

**Constructos artísticos, multilinguajes y contemporaneidad**  
**Por Gabriela Barrionuevo**

Ensayo publicado en la revista **Caos/Cosmos N°3**

Hoy me levante con preguntas, de esas preguntas que muchas veces nos rondan y nos definen. Algunas de ellas han sido respondidas y muchas esperan por ser formuladas. En cualquiera de los casos lo maravilloso de esta profesión consiste en no dejar de preguntarse. Y como consecuencia poner en duda todos los paradigmas<sup>1</sup> con cada nuevo paso una y otra vez. Es decir: poner en duda las respuestas ya institucionalizadas o naturalizadas.

Miento amigos lectores. Las preguntas me las arrancó con elegancia Adolfo<sup>2</sup> en un café bien conversado. Pero hoy, definitivamente, pugnan por ser expuestas cual vedette en la gigantografía de la marquesina.

¿Voy a cuestionarme los grandes interrogantes del arte? No creo, es materia constante y la parafernalia que se desprende de tamaño entramado es muy compleja como para ser expuesta en este texto por tratarse de conceptos contradictorios, extensos, y... muchos etcéteras, en realidad me voy a preguntar sobre otras cuestiones que llevan en definitiva a aumentar la confusión. Sí gente, acá no habrá soluciones, ni recetas, ni teorías. Lamento decepcionarlos. Pero los invito a pensar juntos, a rebatir las palabras y a generar al menos nuevas preguntas.

Desde hace casi dos décadas he sentido estar parada en una especie de nuevo paradigma (¿nuevo?...Veremos), en donde la obra es una construcción colectiva. Hace un tiempo, conversando con Celia Marcó del Pont<sup>3</sup>, me comentaba que para ella la obra multimedia por excelencia es la ópera. Por aquel entonces yo ya estaba indagando en las posibilidades de multilinguajes en el arte y este concepto se quedó anclado de una manera muy precisa y no puedo más que decir que lo hice propio. Tal vez de forma misteriosa mi gusto por la ópera en la adolescencia se desarrolló a la par de Soda Stereo, Git, y los posters de los 80' que decoraban mi habitación, como una especie de adelanto a lo que serían mis futuras incursiones y experimentos artísticos. Sí. Experimentos, porque tienen mucho de proyectual, algo de matemática, un poco de física y si es necesario están abiertos a recibir aportes de los campos de conocimiento que en "aparición" no tienen que ver con el arte.

**La ópera y los multilinguajes.**

*La ópera es un arte total en el que confluye la música, el canto, la poesía, las artes plásticas y, en ocasiones, la danza. En cada obra todos los componentes de la ópera combinan su expresividad y belleza. Esta compleja alquimia hace que cada*

---

<sup>1</sup> El término paradigma significa «ejemplo» o «modelo». En todo el ámbito científico, religioso u otro contexto epistemológico, el término paradigma puede indicar el concepto de esquema formal de organización, y ser utilizado como sinónimo de marco teórico o conjunto de teorías.

<sup>2</sup> Adolfo Sequeira amante del arte y la cultura, coleccionista de encantos sobre papel, fue director del Museo Caraffa y vicepresidente de la Agencia Córdoba Cultura entre otras muchas actividades.

<sup>3</sup> Licenciada en Grabado: Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela de Artes. UNC. Cba. Arg. Profesora de Grabado y Dibujo: Esc. Prov. de Bellas Artes «Dr.Figueroa Alcorta». Cba. Arg.

*función sea un espectáculo extraordinario, monopolizando la vista, el oído, la imaginación y la sensibilidad del público, en el que todas las pasiones humanas están en juego. (Europea, s.f.)*

Me voy a quedar con esta definición, que tal vez los especialistas puedan ampliar o desmentir o resemantizar. Sin embargo lo que más me atrapa de la ópera es, en definitiva, su carácter “total” y uno de los aspectos más llamativos es que nace del deseo. La ópera nació en Italia a finales del siglo XVI (Barroco). Un grupo de músicos e intelectuales florentinos, la Camerata fiorentina, estaban fascinados por la antigua Grecia y se oponían a los excesos de la música polifónica renacentista. Los miembros querían revivir lo que se creía que era la simplicidad de la tragedia antigua. La primera ópera que todavía hoy se representa fue *La Favola d'Orfeo* (La leyenda de Orfeo), compuesta por Monteverdi en 1607. El deseo de saltar las barreras de las especialidades para crear se empezaba a materializar. De esa manera los escritores hicieron libretos, los intérpretes pusieron su voz, la música fue trabajada por orquestas, bandas, cuartetos, etc., y en la puesta en escena se pusieron manos a la obra (nunca tan bien dicho) plásticos, vestuaristas, escenógrafos, coreógrafos, directores actorales y podemos seguir sumando.

Hoy, cuando eso ocurre le damos innumerables nombres y solemos atribuirle la magia a los avances tecnológicos.

¿Pero por qué tomar la ópera como punto de partida? ¿Por qué hablar de ella como ejemplo de multilinguaje? Creo que en este punto es bueno que les aclare que más allá del carácter plural de una ópera lo que me lleva a esta elección es el “modo” de participación colectiva. Lo que nos lleva irremediamente a preguntarnos ¿Qué es o en que consiste hacer arte hoy? ¿La obra de arte es un proyecto artístico en sí mismo o se desvincula de esta premisa?

Cuando de arte se trata, sobretodo de artes visuales, en el imaginario popular subsiste de manera obstinada la imagen del pintor en su atelier solo frente al lienzo. Y sí, aún estamos en cierta medida haciendo esa práctica. Yo misma tengo períodos en donde me veo así: sola frente al papel, o trabajando una matriz para grabado. Este es un aspecto de la creación artística que no es invalidado (todo lo contrario) sino que convive con la obra de construcción colectiva.

El artista o especialista que “crea y produce” en la actualidad no siempre se mantiene en un solo “modo de producción”, no puede, está en su naturaleza indagar, romper estructuras, interactuar con otros. Porque el mundo en el que vivimos es plural y desoír el entorno puede ser una acción arriesgada. Los que venimos de una formación de base academicista hemos aprendido el trabajo en solitario, sin embargo, a medida que nos animamos a salir del taller, empiezan a ocurrir otras cosas, o al menos es lo que a mí me ocurrió.

Más pronto que tarde aprendí que muchas veces en una obra de arte “las individualidades aportan pero no los individualismos”.

### **El constructo artístico colectivo.**

¿Cómo llega a nosotros la participación colaborativa? En mi caso, la palabra que lo resume es “necesidad”. Sin poder explicar muy bien cómo, empecé a tener necesidades artísticas. Necesitaba de repente otros conocimientos. Necesitaba de manera sedienta otros aportes de otras personas. Aportes que no estuvieran en función de mis caprichos artísticos, sino aportes que respetaran la

obra. Me faltaba la mirada del otro no como quien juzga sino como quien se siente con la libertad para incluirse. Pero al parecer mis necesidades no fueron ni serán nunca más, en realidad son las necesidades de la obra.

Descubrí con placer que aquellos que colaboraron y colaboran en el constructo de una obra de arte tienen al menos en un buen grado la necesidad como motor de acción e interacción.

Un constructo existe o al menos nos damos cuenta de su existencia, pero no podemos demostrarlo con métodos científicos tradicionales, en el caso del proceso de creación de una obra de arte (y esto es mi propia versión punible de ser rebatida) el constructo hace a lo intrínseco de la obra cuya construcción de sentido se conforma de múltiples conceptos, ideas, símbolos, facetas, saberes y actores, y que, si alguno de estos aspectos se ausentara el constructo original se vería afectado.

Bunge define al constructo como un concepto no observacional por el contrario de los conceptos observacionales o empíricos, ya que los constructos son no empíricos, es decir, no se pueden demostrar (Bunge, 1973). Claro que esta definición de Bunge es del campo específico de la psicología y podría atreverme a decir que una vez que la obra de arte se materializa o adquiere entidad se transforma en la “prueba” del constructo artístico. Es decir, mientras estas ideas o sentidos no son tangibles sí eclosionan como un todo en la obra artística.

Con esto en mente y comiéndome el cerebro es que salgo de pesca. Agarro la caña larga, la red y un buen recipiente donde proteger mi búsqueda y mi recolección casi salvaje de aquellos (conceptos, técnicas, personas, etc.) que se encuentren navegando en la misma corriente.

*Tarde de viento.  
Un pescador contempla  
El mar alborotado.  
(Estela, 2013)*

El haiku de Estela, es bastante representativo. Cuando estamos en plena búsqueda, una parte importante de la misma es la observación, la contemplación. Todo coexiste. Todo es un gran río revuelto. Y no podemos más que mirarlo y hacerlo nuestro desde nuestra propia contemporaneidad. Esta corriente compartida no se trata de campos de conocimiento unidireccionales, sino más bien de este constructo intangible. De este modo hablar de interacción se vuelve absolutamente necesario. ¿Cuántas mentes, corazones, saberes pueden ser parte de un constructo artístico? Las necesarias, sin diferenciación, sin abandono de una hacia las otras. Las partes se necesitan como en una maquinaria exquisita para poder ponerse en marcha.

Una de las experiencias en donde sentí toda la fuerza del constructo artístico fue PROTEJGER. Este proyecto me hizo sentir la necesidad de incluirme. Y más allá de la convocatoria me sentí libre de hacerlo. La invitación fue por parte de +mediums<sup>4</sup>, y el proyecto tenía la particularidad que cada mediador y especialidad compartían el constructo y participaban activamente de esa idea, ninguno de los activos constructores sobrepasábamos la obra, la obra se presentaba íntegra, despojada de “nombres propietarios”. Para ser exactos he de aclarar que sí aparecían nuestros

---

<sup>4</sup> <http://masmediums.com/> +mediums es grupo de artistas asociados cuyo principal objetivo es reflexionar sobre los aspectos cotidianos del arte en su función-no función. Componen un sistema de trabajo orgánico en red.

nombres en algún lado, pero los nombres estaban todos juntos, compartiendo y tejiendo... los verdaderos artistas eran los espectadores-actores. Es decir el OTRO, la gente, el de a pie diría algún sectario, y aquí vale la aclaración de que esas categorizaciones me molestan bastante, como si las personas valieran más o menos según una grilla "instalada" que pormenoriza el valor real de los seres humanos, como si no dependeríamos unos de otros para la subsistencia, incluso para la subsistencia del arte mismo.

El / los objetivos de la obra y su idea primigenia está muy bien explicada en su espacio web:

*"PROTEGJER. Objetivo: Presentación y puesta en funcionamiento de PROTEGJER (como red y plataforma flexible, habitable y fusionable).*

*Proteger: del latín protegere (amparar, favorecer, defender), formada por el prefijo pro (hacia adelante, a favor de) y del verbo tegere (cubrir, proteger); resguardar a una persona, animal o cosa de un peligro, poniéndole algo encima, rodeándole, etc.*

*Actuar con cada obra, física y emocionalmente, siendo protegido-protector, contenido-continente, espectador-actor para que la interacción de sujeto-objeto modifique a ambos. Si no existen bordes entre lo que está adentro y lo que está afuera existe su reversibilidad. Ejemplo: alguien podrá transformarse en objeto y viceversa o su idea de ser, convertirse en somos, y así ad eternum. Nadie es siempre igual / nada es siempre igual. Todo y todos estamos en transformación permanente en el tejido del espacio y tiempo." (+mediums, 2013)*

La figura de mediador y no de artista deja en claro, ya desde su denominación, el rol de los participantes. Incluso extendiéndose más allá de las fronteras de lo convencionalmente establecido. En PROTEGJER se intervino el Museo Caraffa convirtiéndolo en un espacio de creación e interacción permanente durante un mes, en donde los mediadores facilitábamos los medios para que todo el mundo pudiera crear. De esta manera los mediadores abandonan el título de propiedad sobre el acto de creación. El arte no sólo es para todos sino que todos pueden hacer arte y ser artistas.

Para aportar a este constructo mi participación en el mismo estuvo centrada en dos nodos específicos. *A-documenta* y *Tele-espío*. Solo utilizaré como ejemplo este último por tratarse quizás del más apropiado para este texto.

En *Tele-Espío: ADN/DNI sensorial*, se trabajó con un equipo multidisciplinario: Gaby BARRIONUEVO y Betina POLLIOTTO de las artes visuales, el ingeniero Miguel Ángel PESCE de la empresa RETYS y el ingeniero Gabriel Eligio DOMENECH de la empresa GEDING junto a un grupo de ingenieros que desarrollaron la modificación del software específico para este nodo. Todos los mediadores, sin importar su formación o conocimientos tuvieron la misma posibilidad de aportes en libertad en los desarrollos creativos.

*"Bajo la premisa de que el Museo vive y que no es un concepto abstracto sino que es una realidad que se transforma, que forma y conforma y a su vez protege y que como ser viviente palpita, respira, se mueve y fluctúa, el proyecto concibe al Museo como un ser vivo. El museo tiene vida.*

*A diferencia de otros proyectos similares contemporáneos, no aborda un objeto o instalación única a "quién o qué" darle vida, sino que rastrea los signos vitales del Museo Emilio Caraffa. Esta pesquisa implica conocimiento y apropiamiento... no es solo un registro visible de datos, es en sí mismo una toma de conciencia sobre la capacidad de interacción que los seres humanos poseemos, conformando un sistema de relaciones mutables, incapaces de sobrevivir el uno sin el*

*otro, imposible de movernos sin rozarnos, sorteando espacios comunes y modificándolos, con cada paso, con cada acción, con cada reacción.*

*Mutables porque somos los otros, y en el Museo esa relación se establece de manera directa, sin filtros. El Arte lo hace posible.” (Pesce Domenech Barrionuevo Polliotto, 2013)*

De este modo y con esta idea propusimos un sistema de monitoreo real de **signos vitales** del Museo Caraffa: pulso, respiración, temperatura y presión arterial. En donde el usuario /artista / motor sanguíneo del Museo (mal llamado espectador) no sólo podía medir los signos vitales del Museo, sino que formaba parte de la modificación de los mismos: como los glóbulos rojos en el torrente sanguíneo, el flujo de personas que interactuaban con el Museo era medido mediante sensores que luego descifraban los datos dando como resultado la visibilización de vida mediante el monitoreo de signos vitales.

Como se puede apreciar, la interacción es un camino que *fluye* en múltiples direcciones.

### **Interactuar/Interacción/Obra Interactiva**

Siempre me han preocupado y ocupado los modos de interacción, y casi sin planificarlo el sentido del constructo artístico que llevo como un sello general me ha impulsado a acercarme a lenguajes que son necesarios e inevitables para que ese constructo se materialice.

Interactuar: un hermoso combo que si nos ponemos a desglosarlo no terminaríamos pronto y como el espacio aquí es limitado es que me voy a centrar en algunos aspectos.

Si respiro, si me muevo, si mi corazón late es porque hay vida. Si hay vida: hay intercambios, hay resignificación permanente, hay modificaciones apenas registradas en nuestros entornos cotidianos pero tan vitales que sin ellas no podríamos existir. ¿Es entonces la interacción un privilegio y un rótulo de la contemporaneidad? ¿Las artes interactivas son propiedad privada de los avances tecnológicos? ¿Si vivimos interactuando cómo es posible que aislemos ese hecho tan vital en una sola época de evolución cultural?

Vamos por parte señores, que si me apuran no podremos interactuar. Porque realmente espero que este pequeño texto implique un flujo enriquecedor en todas las direcciones posibles.

En principio, pienso que la interacción no es una característica exclusiva de nuestra época. Que en estos últimos años se haga más visible y seamos más conscientes de ella es otro cantar. Voy a apropiarme de un enunciado que si bien viene del campo de la lingüística podríamos transferirlo – con las salvedades del/los casos – a todas las acciones interactivas:

*“El significado que se produce al usarse el lenguaje es mucho más que el contenido de las proposiciones enunciadas” (Reyes, 1990)*

Nos quedamos observando pinturas o dibujos sin saber bien que nos mantiene quietos frente a la obra, disfrutamos de música que escuchamos una y otra vez, nos emocionamos en el cine, queremos alargar la mano cuando estamos frente a una escultura que nos invita a tocarla, envidiamos al bailarín o actor que en el escenario puede poner en su cuerpo aquello que sentimos pero no sabemos cómo hacerlo, nos quedamos extasiados ante las voces de los intérpretes... y la lista sigue. Simplemente interactuamos. Reaccionamos de manera natural. La vida que sabemos

que tenemos, queda expuesta, desnuda, modificada. Sin vueltas, sin decoraciones, sin análisis sesudo, sin estridencias intelectuales. Luego vendrán, tal vez, un segundo análisis más interpretativo, pero el primer impacto, el primer encuentro es al rojo vivo: sin filtros. Uno y la obra.

Y esto es así, y a mi experiencia me remito, porque estamos preparados para sobrevivir. Y aquí no hablo de cuestiones gastronómicas, ni de economía o política. Sobrevivir es interactuar. Interactuar con otros y sus producciones de sentido. Interactuar entre los lenguajes que decodificamos permanentemente y devolverlos muchas veces en otro formato, en otro código. Como un buen chiste: que se verbaliza en la palabra y la risa (que ni siquiera tiene estructura lingüística más allá de la representación escrita en forma de onomatopeya) sale a borbotones acompañada de nuestro lenguaje corporal.

¿Cómo pensar entonces que un constructo impulsado por el arte puede tener un solo lenguaje? Los lenguajes interactúan entre sí de manera espontánea e inevitable y lo hacen porque somos los portadores y modificadores de los lenguajes, hacemos uso y abuso permanentemente de ellos y si la oportunidad amerita los hacemos evolucionar, cambiamos códigos, superamos estructuras, mezclamos como en un gran remix.

Quizás es por eso que muchos artistas, ingenieros, físicos, matemáticos, escritores, técnicos (en lo que sea) se suelen reunir bajo un mismo constructo artístico. Estamos frente a un hecho maravilloso, en donde las fronteras de los saberes se derriban para crear. En consecuencia el mito de que la interactividad es propiedad privada de esta época cae (a mi entender) bajo la idea de que todos somos creadores y modificadores e intérpretes desde los primeros tiempos.

Claro está que hoy la tecnología (de la cual también me he apropiado) ha facilitado la visibilización de los modos en que nos relacionamos en este río revuelto y lo que es más interesante nos permite establecer límites de interacción hasta cierto punto. Hasta cierto punto porque en definitiva puedo como artista generar un marco de acción controlable, pero no puedo evitar que los sentires y pensamientos de los espectadores-actores-usuarios vuelen con libertad. Es común que nos pregunten “¿Y qué quisiste decir con esa obra?”... y mientras nos hacen esa pregunta en nuestro interior buscamos de manera secreta como acceder al pensamiento de quien nos interroga, porque en alguna medida nos gustaría anoticiarnos de esos sentires y pensamientos.

Desde hace ya varios años estoy investigando sobre las maneras de interacción y cómo los hipertextos se van vinculando generando construcciones de sentido únicas en las artes. Las artes desde un conjunto particular como tales, como multi-mediales y multi-lenguajes, no sectorizadas. Como ejemplo puedo citar dos formas de abordar la creación artística que nutren conceptual y formalmente las dos piezas de arte que formaron parte de la muestra “De Argentina y sus Relatos” (MuMu 2012): The Boluditos Making Machine y Redacción. Tema: La Vaca.

Hablando de interacción: *“Con un proceso que llevó casi tres años, estas obras fueron configurándose en base a la investigación de los medios tradicionales y los mal llamados nuevos medios o nuevas tecnologías; mal llamados así porque en definitiva la conjunción de los avances digitales y las artes lleva décadas de evolución.*

*La obra con un carácter social y reflexivo de la realidad que nos toca vivir a los argentinos a medida que crecía pidió a gritos un modo de participación más directa, más vivencial y más orgánica. Y es aquí donde la palabra interactividad se hizo presente. Si bien el artista puede ofrecer una visión de*

*verdad, en este caso en particular se tornaba casi imprescindible que la construcción de sentido pudiera realizarse de otra manera: poniendo el cuerpo, haciendo un “klik”, escogiendo... una construcción de sentido social y participativo. Desde ese momento me vi obligada a pararme en el camino del Net.Art como una de las formas en que la interactividad se presenta hoy casi en estado puro, pero me parecía insuficiente que estas obras quedaran circunscriptas en el mundo digital y de la red de Redes y fue entonces que tomé la decisión de poner el mundo virtual al servicio del mundo físico y viceversa.” (Bersano M. Barrionuevo G., 2012)*

Llevar el Net.Art al plano físico implicó adecuar un concepto restringido al ámbito de la web a un espacio real como una instalación en un museo o sala de exposición tradicional. Las instalaciones se configuraron a partir del espacio propuesto, tecnología, arte, iluminación y ambientación (visual y auditiva) confluyeron en una sola puesta.

Esta adecuación fue absolutamente necesaria y deliberada puesto que el *“Net art designa a la producción artística realizada ex profeso en y para la red internet. El net art es una de las formas de arte interactivo habilitadas por los soportes digitales, y las prácticas comunicativas generadas por ellos”* (Urroz, s.f.) Tal como lo define Ana Urroz<sup>5</sup>. En el caso de estas obras, la comunicación, la digitalización y por supuesto la interacción están presentes pero fuera del mundo de la Red Internet.

En el caso de estas dos instalaciones, en el proceso de producción, la limitación por momentos se tornaba algo difusa y confusa. Se debió trabajar ambos lenguajes y soportes de representación (digital y físico) conjuntamente para establecer los niveles de interacción, de tal modo que mientras un aspecto físico de la obra se mostraba con ciertas características al interactuar con lo digital se modificaba conceptual y estéticamente lo que marcaba un nuevo camino a seguir. En muchas ocasiones dejando de lado la propuesta iniciada y re-planificando bajo una nueva línea, todo esto siempre enmarcado en un objetivo que no se podía perder de vista. Este objetivo es el “tope” que debí respetar para establecer los niveles de interactividad, el objetivo (de la obra) fue la limitación que determinó el medio y los procedimientos, o sea las acciones, para lograr la conjunción entre los lenguajes específicos escogidos y de esa manera dar forma a la interacción. Implícitas en el mundo de los “cliks” del mouse, se hizo claro que esta acción determinaría en adelante la intervención del espectador-actor, que ya dejaba de ser tal para pasar a ser un usuario capaz de construir sentido.

Ambas instalaciones están basadas en el mecanismo del hipertexto y no son obras cerradas sino abiertas y susceptibles de ser completadas y modificadas por el lector, que, en el acto de leer resignifica las obras basándose en sus propias elecciones, elecciones que son permitidas por el hipertexto y a su vez limitadas por el medio.

Entonces y revisando un poco lo antes expuesto en este breve ensayo, puedo decir que la interactividad, la obra interactiva y la acción de interactuar conllevan intrínsecamente un mensaje no-lineal y asincrónico. Una especie de aire liberador. Un discurso que se reconstruye y se modifica con cada acción y eso me parece maravilloso.

---

<sup>5</sup> Posiblemente son pocas las personas las que estudian el origen del Net.art . Anna Urroz, doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona.

En este sentido y como artista multimedial (así me cataloga un querido amigo y a pesar de que no me gustan las etiquetas me apropio de esta) se me hace necesario hacer una breve aclaración técnica y de concepto: las artes digitales difieren de las artes asistidas por ordenador puesto que el medio modifica los códigos del lenguaje. Mientras que en las artes digitales el soporte por excelencia son los bits, el código binario, la programación y la luz, en el arte asistido por ordenador utilizamos los bits y la luz como un recurso para la realización de una obra, por ejemplo cuando la enviamos a imprimir. La obra en este caso está concebida, pensada para verse impresa y no con soporte lumínico o de sistema binario. Y es aquí donde vamos a tener, tal vez, discrepancias, pero como dije en el inicio de este ensayo la cuestión no era dar recetas sino aumentar el caos y con el caos es bueno que se nos llene la existencia de nuevas preguntas y nos impulse a nuevos debates.

### **Lo contemporáneo, un asunto delicado**

Un término lleno de preguntas es la palabra “contemporáneo” que no está desvinculada del constructo general sobre que pensamos que son o deberían ser las artes hoy. Este es otro de los términos que solemos usar de manera muy suelta para catalogar el arte que se hace en nuestros tiempos, pero aun así no todo el arte que se produce en estos tiempos entra dentro de la categoría “contemporáneo”. En muchas ocasiones tildamos de contemporáneo a cierto tipo de obras que se escapan de lo convencional y dejamos afuera aquellas que, por sus características, nos resultan “fuera de esta época” como si no hubieran sido producidas en la misma línea temporal en la que vivimos. ¿Es acaso más contemporánea una obra digital o conceptual que una pintura realizada con técnicas académicas aunque hayan sido producidas el mismo año? Difícil ¿verdad? Podría citar más ejemplos en forma de pregunta pero como muestra basta un botón.

Habrán quienes tengan para esto una respuesta clara y están seguros de su postura, pero los hay también quienes dudan de este tipo de categorizaciones y de apropiaciones exclusivas. Poner en juego la vigencia o validez de algo o alguien es una danza sin fin y peligrosa, que tiene en definitiva sus raíces en lo que está institucionalizado, tanto nos ha enseñado la historia sobre este hecho que me recuerda a las Vanguardias. Allá iban ellas, al frente como carne de cañón rompiendo estructuras desacralizando ideas y finalmente fueron, en su mayoría, absorbidas y forman parte de la historia, la historia que hace que demos virajes bruscos, que cambiemos el rumbo, que el timón y la brújula nos parezcan muchas veces inservibles.

Pero si queremos ponernos un poco más intelectuales podemos apelar a la historia y rescatar, mucho más allá que acá lo que se considera como contemporáneo:

*“El término y la conceptualización misma, la categoría pensada y construida, de una historia contemporánea fue producto de las convulsiones revolucionarias que se sucedieron en el paso del siglo XVIII al XIX. Por contemporáneo se entendió entonces una especie nueva de tiempo histórico, una categoría propia para identificar precisamente una sucesión, antes desconocida, de acontecimientos inauditos, y, en fin, una experiencia peculiar de la historicidad. A partir de los componentes inéditos que introduce la Revolución en la conciencia europea, la contemporaneidad se convirtió en una acepción aplicada a la experiencia temporal en un doble sentido: por una parte,*



*como contenido de conciencia, y, aunque más tardíamente, también como determinación precisa para un cierto tipo de historiografía.”<sup>6</sup> (Aróstegui Sánchez, 2006)*

El arte es arte.

Me gusta quedarme con esta idea absoluta, porque me permite interactuar en libertad. Me lleva a perseguir el viento o los vientos para poder encontrarme con los constructos con los cuales me identifico. En todo caso me gusta mucho más esta otra idea de contemporaneidad:

#### *Contemporaneidad:*

##### *1. nombre femenino*

*Circunstancia de ser una cosa o una persona contemporánea de otra.*

El diccionario me tira esta definición sencilla y fácil de asimilar. Tal vez me gusta porque es “femenino” y tal vez me siento cómoda porque en el mar de acontecimientos artísticos y culturales de los cuales soy contemporánea, ansío ver, disfrutar y crear con otros, deseo con fervor que el acto de creación no sea monopolizado. Espero con amor sorprenderme con lo nuevo, lo nunca visto, lo emergente y también quiero seguir maravillándome con aquello que no se encarga de saltar normas y que sin embargo me mueve hasta la última fibra del cuerpo.

Gaby Barrionuevo\_ Córdoba\_2015

#### **Bibliografía**

+mediums. (2013). Obtenido de <http://www.masmediums.com>

Aróstegui Sánchez, J. (2006). *La contemporaneidad, época y categoría histórica*. Madrid: Melaguz de la Casa de Velazquez.

Bersano M. Barrionuevo G. (2012). *De Argentina y sus Relatos. Artes visuales e interacción*. Córdoba: Loteria de Córdoba.

Bunge, M. (1973). *La ciencia, su método y filosofía*. Buenos Aires: Siglo XX.

Estela. (27 de 01 de 2013). Obtenido de <http://paseos.net/phpbb3/viewtopic.php?t=11126>

Europea, O. (s.f.). Obtenido de <http://www.opera-europa.org/>

Pesce Domenech Barrionuevo Polliotto. (2013). Obtenido de <http://gabrielabarrionuevo.com.ar/blog/?p=746>

Reyes, G. (1990). *La pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos editor.

---

<sup>6</sup> Al nacimiento de la *contemporaneidad* se han dedicado no pocos estudios entre los que figuran los utilizados aquí de NORA,1988; KOSELLECK,1990; BARRACLOUGH,1985;HOBBSAWM,1999; NOIRIEL,1998 y JOVER, 1976.

Urroz, A. (s.f.). Obtenido de <https://interactive2000.wordpress.com/>