

El lenguaje en la obra de Leticia Obeid. Prácticas de apropiación en el videoarte

María Celina Marco (*)

Actas de Diseño (2024, octubre),
Vol. 47, pp. 166-170. ISSN 1850-2032.
Fecha de recepción: julio 2022
Fecha de aceptación: octubre 2023
Versión final: octubre 2024

Resumen: Este proyecto es parte del Programa Estímulo a la Investigación DC 2021 bajo la temática de investigación disciplinar y se centra en la obra de la artista Leticia Obeid “Astronauta” (Video, año 2005). En esta pieza audiovisual la artista explora el pasaje de lo visual a la palabra a través del relato de una persona sobre una obra de arte. El registro de esta acción activa diversas lecturas sobre el lenguaje, el conocimiento y el acceso al “gran arte” inevitablemente atravesados por variables territoriales.

Palabras Claves: Videoarte – Artes visuales – Arte Contemporáneo – Neobarroco – Apropiación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 170]

Retóricas Neobarrocas y recuerdos Barrocos

Para aproximarnos al abordaje que el presente trabajo se propone nos centraremos en una primera instancia en la descripción formal de la obra “Astronauta”. La misma consiste en un video de duración de un minuto aproximadamente donde asistimos a la descripción que una voz en off realiza sobre una obra de arte.

Este relato en off se superpone a una secuencia de imágenes donde podemos observar un proceso de alimentación de una colmena. Vemos a una mujer vestida con un traje de apicultor, la cual camina por el campo hacia un conjunto de colmenas. Ella lleva en sus manos una jarra, toma un bidón y llena la jarra con agua. Vierte el agua entre las barras de una colmena, mientras las abejas trabajan sus panales. La mujer regresa por el campo con una bolsa y se detiene en el camino.

La descripción que la voz en off realiza, por las características enunciadas responde a una escena de una obra de arte flamenca. En esta primera aproximación podemos detectar sin lugar a dudas que la obra de arte descripta responde a una obra pictórica inscripta en la tradición de la historia del arte universal.

En este nivel de interartisticidad podemos identificar la presencia de la disciplina del video arte y de la pintura referenciada a través de un relato sonoro. Esta voz en off que pertenece a una serie desarrollada por la artista la cual se denomina “Relatos”, consiste en una serie de testimonios y descripciones de distintas personas sobre obras de arte que recuerdan que han visto en reproducciones u originales. En esta serie el relato de las personas vaga por descripciones diversas, incompletas, balbuceantes, altamente subjetivas; en algunos casos se trata de obras vistas en vivo; en otros, son recuerdos de reproducciones o incluso descripciones de cosas que otras personas habían visto y contado.

El relato de la voz en off realiza el siguiente guión:

...Y el cuadro es de una mujer que está... bueno, con una cofia, es holandesa, con el traje ese tan protestante que tenían, con la pollerita...

Y... está en la cocina, me parece, haciendo algo o amasando o una gilada así. Y es una luz...

Debe ser una siesta de otoño, una cosa así, por como entra la luz. Y ese cuadro yo lo vi el año pasado. No, hace como dos años. No, el año pasado.

Que fue una época donde yo como que empecé a recuperar mucho el espacio doméstico y entonces pasaba muchísimas siestas en mi casa y siestas haciendo cosas en la cocina. Y entonces ver ese cuadro como que... como que en ese momento lo pude apreciar y me gustó un montón”.

Esta descripción verbal nos referencia a la tradición de la pintura y a fuentes visuales que se inscriben en las características escenas de interiores de la pintura holandesa, como las de las obras de Johannes Vermeer, uno de los pintores neerlandeses más reconocidos del arte Barroco Europeo.

A pesar de que la descripción mencione que la posible acción que está haciendo el personaje sea amasar, los elementos mencionados y la caracterización del personaje como inmerso en una acción nos remiten rápidamente a la obra “La lechera” de Johannes Vermeer realizada entre 1657 y 1658.

Los elementos enunciados que nos llevan a esta asociación son la cofia, la descripción de su traje como “protestante” y la luz otoñal, nos recrea la imagen de una luz dorada típica de la pintura flamenca del barroco y de este artista en particular.

En esta descripción debemos tener en cuenta la perspectiva o punto de vista desde la cual es emitido el relato. Se trata de un actor participante porque reconstruye la imagen y nos vuelve a nosotros espectadores de esa nueva construcción al tener que aproximarnos a través del relato que nos propone.

La disciplina artística del video arte se caracteriza por las amplias posibilidades que posee el medio al constituirse en imagen y sonido. El medio permite contraponer imágenes a esta narración que no poseen ninguna relación con esta descripción. Existe una ruptura del código de

significación entre lo enunciado verbalmente y lo que vemos. Es imposible que lo que se enuncia verbalmente nos signifique lo que estamos viendo y esta imposibilidad marca una separación entre lo que vemos y escuchamos. Y lo que escuchamos marca una gran distancia de la obra que se intenta describir mediante recuerdos lejanos y descripciones algo desacertadas respecto de la obra original, aunque por asociación espontánea se identifique de inmediato como la popular pintura de Vermeer.

Es por ello que en el plano interdiscursivo, la descripción de la voz en off nos habla de la capacidad recreadora de la tradición oral filtrada por la memoria. Pero a su vez esta acción descriptiva nos hace pensar en la constitución del discurso académico de la crítica y de la historia del arte, como discursos que permiten una aproximación que por su legitimidad se ven condicionados por ciertos parámetros culturales e históricos.

En contraposición el abordaje descriptivo está matizado por vivencias localistas. La entonación del locutor es característica del Norte argentino. Su terminología, el empleo de la palabra *gilada* (lo que significa algo sin importancia), su reiterada insistencia en la siesta, nos remite a vivencias muy características de esta zona. La hora de la siesta en estas localidades es muy especial puesto que debido a las altas temperaturas es necesario detener todas las actividades por las horas de la tarde. Allí el tiempo pareciera que se estanca mientras que el día sigue su progresión.

No sabemos si la “Lechera” de Vermeer estaba vertiendo leche en un jarro en la “hora de la siesta” en Flandes. Pero la vivencia tan personal del narrador hace imposible otro tipo de abordaje, su aprehensión de la obra se encuentra determinada por su *habitus*. Bourdieu define el *habitus* “como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir” (Bourdieu, P., 1972, p 178).

El *habitus* estructura el discurso verbal, que condiciona nuestro acceso a la imagen. Contrariamente a la afirmación de Brian Wallis según la cual “las representaciones siempre se postulan como hechos naturales y su engañosa plenitud oscurece nuestra aprehensión de la realidad. Nuestro acceso a la realidad esta mediado por el velo de la representación” (Wallis, B., 2001 p 13), podríamos afirmar que esta pieza de video nos pone en presencia de una dinámica donde esta afirmación entra en crisis. Aquí se evidencia un proceso contrario, donde el discurso verbal sobre una imagen se transforma en una imagen, que es distinta del original al que refiere y el acceso a la realidad marcado por las vivencias locales se postula como una única forma de ver el mundo y los productos de la cultura. En este aspecto Brian Wallis comenta en su texto la necesidad de “...reexaminar la representación como un discurso, analizando la forma en la que produce e impone los distintos saberes (las instituciones y operaciones que aseguran su circulación)...”

Mientras tanto las imágenes que vemos nos hablan del discurso del mundo natural, salvaje pero contenido, organizado, domesticado en una granja, cristalizado por una cultura de la organización.

También la cámara en mano y la evidencia del realizador filmando la escena hacia el final del video nos habla del discurso del documental donde se evidencia el punto de vista del realizador, que en este caso puede no ser el mismo que el del relator.

En el plano intersemiótico las relaciones que pueden establecerse entre estas disciplinas artísticas y estos discursos, podemos identificar el deseo de contraponer géneros discursivos para identificar las fuerzas de la cultura como estructuras mediante las cuales aprehendemos la realidad.

En un sentido más amplio esto implica que las representaciones son construcciones artificiales y que las formas de representación no son naturales y fijas, sino históricamente determinadas y susceptibles de revisión. Según Foucault, los códigos culturales en los que estamos inmersos se inscriben en un sistema de significaciones. En su prefacio de “Las palabras y las cosas” afirma que “Los códigos fundamentales de una cultura —los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas— fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá.” (Foucault, M., 1966, 1998 p 5)

Las sensibilidades particulares de este relato evidencian determinadas vivencias culturales localistas en las que la recreación verbal de una obra lleva la marca territorial. Según Graciela Taquini estas estrategias que caracterizan gran parte del video arte argentino “contribuyen a estructurar una visión crítica exenta de solemnidad y de falsa poesía” (Taquini, 2008).

Esto a su vez “prueba que entre las imágenes y las palabras se establece una transferencia de sentido suficiente... el discurso verbal ha estado invariablemente dispuesto a ver al visual, y el discurso visual a escuchar al verbal; y sería absurdo, en términos culturales y civilizatorios, afirmar que uno y otro hayan fracasado siempre en su intercomunicación” (Gonzalez de Ávila, M., 2015 p 251). La representación que construye la enunciación filtrada por la memoria en el video “Astronauta” deja en evidencia el artificio de la ilusión de las imágenes a las que refiere y su calidad de efímera aún cuando estas se postulan a nivel discursivo en la historia del arte como verdades absolutas y canónicas.

El arte de revelar lo ilusorio de las representaciones es una de las estrategias predominantes y por excelencia del Barroco Europeo. Estas se encontraban en las formas que este estilo había desarrollado y que habían constituido a la Naturaleza Muerta, la representaciones de alegorías y a la vanitas como géneros pictóricos atravesados por la concepción de una “práctica visual para el desengaño” constituyendo una modalidad de representación estructurante de cierta visión histórica del mundo.

En estas imágenes “la retina del pintor se acerca golosamente a las cosas que pasan a un honorífico primer plano...la avecilla desangrada o la calabaza suculenta no

centran la tela por su calidad espiritual, sino por un mero capricho de técnica pictórica...En adelante, las cosas no se valoran por lo que son ni por lo que representan, sino por su simple y escueta apariencia”. (Díaz - Plaja, 1983, p 55) En las representaciones del Barroco esta estrategia se conjuga con un interés de captación sensorial en la cual el órgano de la vista se constituye como la forma de captación privilegiada de la realidad.

En el barroco asistimos a este acontecimiento que se constituye en un “acto de la visión”, las descripciones Gongorianas de las Soledades, ciertos versos de Quevedo de carácter sinestésico o las reflexiones de Sariñana referidas a “leer los sepulcros”, “manifiestan la importancia de la mirada en la retórica del desengaño” (Ferrándiz Sánchez, L., 2011, p 64).

Esto nos conduce a la premisa de que el Barroco se trata de una cultura visual que, definida por el empleo de las imágenes con un objetivo propagandístico, lleva a constituir la vista como la forma primaria de percepción capaz de posibilitar el desenmarcamiento de la ilusión, de producir el desengaño.

El desengaño implica “adquirir un sentido de la duración del tiempo y de la insignificancia de los bienes terrenos”, el acto del desengaño atraviesa gran parte de las representaciones del Barroco “de este modo mirar, verdad y tiempo son los ejes sobre los que se articula el concepto de vanitas y desengaño: mirar para desengañarse, mirar para alcanzar la verdad eliminando las apariencias, mirar para acomodar la vida al ineludible paso del tiempo” (Ferrándiz Sánchez, L., 2011 p 34).

El mundo es una ilusión y el desengaño es una forma de acceder a la verdad. Las representaciones evidencian el mundo de las apariencias que desfilan ante nuestros ojos reclamando la necesidad de ser analizadas, juzgadas. Según Ferrándiz Sánchez “el desengaño debe servir para asumir la condición temporal del ser humano y abandonar la ilusión de inmortalidad...el desengaño reduce la vida a un breve lapso, comprimiendo el tiempo con la mirada al juntar el momento del nacer con el del morir. Así, la muerte, la visión de la calavera, equivale al momento del desengaño porque la mentira y el engaño quedan desplazados por la verdad” (Ferrándiz Sánchez, L., 2011, p 38).

En sintonía con este régimen visual virtual, el oculo-centrismo propagado durante el Barroco generó nuevas concepciones de la visión tendientes a encantar y seducir pero en las cuales es evidente que “tienden a aniquilar la seguridad en la existencia de un mundo real. Trompe l’œil, trampantojos, entonces, bajo cuyo nombre fueron conocidas estas formas de representación en el barroco hispano...ello genera un mundo otro dotado de un relieve y una cartografía para-real que delira una escena en rigor inexistente, pero que es ofrecida a la vista para su consumo alucinado” (R. de la Flor, F., 2009, p 17).

El gran despliegue de estrategias visuales llevadas a cabo durante el barroco se vuelve obsoleto y arraigado en el gusto popular y masivo hacia el siglo XVIII. Maravall define la cultura barroca por la dominación del gusto del vulgo “la época barroca ha sufrido una importante alteración: el gusto. El pueblo masivo y anónimo actúa según su gusto, tanto si aplaude a una pieza teatral, como si exalta la figura de un personaje, etc”, y continua dife-

renciando el gusto del juico como categoría estética “El gusto es un parecer que, a diferencia del juicio, no deriva de una elaboración intelectual; es más bien una inclinación estimativa que procede por vías extrarracionales” (Maravall, 1975, p 11). Esto delimita una concepción de la belleza como accidente “No siendo emisaria de una realidad gregaria y permanente, habrá de sentir la injuria de cada instante” (Díaz - Plaja, 1983, p 31).

Las estrategias presentes en las imágenes del Barroco mencionadas anteriormente tales como los trampantojos, las imágenes sinestésicas, la retórica de la vanitas, un régimen oculo-centrista con un énfasis en presentarse como una obra de arte total, donde todas las disciplinas artísticas convergen para asistir a un acto de la visión, pueden verse presentes de una forma diferente modo en el video “Astronauta”. Estos elementos se actualizan mediante la condensación que la imagen del video permite. Aquí la narración de la voz en off deviene en imagen, la imagen deviene en recuerdo, y el recuerdo se presenta como única verdad posible completamente teñido por el paso del tiempo.

El arte del desengaño, estrategia recurrente en las prácticas barrocas expuestas anteriormente, se encuentra en la obra de Leticia El Halli Obeid en estas vagas descripciones y se presenta como una única forma de acceder a la verdad en la que es imposible desligar vivencias personales y locales.

Es de este modo que el acto de la visión barroca que define Ferrándiz Sánchez como forma de captación privilegiada de la realidad, se ve revisitado en forma de recuerdo y vivencia, ambos se recrean en nuestra mente, poniendo de relieve como en ella también se genera un proceso análogo a la visión. A pesar de que nuestros ojos asistan al acto de la visión, la realidad es recreada a través de nuestro habitus cultural en nuestro imaginario y lo que permanece es el recuerdo y la memoria filtrada por todas nuestras vivencias culturales.

En este caso, estas vivencias culturales se presentan en la obra como vivencias localistas. Podemos establecer una relación con la arraigambre del Barroco en el gusto popular que comentamos y que es mencionada por Maravall en su libro “La Cultura del Barroco”. En la obra de El Halli Obeid esto puede interpretarse como una estrategia donde las vivencias localistas que tienen los recuerdos de las descripciones actúan como una forma subversiva de apropiación de estas imágenes hegemónicas.

Es en este sentido que las posibilidades que proporciona la práctica del video arte en la obra de Leticia El Halli Obeid permiten construir lo que Graciela Sarti denomina como “retóricas neobarrocas”. Graciela Sarti afirma que:

...el recurso de la tecnología aparece también reiteradamente en un más vasto entorno de las artes visuales contemporáneas, al punto de la formulación de un “barroco digital”, allí donde la convergencia de medios apunta a la hibridación, la apertura, la simultaneidad, el pliegue. Este barroco tecnológico presenta ricas facetas: propone espacios y tiempos múltiples y descentrados, desarticula principios narrativos tradicionales, trabaja con una interactividad que disuelve las fronteras entre autor o autores múltiples y espectador.

En cualquiera de los casos, muchas de las obras neobarrocas prestan su voz a las minorías: entre la acrítica asunción de la “sociedad del espectáculo” y el impulso de cambio frente a la globalización, juegan una confrontación por el sentido o su carencia (Sarti, G., 2018, p 22)

La historiadora deja en evidencia las múltiples estrategias que despliegan las obras neobarrocas del arte latinoamericano a través de la utilización de las nuevas tecnologías y de la imagen en movimiento. Según su argumento el eje temporal y su descentramiento tiene un papel protagónico en las obras del Barroco digital proponiendo tiempos anacrónicos que dan cuenta del carácter perecedero de nuestras vivencias. Este descentramiento temporal podemos encontrarlo en forma de vagos recuerdos y vivencias en la obra “Astronauta” y construye a nivel narrativo una retórica neobarroca en la que se condensa y convive el pasado y el presente.

Otro aspecto que vincula esta obra a la categoría estética definida por Sarti, refiere a que en el caso de las producciones latinas se dan actitudes que ponen de relieve cuestiones locales:

...Por otra parte recursos similares aparecen en producciones de muy distinto tipo. Son los neobarrocos de propuesta anticolonial y antirracionalista, de contracultura al esquema dominante...En este marco la apelación recurrente al imaginario católico de la contrarreforma constantemente citado y transgredido respondería a dos objetivos. Por un lado, cumpliría un señalado papel en relación con la crítica de la conquista constantemente revisitada: voz de las minorías étnicas en algunas regiones o de las mayorías desplazadas en otras, reivindica valores, formas, ritos y sobre todo derechos de los pueblos vencidos esas formas católicas transgredidas corresponden aún mucho más vasto giro poscolonial... (Sarti, G., 2018, p 21)

Si bien la cita pone de relieve cuestiones vinculadas a la religión católica, nos interesa la definición de neobarrocos de propuesta anticolonial como una posible lectura para la obra. El choque discursivo que produce las vivencias localistas que tiñen los recuerdos de estas obras europeas y la enunciación de la voz en off con una tonada regional característica del interior del país, asume una actitud que desarticula la posición que estas obras asumen como referentes culturales hegemónicos. El título de la obra “Astronauta” nos remite directamente a la posibilidad de un mundo en un futuro lejano donde la tradición oral filtrada por el recuerdo y la memoria sea lo único que nos lleve a reconstruir nuestro actual universo que es puramente visual. Frente a ello la obra transforma el acto de la visión oculocentrista barroco en un acontecer visual del recuerdo.

En un plano interartístico, esto pone de relieve un trabajo en el que confluyen distintos discursos artísticos: pintura, relato, cine, desprovistos de la materialidad que los caracterizan. En este aspecto es interesante el abordaje del semiólogo González de Ávila para quien en el principio de la ekfrasis, con gran frecuencia la literatura nace del contacto de la palabra con la plástica (González

de Ávila, M., 2015, p. 250). Según su investigación los vínculos formales y temáticos entre las artes de lo verbal y de lo visual son muy fuertes, al respecto comenta sobre nuestra contemporaneidad “después de constatar que el mundo se ha hecho imagen, el lector, convertido quieras que no en homo videns, siente como la nostalgia de una vida anicónica, y tras cada argumento a favor de lo visual acaba escuchando el eco del argumento opuesto, enunciado en amparo de lo verbal...Solo entonces estaría a nuestro alcance impulsar una «ecología del espíritu» equilibrada...en la que la exigencia de la lengua no fuese entendida como represora de la sensibilidad de la imagen” (González de Ávila, M., 2016, p 58).

En el caso de la obra “Astronauta”, las descripciones verbales se encargan de llenar de sensibilidad estas imágenes a partir de este abordaje introspectivo, ambiguo, altamente subjetivo, desafiando cualquier etiqueta y parámetro que los discursos escritos de la crítica del arte intentan circunscribir. El discurso verbal se presenta como una oportunidad, a diferencia de la palabra escrita y su calidad de certeza, la palabra hablada es un espacio regenerador, una oportunidad creativa, de juego, donde la figura del artista y de la gran obra de arte se ven desarticulados y relocalizados por cada espectador, quien se transforma en un nuevo creador de imágenes.

Referencias bibliográficas

- Alonso, Rodrigo. (2005) *Hazañas y peripecias del videoarte en argentina*. En *Cuadernos de cine Argentino III*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales.
- Batkis, Laura (1999) *El lenguaje de la parodia*, en Revista Lápiz, número 158/159. Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre (1972) *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Droz. Genève, Paris
- Bourriaud, Nicolás (2009) *Postproducción*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- Cañete, Rodrigo (2021) *Historia a contrapelo del arte argentino*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Crimp, Douglas. (1984) *Imágenes*. En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michael (2005). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- García, Ana Claudia (2012) *Instalaciones. El espacio resemantizado*. En *Territorios Audiovisuales*. Buenos Aires: Editorial Librería.
- García, Ana Claudia (2012). Video en expansión. El videoarte como práctica divergente. En Revista Cibertronic, Número 6: *Tecnologías Expandidas*. Buenos Aires: Ed. UNTREF.
- González de Ávila, Manuel. (2016) “El saber de la imagen: nadar entre metáforas”. Publicado en Revista de Occidente, no 422-423, Metáfora y ciencia, pp. 58-72.
- González de Ávila, Manuel (2015) “Interartístico, interdiscursivo, intersemiótico. Sobre los estudios comparados de arte y literatura”. Publicado en José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.). *Transcripciones audiovisuales*. Madrid: Pigmalión Edypro, 249-259.
- Jacoby, Máximo y González, Valeria (2009) *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009*. Buenos Aires: Editorial Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.

- Obeid, Leticia (2021) *El anhelo*. Recuperado de www.castagninoma-cro.org el 15 de enero. Museo Macro.
- Sarti, Graciela (2018) *Retóricas Neobarrocas. Imágenes tecnológicas en el arte argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones Arte x Arte.
- Taquini, Graciela (2008) *Una crónica del videoarte en la Argentina: de la transición a la era digital*. En Brumaria#10. Video en Latinoamérica. Una historia crítica. Madrid: Ed. Laura Baigorri. Disponible en www.videoarte.net.
- Taquini, Graciela (2012) *Los prefijos de nuestro tiempo. Revista de Artes Mediáticas Cibertronic #8*. Buenos Aires: Editorial UNTREF.
- Usubiaga, Viviana (2012). Variaciones sobre la historia de la pintura en las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina. En María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.) *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. II, Buenos Aires: CAIA-Eduntref.
- Vives-Ferrández Sánchez, Luis (2011) *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid, Editorial Encuentro.
- Wallis, Brian (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos Plan-teamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

Abstract: This project is part of the DC 2021 Research Stimulus Program under the theme of disciplinary research and focuses on the work of the artist Leticia Obeid "Astronauta" (Video, 2005). In this audiovisual piece the artist explores the passage from the visual to the word through the story of a person about a work of art. The recording of this action activates diverse readings on language, knowledge and access to "great art" inevitably crossed by territorial variables.

Keywords: Video Art - Visual Arts - Contemporary Art - Neobaroque - Appropriation.

Resumo: Este projeto faz parte do Programa de Estímulo à Pesquisa DC 2021 sob o tema de pesquisa disciplinar e se concentra no trabalho da artista Leticia Obeid "Astronauta" (Vídeo, 2005). Nessa peça audiovisual, a artista explora a passagem do visual para a palavra falada por meio do relato de uma pessoa sobre uma obra de arte. O registro dessa ação ativa diversas leituras sobre linguagem, conhecimento e acesso à "grande arte", inevitavelmente atravessadas por variáveis territoriais.

Palavras-chave: Videoarte - Artes visuais - Arte contemporânea - Neobarroco - Apropriação.

(*) **María Celina Marco:** Magister en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca (España - Beca Fundación Carolina) y Licenciada en Curaduría e Historia del Arte (UMSA). Es Profesora de Reflexión Artística, Financiamiento Cultural, Teoría del arte y Gestión Cultural en UP, UMSA y ESEADE. Forma parte del equipo DC de Investigación de la Universidad de Palermo. Dictó cursos sobre Arte Contemporáneo en el Museo Sívori y el Curso de Posgrado "Gestión Cultural" en ADUNCE. Coordinó el Plan de Renovación museológica del Museo de la Ciudad. Actualmente se encuentra trabajando en el proyecto de puesta en línea de la Colección del Premio Itaú a las Artes Visuales 2021. En BA Photo coordina el área de visitas guiadas de la feria y es creadora de contenido para social media de PINTA Miami y BAPhoto. Fue organizadora de Gallery Nights, formó parte del equipo de producción de BIENALSUR. Fue Analista Cultural en Fundación YPF y en Fundación Itaú.

Microutopías inclusivas. La accesibilidad a los espacios de arte, su obra y patrimonio cultural, mediada por el diseño y la tecnología

Matilde Rosello (*)

Actas de Diseño (2024, octubre),
Vol. 47, pp. 170-173. ISSN 1850-2032.
Fecha de recepción: julio 2022
Fecha de aceptación: octubre 2023
Versión final: octubre 2024

Resumen: Las utopías son aquellas posibilidades de la acción humana colectiva que permiten proyectar y construir paisajes sociales, locales y globales, más democráticos, igualitarios y libres, siempre tomando como punto de referencia las situaciones, las circunstancias, las coyunturas y las estructuras que dan forma a una realidad social. Microutopías inclusivas, es la mirada desde el diseño inclusivo de crear pequeñas propuestas como estallidos interconectados en cadena, que consisten en diseñar y producir nuevos sistemas y materiales locales que emplean los principios del Diseño Universal, para mejorar el acceso a los espacios de arte, sus obras, y patrimonio, para todos los visitantes.

Palabras clave: Diseño inclusivo – accesibilidad visual – museos – nuevas tecnologías – experiencia de usuario.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 173]