

SOBRE LA CIRCULACIÓN DE LAS OBRAS CONCEPTUALES

Lic. Correbo, María Noel

Los procesos de circulación de las obras de arte también forman parte de sus rasgos constitutivos, construyendo la discursividad artística en un complejo conjunto de determinaciones cuyas reglas describen las condiciones productivas de las mismas. Los efectos de este proceso generan redefiniciones que actualizan constantemente el estatuto de la obra, y con ello el de arte, artista, espectador.

Según Genette, las obras de arte no sólo son los objetos de inmanencia sino las funciones que ejercen desde el momento en que circulan en el sistema artístico. Además del modo de existencia inmanente, de la esfera del ser o de la *obra en reposo*, las obras de arte generan otros modos de actuar y operar, considerados la esfera del hacer o de la *obra en acción*, en la que se relaciona el objeto de inmanencia con sus efectos. A esto el autor lo llama trascendencia, constituyéndose el objeto artístico en relación estética, con una función artística que, según las lecturas de cada época histórica, reescribe sus propios comportamientos.

Así, tanto las posibilidades reproductivas como las transpositivas, consideradas ambas como modos de trascendencia de las obras conceptuales, ponen en discusión el modo en que son afectadas este tipo de obras en ese traslado material de su manifestación. La hipótesis desde la que se parte es que *el cambio de soporte no modifica la inmanencia conceptual de la obra*.

En referencia a la *inmanencia* de estas obras, "lo conceptual" puede entenderse como un rasgo constitutivo propio del arte de los años 60 en adelante (a nivel nacional e internacional), que forma parte de los llamados "nuevos comportamientos artísticos", por poner en crisis no sólo el objeto artístico tradicional sino las convenciones de circulación de la obra de arte. A su vez, los propios artistas (como Joseph Kosuth, 1969) postulan que desde Duchamp "todo el arte es conceptual", y aún hay teóricos que plantean que todo el arte fue y es conceptual, discusión que sigue abierta¹.

¹ Según Gregory Battcock (*La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. GG, Barcelona, 1977), la variedad de obras que incluye el Arte Conceptual tiene en común el repudio de los aspectos "burgueses" del arte tradicional y el oponerse no sólo a los hábitos en la producción, recepción y circulación de la obra de arte sino a los parámetros tradicionales de la estética y la crítica. Las obras no existen como objeto sino como ideas o conceptos, y hasta a veces, como documentación. Anna María Guasch (*El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2001) presenta sus ideas acerca del Arte Conceptual dentro de las corrientes de desmaterialización de la forma a la idea (entre 1968 y 1975), analizando sus antecedentes, formatos de exposición, los usos de la palabra y diversos componentes. "El arte conceptual" aparece como arte antiobjetual, posobjetual, analítico, teórico y hasta arte-palabra, culminando el proceso de autorreferencialidad de la obra de arte, cuestionando la validez de lo formalista y desplazando la materialidad de la obra por la documentación. A partir de este planteo, podría afirmarse que la materialidad de la obra de arte cambia de estatuto, pasando, en este caso, a ser el concepto o la idea (provenientes del lenguaje, las matemáticas, y otros campos teóricos), proponiendo al espectador un nuevo comportamiento de decodificación de la obra. Reconoce cuatro operatorias: 1) las derivadas del ready made, basadas en el protagonismo del objeto; 2) las intervenciones en espacios concretos a partir de imágenes, textos u objetos; 3) aquellas en las que el trabajo, concepto o acción se presenta a través de notas, mapas, gráficos o fotografías, y 4) aquellas en las que el concepto, proposición o investigación son asumidos a través del lenguaje (Ibidem, pag 177).

Por su parte, cuando Genette reflexiona sobre el estatuto material de la obra de arte y sus funciones, desarrolla un análisis de los ready-made², en el que afirma que el ser físico de la obra no se ve afectado en su reproducción o transposición. Esa variante “extra-funcional” – como la llama- puede ser aplicada a obras de arte de tipo diferente a las de “ser” físico (como las conceptuales), y esto es central para poder discernir entre un modo de existencia y otro.

Las obras de arte no tienen como único modo de existencia y de manifestación el hecho de “consistir” en un objeto. Tienen al menos otro, que es el de “trascender” esa “consistencia”, ora porque “se encarnen” en varios objetos, ora porque su recepción pueda extenderse mucho más allá de la presencia de ese (o esos) objeto (s) y en cierto modo sobrevivir a su desaparición.³

Esto habla de las posibilidades que tienen las obras de existir, incluyendo a la trascendencia como parte de los mecanismos que intervienen en la constitución artística de ciertos objetos, hechos o ideas, y los legitiman como tales en la circulación. Los *modos de trascendencia* de las obras habilitan las formas de apropiación, tanto por parte del espectador, como de los medios de comunicación, de la historia del arte o de los proyectos curatoriales.

En ese sentido, este modo de existencia “[...] abarca todas las formas [...] como una obra puede alterar o desbordar la relación que guarda con el objeto material o ideal en el que [...] “consiste”⁴. Pero, cuál es la identidad de una obra conceptual si es un estado que forma parte del régimen hiperalográfico?. Respecto a la *identidad* de las obras alográficas, Genette expresa que:

La ausencia de identidad numérica, el hecho de que la posesión de todos los rasgos pertinentes de identidad específica entrañe una identidad absoluta es, [...], lo característico de los objetos ideales y un texto o una partitura son objetos ideales, en el sentido de que dos textos o dos partituras que presenten la misma identidad específica son pura y simplemente el mismo texto o la misma partitura, y no pueden ser deslindados por (entre otras cosas) posición alguna en el espacio, ya que, a diferencia de sus ejemplares, que son objetos físicos, un texto o una partitura, que son objetos ideales, no están en el espacio.⁵

De esto se deduce que los objetos físicos (de inmanencia autográfica, de obras como “El pensador” de Rodin –cosas- o como un comportamiento o un happening de M. Minujin – hechos, actos-) pueden cambiar de identidad específica (relacionada con la calidad de las características propias) pero no de numérica (relacionada con lo cuantitativo). En cambio, los objetos ideales (de inmanencia alográfica, ligados –en mayor grado- a una obra conceptual) no se transforman sin ser alterados, es decir que no cambian de identidad específica sin pasar a ser otro objeto ideal.

A partir de ello, puede pensarse que las obras conceptuales superan la inmanencia material e ideal por constituirse desde una identidad que se comporta diferente a las de los

² Teniendo en cuenta los tres componentes del acontecimiento artístico (el sujeto o estatuto del autor, el acto de exponer y el objeto expuesto), Genette (1997) toma el ejemplo de los ready-made de Duchamp, para describir el paso (o lo que luego llamará “reducción”) de un *objeto* a un *acto* (cultural y no físico) y de éste a su *concepto*, observando que en una obra conceptual el objeto físico y material tiene una “importancia menor” que el acto, el gesto o la propuesta de quien lo expone como obra.

³ Genette, G. *La obra del arte*. Lumen, Barcelona, 1997. Pag. 17

⁴ Genette, G. *Ibidem*. Pag. 187

⁵ Genette, G. *Ibidem*. Pag. 28

regímenes autográfico y alográfico, por ello son hiperalográficas. Las maneras en que estas obras se ponen en acción son diversas, pues habilitan su idealidad desde una amplia variedad de manifestaciones. A pesar de esto y de que Genette propone tres modos de trascendencia (inmanencias plurales, manifestaciones parciales y obras plurales), sólo se rastrea a continuación aquel tipo de operaciones habilitadas por las obras conceptuales, ya que su inmanencia plural permite considerarlas como tales.

En este sentido, el modo de trascendencia por *inmanencias plurales*, se refiere a aquellas obras cuya identidad trasciende la diversidad de los objetos materiales o ideales en los que inmana. En él, Genette incluye las nuevas versiones de una obra como ser las réplicas (en pintura), las adaptaciones (en literatura –traducción- y música –transcripción y transposición), los arreglos. Por tal motivo, una obra de estas características inmana en varios objetos –manifestaciones- no considerados idénticos cuya pluralidad es de intención autoral.

Una obra conceptual, tanto en el caso de un ready-made como en el de las sillas de Kosuth, pone en relación el objeto manifestado y la idea; la misma obra puede presentar una gran cantidad de ejecuciones y manifestaciones (no necesariamente idénticas) que en nada cambia el gesto de exponerla ni la actitud de concebirla como idea o como concepto. Esto permite una multiplicación ilimitada de los ejemplares de manifestación de un solo objeto de inmanencia ideal y único.

Por eso las conceptuales son obras de inmanencia plural, pues no consisten en cada uno de sus objetos, sino en la totalidad de sus manifestaciones. Es decir, que tanto la presencia del ready made como de su reproducción fotográfica funcionan conceptualmente del mismo modo respecto a su inmanencia ideal, en tanto su estado propicia la reducción necesaria para recibirla y considerarla como tal.

Este modo de trascendencia se mueve en un emplazamiento como el moderno y contemporáneo en el que las convenciones culturales regulan el reconocimiento de originales y copias, de réplicas y versiones, desplazando sus estatutos y funcionamientos habituales en el campo del arte. El cambio de paradigma estético, el vínculo entre los discursos artísticos y mediáticos, abre mayores posibilidades al público de reconocer como artísticas a las versiones, reproducciones, transposiciones.

Genette considera que el mismo uso legitima estas categorías imponiendo leyes propias, desarrollando un borramiento de límites y un pasaje de las obras de únicas (individuo físico o ideal) a múltiples (régimen autográfico: impronta aceptada como auténtica; alográfico: sólo al nivel de la manifestación), y de éstas a plurales, en las que un grupo de individuos conforman una clase que trasciende la pluralidad de identidades específicas de los mismos, y cuya identidad es genérica –como la de las obras conceptuales-.

En el sistema artístico moderno y contemporáneo predomina la manera de exponer, difundir y hacer circular las obras de arte a través de las reproducciones. Esto permite entender a la reproducción como un factor “emancipador”, tanto en lo económico como en lo estético, vinculado a los nuevos estatutos de obras en las sociedades mediatizadas. Malraux se refiere a

ello hablando del *Museo Imaginario*⁶ en su vinculación con el arte moderno y contemporáneo, reconociendo a los efectos de la reproductibilidad como nuevas formas de arte. Lo que da cuenta de que las condiciones de reconocimiento de las obras son abiertas y actualizadas constantemente por el campo que modula sus acciones posteriores (inmediatas o mediatas). Las "llamadas" entre las obras forman parte también de su trascendencia, lo mismo que las lecturas desde la teoría y la crítica, legitimando su artisticidad.

En suma, en la descripción de la trascendencia de las obras conceptuales pueden rastrearse muchas de las características de las artes procesuales en las sociedades mediatizadas, promoviendo la revisión teórica de sus posibilidades reproductivas y transpositivas.

1. Posibilidades reproductivas

El proceso reproductivo constituye –específicamente- uno de los fenómenos más generalizados de la cultura artística del siglo XX y de la época contemporánea en particular. La reproducción está íntimamente ligada a la inserción del arte en el circuito mercantil, confiriéndole importancia al carácter original, a la autenticidad de las obras de arte.

Walter Benjamin estudia el efecto que produce la reproductibilidad técnica en las obras de disciplinas tradicionales (pintura de caballete, sobre todo), examinando las nuevas condiciones de existencia que los medios de masas imprimen en la sociedad, y su repercusión en el arte. Si bien su trabajo es de 1935, muchas de sus proposiciones dan cuenta de los fenómenos contemporáneos producidos (y reconocidos) desde la era de las nuevas tecnologías de la imagen.

El eje de sus consideraciones es la noción de "aura", vinculada a lo que el filósofo llama el "valor cultural" de la obra de arte, cuya crisis se ve auspiciada en la "época de su reproductibilidad técnica"⁷. El "aura" de la obra de arte determina su carácter de "autenticidad", de "existencia irreplicable"⁸.

En el siglo XIX, la aparición y el desarrollo de la fotografía y posteriormente del cine, problematizan la noción de "aura", fracturando su legalidad: "De la placa fotográfica [...] son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno"⁹. Las nuevas tecnologías de reproducción de la imagen ponen en cuestión no sólo las categorías tradicionales de originalidad e irrepitibilidad de la obra (sobre las cuales se legitima la producción artística desde el Renacimiento), sino también el "aura" misma del artista (cuya producción se fundamentaba en las teorías de genio inspirado).

El autor hace mención a un "aquí y ahora" de la obra de arte original, que está ausente hasta en una reproducción "perfecta". Esto constituye el concepto de autenticidad que, frente a

⁶ Malraux, André. *Le musée imaginaire*. Gallimard, Paris, 1947

⁷ Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, 1990

⁸ *Ibidem*. Pag. 20

⁹ *Ibidem*. Pag. 27

la reproducción manual, conserva su autoridad, pero frente a la reproducción técnica, no. Así, aclara:

La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autenticidad¹⁰.

A esto se refieren cuando se habla de aura, y es ella la que se “atrofia” en la época de la reproducción técnica por provocar un distanciamiento entre la obra y su tradición artística originaria. El aura tiene el sentido de la autenticidad, de la unicidad, de lo irrepetible, de lo perdurable, de la singularidad. La reproducción se fundamenta en todo lo opuesto: múltiple, repetible, no aurático.

El aura, además, representa la formulación de lo que Benjamin llama “valor cultural” de la obra de arte. Al igual que G. Genette, teoriza sobre los modos de existencia de la obra, pero en su caso afirma que el modo aurático no se desliga de la función ritual, bajo la que tiene su primer y original valor útil.

La autenticidad va ligada a una “adjudicación de origen”; sin embargo, con la secularización del arte, ésta sustituye el valor cultural, con lo cual la obra de arte se emancipa a partir de la reproductibilidad técnica, de su existencia en un ritual, aumentando el “valor exhibitivo”, cada vez más preponderante en las sociedades mediatizadas.

Por su parte, Genette apunta que la autenticidad tiene sentido según la “historia de producción” de las obras, ya que para ciertas artes este concepto se relaciona con la falsificación (pintura, obra autográfica), y, para otras, todas las copias “correctas” constituyen tantos ejemplares válidos como la obra (literatura, música, obras alográficas). Esto último, en un principio, podría vincularse, por una parte, con las copias fotográficas que registran un happening o un comportamiento y, por otra, con el culto que se realiza al “objeto-obra de arte” por parte de las artes tradicionales, en contraposición al antiobjetualismo de las corrientes conceptuales.

En relación a lo irrepetible de la obra auténtica, se puede afirmar que la imagen reproducida puede transportarse y difundirse a una mayor cantidad de lugares para exponerla y de público para contemplarla. En este sentido: ¿cómo transportar, difundir y hacer perdurar una obra cuya inmanencia es ideal –como las conceptuales- si no es a través de la reproducción?; ¿cómo experimentar la inmensidad de la naturaleza si se accede a una obra de land-art a través de un video?. Todo ello puede vincularse con las obras cuyo estado y modo de existencia se resiste a formar parte de la lógica institucional e histórica del arte tradicionalmente legitimado: las conceptuales.

Desde otra perspectiva, Bernardo Pinto de Almeida afirma que “la repetición fundamenta unas prácticas contemporáneas cuya matriz común y generadora es el proceso

¹⁰ Ibidem. Pag. 22

productivo”¹¹. Entender a la reproducción desde el “principio de la repetición” implica reconocer las posibilidades del arte posthistórico, del arte que se desprende de la era de las narrativas maestras señaladas por Danto. A la llamada “matriz reproductiva” la asciende al estatuto de un principio que va más allá de un efecto de la técnica.

En algunas tendencias artísticas (como el Pop) este principio constituye el propio proceso de construcción de la obra, desde lo múltiple y la repetición, constituyendo las llamadas imágenes no auráticas. Pero, a su vez, lo distancia del simulacro, pues la reproducción “[...] no sustituye a la realidad. Rehace la realidad incesantemente como si cada momento, cada acontecimiento singular, sólo ganase consistencia y sentido mediante su repetición sistemática”¹². Con lo cual se contraponen a Benjamin quien postula que el aura se pierde en el momento mismo en que una obra es reproducida técnicamente. Pinto de Almeida pareciera considerar que cada reproducción “reaviva” la realidad de la obra de arte, al rehacerla, permitiendo entender la documentación y el registro de ciertas obras conceptuales como maneras de rehacer su idealidad.

Por su parte, Strawson observa:

Identificamos las obras de arte con objetos particulares por culpa de los defectos empíricos de nuestras técnicas de reproducción. Si no existieran dichos defectos el original de una pintura no tendría otro interés que el que presenta el manuscrito original de un poema. Diferentes personas podrían ver exactamente la misma pintura en diferentes lugares y en el mismo momento [...]¹³.

Esto se vincula directamente con el estatuto de autenticidad y originalidad que presentan las diferentes artes. Las posibilidades reproductivas de una pintura de caballete, marcan una distancia -un tránsito- que implica diferencias entre original y copia; en cambio, en las de las obras conceptuales, lo diferente es la manifestación material, no el concepto, cuyo objeto de inmanencia es ideal, genérico y abstracto, según Genette.

En conclusión, en la circulación social lo reproducido implica una distancia, su estatuto es diferente al del original, pero en el caso de las obras conceptuales esa distancia no existe. La reproducción como modo de trascendencia -plural y parcial a la vez- reconfigura su lugar en las prácticas modernas y contemporáneas, definiendo nuevos modos de circulación de las obras.

El nuevo estatuto de lo reproductivo se instala en tanto previsibilidad social de reconocimiento del discurso artístico, planteando la relación intertextual entre las obras y sus reproducciones como un fenómeno institucionalizado propio de un estilo de época en el que arte y medios no se constituyen como campos escindidos¹⁴.

¹¹ Pinto de Almeida, B., “De la reproducción. Múltiples múltiples”, en *Revista Internacional de Arte Lápis*, nº 128-129. Publicaciones de Estética y Pensamiento, Madrid, 1995. Pag.102. No sólo se refiere a la reproducción de obras de arte, sino que hace mención a las diferentes caras de lo que denomina “vorágine reproductiva de nuestro tiempo” (por ejemplo: covers de música popular, remakes de clásicos del cine, catalogación y divulgación en libros, Internet; o fenómenos como la moda, la televisión, la clonación, el diseño, el efecto creciente de la museificación, etc.).

¹² *Ibidem*. Pag.104

¹³ Strawson, P. F. (1974), en: Genette, G., 1997. Pag. 181

¹⁴ Steimberg, O. y Traversa, O. *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires, Atuel, 1997.

2. Posibilidades transpositivas

La problemática teórica en torno al concepto de transposición se presenta como una posibilidad polémica en el arte contemporáneo, en tanto modo de trascendencia de las obras que habilita la discusión y probable desplazamiento de la noción de reproducción en el caso de las conceptuales.

Steimberg caracteriza a la transposición como pasaje de una obra de un soporte a otro, de un lenguaje a otro, de un medio a otro; como el tránsito de relatos e informaciones en el que los mismos se acotan, se reducen, se agrandan. A su vez, este fenómeno discursivo es entendido como una operación social¹⁵ que depende de la naturaleza o modo de existencia de la obra a transponer, y de las restricciones de cada dispositivo (el de la obra originaria – discurso que actúa como invariante referencial- y el de la transpuesta).

Los lenguajes híbridos manifiestan el carácter necesariamente acotado por un dispositivo técnico (con hábitos de uso marcados) de cada una de sus versiones mediáticas (ej: la historieta o el cine acotan la imaginación provocada por la lectura literaria)¹⁶.

La circulación determina, según el soporte material y el funcionamiento semiótico de cada obra, la relación entre ambos términos del relato. Pero cabe diferenciar de este fenómeno discursivo a la *versión*, entendida como texto que a partir de una invariante referencial, se realiza en una misma materia significante. La versión supone un horizonte común de operaciones constitutivas que la transposición no.

Por su parte, Traversa considera:

[...] estas operaciones sociales de cambio de soporte son una suerte de constante de la cultura. Suerte al fin de acto genérico de la producción textual que hace circular grandes motivos por diversas instancias representativas¹⁷.

La transposición permite comentar y reinterpretar una obra mediante dos mecanismos diferentes. La inestabilidad del pasaje de la obra entre una manifestación y otra, la distancia generada entre cada uno de los dispositivos, puede analizarse en las similitudes y diferencias entre ambos, ya conlleva equivalencias directas, a través de los *mecanismos verosimilizadores* (que permiten acentuar los rasgos isomórficos, conservando las características propias del género o estilo de la obra transpuesta; por ejemplo: reiteración, repetición), y, al mismo tiempo, un *movimiento de desvíos* (que implica la confrontación con ese discurso base dada a través de desplazamientos, aperturas, fracturas, omisiones, exageraciones)¹⁸. Esto último, instalado e inscripto en el género o estilo de la obra primaria.

Siempre en los productos de la transposición, se instalan las marcas de los desvíos particulares que provocan imprevisibilidad en la recepción, transformando el horizonte de expectativas inscripto en moldes de género y estilo que fundan la singularidad de la obra

¹⁵ Traversa, O. "Carmen, la de las transposiciones". 1º Congreso Nacional de Semiótica, La Plata, 1986. Pag 2.

¹⁶ Steimberg, O. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Atuel. Buenos Aires, 1993. Pag.89.

¹⁷ Traversa, O. 1986. Op. Cit. Pag. 2

¹⁸ Ibidem

primaria. En las transposiciones a los medios, ese efecto de distanciamiento, esa condición diferencial puede acentuarse, lo que constituye lecturas de ruptura que oscilan entre: perspectiva lúcida (reflexión sobre el texto) y mirada distraída (alteraciones en costumbres de lectura que no recomponen homogéneamente los componentes de la obra).¹⁹

Este principio semiótico de relación discursiva, de parentescos, préstamos e influencias que sostienen y crean otras obras, permite visualizar un juego intertextual en el que se vinculan los géneros clásicos con el público masivo. Así, tampoco los dispositivos reconocidos como artísticos y los no artísticos tienen fronteras delimitadas en la contemporaneidad, desbordando los tradicionales lugares asignados por las convenciones históricas.

En el caso de las obras conceptuales los mecanismos diferenciadores, las modificaciones, los desvíos, no se presentan como tales cuando se ponen en relación un discurso (dispositivo de producción: "Una y tres sillas" de Kosuth) y otro (dispositivo "aparentemente de" reproducción: fotografía de la misma). La transposición se presenta como un cambio de soporte –de materia signifiante- pero sus efectos no implican una diferencia o distancia en el mismo sentido que en el de una pintura de caballete entre dispositivo de producción y dispositivo de reproducción.

En este sentido, el modo de existencia y circulación de las obras conceptuales presenta restricciones que le son propias, por lo que este tránsito parece verse afectado sólo en la manifestación material de la obra -su aspecto descriptivo-, no en su constitución inmanente -su definición-.

Entonces, si la transposición es el pasaje de un discurso entre diferentes soportes, medios o lenguajes, y ambas producciones se consideran obras de arte, las conceptuales –por sus rasgos constitutivos de inmanencia y trascendencia- no participan del fenómeno reproductivo en el mismo sentido que aquella pintura, sino del transpositivo, en tanto su efecto de traslado o tránsito no afecta al reconocimiento del texto fuente o al texto destino como obras artísticas. En lugar de hablar de original y copia, se hablaría de obra y obra (u original y original) de una misma inmanencia conceptual de plural manifestación. Esto permite discutir acerca de un nuevo estatuto de obra, desde categorías estéticas propias de un modo de operar contemporáneo.

En suma, las obras conceptuales constituyen su objeto de inmanencia ideal desde una amplia variedad de manifestaciones, delimitando *restricciones de dispositivo que le son propias*. A partir de esto, puede afirmarse que *las obras conceptuales no participan del par original/copia*, ya que desestabilizan los modos de inmanencia y trascendencia instituidos por la tradición de las artes plásticas.

Así, las restricciones de los modos constitutivos y de circulación de este tipo de obras permiten replantear los habituales mecanismos de abordaje de las obras contemporáneas desde nuevas discusiones teóricas.

¹⁹ Steimberg, O. 1993. Op. Cit.

Curriculum Vital breve

▲

Correbo María Noel

DNI 25690171, argentina.

42 n° 1173 depto. 2.

La Plata. Tel.: 4244009,

noelcorrebo@yahoo.com.ar

Lic. en Historia de las artes visuales (FBA, UNLP).

Antecedentes docentes: desde 2002 en EGB 3 y Polimodal en el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP) y en terciarios como la Escuela de Danzas Clásicas y el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi en áreas de discursos visuales y estéticas contemporáneas; desde 1999 ayudante simple en la Facultad de Bellas Artes en "Historias del arte II y III" (UNLP); desde 2003 dicta cursos de capacitación docente en la Secretaría de Extensión de FBA (UNLP).

Investigaciones en curso:

- Auxiliar de investigación en proyecto "Múltiples múltiples. Relación entre el arte, la tecnología y los discursos sociales en la historia del arte argentino contemporáneo". Dir: M. De los Angeles de Rueda, Programa de incentivos, 1/1/2004 y continua, Facultad de Bellas Artes

- 1º Premio *Ayudas a la Investigación de las Artes Visuales*. Institución: Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), Título del proyecto "Arte argentino y discurso científico: marcas, usos y apropiaciones", Grupo independiente, 2005-2006

Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes (UNLP).