

LOS OBJETOS DISCURSIVOS, UNA OBRA SEMIÓTICA

Ariel Barbieri

Universidad Nacional de Río Negro

arielbarbieri@gmail.com

Resumen

Este trabajo desarrolla el análisis de una obra, *Los objetos Discursivos*, a partir de describir su relación fundante con la semiótica y con las distintas superficies discursivas que intersectan esta propuesta artística, y que permiten su reformulación y transformación histórica.

En este sentido, el tema que aquí se presenta es la relación entre la obra, el discurso y el autor, siendo a partir de los diferentes vínculos que establecen entre sí, que se desarrollan los alcances y límites de este ensayo analítico.

Para esto, el artículo ofrece inicialmente una definición de la obra *Los Objetos Discursivos* y en su desarrollo propone desarrollar algunos de los conceptos presentes en esta definición, intentando precisar su alcance, su implicancia en los distintos momentos y contextos, y su impronta en la constitución de obras concretas.

Objeto, discurso, semiótica, interpretante, autopiesis

INTRODUCCIÓN

Escribir sobre una obra es elaborar un discurso, un sistema de signos que sustituye a la obra en uno o varios de sus posibles sentidos y que, de alguna manera, la hace visible y no sólo posible. Es decir, el

ejercicio de la escritura sesga un recorrido interpretativo que si bien abre el espacio conceptual para ampliar algo de aquello que la obra muestra, lleva la pretensión, como símbolo, de establecer una serie de convenciones, refractando sentidos diversos que más allá de su multiplicidad, son finitos. Inscribe, además, a la obra en una historia y la propone para el diálogo con otras obras, sujetos, procesos políticos, otros sistemas de signos, entre otras entidades.

Pero escribir sobre una obra denominada *objetos discursivos*, es ensayar una nueva forma de nombrar aquello que, al decir la obra, no resulte sobredeterminado por la misma performatividad que la obra irradia. Refracción del objeto al discurso, en tanto esta obra particular, de la cual se trata esta ponencia, posee además una de las características de los signos simbólicos en términos peirceanos, la pretendida acción convencional de esta forma de ser semiótica; materialidad de la cual está hecho el discurso en tanto formación histórica, dinámica y convencional del sentido.

Por último, escribir sobre los objetos discursivos en tanto obra, y ser no sólo el autor de este texto sino además de la obra, supone un desdoblamiento procedimental, en el cual cierta distancia con el proceso constitutivo de la obra, resulta necesaria para que el ensayo se independice de la obra, de esta instancia analítica y también del autor.

Esta reflexión es determinante al momento de pensar este trabajo ya que el autor en tanto función enunciativa no es entendido como aquel que escribe el texto, ni tampoco como el productor de la obra. Hay autor, existe un agenciamiento, una subjetividad y no una subjetivación en el giro, podríamos llamar autopoietico-semiótico, que construye una posición de sujeto que logra trascender la incomodidad de ser hablado por el lenguaje, a partir de provocar (con la producción de la obra) un hiato, una distancia entre lo visible y lo invisible, entre la superficie simbólica y las posibles interpretaciones, entre la forma y el contenido.

Se puede agregar que, desde un punto de vista peirceano, este hiato, este iceberg sumergido que debajo del agua es sólo una posibilidad

cuántica, no es producto de las relaciones contingentes entre la obra y el contexto histórico, sino que es el resultado de la fuerza creativa del interpretante, en tanto acción del signo en su tarea histórica por proyectar el significado del mundo. Un interpretante, el de la obra, que desarma los símbolos contemporáneos, en el mismo momento en el cual los expone a la crítica, habilitando así el terreno para el establecimiento de nuevas condiciones de posibilidad que permitan construir mundos semióticos posibles.

Es oportuno aclarar en esta introducción que, a partir de lo expuesto, este trabajo propone distintas series de enunciados en diálogo y construcción. Por un lado, textos breves que han anclado en distintos momentos este concepto móvil (algunos aparecidos en revistas, diarios, redes sociales). Por otro, textos sobre obras concretas; micro-narraciones que proyectan la historia de cada uno de estos objetos. Por último, las reflexiones que, producto de los otros dos tipos de enunciados, fueron estableciendo la dimensión epistemológica desde donde pensar semióticamente la obra.

En este sentido, y en varios otros más, la definición de la obra que este trabajo presenta es la siguiente:

Los objetos discursivos son una obra semiótica en tanto proponen interpretantes para anudar nuevas relaciones entre los signos y el mundo, proyectando y re proyectando desde su inmovilidad, distintas configuraciones desde donde sea posible establecer nuevas legalidades que reflejen y refracten movimientos y acciones para transformar lo dado.

Esta transformación, autopoietica y semiótica, se convierte además en una vigilancia epistemológica necesaria para este productivo y constante proceso de invención.

Los límites y alcances de esta definición condensada se desarrollan en este ensayo de escritura sobre la obra que aquí se analiza.

GENEALOGÍA DE UN CONCEPTO, ARQUEOLOGÍA DE UNA OBRA PLÁSTICO – SEMIÓTICA

Proponer el camino que permite pensar en donde nacen los objetos discursivos como obra semiótica supone revisar aquellos tiempos de una vida en donde, a partir de que ciertas maneras de decir se agotan y pierden su eficacia para atribuir un sentido a determinados referentes, la ilusión de las esencias hace evidente su magia, y un acto de nombramiento inaugura una crítica en espiral que permite un nuevo conocimiento acerca de lo obvio.

Son momentos en donde se hace presente la incomodidad de la reproducción de ciertos significados que nos interpelan desde la imposibilidad de ser modificados. Recuperar esos momentos críticos, es pensar al arte como un lenguaje que estructura un sistema para desandar ciertas formas de conocer el mundo; para abrir nuevos conocimientos a partir de nuevas reglas de conformación que, a partir de la obra, deconstruyen lo dado, aquello que se ha esencializado (pero: ¿podría ser de otra manera?).

En este movimiento en donde se encuentran la semiótica y el arte, *los objetos discursivos* se convierten en una obra que pretende visibilizar la transformación de las palabras en objetos y de los objetos en palabras, a partir de distintas conceptualizaciones.

En este sentido, el recorrido del concepto de esta obra resulta determinante para pensar el diálogo con las distintas superficies discursivas que permitieron su emergencia, su desarrollo y su eficacia para proyectar el mundo.

Resulta claro que el aporte de ciertas lecturas a partir de mi trabajo en la cátedra Semiótica (durante los años 90, bajo la dirección de Juan A. Magariños de Morentín en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, UNLP) relacionadas con la obra de Peirce, de Parret, de Foucault y de algunos autores provenientes del campo de las ciencias cognitivas, formaron y

estructuraron inicialmente el concepto y son en definitiva el grado cero de este proceso.

Sin embargo, si bien esto es así, fue una primera definición del año 2007, la que estableció esta propuesta artístico-semiótica que aquí se desarrolla.

Los objetos discursivos son un invento del lenguaje, una proyección plástica que emerge como resultado de un giro inédito en el cual las palabras se encuentran con las cosas.

Son el trayecto que va del objeto al sujeto, proponiendo en el recorrido nuevas formas de decir aquello que ha envejecido. De esta manera, posibles miradas acerca de lo mismo, irrumpen en un determinado momento.

Al margen de esto, quizás siempre al margen, los objetos discursivos no son fantásticos, sino que son obsesivos fetiches trágicos que poseen una particularidad: dentro del pequeño y dramático texto de su existencia, se identifican excesivamente con el objeto con el que interactúan, adoptando por esto, la inercia de su forma. Pese a esto, y este es el motivo por el cual los admiro, mientras interpelan nuestra subjetividad, logran trascender esa tragedia con cierta dignidad y belleza.

Esta definición inicial de la obra, si bien hoy se ha modificado, aún mantiene cierta relación con aquello que definí como *objetos discursivos*.

En aquel momento, la lectura de Paul Virilio, y su concepto de lo trayectivo (Virilio, 2005), me permitieron pensar a los *objetos discursivos* como un recorrido, como un trayecto del objeto al sujeto, como una posibilidad

de ser materializada en una singular forma de hibridación entre los sujetos y las cosas. Una mutación sobredeterminada por los objetos con los cuales interactuamos en nuestra vida social, económica, política.

Ese movimiento del trayecto fue el que permitió la emergencia de los primeros objetos discursivos; formas tridimensionales, hechas en papel y yeso que si bien mantenían ciertas características del cuerpo humano, se fusionaban con objetos y animales, en una pretendida síntesis conceptual y narrativa. Síntesis en donde, si como afirma Virilio el cuerpo del hombre es la referencia de su hábitat, los objetos discursivos visibilizan esa referencia proponiendo una singular versión de esas sobredeterminaciones contemporáneas que recaen sobre el cuerpo.

De esta manera, *Jorgelina Sello* y *Bolsillito*, pero también *Hiroshima Mon Amour* y *Vasija*, entre otros, fueron los exponentes de un primer discurso que en el trayecto entre las palabras y las cosas, entre el sujeto y el objeto, proponían un símbolo tridimensional que establecía una síntesis conceptual para pensar un tema, un estado, una problemática.



Imagen 01

Jorgelina Sello es una mujer joven y argentina que vive deambulando por la comunidad europea, saltando de país en país, y sellando su pasaporte para poder seguir trabajando y por ende existiendo en ese lado del mundo. Es la mutación de la identidad, de una identidad móvil que en el año 2001 en nuestro país adquirió diversas formas. Así, mientras las embajadas de los países europeos en Argentina estaban atiborradas de ciudadanos que deseaban ser dobles, los que habitaban Europa y no gozaban de ese pasaporte, tenían que llevar adelante una serie de estrategias para poder existir: cada tres meses, salían y entraban del país en el cual estaban y con el sello en su pasaporte, obtenían 3 meses de permiso para vivir legalmente y para poder trabajar.

Con su gorrito francés, Jorgelina es una mujer sello y el objeto que le permite moverse saltando, anula sus piernas; al grabar su recorrido, parece dejar la rúbrica que le permite existir, el camino de migas que le recuerda cuál es la casa en donde habita su ser. La impronta de un cuerpo anímico con el que convivimos diariamente.

Esto último, la idea de cuerpo anímico, fue un segundo momento del proceso de invención de los objetos discursivos. Una segunda capa de sentido para el proceso de construcción de la obra.

Las relaciones con otros son constitutivas en ciertos desarrollos. Pablo Sharagrodsky, quien además de ser un amigo, se dedica a estudiar el género y la masculinidad, hace varios años, en una de las primeras exposiciones que hacía de mis objetos discursivos en la ciudad de La Plata y, antes de la misma, mencionó un concepto que hoy puedo comprender con mayor precisión que en aquel momento. Dijo que los cuerpos que mostraban los objetos discursivos, eran anímicos, y que eran cuerpos que no pertenecían al grupo más extenso de cuerpos disciplinados y economizados por la cultura; cuerpos que no respondían a aquellas marcas hegemónicas y que, por lo tanto, no podían ser tan fácilmente clasificados como, por ejemplo, femeninos y/o masculinos, humanos o animales, antiguos o modernos.

En ese momento, comencé a pensar que la materialización de la palabra se comenzaba a corporeizar a partir de la combinación inédita

en el plano lingüístico de ciertos significantes que producían un nuevo contenido dentro de la lengua y una guía visible para su materialización plástica. Palabras que además hacían posible el cuerpo en tanto provocaban una singular síntesis de un estado anímico que establecía a esa parte (el Sello), como definición del todo (Jorgelina). Objeto que permitía capturar en esa forma, un estado de ánimo como correlato de una dimensión política; una relación afectiva objetualizada por el sistema en el cual se hallaba inscripta.

Los objetos discursivos, distintos a los objetos del discurso o al discurso del objeto, comenzaron a tener una entidad propia que pese a lo sencillo, podía ser definida como aquel grupo de palabras que generaban formas tridimensionales y, a partir de esto, estas formas se convertían en un punto de vista que proponía nuevos signos para nombrar aquello que había envejecido; nuevas formas enunciativas que pretendían una ruptura con cierta historia continuista e irreflexiva. Pero ruptura además con ciertas unidades de sentido que habiendo cristalizado determinadas ideas de distintos aspectos de una vida, reproducen un mundo tautológico, desigual y encantado: migrar, como Jorgelina Sello, a un país *desarrollado* como condición para la libertad o la emancipación.

Tiempo después, en el año 2011, en la sede Bariloche de la Universidad Nacional del Comahue (CRUB), los objetos discursivos formaron parte de una muestra singular en la cual Pablo Sharagrodsky presentó su libro *Homo Gymnasticus*, y dialogó con la obra. Fue una nueva manera de ingresar en el ámbito académico de estas formas de conocer cuya historia había nacido justamente en ese espacio que se abría para conversar acerca de la relación entre estos cuerpos anímicos y el discurso.

UN GIRO EPISTEMOLÓGICO

Pero es recién con Compás Heideggeriano en el año 2009 que los objetos discursivos empiezan a materializar su propuesta teórica y a de-

cir su cuerpo. Esta obra es importante ya que dentro de esta genealogía, se convierte en una meta-obra que reactualiza epistemológicamente las reglas de conformación. Así su definición:

Se podría llamar también péndulo wintghensteniano, ¿por qué no? La circulación del lenguaje como contingencia y relatividad, como espacio intangible y material al mismo tiempo en el cual se articulan las palabras y las cosas. Un giro lingüístico y filosófico que descubre orígenes que no existen.



Imagen 02

Es el único objeto que se mueve. Su estructura esférica y el peso sobre su base, hacen que ese lápiz estilizado y humanizado, vaya y venga en un vaivén continuo que, como el lenguaje, encuentra en el movimiento y la circulación, la condición para la continuidad de una vida. Materialidad del lenguaje que hace evidente su invento.

Compás heideggeriano es una obra que nos requiere como productores de discurso en tanto nos inventa como sujetos del enunciado, nos murmura la función enunciativa de nuestra participación en el texto, nos descentra en el mismo instante en que nuestra soberbia y trascendencia se vuelven palabras antiguas e ingenuas de un sujeto romántico enmarcado en una pintura del siglo XIX. Porque es su circular movimiento el que abre un concepto inasible y necesario en donde ser sólo significa *estar siendo* en el discurso.

También, esta obra nos interpela como usuarios de los signos cuando en su movimiento percibimos que no nos pertenecen, que nunca fueron nuestros y que no somos los usuarios los que los utilizamos, sino que son ellos, los signos, los que nos trascienden y nos convierten en un medio.

Pero además, Compás Heideggeriano es una obra que nos mantiene en actitud de alerta ante la clausura del sentido ya que despega las palabras de las cosas, y las nominaciones del mundo se vuelven por un instante etiquetas viejas y desvencijadas con las cuales algunas vez tuvimos la ilusión de decir algo acerca de algo.

Por último, este péndulo semiótico, nos plantea una cierta vigilancia epistemológica sobre la propia producción de obra y de discurso, de vida y de lenguaje. Vigilancia sobre los discursos que estructuran esta formulación crítica acerca del discurso y que, como Baudrillard, nos permiten también *Olvidar a Foucault* (Baudrillard, 2000)

Y aquí se actualiza la idea del arte como lenguaje para la producción de conocimiento, ya que esta vigilancia epistemológica, esta dimensión política del conocimiento que abre esta obra singular, es una posibilidad para pensar y deconstruir lo que sabemos de nosotros cuando nos nombramos, para volver a conocer y conocernos; usina para la creación de interpretantes que interpelan una episteme en donde

el sujeto y el conocimiento dialogan y producen nuevas subjetividades.

Este objeto fue tapa, además, de una novela llamada *Pez Globo* escrita por Paula Prengler que también, de alguna manera, regresó la obra al mundo de esas palabras que permitieron su existencia, re proyectando un discurso teórico para que la obra sea en varios sentidos un *objeto discursivo*.

DE LOS OBJETOS DISCURSIVOS A LA JARRONIZACIÓN DEL SUJETO

En el año 2011 presenté un trabajo en SIRCA (Simposio Internacional, la Representación, la Ciencia y el Arte) en Córdoba (Barbieri, 2013), sobre la relación entre la semiótica, el cuerpo y la obra de arte. En ese trabajo, lo que intentaba desarrollar era el vínculo entre el cuerpo propuesto por el arte y como la ruptura con ciertos cuerpos propuestos por otros lenguajes, era una forma de resistencia a la sobredeterminación de determinadas formas canónicas propuestas por la cultura. Un tiempo antes de esta presentación, había empezado a desarrollar nuevos objetos: los jarrones. Hoy entiendo, ya formaban parte de aquel trabajo, si bien aún no habían sido enunciados dentro de ese artículo.

Los jarrones, son propuestas formales similares a los objetos discursivos, pero que vuelven a poner en escena la idea de sujeto.

En ese momento escribía en la Revista Aire de Bariloche (Aire, 2012) el pasaje de los objetos a los jarrones de la siguiente manera:

“Ya no emergen hombres mesa, mujeres sello, o compases heideggerianos; sólo existen, desde este nuevo punto de vista, jarrones. Inmutables y sagrados jarrones contemporáneos que han cristalizado su objetualidad hasta volverla inmóvil, inútil; quizás, sea esa inutilidad,

sosegada y silenciosa, la que permita por fin reinventar el círculo que une al objeto, al sujeto y al lenguaje, en la ambición por conocer el mundo.” (Revista Aire, 2010)

La jarronización del sujeto es la inmovilidad del cuerpo como resistencia al ejercicio de un poder, que es el resultado de la productividad de determinados discursos: médicos, educativos, jurídicos, económicos, religiosos, académicos, entre otros.

Ya no es un sustantivo el que nombra, es el verbo el que produce acciones. Es una inmovilidad que se agita en su irónica quietud, denunciando, exponiendo ese lugar de la continuidad y la emancipación, como las dos caras de un mismo signo que ha jarronizado al sujeto. Continuidad, porque es la cronología de una historia que establece signos simbólicos la que le da forma a nuestra vida cotidiana, cuando por ejemplo, aceptamos las distintas formas de disciplinamiento, de violencia y de producción biopolítica, vigentes. Pero también emancipación, porque la educación, la religión, la terapia oriental, la medicina, nos proponen un tipo de disciplinamiento para alcanzar la libertad, la sanación, el bienestar. Continuidad y emancipación que provocan el proceso de jarronización, como último bastión de la resistencia de un sujeto que se asemeja a Bartleby, de Melville, quien al ser requerido por el poder, resiste en la inacción, enunciando reiteradamente: *Prefería no hacerlo*.

Porque el sujeto está ahí, después de ese incómodo obstáculo, siendo en primer lugar lo que no es, entre sonrisas, colores pop y el escorzo decorativo de un objeto desacralizado por la industria y vuelto parte del mobiliario de la burguesía occidental.

Y aquí, el jarrón desacralizado también nos permite pensar que de todos los objetos es el más inútil ya que sólo puede contener flores, y decorar una mesa. Porque sólo posee inutilidad, y es esa inutilidad la que permite una resistencia, ya que más allá de esa pared de jarrón que contiene posibilidades de sujeto, el conocimiento, el saber, el poder, no pueden ejercer su autoridad y su dominio.



Imagen 03

Analicemos a Love Story. Love Story es un jarrón que emerge como objeto del discurso, en el contexto de los géneros cinematográficos. Así, es un género, el nombre de una película y una concepción acerca de un tipo de amor guionado, fragmentado, e inventado por un determinado relato audiovisual que propone ciertas regularidades, vinculadas con ciertos arquetipos que ese mismo lenguaje ha contribuido a crear acerca del amor.

En este sentido, ese concepto no es independiente al jarrón que con su cabeza pop de la década del 60, lleva inscriptas los fotogramas de diversas historias de amor propuestas por la industria del cine. Digamos que, sin el jarrón, sin esa cristalización que propone el objeto, sin la síntesis de la jarronización del sujeto, la descripción acerca de las formas

del amor estandarizadas por el relato cinematográfico industrial, no serían más que una explicación analítica de nuestra contemporaneidad afectiva. Pero no es así: esta obra agrega la opinión parcial que no sólo enuncia al amor, sino que nos enuncia en tanto sujetos que se afirman retroactivamente como proyectores, (ya no de la ilusión del cine), sino de la construcción simbólica de un determinado mundo. Un mundo en donde lo tangible que ya conocíamos o creíamos conocer, reinventa su sentido y es desde este nuevo interpretante que logramos observarlo como parte de una nueva historia, *un nuevo film* que recién comienza.

Así, la obra es una obra abierta que, en el diálogo con otros, reinventa el pasado de un amor y los pasados de una vida. Y las escenas en las cuales nos observábamos, desanudan el signo y la sensación que estaba asociada a él, para interpelarnos acerca del ser del amor que ahora no es más que un grupo de cartas, de músicas, de citas; en fin, utilizando el título de Roland Barthes, de fragmentos de un discurso amoroso. Pero también, retoma la propuesta de Manuel Puig en *Boquitas Pintadas* quien al utilizar los recursos del cine, construye una novela en donde *los sentimientos son entregas de un folletín elaborado con los géneros de un amor guionado* por la industria de la cultura.

Love Story es el resultado de esta propuesta y su materialidad incómoda, jarroniza un amor que el cine convirtió en masivo, revisando un pasado en el que quizás no hayamos *fracasado*.

LA AUTOPOIESIS Y LA CONSTRUCCIÓN RETROACTIVA DE LA OBRA

Durante el último año, a partir de la lectura de *Organos sin cuerpo*, de *Salvoj Žižek* (Žižek, 2006), un nuevo momento conceptual, permitió ampliar y transformar el alcance de los objetos discursivos.

Žižek, en un pasaje de este libro se pregunta acerca de la aparición de lo nuevo, y luego de despejar la relación lineal y cronológica del par

causa-efecto, afirma que: “ los sujetos estamos pasivamente afectados por objetos y motivaciones patológicos; pero, en una forma reflexiva, nosotros mismos disponemos del poder mínimo necesario para aceptar (o rechazar) ser afectados de esta manera. O, para arriesgar una formulación hegeliano-deleuziana, el sujeto es un pliegue de reflexividad por medio del cual determino retroactivamente las causas que me pueden determinar o, al menos, el *modo* de esta determinación lineal. La "libertad" es, en consecuencia, intrínsecamente retroactiva.”. (pág 134; Zizek, 2006).

El acontecimiento del sentido que inaugura un objeto discursivo o mejor dicho, un sujeto jarronizado, tiene que ver entonces con esta relación de causa y efecto, en donde es el efecto, en nuestro caso la obra terminada, la condición retroactiva para pensar y darle forma a las causas que permitieron la creación.

De alguna manera, las causas no existen para la obra singular que emerge; luego, al pensarla como efecto, podemos percibir que es ella misma la que produce la condición para que esas causas se vuelvan visibles y existan; porque son las causas las que promueven la ilusión lineal de unos efectos que las crearon.

El objeto discursivo, una obra que se comporta como un bucle que se dice retrospectivamente, en donde el objeto y la relación con su nombre, instalan un presente que anuda determinadas formas de decir y proyecta sentidos que reinventan el mapa para pensar aquello que, podríamos conjeturar, un discurso científico, una cierta racionalidad política, entre otros, habían clausurado. Se abren entonces nuevos mundos retroactivamente y la obra se transforma en un nuevo interpretante, en un nuevo acontecimiento de sentido que, como este artículo, vuelve a decir lo que nunca había sido dicho, provocando la certeza de que siempre estuvo ahí, de que siempre existió.

En este sentido, estamos vivos, somos seres vivos en la medida en que nos autorealizamos, es decir, en la medida en que somos un invento de nosotros mismos. Pero de nosotros con otros.(Luhmann, 1997). Entonces, por este camino productivo y dinámico en donde el poder y el interpretante se cruzan, la jarronización del sujeto es un

estar siendo que desde lo sólido, permite autopoieticamente (Maturana, Varela, 2006) visibilizar las estrategias de poder de nuestras sociedades. Visibilización de un poder que parece, en ese espacio sin tiempo, perder el encantamiento para seguir actuando.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbieri, Ariel Darío "La invención del cuerpo en la obra de arte como propuesta de resistencia y negociación al disciplinamiento social" (2013) en *Representación en Ciencia y Arte*, Casetta, G. Ibarra, A. Córdoba: Brujas. pp.- 657 - 665. ISBN: 978-987-591-370-7
- Barbieri, Ariel Darío. (17/octubre/2012). "De los objetos discursivos a la jarronización del sujeto" en *Revista Aire* (número 40), pág 66.
- Luhmann, Niklas R. (1997). *Organización y decisión, autopoiesis y entendimiento comunicativo*. Barcelona: Anthropos.
- Baudrillard, Jean, (2000) *Olvidar a Foucault* (3 ed.) Valencia. Ed. Pre-textos.
- Varela, Francisco J.; & Maturana, Humberto R. (1973). *De Máquinas y Seres Vivos. Autopoesis: la organización de lo vivo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Virilio, Paul. 2005. *El cibermnundo, la política de lo peor*. Madrid. Ed. Cátedra
- Žizek, Slavoj, 2006. *Organos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia. Ed. Pre-textos.

ANÁLISIS DE OBRA. FICHA TÉCNICA-ARTÍSTICA DE LA OBRA COMENTADA

Obra 1

Nombre: *Jorgelina Sello*

Técnica: Mixta con papel.

Medidas: 45 x 15 x 15 cm

Objeto discursivo.

Obra 2

Nombre: *Compás Heideggeriano*

Técnica: Mixta con papel.

Medidas: 50 x 25 x 25 cm

Objeto discursivo.

Obra 3

Nombre: *Love Story*

Técnica: Mixta con papel.

Medidas: 50 x 22 x 22 cm

Objeto discursivo.