea de “queerizar” el espacio-tiempo, así como la construcción de un ecosistema digital vinculado al elemento agua, son dos temas también presentes en una pieza posterior titulada *Hidrontes*<sup>42</sup> (2022). Esta instalación audiovisual es definida por ellos como una ficción especulativa de seres acuáticos que desembarcan en tierras secas y abandonadas para comenzar a elaborar prácticas de compostaje y cuidado recíproco, destinadas a

<sup>41</sup> Esta noción es propuesta por les artistas en la descripción de su obra. (Disponible en <https://joaquinasalgado.com/Mitologias-Futuras>).

<sup>42</sup> Documentación de la obra disponible en <https://drive.google.com/drive/folders/1SNR4V2rcj3XgPwXHxe-uKTzWRnUy9cV9>



HIDRONTES, 2022, JOAQUINA SALGADO

recomponer la vida vegetal.<sup>43</sup> Las imágenes son proyectadas en dos televisores led y una pantalla de tela cosida a mano a una pieza de hierro, provista de una malla de cobre recuperada de cables descartados. Los tres dispositivos están sincronizados y, además, son vinculados mediante luces azules que también interconectan a las "guardianas vegetales", dos trenzados de ramas vegetales con hilos de cobre dispuestos en los extremos opuestos de la sala. Mientras

<sup>43</sup> Esta descripción proviene de un documento inédito proporcionado por los artistas.

que en uno de los televisores se visualiza la animación 3D de los seres submarinos arribando a la tierra vacía para devolverle la vida, en el otro aparece "SpirituAI", un personaje animado encargado de guiar a estos seres en su llegada, cuyas expresiones replican los gestos del rostro humano. Por su parte, la pantalla muestra imágenes satelitales de la mina Bajo de la Alumbreira, en Catamarca, junto a la representación 3D de una de las guardianas vegetales. Lejos de instaurar una perspectiva distópica centrada en los perjuicios de las tecnologías en la naturaleza, *Hidrontes* se pregunta por las tácticas de cuidado

mutuo que pueden ser diseñadas con el objetivo de barajar un porvenir que no necesariamente se vea arrasado por la tecnificación de la vida cotidiana. Ante ciertos fenómenos que tensionan las relaciones naturaleza/tecnología, como la voracidad del cambio climático y la explotación de los recursos naturales, el proyecto imagina un futuro en que el segundo componente del binomio deje de ser pensado como una amenaza. En este futuro más cercano que lejano, la tecnología se colocaría al servicio de la vida en pos de los intereses comunes de los cuerpos y los territorios que hoy se ven amenazados por las dinámicas patriarcales del extractivismo. A su vez, tanto el entretejido de elementos tangibles e inaprensibles de la instalación como la existencia simultánea de las guardianas vegetales en el espacio de la sala y en la fotogrametría de las proyecciones apuntan a desarticular las oposiciones físico/virtual y material/inmaterial, sobre todo considerando el aspecto paradójico relativo a la producción de las tecnologías digitales: aun los dispositivos sustentados en materialidades inasibles (técnicas holográficas, animaciones proyectadas prescindiendo de hardware visible o ciertos entornos sensoriales inmersivos, solo por mencionar algunos ejemplos) requieren de la

materialidad metálica que conecta a la Tierra con el fenómeno tecnológico-medial.<sup>44</sup> Si en los años sesenta Lea Lublin admitía la paradoja naturaleza/tecnología ubicando la expansión tecnológica como complemento de lo natural, varias décadas después, Joaquina Salgado y Nina Corti vuelven a sondear formas alternativas que permitan habitar aquellos conceptos sin relegarlos al hermetismo maniqueo de las dicotomías polares.

<sup>44</sup> Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra, p. 93.

## Reflexiones finales

En el texto curatorial de *Caja Negra/Cubo Blanco*, Graciela Taquini y Rodrigo Alonso apuntaban que la fórmula elegida para nombrar a esta exposición, dedicada a promover el video en la edición de arteBA de 2006, entrañaba una "incrustación simbólica de dos conceptos"<sup>45</sup>: el primero de ellos asociado a la historia de los dispositivos ópticos; el segundo entendido como paradigma del espacio expositivo moderno, durante las últimas décadas cuestionado por la producción artístico-tecnológica. Sin embargo, el esquema erigido sobre una antinomia conceptual no se reducía a una mera contraposición estática, sino que procuraba delinear una zona de tensiones que dinamizaba a la práctica artística contemporánea. La "distribución de fuerzas"<sup>46</sup> aludida por los curadores, quebraba la inmutabilidad del binomio para avivar un diálogo activo entre estas nociones. En las obras analizadas en los apartados precedentes, un reparto de fuerzas semejante es configurado a través de la paradoja en modos de decir y hacer específicos que admiten explícitamente el fenómeno técnico/tecnológico del cual participan,<sup>47</sup> y que incluyen conceptualizaciones diversas en cada caso: la ambigüedad de las apariencias, la multiplicidad de facetas propias

<sup>45</sup> Cita del texto curatorial de *Caja Negra/Cubo Blanco*. (Disponible en: <http://www.gracielataquini.info/cajanegracuboblanco.htm>).

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Estas obras pueden, por lo tanto, ser calificadas como tecnopoéticas/políticas. Sobre este punto, véase Kozak, C. (comp.) (2011), *op. cit.*

y ajenas, y las imbricaciones verdadero-real-natural y falso-simulado-artificial frecuentes en la obra de Graciela; el juego de oposiciones en repeticiones seriales investigada por Margarita Paksa en *500 Watts*; las polaridades y los contrapuntos que articulan su propuesta en *Partido de tenis*; las pretendida complementariedad entre omnipresencia tecnológica y naturaleza proyectada por Lea Lublin en *Fluvio subtunal*; las relaciones recíprocas entre cuerpo y máquina características de las obras de Vera Molnar y Margaret Raspé; y las teorizaciones en acto en torno a la "queerización" del espacio y el tiempo, así como la ruptura de las diferencias jerárquicas entre imagen y sonido emprendidas en las piezas de Joaquina Salgado y Nina Corti.

En la primera oración de este ensayo escribí que me autoconcedía el permiso de empezar hablando de Graciela. En efecto, la ambigüedad inherente a su espíritu inclasificable y la recurrencia de la paradoja en su trabajo me convocaron a pensar en las obras de otros artistas que desde las convergencias entre el arte y las tecnologías también hacen de aquella un rasgo distintivo. Apelando a la imagen del espejo, diría que en estos proyectos contemporáneos se ponen en juego diferentes dimensiones de la paradoja cada vez, como si se

tratara de los perfiles multiplicados en el laberinto de Welles, pero atravesados por la interferencia y la diferencia propias de toda lectura difractiva. Por otro lado, desde un punto de vista metodológico, la metáfora de la difracción permitió ensayar relaciones entre obras correspondientes a distintas épocas y geografías, entramándolas como fragmentos diversos de una breve historia heterogénea sin dejar de admitir el desafío implicado en la noción de contemporáneo.<sup>48</sup> Con respecto a esta problemática de las categorías, en una entrevista a Graciela, Valeria González observa que el dramatismo de una obra como *Roles*, o la ficción de *Sísifa*, se valen de recursos barrocos de apelación emocional que dejan atrás el ascetismo conceptual de los años setenta. A esto Graciela responde: "¿Qué cosa, no? ¿Entonces soy barroca o contemporánea? Otro rol más para sumar a la lista que comenzó con mi primera obra",<sup>49</sup> Cierro el texto con este final abierto para no traicionar a la paradoja.

<sup>48</sup> La noción de arte contemporáneo trae aparejado un amplio debate que excede los límites de este escrito. Basta con recordar que existe un sinnúmero de publicaciones (libros, capítulos, ensayos, artículos, conferencias) tituladas con preguntas tales como "¿Qué es el arte contemporáneo?" o

<sup>49</sup> González, V. (2011). "Diálogo con Graciela Taquini", en *Grata con otros: muestra antológica de Graciela Taquini, op. cit.*, p. 19.