

CATEGORÍAS SOCIO SEMIÓTICAS APLICADAS AL ANÁLISIS DEL TEXTO ARTÍSTICO. UN ESTUDIO DE CASO: LUCIANO BURBA, O CÓMO “SUBVERTIR UN ORDEN IMPUESTO”

Guillermo Antonio Alessio
Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
guillessio@yahoo.com.ar

Palabras claves: discurso – intertextualidad – dialogismo – apropiacionismo –
deconstrucción

Introducción

El este artículo¹ se analizará un corpus de obras estético plásticas de Luciano Burba, realizada en el año 2008, en el marco de las “*Primeras residencias de trabajo y cruce de artistas argentinos en Córdoba. Escuela Superior de Bellas Artes “D.J.F. Alcorta”*”². Cuando nos referimos a *texto* hacemos mención al instrumento que, si bien desde la tradición iluminista en adelante ha sido considerado como una entidad *homogénea y bien definida*³, sin embargo es el resultado de un proceso, de un devenir de solapamientos e hibridaciones en el que intervienen *varias voces* que dialogan en el texto y fuera de él. Estas voces (siguiendo a Abril) que pueden ser “*convergentes o divergentes*” y conforman (en términos de Bajtin), una red una red textual que puede interpretarse desde una perspectiva global, o bien, local y que no pueden reducirse una a la otra. Además, continúa el autor, “*esta red (...) es en función de las prácticas sociales del leer y de las condiciones de la lectura.*”⁴ Por lo cual, podemos afirmar que los textos no son sólo *objetos culturales*, sino que son verdaderos dispositivos de mediación de otros procesos culturales, de otras prácticas culturales. No se puede despojar al texto de sus relaciones con otros textos, con los sujetos que lo actualizan y con el contexto en el cual se actualiza. En cuanto a una posible interpretación o, en términos de Umberto Eco, una “*actualización semántica de lo que el texto, como estrategia, quiere decir con la cooperación de su lector modelo*”⁵, nos proponemos aplicar ciertas categorías de análisis en tanto que, a partir de la socio semiótica, tenemos la posibilidad de “*analizar objetos figurativos como objetos teóricos*”⁶; a saber: Intertextualidad (“*llamadas a otros textos o a*

¹ N de A. el cual es un avance de investigación del Proyecto *Dialogismo, intertextualidad y alegoría en las artes visuales, multimediales y performáticas y su contexto institucional en la tardomodernidad periférica (Córdoba, Argentina, periodo 1980-2015) II*; dirigido por la Dra. Fabiola de la Precilla (UNC)

² En el Blog de las “Residencias” (<http://residenciascordoba.blogspot.com/2008/08/primeras-residencias-internacionales-de.html>, lunes 8 de octubre de 2007) se instaló la siguiente información: “*Primeras residencias de trabajo y cruce de artistas argentinos en Córdoba Escuela Superior de Bellas Artes “D.J.F. Alcorta”. Del 15 al 28 de octubre en el edificio de residencias ubicado en la ciudad de las artes. Córdoba. *5 artistas locales y 5 de otras ciudades del país convivirán y trabajarán durante dos semanas. Disposición de los artistas en los 5 módulos/taller/vivienda: (...) Modulo 4 Maximiliano Peralta (Posadas) / Luciano Burba (Córdoba)*

³ Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.

⁴ *Ibidem*, p. 84.

⁵ Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

⁶ Calabrese, O. (1984). *Cómo se lee una obra de arte. Intertextualidad en Pintura. Una lectura de “Los Embajadores” de Holbein*. Madrid: Cátedra.

grupos de textos precedentes”), es la relación que se establece entre dos (o más) textos, a partir de la inclusión de uno en otro en forma de cita o alusión teniendo en cuenta que el juego intertextual apela a las competencias culturales e ideológicas de los receptores. Se trata de identificar ciertas características afines en sus superficies significantes (*circuits internos* de las obras), en tanto recurrencias; las cuales, a su vez, dependerán del conjunto de asociaciones que establezca cada lector. Debemos tener en cuenta que estas asociaciones pueden estar muy lejos de la lógica y depender tan sólo de ciertos aspectos connotativos, en este sentido la valencia afectiva de los elementos (la cual que no se ve reflejado en ningún diccionario), distorsiona pero también reorganiza la lectura de un texto. De igual modo utilizaremos la noción “procedimientos alegóricos” en tanto recursos que cuestionan el ordenamiento generalizado de la representación en el arte moderno / aurático / orgánico. A partir de un *corpus* de obras objetuales de Luciano Burba se desarrollan y aplican conceptos teóricos basados en una perspectiva socio semiótica sobre el funcionamiento cognitivo aplicado a la construcción y a la comprensión de textos. Además de la bibliografía consultada, se ha estudiado un *corpus* de textos de distinto origen, seleccionando pasajes de los cuales se extraen rasgos invariantes. A partir de ellos, por inducción e inferencia, hemos funcionalizando su uso haciendo posible algunos aspectos que abonaron la interpretación de los textos estético plástico. No se trata, por lo tanto, de una muestra al azar, sino guiada por la teoría: textos seleccionados por su potencial para servir de base a los contenidos teóricos, sin el perjuicio que, a su vez, estos contenidos se fueron modificando en contacto con el referente empírico (los objetos estético plásticos producidos por L. Burba). Los textos provienen de muy distintas fuentes: literarios (narrativos, ocasionalmente poéticos), científicos (de múltiples disciplinas) dialogales, instruccionales. Ocasionalmente usamos pasajes tomados de las fuentes bibliográficas en donde abreva la teoría.

Desarrollo

El propio *autor empírico*, Luciano Burba, define su experiencia artística en las mencionadas Residencias:

Actualmente desarrollo dos tipos de obras (ambas destinadas a crear un pequeño lugar de resistencia), Uno de producción individual que tiene que ver con el deconstruir: juegos, juguetes, maquetas, libritos para pintar, etc., modificados en su configuración original desobedeciendo sus instrucciones de armado o pintado. El otro tipo de obras, son ensayos de formas sociales: club del bollo -serie de retratos individuales y colectivos- bollos hechos con objetos entregados por el/los retratados.⁷

Tratando de construir una descripción empírica en términos semióticos podríamos pensar que a nivel del *architexto*⁸ (*parentesco* textual en función de sus características comunes en tanto géneros), dentro de la categoría más general de intertextualidad, se presenta una serie de *competencias* a partir del género imágenes de maquetas e imágenes de objetos escultóricos, en este sentido se puede afirmar que la base *architextual* constituye un nivel

⁷ Catálogo de Trabajo Final de Licenciatura en Escultura, Escuela de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 2009. Alumno: Luciano Burba; Asesores de Trabajo Final: Lic. Magui Lucero y Lic. Juan Der Hairabedian.

⁸ Calabrese, en De la Precilla, F. (2013). Tesis Doctoral: “*Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional*” (2013) 4.1.3. *Algunos interrogantes sobre intertextualidad/transtextualidad*. pp. 61-62.

intertextual, en cuanto al vínculo o conexión entre las imágenes tradicionales de maquetas y estas maquetas dislocadas por cuanto ambas imágenes (de maquetas y de maquetas deconstruidas) comparten elementos formales y materiales. Las maquetas deconstruidas (debemos reforzar el aspecto de yuxtaposición o voluntaria reunión incoherente-desatinada de los elementos, no de una maniobra de destrucción o detrimento material de las partes componentes), nos obligan a preguntarnos sobre las causas teóricas o ideológicas (porque no, psicologías) del trastorno. De esa forma el *lector modelo* de L. Burba al colaborar con el autor, es consciente que debe recurrir a una serie de competencias que le permitirán aceptar e interpretar el texto. Podríamos entrever en la obra de L. Burba una serie de revisiones o yuxtaposición de discursos sobre las relaciones sociales de poder que superan, incluso, las manifestadas por el propio artista; por caso: la apropiación de material no artístico en diversos lugares de circulación incierta o por lo menos en condiciones precarias de mercantilidad: los vendedores ambulantes en los colectivos urbanos, en bazares y/o locales de venta poli rubro, en tiendas, librerías y *regalerías*. Aparentemente la reunión (yuxtaposición) asistemática (o anti sistemática) de las parcelas del objeto maqueta rechazan toda función ideológica y práctica original (maquetas juguete producidas en serie, lo que sin dudas remite a evocar la veta *pop*), al mismo tiempo que nos habla de la resistencia a convertirse en fetiches tanto en su condición de mercancía como de objetos de arte; de igual manera la *maniobra* de Burba propone tensar la relación entre las nociones de originalidad y trascendentalidad atribuidas (históricamente) al arte y la condición *trivial* de algunos objetos. En el plano procedimental se advierte que en la obra de Burba se enfatiza la acción (“*armo y desarmo muchas veces las piezas de una misma maqueta*”, sic: L. Burba) puesto que la manipulación de los objetos y el indagar en distintos modos de materialización de la idea le hace meditar sobre la *afectación física* que le produce “*la presencia de los objetos*”. Aventurando una definición política de su obra L. Burba manifiesta: “*una obra tiene que ver con la resistencia, con generar un lugar desde el cual mostrar una pequeña percepción, una proposición política/poética/ética/estética como parte de tentativas microscópicas con la intención de producir un dislocamiento, un distanciamiento*”. En este sentido propondríamos pensar la obra de Burba no como arte político presentacional “*en el cual nombrar y juzgar significan lo mismo*”, sino como *arte con política*⁹ dimensión a partir de la cual podría sortear mejor los límites estructurales impuestas por una posición institucional hegemónica. El camino que elige Burba para presentarse, a partir de sus propias expresiones, no es el de *individuo inefable* por el cual gozaría de un estatuto de excepción (auto conferido), o *impostura legítima* que avala sus proyectos o textos como *esencias trascendentales* distanciados de la contingencia del *mundo de la vida*; por el contrario: capta parcelas del mundo para que, en todo caso, abonen sus expectativas de revisar las dimensiones de *trascendentalidad* y *desinterés* tan típicas del campo, por lo menos ésta intención es la que declara Luciano Burba, en tanto autor textual. Empíricamente se trata de obras tridimensionales las cuales podríamos catalogar como *objetos*, contruidos con elementos componentes de prototipos o maquetas de *unidades habitacionales unifamiliares* ensamblados de manera *incorrecta* (errónea, desatinada). Acumulación, desorganización, aglomeración son algunas de las operaciones que se advierten como promotoras de las obras, por lo que podríamos manifestar que no existe ningún propósito formal compositivo, sintáctico o estético *tradicional* que solicite su reconocimiento como *obra de arte* en un sentido de arte moderno (obra aurática / orgánica / simbólica). Observamos que Luciano Burba, como *autor modelo*, instituye en las superficies significantes de las obras una fuerte confrontación con los paradigmas

⁹ Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

normalizados de maquetas en tanto marcas o huella de reconocimiento (las que pueden dar cuentas de las condiciones de producción de la obra), para ser leídas (actualizadas) por el destinatario (lector modelo), quizás con la intención de apelar y/o construir competencias y cooperación con el espectador.

Trataremos de abordar el análisis de la producción de sentido en las obras de L. Burba a partir de su manifestación material pero teniendo en cuenta que un objeto significativo debe ser analizado en relación con sus condiciones de producción; de esta manera adherimos a lo que plantean E. Verón “*el análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de condiciones productivas en los discursos*”¹⁰; llamamos discurso (o *conjunto discursivo*) a la conformación “*espacio temporal de sentido*”, por lo cual, en cuanto al análisis mencionado, haremos referencia a los elementos constitutivos del objeto en términos de sus condiciones productivas pero también en cuanto a los efectos que producen en la recepción, teniendo en cuenta que entendemos los textos como discursos, es decir, como *sistemas de relaciones*. Manifiesta Eliseo Verón: “*Analizando productos, apuntamos a procesos*”¹¹ esto implica que el contexto productivo (socio cultural) de los textos de L. Burba puede ser revisado a partir del análisis de ciertas *marcas* (inscriptas en la *superficie significativa*) que imprime en los productos; Luego, si tenemos en cuenta que la producción del objeto significativo (texto) está determinado por ciertas circunstancias de generación y de reconocimiento (recepción), el trabajo analítico del objeto significativo nos propone la posibilidad de detectar las *huellas* de las condiciones productivas del mismo, sin embargo no abordaremos este problema en éste trabajo. Nos abocaremos al análisis de alguna de las obras que Luciano Burba menciona como “*... de producción individual que tiene que ver con el deconstruir...*”. Si, como manifestamos, entendemos la obra de L. Burba a partir de la noción *discurso*, en tanto la inclusión del texto en su contexto de enunciación, es decir, en interactividad entre sujetos, a la enunciación¹² de L. Burba se le puede asignar sentido porque “*actúa*” en un contexto dado del mundo del arte pero también en el *mundo de la vida* puesto que su obra se difunde no solo por medios o circuitos especializados sino también a través de soportes informacionales de impacto masivo (*world.wide.web*) y hasta impresiones calcográficas en remeras. Asimismo entenderíamos al enunciador textual (Burba) como sujeto que, con un “*proyecto en el orden del significar*”¹³, también está construido por su discurso, es decir, no solo como la causa del discurso sino más bien como su efecto puesto que, como sujeto actuante en el medio local, L. Burba es tanto productor como producto del discurso. En este sentido los contextos de la enunciación de los textos de L. Burba (residencias internacionales de trabajo artístico, Escuela de Bellas Artes, instituciones de producción y distribución del arte en Córdoba, público experto / aficionado), no pueden dejar de tenerse en cuenta puesto que tanto el significado de su enunciado, como su *función*, dependen de la situación en que se dan, por lo que podríamos empezar estableciendo que la orientación de nuestro trabajo tiene que ver más bien con un abordaje del enunciado en términos de *proceso* (orientación pragmatista) en tanto que estaría en relación estrecha con las circunstancias en que acontece sus condiciones de uso. En cuanto a la pertinencia a un género¹⁴ no estaría provista solamente por su temática o estilo, sino más bien porque la obra propone ciertas representaciones (*imágenes*) de sus participantes

¹⁰ Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

¹¹ *Ibidem*.

¹² “*Las huellas que hay en el DISCURSO del acto que lo genera y las circunstancias del mismo*”. Villanueva, D. *Glosario de narratología. Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar, pp. 181-201.

¹³ Concepto de F.Fraenza (*Autor modelo-autor empírico y lector modelo-lector empírico*), en De la Precilla, F. (2013). *Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional*. Córdoba: Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba, p. 24.

¹⁴ Bajtin, en De la Precilla, F. *Op. cit.*, pp. 16-17.

(enunciador/destinatario), al mismo tiempo que la circunstancia de enunciación delimita el enunciado. En cuanto al tema de las regularidades o invariantes del hacer (*marcas de género*) el texto (enunciado¹⁵) de L. Burba está atravesado no solo por la actitud del productor que expresa opinión, experiencia o subjetividad sino porque el mismo autor está constituido por las huellas de una práctica social inscripta a su vez en un contexto cultural propio, por lo que la obra está integrada por esos sistemas culturales (factores pragmáticos) que a su vez determinan las opciones en la recepción. En este sentido presumimos que los textos en cuestión, pudieron haber transgredido las fronteras de los géneros (secundarios) no por sus contenidos temáticos sino más bien por cómo el autor trabajó los límites de la cultura local en que se mueve, y a la vez, al tratar de involucrar, mediante el diálogo, a sus receptores en una especie de *complicidad* (o, quizás, “*guiño vanguardista*” desde la parodia). De igual manera nos resulta valioso tratar de especificar el sentido en que podemos hablar de textos en el caso del trabajo de Luciano Burba puesto que entendemos que se trata artefactos artísticos “*en sentido general*”, es decir, que mantienen el carácter de textos artísticos a partir de un contexto regulado por la institución arte. Sin embargo no podríamos afirmar que las producciones de L. Burba sean obras de arte en un sentido tradicional *orgánico* (“*orden estructural inmanente*”), pero nos es difícil pensar en ellas como artefactos artísticos que, a pesar de su *intencionalidad*¹⁶ *indisciplinaria* (deconstruir, desobedecer, irrumpir), no mantienen una cierta unidad estructural, en tanto relación de las partes. De igual modo advertimos que la unidad (precaria) de las obras (mediación en la unidad/delimitación de la obra respecto a su entorno no artístico) estaría dada por aquellos factores institucionales¹⁷, enuncionales (declaración artística), contextuales (“*residencias de trabajo y cruce de artistas*”) pero no como “atributos” propio de las obras; no nos referimos a la unidad o *fuerte dependencia* entre la parte y el todo en la misma obra, mucho menos a que la obra revele o evidencie la *maestría* del autor sino más bien a la estrategias que explora el autor para reunir *escombros* o fragmentos en términos de producción mediante una operación de montaje u alegoría¹⁸. Como manifestamos, son obras que acreditan una organicidad inestable o vacilante lo cual las inscribe en la dimensión de obra pos-aurática o débilmente aurática que trata de desestimar las dimensiones de legitimación institucionales. Si bien percibimos que las obras manifiestan cierta *antiartisticidad*, sin embargo no las enrolaríamos, primordialmente, en la dimensión de crítica a la institución arte (estrategia que, sin embargo, también componen), sino más bien en la situación de no poder escapar a las regulaciones institucionales. En todo caso la crítica institucional (intencionalidad declamada por el autor) que emprendería el artista a través de las obras tiene que ver más bien con arremeter contra ciertos aspectos culturales y exhibitivos del arte en la tardomodernidad lo que, no obstante, en el caso de algunos procedimientos o maniobras

¹⁵ *Op. cit.*, p. 17.

¹⁶ “... designar la propiedad que los estados mentales (y la conciencia) tienen de ser o versar acerca de algo, de referirse a algún objeto o estado del mundo...” INTENCIONALIDAD. Lampis, M. (2009). *El Genio Maligno. Glosario de términos relevantes en los ámbitos de la semiótica, de la biología y de las ciencias cognitivas*. Revista de Humanidades y ciencias sociales, 4, p.177.

¹⁷ Entre los llamados “factores institucionales” mencionamos la academia de Bellas Artes, o su extensión institucional en los ateliers o residencias de artistas de la “Ciudad de las Artes” –antes de la ocupación como oficinas por parte de la Universidad Provincial de Córdoba en julio/agosto del 2013, hecho no menos significativo al momento de identificar, en cuanto al plano enuncional, el espacio social externo o circuito del hacer dado que “Esta articulación es la que configura el plano enuncional” F. Fraenza en, De la Precilla, F. *Op. cit.*

¹⁸ “La alegoría no crea lazos de similitud, de indicialidad, sino que expresa el no ser de las cosas y obliga a crear ‘significado/s otros’, porque los ya existentes están vacíos de sentido”. De la Precilla, F. *Op. cit.*

similares de (de) construcción de las obras, llegaron a *excomulgar* al artista (L. Burba), de la participación en algunos salones y premios¹⁹

A partir del conjunto de obras llamado “*juguetes, maquetas, cubos mágicos, puzles, etc.*”, el artista, en primera instancia y ofreciendo ciertas pistas de interpretación, recomienda:

analizar este grupo (diferenciando) las acciones de los objetos resultantes de las mismas”; (luego del) “primer encuentro con aquello creado por otros en otros contextos de significación” (...) “me propongo generar un distanciamiento, cambiar la percepción que habitualmente tenemos de algunas cosas”; “La mayoría de los objetos son de plástico, de tamaño pequeño de colores saturados, hechos de manera industrial, son comprados en jugueterías, supermercados, vendidos por chicos en los colectivos, etc.”²⁰

Con respecto a lo que podríamos llamar *intencionalidad*, propuesta o proyecto, Luciano Burba manifiesta: “*Lo que hago en esta serie de trabajos es realizar una operación, una acción ínfima cuya ‘desmedida pretensión’ es subvertir un orden impuesto, un lugar de llegada, un deber ser. Deconstruir la idea de modelo, de cosa impuesta, cerrada, naturalizada*”²¹. Este tipo de *inorganicidad* que declaran las obras de L. Burba, pues el fundamento organizador no está dado por un principio compositivo (sintaxis de la obra), mucho menos por un factor de mayor o menor propósito de iconicidad en términos de verosimilitud, podríamos entenderla como *extrema* en tanto que los elementos (por lo menos dos grupos de fragmentos) poseen organicidad hacia su interior pero no se *necesitan* con los otros. En este sentido son fragmentos extrartísticos declarados como arte; sin llegar a ser *anti-obras* pero tampoco sustentando, sin más, la categoría de obra de arte como tal dado que advertimos la puesta en cuestión de ciertas convenciones procedimentales y experienciales del contexto de enunciación (lo que nos propone, en términos de autor empírico/enunciador, pensarla en la dimensión discursiva de las bellas artes experimentales). En este sentido la maniobra del artista (al modo de los *ready mades*, y más allá de la evocación del gesto vanguardista), desafía la noción de “*artista expresivo (burgués)*” y a la obra de arte orgánica pero, y a modo de presunción, si el frenesí de la vanguardia sufrió una licuación (y musealización) puede que las potencialidades críticas reaparecidas en este momento histórico se desplacen hacia una réplica limitada a la institución que la cobija en tanto crítica paródica, antes que irónica. No obstante el carácter irónico/paródico -por lo tanto alegórico y posaurático-, de las obras de L. Burba (también y principalmente como “*marca de género*”) expone una situación, cuando menos, polémica con respecto al contexto institucional pues éste, al imponer sus propios “*mecanismos de comprensión*”, tiende a tamizar la criticidad de un texto que no aceptaría una digestión inmediata. Si pudiéramos caracterizar procedimentalmente las obras de Luciano Burba diríamos que estamos ante un montaje: tras la apropiación de los signos²², Luciano Burba los somete a una escisión de significante y significado, es decir, a

¹⁹ “Premio Estimulo de Córdoba 2007. El Jurado del Premio le había conferido a Luciano Burba el Tercer Premio que luego, por decisión arbitraria, no le fue otorgado. El artista y un numeroso grupo de adherentes amigos realizaron una performance de desagravio el 20 Setiembre 2007, día en que se otorgaron los Premios Estimulo en la Galería de Exposiciones Francisco Vidal de la Ciudad de las Artes, Córdoba”. Disponible en <http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota>

²⁰ Catálogo de Trabajo Final de Licenciatura en Escultura, Escuela de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 2009. Alumno: Luciano Burba; Asesores: Lic. Magui Lucero y Lic. Juan Der Hairabedian, de la UNC.

²¹ *Ibidem*.

²² “La mentalidad alegórica selecciona arbitrariamente a partir de un material vasto y desordenado que está a su disposición. Trata de encajar los distintos elementos para hacerse una idea de si pueden o no combinarse” (...) “El resultado es impredecible ya que no mantienen ninguna relación orgánica”. Benjamin, W. Zentralpark,

un vaciado de sentido, para luego, en la yuxtaposición dialéctica (y sinérgica) de los fragmentos significantes, instituir una nueva atribución de sentido. Esta maniobra, por un lado de negación, vaciamiento, apropiación e integración forzosa de los elementos (elaboración de un tercer texto), supone una mirada exhaustiva y discrepante hacia los *factores ocultos* que determinan históricamente las obras pero también sus contextos de recepción y sus lógicas de percepción. El objeto así constituido, sino interpela, por lo menos interroga tanto a los dispositivos de presentación, al marco institucional de recepción, y a los acuerdos arbitrarios (históricos) por el cual ciertos artefactos poseen un *sentido artístico* y otros no; lo que sí consideramos como un aspecto indiscutible es que ponen en tela de juicio las nociones de autoría *creativa* y de *expresión individual*. Otra de las estrategias *apropiacionistas*²³ que podemos reconocer es la de desplazamiento (extracción y recolocación en otro espacio enunciativo), puesto que los materiales usados por Burba son extraídos del mundo extrartístico; en este sentido, y como manifestamos, observamos el cruce entre la *tradición* del *ready made* duchampiano y el Pop Art. Este procedimiento alegórico se establece por efecto de la apropiación mediante la cual el significado específico de los objetos (su valor de uso) se disuelve y funde en una madeja de signos-fragmentos que al derogar, (y paradójicamente ratificar), su pertinencia al “*mundo de la vida*” se erigen, en términos del contexto institucional, en textos artísticos. El enunciador, L. Burba, se presenta en los paratextos (según el mismo autor) como un autor modelo que, por así decirlo, desafía al *status quo* (“*Lo que hago en esta serie de trabajos es realizar una operación, una acción ínfima cuya ‘desmedida pretensión’ es subvertir un orden impuesto, un lugar de llegada, un deber ser*”), sin embargo las obras son alegóricas no por lo que representan sino más bien por lo que “*confrontan y exploran*” en un sentido de réplica a la institución arte pero también como alusión a las regulaciones sociales. En cuanto al proceso de recepción las obras de Luciano Burba están asignadas a dos tipos de destinatarios: aquellos que las reconocen como arte, o aquellos que las critican. En cuanto a los destinatarios (aquellos que pueden *leer* las obras, los que se identifican con las mismas, y los que las rechazan) se puede diferenciar entre los consumidores de arte (alegórico) los cuales se sentirán satisfechos y hasta se podrían identificar con la propuesta, y aquellos destinatarios que se arriesgan a construir un espacio de comprensión analítica de la estrategia artística que el autor construye pero *limitando su entusiasmo* (lector crítico o semiótico) y elaborando una lectura crítica y contextualizada de las obras. Siendo de orientación pragmatista el abordaje que realizamos de las obras de Luciano Burba, puesto que las consideramos no como sistemas cerrados que producen ciertos efectos sino más bien integrando en su análisis las condiciones o contexto de uso, el considerar los textos como proceso nos permite clarificar que tanto el sentido del enunciado como su interpretación están estrechamente relacionados con el contexto (histórico) de aparición y *funcionamiento*. Esto no significa desechar la exploración de las obras en tanto *sistemas*, es decir, teniendo en cuenta criterios lexicales, gramaticales o semánticos, sino que para una mejor y más profunda comprensión del fenómeno preferimos sumar otros factores al de la pertenencia de las obras a un género (regularidad, temática o estilo), es decir sus participantes, o las *imágenes* del enunciador y el destinatario que el texto manifiesta.

citado por Buchloh, B. H. D. (2004). *Formalismo e Historicidad*. Capítulo: “Procedimientos alegórico: Apropiación y Montaje”.

²³ “Estos procedimientos se refieren a especies de ready-mades de obras pertenecientes al campo de las artes visuales y al campo artístico en general, que cuestionan los conceptos de originalidad y de *autoría* individual. A su vez desmitifican el sentido de obra de arte única e irrepetible, poseedora de un *áurea*, que tal como postulara Benjamin, se disipa a partir de los dispositivos de reproducibilidad técnica para su difusión y distribución pública, a través de la fotografía, el cine, los medios impresos”. Brea. Benjamin, en De la Precilla, F. *Op. cit.*, p. 50.

Pero ¿en qué género (regularidades) podríamos pensar las obras de L. Burba? ¿Transgreden, las obras de Burba, los límites del género? ¿De qué manera el autor *trabajó* la cultura? ¿Cuáles son las rupturas y las continuidades? ¿Podríamos arriesgarnos a clasificar/localizar los textos de Burba? Podríamos arriesgar que la deuda que las obras de L. Burba mantienen con la vanguardia no implica revivir sin más el componente crítico que aquella pudo tener en el pasado, en su contexto cultural situado, sino más bien la novedosa reinscripción en el presente como discurso crítico, propositivo y *desobediente*: no se trataría entonces de un arte político en términos de aniquilación de un límite cultural o la ilustración de un programa de *liberación social* sino en una transmutación del paradigma *ready made* hacia una proposición que explora sutilmente sus propias condiciones de aparición, distribución y recepción. Otra de las categorías que nos posibilita conjeturar interpretaciones es la de Isotopía, puesto que nos permite desarrollar un conjunto de asociaciones que propicia pensar las obras de Burba en términos de un corpus significativo de fusiones discursivas. De acuerdo a lo expuesto, al pensar el texto “*como una condensación de sentido y como ‘refracción’ de las bases materiales e históricas de la sociedad*”²⁴, podemos vincular las obras a sus condiciones materiales - históricas de producción. En este sentido las maquetas desatinadas o desmanteladas nos remitirían a la noción *deconstrucción* (ya, como enunciado, se encuentra explícito en los títulos de las obras). Desde el campo de la filosofía habría que entender esta expresión, “*deconstrucción*”, no en el sentido de disolución o destrucción, (o “*reducción negativa*”, según Jacques Derrida), sino más bien en cuanto a “*analizar las estructuras sedimentadas que forman el elemento discursivo*”²⁵; por lo cual deconstruir sería más bien *desmantelar* para analizar cierta discursividad filosófica con la que ha sido constituida la modernidad; este análisis pasa por la lengua, por la cultura occidental, por el conjunto de lo que define nuestra pertenencia a esta historia de la filosofía. De esta manera no dejamos de percibir, al ver los textos de L. Burba, un cierto parentesco representacional con despojos o escombros sobrevivientes de la destrucción, el caos, la disociación; asimismo el insistente antagonismo hacia los prospectos (“*desobedecer las instrucciones de armado o pintado*”, sic: L. Burba), propone pensar en una *desobediencia programática*, una interferencia a la propedéutica, es decir, a las advertencias para organizar o construir un aparato esta, especialmente esta maniobra de “*contravención asistida*” nos remite a pensar cómo el artista ensaya estrategias o simulacros para sortear los efectos de la razón instrumental. En todo caso, con este *acto revulsivo*, el cual podríamos asimilarse a estrategias heurísticas emparentadas con la aleatoriedad, la incertidumbre y el desorden, el autor interpela una gramática (socio cultural) racionalista en la cual el sujeto es diluido en el todo estructural y por tanto se renuncia a la subjetividad, la conciencia o la experiencia como impulsores y productores de la historia. De esta manera la acción de *desobediencia* se advierte como una operación eminentemente política antes que estética, o por lo menos no se trataría de una estética en sentido de abordar el la belleza como problema, muy por el contrario, se trata de replicar el supuesto valor ontológico de lo artístico. No obstante, como manifiesta J. Derrida, la deconstrucción (la cual “*no es ni puede ser un método*”) es más bien un esquema general que se puede aplicar a cualquier objeto, texto o contexto, de ahí su enorme potencialidad argumentativa. Extrapolando lo dicho a las obras/maniobras de L.

²⁴ De la Precilla, F. 2.1.3. Cronotopías y desplazamientos contextuales. En De la Precilla, F. (2013). *Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional*. Córdoba: Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. p. 19.

²⁵ Derrida, J. (12 de octubre del 2014). “Entrevista del 30 de junio de 1992”. *Le Monde*.

Burba (en tanto autor modelo con “*proyecto en el orden del significar*”²⁶), podríamos identificar que la propuesta estética problematiza varios aspectos fundantes del sistema arte instituidos históricamente; en este sentido consideramos que su obra puede ser abordada desde diversas dimensiones o acontecimientos, tales como la disolución de los métodos, la ampliación y diversificación *ad infinitum* de las prácticas, la cancelación del *aura* como afirmación de artisticidad, la conciencia de afiliación de la institución arte a la trama de dispositivos y tecnologías del poder, la difícil vecindad del arte contemporáneo con el *silencio*; sin embargo en este escenario, al que podríamos pensar como de *re-desencantamiento*, las obras de Luciano Burba participan productivamente de la definitiva revisión de la construcción histórica del estatuto de obra de arte y la institución al propiciar, de manera decisiva, la exploración y producción de estrategias crítico experimentales que interpelan la politicidad de relaciones sociales instituyentes de los circuitos de producción, distribución y consumo de bienes culturales artísticos. Escepticismo y melancolía recorren la obra pues, al desorganizar la totalidad “*casa*” cobra protagonismo las parcelas por lo que pensamos en una especie de “*devoción*” por la singularidad /particularidad del fragmento lo cual impide que se constituya en algo fijo (universales), sino más bien en algo cambiante siempre en tanto “*historia fatal de la naturaleza*”. Por un lado, salvo las relaciones que podamos establecer de acuerdo a los signos plásticos que intervienen, no hay nada en ellas que podamos entender como *obra orgánica*; son acumulaciones inciertas de materiales los cuales han sido despojados de su contexto (donde sí tenía una función, por lo tanto un *telos* pertinente); del signo se ha extraído el sentido primario, se lo ha separado de su pertinente totalidad; pero al mismo tiempo fue *rellenado* y (re) *teleologizado* por el artista. Las obras de Luciano Burba son artefactos que acaban con la experiencia de realidad, de totalidad y de universalidad. En este sentido los textos de L. Burba obras son un *acto semiótico*²⁷ pues toma un rumbo *accional* en donde no importa *qué significan*, tanto como la construcción de una intersubjetividad. Sí podemos establecer que, salvo por el procedimiento de adherir (azarosamente) las partes, no existe un solo aspecto de conciliación, no existe ánimo de *síntesis*, sino más bien de contigüidad casual, no existe entre los elementos de las obras de L. Burba ningún propósito de vínculo narrativo, ninguna linealidad lexical pues todo es contingente y accidental. Como ya manifestamos las partes no se *necesitan*, por lo que no puede haber una interpretación general de sentido puesto que no hay sentido, no hay *intención de significar*. En la dimensión intertextual las obras de Burba, de alguna manera, revelan cierta afinidad histórica con las construcciones cubistas y dadaístas pero también con el Pop Art, no solo en cuanto a su naturaleza material: objeto de consumo masivo; sino también porque al negar la creación y la productividad original/individual (y, al usar técnicas alegóricas de apropiación) equipara el *Arte* a la cultura de masas. De esta manera reprocha las condiciones de una cultura mercantilizada en un contexto (cultural) periférico en donde la réplica es escasa o nula, lo que no implica que el aparato de “*aculturación general*” no intente cooptar estos, todavía, *estigmas* del arte en Córdoba.

Conclusión

En cuanto a los diferentes niveles de análisis o isotopías podríamos considerar que los textos de L. Burba se relacionan con algunas obras de Dennis Openheim [Figura 1].

²⁶ F. Fraenza, en De la Precilla, F. (2013). 2.1.4.1. Autor modelo-autor empírico y lector modelo-lector empírico. En De la Precilla, F. (2013). *Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional*. Córdoba: Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.

²⁷ “... el acto semiótico es un intercambio entre producción e interpretación o recepción”. F. Fraenza, en De la Precilla. *Op. cit.*, p. 24.

“*Maquetas deconstruidas*” [Figura 2] nos remiten al clima socio cultural de la deconstrucción en la tardomodernidad. Todos podemos entender que el significante *casa* pone en acción una serie de acontecimiento de memoria emotiva y cognitiva, a partir del cual cada sujeto ha materializado ciertas vivencias, ilusiones o aspiraciones las cuales, afincadas en los recuerdos, resurgen en el presente actualizando un proceso subjetivo que lo vincula emocional y racionalmente a ese significante. En el caso de las maquetas dislocadas, desencajadas u organizadas de manera aleatoria, la memoria se ve violentada en el sentido de que, en general, los edificios son entidades materialmente fijas y sólidamente afincadas en las representaciones de la mayoría. La idea de un espacio mutable, sobre todo el de la casa propia, es una especie de tabú; por norma general los que tienen una casa no hacen mucho más que conservar su propiedad a lo sumo modificarla parcialmente o movilizar su equipamiento, pero desmantelarla y, peor aún, destruirla es altamente significativo. Abrir la casa es movilizar recuerdos, cambiar de/la casa o intervenir sobre los objetos es apartarnos de su visibilidad, desposeernos de la seguridad que rodea nuestros cuerpos; al fin de cuentas una casa –o la representación de ella- es la cristalización de una entidad fantasmática ¿qué otra cosa, sino la casa, es el entorno de una moral, de una costumbre que guía nuestros hábitos útiles, nuestras reservas afectivas, nuestros deseos? Cuando se habla de deconstruir un texto, por ejemplo, nos referimos a interrogar los supuestos que lo conforman para dar una nueva perspectiva. Vemos que los colores de las maquetas deconstruidas son vivos y brillantes, no son tonos deslucidos o agrisados. La coloración pardo clara amarillenta (*amarillo de Nápoles*) incita a pensar en ciertos esquemas cromáticos del diseño de arquitectura unifamiliar urbana que se asimilan a lo acogedor lo grato, lo placentero y aún lo hospitalario; nada de esto se verifica al comprobar que esos protocolos se han organizado aleatoriamente, alejados de todo *telos* hogareño, disruptivos con la representación de familiaridad en la cultura moderna; las maquetas deconstruidas nos sitúan en la angustiante intemperie, en una especie de “*azar ontológico*”, es decir, en aquello que inexorablemente es la vida: contingencia y probabilidad perpetuas. Aunque la cultura logocéntrica construya, encuentre o verifique constantes deterministas, las “*Maquetas...*” nos enrostran que siempre habrá procesos que son irreductiblemente espontáneos y aleatorios.

Imágenes



Figura 1. Denis Oppenheim. *Monumento al escape*. 2001. Hormigón. Vidrio laminado y materiales varios 6 m x 7 m x 2,50 m; Parque de la Memoria de Buenos Aires.

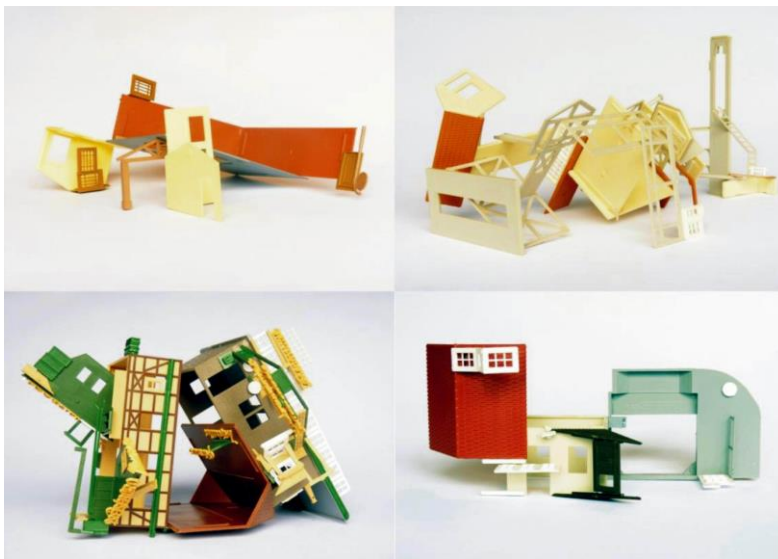


Figura 2. Luciano Burba. *S/T Maquetas deconstruidas*. 2007

Referencias bibliográficas

- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias Alegóricas*. Madrid: Tecnos. Colección Metrópolis.
- Bürguer, P. (1997). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- Calabrese, O. (1984). *Cómo se lee una obra de arte. Intertextualidad en Pintura. Una lectura de "Los Embajadores" de Holbein*. Madrid: Cátedra.

- Charaudeau, P. & Mainguenu, D. (2002). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- De la Precilla, F. (2013). *Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional*. Córdoba: Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
- Derrida, J. (12 de octubre del 2014). "Entrevista del 30 de junio de 1992". *Le Monde*.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Fraenza, F. y Perié, A. (2007). "Representando no sólo el arte, sino la vanguardia misma". *Representación en Ciencia y Arte*, 2. Brujas.
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa II. Crítica de la razón funcionalista*. Madrid: Taurus.
- Lampis, M. (2009). *El Genio Maligno. Glosario de términos relevantes en los ámbitos de la semiótica, de la biología y de las ciencias cognitivas*. Revista de Humanidades y ciencias sociales, (4).
- Lozano, J., Peña, C. y Abril, G. (1989). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Villanueva, D. *Glosario de narratología. Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar.

Fuentes de Internet

- Perié, A. (2006). "Los límites de la categoría de 'obra' en las fases vanguardista y post-vanguardista de las artes visuales". Disponible en <http://www.comunidadoffline.com.ar/articulo.php>