

AÑO 01

NÚMERO 01

M

METAL

MEMORIAS, ESCRITOS Y TRABAJOS
DESDE AMÉRICA LATINA



MEMORIAS, ESCRITOS Y TRABAJOS
DESDE AMÉRICA LATINA



facultad de
bellas artes
UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

PRESIDENTE

Lic. Raúl Aníbal Perdomo

VICEPRESIDENTE ÁREA INSTITUCIONAL

Dr. Fernando Alfredo Tauber

VICEPRESIDENTA ÁREA ACADÉMICA

Prof. Ana María Barletta

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DECANA

Prof. Mariel Ciafardo

SECRETARIA DE CIENCIA Y TÉCNICA

Lic. Silvia García

DIRECTOR DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN PRODUCCIÓN
Y ENSEÑANZA DEL ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO

Dr. Daniel Belinche

DIRECTOR DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN PRODUCCIÓN
Y ENSEÑANZA DEL ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO

Lic. Verónica Dillon

DIRECTORA DEL ÁREA DE COORDINACIÓN PEDAGÓGICA

Prof. Graciana Pérez Lus

SECRETARIA DE PUBLICACIONES Y POSGRADO

Prof. María Elena Larrègle

PROSECRETARIA DE PUBLICACIONES

Lic. Miriam Socolovsky

DIRECTORA DE ASESORAMIENTO EDITORIAL

Lic. Florencia Mendoza

METAL

N.º 1 | Año 2015 | ISSN 2451-6643

DIRECTORA

Prof. Leticia Barbeito Andrés (UNLP | Argentina)

CODIRECTORA

Lic. Guillermina Valent (UNLP | Argentina)

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Daniel Belinche (UNLP | Argentina)

Dr. Gerardo Suter (UAEM | México)

Dr. Josu Larrañaga Altuna (UCM | España)

Dra. Bárbara Sainza Fraga (U-TAD | UCM | España)

Prof. Mariel Ciafardo (UNLP | Argentina)

Dr. Eduardo Russo (UNLP | Argentina)

Prof. Santiago Romé (UNLP | Argentina)

Dr. João Paulo Queiroz (UL | Portugal)

Lic. José Enrique Mateo León (UCM | España)

CONSEJO ACADÉMICO

Prof. Marcela Mardones (UNLP | Argentina)

Dr. Edgar De Santo (UNLP | Argentina)

Lic. Mónica Caballero (UNLP | Argentina)

Lic. Alejandro Polemann (UNLP | Argentina)

Lic. Gustavo Basso (UNLP | Argentina)

Lic. Verónica Dillon (UNLP | Argentina)

Dra. Leticia Muñoz Cobeñas (UNLP | Argentina)

Lic. Fabio Benavidez (UNLP | Argentina)

Lic. María Beatriz Wagner (UNLP | Argentina)

Dr. Martín Unzué (UNLP | Argentina)

Lic. Silvia García (UNLP | Argentina)

EDICIÓN

Lic. Florencia Mendoza

CORRECCIÓN Y TRADUCCIÓN

TRAD. Mercedes Leaden

REVISIÓN DE ESTILO Y CORRECCIÓN DE PRUEBAS

Lic. Adela Ruiz

DIRECCIÓN DE DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL Y REALIZACIÓN

dcv María Ramos

dcv María de los Angeles Reynaldi

Lucía Pinto

Agustina Fulqueiras

DISEÑO DE TAPA

Lic. Leonel Fernández Pinola

dcv Julio Magadán

DISEÑO DE LA SECCIÓN «OPINIÓN Y REUNIÓN»

dcv Julio Magadán

julio 2015

Cantidad de ejemplares: 500

METAL es propiedad de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Argentina

CUIT 30-54866670-7

dae@fba.unlp.edu.ar

metal.ipeal@fba.unlp.edu.ar

Año 2015

Número 1

ISSN 2451-6643

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

ÍNDICE

8 PRÓLOGO
VERÓNICA DILLON

10 EDITORIAL
LETICIA BARBEITO ANDRÉS Y GUILLERMINA VALENT

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

14 PINTURAS PARA UN HERMOSO PERÍODO DE INCERTIDUMBRES
JOSU LARRAÑAGA ALTUNA

25 ARTE INDISCIPLINARIO
DANIEL DUARTE LOZA

32 EL ESPACIO Y EL ARTE
DANIEL BELINCHE Y MARIEL CIAFARDO

54 LAS TIC: UN RECURSO PEDAGÓGICO
CRISTIAN LADAGA

65 DISEÑO INDUSTRIAL Y ARTESANÍA
IBAR ANDERSON

72 DOMINIQUE PAÏNI Y EL CINE EN EL MUSEO
MALENA DI BASTIANO

79 EL REDISEÑO DEL ESCUDO DE LA UNLP
LUCIANO PASSARELLA

91 INSTALACIÓN Y TEATRALIDAD
SILVINA VALESINI

FOTOGRAFÍA Y CONSTRUCCIÓN DE
IMÁGENES EXPANDIDAS
LETICIA BARBEITO ANDRÉS

REUNIÓN DE CÁTEDRAS
DIÁLOGO ENTRE ARTISTAS

ENCUENTRO DE TESISISTAS
GUILLERMINA VALENT

METAL COSIDO
DANIEL BELINCHE

MECANISMOS DEL ARTE Y DE LA MEMORIA
FLORENCIA BASSO

ESPACIO, TIEMPO Y MATERIALIDAD
MAXIMILIANO PERALTA RODRÍGUEZ

OPINIÓN Y REUNIÓN

LAURA GONZÁLEZ FLORES - VERÓNICA DILLON
GERARDO SUTER - LETICIA MUÑOZ COBEÑAS

JOSÉ ENRIQUE MATEO LEÓN

PÁGINA DE ARTISTA

JUAN CARLOS ROMERO - MARIELA SCAFATI
BÁRBARA SAINZA - ZINA KATZ

ENTREVISTA

102

INSTITUCIONAL

120

122

125

PRODUCCIÓN

134

136

141

DOSSIER

PRÓLOGO

METAL es una revista que se propone reunir, conectar y presentar el trabajo de los integrantes del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), en diálogo con la comunidad académica en general, como parte de un escenario plural que se pregunta acerca de interrogantes comunes.

El IPEAL cuenta con, aproximadamente, 200 integrantes, entre docentes, investigadores, becarios y tesis de posgrado. Sus objetivos se articulan en torno a la investigación sobre dos ejes principales: la producción y la enseñanza en artes, colocados en perspectiva y vinculados a un recorte latinoamericano, en general, y argentino, en particular.

Un asunto que urge atender es el pasado regional y su inscripción en el presente. Este primer interrogante se ancla en una segunda cuestión que promueve la formulación de la pregunta respecto de la identidad: ¿es tangible, actualmente, una identidad que pueda cobijar, en un campo tan escurridizo como el del arte, rasgos que posibiliten agrupar obras lejanas en apariencia, como las que existen en el territorio abarcado?

Francisco Pestanha precisa que la identidad es «la relación existente entre dos o más entidades o conceptos que, siendo diferentes en algunos aspectos, se asemejan en otros» (2007: 46). El autor se pregunta si un proceso individual puede trasladarse a lo colectivo. De este modo, legítima, con su posicionamiento, la vigencia y la potencialidad de este fenómeno, en la idea de que no hay nacionalidad sin identidad. Lo colectivo, en estos términos, pareciera uno de los rasgos salientes del arte latinoamericano. Incluso, en una escala más acotada, en la dimensión de una territorialidad circunscripta a una nación, a un país, lo identitario no es sinónimo de homogeneidad, sino que da cuenta de una heterogeneidad macerada en procesos de transculturación laberínticos y sucesivos, que trascienden lo geográfico.

La identidad, por lo tanto, nos permite considerar unidades con sentido, hechas de materialidades heterogéneas. A su vez, esa identidad no se conforma como una esencia metafísica inmutable, sino como un devenir histórico y, de este modo, dialéctico.

Otra cuestión significativa para el IPEAL es el recorte del arte y su enseñanza, sin apartar de este asunto la centralidad de la ficción poética. Esa ficción, cuyos bordes limitan con lo incierto y con lo real, no es concebida como la elaboración de un mundo imaginario opuesto al mundo real, sino como el modo en el que la presentación sensible y su enunciación generan operaciones, procedimientos, escalas, texturas y formas valiosas. A lo dicho, se suma, entonces, el intento por ensamblar las perspectivas teóricas y estéticas del arte argentino y latinoamericano y su transmisión pedagógica en los diferentes niveles del sistema educativo.

En virtud de todo lo anterior, resulta importante destacar que el objetivo que persigue la creación del Instituto no es fundacional. Por el contrario, creemos que recoge una herencia institucional en un contexto por demás favorable para la unidad latinoamericana, para su independencia económica, para su soberanía política y para la legitimación de su arte y de su cultura.

VERÓNICA DILLON
SUBDIRECTORA DEL IPEAL

Bibliografía

PESTANHA, F. (2007). «La generación décima. Arte, cultura e identidad nacional». En Belinche, D. (dir.). *Arte y cultura nacional. Reflexiones sobre la identidad de los argentinos*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.

EDITORIAL

ZONAS LIMINALES

Desde hace tiempo, lo que geográficamente entendemos como América Latina ha realizado numerosos intentos por definirse. Su histórica condición periférica, dentro de un escenario mundial o, si se quiere, globalizador (con los reparos que el término requiere), aloja, posiblemente, las razones de su dependencia y de su subversión. Sin embargo, lo que desde aquella perspectiva se pretende leer como una totalidad que desalienta las diferencias resulta irónico, al menos, para nosotros que ocupamos un pequeño rol en la compleja trama de realidades múltiples y, en muchos casos, hermanadas con el panorama latinoamericano.

¿Cómo abordar, entonces, lo latinoamericano y, sobre todo, el arte y la educación artística como campos específicos que nos ocupan sin someter sus complejas realidades a un vaciamiento del sustrato crítico? ¿De qué manera aproximarnos a esta densidad inédita que emerge de la relación entre lo diverso? Es frente a estos interrogantes que nos hemos propuesto una revista que funcione como una plataforma para ensayar diálogos que hurguen en estos problemas. Definir un campo de acción, sin embargo, no es una tarea fácil. Toda definición implica una negación, algo que queda afuera y otro tanto adentro. Si nos referimos a la producción estética latinoamericana de los últimos tiempos, podemos observar una encarnación dinámica y actualizada del concepto de lo liminal. Mejor aún, podríamos reconocer la construcción de zonas liminales.

La noción de lo liminal, instalada por el etnógrafo alemán Arnold van Gennep en su libro *Los ritos de paso* (1909) y retomada por el antropólogo escocés Victor Turner en *El proceso ritual* (1969) fue utilizada en numerosas ocasiones; si nos referimos, específicamente, a las artes visuales, fue un concepto fundacional para las vanguardias del siglo XX. Ante esta historia del término, hemos decidido alejarnos de aquellos usos e interpretaciones que suponen el estudio de un *otro*, en el marco de una mirada eurocéntrica propuesta por la etnografía de principios del siglo pasado. Pretendemos, entonces, abordar la liminalidad como una franja de alta

contaminación y densidad experiencial, es decir, como el estado *entre* y *en medio* de las participaciones sucesivas en el ámbito social.

Lo que proponemos en este primer número de la revista *METAL* es el puntapié inicial que signará las sucesivas ediciones. Se trata de problematizar desde (y para) las producciones estéticas contemporáneas que revisan y, en algunas ocasiones, que desestabilizan cualquier certeza disciplinar, temática, formal, técnica, etcétera y que, sobre todo, demandan para su realización y para su interpretación una multiplicidad de miradas.

Con este propósito, el eje del primer encuentro será interrogar desde diferentes disciplinas del arte acerca de las zonas liminales como lugares de lo no esperado, donde se vulneran los esquemas heredados. Zonas de contacto, intensas, abiertas y polisémicas, pero de existencia rotunda. Campos de infinita potencialidad, que nos hacen pensar en las fronteras como vías de interacción y de confluencia, como umbrales y no como separaciones.

Esta idea de lo liminal, sin embargo, no anula la existencia de límites o de bordes en los campos de acción. Como ya lo dijimos, una definición es un límite y, en toda elaboración teórica como las implicadas en esta publicación, se pretende la búsqueda y la modelación de definiciones y de des-definiciones.

Para ello, *METAL*, entendida como plataforma, presenta una serie de posibilidades formales desarrolladas como secciones que se alimentan de la misma necesidad: explorar totalidades y reconocer límites; dialogar desde la diversidad que supone la tensión de lo conflictivo. Dada la multiplicidad de disciplinas, de enfoques y de trayectorias que aquí confluyen, se propuso una variedad de formatos que pretenden ampliar el repertorio de vías de participación en torno a los dos ejes principales del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL): la producción y la educación artísticas en la región. En la publicación se incluye tanto el trabajo de investigadores, de becarios, de tesis de maestría, doctorado y de estudiantes de grado avanzados del IPEAL como de profesionales de otras unidades académicas de arte, en un intento por actualizar reflexiones que encarnan, activamente, la búsqueda del sentido de lo latinoamericano.



Los trabajos de este primer número han tomado la idea de lo liminal en algunos casos como eje y, en otros, como decisión epistemológica general. En este sentido, algunos artículos se refieren al desarrollo y a la definición del concepto desde campos de acción específicos y otros ayudan a configurar un marco más amplio para pensar la temática desde nociones, como espacio, totalidad, materialidad y tiempo. Tanto la entrevista como el material referido a la producción alientan a los artistas a enunciarse en primera persona acerca de sus propios procesos creativos y a proponer alternativas y nuevos modos de encarnar estos debates. Las páginas de artista y los análisis de obra le otorgan un lugar a las experiencias estéticas y reconocen, en este tipo de producciones y de reflexiones, un gran aporte al conocimiento. Como plataforma dinámica, *METAL* cuenta, también, con un área de reseñas que reflejan las actividades que el IPEAL lleva adelante y los debates que allí se ponen en perspectiva.

En todos los casos, se percibe la presencia de interrogantes que, más allá de lo esperado, complejizan la trama de un escenario que nos desafía. Estas combinaciones son una apuesta que propicia la creación de redes materiales y virtuales a través de las cuales pueda circular información en todos sus formatos.

Para ello, es preciso circunscribirse a este escenario que nos propone el arte con la intención de abordar sus contradicciones y, sobre todo, de reconocerlo como un campo dinámico, con características sincréticas y en permanente relación dialéctica con el pasado y con el presente; inscripto en un territorio heterogéneo, colectivo y en constante re-configuración.

LETICIA BARBEITO ANDRÉS
DIRECTORA DE METAL

GUILLERMINA VALENT
CODIRECTORA DE METAL

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

PINTURAS PARA UN HERMOSO PERÍODO DE INCERTIDUMBRES

PAINTINGS FOR A BEAUTIFUL PERIOD OF UNCERTAINTY

JOSU LARRAÑAGA ALTUNA

jlarrana@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid
España

Abstract

We experience the passage between two contemporary periods and very different experiences about ourselves, our relationships and our environment. This produces disorientation, indetermination and unease, but also, fruitful reflections and initiatives, as it is evidenced, especially, in the activities of the social organizations and movements that claim a better world and, at the same time, show that we already live in a different world.

In this article, one of the most significant aspects of this liminal stage is shown: the passage from the uniqueness to the multiplicity and how this affects both the new comprehension of the subjectivity and identity and the way in which art evaluates the images and the rituals of the time.

Key words

art, image, painting, multiplicity

Resumen

Vivimos el paso entre dos períodos con comprensiones y experiencias muy distintas acerca de nosotros mismos, de nuestras relaciones y de nuestro entorno. Lo que produce desorientación, indeterminación y desasosiego, pero, también, fructíferas reflexiones e iniciativas, como se evidencia, especialmente, en las actividades de las organizaciones y de los movimientos sociales que reclaman un mundo mejor y, a la vez, con su propia acción, muestran que habitamos un mundo que ya es diferente. Este artículo señala uno de los rasgos más significativos de esta etapa liminal: el paso de la unicidad a la multiplicidad y la manera en que esto afecta tanto a la nueva comprensión de la subjetividad y la identidad como a la forma en la que el arte se replantea las imágenes y las ritualizaciones adecuadas a esta etapa.

Palabras clave

arte, imagen, pintura, multiplicidad

Uno

Estamos a comienzos de septiembre de 2014 y los visitantes de la 31.ª Bienal de São Paulo comentan, desde la rampa central, las enormes figuras pintadas en las paredes falsas de una de las salas inferiores [Figura 1]. Desde esta altura los espectadores parecen pequeñas figuras en movimiento que, a su vez, son observadas, también desde arriba, por las formas coloreadas que los rodean. Poco después, y ya dentro de la sala, el público trata de encontrar la distancia adecuada para poder contemplar los bustos desnudos de siete jóvenes que los miran entre desconcertados y desafiantes. Se trata de retratos de unos cuatro metros de altura, correctamente pintados con colores algo estridentes sobre fondo blanco. Por efecto de la desproporción entre las figuras y los que miramos, de la altura desde la que observan y de su ubicación a nuestro alrededor, los ojos de los retratados persiguen los nuestros mientras caminamos.



Figura 1. Sin título (2014), Eder Oliveira. 31.ª Bienal de São Paulo

Una curiosa confusión. Mientras paseo por la sala, algunos a mí alrededor confunden a Belém (Brasil) con Belén (Palestina), lo que en sus comentarios, convierte a las figuras en palestinos represaliados. Para entenderlo hay que saber que la Bialal estaba connotada políticamente desde el momento en que 55 de los 86 artistas participantes habían exigido, en protesta por la ofensiva israelí de Gaza, que se devolvieran a Israel los 99 000 reales de apoyo financiero entregados a la organización. Lo que consiguieron.

Para la mayoría de los asistentes, razonablemente familiarizados con el arte actual, la presencia de estas caras desmesuradas de personas anónimas remitirán, sin duda, a aquellos «sin-parte» a los que se refiere Jacques Rancière, «simplemente, la gente que no cuenta, los que no tienen título para ser contados», aquellos excluidos a los que el arte puede dotar de presencia, de figura, mediante su representación (Rancière, 2009: 65). Esas sencillas pinturas pretenderían, entonces, dar visibilidad, dar cuerpo a aquellos a quienes se refiere, hacernos ver que son capaces de hacerse ver. De ahí el cruce de miradas: ellos dan la cara.

Si además su interés les llevara a indagar acerca de los criterios del autor –Eder Oliveira–,¹ de sus ideas y de sus procesos de trabajo, se encontrarían sobre una mesa llena de revistas policiales en las que aparecen los rostros y los cuerpos semidesnudos de un gran número de delincuentes perseguidos o detenidos [Figura 2]; revistas en las que se los identifica por su nombre, su filiación, su historial, etcétera. De ahí vienen estos rostros. Por lo tanto, antes de mostrarse aquí, en el espacio artístico, ya tenían nombre, ya tenían cara e, incluso, ya tenían historia; estaban identificados, aunque en un ámbito diferente: el policial. Es allí donde eran reconocidos en la medida en que eran registrados, fichados, haciéndoles corresponder a un nombre, a una figura, a un relato según un modelo de comportamientos estereotipados y un protocolo de agrupamiento por actividades delictivas. Es allí donde consiguen su *marca* y su *número*, que son los dos polos de las sociedades disciplinarias según Gilles Deleuze, «la marca que identifica al individuo y el número o la matrícula que indica su posición en la masa» (1999: 283).



Figura 2. Fotografía de la mesa de trabajo de Eder Oliveira, con revistas policiales

En este paso de la comisaría de policía al espacio de la bienal de arte hay, por lo tanto, un *desplazamiento* del sentido de la identidad, de la manera en que se entiende la (su) identidad. Un desplazamiento desde su comprensión como *filiación*, como estrato básico de localización y de control en una categoría represiva, a la muestra de una identidad como *subjetividad*, basada en la presencia del rostro que, además, aparece participando de una colectividad y con la aspiración de que su presencia pueda cambiar la percepción del entorno. Lo que percibimos como obra de arte descansa en estos dos polos mostrándolos como espacios de significación en los que lo mismo –las caras de estas personas– conforma su identificación como tal. La obra es aquí, entonces, un dispositivo de producción de subjetividad que aspira y, a la vez, nos permite reconocernos en ellos. Incluso en ellos, podríamos decir, en algunos de aquellos que se identifican como ajenos y/o contrapuestos a la sociedad y que, sin embargo, son una de sus consecuencias más evidentes, uno de sus productos más característicos. Gentes que, paradójicamente, navegan en los límites de su existencia y en los términos de toda posibilidad de comunicación, en una sociedad incapaz de reconocer no su singularidad, su diferencia, sino siquiera su pertenencia.

Al parecer, allí, en el espacio particular del delito, eran todos muy parecidos, dice el autor: «Tengo en pilas los periódicos en los que me baso. Todos tienen una cara muy similar. Cuando los ojeo, suelo pensar que ya he visto al mismo hace tres páginas, aunque no es así. Son tipos físicos muy cercanos [...] incluso tienen una expresión muy similar» (Oliveira en Almeida, 2014: s/p). Todos son un tipo de personaje al que el autor llama «caboclo amazónico, mezcla de negro, indio y blanco, y que se caracteriza por su exclusión y su marginalidad». En principio, pensó en devolverles su individualidad y su presencia social, en recuperar la cercanía de su existencia entre la experiencia de todos. Y comenzó a pintar sus enormes rostros en las paredes de las casas de la ciudad de Belém. Para él, siempre fueron personas «anónimas». Después de diez años representando sus caras, el artista cuenta que solo cuatro de ellos sobrevivieron; lo que indica, claramente, el lugar de crispación, crueldad y desolación que ocupan y, a su vez, el ensañamiento y el desprecio de la respuesta social a su orfandad.

Tanto en los pasquines policiales como en las paredes de las calles o en el espacio artístico, la presencia de estos rostros marginales denuncia la persistencia de una violencia física enquistada, insertada en una sociedad de violencia neuronal (Han, 2012) y de sujetos postraumáticos (Žižek, 2012), una sociedad obsesionada con la docilidad, que no parece dispuesta a renunciar a la brutalidad disciplinaria,² aunque se esfuerce en proclamar su positividad y su permisividad; una sociedad sometida a una excitación obsesiva por el rendimiento y a una celeridad compulsiva que solo aspira a que su propia agitación le sostenga.



Dos

Vivimos una etapa de mutación entre un sistema de negación y otro de seducción, en el que se enredan modelos «bio» y «psico» políticos (Foucault, 2007; Han, 2014) y en el que la subjetividad se manifiesta como *plural* y *polifónica*, producto de una heterogeneidad de componentes e intercambios múltiples, que reclaman nuevas cartografías referenciales, entre las que se encuentran, desde luego, las referidas a la *resingularización* del cuerpo.

Es ahí donde la apropiación del rostro del otro –de aquél otro al que, en el mismo acto, puedo producir y rechazar– se convierte en un acto de reconocimiento de mí mismo y de la complejidad que me constituye como sujeto. La tenacidad con que el autor repite una y otra vez los rostros parece indicar esta necesidad de un tejido de solidaridades que nos permita resituar y repensar la presencia de cada uno.

El arte (aún) parece un espacio apropiado para ello. Quizás (incluso) el museo. Al menos eso parece indicar el recorrido de los rostros coloreados por las paredes de diferentes centros de arte, como el Palácio das Artes de Belo Horizonte y el Museu Vale de Vila Velha en 2010; la Casa do Cactus de São Paulo y el Museu de Arte do Rio en 2014. Y también su traslado estereotipado al cuadro de caballete con la liturgia tradicional del óleo sobre lienzo, montado en bastidor, de 140 x 100 cm en el CCB de Río de Janeiro en 2012 (160 x160 cm en 2014).

Estos rostros de la exclusión y de la marginalidad de una sociedad en tránsito constante y acelerado habitan, ahora, el espacio pictórico que antes ocupaban los de autoridades, dignatarios y celebridades, personajes a los que se honraba con la imagen, es decir, con el establecimiento de una mezcla de sustancias coloreadas que hacía referencia a su faz, a su aspecto, a la estampa que los recordaba. Formas cromáticas subrayadas por su encuadramiento en el arte, por el tipo de sustancias y de pigmentos, por la calidad de las telas y por la elaboración de los bastidores, por la sensibilidad de los trazos y por la precisión de los tonos, por la agilidad de las líneas, la vibración de los brillos, la transparencia de los clarososcuros, la armonía de los planos de color o por la consistencia de los materiales. Se trataba de estampas enmarcadas, es decir, ceñidas al campo de la representación en el que se constituían como tales, que mostraban las destrezas técnicas y exhibían las habilidades expresivas y comunicativas del autor/a.

Sin embargo, estas grandes figuras convertidas en imágenes están despreocupadas de sí mismas, de su autoría y de los procedimientos que las sostienen, y su sentido se basa más en la problematización en la que se inserta, en las preguntas y en las referencias que propone, que en sus propias características. Lo que se asienta en su ubicación y en su puesta en escena, principalmente: si se encuentran en la revista de la policía o en la Bienal de São Paulo, en las calles de Belém o en un

cuadro de caballete, las «mismas» estampas serán diferentes para nosotros; no solo porque dirán cosas distintas –es decir, serán leídas de una u otra manera– sino también porque se percibirán como experiencias visuales y sensibles dispares, incluso contradictorias.

Del cúmulo de formalizaciones, dispositivos, condiciones y circunstancias que hacen que aquello que percibimos sea reconocido por nosotros como algo con sentido, este parece ser el más relevante, porque lleva el conjunto de sensaciones de la estampa a un ámbito de sentido determinado: allí, a los restos nauseabundos de las sociedades disciplinarias (periódicos policiales); aquí, a la contracción entre el laboratorio de ideas, la publicidad institucional y el mercado del arte (Bienal); allá, a la democratización de lo público, a la redistribución de lo sensible y a la emergencia de los que no tienen nombre (las calles); y acá, a la nostalgia ocular centrista y a la formación de iconos (cuadros). Aunque habría que decir que la persistencia del mismo tipo de imagen (llamémosle *caboclo pintado con colores vibrantes sobre un fondo plano*) contamina el conjunto de sus escenificaciones, es decir, que podemos percibir los restos de disciplina en la propia Bienal o en los cuadros de caballete; que la nostalgia ocular centrista persiste en las estampas de las calles, o que la función descriptiva de las fotografías traiciona los esfuerzos del autor por realizar una imagen *prosaica*. Lo que indica una paulatina debilidad del carácter exclusivo de cada pieza, de cada cuadro, de su comprensión como *obra*.

Es esta indeterminación de la imagen,³ esta condición contextual que pone de manifiesto que «ser y aparecer son indisolubles en la imagen» (Boehm, 1978: 450), la que hace que ahora nos encontremos ante una representación activa, no pasiva; es decir, ante lo que Félix Guattari llamaba un «vector de subjetivación» y, por lo tanto, ante un «conocimiento pático, no discursivo, dado como una subjetividad a cuyo encuentro salimos, subjetividad absorbente, propuesta de entrada en su complejidad» (1996: 40).

Una complejidad que sitúa el proceso de percepción artística en el entrecruzamiento de prácticas *multirreferenciales*; porque en un período de transformación epistémica como en el que nos encontramos se pone de manifiesto la existencia de una multiplicidad de estancias *expresantes* que concurren en los procesos perceptivos, tanto en lo que se refiere a la significación como a sus formas referenciales y a los procesos emocionales que promueve.

Tres

Marzo de 2014. De los balcones de la sede de la universidad de Alicante cuelgan grandes lonas con imágenes de mujeres impresas en colores planos [Figura 3]. Las actitudes de las personas dibujadas, los mensajes que las acompañan y los textos

insertados en los carteles, reivindican, sin lugar a dudas, la presencia fundamental de las mujeres en las grandes movilizaciones políticas de los últimos tiempos [Figura 4].



Figura 3. Carteles de la serie *Indignadas* (2013), de María María Acha-Kutscher, colgados en las calles de Madrid



Figura 4. Sin título (2014), Eder Oliveira
31.ª Bienal de São Paulo

Se trata de la serie *Indignadas* (2013) del proyecto *Mujeres trabajando por mujeres*, de María María Acha-Kutscher, que se compone de un buen número de estampas que provienen de fotografías de prensa transformadas, digitalmente, en ilustraciones publicitarias, visualmente cercanas a la cultura pop. Estas pancartas están destinadas al espacio público. Se pudieron ver en los alrededores de la sede del Museo de Arte Contemporáneo de Santander y Cantabria (septiembre a diciembre de 2013), y en los balcones de Madrid (junio y julio de 2013), y viajarán después a la Casa Vecina de México DF (abril y mayo de 2014) y a la Galería Mak and Places, en la ciudad de Sarajevo (septiembre de 2014). Una vez que se han transformado en carteles, las imágenes se ponen a disposición de las protagonistas y los movimientos de los que han surgido; los prototipos se cuelgan en red, en la página de la artista, al alcance de cualquiera, que puede descargar y usar las imágenes libremente.

Estamos, entonces, ante un «registro visual de la participación de las mujeres en las recientes protestas públicas⁴ de todo el mundo, incluidos los movimientos sociales, como el 15M (España), Occupy Wall Street (Nueva York), y los movimientos feministas, como Femen, Pussy Riot, SlutWalk y Alfombra Roja (Red Carpet, Perú)», y que aspira a continuar nutriéndose de otras movilizaciones y de otras imágenes. Así es como su autora quiere que interpretemos estas estampas, como un registro de la participación de las mujeres en los procesos reivindicativos. Lo que requiere y, a la vez, produce, por un lado, una resignificación visual de la memoria histórica de la mujer y, por otro, un archivo que colabora con el desarrollo de una nueva narrativa de estas movilizaciones. Se trataría de una aplicación práctica de la «estrategia feminista de la *mimesis*» a la que se refería Rosi Braidotti (2004), interpretando a Luce Irigaray, por un lado, y de la reestructuración de las narrativas, de los valores y de los mitos patriarcales a las que Marleen Barr (1993) llamó «fabulaciones feministas», por otro.

Al sacarlos a la calle se consigue publicitar estas nuevas imágenes del activismo,⁵ identificarlas, ponerles cara (figura y escritura) y, a su vez, airearlas, dejar que sus estampas fluyan, discurren, que su refrescante aspecto y su sencilla expresión vuelvan –ahora como nuevos referentes icónicos– al espacio público del que son deudores. Y con ellas, ventilar los propios relatos de la protesta y señalar la exclusión selectiva en la que se han ido contaminando, lo que supone una exigencia urgente de recomposición de las presencias.

Se trata de pinturas *notariales* que actúan como documentos públicos dotados de la presunción de verdad que les otorga la combinación de su origen fotográfico –es decir, la contigüidad con lo que se retrata– y de su realización tecno mecánica, que las dota de una *pictoricidad* imparable y serena. Imágenes que rediseñan

la fisonomía del espacio público insertando las caras de la protesta y que, a su vez, promueven la redistribución de las presencias y las competencias de cada uno. Imágenes del presente, de lo que está pasando, de las personas que en este momento ejercitan su tránsito liberador y de la sociedad que se esfuerza en rehacerse, que afectan al ordenamiento simbólico de las relaciones sociales y colaboran en la producción de subjetividad.

Al hacerlo desde el espacio del arte se pretende, por un lado, exponerlo culturalmente, o sea, mostrarlo como pensamiento articulado en percepciones, afectos e ideas que se dan a ver –pensamiento expuesto, arriesgado, comprometido–, y por otro, arrojárselo con la autoridad intelectual y sensible, con el deseo de sentido que forma parte de la experiencia artística. Pero además, se señala el paralelismo entre la multiplicidad de prácticas inventivas y emotivas del arte y la reclamación de una experiencia social enriquecedora, imaginativa y gozosa, que permita un nuevo fluir de las subjetividades.

Naturalmente, hablamos de un arte muy alejado del eurocentrismo y de los patrones artísticos con los que se identificaba –medios, órdenes, estilos– en concordancia con el sistema disciplinario en el que se reflejaba. Aquél era un arte dirigido a un sujeto cuya identidad se daba de forma esencial y que requería en consecuencia una imagen segura, una figura de autoridad. Mientras que ahora nos encontramos en un período liminar caracterizado por lo que Claude Lefort (2004) denomina «disolución de los indicadores de certidumbre» y en el que los individuos se constituyen de forma plural y polifónica, en una «heterogeneidad de componentes que agencian la producción de subjetividad» (Guattari, 1996). Un período en el que el arte también se muestra en un proceso de redefinición y en el que las imágenes ahora transitan, mudan y están al alcance de cualquiera, como indicaba Chantal Mouffe (1998).

Curiosos nuevos iconos, representaciones paradójicas que quieren fijar la nueva figura mientras la tienden al aire, la dejan flotar en las calles.

Ventanas y puertas son lugares liminares entre dos espacios de certidumbre. De ahí se deriva el cuadro de caballete y el marco, pero, también, los planos articulados alrededor de un eje, los umbrales de ida y de vuelta bastante más recientes. Se trata de figuras retóricas que pueden representar estados de ambigüedad entre ámbitos reconocibles, en períodos de transformación o, incluso, rupturas epistemológicas (Foucault, 1968), producidas dentro de los márgenes de lo humano.

En nuestro caso, la alteración de las condiciones de interpretación y de comprensión epocal ha sido devastadora y la velocidad de la transformación se presenta como *in-humana*, de manera que no reconocemos nuestro pasado reciente, sino como restos de memoria zarandeados por un torbellino incesante. Así que la de

una pancarta que puedo imprimir en cualquier momento y en cualquier lugar, es decir, una pintura al alcance –y a disposición– de cualquiera, en la que se muestran con pasión figuras que reclaman nuevas identidades individuales y colectivas; lienzos tendidos que se mecen al viento a la vista de todos, en memoria de los que reclaman una vida que «autoenriquezca de manera continua su relación con el mundo» (Guattari, 1996), sí parece una figura tropológica representativa de nuestra situación, porque lo que reconocemos ahora en las imágenes es precisamente su disposición, su fragilidad y su transitoriedad. Lenzos colgados al viento, que fluctúan, varían, se mueven, vacilan; en donde nos podamos reconocer.

Bibliografía

- BARR, M. (1993). *Lost in Space. Probing Feminist Science Fiction and Beyond*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- BOEHM, G. (1997). «Zu einer Hermeneutik des Bildes» («Hacia una hermenéutica de la imagen»). En *Die Hermeneutik und die Wissenschaften Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften* (pp. 444-471). Frankfurt: Suhrkamp.
- BRAIDOTTI, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- DELEUZE, G. (1999). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.
- FOUCAULT, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: FCE.
- GUATTARI, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- HAN, B. Ch. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder.
- LEFORT, C. (2004). *La incertidumbre democrática. Ensayos sobre lo político*. Barcelona: Anthropos.
- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- ŽIŽEK, S. (2012). *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal.
- (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso España.

Fuentes de Internet

- ALMEIDA, T. (2014). «Dos muros de Belém a Bienal de São Paulo» [en línea]. Consultado el 8 de abril de 2014 en <<http://www.ederoliveira.net/noticias/dos-muros>>.
- MOUFFE, C. (1998). «Pluralismo artístico y Democracia radical» [en línea]. *Revista Acción Paralela* (N.º 4). Cuenca-España.

Notas

1 Sugerimos visitar el sitio de Eder Oliveira: <http://www.ederoliveira.net/noticias>.

2 Brutalidad propia de una sociedad disciplinaria e incluso soberana, en el sentido analizado por Foucault (2007).

3 De la imagen, es decir, no solo de los datos visuales que puedan ser mostrados, sino del sentido que aquellos puedan adquirir en su presentación para nosotros, en su escenificación, en su contextualización y en las condiciones de simbolización en las que se inserte.

4 Para mayor información visitar la página <http://www.acha-kutscher.com>.

5 Decimos activismo para señalar el compromiso activo con las personas y con sus procesos de conformación, con las relaciones entre ellas y con la conciencia de pertenecer a un mundo al que hay que atender y cuidar; para indicar aquellas que intervienen y que activan lo social, que lo agitan y que lo interrogan; que lo hacen latir.

ARTE INDISCIPLINARIO
Daniel Martín Duarte Loza
Metal (N.º 1), julio 2015
ISSN 2451-6643

ARTE INDISCIPLINARIO

UNDISCIPLINARY ART

DANIEL MARTÍN DUARTE LOZA

dduarteloza@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza
del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Abstract

This present-action –that is recorded, here, in *METAL*– analyzes, from three simultaneous points of view, the concept of *undisciplinary art*. Thus, the *undisciplinary* is set out in three possible dimensions: the expansion of the disciplinary fields, the implicit rebelliousness in the idea of indiscipline and the discussion about disciplinary limits from the acknowledgement of space-time. At the end, we show an example of an undisciplinary artwork.

Key words

undisciplinary art, discipline-indiscipline, politics, Latin America, space-time

Resumen

La presente-acción –que se graba, aquí, en *METAL*– aborda, a partir de tres enfoques simultáneos, el concepto de *arte indisciplinario*. Lo *indisciplinario* se plantea, así, en tres dimensiones posibles: la expansión de los campos disciplinares, la rebeldía implícita en la idea de indisciplina y la discusión acerca de los límites disciplinares a partir de la asunción del espacio-tiempo. Al final, se presenta el ejemplo de una obra de arte indisciplinario.

Palabras clave

arte indisciplinario, disciplina-indisciplina, política, América Latina, espacio-tiempo

En este artículo intentaremos dilucidar de qué trata la definición de *arte indisciplinario*, utilizando para ello una metodología de investigación artística. Para esta presente-acción proponemos, entonces, el abordaje metodológico desde una triple perspectiva, como si enfocáramos al objeto de estudio, al mismo tiempo, desde tres lugares distintos. Contemplamos, en principio, al menos, tres ángulos posibles para acercarnos al mismo fenómeno indisciplinario. Uno es la problemática de la territorialidad, es decir, qué delimita la idea de disciplina y quién establece esos límites. Otro es cómo la rebeldía implícita en el concepto de indisciplinación contiene una crítica hacia el statu quo y articula un contenido político. Una tercera posibilidad angular es la discusión concerniente a la división de las artes en temporales y en espaciales y cómo esto contribuye a la definición del arte indisciplinario. La perspectiva es, además, latinoamericana, en primera persona, a partir de una visión que surge de las investigaciones que realicé en el Doctorado en Artes (línea de formación en arte contemporáneo latinoamericano) de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata dirigido por Daniel Belinche y como parte del Equipo de Investigación «Lo político-crítico en el arte argentino actual: el rostro de lo indecible», dirigido por Silvia García. A través de estos estudios hemos relevado una gran cantidad de expresiones artísticas en América Latina que responden a esta concepción indisciplinaria.

Enfoque 1

La definición de arte indisciplinario parte de la base de este último término que propone la imposibilidad de encasillar al arte, de disciplinarlo, de que establezca para sí un campo arbitrario de injerencia. A partir de esta idea como matriz, define su propósito y se revela como posibilidad de representar cierto accionar artístico con amplitud. ¿Qué sucedería si los elementos que se ponen en juego al realizar una obra artística no alcanzaran para definir de qué disciplinas se está hablando y, sin embargo, entre todos estos elementos llegaran a conjugar una expresión distinta? De esta manera, lo indisciplinar sería la respuesta: salirse de las formas preestablecidas para contribuir a un campo de formación del arte tendiente a la expansión y no a la mera contracción que limita al arte en compartimentos estancos y cerrados.

El eminente filósofo argelino-francés Jacques Rancière reflexiona acerca de lo indisciplinario del pensamiento cuando se le pregunta si es posible sugerir que su trabajo sea *a-disciplinario* antes que interdisciplinario:

Ninguno de los dos. Es indisciplinario. No es solo una cuestión de ir más allá de las disciplinas, sino de romperlas. Mi problema ha sido escapar constantemente

de la división entre disciplinas, porque lo que me interesa es la cuestión de la distribución de territorios que es siempre una forma de decidir quién está calificado para hablar acerca de qué. La delimitación en disciplinas se refiere a la más fundamental delimitación que separa a aquellos considerados calificados para pensar, de aquellos considerados como no-calificados; aquellos quienes hacen ciencia y aquellos quienes son considerados los objetos de la ciencia (Rancière, en Baronian & Rosello, 2008: s/p).¹

Rancière aborda de lleno el problema de la delimitación disciplinar. Plantea lo efímero de la disciplina, de su territorialización y de su dominio. ¿Quién define el campo disciplinar? ¿Cuáles son las preguntas válidas? ¿Quién califica? Trascender, entonces, la formación y el pensamiento disciplinar es una meta obligada. Surge la necesidad de pensar lo indisciplinario, de escapar a los dominios prefijados. Y, como se esbozó anteriormente, el arte se encuentra totalmente interpelado por esta reflexión crítica acerca de las disciplinas.

Creo que las divisiones son muy adecuadas en botánica, donde existe una necesidad intrínseca de poner etiquetas. En arte, eso es absolutamente dispensable. Si querés tocar mis esculturas, podés hacerlo con las manos, con un arco de violín, como se quiera. Siento un fuerte apego por trabajar una música no figurativa, que vengo componiendo con los sonidos producidos con mis propias esculturas, como diseños que hago sin comprender. La comprensión racional no es todo. A medida que el tiempo pasa, me pregunto más frecuentemente qué es lo que verdaderamente comprendo y voy descubriendo que esa premisa, antes tan importante para mí, va perdiendo su poder (Ferrari, 1974: s/p).

Este párrafo –que se acerca notablemente a lo que podría ser un manifiesto de una obra de arte indisciplinario– ha sido escrito por León Ferrari, a propósito del inicio de su serie de esculturas *Berimbau* (llamadas así por el instrumento musical típico del nordeste brasileño, integrante fundante y fundamental de las *rodas* de *capoeira*, al que esta obra le rinde homenaje, también, en sus formas). El artefacto, como él llama al dispositivo de la obra en su escrito (Ferrari y otros, 2006), planteará infinitos posibles de un músico, escultor y dibujante que se turnarán o superpondrán para realzar determinado aspecto de la obra o para ser un poco cada cosa o todo a la vez.

Enfoque 2

Al preguntarse quién delimita qué cosa, Rancière articulaba, además, una idea política:

Si la emancipación tiene un sentido, este consiste en reivindicar que el pensamiento puede pertenecer a cualquiera –como correlato esencial de que aquí no hay división natural entre los objetos intelectuales y que una disciplina es siempre un agrupamiento provisional, una territorialización provisional de preguntas y objetos que no finalizan en, ni poseen, ellos mismos, ninguna localización específica ni dominio (Rancière, en Baronian & Rosello, 2008: s/p).

La emancipación se encarga de liberar las posibilidades del ser y del pensar. Cualquiera puede pensar sin supeditarse a la aprobación de los *calificados* para hacerlo. El ser pensante no está separado de su realidad, ni de la política, ni de lo social, sino que está inmerso en ese terreno y eso no lo anula, no lo convierte en objeto de estudio para ser diseccionado por otros. Es un desafío al statu quo, al poder establecido que limita las posibilidades, al restringir quién piensa y quién no, quién hace y quién contempla.

Con el término indisciplinario aparece, entonces, la rebeldía que connota ya en primera instancia la idea de indisciplinación, la ruptura con el concepto organizador de disciplina –cuyo término es asociado, frecuentemente, al ámbito de lo militar– en tanto regulador y ordenador riguroso del individuo o de un campo del conocimiento para su mejor disponibilidad. Esta indisciplinación manifiesta inherentemente, además, un fuerte vínculo con la política y con lo social. Desde América Latina esta idea indisciplinaria destaca expresiones artísticas que han sido puntales fuertes en materia política, como el tropicalismo brasileño, el tango argentino y el muralismo mexicano.

Enfoque 3

Desde que el arte de occidente se sitúa y se asume en el espacio-tiempo, las concepciones disciplinares ya no pueden abarcarlo en su definición, tan sencilla y completamente como lo hacían antaño. La taxonomía dieciochesca –expuesta en el Laocoonte (Lessing, [1766] 1990)– dividía a las artes en temporales y en espaciales, en consonancia con la concepción newtoniana del tiempo y del espacio. Para esta clasificación la música y la danza, por un lado, representarían ejemplarmente a las artes temporales, es decir a las artes que involucran un hacer idealizado en el tiempo y, por el otro, las concebidas como artes espaciales, por ejemplo la pintura y la escultura, serían las que ocupan un espacio pretendidamente atemporal.

De esta manera, la escisión entre espacio y tiempo quedaba bien asentada. Esta idea clasificatoria estaba basada en un presupuesto ciertamente literal: las obras de artes plásticas ocupan un lugar en el espacio y allí, in situ, es donde se las percibe. Por tanto, son espaciales (la antigüedad de esta formulación pone en evidencia su alcance, ciertamente son nociones de la modernidad previa a lo que Benjamin ([1936] 1990) describió como pérdida del aura de la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica); las obras de danza y de música son efímeras, importa el tiempo que demanda su realización que, además, es único e irrepetible, por eso son temporales (también aquí estamos hablando de una formulación previa a la posibilidad de registrar las imágenes y el sonido en algún formato reproducible).

A partir de Einstein y de la noción de *continuum* espacio-tiempo, las dimensiones de tiempo y de espacio, antiguamente pensadas como independientes, pasarían a ser, así, inseparables. Contemporáneamente, en el terreno del arte también se llega, a esta conclusión. Por tanto, las artes plásticas que antes eran consideradas artes del espacio pasan a situarse como realizaciones espacio-temporales y a ampliar su campo de acción. Justamente la palabra acción (*performance* en inglés) es fundamental para hacer visible y evidente esta apertura. Aquella clasificación que separaba a las artes del tiempo de las artes del espacio escindía, también, al cuerpo de la acción (Lessing, [1766] 1990) y consideraba ligado a la dimensión espacial al primero y perteneciente a la dimensión temporal a la segunda.

Esta división entra en discusión en la actualidad, ya que las realizaciones artísticas conocidas específicamente como acciones (*performances*), implican tanto tiempo como espacio, acción como cuerpo. Es aquí, entonces, a partir del nacimiento de estas expresiones artísticas, donde aquella taxonomía aparece más evidentemente en crisis. Pareciera ser que, justamente, el reconocimiento que se le da al tiempo es la variable fundamental para que las artes plásticas detonen la clasificación de Lessing que las hacía aparecer solamente como artes espaciales. Las denominaciones de estas realizaciones artísticas refuerzan, claramente, la asunción de la dimensión temporal: *performance*, como ya dijimos, es acción (acto en el tiempo); *happening* significa suceso, acontecimiento; el arte cinético es kinésico, es decir, con movimiento (que implica necesariamente al tiempo); el *site-specific* se refiere a un lugar concreto, pero esta denominación se utiliza para enmarcar acciones efímeras, especialmente diseñadas para un espacio puntual que es transformado a partir de ellas; y las instalaciones proponen un recorrido sensorial activo en un espacio-tiempo dado, como si fuera un presente continuo en el que pueden conjugarse los elementos más diversos (sonido, objetos, luces, colores, olores, sabores). Afirmar la experiencia artística en tiempo presente, accionar concretamente en un momento y en un lugar dados, situar el arte en el espacio-tiempo, todas estas

acciones acompañan a estas expresiones artísticas desde su misma definición. Por eso es que todas estas realizaciones artísticas pasan a ser claros ejemplos de la idea de arte indisciplinario. ¿Tendría algún sentido preguntarse cuáles de las disciplinas clásicas integran este tipo de realizaciones? Y a continuación ¿qué porcentaje de cada una de aquellas las compone? Más allá de preguntarnos por las disciplinas –considerando que estas realizaciones son reconocidas como propias en el campo de las artes plásticas–, deberíamos preguntarnos dónde podríamos situar, por ejemplo, una propuesta de danza *site-specific*; John Cage, con todo lo que su nombre implica en el campo de la música de vanguardia del siglo xx, ¿no ha sido ungido como uno de los primeros realizadores –sino el primero– de *happenings*? ¿Qué campo disciplinar le podríamos asignar a Gutai o a Fluxus? Estos interrogantes manifiestan la apertura y los entrecruzamientos de los campos artísticos en la actualidad. Los cruces manifiestos de todas estas expresiones nos plantean la necesidad de encontrar una denominación más generosa que las contemple y las abarque –traduciéndolas, además, del inglés– y que permita a su vez, si fuera posible, una concepción del arte mucho más integral.

Perspectiva general (superpuesta)

Considerando en igualdad de importancia a los tres enfoques retratados aquí y superponiéndolos, proponemos la idea del arte indisciplinario como una denominación posible que pueda acompañar y contribuir al desarrollo de expresiones artísticas como las que hemos enumerado anteriormente y otras que continúan apareciendo día a día entre nosotros y que cuestionan, también, la idea de disciplina. La propuesta no tiene pretensiones de ser definitiva ni exhaustiva, ni tampoco se proclama con atribuciones para delimitar un territorio restringido de injerencia. Simplemente, es un llamado abierto al mundo del arte, para pensar en nuevas posibilidades y debatir qué queremos decir cuando hablamos de disciplinas artísticas y qué opciones expansivas y cuestionadoras nos ofrece la cualidad indisciplinaria. A partir de estas reflexiones y desde el lugar que ocupamos como artistas, acercamos, aquí, en esta presente-acción que se graba en *METAL*, una propuesta de arte indisciplinario: *En Blanca y Negra. Un puente sonoro entre dos ciudades presentes* (2010) (acción sonora, colectiva y participativa en movimiento) –realizada e ideada por el autor de este artículo– desarrollada en el marco del Taller Internacional de Paisaje, dictado en Blanca, Murcia (España).²

Bibliografía

BENJAMIN, W. ([1936] 1990). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

FERRARI, L. Y OTROS. (2006). «Berimbau: artefacto para dibujar sonidos». En Fessel, P. (comp.). *De Música*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.

LESSING, G. E. ([1766] 1990). *Laocoonte*. Madrid: Tecnos.

Fuentes de Internet

BARONIAN, M. Y ROSELLO M. (2008). «Jacques Rancière and Indisciplinary (Interview)» [en línea]. Consultado el 14 de marzo de 2014 en <<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrinterview.html>>.

FERRARI, L. (1974). «Música» [en línea]. Consultado el 14 de marzo de 2014 en <<http://www.banrepcultural.org/leon-ferrari/musica>>.

Notas

1 La traducción de este material fue realizada por el autor del artículo.

2 Para consultar la propuesta de arte indisciplinario sugerida, visitar el siguiente enlace: <<http://oidosdespiertos.blogspot.com.ar/2012/03/accion-sonora-puente-blanca-murcia.html>>.

EL ESPACIO Y EL ARTE

SPACE AND ART

DANIEL BELINCHE Y MARIEL CIAFARDO

marielciafardo@fba.unlp.edu.ar

danielbelinche@fba.unlp.edu.ar

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Abstract

The aim of this article is to deal with the concepts of space and time without providing exhaustive definitions but accounting for the recurring and confusing uses of these words and, therefore, giving evidence of the necessity of reaching a basic agreement. Each era has developed its own way of space construction and art, in all its disciplines, has the immanent ability to fictionalize in depth the notions of time and space. In art, we can approximate that space is that which is built by the artist. The classic division that would exhaustively distinguish between temporary art and spatial art weakens when approaching contemporary works. Music spatiality, for example, reviews the logical habits and demands an extreme effort of understanding. The fixed image is dynamic and temporary, and the traditional borders that used to define it are evanescent.

Key words

musical space, time, cultural mutability, place

Resumen

Este artículo pretende abordar los conceptos de espacio y de tiempo sin brindar definiciones acabadadas al respecto, sino, más bien, dando cuenta de los recurrentes empleos confusos del término y, de esta manera, hacer evidente la necesidad de alcanzar algunos acuerdos básicos. Cada época ha desarrollado su propia manera de construcción espacial y el arte, en todas sus disciplinas, tiene la capacidad immanente de *fictionalizar* con gran hondura las nociones de tiempo y de espacio. En arte, podemos aproximar que el espacio es aquel que construye el artista. La división clásica que distinguía de manera taxativa artes temporales y artes espaciales pierde fuerza al abordar las obras contemporáneas. La espacialidad musical, por ejemplo, revisa los hábitos lógicos y obliga a un esfuerzo de comprensión extremo. La imagen fija es dinámica y temporal y las fronteras tradicionales que la deslindaron resultan evanescentes.

Palabras clave

espacio musical, tiempo, mutabilidad cultural, lugar

El término espacio es familiar. E inquietante. Los campos del conocimiento se ocupan –en ocasiones centralmente– de este concepto. Además, forma parte del vocabulario de uso cotidiano. Las personas ocupamos un lugar, nos movemos y construimos en el espacio. Es posible que espacio y tiempo formaran una unidad cuando las acciones y los objetos no disponían aún de palabras a disposición para nombrarlos. Recién con los cimientos de sus formulaciones teóricas, en la Grecia clásica, al implantar la geometría una visión racional de la naturaleza y de sus configuraciones, estas categorías se bifurcan y se expresan geoméricamente.

José Jiménez (2002) señala que, en una primera mirada, el espacio es transparente. Su percepción resulta intangible. Vemos cuerpos, personas, pero no vemos el espacio. Por lo tanto, para percibirlo se requiere de un proceso de abstracción. Si en el tiempo son los acontecimientos los que permiten advertir su flujo e instaurar nociones primarias, como la duración o la sucesión; en el espacio, los objetos y las formas materializadas visibilizan sus contornos, su intensidad y su extensión y dan cauce a los rudimentos simbólicos de lleno y vacío, arriba y abajo, adelante y atrás, lejos y cerca, entre otros.

Nombrar el espacio convoca una acción cognitiva predispuesta a distinguir formas. György Ligeti define la forma como «la abstracción de una configuración en el espacio» (Ligeti, 1987). Pero la forma sólo traza perímetros umbríos del espacio en el cual se despliega. Esta *inasibilidad* perturbadora –revelada por la necesidad de no contradicción del saber científico desacralizado– requería, en la Modernidad, de un operativo de observación, de tipificación y de control. Así, la noción de espacio transitó lentamente de su pasado mítico, forjado en la idea de morada, de lugar, hasta alcanzar una voluntad geométrica definida por criterios de distancia y de posición. El espacio se afianza en Occidente como una categoría fija, estable y, de algún modo, imperturbable, frente a la cual los procedimientos de medida y de orden son privilegiados. Hasta casi entrado el siglo xx, la unicidad originaria y lejana respecto del tiempo continuó obturada.

Un espacio reservorio de las cosas, luego fijo y mensurable, hasta adquirir relativa autonomía. Las huellas de estos cambios se rastrean en la física y en la política, en la informática y en la filosofía. Son singularmente atrapantes las mutaciones que en la segunda mitad del siglo xx se sucedieron en la geografía, al considerar esta ciencia el proceso que desencadenó la superación de la idea de espacio/continente, *el lugar en el cual las cosas ocurren*, hasta entenderlo en tanto construcción humana. Es el *propio espacio* aquello que es elaborado por el hombre y no presupone necesariamente un *a priori* donde éste acciona, un *sitio* en el cual las cosas suceden. Es un giro que habilita reconsiderar el concepto y teorizarlo. El espacio geográfico, aquel restringido al desenvolvimiento de los grupos humanos, alteró sustancialmente su caracterización a partir de una idea de territorialidad móvil, no fija en una cartografía impávida (pensemos en la representación del mapa de las Islas Malvinas o en la ya transitada inversión de planisferio para localizar el norte y el sur). Es ahora concepto *en movimiento*, dialéctico, que deja atrás la idea de recipiente de fenómenos.

Preguntas, que van de los pitagóricos a Aristóteles, como ¿hay cuerpos?, ¿hay vacíos en los cuales estos cuerpos se mueven?, ¿vacíos que tienen límites o que son infinitos?, ¿el universo es un todo compacto sin influencia en el movimiento, es decir, no existe tal vacío?, resultarían decisivas para la formulación de las teorías universalistas de Newton y de Euclides. En ambos planteos, el espacio deviene en continente de la totalidad de los objetos; es, independientemente de ellos, un ámbito inmóvil y, como el tiempo, absoluto.

Hubo que esperar a Einstein para que el espacio se configurara como un campo relativo, indisociable del tiempo. Einstein postuló que los eventos se desarrollan en el *espacio/tiempo* y no en el mero espacio, delimitando así sus cuatro dimensiones. Y la ausencia de materialidad representa para la física contemporánea el espacio vacío, asunto alarmante y, en general, omitido.

Espacio y política

Como doctrina, el espacio del cristianismo es indiferente al de la geografía. Remite a la relación entre cielo y tierra y revela, en todo caso, una deserción de la espacialidad. En cambio, en la Modernidad naciente esta ausencia es refutada. Carlos Galli señala que «es en la época moderna cuando la política determina el espacio, y éste ya no puede exhibir una dimensión política intrínseca» (Galli, 2002). A la convencional condición geométrica se adjuntan categorías económicas y políticas. Entre las nociones míticas de lugar y de casa en la polis griega, y la ausencia de límites de la fenomenología de la globalización actual, la idea de espacio va sumando o sustrayendo capas que se atañen a las sucesivas culturas y cosmovisiones de época.

Las representaciones iniciales de las ciudades replicaron, en pequeña escala, el orden sagrado del universo [Figura 1]. Un mundo diminuto. Pero luego, el intento prescriptor se profundizó. El espacio *real*, capaz de ordenar el caos de la naturaleza, se impuso en la Modernidad como una elaboración artificial. Si la ciencia confiaba en el poder regulador de la razón, que mediante el método y la instrumentación posibilitaría al hombre el dominio de la naturaleza, según Galli el espacio sustituye lo siguiente:

El tradicional nexu pontificio entre trascendencia e immanencia por el nexu racional entre naturaleza y artificio; y a un espacio naturalmente articulado y jerárquico por otro uniforme y homogéneo, y a la vez desordenado, pero ordenable a través del dominio de la razón (Galli, 2002).



Figura 1. Ciudad de Eleuthera Antigua, isla de Creta

Pero razón y orden no consumaban una definición espacial plena de la Modernidad avanzada. También debía ser ecuménica. La unicidad indiferenciada del mundo. El sujeto moderno rechazaba los límites y sus individuos eran pensados en un mismo ámbito horizontal. Igual que el tiempo de la música del sistema tonal, que se escande en unidades proporcionales y extirpa la asimetría, el espacio plástico determina su centro y sus nociones de equilibrio. Esas nociones nos acompañan todavía en el presente y, aunque tambalean ante los embates de renovadas crisis, se niegan a retirarse, al menos de la enseñanza del arte.

Es curiosa la obstinación con la que las palabras sobreviven a la historia. En la cotidianeidad de la escuela actual, hablar de la falta de *límites* de los jóvenes es un lugar común. Niños y jóvenes de clase media/alta suelen conquistar un espacio infinito, amorfo e inmediato desde computadores instalados en el perímetro reducido de una habitación infranqueable que contiene todo lo necesario.

Espacio y espacios

Espacio físico, geográfico, histórico, subjetivo, mental, temporal, global, virtual, sideral, ciberespacio. ¿De qué hablamos, entonces, cuando hablamos de espacio? El tema de este texto no es la física, la política ni la geografía. Nuestro tema es el arte.¹ Sin embargo, en los rudimentos de las imágenes de lugar, de sitio, de contorno, de vacío, en las aproximaciones primeras de espacio cerrado o abierto, dinámico o estático; en la intuición de lo interior y de lo exterior (pensemos en la importancia del marco de encierro en la imagen visual) moran cosmovisiones diseminadas en campos diferentes que, aun dentro de la misma cultura, abordan el asunto con la marca de cada disciplina. Podría afirmarse que hay algo del orden de lo objetivo que alguien con conocimientos de geografía (o un viajero apasionado) diría sobre las hermosas islas de la bahía Vizcaína, en Florida. Los artistas Christo y Jeanne-Claude vieron en ellas otra cosa: la oportunidad de realizar una obra de *land art*. Durante dos semanas del mes de mayo de 1983 exhibieron su obra *Islas rodeadas* [Figura 2]. Pero no lo hicieron solos. Según el relato de los propios artistas, el proyecto fue desarrollado durante dos años por un grupo integrado por dos abogados, un biólogo marino, dos ornitólogos, un experto en mamíferos y cinco ingenieros.

Javier Maderuelo (2008) realiza un *racconto* de los usos y de las caracterizaciones que el término convoca y entre ellos señalaremos tres: el espacio como una construcción humana e histórica identificable en tanto *lugar* afectivo y culturizado; como designante de la existencia de vacío y, fundamentalmente, erigido en una de las dimensiones esenciales del arte.



Figura 2. *Islas rodeadas* (1983),
Christo y Jeanne-Claude

Si esto es así, cabe preguntarse por qué el arte no abordó con más profundidad este concepto clave en el devenir humano. Su ausencia en las currículas es llamativa. Los contenidos suelen detenerse en las cosas o en los acontecimientos que habitan en el espacio, pero prescinden de éste.

En otros escritos hemos analizado las propiedades suspensivas de la música en particular (y del arte en general) con relación al tiempo. Los inaugurales y los últimos sonidos de una obra, aunque las horas los separen, componen un todo que se impone a lo que sobreviene en el instante posterior a su final. Un sonido es interno y otro externo a ese sentido de unidad. Decía Theodor Adorno que la música «tiene que acabar con el tiempo mismo y no perderse en él; tiene que resistirse a su flujo vacío» (Adorno, 1964). La suspensión que el arte ocasiona en el tiempo real es transitiva respecto del espacio. Si el arte no prescribe un recorte del tiempo, no es un pedazo de tiempo arrancado del tiempo estático; el espacio, en su faz emancipada, goza de similar autonomía. El espacio del arte es una entidad sensible e intelectual que integra la vida. No es un retazo de ella, un fragmento o una repetición de otra esfera de la *realidad*; es una elaboración ficcional que pone entre paréntesis lo externo o, en todo caso, que lo completa dinámicamente.

Tres condiciones cardinales nos permiten tratar el concepto contemporáneo de espacio en el arte: su autonomía, su mutabilidad cultural y su vinculación indisoluble con el tiempo. Las producciones actuales hacen viables ensayos de las culturas que nos precedieron en su afán por metaforizar una obra de arte total, en la que espacio y tiempo no aparecieran cercenados. Desde los coros dobles del Renacimiento, los dramas musicales y el cine, hasta las performances actuales, compositores y artistas intentaron unir estos dos colosos. La división clásica que distinguía de manera taxativa artes temporales y artes espaciales, ya cuestionable en el pasado, naufraga frente a las obras contemporáneas. En su artículo «Pensar el espacio», Jiménez menciona la clásica definición de Gotthold Ephraim Lessing, quien describe la poesía y la pintura atribuyéndole a la primera el enhebrado de sonidos que se suceden a lo largo del tiempo (lo que sería aplicable a la música) y a la segunda, figuras y colores distribuidos en el espacio. Una representaría *acciones* y la otra, *cuerpos*.

Esto no funciona así y, probablemente, nunca lo haya hecho de ese modo. O, apenas, esta opción es una entre tantas.

Espacio y música

La sucesión de movimientos, de cuerpos, de sonidos, va dejando huella. Esa huella es subjetiva. La música, en un sentido estricto, sólo es perceptible en la dialéctica entre memoria, sensación y anticipación. Estos eventos que se suceden, proceden, o, mejor dicho, proceden y preceden. Por consiguiente, se extienden en el magma del territorio de la subjetividad. Generan un espacio perceptual más cohesionado que el de su misma emergencia. Y cuando en el decurso se identifican diferentes planos superpuestos o imbricados, la percepción de lo espacial se ensancha en una dirección vertical u oblicua. Y si, conjuntamente, intervienen variables dinámicas se *fictionalizan* nociones de profundidad o de cercanía y de alejamiento. Sigmund Freud repararía en el hecho de que apenas nos ocupamos del nivel de la conciencia. Las llamadas artes temporales están preñadas de espacialidad. La notación musical funciona como una especie de cartografía en cuya evolución y complejidad encontramos huellas y marcas de una espacialidad que se va autonomizando.

En la vidala «Ya viene la triste noche»,² recopilada por Leda Valladares en versión de Mariana Baraj, escuchamos lo que un análisis primario identificaría con dos planos, el de la voz y el del acompañamiento, aquí percusión intercalada con un bajo. La reelaboración de Baraj altera la métrica del estribillo, incluso el silencio entre los versos de las estrofas respecto del original. Está acompañada por músicos que provienen del jazz, como Jerónimo Carmona en contrabajo. Pero esas alteraciones respetan la esencia de la vidala. En ella, el tercer plano, más sutil e inasible, es el silencio, la

ausencia amplificada por la distancia entre las configuraciones que, acaso, adquiere mayor espesor que cada una de ellas. Allí residen las tensiones que se generan en su interior. La jerarquización entre la melodía y el acompañamiento no sería posible, no sería, si no interviniera como categoría espacial, espacio en sí, esa latitud que asume forma de silenciamiento. Con esto queremos decir que, a los efectos de producir un acercamiento a la ardua definición de espacialidad musical, lo determinante no es la presencia o la ausencia de sonidos, sino el modo en que ese espacio propio de la obra se dispone. Un espacio vacío es tan espacio como un espacio lleno.

Ya viene la triste noche

Mañana por la mañana/ será mi despedimiento
a lejas tierras me voy /con el agua y con el viento
Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí.

De las penas de este mundo/ una tan solo es verdad
la pena de cada uno/que no saben los demás
Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí.

Ya viene la triste noche/ pa'mi que vivo penando
duerman los que tengan sueño/ yo los velaré cantando.
(Leda Valladares, 1992)

Paul Virilio se pregunta si «decir y callarse son al sonido lo que mostrar y esconder son a la visibilidad» (Virilio, 2005). Esta vidala no funcionaría del mismo modo con relleno armónico. Se haría visible la invisibilidad que es condición para su existencia. Además de visible lo haría ridículo. La perturbación ante el vacío explica la proliferación de arreglos de obras que, parafraseando una conocida anécdota de Yupanqui, no están para nada rotas, no necesitan ser remendadas agregándoles, llenándolas.

Escribir acerca de la música plantea un problema sin solución en un escrito con pretensiones teóricas. Las partituras, imágenes fijas, no suenan en el papel por sí mismas. En la evolución notarial de la música distinguimos el modo en que estas dimensiones van apareciendo en la historia. Algunas están siempre presentes, las que llamamos «longitudinales», y fijan la dimensión espacio/tiempo, es decir, la duración. Esto ya está en los neumas que se despliegan alrededor del texto litúrgico. Un canto llano, plano cuyo fondo no ha sido aún conquistado por la cultura europea. El espacio que ocupan los signos es un espacio vacío. La notación neumática (la traducción del griego refiere a 'espíritu', 'soplo',) es un conjunto de signos que representan de manera imprecisa y atada al fluir del fraseo y la

respiración el sentido, el movimiento melódico hacia el agudo o hacia el grave, sin establecer una región fija [Figura 3].

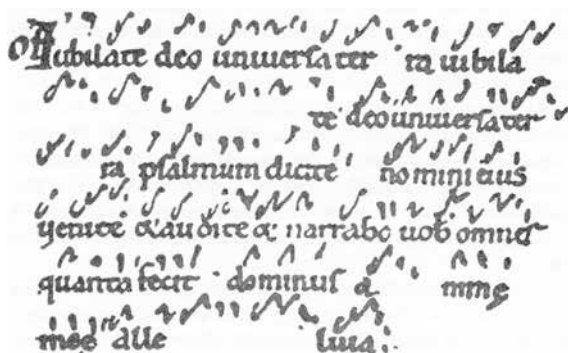


Figura 3. Notación neumática

La notación diastemática expresa un mayor grado de control y de delimitación de las alturas en una suerte de espacialidad estriada todavía en un tetragrama (anterior del pentagrama moderno) que va consolidando un modo de representar gráficamente en extensiones cada vez menos volátiles y en intervalos de alturas predeterminadas en la partitura [Figura 4]. La música comienza a discurrir incipientemente en una trama que podríamos llamar «geométrica». Un detalle. Los iconos cambian de curvos a cuadrados.



Figura 4. Notación diastemática

En la Modernidad, el factor temporal se estratifica en duraciones proporcionales relativas delimitadas en un sistema de múltiplos. La presencia de varios planos simultáneos es equiparable a la perspectiva, al menos en la ilusión artificial de un fondo. Aquí ya no existe el espacio implícito. Este se circunscribe al ámbito determinado por el pentagrama que continúa proporcionalmente en las líneas adicionales de las notas. Las barras de compás no son, únicamente, indicadores de organización métrica; demarcan tramos proporcionales y armónicos prefijados y regulares dentro de los cuales los sonidos acaecen. Toda la concepción de la espacialidad constituye un sistema. Las alturas son *esas* y no otras. El intervalo mínimo es el semitono. Menos no hay. Aunque en el mismo período otras culturas (periféricas a la centralidad de Europa) concibieran trayectos mucho más pequeños [Figura 5].³

Variationen aus dem Kaiser-Quartett.

Figura 5. Variationen aus dem Kaiser-
Quartett, Joseph Haydn

Joseph Haydn

Poco Adagio cantabile (Gott erhalte Franz den Kaiser)

doice

En los ejemplos siguientes la notación da cuenta de resoluciones más complejas. En la medida en que la grafía del espacio gana en espesura simbólica, y se vuelve menos proclive a la simetría, demanda otros recursos, más cercanos a lo icónico que a lo sígnico [Figura 6].

música, es, de nuevo, una construcción humana y no el mero registro auditivo o gráfico de una *onda que se expande*. Dijimos que si el tiempo se hace perceptible cuando en su interior ocurren cambios, el espacio se tangibiliza a través de estos mismos objetos que lo definen. Por lo tanto, entre espacio y sonido (o silencio) se promueve una integración que excede la idea de continente-contenido. Esa empatía admite establecer variables entre lo que el objeto sonoro delimita como su propio campo de emergencia y las marcas generadas cuando diferentes sonidos se amalgaman en escalas, dimensiones y vínculos dinámicos de subordinación o de complementariedad de orden formal.

La espacialidad musical tuerce los hábitos lógicos y obliga a un esfuerzo de comprensión extremo. Aquí, a diferencia (¿a diferencia?) de lo que ocurre con las artes visuales, se formalizan en la tensión entre el movimiento y la quietud. La imagen fija es dinámica y temporal, y las fronteras tradicionales que la deslindaron resultan evanescentes. Aun en la *altura*, con lo relativo que se torna esta idea en la música, es decir, en la instauración de intervalos variables a tono con cada cultura, la delimitación de regiones o de planos (un registro agudo y otro grave) o de rangos (la distancia entre, por ejemplo, do y sol) suponen superficies latentes que desbordan las correspondencias interválicas. En el recorrido entre un punto de salida y un punto de llegada –quedémonos con do y sol– éste es más o menos explícito. En un nivel mínimo –si suena do y luego sol, circundando una especie de vacío entre ambos, entre do y sol no hay nada– o máximo, si el camino se manifiesta de manera explícita, como ocurre en un glissando que deja constancia de su transcurso. Con esto, se hace evidente la interdependencia entre la idea de espacio y su relativización a través de los objetos que lo manifiestan. Del mismo modo, hemos visto, la sucesión va causando efectos de huella, que es fijada en alguna región del inconsciente. Esa densidad se diseña a partir de las mismas condiciones tímbricas del sonido, en las coyunturas entre ellos y en su formalización.

El tipo de grano, de corporeidad, batimientos o ataques, su porosidad o su volatilidad, su carácter homogéneo o heterogéneo, la iteración de su desplazamiento, operan casi en facturas táctiles. Conceptos del tipo *pesado* o *liviano* derivan de estas cualidades. Sus estructuraciones corresponden a diferentes sistemas y culturas. En la tonalidad los ritmos acaecen en un tiempo compartimentado y proporcional. En otros momentos históricos, son aditivos o semejantes al tiempo de la prosa verbal o de las pulsiones inconscientes, no se pueden medir. Y sus niveles de formalización demarcan grandes trazos, hiatos, repeticiones, rupturas o transiciones en una escala dilatada. Otro tanto ocurre con la representación y la notación. El papel de la partitura vuelve plástico lo que en la emergencia real de la música se despliega en el tiempo.

Si la altura ejemplifica una dimensión comparativamente detenida, oblicua o vertical y el ritmo ficcionaliza el entramado sucesivo, la dinámica (los cambios que se dan por diferencia de intensidad y de volumen) sería lo más cercano a la idea de profundidad, de lejanía o de cercanía. Un sonido que crece en espesor genera una ilusión de mayor proximidad a medida que aumenta. Una de las distinciones elementales del campo perceptual, la de figura y fondo, en la cual la figura se impone en un centro explícito que descansa sobre un fondo espacio-temporal, se produce con frecuencia como una relación de grado. El fondo es una probable figura, lo que refuerza la idea de que el espacio subyace a modo de reservorio intrínseco por fuera de la emergencia de los objetos que lo vuelven asible.

Estas enunciaciones someras se han subsumido en un término mal copiado del campo visual: *textura*. La *textura* es, de acuerdo con algunos autores, el ámbito en el cual las propiedades de la espacialidad se manifiestan perceptualmente. Es en la *textura* donde esa estaticidad objetual se revela en una especie de sobreimpresión mental de la organización primaria. Lo que está arriba y lo que está abajo, las configuraciones que se recortan a consecuencia de sus condiciones internas y el modo en que interactúan en función del comportamiento de los otros factores analizados (acústica, ritmo, altura, dinámica). La percepción instantánea, vertical, que hace algunas décadas se catalogaba con taxonomías (homofonía, polifonía, monodía, etcétera) podría asimilarse al espacio fijo. Pero, más allá del uso convencional, se trata de una afirmación débil. En principio, por la carga que el mismo concepto de *textura* acarrea. Antes de detenernos en él, señalemos algo acaso arriesgado para un escrito tan módico: el tiempo no es sinónimo de movimiento ni el espacio equivalente de inmovilidad. Sus periplos se definen en la composición de la propia obra y esta interioridad, la del ámbito ficcional poético, es relativamente autónoma de la espacialidad circundante.

Espacio remite a nociones que más adelante abordaremos de modo específico en el apartado correspondiente a las artes visuales. Las analogías son a menudo forzadas. Y una de las hipótesis de esta aproximación sería aplicable a todas las disciplinas del arte: el espacio del arte se concibe en su propia emergencia. Por lo tanto, el espacio musical se define como una construcción en el interior de cada obra. Esta no presenta un marco o un emplazamiento, tal el vocabulario técnico de las artes visuales, las bambalinas o el prosenio como en el espacio teatral, pero las ideas de exterioridad y de interioridad son equiparables. Si el espacio musical, entonces, proviene del comportamiento de todos los materiales en el devenir de una obra, esencialmente en las relaciones formales que permiten ficcionalizar nociones primarias que ya hemos mencionado (arriba/abajo, cerca/ lejos, grande/pequeño, lleno/vacío, simétrico/irregular) su percepción es a través de la escucha.

La repetición, a su vez, genera la ilusión de la quietud. En la repetición idéntica de un arpegio sobre el cual una melodía se mueve en sus intersticios se produce una subordinación a consecuencia de este principio casi gestáltico que opera sobre la percepción de la totalidad. La figura y el fondo derivan de estas cualidades. Lo que cambia se impone sobre lo que repite. Pero, insistamos, no es más temporal la melodía y más espacial el acompañamiento. La quietud de una secuencia que se reitera no es igual que la quietud de un río pintado sobre una tela. Pero tal vez pueda operar de manera inversa y equiparable. Algo que se mueve y produce la ilusión de estatismo y algo que está quieto y evoca movimiento. Las disciplinas que se encuadran bajo la sinuosa palabra *arte* encuentran su punto, acaso, más intrínseco en la posibilidad de ficcionalizar con gran sofisticación y hondura las nociones de tiempo y de espacio.

El espacio en las artes visuales

Me gustaría decir que cometemos un error muy común cuando creemos ignorar algo porque somos incapaces de definirlo.
Jorge Luis Borges, 2001

Dijo San Agustín, ante la pregunta ¿qué es el tiempo?: «Si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan, lo ignoro». Algo similar ocurre ante la pregunta por el espacio. Tal vez por muy obvio, el espacio no ha sido teorizado suficientemente en las artes visuales hasta entrado el siglo xx y de manera dispersa. El concepto padece –como muchos otros, por ejemplo plano, formato, etcétera– el hecho de ser utilizado para referir a situaciones o muy generales o muy específicas, pero siempre diversas. Su uso impreciso deviene en ambigüedad y, o bien se inserta en los textos sin más precisiones y deja al lector la responsabilidad no siempre orientada del sentido en que está siendo utilizado, o bien requiere del escritor el esfuerzo de situarlo cada vez. Pareciera, entonces, un tema a encarar urgentemente. No tanto por la búsqueda de precisión que todo proceso de investigación implica, ni mucho menos para alcanzar un corpus terminológico rígido y abstracto. Tampoco se trata de proponer definiciones acabadas, sino más bien de dar cuenta de su empleo confuso y, por lo tanto, más modestamente, evidenciar la necesidad de alcanzar algunos acuerdos básicos. El primero de ellos tal vez lo constituya la certeza compartida de que las imágenes son, antes que nada, espacio, independientemente de si, en el proceso de su realización, han sido o no objeto de reflexión teórica. Uno de los modos de utilización del término se refiere al lugar que ocupa la obra. En este caso, su empleo se corresponde con el lenguaje corriente, el uso cotidiano,

proveniente de la definición (también general) de materia: todas las cosas ocupan un lugar en el espacio. Y estas cosas que ocupan un lugar en el espacio son la materia. Coincide, igualmente, con la definición de diccionario de *sitio*: «Espacio que es ocupado o puede serlo por algo» (RAE, 2014). Evidentemente, no es éste el significado de espacio en las artes visuales. Ahondar en él supone el establecimiento de fronteras que habiliten la distinción entre las obras de arte y otras creaciones humanas extra artísticas. Decir que en las obras el espacio es aquel que ocupan, en tanto entes físicos, no establece una diferencia específica respecto de los demás objetos creados por el hombre.

No obstante, esta idea aparece en importantes textos, algunos de ellos muy recientes. Es el caso del libro *La idea de espacio* (2008), de Maderuelo, quien realiza grandes aportes teóricos y brinda abundantes análisis de obras contemporáneas. Uno de los subtítulos se denomina «Ocupar el espacio», en el que analiza una de las formas del arte contemporáneo: las instalaciones. ¿Qué significa ocupar el espacio? ¿No es acaso, como decíamos, una propiedad general de todo objeto? Al respecto, comenta Maderuelo:

La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento del contorno, va a ser otro paso decisivo para que la obra escultórica se apodere del espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore haciéndolo formar parte de sí misma (Maderuelo, 2008).

Si la obra se «apodera» del espacio a tal punto de incorporarlo «haciéndolo formar parte de sí misma», entonces, ya no es un espacio que está siendo ocupado: es la obra. Lo propio de la instalación es su voluntad de crear espacio más allá del que había sido históricamente característico de la escultura y, así, pone en litigio sus principios fundamentales, su escala, sus materiales y su interacción con el intérprete. Ya volveremos a esto.

Tres páginas más adelante, en el apartado «Espaciar con luz», el autor agrega: «Dentro de esta corriente de los artistas que se apropian del espacio virtualmente, es decir, sin interrumpir en él con elementos que constituyan fronteras físicas, que lo interrumpan o impidan su acceso, se encuentra Dan Flavin» (Maderuelo, 2008). Nuevamente, más que *apropiarse* del espacio virtualmente (como no lo hacían antes físicamente) los artistas componen el espacio, en este caso, con otro material: la luz. El término se usa también con frecuencia –algo de esto se intuye en la cita anterior de Maderuelo– para aludir al lugar en el que la obra es emplazada: una pared, una sala de museo, una plaza. La palabra *espacio*, con este sentido tradicional, aparece asociada indistintamente al lugar (por definición, sinónimo de sitio, espacio

ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera) o ámbito (contorno o perímetro de un espacio o lugar o espacio comprendido dentro de límites determinados). De todos modos, tampoco sería éste el espacio de la obra visual. Como cualquier noción de uso general, éste reclama una resignificación al ingresar en la esfera de un vocabulario disciplinar, en este caso el de las artes visuales. El lugar en el que la obra es emplazada es afectado por ella, modificado y convertido en entorno, y, a la vez, afecta y modifica a la obra. Sin embargo, esa influencia recíproca no los vuelve la misma cosa.

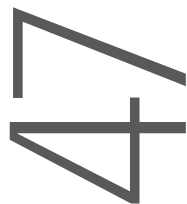
Más aproximada al territorio de la imagen visual es la noción que define el espacio como el resultado de una operación del encuadre, de la actividad del marco. Aquí, el espacio sería aquel que es comprendido y delimitado por el encuadre. Si bien este concepto proviene del cine, rápidamente se aplica por extensión a todas las imágenes, por lo cual, a partir de allí, se entiende que el encuadre determina un *bloque de espacio*. Esta acepción acarrea algunos inconvenientes. Por un lado, porque asociaría, hasta volverlos sinónimos, los conceptos de espacio y campo plástico. Por otro, porque se torna complejo distinguir el espacio del soporte. Por último, y como consecuencia del anterior, persiste la antigua idea de espacio como continente: un lugar a disposición para ser *llenado*.

Esta idea está presente, por ejemplo, en Philippe Dubois (2008). Al diferenciar entre el espacio pictórico y el espacio, el fotográfico dice:

[...] *el espacio pictórico* corresponde a *un marco determinado*, es un espacio provisto de antemano, una superficie relativamente virgen que el pintor llenará de signos. Estando ahí, ese espacio en principio, el pintor no tiene más que introducirle su tema. [...] Espacio cerrado, autónomo, completo desde el principio, donde el pintor puede ir poco a poco, donde puede construir a su antojo [...] (Dubois, 2008).

Si bien se entiende que el propósito del autor no es definir el espacio –el texto analiza ciertas diferencias entre la pintura y la fotografía–, aparece un uso del término *espacio* en el cual pareciera persistir la idea recurrente de algo que contiene fenómenos, como un recipiente. Es decir, se reitera la idea de que el espacio es aquella superficie en la que el artista realiza, a posteriori, su obra. Podría incluso inferirse que, bajo esta concepción, el espacio coincide con el soporte.

Diego Lizarazo Arias, en su libro *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, presenta una propuesta de tipología:



En la obra plástica aflora [...] una multiplicidad de espacios simultáneos e irreductibles, estrechamente relacionados, y frente a alguno de los cuales la separación resulta abstracta. Probablemente son cinco las instancias de elaboración-interpretación espacial que participan de la experiencia icónica, de acuerdo con los trazos dominantes de nuestra herencia cultural icónica: a) el *espacio obra* o espacio *de* la obra (al que podríamos llamar también espacio-objeto, constituido por ciertos materiales pigmentales organizados sobre cierta superficie; b) el *espacio plástico* o espacio iconizante (al que podríamos igualmente denominar espacio formal (en el que se articulan colores, líneas y formas; c) el *espacio mimético* o espacio *en* la obra (podríamos decirle también espacio iconizado o espacio pictórico), en el que se representan objetos, sitios, individuos y que constituye el espacio privilegiado de la experiencia icónica en nuestras culturas, en la medida en que estamos formados para ver «cosas» en las imágenes; d) el *espacio diegético* o espacio narrativo, donde identificamos lugares, actantes o acontecimientos que pertenecen al orden de las tradiciones o enciclopedias icónicas o culturales de nuestras sociedades (el espacio diegético emerge cuando no sólo entramos en una relación icónica en la que decimos ante una imagen: es la foto de un hombre con traje militar en una embarcación, sino que más bien decimos «Es Mussolini en barco en el Mediterráneo»), y por último, e) el *espacio expositivo* o espacio en que se exhibe la obra y donde es reconstruida e interpretada por sus observadores. Este es nuevamente un espacio físico (como el espacio-objeto inicial), pero propiamente es el espacio en que se instala o pone a correr la imagen. Espacio que comúnmente se consideraba al margen de la imagen, pero que participa también en ella, porque define aspectos sustanciales de la vivencia (Lizarazo Arias, 2004).

Esta clasificación, como cualquier otra, tiene la virtud de proponer un cierto orden. Pero no resuelve un problema principal (más bien lo agudiza): nominar con la misma palabra muy distintas dimensiones del dispositivo. Asimismo, limita la reflexión, si aceptamos, como Lizarazo Arias plantea, que cualquier intento de separación de la multiplicidad de espacios simultáneos e irreductibles, por su estrecha relación, resultará abstracta. No se trata de *separar* (eso sería una misión imposible, no sólo abstracta), sino de distinguir y de nominar. Además de incluir las acepciones que hemos analizado antes, se advierte en esta tipología la influencia de Erwin Panofsky. Hoy sabemos que los sujetos no percibimos primero líneas, colores y formas; luego, formas que identificamos con *cosas* y, recién después, vinculamos a la enciclopedia (Mussolini en barco en el Mediterráneo). No queda claro, incluso, por qué le llamaríamos espacio al reconocimiento iconológico del tema.

Una última utilización, y es ésta la que nos interesa particularmente, es la que lo concibe como una construcción; es decir, el espacio es aquel que construye el artista. Pero, ¿qué significa que el espacio es una construcción? Aquí tampoco parece haberse alcanzado un acuerdo. Dice José Jiménez: «El arte de nuestro tiempo fue realizando gradualmente un giro de alcance revolucionario, cuyo eje podría cifrarse en la idea del paso de la representación plástica del espacio a su construcción» (Jiménez, 2002). El espacio clásico, entonces, ¿no es un espacio construido? Analicemos, desde el punto de vista del espacio, la siguiente imagen [Figura 7]. ¿Podemos afirmar que en esta obra, de 1504, estamos frente a la voluntad de *representar* el espacio y no de *construirlo*?



Figura 7. *Los desposorios de la Virgen* (1504), Rafael Sanzio

Es una composición simétrica con perspectiva central (único punto de vista y único punto de fuga). La perspectiva es tan evidente como la simetría: tanto las baldosas como las escalinatas del templo marcan una fuga de líneas hacia el mismo (punto de convergencia de las paralelas y módulo unitario de las distancias). El tratamiento de las distancias y la simetría genera una tendencia a la unidad y a la continuidad, rasgos característicos del Renacimiento. Ahora bien, ¿por qué podría suponerse que en esta obra el artista *representa* el espacio? Sería más pertinente afirmar que estamos frente a una concepción del espacio, frente a un código, a un sistema de representación en el cual se construye el espacio (ilusorio, no real), basado en la doctrina de las proporciones y en la teoría de la perspectiva, en tanto disciplinas matemáticas, con el propósito de simular de manera realista la profundidad en el plano.

En consecuencia, y volviendo a la cita de José Jiménez, lo que aparece como novedad en el siglo xx, tanto en las obras bidimensionales como en las tridimensionales, es la voluntad de dotar al espacio de un protagonismo casi excluyente, liberado del tema. Cada época ha tenido su propio modo de construcción espacial, más o menos canonizado. Y esto no debería llevarnos a asociar espacio construido y mimesis, ni espacio construido y estilo, ni mucho menos espacio construido y sistema de representación. La tarea que se impone, entonces, es la de distinguir, incluso terminológicamente, esos tres espacios (llamémoslos así por el momento) de toda obra: el espacio en el cual la obra es emplazada; el espacio físico de la obra, concreto, definido por unos ciertos límites; y el espacio *ficticio*, producto de las decisiones compositivas del artista.

La primera de las acepciones, el lugar en el cual la obra es emplazada, no ofrece demasiados inconvenientes y será sustituida en este texto por el concepto de *entorno*. Sin desconocer la influencia recíproca entre la obra y el lugar de su emplazamiento, como ya fue señalado, no deberían confundirse. Si bien, en general, la diferencia es nítida, hay muchas obras contemporáneas que vuelven sus límites porosos aunque, no obstante, en esos casos, la categoría de entorno se complejiza, pero sin desvanecerse.

La segunda tampoco debería ser problemática y puede ser reemplazada por *encuadre*: un universo representado, un marco de encierro (más o menos preciso, fijo o móvil, estable o inestable), un formato, un tamaño del plano y un punto de vista. Sin embargo, nada nos dice un determinado encuadre acerca de otros rasgos fundamentales en la construcción espacial: por ejemplo, de la profundidad de campo, del nivel de nitidez, del foco o fuera de foco, del grado de figuración, de la paleta, de los contrastes ni de las estrategias para la generación de profundidad en el plano, etcétera. De hecho, dos obras que exhiben el mismo encuadre no necesariamente revelan la misma construcción espacial [Figuras 8 y 9].



Figura 8.(izquierda) *Autorretrato con guantes* (1498), Alberto Durero
 Figura 9. (derecha) *Retrato de Moise Kisling* (1916), Amadeo Modigliani

En la obra de Alberto Durero y en la de Amadeo Modigliani los encuadres son muy similares, si comparamos punto de vista (frontal), tamaño del plano (americano) y formato (rectangular vertical) e, incluso, en lo que refiere al universo representado: ambas obras son figurativas, en cada una se observa una figura masculina, central, en el primer término, en una ambiente interior, en cuyo cuadrante superior derecho hay un ángulo de una ventana desde la que se percibe el exterior. No obstante, estamos frente a dos sistemas de representación diferentes y, por lo tanto, frente a dos maneras también diferentes de construcción espacial. La obra de Durero –al igual que la de Rafael– se inscribe en el sistema realista dominante, una concepción del mundo, una manera privilegiada en Occidente de hacer visible, que, acostumbrados como estamos a su frecuentación durante los últimos siglos, nos ha hecho olvidar que se trata de un modo, entre muchos otros, de construcción espacial, al punto de naturalizarlo. La obra de Modigliani evidencia otra concepción del espacio, alejado de la mimesis, guiado más por la voluntad de producción espacial independizada de la búsqueda de analogía que por el apego a un riguroso método compositivo.

Y aquí ya estamos ante la tercera acepción, la específica en las artes visuales. Ese espacio no es un a priori; es resultado, producto de procedimientos, de selecciones y de operaciones puestas en juego en su proceso de configuración, que ofrece

distintas propuestas de organización de lo visible, es decir, que abre para su interpretación miradas del mundo. Como afirma Régis Debray: «Mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia» (Debray, 1994). Ese orden podrá ser construido bajo las reglas de un código preestablecido o explorando –como se ha hecho a partir de finales del siglo XIX– las más variadas estrategias compositivas. Sus modos de materializarse se suceden, conviven, se superponen, se solapan, dialogan y debaten. El espacio visual, en cada caso, dará preeminencia a lo próximo, a lo lejano, a lo lleno, al vacío, a la mínima o la máxima profundidad, al detalle de las figuras o a su dilución.

El espacio de ficción construido es, entonces, aquel aludido, sugerido, poetizado. El espacio construido por el arte no es el espacio *real*, así como tampoco es su reverso, un espacio *irreal*. El arte construye universos posibles. A salvo de las leyes de la física, el espacio del arte propone nuevas imágenes (visuales, sonoras, audiovisuales, corporales) del mundo, múltiples concepciones de lo visible, atravesadas por los contextos culturales, por las dimensiones simbólicas, políticas, económicas, religiosas, científicas, ideológicas.

Final provisorio

La distancia y el silenciamiento. Estas condiciones (ocultar, dejar en suspenso, irrumpir con lo implícito en lo explícito, invertir las relaciones de figura y de fondo) convierten al tiempo y al espacio en materiales. Alguien que no está en el relato pudo haber estado antes, pudo haber dejado sus huellas, o, si existiera en el presente, podría habitar en otro sitio, ocupar otro espacio. El arte puede admitir la frase «y pasaron cien años», como también puede construir espacialmente un océano en una tela de un metro por un metro. En la vida física, necesitamos cien años para que pasen cien años. Entonces, tiempo y espacio funcionan como conceptos que deben ser diferenciados de su uso convencional dado que, en el interior de una producción ficcional, se integran a la argamasa propia de la poética, como el magma que permite sustraer o agregar, sustituir o intercambiar. Esta capacidad de la poética –de la literatura, de la danza, del teatro, de la música, de las artes visuales o audiovisuales– difiere de otro tipo de elaboraciones ficcionales. Entre ellas, y fundamentalmente, de la periodística, de la comunicación, que, al decir de Ricardo Piglia,⁴ subyuga hoy al conjunto de la intelectualidad. Porque mientras que en la información la subjetividad, los sujetos, son ajenos a la experiencia que les es referida, que les es en cierta medida impuesta, a través de un circuito despersonalizado que entrega los acontecimientos ya tamizados, resueltos por la necesidad de simplificación, el arte no nos *habla* de las cosas, sino que nos introduce en ellas, nos hace vivirlas. El tiempo y el espacio de la información son neutros, presentes desmaterializados. En el arte, en cambio, se produce una

experiencia concreta y subjetiva del tiempo y del espacio. Estas categorías no nos son narradas. Nos son ofrecidas como alternativas vitales en su total complejidad. El espacio del arte es un espacio vivo.

Bibliografía

- ADORNO, T. (1964). *Reacción y progreso*. Barcelona: Tusquest.
- BORGES, J. L. (2001). *Arte poética*. Barcelona: Crítica.
- DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- GALLI, C. (2002). *Espacios políticos. La edad moderna y la edad global*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DUBOIS, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- LIGETI, G. (1970). «De la forme musicale». *VH 101 Printemps*, Año 1 (1). [Traducción de Leandra Yulita, 1987. Inédito].
- LIZARAZO ARIAS, D. (2004). *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México D.F.: Siglo Veintiuno.
- MADERUELO, J. (2008). *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madrid: Akal.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- VILLA-ROJO, J. (2003). *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: Iberautor.
- VIRILIO, P. (2005). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.

Catálogos

- JIMÉNEZ, J. (2002). «Pensar el Espacio». *Conceptes de l'espai*. Barcelona: Fundació Joan Miró.

Notas

- 1 Es interesante advertir que entre las quince definiciones que ofrece la Real Academia Española del término *espacio*, ninguna se vincula a las artes visuales y sólo una se refiere a su uso, absolutamente periférico, en música.
- 2 Esta canción forma parte del disco *América en cueros*, publicado en 1992.
- 3 La definición tradicional de pentagrama es curiosa respecto de nuestro tema. La más común reza: «Es el lugar donde se escriben las notas y está formado por cinco líneas y cuatro espacios».
- 4 Idea desarrollada por Ricardo Piglia en su programa *Escenas de la novela argentina*, que se emite todos los sábados a las 20.30 por la Televisión Pública, Argentina.

LAS TIC:UN RECURSO PEDAGÓGICO

EL CASO DE LA FBA¹

ICT: A PEDAGOGICAL RESOURCE
THE CASE IN THE FBA

SILVIA ANDREA CRISTIAN LADAGA
crisladaga@fba.unlp.edu.ar
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Abstract

The School of Fine Arts (FBA) has endorsed the implementation of the seminar Virtual Learning Environments. This seminar has been planned from the learning theories contributions around the expertise required in society with the information and communication technologies (ICT) roots. The seminar was drafted considering the 2021 Educational Goals, the United Nations Educational standards, Scientific and Cultural competence in information and communication technologies (ICT) for teachers, and the recommendations in the *Final Report of the Advisory Committee of Distance Education* of the National Commission for University Evaluation and Accreditation of the Ministry of Education of Argentina.

Key words

teacher training, virtual classroom, CMC, ICT

Resumen

La Facultad de Bellas Artes (FBA) ha avalado la realización del seminario *Docencia en entornos virtuales de aprendizaje*, que se planteó desde los aportes de las teorías del aprendizaje en torno a los conocimientos particulares que se requieren en la sociedad con el arraigo de las tecnologías de la información y de la comunicación (TIC). El seminario fue redactado según las *Metas Educativas 2021*, los estándares de la ONU para la Educación, la Ciencia y la Cultura de competencias en Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) para docentes, y las recomendaciones del *Informe Final de la Comisión Asesora de Educación a Distancia*, de la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria, del Ministerio de Educación de la Argentina.

Palabras clave

formación docente, aula virtual, CMC, TIC

La representación de la realidad genera la realidad en sí misma, aunque esta sea llamada virtual.

Apuntes sobre la realidad como marco teórico para el estudio de la cmc

La Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) tiene una amplia propuesta educativa que abarca carreras de grado y de posgrado (especializaciones, maestría y doctorado en artes), además de sus áreas de Extensión, Ciencia y Técnica, Producción y Comunicación, entre otras. La FBA cuenta con una matrícula aproximada de 15000 alumnos, 1300 docentes, 350 investigadores, 7 departamentos, 23 carreras que otorgan títulos de grado de licenciado y de profesor en las diferentes disciplinas y una oferta de diversas carreras de posgrado. En los últimos años (de 2008 a 2013), la FBA ha registrado un aumento del 74%² en su tasa anual de inscripciones, con la demanda de ampliación de equipamiento, de infraestructura y de plantas docentes que eso conlleva.

Con este imponente marco institucional, en el que la matrícula de estudiantes sobrepasa las capacidades docentes (especialmente, en los primeros años de las carreras), es pertinente considerar e incorporar recursos, implementar herramientas y replantear el rol docente en un ámbito altamente mediatizado por tecnologías y que habilita una forma más de construcción de conocimiento. ¿Son las tecnologías de la información y la comunicación un recurso pedagógico capaz de dar respuesta académica a las circunstancias de masividad en nuestra Facultad? ¿Podemos considerar agregar aulas virtuales como complementariedad del nivel del grado o de posgrado? ¿Estamos los docentes formados para interactuar con nuestros estudiantes a través de recursos digitales? Estas son preguntas a las que la FBA ya empezó a dar respuesta.

Perspectiva teórica

Los estudios enmarcados en la Comunicación Mediada por Computador (CMC) –también denominada Comunicación Mediada por Ordenador (CMO)– observan la forma en la que las personas interactúan entre ellas a través de una computadora. Los modos usuales son el chat, el correo electrónico, las redes sociales, etcétera; posibilidades que ha permitido Internet.

Entre múltiples definiciones de CMC destacamos la siguiente: «Gunawardena, Lowe y Anderson describen la CMC como una herramienta pedagógica importante que habilita a los grupos que están separados en el tiempo y en el espacio para comprometerse en la producción activa del conocimiento compartido» (Perera Rodríguez & Torres Gordillo, 2005: 4). Los autores del mismo trabajo definen, a su vez, la CMC como «una herramienta pedagógica que puede ser utilizada para apoyar los procesos didácticos y comunicativos, de manera que permita a los alumnos y tutores interactuar a través del diálogo mediado por ordenador» (Perera Rodríguez & Torres Gordillo, 2005: 4).

Las herramientas proporcionadas por las TIC vehiculizan la interacción tanto en forma sincrónica como asincrónica y, por ende, facilitan otra manera de construir conocimiento. Por ejemplo, la posibilidad de accesos asincrónicos permite a los usuarios apropiarse de la información almacenada y utilizarla cada vez que se lo requiera; las discusiones o los aportes pueden extenderse por un período mayor al usual que en la presencialidad, la diversidad de dispositivos móviles habilitan la interacción desde cualquier sitio geográfico, entre otras potencialidades. Estas y otras cuestiones vienen a proponer variaciones en los posicionamientos pedagógicos tradicionales:

- *Apertura*, ya que es una modalidad educativa capaz de garantizar que la educación llegue a un amplio número de estudiantes, independientemente de su número, nivel de formación, localización geográfica, diversidad de necesidades, etcétera.
- *Flexibilidad*, relativa al espacio, al tiempo, al ritmo de aprendizaje de sus actores, al acceso a la información, etcétera.
- *Democratización*, ya que es capaz de acercar la educación a todo estudiante, superando limitaciones personales laborales, familiares, sociales, etcétera.
- *Interactividad*, ya que estamos ante una comunicación que resulta multidireccional, basada en el aprendizaje colaborativo, cooperativo y tutelado.
- *Actividad consustancial* a toda propuesta educativa, ya que sin ella no sería posible el aprendizaje (García Aretio y otros, 2007).

Asimismo, consideramos que el *conectivismo* y la concordancia con los conceptos de construcción de conocimiento continuo posibilitan anclar la perspectiva pedagógica

relacionada con el aprendizaje mediado por computador. El *conectivismo* aborda la problemática con la que no se encontraron las teorías anteriores a la aparición de Internet y las posibilidades de la Web 2.0.

El conductismo, el cognitivismo y el constructivismo son las tres grandes teorías de aprendizaje utilizadas más a menudo en la creación de ambientes instruccionales. Estas teorías, sin embargo, fueron desarrolladas en una época en la que el aprendizaje no había sido impactado por la tecnología. La inclusión de la tecnología y la identificación de conexiones como actividades de aprendizaje, empieza a mover a las teorías de aprendizaje hacia la edad digital. Ya no es posible experimentar y adquirir personalmente el aprendizaje que necesitamos para actuar. Ahora derivamos nuestra competencia de la formación de conexiones (Siemens, 2004: 4).

Suscribimos al *aprender haciendo* que esta perspectiva expone. Concretamente, los conceptos de *aprendizaje* y *construcción de conocimiento* están ligados ya que, también en palabras de George Siemens:

El aprendizaje es algo más que la adquisición de conocimientos. [...] La exploración, la investigación, la toma de decisiones, seleccionar y rechazar son actividades preparatorias, antes incluso de llegar a la experiencia de aprendizaje (la experiencia del aprendizaje se define como el momento en que se adquieren activamente los conocimientos que le faltan a un individuo para poder completar las tareas necesarias o para resolver un problema) (2006: 25).

En este sentido, es relevante establecer que una dicotomía entre aula presencial y aula mediada por computador no es un punto de debate para este trabajo. La elección de optar, para un proceso de aprendizaje, entre un aula completamente virtual (*e-learning*) o un sistema tipo semipresencial (*blended learning*) será una decisión que tomarán los docentes y las instituciones en relación directa con su contexto: capacidades tecnológicas, de conectividad y de formación en la temática que nos convoca.

Es innegable que la presencia de las TIC ha influido en transformaciones estructurales en el ámbito social, y el educativo no está exento de esto. De hecho, las políticas públicas relacionadas con la formación docente a plazos medianos son por demás conocidas en nuestro contexto latinoamericano:

En lo que respecta a las políticas TIC destinadas a promover su integración en la educación, las acciones se consolidan como políticas públicas en la medida que se proponen reducir la brecha digital que caracteriza a la región. Para ello, en sus planes de acción se establecen ciertos elementos que buscan favorecer e incentivar el uso de estas en el sistema educativo, mediante la formación del profesorado, la disponibilidad de contenidos digitales y aplicaciones, la creación de redes de apoyo, el énfasis puesto en la investigación y el desarrollo, y la promoción de comunidades de práctica (SITEAL, 2014: 40).

Las TIC en las propuestas programáticas de la FBA

En 2013, la Secretaría de Publicaciones y Posgrado de la FBA de la UNLP avaló –con visión prospectiva– la realización del seminario *Docencia en entornos virtuales de aprendizaje*, y así se inició un proceso de institucionalización de aulas virtuales en la Facultad. El foco se puso en la formación docente como elemento constitutivo de próximas propuestas académicas, lo que conllevó a ampliar los ofrecimientos programáticos –en grado y en posgrado–, a innovar en los recursos educativos y a extender la red social de la FBA a personas de todo el país o hispanoparlantes, es decir, proyectar la Facultad a nivel regional. Estos puntos están en concordancia con las *Metas Educativas 2021*, de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, tales como: favorecer la conexión entre la educación y el empleo a través de la educación técnico profesional (ETP), ofrecer a todas las personas oportunidades de educación a lo largo de toda la vida y fortalecer la profesión docente (metas 6, 7 y 8). Específicamente, para el ítem de formación docente se expresa:

[...] el papel de las universidades y de las instituciones responsables de la formación del profesorado es fundamental. Por ello, garantizar la calidad de sus procesos formativos es una estrategia con indudables repercusiones positivas. [...] El desarrollo profesional de los docentes exige una oferta de formación continuada con el fin de que puedan adquirir las competencias necesarias para el ejercicio de su trabajo profesional (OEI, 2010: 254).

El seminario mencionado contempla la necesidad de incorporar saberes específicos para el desarrollo personal y profesional en la era digital y, como se desprende del texto, se ha optado por plantear el seminario desde los aportes de las teorías del aprendizaje, específicamente en clave conectivista, ya que esta perspectiva exhibe una línea de estudios al interior de la Comunicación Mediada por Computador (CMC)

en torno a los conocimientos particulares que se requieren en la sociedad con el arraigo de las TIC. Los cuestionamientos planteados por la perspectiva conectivista establecen posiciones que fundamentan los procesos marcados como objetivos del seminario:

¿Cómo son afectadas las teorías de aprendizaje cuando el conocimiento ya no es adquirido en forma lineal?, ¿qué ajustes deben realizarse a las teorías de aprendizaje cuando la tecnología realiza muchas de las operaciones cognitivas que antes eran llevadas a cabo por los aprendices (almacenamiento y recuperación de la información)?, ¿cómo podemos permanecer actualizados en una ecología informativa que evoluciona rápidamente? (Siemens, 2004: 14).

El dominio evidenciado por las TIC en los ambientes de aprendizaje también es abordado por esta perspectiva, que considera las relaciones, las conexiones y los procesos de aprendizaje-construcción mediados.

El punto de partida del conectivismo es el individuo. El conocimiento personal se compone de una red, la cual alimenta a organizaciones e instituciones, las que a su vez retroalimentan la red, proveyendo nuevo aprendizaje para los individuos. Este ciclo de desarrollo del conocimiento (personal a la red, de la red a la institución) le permite a los aprendices estar actualizados en su área mediante las conexiones que han formado (Siemens, 2004: 25).

Los objetivos específicos del Seminario son:

- Adquirir nuevas competencias y prácticas pedagógicas en foco con los entornos virtuales de aprendizaje.
- Comprender el proceso de construcción de conocimiento colaborativo mediado por tecnología.
- Incorporar pedagogías asociadas a los procesos de construcción de conocimiento mediados por tecnología: constructivismo y conectivismo.
- Habilitar las TIC como complemento del aula presencial y motivar la puesta *online* de cursos ciento por ciento virtuales.
- Capacitar a los docentes de la FBA de la UNLP en la plataforma educativa Moodle. Uso del recurso: clases, foros, *wikis*, correo interno, evaluación, etcétera.
- Precisar los roles docentes, contenidistas y tutores, y las competencias pedagógicas, comunicativas y tecnológicas.

En el contexto y en los marcos descriptos se habilitaron, en la FBA, las dos primeras experiencias de formación docente para aula virtual: el seminario de posgrado

Docencia en Entornos Virtuales de Aprendizaje; la primera, en agosto-noviembre de 2013, y la segunda, en mayo-agosto 2014. La convocatoria estuvo abierta a docentes de todas las áreas disciplinares de la UNLP, aunque el 80% de los inscriptos pertenecían a la facultad de implantación. Participaron profesores de las Facultades de Veterinaria, Ingeniería, Comunicación Social, Humanidades y Ciencias Económicas de la UNLP y de otras universidades.³ De las carreras de la FBA, se inscribieron docentes y ayudantes de Diseño en Comunicación Visual, Diseño Industrial, Música, Multimedia, Historia del Arte, Plástica y Escenografía.

El seminario fue planteado con una duración de sesenta horas totales y la modalidad de cursada fue asincrónica, distribuida en doce semanas. Todo el seminario se desarrolló de manera virtual, por medio de la plataforma Moodle 1.8 (2013) y 2.5 (2014), dispuesta por la Dirección de Educación a Distancia de la UNLP.

Los contenidos fueron redactados especialmente en función de los destinatarios del curso y del tipo de *plataforma soporte* en la que se aplicó. Actualmente, ese material está disponible bajo licencia Creative Commons en el Repositorio Institucional de la UNLP, SEDICI.

De este modo, el Seminario invita a los participantes a apropiarse de las herramientas tecnológicas ancladas y, en función del posicionamiento pedagógico optado, procura la construcción de conocimiento colaborativo.

Consideraciones finales

Lejos de los debates que aún siguen observando los procesos de aprendizaje mediados por TIC, la realidad muestra el lugar preeminente que estos tienen en la actualidad. En los últimos años, el crecimiento del recurso aula virtual para formación de grado y de posgrado en las universidades ha crecido exponencialmente. Podemos considerar algunos números disponibles, por ejemplo, en la Argentina, el 84,09% de las universidades implementan proyectos de *e-learning*, mientras que el 15,90% señaló no haber incorporado instancias de formación virtual.⁴

Asimismo, las políticas de programas nacionales implementadas por los países que participaron en la cumbre que determinaron las *Metas Educativas 2021* –Plan Ceibal (Uruguay), Conectar Igualdad (Argentina), Prouca (Brasil), Conectándonos (Costa Rica), Mi Compu (Ecuador), Cerrando la Brecha (el Salvador), entre otros– dan cuenta de la relevancia otorgada al tema por parte de los gobiernos. La tendencia a la formación docente en TIC ya es política pública en casi una veintena países de Latinoamérica. Al respecto, Daniela Trucco expresa:

Las demandas actuales deben ser atendidas sin dejar de bregar por las deudas educativas todavía pendientes desde el siglo pasado, como la alfabetización

en competencias básicas, la formación de calidad de los docentes, [...] la producción de recursos educativos de calidad y contextualizados, según las necesidades e intereses de los países de la región (Trucco en SITEAL, 2014: 70).

El seminario de formación docente para aula virtual de la FBA –que es la casa de estudios con mayor cantidad de matrícula de la UNLP, aproximadamente, 15000 alumnos– es un importante avance institucional. Es el inicio de un programa –próximamente en curso– que determine un área específica de educación a distancia dentro de la FBA; que disponga a docentes y estudiantes de recursos educativos que complementen la *presencialidad*; que sortee las barreras geográficas y temporales para el grado y posgrado; y, como recurso de calidad educativa, que atienda la masividad de muchas de las cátedras del grado.

La *autorreferencialidad* no es del todo apropiada. Sin embargo, lo expresado en la ponencia presentada el 14 de noviembre de 2014 en el Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología, Educación e Innovación, organizado por la OEI en Buenos Aires, es la síntesis de la propuesta del seminario:

El escenario ideal del seminario aspira a una amplia adhesión de las áreas docentes, que promueva las aulas y cursos en línea –completos o semipresenciales– en los que se incorporen tecnologías y herramientas pedagógicas, en sintonía con las generaciones de estudiantes de grado y de posgrado que se reciben actualmente en las aulas. [...] El escenario próximo se relaciona con promover la incorporación de TIC en los procesos de enseñanza-aprendizaje; sumar esta práctica como herramienta complementaria del aula presencial o para cursos ciento por ciento virtuales; y finalmente, reflexionar sobre la importancia de transitar –como docentes– una formación continua que permita gestar cursos o actividades a distancia (Ladaga, 2014: 7).

A la fecha, se han dictado dos seminarios de posgrado Docencia en Entornos Virtuales de Aprendizaje, y en abril de 2015 comenzaría el tercero. En el caso específico de los dos primeros, se completaron los siguientes objetivos: la formación y la adquisición de competencias pedagógicas en las TIC para docentes, y la promoción de las dinámicas sobre los EVA como medios de construcción de conocimiento y como vínculo con las perspectivas pedagógicas para la era digital. El trabajo final alentó a la producción de un documento donde las temáticas del aula presencial (propias de cada cursante del seminario) fueran trasladadas y adaptadas para un aula virtual.

En abril de 2014, el 30% de los docentes que realizaron el primer seminario pusieron clases en línea (complementarias al grado); en algunos casos, abordaron el desafío de seminarios totalmente virtuales. Incorporar *CMC* no implica ser expertos en ellos, sino ir disponiendo algunas herramientas para aplicarlas a recursos pedagógicos con mayor idoneidad. El proceso de apropiación, de reelaboración de contenidos y de disposición de una nueva narración pone de manifiesto la construcción que se produce desde las redes conectadas al individuo y desde el individuo hacia las redes, que concluye en un conocimiento colectivo.

Para concluir, y con relación a nuestro campo disciplinar, queremos señalar que el documento de las *Metas Educativas 2021* tiene una sección específica denominada «Programa de educación artística, cultura y ciudadanía», en la que se hace mención a la importancia de la educación artística:

Las nuevas exigencias sociales y una visión renovada sobre la función de la educación escolar han puesto de manifiesto la importancia de lograr que los alumnos adquieran las competencias necesarias que les permitan aprender a aprender, aprender a convivir y aprender a ser. En este contexto, resurge con fuerza el papel de la educación artística para la formación integral de las personas y para la construcción de la ciudadanía. La formación de la sensibilidad y de la expresión artística es una estrategia relevante para el desarrollo de la capacidad creativa, de la autoestima, de la disposición para aprender y del pensamiento abstracto. Las investigaciones y los estudios recientes reafirman la importancia de la presencia del arte en la educación a través de la educación artística y de la educación por el arte, como fuente para el desarrollo integral y pleno de los niños y de los jóvenes y como eje transversal del aprendizaje que ayuda a la asimilación de las restantes materias objeto de aprendizaje (OEI, 2010: 256).

Desde lo individual, debemos repensar continuamente nuestro rol docente, considerar la formación incesante que nos proporcione ser parte activa en los procesos de construcción de conocimiento, que posibilite a nuestros estudiantes –y a nosotros mismos– el autoaprendizaje, y así superar territorialidades y sincronismos.

La *FBA* ha comenzado un camino de formación de sus docentes con el fin de sumar las *TIC* como recurso pedagógico; muchos de ellos ya están implementando condiciones de *CMC* en sus aulas y explorando los recursos tecnológicos disponibles con perspectiva y con finalidad pedagógicas. Esto no es solo acompañar la inclusión de las *TIC* en nuestro ámbito, sino, también, accionar concretamente y llegar a través de estos medios a sectores deudores de educación.

Bibliografía

- García Aretio, L.; Ruiz Corbella, M. y Domínguez Figaredo, D. (2007). *De la educación a distancia a la formación virtual*. Barcelona: Ariel.
- Gunawardena, Ch.; Lowe, C. y Anderson, T. (1997). «Analysis of a global online debate and the development of an interaction analysis model for examining social construction of knowledge in computer conferencing». *Journal of Educational Computing Research*, vol. 17 (4), pp. 395-429.
- Lorenzo García, A. (coord.). (2009). *Concepción y tendencias de la educación a distancia en América Latina*. Madrid: Centro de Altos Estudios Universitarios de la oei.

Fuentes de Internet

- GÓMEZ CRUZ, E.; ARVIZU REQUENA C. y GALINDO NÚÑEZ, A. C. (2005). «Apuntes sobre la realidad como marco teórico para el estudio de la Comunicación Mediada por Computadora» [en línea]. Consultado el 11 de marzo de 2014 en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62820308>>.
- LADAGA, C. (2014). «Seminario docencia en Entornos Virtuales de Aprendizaje. Experiencia en la Secretaría de Publicaciones y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata» [en línea]. Consultado el 11 de marzo de 2014 en <<http://www.oei.es/congreso2014/memoriactei/818.pdf>>.
- ORGANIZACIÓN DE ESTADOS IBEROAMERICANOS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA (OEI) (2010). *2021 Metas educativas, la educación que queremos para la generación de los bicentenarios* [en línea]. Consultado el 11 de marzo de 2014 en <<http://www.oei.es/metas2021.pdf>>
- PERERA RODRÍGUEZ, V. H. y TORRES GORDILLO, J. J. (2005). «Una aproximación al estado actual de las investigaciones sobre la comunicación mediada por ordenador en el ámbito educativo» [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2014 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/24572/Documento_completo.pdf?sequence=1>.
- SIEMENS, G. (2004). «Conectivismo. Una teoría de aprendizaje para la era digital» [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2014 en <<http://www.reddolac.org>>.
- (2006). *Conociendo el conocimiento* [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2014 en: <http://recursos.cepindalo.es/moodle/file.php/190/docs_curso/saberMas/Siemens.Conociendoelconocimiento.pdf>.
- SISTEMA DE INFORMACIÓN DE TENDENCIAS EDUCATIVAS EN AMÉRICA LATINA (SITEAL) (2014). *Informe sobre tendencias sociales y educativas en América Latina. Políticas TIC en los sistemas educativos de América Latina (2014)* [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2014 en <http://www.siteal.org/sites/default/files/siteal_informe_2014_politicas_tic.pdf>.

Notas

1 El presente artículo es una adaptación de una ponencia presentada por la autora en el Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología, Innovación y Educación, realizado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en noviembre de 2014.

2 Este dato se extrajo del Decanato de la FBA.

3 Los participantes podían ser docentes titulares, adjuntos, jefes de trabajos prácticos y ayudantes de cátedra. El rango etario fue de 22 a 55 años (no limitante). Todos los inscriptos debían tener una computadora, conexión a Internet y conocimientos informáticos de nivel medio (de usuario).

4 Esta información se extrajo del portal electrónico ABC, de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.

DISEÑO INDUSTRIAL Y ARTESANÍA
UNA MIRADA DESDE LA HISTORIA DEL ARTE
Ibar Anderson
Metal (N.º 1), julio 2015
ISSN 2451-6643

DISEÑO INDUSTRIAL Y ARTESANÍA

UNA MIRADA DESDE LA HISTORIA DEL ARTE

INDUSTRIAL DESIGN AND CRAFTWORK
A VIEW FROM ART HISTORY

IBAR ANDERSON

ibaranderson@argentina.com
Cátedra Integración Cultural I
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Abstract

The historical difference between industrial design and craftsmanship in the project and furniture design, which has been discussed at an academic level in several national universities, is the correspondence established between design and technology from the Industrial Revolution in England. But in the late twentieth century, this own paradigm of the Modern Movement has gone into crisis in most developed societies.

Key words

Industrial Design, art, crafts, furniture

Resumen

La diferencia histórica entre el diseño industrial y la artesanía en el proyecto y en el diseño de muebles que se ha debatido a nivel académico en distintas Universidades nacionales, es la correspondencia establecida entre el diseño y la tecnología a partir de la Revolución Industrial de Inglaterra. Pero a fines del siglo xx, este paradigma propio del Movimiento Moderno ha entrado en crisis en las sociedades más desarrolladas.

Palabras clave

Diseño Industrial, arte, artesanía, muebles

METAL
N.º 1 | Año 2015 | ISSN 2451-6643

65

El diseño industrial, como carrera universitaria –cuya aparición formal fue junto con la Escuela de la Bauhaus, fundada en 1909 por Walter Gropius, en Weimar, y cerrada por las autoridades prusianas en manos del Partido Nazi– profundizó su teoría y sus herramientas pedagógicas en la Hochschule für Gestaltung (HfG) (Escuela Superior de Proyección) de Ulm, Alemania. Para dar continuidad a la trayectoria iniciada por la Bauhaus, el teórico argentino Tomás Maldonado (Director de la HfG) formuló, en 1954, las bases epistemológicas del proyecto de diseño con fundamentos filosóficos basados en la modernidad y en el movimiento moderno en arquitectura. Por este motivo, se puede sostener que el diseño industrial tiene orígenes en la triple frontera entre el arte, la arquitectura y la ingeniería moderna (cuyo surgimiento ronda en torno a la Revolución Industrial de Inglaterra, iniciada a fines del siglo XVIII). En este contexto, el diseño de muebles posee, desde sus orígenes, un límite difuso entre la artesanía¹ y la tecnología.²

Maldonado, en *El diseño industrial reconsiderado* (1993), explica que la definición de la actividad del diseño industrial supone, implícitamente, que los objetos y/o los productos fabricados artesanalmente no son objetos del diseño industrial. Sin embargo, actualmente no existen justificaciones científicas para asegurar que solo los objetos y/o los productos elaborados según una manufactura industrializada moderna –caracterizada por la producción en serie– son más legítimos de aparecer en una bibliografía de la historia del diseño, por lo menos, en la Argentina.

El objetivo de este artículo es, entonces, sostener que la diferencia histórica que existe entre el diseño industrial y la artesanía al momento de proyectar y de diseñar muebles –diferencia que se ha debatido, a nivel académico, en distintas universidades nacionales– es la correspondencia establecida entre el diseño y la tecnología a partir de la Revolución Industrial de Inglaterra. De este modo, el problema no se encuentra en la polaridad entre *industria* y *artesanía*, sino en el enfrentamiento entre capitalismo industrial y otros modos de producción anteriores al capitalismo industrial (como lo fue el feudalismo) que eran modos artesanales de producción. Por todo esto, se estableció una correspondencia entre las condiciones materiales de producción (estructura material o economía) y los fenómenos culturales: estéticos, estilísticos, artísticos (superestructura cultural o ideología).³

Corrientes en la historia del diseño de muebles

La tesis de este artículo puede resumirse de la siguiente manera: la historia del arte tiene un marco histórico y cultural que está determinado, política y económicamente, por los tipos de sociedades y por los modos de producción. Así, el diseño artístico, como una manifestación del campo de la cultura humana, queda inscripto en el modo productivo en que se organiza una sociedad. A esta manera de organización

social se la puede denominar «orden social». Este enfoque no es nuevo, existen antecedentes en el arquitecto Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), quien analizó el diseño artesanal del mueble medieval. Viollet-le-Duc realizó una interpretación racionalista de la arquitectura gótica y la apoyó en la sociología. De este modo, identificó a la obra medieval como resultado de un determinado *orden social*.

Sigfried Giedion, en el libro *La mecanización toma el mando*, utiliza el concepto de «espíritu de la época» (1979: 18). Para este autor, existe una correspondencia entre dicho espíritu de la época y los códigos estéticos-simbólicos (superestructura cultural de la época), que pueden ser descriptos como un *orden estético de la época*. En definitiva, este modo de ordenar los sistemas económico-productivos de la historia –a nivel macro, según Karl Marx–, estableció los códigos estéticos tradicionalmente conocidos como estilos en la historia del arte (barroco, rococó y otros) que influenciaron en el diseño de muebles. De esta forma, el mueble estudiado por Giedion y por otros autores, como Jesús Vicente Patiño Puentes (2014) y Luis Feduchi (1946) reflejan que ese *orden estético* es una consecuencia de un orden social y económico-productivo mayor.⁴

Con relación a todo lo anterior se puede sostener que la historia del diseño de muebles se dividió en dos grandes ordenamientos socio-productivos (u órdenes sociales). Por un lado, un *orden social feudal* del cual derivó la estética feudal-monacal de la Edad Media (800-1500) y la estética cortesana-monárquica de la Edad Moderna (1500-1789). A esta doble estética se la denomina *estética estamental*. Por otro lado, un *orden social liberal* del cual resultaron la triple estética burguesa no moderna (1789-1928), moderna (1928-1959) y posmoderna (1960-2014) en la Edad Contemporánea. A esta triple estética la hemos denominado *estética liberal*.

Cabe destacar que el estilo gótico hacía referencia a la religión cristiana y fue central para el feudalismo en la Edad Media. Por ello, se puede hablar de un orden social feudal del cual se derivó la *estética feudal-monacal* (patrón estético originado dentro de la cultura cristiana que generó un mueble litúrgico). Dicho de otro modo, si la Edad Media estuvo representada por el feudalismo como sistema productivo o como modo de producción y por el gótico como estilo artístico decorativo de la arquitectura eclesíástica, existe un vínculo estrecho entre el sistema productivo (feudo), el estamento u orden de la Iglesia Católica (clero) y la manifestación estético estilística (gótica) que dominó la arquitectura de las catedrales y la manufactura de muebles, como las sillas. Este período de la historia se llama *estética feudal-monacal (800-1500)*, por los vínculos entre las manifestaciones estéticas del arte y el modo de producción feudal. Feduchi sostiene que el mueble gótico era vertical, elevado –metafóricamente, como tocando a Dios–, quizá como reflejo de la espiritualidad de la época. Luego, en el Renacimiento, por el contrario, el mueble era horizontal, expresión de la

serenidad clásica y de la Razón antropocéntrica. Si el mueble era eminentemente religioso en el gótico (sillerías de coro, sillones abaciales, faldistorios, armarios y banco de iglesia), en el renacimiento el mueble era civil.

El estilo Luis XIV hacía referencia al sistema político de gobierno absolutista-monárquico propio de la sociedad estamental de la Edad Moderna. Por ello, se puede hablar de un orden monárquico-absolutista del cual se derivó una *estética cortesana-monárquica*. Bajo el reinado de Luis XIV el Estado sustituye a la Iglesia y la figura del rey se convierte en origen de autoridad; por lo que el orden centralizador y unificador de la política se ve reflejado en las formas artísticas del diseño de muebles. Todas las obras de aquel período parecen inspiradas por la estabilidad y la inmutabilidad, virtudes cardinales del Estado francés gobernado desde Versalles.

Del mismo modo, la Edad Moderna estuvo representada por el mercantilismo del Antiguo Régimen, como modo de producción de transición entre el feudalismo y el capitalismo y por el arte de las monarquías autoritarias, lo que se manifestó en la manufactura del mobiliario. Esto permite definir un período de la historia al que se puede denominar *estética cortesana-monárquica (1500-1789)*, por los vínculos estrechos entre las manifestaciones estéticas del arte y este modo de producción.

Siguiendo esta línea teórica, la Edad Contemporánea está representada por el capitalismo industrial del Nuevo Régimen (o Régimen Liberal) u orden social liberal como modo de producción y por el arte de la burguesía industrial en sus tres vertientes estéticas: no-moderna (propia de los muebles artesanales del siglo XVIII y XIX), moderna (propia de los muebles industriales de fin del siglo XIX y principios del siglo XX: como los de la Escuela de la Bauhaus) y posmoderna (representado por muebles de fin del siglo XX y principios del siglo XXI). Se pueden definir, entonces, tres estéticas en la historia para el mismo orden social liberal: estética burguesa no-moderna (1789-1939), estética burguesa moderna (1928-1959) y estética burguesa posmoderna (1960-2014).

Estética burguesa moderna y movimiento moderno

Evidentemente, dentro del orden social liberal la estética burguesa moderna tiene fecha de inicio con los muebles de Michael Thonet (1796-1871). Si bien la bibliografía de la historia del diseño industrial marca como fecha de inicio del diseño de sillas industrializado a la silla denominada Thonet N.º14 (manufacturada en 1859); no hay que cometer el error de suponer que el arte no ha tenido influencias en el diseño incipientemente industrial de la misma, llamado «manufactura». Cabe aclarar que la artesanía –como primer nivel de producción y como modo de producción premoderno– evolucionó a un segundo nivel, el de la manufactura (de transición entre el modo artesanal y el modo industrial), para finalmente terminal en el tercer

y último nivel de evolución: la producción industrial (moderno).⁵ Entonces, ¿por qué seguir negando analizar los modos de producción pre-modernos o anteriores a la Revolución Industrial de Inglaterra? ¿Por qué la historia del diseño de muebles corresponde a un recorte de la historia? Este debate epistemológico, evidentemente, supera los límites de este breve artículo y se introduce en la historia misma de los orígenes modernos de las escuelas de diseño.

Un arquitecto pionero del diseño moderno fue Frank Lloyd Wright (1867-1959), quien en 1895 estaba interesado en el *arts & crafts* y en la artesanía manual. Así, Wright se dio cuenta de que las líneas rectas podían lograrse mejor con las máquinas que manualmente. Evidentemente, la arquitectura moderna y el movimiento moderno hizo de la línea recta un *leitmotiv* y esto le venía muy bien a la lógica matemática y geométrica de las máquinas y su producción industrial.

En el año 1901, Wright, en una conferencia en Chicago, se muestra decidido al uso de la máquina (anticipando el movimiento moderno de 1920 en arquitectura y en diseño de muebles). Con lo cual, se inaugura una era en la que se juega con la idea de la pureza geométrica de las formas. En efecto, comenzaba a regir el movimiento moderno en diseño de muebles, influenciado por las nuevas teorías de la arquitectura y por la estética de las máquinas.

El movimiento moderno o el estilo internacional en arquitectura aplicado al diseño de muebles, con su estética-mecanicista, fue el desarrollo de un discurso de la racionalidad, con una justificación discursiva que se legitimó culturalmente en una estética de las vanguardias y en un discurso técnico sustentado por el racionalismo científico. Con un método analítico-cartesiano (división en partes) y con una justificación morfológica ascética (formas puras desprovistas de ornamento), basada en la ética puritana (moral que generó una estética de la limpieza formal) dominó la estética del diseño de muebles en el siglo xx.

En este sentido, es famoso el caso del diseño de Charles Le Corbusier en un tubo de acero y que fue definido como *équipement de l'habitation*, poniendo a prueba la teoría del movimiento moderno en arquitectura, con limpieza formal y geometría (pureza estructural, morfológica y estética), haciendo uso de la racionalidad constructiva, de la sistematización y de los elementos modulares. Pero Robert Venturi, fiel representante del movimiento posmoderno, desafió con su teoría a Le Corbusier. Esto dio origen a una nueva teoría proyectual en arquitectura y en diseño de muebles basada en la estética burguesa posmoderna de fin del siglo xx.

Ambas estéticas burguesas, moderna y posmoderna, corresponden a un *orden liberal* que en lo político fue asociado a la democracia y en lo económico al capitalismo. Por lo cual, corresponde preguntar: ¿el movimiento posmoderno en diseño de muebles no terminó siendo más democrático que el movimiento moderno? Movimiento

posmoderno que se caracterizó por su oferta de variedades estéticas y por su multiplicidad de lenguajes de diseño fundamentado en la filosofía y en la crítica de la cultura.

Conclusión

Entre los requerimientos que la producción industrial tuvo en sus inicios estuvo la necesidad de la simplificación de la línea curva y su complejidad (propia del diseño de muebles de ebanistería rococó francés o Luis xv) y su transformación en la línea recta (correspondiente al movimiento moderno en el diseño de muebles). Por todo ello, se ganaba en economía de materiales, en velocidad de fabricación y en abaratamiento de los costos. Sin embargo, a fin del siglo xx se necesitó ir más allá de los postulados de racionalidad –tan útil a la industria moderna y a la producción seriada de la economía capitalista– y avanzar sobre los denominados lenguajes de diseño o mensajes que comunican los productos: diseño *high-tech* (o de alta tecnología), diseño regional (o folk), diseño basado en la diversidad sexual (gay y otros), diseño minimalista (mínimo contenido de materiales y composición estructural), diseño de un producto o de una pieza única (mas como obra de arte que como u producto industrial duplicado por millones de copias seriadas), etcétera. Esta es la lógica proyectual del *movimiento posmoderno*, sustentado en una crítica de la cultura que proviene de la filosofía Posmoderna.

Solo de esta manera, admitiendo la amplitud teórica del arco de implicancias del diseño industrial posmoderno –muy lejos de los postulados teóricos del *movimiento moderno* en arquitectura y en diseño de muebles– podremos llegar a captar la importancia real, compleja, mutable que la disciplina académica del diseño requiere actualmente en su límite fronterizo entre la arquitectura, la ingeniería, la tecnología y el arte del diseño de muebles.

Hay algo que queda muy claro, si fue el capitalismo el que dio origen a la primera fase de la Revolución Industrial Inglesa (generando el capitalismo industrial), del mismo modo fue la cultura humana la que generó los movimientos. Esa misma cultura, entonces, direccionó los cambios a ser operados dentro de la propia industrialización para que ésta se adapte al hombre y no éste a la máquina. De ningún modo este proceso está acabado, sino que está en constante movimiento, alterando las fronteras del conocimiento y modificando la praxis profesional. Por lo cual, el paradigma de certezas racionalistas, maquinista e industrializadoras ha entrado en crisis frente al paradigma de la complejidad actual, corriendo los límites del saber y del hacer, tal como la ciencia lo hace constantemente.

Bibliografía

- FEDUCHI, L. (1946). *Historia del mueble*. Barcelona: Blume.
- GIEDION, S. (1979). *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HAUSER, A. (1977). *Sociología del arte*. Madrid: Labor.
- MALDONADO, T. (1993). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VENTURI, R. (1972). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: s/e.

Fuentes de Internet

- PATIÑO PUENTE, J. V. (2014). *Historia del mueble hasta el siglo XIX* [en línea]. Consultado el 13 de marzo de 2014 en <<http://es.scribd.com/doc/59241468/Historia-Del-Mueble-Hasta-El-Siglo-Xix-Unidades-Didactic-As#scribd>>.

Notas

- 1 La artesanía puede ser entendida como diseño premoderno.
- 2 Entendida como el diseño industrial moderno, seriado, masificado e industrializado.
- 3 Para el análisis aquí presentado se tuvo en cuenta la bibliografía específica que aborda el tema del arte y la producción como manifestaciones de la cultura humana. Por ello, se trabajará, en particular, con el autor marxista Arnold Hauser (1977).
- 4 Este es el aporte teórico de la investigación sobre la historia del diseño de muebles que se desprende de la Tesis *La Belle Époque Argentina. Arte, arquitectura doméstica y diseño de muebles aplicadas a la decoración de interiores burguesa (1860-1936)* (2014), de Ibar Anderson, desarrollada en el marco del Doctorado en Artes, FBA-UNLP.
- 5 Las diferencias entre la artesanía, la manufactura y la producción industrial han sido diferenciadas por Karl Marx en sus estudios sobre economía y producción fabril en torno a la denominada primera Revolución Industrial de Inglaterra.

DOMINIQUE PAÏNI Y EL CINE EN EL MUSEO
Malena Di Bastiano
Metal (N.º 1), julio 2015
ISSN 2451-6643

DOMINIQUE PAÏNI Y EL CINE EN EL MUSEO

DOMINIQUE PAÏNI AND CINEMATOGRAPHY AT THE MUSEUM

MALENA DI BASTIANO

malenadibastiano@yahoo.com.ar
Instituto de Investigación y Producción en Enseñanza
del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Abstract

This brief article presents a reflection on how to see cinematography within the museum from a redefinition of each of these fields, paying attention to their concrete implications that arise from the revision of the curatorial proposal and the ideas of Dominique Païni, ex director of the Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.

Key words

cinematography, museum, exposition, curatory

Resumen

Este breve análisis, introduce una reflexión acerca de cómo pensar al cine en el museo a partir de una redefinición de cada uno de estos campos, atendiendo a sus implicancias concretas que surgen de la revisión de la propuesta curatorial y las ideas de Dominique Païni, exdirector del Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.

Palabras clave

cine, museo, exposición, curaduría

¿Qué implica organizar en un museo una muestra cuyo objeto es algo tan movedido y cambiante como una obra cinematográfica?

El museo no ha sido, hasta hace poco, el lugar natural en el que se podía encontrar una exhibición acerca de la filmografía de tal o cual cineasta. La cinemateca u otras salas o ámbitos especializados, reductos visitados generalmente por cinéfilos, aparecían como los sitios privilegiados para ir a buscar este tipo de panoramas de la cultura audiovisual de todos los tiempos. Sin embargo, en los últimos años se han dado algunas prácticas curatoriales innovadoras que asumen al cine como un objeto *museable*.

Analizaré aquí, someramente, algunas ideas de Dominique Païni acerca de la relación entre el cine y el museo que dieron forma a sus propuestas en el período en que se desempeñó como director de proyectos pluridisciplinares del Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (2000-2005) y me detendré en su primera experiencia.

Introducir al cine en el museo, exponerlo allí, aparece para Païni no como una vía de consagración, de promoción o de legitimación del cine en tanto que arte sino más bien al contrario, la consecuencia natural de la expansión de un campo que explora de forma permanente en modos de presentación y de proyección diversos excediendo el espacio sacralizado y habitual de la sala.

Esto no sólo tiene que ver con una tendencia de los últimos años. El cine nació en un café, anduvo por ferias y por barracas de espectáculos variados, formó parte de dispositivos complejos como los Halles Tours, en definitiva, entró y salió muchas veces de las salas de proyección, lugar en donde podemos pensar, sin embargo, que alcanzó su mayor grado de *auraticidad* o de sacralidad. El culto al ritual de proyección colectiva del fílmico, sostenido por muchos cinéfilos hasta la actualidad, da cuenta de esto. Y es que la sala de cine fue la materialización o la expresión de un contrato arquitectural y óptico –un colectivo de gente viendo lo mismo en un mismo

lugar- producto de cierta ideología totalitaria que se corresponde con un discurso o con una forma de contar: el clasicismo cinematográfico y su relación tanto con el sistema fordista como con el realismo socialista.

En una época donde el museo redefine y expande sus funciones, resulta inevitable asumirlo como un ámbito de particular interés para propiciar el encuentro de sus visitantes con el cine de una forma original, otra. Una forma que ya no es solamente sentarse a ver una película y dejarse cautivar en la oscuridad. El deseo de los museos de hacer exposiciones de cine se corresponde con una evolución del estatuto del espectador que, retomando la figura del *flaneur baudeleriano*, pasa a regular y a decidir con mayor libertad la distancia, el grado y la duración de su experiencia respecto de una pantalla o de un material que se le ofrezca, que se le presente como disponible. Esta modalidad se corresponde con un triunfo aparente o *ilusorio* de la democracia y del individualismo, dirá Païni, que sigue viendo el poder del mercado y la compraventa para tejer y para dictaminar la urdimbre sobre la cual estas prácticas acontecen.

En este sentido, para el autor, el cine en el museo se acerca a otras dos experiencias culturales contemporáneas: la afluencia a las grandes exposiciones de arte y la experiencia del televidente. Se trata de tipos de espectadores que se comportan de forma similar: *libres*, distraídos, de mirada flotante, conversando entre ellos.

Más allá de esta visión crítica, Païni se dedicó a pensar la forma en la que proponer, en el marco del museo, una experiencia *vinculada al* cine, que no sea la propia experiencia *del* cine (proyección). Él ya poseía con la disciplina un contacto fluido ya sea como cinéfilo, profesor de Historia del cine de la escuela del Louvre y crítico, además de haberse desempeñado como director de la Cinémathèque Française, entre 1991 y 2000.

Lo que Païni va a concebir para ese encuentro entre cine y museo es la idea de generar un sentido más vinculado a una antropología cultural, adoptando formas que excedan a las películas en sí en cuanto a su forma de existencia proyectada, para asumir la estética o el imaginario mismo de un realizador, las operaciones de creación y construcción inmanentes, las redes y efectos de referencia, etc. Païni sostiene que el cine hoy en día no puede conocer una sola forma de ser visto.

Las exposiciones sobre el cine responden a una demanda del público que requiere una nueva relación con él. El *cine de proyección* dio paso así a lo que se dio en llamar *cine de exposición* abriéndose a un público diferente, frecuentador de salas y de galerías de arte contemporáneo. Lo interesante es que, en el *cine de exposición*, ambos términos o componentes tienen igual importancia: no se trata sólo del advenimiento al mundo del arte consagrado de una disciplina artística como el cine, sino también de la puesta en evidencia de la relevancia del espacio de creación curatorial en sí mismo.

«El cine de exposición no designa solamente una disposición espacial del cine. En el contexto de las artes plásticas, designa la autonomización de la *exposición* misma como forma de representación, la apropiación de ciertas técnicas o procedimientos que la habrían hecho posible» (Royoux, 1997: s/p). No consiste, meramente, en una exposición acerca de algo, sino, a su vez, de la exposición misma como evento o como suceso. En este sentido, René Passeron (1985) se refería, hace unos años, a la *presentación* como acontecimiento, en la que incluye, junto a las artes de lo efímero (audiovisual, teatro, *ballet*, concierto, *performance*, *happening*) y las artes de la presentación fijada (foto, pintura, etcétera) que ponen en imagen lo efímero, al arte de presentar las obras: la exposición y la pedagogía. Para él una *presentación* es a la vez un fenómeno que tiene lugar aquí y ahora (presente), que posee un objetivo –que deseamos instaurar sobre un horizonte de intenciones– y que comporta una conducta, un *savoir faire*. He aquí la tarea del curador.

En la confluencia museo-cine, ambos procesos –la constitución de una obra cinematográfica y la de una exposición– quedan al mismo tiempo (ex)puestos en tanto espacios de generación de sentido y de experiencia donde se dirimen decisiones, influencias (concientes e inconcientes), posturas y capacidades.

Hitchcock y el arte: coincidencias fatales

Es el título de la primera exposición monográfica sobre un artista de cine, montada en el Museo de Bellas Artes de Montreal en el 2000 y al año siguiente en el Centro Georges Pompidou.¹ En ella Païni puso en práctica algunos de los principios sobre los que venía reflexionando hacía un tiempo: la idea de que la historia del cine debía asumir nuevas exigencias más allá del relato cronológico y, consecuentemente, el emprendimiento de un abordaje iconográfico del arte cinematográfico. Promover otro acercamiento a la obra de un director, que no fuera la mera proyección retrospectiva de sus películas, era algo nunca visto hasta entonces.

La elección de Hitchcock no era casual. Este director había sido escogido cuarenta años antes para instaurar un momento bisagra en la crítica del cine a partir de la publicación en 1957 de *Hitchcock*, libro que a este director le dedican los entonces jóvenes Claude Chabrol y Eric Rohmer, y que fue un trabajo fundamental en la consolidación de la *política de autores* enarbolada por los críticos-realizadores nucleados en torno a la revista *Cahiers du Cinéma*.

Este grupo propuso, férreamente, cambiar la mirada sobre el director de cine que hasta ese momento era considerado un hábil artesano o un técnico para considerarlo a la altura de un escritor o un pintor: un autor, un artista.

En la elección de Païni hay, entonces, a su vez, todo un gesto de reconocimiento a ellos y a este momento particular de la historia y de la crítica del cine y la propuesta

de, a partir del mismo eslabón, efectuar un nuevo salto cualitativo en la reconfiguración del cine y del trabajo del director.

Hitchcock habilitaba, además, con generosidad la posibilidad de trabajar el cruce del cine con otras artes en términos de referencias, de citas y de influencias explícitas o implícitas, en tanto es uno de los cineastas que más ha reflexionado en este sentido. El cine (y el de Hitchcock, en particular) viene a establecer y a proponer, según Païni, un punto de vista crítico y epistemológico sobre las otras artes.

El objetivo de la muestra, entonces, fue hacer aparecer, volver evidentes las conexiones, las influencias y las reminiscencias que atraviesan su obra, operando entre sus películas o entre ellas y otras obras o textos, perspectiva deudora de una historia del arte hecha de tensiones, de cruces y de contaminaciones, próximas o distantes.

Se montó, así, según un criterio establecido a partir de comparaciones que trabajaban en sentido arborescente, proponiendo y abriendo en el visitante ramificaciones y conexiones que exponían de raíz el trabajo del director, conectándolo ineludiblemente con el campo de las artes de finales del siglo XIX y XX: Walter Sickert, Georges Roualt, Edouard Vuillard, Edward Hopper, Georges Braque, Edward Munch, Arthur Rackham, Aubrey Beardsley, Simone Martini, Gaetano Previati, Odilon Redon, Max Ernst, René Magritte, Dante Gabriele Rosetti y los prerrafaelistas, el expresionismo alemán y el surrealismo metafísico de Giorgio de Chirico, Julia Margaret Cameron, Luis Buñuel, Jean Cocteau, Fritz Lang, las hermanas Brontë, Edgar Allan Poe.

Païni señala que Hitchcock permite comprender mejor la propuesta del simbolismo del S XIX como primer movimiento histórico en arte que concibe a las obras de arte como citas, instaurando toda una estética de la trasposición.

De hecho, la idea y el recurso del *parecido* va a ser un motivo central en la obra del cineasta y esto fue retomado en la concepción de la muestra.

Hitchcock es así una figura estratégica que condensa y que remite a través suyo a otras obras, mediante figuras, motivos, temas pero que a su vez habilita nuevos sentidos y elementos que pasan a formar parte, a replicarse y a influenciar, junto con aquellos, la obra de numerosos artistas contemporáneos como Michael Snow, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Doug Aitken, Alain Fleischer, Stan Douglas, James Coleman, David Lamelas, San Taylor Wood, Jim Campbell, entre otros.

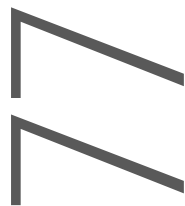
Lo que se pone en juego aquí es una idea de la historia del cine (y del arte) como cantera abierta que suscita permanentemente nuevas comparaciones y relaciones, y esto es lo que pretende reproducirse como criterio de producción de sentido en la exposición.

La combinación y asociación simultánea en el espacio museal de materiales heterogéneos –obras plásticas (pinturas, esculturas, fotografías, caricaturas), objetos, tex-

tos y fotogramas con imágenes en movimiento (secuencias de films, instalaciones videográficas)– determinó el montaje de la muestra contemplando el choque de temporalidades, duraciones y velocidades entre el propio material audiovisual y la autonomía temporal y visual propia del visitante que la recorre. «Se trataba así de introducir el movimiento a partir de este encuentro de temporalidades antagónicas, liberando la agitación interior de las obras y sus infinitas relaciones entre ellas y con los otros objetos» (Paini, 2002: 18).

Abriendo una puerta, en la primera sala, la sensación es a la vez inquietante y placentera, como en los momentos culminantes de sus películas. Se oye la música característica de Bernard Hermann. Todo está a oscuras, o casi, porque una luz dirigida con sapiencia alumbra una veintena de objetos, verdaderos fetiches sorpresivamente familiares. La tijera de *El crimen perfecto* ha sido clavada sobre un paño rojo y, al lado, se ve un fotograma del film. Lo mismo ocurre con las demás cosas, entre ellas la afeitadora de *Intriga internacional*, el collar de *Vértigo*, la cámara de fotos *Exakta* de *La ventana indiscreta*, los anteojos rotos de *Los pájaros*, las esposas y las medias de seda de *Los 39 escalones*, la cartera de *Marnie* o el anillo de *La sombra de una duda*. Y, de pronto, el final del texto de Godard cobra sentido: «Hemos olvidado por qué Joan Fontaine se arroja por un precipicio y qué es lo que Joel McCrea fue a hacer a Holanda, hemos olvidado por qué Montgomery Cliff queda en un silencio eterno y por qué Janet Leigh se detiene en el Bates Motel y por qué Teresa Wright está aún enamorada del Tío Charlie, hemos olvidado de qué cosa Henry Fonda no es totalmente culpable y por qué el gobierno norteamericano toma los servicios de Ingrid Bergman; pero recordamos todavía un cartera de mujer, un ómnibus en el desierto, un vaso de leche, las aspas de un molino, un peine, una hilera de botellas, un llavero, una partitura musical» (La Nación, 7 de octubre de 2001).

El desafío de Paini era el de organizar entre sí estas temporalidades diferentes, objetivas (impuestas por el movimiento de las imágenes) y subjetivas (la experiencia del observador según se ve convocado por las diferentes obras) en torno al recorrido o desplazamiento del visitante. El trabajo curatorial de esta exposición hace presente y comparte así con su objeto –el cine– el procedimiento que le es inherente como forma de organizar el tiempo y el espacio: el montaje. De nuevo, el *parecido*, se hace presente operando la relación entre forma y contenido, replicando y reproduciendo en eco en la configuración total de la presentación la idea de montaje como movilizadora del sentido.



Bibliografía

PAVNI, D. (2002). *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. París: Cahiers du cinéma.

PASSERON, R. (1985). *La Présentation*. París: Editions du Centre national de la recherche scientifique.

Fuentes de Internet

LA NACIÓN (7 de octubre de 2001). «Hitchcock. Arte y Parte» [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2014 en <<http://www.lanacion.com.ar/212500-hitchcock-br-arte-y-parte>>.

ROYOUX, J. C. (2001). «Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos» [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2014 en <<http://www.accpa.org/numero5/royoux.htm>>.

Nota

1 Coincidentemente, este mismo año en la Bienal de Venecia, algunos cineastas como Abbas Kiarostami, Chantal Ackerman o Atom Egoyan decidieron convertir sus películas en instalaciones.

EL REDISEÑO DEL ESCUDO DE LA UNLP
PROCESO, ALTERNATIVAS Y DECISIONES

Luciano Passarella
Metal (N.º 1), julio 2015
ISSN 2451-6643

EL REDISEÑO DEL ESCUDO DE LA UNLP

PROCESO, ALTERNATIVAS Y DECISIONES

THE REDISIGN OF THE UNLP SEAL
PROCESS, ALTERNATIVES AND DECISIONS

LUCIANO PASSARELLA

dcvpassarella@gmail.com
Dirección de Comunicación Visual
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Abstract

The article deals with the redesign of the seal for the new brand of the Universidad Nacional de La Plata, describing the alternatives that were presented during the work process and the key moments in it. From this approach and, by analyzing the ideas behind the project and the graphic possibilities for its materialization, we propose a reflection on how the determinants and the crossroads encountered affect the conceptual and visual decisions, channeling the design development towards the final work.

Key words

redesign, seal, Universidad Nacional de La Plata, visual communication

Resumen

Este artículo aborda el caso del rediseño del escudo para la nueva marca de la Universidad Nacional de La Plata y describe las alternativas que se presentaron durante el proceso de trabajo y sus momentos clave. A partir de este planteo y analizando las ideas que sustentan el proyecto y las posibilidades gráficas para su materialización, se propone una reflexión acerca de cómo los factores condicionantes y las encrucijadas a las que se va arriba inciden en las decisiones conceptuales y visuales y encauzan el desarrollo del diseño hacia la obra definitiva.

Palabras clave

rediseño, escudo, Universidad Nacional de La Plata, comunicación visual

Al recorrer la bibliografía sobre el Diseño en Comunicación Visual, consideramos especialmente valiosos aquellos textos que muestran los trabajos en contexto y el proceso que experimentaron hasta convertirse en una obra final. Poner el foco en los procesos resulta de mucha utilidad cuando se desea realizar una reflexión sobre la producción y, más aún, cuando el objetivo está puesto en la divulgación o en la educación.

En este artículo proponemos, entonces, exponer sintéticamente la producción de un diseño, sus distintos momentos clave y las alternativas que surgen al realizar una producción de este tipo y reflexionamos acerca de las decisiones que debieron tomarse, según los condicionamientos del proyecto y los objetivos que debía alcanzar.

El trabajo que describiremos es parte fundamental de la nueva marca de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y puede definirse como un rediseño, es decir, un diseño realizado sobre otro ya existente. Fue abordado en la Dirección de Comunicación Visual de la UNLP, entre 2010 y 2014, por un equipo de la misma institución bajo mi dirección.¹

Del diagnóstico al rediseño

Como el Diseñador en Comunicación Visual (DCV) elabora sus productos a partir de una demanda o de una necesidad, en este caso, la motivación que dio el punto de partida consistió en la detección de problemas existentes en la identidad visual de la UNLP que indicaban la necesidad de una intervención. Al principio, la dimensión del problema y el alcance del trabajo no eran sabidos con exactitud, ya que contábamos con un recorrido histórico del escudo desde 1897 y de la marca desde 2003, ligado con los distintos momentos de la historia de la Universidad, con multiplicidad de aplicaciones en la actualidad y diversos contextos de la comunicación.

Es así que se elaboró un proyecto que se integró al Plan Estratégico de la Universidad en el marco la Dirección General de Comunicación y Medios² y se realizó una evaluación inicial de la problemática y un cronograma de trabajo. El mismo preveía tiempos institucionales y del equipo para realizar la tarea, distribuido en etapas de relevamiento, análisis, diagnóstico, diseño, implementación y evaluación.

Uno de los resultados del diagnóstico fue que el escudo de la UNLP era el símbolo institucional de mayor relevancia y que debía seguir formando parte de la marca [Figura 1]. Por este motivo, en el presente artículo haremos foco en el rediseño del escudo, puesto que el tema tiene en sí mismo una destacada complejidad e interés. Los aspectos ligados al rediseño de la marca se fueron trabajando en

paralelo, entendiendo al escudo como parte de la totalidad del signo.³ Pasaremos, entonces, a desarrollar esta problemática, que resultó para nuestro equipo una de las experiencias más interesantes del trabajo.

Figura 1. Componentes iconográficos del escudo de la UNLP



Una vez que tuvimos todo el material relevado y clasificado, se realizó un diagnóstico en el que detectamos que, a causa de la superposición de intervenciones desconectadas, convivían aplicaciones y versiones varias que atomizaban la representación del escudo y de la marca de la UNLP y afectaban la coherencia de la identidad visual institucional. Específicamente respecto al escudo, la bibliografía consultada coincidía en que «los antecedentes del actual Escudo y Sello Mayor presentan variantes notables, como lo demuestran las investigaciones realizadas últimamente» (Bongiorno, 1959)⁴ y circulan aún en la actualidad versiones distintas, lo que también impactaba respecto a la aplicación del escudo con técnicas y medios diversos, ya sean grabados, impresos o electrónicos [Figura 2].



Figura 2. Aplicaciones del escudo en distintos soportes en los que se advierte la ausencia de una representación unificada

Para ordenar los problemas detectados y para poder abordarlos, se agruparon en los tres niveles de análisis de los signos planteados por la semiótica: sintáctico (relaciones formales), semántico (significados) y pragmático (cuestiones prácticas). De este modo, observamos que el escudo poseía una construcción singular y se enmarcaba en lo que, dentro del universo de los signos de universidades creadas o heredadas del siglo XIX, pudimos establecer como una tipología de *escudos alegóricos*.

Se puede definir el concepto de alegoría como una representación puramente figurativa. Y las más de las veces se trata de una personificación expresiva de conceptos abstractos cuyo propósito no es otro que ilustrar de modo naturalista-realista hechos extraordinarios, situaciones excepcionales o cualidades sobresalientes. La mayoría de las figuras alegóricas provienen de la mitología grecorromana y se nos ofrecen provistas de los llamados *atributos*, de data medieval o renacentista (Frutiger, 1999).

La modalidad de representación basada en alegorías busca, por combinación o por sumatoria, configurar una totalidad iconográfica de contenido simbólico. En el caso

que analizamos se agrega que la sintaxis de los componentes y su representación pictórica contienen una cantidad de detalles que le daban al conjunto una importante complejidad.

El planteo de figura-fondo, en el que algunos elementos principales se encuentran *adelante* y otros *atrás* es típicamente renacentista. Esta idea incluye el concepto de perspectiva, de manera que los elementos representados *más cerca* se ven de mayor tamaño y los representados *al fondo*, más pequeños, lo que agrega aún mayor complejidad.

En cuanto al lema «Por la ciencia y por la patria» que en 1897 se había escrito en castellano, se había traducido al latín en su versión de 1907 –«Pro scientia et patria»–, cuando la Universidad se nacionalizó, evidentemente, por ser el idioma con el que el pensamiento positivista identificaba el conocimiento científico universal. Actualmente, el latín no solo es una lengua que ha perdido terreno en la educación en general y que la mayoría de la población no comprende completamente, sino que, incluso, representa cierto componente elitista en aquellas marcas que lo utilizan. También, respecto a los textos, observamos que la caligrafía gótica le aportaba al signo uno de los aspectos que más lo envejecían, además de ser poco legible por su complejidad en tamaños pequeños.

Podemos decir, como síntesis del diagnóstico, que el escudo de la UNLP denotaba complejidad formal, códigos envejecidos y problemas de reproductibilidad técnica. Propusimos, entonces, a partir del diagnóstico, respetar la totalidad de la iconografía y mantener los referentes alegóricos originales que permitían aludir al concepto de *trayectoria*, atributo clave de la institución, en combinación con el de *actualidad*, al utilizar códigos visuales de representación más contemporáneos. Sintetizando la representación y corrigiendo los inconvenientes sintácticos, semánticos y pragmáticos, el escudo, que había nacido con los códigos plásticos de la representación clásica, podría convertirse en un signo gráfico de mayor claridad y versatilidad. Respecto al lema, propusimos traducirlo nuevamente al castellano a fin de hacerlo más comprensible y ligado al uso cotidiano, por ser la UNLP una institución educativa que impulsa la inclusión como uno de sus valores fundamentales. Debíamos pasar, finalmente, a la etapa de diseño propiamente dicha. Hasta este momento no habíamos realizado ninguna imagen. Comenzamos entonces con una primera fase de exploración de forma sistemática. Para esto, se prepararon archivos en capas y copias para calcar, a fin de que el equipo pudiera trabajar con un mismo punto de partida. También se prepararon imágenes de referencia de los componentes iconográficos y se trabajaron las posibilidades gráficas realizando pruebas con líneas de distintos espesores y características: abiertas y cerradas, moduladas y uniformes. Asimismo, combinamos líneas y planos plenos y probamos



solo planos planos en busca del *peso visual* más adecuado en alto contraste a partir de la *mancha* que producía el escudo anterior, resuelto en medios tonos [Figura 3].

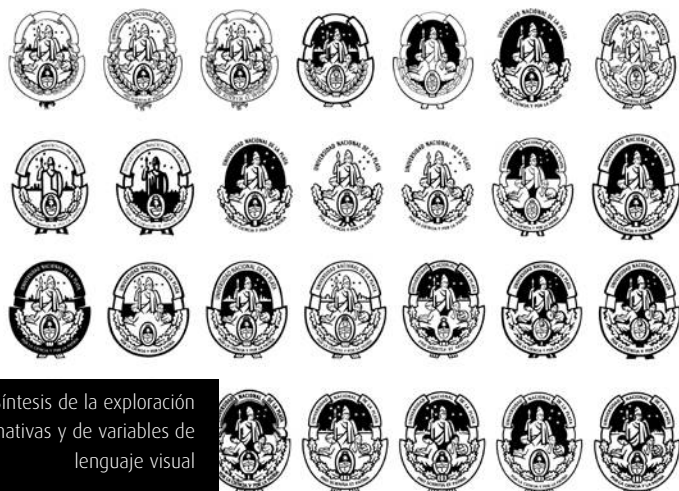


Figura 3. Síntesis de la exploración de alternativas y de variables de lenguaje visual

Durante el proceso de diseño surgieron dudas y alternativas y cada parte implicó una reflexión respecto al grado de síntesis o a la mejor manera de representar cada componente. Por ejemplo: ¿cuántas hojas de roble eran necesarias para representar el ramo? Todas las que había eran un exceso, pero ¿hasta dónde podíamos sintetizar? Finalmente, luego de muchas pruebas, coincidimos en que cuatro hojas, siguiendo el eje de curvatura, parecían ser el número indicado. O ¿eran necesarias seis estrellas si la Cruz del Sur se conforma con cuatro? Al reducir el número de estrellas, ¿las podríamos ubicar del otro lado de la figura para que no se *enredaran* en la lanza de Palas Atenea?

Luego de investigar sobre el tema, descubrimos que las dos que parecían sobrar representaban a Alfa y a Beta del Centauro, imprescindibles para detectar en el cielo la verdadera Cruz del Sur, y que la particular manera en que aparecen constituye un rasgo de identidad que convenía conservar. Debíamos movernos entre temas de mayor relevancia conceptual y otros que, no por ir al detalle, eran menos importantes para la representación, como por ejemplo, cuántas puntas debían tener las

estrellas para seguirse viendo como tales. Las clásicas estrellas de cinco puntas se remplazaron por estrellas de cuatro puntas más sintéticas que permitían reforzar la inclinación del conjunto astronómico.

Además, se produjeron ajustes en la solución gráfica, una vez que se optó por plenos y por líneas. Estas últimas debían tener un espesor armónico con los planos para que no se *separaran* visualmente entre sí y se colocaron plenos en áreas puntuales para dar contraste y peso visual, como debajo de Palas Atenea, entre ambas figuras sentadas.

Para que el escudo quedara siempre en positivo tanto sobre fondos claros como oscuros, bordeamos el contorno con una línea que tuviera suficiente presencia sobre tonos claros y que, al desaparecer sobre tonos oscuros, no se notara su ausencia [Figura 4].



Planteamos como metodología un avance del equipo en paralelo e hicimos proyecciones individuales y grupales, con reuniones semanales para analizar avances y para discutir puntos de vista. Muchas propuestas se interrumpieron en una fase inicial, otras quedaron a mitad de camino y otras tantas se descartaron con un alto grado de desarrollo en función de dar paso a aquellas soluciones que las superaban. Al respecto, hay que decir que el trabajo requiere, además de compromiso, de renuncia por parte de los miembros del equipo. Aunque puede haber algunas propuestas con cierto grado de validez, resulta necesario desprenderse de ellas y se produce una suerte de duelo respecto a posibilidades que nunca serán. En este sentido, durante las distintas etapas del proceso de trabajo recibimos aportes valiosos del área de comunicación institucional y de las autoridades de la Universidad a partir de informes detallados que íbamos elaborando en momentos clave. También se mostraron avances de las distintas etapas del trabajo a colegas, a través de artículos y de ponencias en jornadas científicas (Passarella, 2012, 2013, 2014), y a un público más amplio mediante charlas,⁵ a fin de compartir reflexiones y de recibir puntos de vista que ampliaran nuestra mirada. Una vez que se revisaron las últimas alternativas, la propuesta comenzó a centrarse en las decisiones finales que dieran paso a la versión definitiva [Figura 5].



Figura 5. Decisiones en la versión final del rediseño del escudo

En esta etapa se realizó el pulido de los detalles, tanto visuales como técnicos, a fin de que el elemento gráfico tuviera la mayor síntesis y su archivo digital la mayor precisión, lo que insumió incontables horas de trabajo minucioso. Todos los días descubríamos un detalle que no habíamos advertido en la revisión anterior. Por alguna razón, la percepción de los defectos es gradual, por eso es necesario contar con tiempo para estos ajustes finales que son esquivos y tediosos [Figura 6].



Entendemos que para evaluar el trabajo como superador del anterior deben advertirse claramente las ventajas de la nueva versión rediseñada. Sintéticamente, podemos decir que estas se basan en una mejor visualización de los componentes iconográficos al eliminar los detalles superfluos y darle mayor contundencia a los

esenciales. Asimismo, al sistematizar las formas con un lenguaje visual actualizado se obtuvo una mayor unidad de representación del conjunto. La versión en una sola tinta, resuelta en líneas y planos plenos, le confiere tanto una mejor legibilidad e impacto visual como una mayor ductilidad tecnológica. Por último, el rescate icográfico fue también puesto en valor al darle al escudo una mayor relevancia al integrarla con mayor tamaño en la nueva marca, planteada con proporciones más armónicas entre el alto y el ancho [Figura 7].



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Figura 7. Escudo en la marca anterior
y escudo rediseñado
con la nueva marca

La obra a la que arribamos es la que devino de un proceso donde se fueron tomando decisiones, buscando alejarse todo lo posible de las preferencias personales. Entendemos que, en este sentido, el trabajo en grupo genera un notable aporte, ya que opera como control de decisiones arbitrarias o derivaciones estilísticas de preferencia de cualquiera de sus miembros. La participación y la multiplicidad de

miradas de un equipo de diseñadores resulta clave en trabajos con esta complejidad. Al volver sobre el proceso de diseño buscamos realizar un aporte en la reflexión acerca de trabajos centrados en la respuesta a problemas que, como este, se desarrollan metódicamente al seguir fases y contrastaciones de las variables utilizadas. Por último, podemos decir que las alternativas que presenta un trabajo de este tipo son limitadas por las decisiones que conducen a la obra final. La multiplicidad de opciones que al inicio nos dan idea de una diversidad de caminos posibles se convierte, mediante el proceso de diseño, en la concreción de una parcialidad que deriva en una obra concreta. Todas las potencialidades se sacrifican en virtud de una única obra terminada que, en definitiva, es lo único factible de ser puesto en práctica.

Bibliografía

BONGIORNO, R. (1959). «Acerca del escudo y sello mayor de la Universidad Nacional de La Plata». *Revista de la Universidad* (N.º 9).

FRUTIGER, A. (1999). *Signos, símbolos, marcas y señales*. Barcelona: Gustavo Gili.

PASSARELLA, L. (2012). «El escudo alegórico de la Universidad Nacional de La Plata. Análisis iconológico de un símbolo centenario». Actas de las 6 Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP). La Plata: Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

----- (2013). «Análisis iconológico del escudo o sello mayor de la UNLP». *Arte e Investigación* (N.º 9).

----- (2014). «El escudo alegórico de la Universidad Nacional de La Plata. Parte 2. Diagnóstico para su rediseño». Actas de las 7º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDIAP). La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Notas

1 En la etapa de diseño, el equipo estuvo conformado por los diseñadores en comunicación visual: Valeria Natalone (coordinación), Lisandro Barrera, Agustina Mingote, Daniela Dini, Noelia Cuberli, Nadia Dicipio, Julieta García Zacarías, Sabina Vallejo y Jerónimo Fermani.

2 A partir de junio de 2014, denominada Dirección General de Comunicación Institucional.

3 Quedará para otra oportunidad la narración del proceso completo de diseño de la nueva marca y todos sus aspectos, lo que involucran composición del signo, estudio y diseño tipográfico, sistema de marca y sub-marcas, implementación en piezas y aplicaciones en distintos soportes.

4 En su investigación, Raúl Bongiorno (1959) realiza un recorrido histórico que da cuenta de las transformaciones del escudo desde su creación, en 1897.

5 Tal es el caso de la charla «Identidad de la UNLP. Rediseño de marca», ofrecida en la Facultad de Bellas Artes durante la Semana del Diseño, en octubre de 2013, y de la presentación «La obra que no hice», ofrecida junto con Leticia Barbeito, Mariel Barreña y Daniel Belinche en el marco de la III Bienal de Arte y Cultura de la UNLP.

INSTALACIÓN Y TEATRALIDAD
UMBRALES POÉTICOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO
Silvina Valesini
Metal (N.º 1), julio 2015
ISSN 2451-6643

INSTALACIÓN Y TEATRALIDAD

UMBRALES POÉTICOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

INSTALLATIONS AND THEATRICALITY
POETIC THRESHOLDS IN CONTEMPORARY ART

SILVINA VALESINI

silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Abstract

This article pretends to review the links established between the immersive installations with the theatrical, a qualifier which transcended its original field to contribute to reformulate the visual arts in the twentieth century. The considerations about how the theatrical language influences is essential to understand the nature of countless contemporary productions, in which installations occupy a privileged place. The double perspective about not only look at but also be looked at appears as the central characteristic in these types of dialogues. The concept of theater as an event seems to be actualized in the practices of installations, in spite of its reproducible nature invites the viewer to a unique experience.

Key words

installation, theatrical, presence, experience

Resumen

El presente trabajo revisa los vínculos que las instalaciones *immersivas* establecen con lo *teatral*, un calificativo que durante el siglo xx logra trascender su campo de origen para reformular el de las artes visuales. La reflexión sobre la influencia del lenguaje teatral es imprescindible para entender la naturaleza híbrida de un sinnúmero de producciones contemporáneas, dentro de las cuales las instalaciones ocupan un lugar de privilegio. La doble perspectiva que implica no sólo el mirar sino el ser mirado se revela como un aspecto central de estos diálogos. El teatro como acontecimiento se actualiza en la práctica de la instalación, que a pesar de su carácter reproducible reclama para el espectador la condición de una experiencia única.

Palabras clave

instalación, teatralidad, presencia, experiencia

A lo largo del siglo xx, lo teatral contribuyó a configurar notables cambios en la percepción de lo que entendemos como práctica artística y se transformó en un calificativo que excede, ampliamente, los límites del campo escénico. Hacia mediados de los años sesenta, la categoría de *teatral* se instaló en el centro del debate artístico y contribuyó a gestar un cambio de paradigma: permitió la reintroducción de lo narrativo (un aspecto reprimido por el arte moderno), posicionó al tiempo como un aspecto determinante de la experiencia artística y reclamó la participación activa y directa del espectador.

Simultáneamente, el campo de lo teatral fue restando peso al discurso verbal y abandonando el principio de la mimesis, en favor de la preponderancia de lo corporal y lo vivencial (Diéguez Caballero, 2007): allí donde el enfoque literario tradicional proponía una estructura fija que se ofrecía para su interpretación, la mirada teatral contemporánea abordaría la idea de cultura como proceso y de realidad como un hacer continuo, que solo funcionaría en tanto se estuviera produciendo y estuviera siendo percibida (Cornago, 2009).¹

Así como las vanguardias abrazaron la idea de la *obra de arte total* y concibieron al teatro como su espacio de realización, en esta segunda mitad del siglo xx, en cambio, se fueron radicalizando los aspectos que promovían la hibridación de la escena teatral con las artes visuales, los nuevos medios y las acciones *performativas* (Diéguez, 2007). Las artes visuales adoptaron, entonces, una noción de teatralidad ampliada, entendida como recuperación del cuerpo, de sus experiencias y de sus huellas para la concreción de una obra abierta. Este salto de la idea de teatralidad a otros campos dificultó progresivamente su delimitación. Por eso, la posvanguardia se declararía como un tiempo de *liminalidad* del teatro con otras artes, de transposición de umbrales poéticos y de frontera entre los lenguajes.

A través de este diálogo permanente con el teatro, los medios artísticos tradicionales de las artes visuales se fueron redefiniendo y, a la vez, surgieron y se consolidaron prácticas que –como la instalación– suponen nuevos modos de abordar la teatralidad y lo *performativo* (Sánchez, 2010). Por eso, la reflexión sobre la influencia del lenguaje teatral resultó imprescindible para comprender la naturaleza híbrida de lo artístico y proporcionó un nuevo prisma para abordar un sinnúmero de propuestas y actitudes artísticas contemporáneas, como la que nos ocupa.

Los estudios sobre teatralidad suelen dividirse entre los que postulan una comprensión amplia de este fenómeno –no restringida al campo de lo escénico– y los que lo piensan como privativo del medio teatral. Para Jorge Dubatti, durante los últimos veinte años y en consonancia con el avance de la mediatización, el estatuto problemático de lo teatral se ha visto acentuado a causa de una *transteatralización*, es decir, la teatralización total de la experiencia. En este sentido, Óscar Cornago señala:

El número de escenarios donde actuar, en los que mirar y ser visto, ha conocido un abrumador aumento con la proliferación de monitores, cámaras y otros espacios públicos al alcance de todos. El derecho a la representación ha conocido una suerte de paradójica *democratización* (2009: 3).

En este contexto, es preciso revisar las especificidades del lenguaje teatral para luego poder intentar definir miradas transversales e integradoras que posibiliten pensar la complejidad de los fenómenos considerados escénicos. Ileana Diéguez insiste en pensar la teatralidad como práctica liminal. De este modo, remarca su condición de *suceso* y su capacidad de insertarse en el tejido de acontecimientos vitales y sociales, que desbordan el campo teatral e incluso el estético, pero que generan un lenguaje que convoca la mirada y la reflexión desde el campo artístico (Diéguez, 2007).

Este argumento fue, sin duda, de máxima relevancia a la hora de abordar una reflexión sobre la cualidad escénica de la instalación y sobre su posible naturaleza teatral. Por eso, y a efectos de consolidar los estudios de la *liminalidad* y la interrelación del teatro con otras artes, resulta insoslayable la pregunta sobre la especificidad de lo teatral, es decir, sobre los rasgos singulares que constituyen su esencia.

El arte como acontecimiento

Etimológicamente, el término *teatro* remite a la intuición de ver y hace referencia tanto a la visión como a la expectación. Porque *Theatron*, en griego, significa no sólo lugar donde se asiste a un espectáculo, lugar de una asamblea, sino también lugar donde se es visto, donde uno se hace ver. Se vincula, por lo tanto, a la idea de figurar, estar expuesto, mostrar y mostrarse.

Thea es la acción de mirar, de contemplar y, a la vez, lo digno de ser mirado, el lugar de la expectación, la visión de una cosa, objeto de contemplación. Estos y otros términos afines remarcan la solidaridad entre ver, mirar y ser visto, articulando el vínculo entre lo mirado y quien lo ve. Por eso, el teatro se define como «el lugar adonde se va a mirar para ver, donde se enseña y se aprende a mirar y como el acto mismo de la visión» (Breyer, 2005: 23).

Para Dubatti, el punto de partida del teatro es la «institución ancestral del convivio», que se entiende como la práctica de socialización, el encuentro de cuerpos en unas coordenadas precisas de espacio y de tiempo que posibilita el intercambio humano directo, imposible de ser sustituido por mediaciones técnicas. A propósito de esto señala: «Sin encuentro de presencias no hay teatro, de allí que se pueda reconocer en el convivio el principio –en el doble sentido de fundamento y punto de partida– de la teatralidad» (Dubatti en Ábalo, 2008: 88).

El acontecimiento *convivial* es experiencia vital intransferible, y por eso está atravesado por la cualidad imprevisible de lo real («el actor puede olvidarse de la letra y hasta morir en escena», ejemplifica el autor). Eso lo hace eminentemente temporal y volátil, sujeto a la fluidez y al cambio propios de la vida cotidiana, aspectos que determinan la imposibilidad de su repetición absoluta. Por eso, demanda una disponibilidad sensorial extrema para la captación del otro, captación necesaria y permanentemente mutante, ante la posibilidad cierta de perder aquello que no se repetirá. Por las razones expuestas, Dubatti caracteriza el *convivio* como el imperio por excelencia de lo *aurático*. Porque ese encuentro de presencias no es perdurable, sino que dura lo que el convivio: es también, en consecuencia, imperio de lo efímero, de una experiencia que sucede e inmediatamente se desvanece y se torna irrecuperable.

Si el teatro sólo acontece en la dimensión aurática de la presencia corporal-espiritual de artistas, técnicos y público –conjunción que inicialmente es humana y sólo a posteriori reconocerá la distribución de roles de trabajo–, luego se disuelve y se pierde. Por su efímera dimensión convivial, el teatro –como la experiencia vital– se consume en el momento de su producción (Dubatti en Ábalo, 2008: 89-90).

En el acontecimiento del teatro, al convivio le sigue un acontecimiento de lenguaje. Este consiste en la instauración de un orden ontológico y en la construcción de un universo paralelo, formulado en términos poéticos. Esta nueva dimensión que se genera determina una amplificación del mundo y es este aspecto el que distingue al teatro de otras formas de espectacularidad a las que Dubatti define como «parateatrales». El acontecimiento poético desencadena, a su vez, un último momento, que acaba por constituir el teatro como tal: el de la conformación del espacio del espectador.

Algunas de las ideas expuestas, que redefinen lo teatral en nuevos términos, generan resonancias en torno a la práctica de la instalación y parecen proponer analogías prometedoras. En tanto intersección en que confluyen la experiencia perceptiva del espacio y del objeto por parte de un sujeto inmerso que experimenta, la instalación aparece también como un circunstancial encuentro de presencias en coordenadas efímeras de espacio y de tiempo; así como el teatro, la instalación está sujeta a la imprevisibilidad de lo real y a la contingencia que caracteriza al acontecimiento.²

Por lo mismo, ambos comparten la condición de fugacidad y la dificultad de su documentación, puesto que, paradójicamente, pese a la condición reproducible de buena parte de los elementos que la componen y de la *itinerancia* a la que

frecuentemente las obras se ven sometidas, la experiencia estética de la instalación, íntimamente conectada a un tiempo y a un espacio particulares y condicionada por una activación polisensorial del espectador, imposibilita cualquier tipo de reproducción y reclama más bien la condición de una experiencia única del aquí y ahora que nos permite parangonarla con la noción de acontecimiento convivial.

También en la instalación, luego de la confluencia de los cuerpos en un tiempo y en un espacio particulares sigue la instauración de un nuevo orden, de naturaleza poética y ficcional. Sin embargo, encontramos en la constitución del espacio del espectador importantes elementos diferenciadores.

El teatro siempre tiene lugar en un espacio delimitado por la separación entre la mirada del público y el objeto observado o la escena. El universo poético creado genera un espacio al que el espectador no tiene acceso, un sitio de veda. Se trata de un espacio escindido de lo real, un espacio de virtualidad y de fantasía: el origen de la *escena*. Por eso, el espectador de teatro se constituye como tal precisamente a partir de la limitación que supone la imposibilidad de acceder a ese espacio diferenciado y que será redefinido en cada tipo de representación.

Para que exista el teatro, afirma Silvia Debona (2003), debe conservarse esa separación, deben permanecer inmunes el espacio de lo real y el espacio de la ficción, aun en aquellos casos en que se invita al público a invadir el espacio escenográfico.³ Cuando esa delimitación se altera, para posibilitar la interacción de un espectador que pueda llegar a modificar el flujo de la acción, éste pierde su condición de tal para asumir el rol de actor y borra, de este modo, el límite entre lo real y lo ficcional. Sin embargo, el lugar de la expectación puede modificarse intencionalmente en forma provisoria, como parte de un recurso poético: el espectador puede salir, de este modo, de dicho espacio para ingresar en el campo del acontecimiento poético. Pero el espacio de expectación nunca desaparece por completo. Sobre este particular, Dubatti ejemplifica:

Puede quedar delegado a un único espectador mientras el resto de la platea participa *tomada* por el acontecimiento poético, pero dicho espectador es el que garantiza que el teatro no se transforme en para teatro. No hay teatro sin función espectacular, sin espacio de veda, sin separación óptica entre espectáculo y espectador (Dubatti en Ábalos, 2008: 95).

La pérdida de la dimensión espectacular determina, para el autor, que el teatro se convierta en práctica espectacular parateatral, en la que el observador comparte el mismo nivel de realidad con el acontecimiento observado y en la que el arte se

fusión con la vida. En este tipo de manifestaciones la expectativa es desplazada por la participación, por lo que el espectador frente a la mirada ajena aparece como parte integrante del mismo espectáculo.

Esta última situación es la que presenta más puntos de contacto con la práctica de la instalación, donde la observación tiene lugar en un espacio compartido. En las instalaciones –que no solo comprenden los objetos sino el espacio que los separa y la propia corporalidad del espectador–, desaparece la diferencia estricta entre interior y exterior, así como la del sujeto en tanto espectador respecto de su función como componente indisoluble de la obra. Esta transgresión de las categorizaciones está en el mismo germen de la práctica de la instalación y, en ese marco, la percepción momentánea y fugaz adquiere su valor por sobre la concepción de la obra autosuficiente que postulaba la estética tradicional (Rodríguez Cunnill, 1999).

La instalación y su dimensión teatral

La condición teatral de la instalación puede rastrear sus antecedentes en la noción modernista de *Gesamtkunstwerk*, el ideal wagneriano de la obra de arte total, síntesis creativa capaz de unir drama, música y artes visuales en el marco del escenario operático. Si bien hay importantes diferencias conceptuales entre la instalación y la obra de arte total, ambas parecen presentar como denominador común el establecimiento de nexos fluidos con la idea de teatralidad, comprendida como concientización del proceso de vida y nuestro rol en ese marco, más que como referencia al dominio del género dramático (De Oliveira y otros, 1994).

El concepto de obra de arte total conjuga la actividad propuesta por diversas artes para conseguir una sola. Wagner manifestaba que allí donde una de las artes alcanzaba sus límites infranqueables, comenzaba exactamente la esfera de acción de otra y esta unión íntima de ambas permitiría expresar lo que no eran capaces de expresar cada una de ellas por separado (Wagner, 1987).⁴

Esta convivencia se pensaba en relación con un tiempo determinado: ya no se trataba de un arte de objetos inamovibles e imperecederos, sino de una intención de captar la atención del espectador en un momento concreto; no una estructura unitaria y única, sino diversa en su totalidad. Esta condición, así como la yuxtaposición de diversas artes para convertirse en otra de entidad superior –una especie de una unidad orgánica en la que es posible verificar la existencia de diferentes componentes– es, por tanto, una de las características que heredará la instalación. De alguna manera, podemos entender que esta última recupera esa búsqueda, al combinar los elementos materiales que la integran y la posibilidad de ofrecer una experiencia singular y corpórea al espectador.

Sin embargo, es preciso indicar que mientras la obra de arte total buscaba cautivar

al espectador para aumentar el grado de ilusión, propiciando el reencuentro con una unidad perdida –la participación en el rito–, la instalación no busca habitar al espectador sino ser habitada por él (Alberganti, 2013). Por eso, el núcleo central de la instalación ya no es el espacio escénico con sus actores, sino la relación del espectador con un campo de fuerza cimentado por las relaciones entre los objetos que contiene: el artista pone entonces en juego y en tensión a los objetos en el espacio arquitectónico, que construye un todo coherente e insta al público a tomar conciencia de su integración en esa situación que se crea.

Si bien el primer sentido que se asigna al término *teatral* lo define como *relativo al teatro*, una acepción de uso más corriente lo presenta como una *acción fingida y exagerada*, y se aplica a cosas de la vida cotidiana hechas afectadamente, con el propósito de llamar la atención (Aninat, 2004). Al respecto, José Sánchez ofrece una perspectiva de interés cuando señala: «Hablamos de teatralidad cuando quién actúa o quien dispone lo hace en la certeza de estar siendo mirado (o escuchado) por otros y con la pretensión de determinar o condicionar esa mirada» (Sánchez, 2010: 12).

La cita da cuenta del rol de la mirada como factor condicionante del comportamiento espontáneo, que da lugar a un actuar para el otro. Y, recíprocamente, la posibilidad de alterar intencionalmente la actuación o la construcción, de una propuesta artística en este caso, en busca de la devolución de esa mirada.

Estamos, entonces, más cerca de entender la teatralidad como una acción fingida y exagerada de una escena. Josu Larrañaga (2001) contribuye a la comprensión de esta idea cuando remite a la doble traducción que admite la palabra inglesa *installation*: como instalación, en el sentido de colocación, según la acepción corriente, y como investidura, tal como se utiliza el término *investir* en sentido oficial, es decir, como una forma de conferir dignidad o importancia a algo o a alguien en un momento particular. De este modo, la instalación instituye una totalidad significativa al conferir al espacio/tiempo que ocupa y a las imágenes y objetos que exhibe, una cualidad preeminente y diferenciada (Larrañaga, 2001). La investidura añade un suplemento a lo existente y es este suplemento o exceso de sentido, que lo asocia a lo artificioso, lo que determina su carácter teatral. El exceso, la intención de atraer la mirada del otro, se encarna para Sánchez en la presencia de un cuerpo que construye el artificio. Con relación a esto, el autor explica: «Paradójicamente, no es lo artificioso lo que destaca como excesivo, sino la corporalidad que subyace al artificio, es decir, el resto de organicidad (carne, movimiento, memoria) que ha quedado prendida en el fingimiento o el engaño» (Sánchez, 2010: 12).

Reflexiones finales

El espectador que entra en la sala se enfrenta a un entorno completamente inesperado, en el que es capaz de percibirse a sí mismo como un elemento del conjunto (Kabakov, 1995). Por eso es que podemos decir que la instalación inaugura la experiencia estética del espacio en vivo, en la que la obra se presenta como algo que acontece durante la reunión entre el visitante y el lugar y recupera aspectos propios del convivio. La fusión entre espacio plástico y espacio escénico permite a la obra relocalizarse en una frontera entre el arte y la vida mediante un desplazamiento del espacio simbólico en el espacio real.

En este sentido, Larrañaga señala que las instalaciones funcionan como *escenografías descentradas*, dado que no solo construyen arquitecturas efímeras puestas al servicio de una actuación temporal, sino que en ellas el punto de vista se desplaza al interior de la obra y se multiplica en relación al recorrido aleatorio elegido por cada espectador. Como expresa el autor:

El modo de proceder de la instalación tiene que ver con la particular manera de engendrar y crear espacios, a partir de la puesta en escena, tanto del mundo de los juegos como de los sueños, porque al igual que en estos dos mundos, se construye un espacio basado en una puesta en escena [...] que se activa y se modifica con el propio actuar (Larrañaga, 2001: 60).

Es por ello que, como una puesta en escena, la instalación actúa en sentido contrario al que es habitual en el mundo del arte, en el cual un cuadro sobre el muro o una escultura sobre su pedestal, generan un quiebre entre el espacio expositivo, la obra y el sujeto espectador. La conversión del espacio de la exposición en escena se hace posible por las particularidades de estas obras, cimentadas en torno a estrategias de uso, proceso e interacción. Por eso, la relación de complicidad que se establece entre el desplazamiento del espectador y la construcción de contenido a través de su experiencia son consustanciales a su práctica (Larrañaga, 2001).

La instalación sería, entonces, una escena a la que el espectador se incorpora, en la que «se produce o puede producirse un acontecimiento» (Kabakov, 1995: 26). Pero es una escena construida deliberadamente para procurar una internalización de la ilusión. Con la particularidad de que se trata de un espacio *teatralizado* que no supone un intento por transformarse en otro, ni por construir una nueva temporalidad, sino que, por el contrario, logra hacer sensible el espacio presente del espectador.

Bibliografía

- ALBERGANTI, A. (2013). *De l'art de l'installation: la spatialité immersive*. Paris: L'Harmattan.
- BREYER, G. (2005). *La escena presente*. Buenos Aires: Infinito.
- CORNAGO, O. (2009). «¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad». *Agenda Cultural Alma Mater* (158). Medellín: Universidad de Antioquia.
- DE OLIVEIRA N., PETRY, M. Y OXELEY, N. (1994). *The installation art*. Londres: Thames and Hudson.
- DIÉGUEZ CABALLERO, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidad, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2008). «Teatro y cultura viviente». En Abalo, F. (ed.). *Arte y liminalidad*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- (2005). *Escritos sobre teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*. Buenos Aires: Nueva generación.
- (comp.) (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- KABAKOV, I. (1995). *Installations 1983-1995*. París: Centre Georges Pompidou.
- LARRAÑAGA, J. (2001). *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea.
- SÁNCHEZ, J. Y PRIETO, Z. (2010). *Teatro. Itinerarios por la Colección*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fuentes de Internet

- Aninat, T. (2004). *En Memoria* [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2014 en <www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf>.
- Debona, S. (2003). «Los espacios inmersivos (o en busca del paraíso perdido)» [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2014 en <<http://andamio.freeservers.com/dida/num-dos/dabona.pdf>>.
- Rodríguez Cunnil, I. (1999). *Multiplicidad y fragmentariedad en el arte contemporáneo a través de un análisis de instalaciones y videoinstalaciones* [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2014 en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw0908>>.

Notas

1 Óscar Cornago considera que el elemento clave para intentar una lectura de la teatralidad radica en la mirada del otro, que funciona como detonante. Si bien todo fenómeno estético –y por ende toda obra de arte– supone la intencionalidad de construir pensando en el posible efecto que ha de causar en su receptor, la teatralidad supera esa instancia, al carecer de existencia por fuera del momento en que se concreta la acción de mirar y ser mirado.

2 En sentido filosófico, todo acontecimiento supone la perseverancia de una alteración en la que confluyen y se ponen en relación, en un sentido contingente y paradójico, múltiples y heterogéneos mecanismos azarosos, singulares y productivos de experiencias y subjetividades.

3 El área de veda o de actuación puede estructurarse aún por medio del sólo gesto o incluso por la sola mirada del actor, determinando la aparición de un espacio sagrado e inviolable, en el que cobra sentido la distancia de la que habla Walter Benjamin.

4 Enraizada en las bases de este arte total se halla la idea de unificar el arte y la vida, fenómeno similar al perseguido en el contexto histórico en el que aparece la denominación de instalación.

ENTREVISTA

ENTREVISTA A LOS MIEMBROS
DEL TALLER DE LA LUZ

FOTOGRAFÍA Y CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES EXPANDIDAS

LETICIA BARBEITO ANDRÉS

leticiaarbeitoa@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza
del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

El Taller de la Luz fue un colectivo fotográfico integrado por Lourdes Almeida, Gerardo Suter y Javier Hinojosa, que surgió en 1980 en la Ciudad de México, tiempo después de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana, organizada por el Consejo Mexicano de Fotografía, de la cual fueron rechazados. Fue un proyecto de corta vida, pero de mucha proyección y resonancia, que presentó la que fue su exposición más importante en el Museo Carrillo Gil, en septiembre de 1982, y que contó con muchas instancias de experimentación, de aprendizaje y de ejercitación conjunta. En líneas generales, el Taller, junto con otros grupos coetáneos y afines, apostaba a otras visiones de lo tecnológico, ya que desplegaba una convivencia inédita con otros campos de acción y con varios procedimientos articuladores. Aplicaban técnicas experimentales, como la intervención pictórica manual, el *collage*, el ensamble de Polaroids, el rayado de emulsiones y los sistemas de montaje inexplorados hasta el momento, entre muchos otros modos de construir las imágenes. Este escrito es el compilado de tres entrevistas realizadas a los tres miembros del colectivo, en las ciudades de México D.F. y de Cuernavaca, entre enero y febrero de 2014.

Contexto histórico, pertenencia e independencia disciplinar

En relación con el Coloquio Latinoamericano de Fotografía de 1978 y con lo que sucedía en torno a él, ustedes comenzaron a autodenominarse «fotógrafos independientes». ¿Independientes de qué cosas se sentían, a qué apelaban con eso y a partir de dónde se definían?

Gerardo Suter: Yo creo que lo que habría que citar primero es el momento histórico y a los que, en ese momento, construían un lugar muy sólido en la fotografía, que antes no lo tenían. Ese año fue el *boom* de la fotografía latinoamericana. Si bien antes había fotógrafos y movimientos fotográficos en los clubes fotográficos, la fotografía en México y en América Latina no había tomado el carácter que tuvo a partir de 1978. Paolo Gasparini y Pedro Meyer fueron los dos grandes impulsores de la fotografía en ese momento. Cuando eso se produjo, también había un grupo de fotógrafos que comenzábamos a entrar en el medio, que teníamos 18 años y que, de algún modo, reaccionábamos a lo que considerábamos *el poder* de ese momento. Muchos habíamos quedado fuera de esa primera selección del Coloquio Latinoamericano y de la respectiva muestra, que fue en el Museo de Arte Moderno. Nos preguntábamos por qué algunos quedaron seleccionados y nosotros no; por qué algunos que detentaban el poder tenían que dictar cuál era la línea que se tenía que seguir. Entonces, hubo una reacción natural de muchos que no quedaron seleccionados en esa muestra y que pensaban que se merecían estar dentro de esa exposición.

Javier Hinojosa: Era, justamente, una especie de constante histórica, que es así y que así seguirá siendo. Sin embargo, ahora hay otros medios con sus formas para iniciar una carrera porque, por ejemplo, a los mercados les resultan muy interesantes los productores jóvenes emergentes, las modas momentáneas, etcétera.

Ahora los jóvenes tienen otras posibilidades que las que teníamos nosotros en su momento. Entonces, éramos independientes justamente de la subvención del Estado, de las instituciones que manejaban el campo de la fotografía y nos tratábamos de configurar como un grupo autogestor que generaba sus propios proyectos y sus propias exposiciones sin depender del Estado. Hoy, al menos en la Ciudad de México, aumentaron las posibilidades, hay becas, como las de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de México. A partir de los trabajos de los años setenta y de los años ochenta, que fueron muy importantes, se formaron las bases para que se expandiera la fotografía. Por ejemplo, hasta ese momento y a pesar de que México era un país tan grande y con tanta producción fotográfica, no teníamos una sola Licenciatura en Fotografía.

Lourdes Almeida: Creo que realmente nadie se oponía a nada. Cómo se dieron las cosas. Hubo una convocatoria para el Primer Congreso Latinoamericano de Fotografía [realizado en México en el año 1978], impulsada por los miembros del Consejo Mexicano de Fotografía, que ya tenía una idea muy clara de lo que quería en ese momento y en esta idea preponderaba la fotografía documental. Nosotros éramos muy jóvenes y Gerardo Suter y Javier Hinojoza todavía más jóvenes que yo y, tal vez, el tipo de piezas que mandamos no impactaban visualmente.

¿No impactaban desde lo técnico?

Lourdes Almeida: No, desde el tema. Creo que yo mandé una propuesta basada en una metáfora del embarazo de la mujer. Aunque había gente más enojada que nosotros, como Barrida, nuestro enojo se debía a no saber por qué, sin más explicaciones, no te aceptaban; porque realmente era el primer evento importante de fotografía en México. Creo que uno de los jurados fue Raquel Tibol y en un congreso en el que a mí se me ocurrió hacerle la pregunta, ella me dijo: «A mí me gustaría saber qué envié, para saber qué fue lo que rechacé». Porque ni ella se acordaba por qué me había rechazado. Y, obviamente, cuando yo le hice esta pregunta ella me tenía muy identificada. Lo cierto es que, a raíz de todo esto, algunas personas empezamos a reunirnos un poco más.

Dinámica de trabajo y obras

Y el trabajo colectivo que hacían con el Taller de la Luz, ¿consistía en unir las producciones individuales o elaboraban obras de manera conjunta?

Lourdes Almeida: No, hacíamos trabajos colectivos. Hicimos dos trabajos. Participamos en el Segundo Encuentro de Arte Joven como el Taller de la Luz. No ganamos, pero quedamos seleccionados por una pieza *al limón*.¹ Yo sé que *al limón* son dos personas, pero éramos tres. La pieza se llamaba «Plaza de Toros de México» y desde la concepción fuimos los tres a la Plaza de Toros. Nos gustaba mucho en esa época el juego, de hecho, por ejemplo, nos imponíamos ejercicios, que la única que los hacía era yo (risas). Uno de los ejercicios fue el virado por zonas, que fue una de las propuestas más recurrentes del Taller de la Luz, tal es el caso de la exposición en el Carrillo Gil.

La pieza que se mandó de Plaza de Toros tenía, entonces, virado por zonas, fotografías que habíamos tomado en un colectivo y, obviamente, una Polaroid, pero todos hacíamos Polaroids, todos hacíamos fotos en blanco y negro y en conjunto se decidía cómo iba a ser el fotomontaje. Era muy divertido. Y esas obras ya no las tenemos nosotros, porque si era parte de la selección ya se quedaba en las selecciones del Encuentro de Arte Joven y nunca se nos ocurrió registrarlo. Hicimos, también, la portada de un disco a partir de estas técnicas experimentales y de esos modos de trabajar en conjunto.

Creo que, de todas formas, lo más interesante como grupo era reunirnos a discutir el trabajo de cada uno y pensar en los modos de estructurar los proyectos y de construir las imágenes.

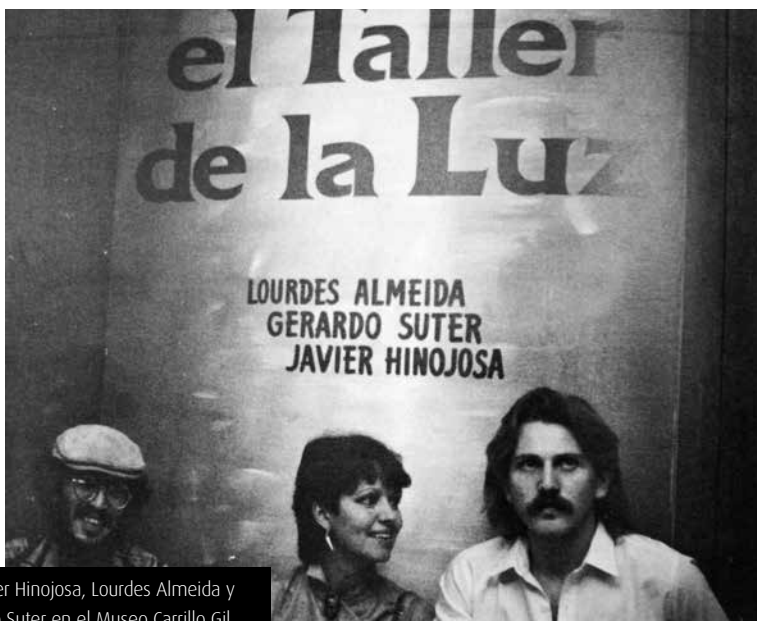
¿Como en una clínica?

Lourdes Almeida: Digamos que era una especie de clínica. Una necesidad de intercambiar, a decir verdad, porque el intercambio de ideas siempre es muy interesante, muy enriquecedor, y uno siempre necesita el *cuchillito* para que no te lo creas, porque si le enseñas las cosas a tu mamá siempre te va a decir que están lindas. Necesitas un ojo crítico en el que confíes. Y eso a lo mejor ayudaba.

¿Y las discusiones tenían que ver con lo disciplinar, es decir, con lo fotográfico y nada más, o sentían que estaban coqueteando con la pintura o con otras disciplinas?

Lourdes Almeida: No creo que fuera importante plantearlo desde lo disciplinar, porque no se lo planteaba, precisamente, como fotografía. El trabajo de Javier, en esa ocasión, era totalmente abstracto y lo de Gerardo y lo mío no. Por ejemplo, ellos, en un momento, se dedicaron bastante al virado por zonas y yo continué el primer trabajo que hicimos sobre objetos cotidianos. Eran ejercicios en los que les poníamos a toda la fotografía un cemento que se usa para la gráfica, el cemento iris.

Se lo poníamos a toda la foto, hacíamos todo el proceso de virado y, cuando habíamos terminado de virar, se lo quitábamos. Después, fue con pincel; luego, de diferentes maneras, y posteriormente, digamos que se puso de moda como recurso.



Javier Hinojosa, Lourdes Almeida y Gerardo Suter en el Museo Carrillo Gil, 29 de septiembre de 1982

¿Qué aspectos movilizaban más a los proyectos, lo disciplinar, lo temático, etcétera?

Javier Hinojosa: Yo creo que, para ser franco, era como este extraño placer por hacer cosas distintas y por jugar y por sentir la alquimia; también tenías la posibilidad de hacerlo con la fotografía, que es un medio más o menos controlable. Al menos a mí me interesaba mucho esta relación, por ejemplo, con la pintura, porque quizás yo tuve bases culturales más importantes sobre la pintura que sobre la fotografía. Eso fue algo que aprendí solo –o a lo sumo de algunos amigos–. Entonces, era muy particular el placer que me daba poder romper y experimentar y que,

además, se contraponía con el resto de *mi hacer*. Desde, más o menos, 1977 mi trabajo en la universidad era más riguroso, más bien me formaba como fotógrafo desde lo técnico, leía mucho sobre sensitometría, óptica, curvas características, aprendía a revelar bien, etcétera.

¿Tenían relación con el ámbito del grabado?

Javier Hinojosa: No mucho, pero yo sí la tuve más adelante, más o menos en 1988, cuando cursé en Bellas Artes una actualización para maestros que no teníamos la Licenciatura.

Gerardo Suter: En cuanto a aquellas cuestiones por las que nuestras producciones no eran legítimas, en ese momento se pensaba que era lo temático, pero si soy sincero –y viéndolo a la distancia–, creo que muchos no tenían la calidad, ni la trayectoria, ni un trabajo sólido. Fue un momento muy primitivo del nacimiento de la fotografía, todavía nadie estaba bien ubicado; es probable que haya habido favoritismo en la selección, pero ni el trabajo que se expuso en el Museo de Arte Moderno era pésimo ni hubo trabajos muy importantes que quedaron afuera. Se trataba, entonces, del derecho a participar más que de una cuestión estética, más que de una cuestión política. Eso desató muchas otras cosas y creo que eso es lo más importante, porque hizo que mucha gente se preocupara por la fotografía, que se preocupara por producir con calidad y que pensara ya no en imágenes aisladas –este es un punto muy importante–, sino en ensayos fotográficos, en portafolios, en trabajar de una manera mucho más organizada y profesional, y en tener una visión del mundo. Nos hizo empezar a trabajar en un sentido autoral mucho más fuerte. Esa fue la parte buena, de ese movimiento.

Empezar a trabajar en un sentido autoral ¿se deriva de todo el contexto en general o de lo que pasó a partir del Coloquio, en particular? ¿Qué tenían en común esos grupos que comenzaron a conformarse?

Gerardo Suter: Empezar a trabajar en un sentido autoral fue la parte buena de lo que pasó a partir del Coloquio. Un par de años después se formaron y se organizaron varios grupos y, claramente, se polarizó la escena: los que estaban en el Consejo Mexicano de Fotografía y los que no. De los que estaban afuera, algunos tenían un carácter editorial, como *El Rollo*, y otros que se dedicaban no solamente a hacer publicaciones, sino, también, a hacer exposiciones, a hacer todo un planteamiento ideológico acerca de la función de la fotografía, del que se derivaba la idea de que

la fotografía era un lenguaje mucho más amplio donde el documental llenaba uno de esos espacios. Pero no era el único espacio, sino que había búsquedas mucho más personales, íntimas, que no tenían que ver necesariamente con lo documental o, por lo menos, nunca llegamos a ese punto. Sin embargo, sí lo vemos ahora, pues cualquier fotografía es un documento, no importa cómo se lo maneje, es decir, no necesariamente tenía que estar vinculado a lo social estereotipado. Y así fue como se hicieron muchos grupos, pues todos pasamos por muchos colectivos, ya ni me acuerdo de los nombres. En *Fotógrafos independientes* llegamos a ser cerca de 30. Otro ejemplo de grupo conformado en torno a la edición fue un libro llamado *26 fotógrafos independientes*. Pero creo que lo más importante, aquello que aglutinaba a todos, era establecer esta distancia entre el Consejo Mexicano y, si ellos tenían las posibilidades de conseguir espacios y publicaciones porque estaban muy cerca del sistema y del Gobierno, nosotros íbamos a tratar de hacer lo mismo, de abrir nuestros propios espacios para poder difundir el trabajo y para organizarnos de manera independiente, autónoma, para conseguir espacios para exponer nuestra obra, en México y fuera de México.

Javier Hinojosa: *Fotógrafos independientes* fue un grupo muy amplio, que lo coordinaba un hombre que se llamaba Francisco Barriga, que creo que ahora es el coordinador de Lingüística en el Instituto Nacional de Antropología. Él dejó la fotografía. Suele suceder. Ahí lo conocí a Gerardo, por medio de Juan Villoro. Él era amigo de Juan y yo también, porque hicimos juntos la *prepa*. Nos hicimos amigos y conocimos, también, a Lourdes a través del grupo. Nos entendimos y empezó a funcionar el Taller.

Javier Hinojosa: Teníamos en común que éramos medio irreverentes, o sea, que nos gustaba mucho la parte que rompiera con la fotografía tradicional. Eso no quiere decir que no hayamos caído en la tentación de haber hecho algo de documental, porque, además, era de lo que nos nutríamos. Por ejemplo, en mi caso, siempre digo que en gran parte soy fotógrafo por haber visto *The Family of Man*, el catálogo. Y aprecié –y sigo reconociendo en ese tipo de estética– un enamoramiento de la fotografía, pero en la práctica también me gustaba la parte manual y de prueba: ¿qué pasa si hago esto y qué pasa si hago esto otro?, en lo que respecta a la posproducción y a la posibilidad de jugar con los materiales. Lo que queríamos hacer era romper con lo que se hacía en ese momento sin darnos cuenta de que cada quien por su lado lo trataba de hacer. Creo que el Taller de la Luz nunca fue una formalidad ni tuvo una metodología ni una estructuración. Trabajamos porque nos gustaba trabajar, juntarnos, mostrar nuestros trabajos, enseñarnos lo que podíamos hacer,

rescatar antiguas cositas, regidos por ese cierto sentido de búsqueda de otras posibilidades dentro de lo que se consideraba el lenguaje fotográfico en ese momento.

Lourdes Almeida: Teníamos en común que no nos interesaba la fotografía documental, que nos interesaba explorar. No sabíamos qué exactamente, pero explorar lenguajes que no fueran documentales. En muchas ocasiones, eran situaciones abstractas; recuerdo que a mí me gustaba mucho este *rollo* de la arquitectura, pero no como arquitectura, sino como reflejos, como formas. Claro, es muy diferente a la madurez del trabajo que uno puede hacer ahora, porque el trabajo que hace uno ahora sí es maduro, hay propuestas mucho más interesantes, elaboradas; pero bueno, es la educación y la formación que se toma con el tiempo. Entonces, personalmente, no creo que con ninguno de estos proyectos hayamos sido muy contestatarios, considero que éramos más contestatarios en el sentido de cuestionar todo, hasta a nosotros mismos.

¿Por qué nos empezamos a reunir quienes luego fuimos el Taller de la Luz? Para platicar, para intercambiar ideas, para intercambiar técnicas, para aprender más. Éramos tres personas muy curiosas y era una forma de intercambiar y de avanzar. A lo mejor Hinojosa era más técnico, más bueno en ese plano, pero cada uno, a su manera, tenía mucha información y, sobre todo, información cultural que a todos nos interesaba. Yo conocía muchísima gente del mundo cultural con la que trabajaba y eso te enriquece mucho; a nosotros nos enriqueció mucho ponernos a discutir. Llega el momento en el que cada quien prefiere seguir por su lado para no tener el compromiso de seguir una estética como grupo y, sobre todo, porque somos muy inquietos los tres. Ninguno ha dejado de trabajar nunca.

Fragmentación, definición y *desdefinición* disciplinar

¿Qué implicaba el fotoperiodismo en las décadas del setenta y del ochenta?

Javier Hinojosa: El fotoperiodismo estaba centrado, básicamente, en la denuncia social, participaba en movimientos sociales o denunciaba socialmente la injusticia, la pobreza, la desigualdad social que existía en América Latina; por ejemplo, la influencia que venía de todo este proyecto de los coloquios, desde mi punto de vista, se institucionalizó un tanto. Es decir, eso lo tomó el Estado, por medio de los voceros –que en ese momento era Pedro Meyer, el Consejo Mexicano de Fotografía– que tenían los contactos con el Estado para conseguir patrocinios y subvenciones. Por esto, de alguna manera se oficializó qué era la fotografía culta y qué era la fotografía de exposición culta, porque siempre han existido los *fotoclubs*, cuya forma de mirar

es tan respetable como muchas otras. Los *fotoclubs* tendían a lo costumbrista, a lo folclórico y eran, de alguna manera, despreciados por esta parte documental más dura, más ideologizada. Lo más curioso era que dentro de nuestro grupo estaba, también, la gente más extrema en cuanto a posturas ideológico-políticas, como Nacho López, Héctor García Canclini, Pedro Omar Valtierra, gente que todavía más extrema. Entonces, había una distinción, matices, en cuanto a lo que podía ser el fotoperiodismo y la fotografía documental. Yo nunca hice fotoperiodismo.

¿La importancia del momento radica en el fenómeno experimental que se dio ante los posibles encasillamientos?

Gerardo Suter: Sí, pero es una fase experimental, no quiere decir que sea la primera de la historia, porque en cada época de la fotografía hay una vertiente experimental en la que se experimenta con los medios, con el lenguaje, pero muy pocas veces se experimenta hacia adentro, ¿no? No es hacia el lenguaje propio de la fotografía, porque qué implicaría experimentar hacia dentro de la fotografía. Implicaría reflexionar acerca de cuestiones esenciales espacio-temporales en el área y no haciendo que la imagen fotográfica se traslade a otras disciplinas. Creo que hay dos formas de experimentar: de manera formal o conceptualmente y creo que si lo haces hacia adentro, en cualquiera de esas dos maneras, esta búsqueda de encontrarle a la imagen un sentido distinto, desde adentro a mí ahora en lo particular me parece más interesante que lo otro. Y vuelvo a esta idea, para mí, de la imagen expandida o de la fotografía expandida: esta expansión no necesariamente tiene que ver con la expansión hacia otros medios, sino que, más bien, la expansión tendría que ser hacia el interior de la propia fotografía.

Ahora bien, ¿qué manera podemos entender la expansión de la imagen, dentro del campo de la fotografía o dentro del campo de la imagen en general? Todas esas reflexiones y puntos de vista en aquel entonces no estaban claros. Tuvieron que pasar veinte años o treinta años para que uno empezara a ubicar todas esas inquietudes y a darles forma. Además, todas estas teorías y revisiones críticas del trabajo son a posteriori. Primero uno hace las cosas y lo hace por el placer de hacer, pero no por querer cambiar nada.

¿Existía ahí una noción estereotipada de la función social de la fotografía?

Gerardo Suter: Sí, muy estereotipada y, aunque lo negaran, el éxito de esas imágenes de la fotografía documental fue más hacia fuera de Latinoamérica que hacia dentro de Latinoamérica. También, eran imágenes que cierto tipo de mercado

buscaba y lo que muchos fotógrafos hacían era reproducir el imaginario que los países centrales tenían de Latinoamérica y alimentar esa visión. Gente jodida, gente reprimida, hambre. Eso era lo que vendía también.

Quizás pareciera que ciertos procesos creativos no se le permitieran a Latinoamérica, como si, por ejemplo, no se pudiera ser abstracto ante determinadas realidades.

Gerardo Suter: Sí, claro, durante muchos años todas las obras de muchísimos pintores uruguayos y argentinos, de todos los modernos, estuvieron olvidados. Pero cuando se ve esto todo a la distancia adquiere un carácter totalmente distinto. Tú ves el trabajo que muchos fotógrafos estaban haciendo en ese entonces y ves el trabajo que están haciendo ahora y van para atrás, porque hacen eso de lo que renegaron en aquel entonces. Muchos van para atrás.



Hecho en Latinoamérica (1978).
Portada del catálogo de la Primera
Muestra de Fotografía Latinoamericana
Contemporánea realizada en el Museo
de Arte Moderno de la ciudad de México

¿Retroceden en cuanto a los cuestionamientos?

Gerardo Suter: Sí, en esos cuestionamientos y en la manera de entender la imagen. A la imagen y a la fotografía las tenemos que empezar a entender o tenemos que ir un poco a la par de cuáles son sus funciones en la sociedad, cuál es el papel que juega la fotografía hoy. Hay muchas maneras de actualizar nuestro trabajo y no pensando que la fotografía es algo inamovible, único, o que solamente debería estar dedicada a una sola cosa. En esencia cumple una sola función, pero el uso que tú le puedas dar a eso es infinito. La función que tiene la fotografía es la de ser un documento temporal.

¿Y cuál era la relación que ustedes tenían con el pasado y con el futuro?

Lourdes Almeida: Con respecto al pasado, digamos que todos sabíamos que Manuel Álvarez Bravo era la *vaca grande* o la *vaca sagrada* y Manuel estaba muy alejado de lo que era todo el Consejo Mexicano de Fotografía. En el grupo del Consejo había gente muy valiosa, creo que se pelearon y que ellos nos empezaron a jalar. Nacho López y Héctor García Canclini se pelearon con Pedro Meyer. Para mí, Nacho López es otra de las *vacas sagradas* de la fotografía en México, porque es un poco como Henri Cartier-Bresson. La gente creía en el momento instantáneo y no, era un momento que construía. Nacho López hacía lo mismo, hay fotos gloriosas. Hay una foto gloriosa de Nacho de una chica caminando en los años sesenta por Eje Central, una calle que ya no existe, que se llamaba 20 de noviembre. En la foto todo el mundo le está chiflando y hay una serie de esa chica que él hacía. Lo que pasó fue que él contrató a una bailarina, salió con ella a la calle y tomó las fotos, pero eso lo supimos después. Eso es foto construida. Entonces, ese *cuate* se adelantó a nosotros. Por eso, cuando no nos aceptaron en el Coloquio Latinoamericano de Fotografía y nos empezamos a reunir, nos jalaban al Taller de la Luz, porque finalmente a lo mejor nuestras fotos no eran tan elocuentes, pero nuestros discursos no eran tan malos. Sabíamos defendernos, hablando.

Desde mi punto de vista, Lola Álvarez Bravo es pionera en foto construida; Manuel Álvarez Bravo también. A lo mejor fue en respuesta a la presencia de Edward Weston en México. No trabajaban únicamente desde el hacer del retrato, del documental o del ensayo fotográfico, porque Manuel y Graciela Iturbide y los de esta generación de Mariana Yampolsky son ensayistas, no es documental per se. No es el que va tras la noticia. Es un ensayo poético, desde mi punto de vista. Yo no soy historiadora ni curadora y a lo mejor me equivoque; sin embargo, a ellos, a veces, también les gustaba el juego de la forma, por la forma y por lo abstracto. Hay un

portafolio lindísimo de Manuel Álvarez Bravo que pertenece al Museo de Arte Moderno de México, en el que aparecen fotografías de recortes de papel y son abstractos. Es precioso; la luz, la forma. El trabajo de Lola, que ahorita lo vemos, se me hace fuera de serie, porque ese sí es nuestra propuesta. Afortunadamente, se hizo un facsimilar, por eso lo tengo.

¿Con quién se sentían hermanados en esos replanteos, en esas producciones?

Lourdes Almeida: Déjame ver, porque siempre hay una influencia. Mira, yo empiezo a trabajar la Polaroid cuando un director de teatro, Juan José Gurrola, me dijo: «Está esto divertidísimo». Quien estaba trabajando mucho en ese momento con la Polaroid era Jan Hendrix, eran amigos comunes. Jan Hendrix es un artista plástico. Pero no tiene nada que ver, por ejemplo, cuando mucha gente luego me dijo que yo era la hija de Hockney (David), porque yo no conocía el trabajo de Hockney en ese momento. Después coincidió que era al mismo tiempo y eso, pero no lo conocía.

Hacia una fotografía latinoamericana

Entonces, y reactivando las preguntas que movilizaron el Coloquio de 1978, ¿creen que es posible definir una fotografía latinoamericana?

Lourdes Almeida: Es que nosotros no lo cuestionábamos en ese momento, en 1980 no nos lo plateábamos. Sin embargo, yo me doy cuenta de lo importante que es la fotografía latinoamericana cuando voy a Cuba, porque en el Coloquio no participé. Yo apenas me estaba metiendo en la fotografía y todavía no se me había ocurrido participar en el Coloquio, que hubiera sido interesantísimo. En los coloquios había cosas muy claras y había gente que quería llevar a la fotografía latinoamericana por un camino, había gente clave y eran los que movían los hilos, como Pedro Meyer y como la gente que tenía poder y que no era precisamente Enrique Bostelmann, por ejemplo, quien estaba en el Consejo. Era Pedro, porque era *grillo* y no Nacho López, que en ese momento era un fotógrafo mucho más consolidado que Pedro Meyer.

Gerardo Suter: Creo que ese concepto de la fotografía latinoamericana se trató de construir de distintas maneras. Lo curioso es que todos los que han escrito sobre la fotografía latinoamericana son extranjeros, o sea, todas las revisiones de la llamada *fotografía latinoamericana* las han hecho una estadounidense, una suiza y un español. Son los que se han abocado. O Wendy Watriss, que hizo un libro, es la que

fue directora del Fotofest y sigue estando en Fotofest en Houston; Erika Billeter, que hizo un libro sobre fotografía latinoamericana; y Alejandro Castellote, que coordinó el libro *Mapas abiertos* (2003). Son tres visiones que no son malas, pero desde Latinoamérica no se ha escrito ninguna; digamos, de manera sistemática, no conozco una muy buena investigación. Están los fotolibros latinoamericanos, están los catálogos de los coloquios, pero se interrumpen en los años ochenta.

Lourdes Almeida: Ahora, más que nunca, es todo muy global. Es complejo encontrar el hilo de quién empieza primero, si La Chapelle, si Marcos López, porque todos empezaron, todos empezamos al mismo tiempo, es muy chistoso, no es precisamente que nadie esté copiando a nadie y los discursos son muy parecidos. En estos casos, lo que es diferente es el *Kitsch*. Es *Kitsch* todo, pero, ¿qué plantea cada *Kitsch*? Finalmente, Marcos López sigue representando temas sociales y La Chapelle plantea temas mesiánicos o cosas por el estilo, pero hay un *rollo* de una fotografía muy global a partir de la aparición de Internet, pero ya en serio en el 2000, no en 1994 o en 1992, cuando todos empezábamos a entrar. Ya a partir de que es un lugar común como que es muy difícil saber de dónde es cada quien.

Quizás son preocupaciones de época.

Lourdes Almeida: Sí, o preocupaciones que siempre van a existir. Por ejemplo, piensa –hablando de referencias y hablando de si Lola Álvarez Bravo se adelantó a su época– en Aleksandr Rodchenko. La verdad que todas las tomas que tú ves de Weston, de Manuel, de Lola, están muy alineadas con la producción de Rodchenko y Rodchenko trabaja en los años veintitrés. O sea, ¿de qué estamos hablando? La cuestión no es descubrir el hilo negro.

Retomando los planteos del mexicano Leopoldo Zea en torno a la identidad latinoamericana como una construcción diversa y compleja, creo que es preciso vincularla, por ejemplo, a algunos procesos de tu obra en la que se ven construcciones superpuestas y conectadas.

Gerardo Suter: Precisamente, mi exposición *DF penúltima región* (2011), que se realizó en el Colegio San Idelfonso, tiene que ver con todas esas ideas de expansión de la imagen en el espacio expositivo y con estos territorios de incertidumbre, estos territorios en los que todo se puede sobreponer, como si fuera un palimpsesto, donde no hay nada que se borre o, si se borra, se borra un poco y luego se superpone otra capa; pues mucho de las culturas latinoamericanas, y sobre todo en México,

están construidas así. Me interesa el ejemplo del Centro (del *or*), que tú te ubicas en el Templo Mayor y estás parado en el siglo *xv*, *xiv* y, de repente, ves el *xvi*, el *xvii*, el *xviii* y ves el *xxi* al fondo; o sea, estás en un espacio múltiple. Estás parado percibiendo muchos tiempos instantáneamente. Esta sobreposición temporal, derivada de la sobreposición arquitectónica, conecta distintos momentos, tiempos, tiempos históricos, tiempos sociales y culturas, y en Latinoamérica eso es muy común. Bueno, sin ir más lejos, las famosas culturas híbridas de Canclini. Puede ser que eso también haya influido en la manera de ver y en la manera de representar, en la manera de fotografiar, en la manera de entender la imagen. Y para mí lo más importante es el sentido de esa imagen, cuál es la especificidad de la imagen, como diría Vilém Flusser, de la imagen técnica, porque también es la imagen en movimiento y es la imagen fija, que se comportan, para mí, de la misma manera. A veces tú necesitas un tiempo mucho más prolongado para terminar de contar una historia, para cerrar tu narración. Ahí la imagen cinematográfica tiene un sentido para el trabajo que me funciona muy bien, pero no pienso como cineasta, sino que pienso como fotógrafo.

¿De tiempo expandido?

Gerardo Suter: Claro, de tiempo expandido. Al respecto, creo que una de las grandes confusiones que se tienen en el medio es no considerar a la fotografía como un proceso muy complejo y lleno de etapas. Pensamos que la fotografía terminada es lo mismo que la fotografía en el momento de su captura. Pero si distinguimos, a lo largo de todo este proceso, las distintas etapas, vemos cómo ese proceso, sea físico-químico o físico-matemático, se parecen mucho. Entonces, en un primer momento, en este momento de captura de la imagen, el proceso es prácticamente el mismo: generas una imagen, para mí, una imagen latente como la conocemos en el proceso físico-químico (analógico) y una imagen inestable, en el proceso digital. Una vez que tenemos esas imágenes capturadas, revelamos una y a la otra la pasamos a la computadora y abrimos el archivo. En ese momento desplegamos un archivo digital, un negativo digital, o tenemos físicamente un negativo, por ejemplo, una matriz. En los dos casos generamos una matriz. Hasta ese punto, mejor dicho, hasta antes de ese punto, los procesos son iguales. Después hay una diferencia entre los soportes de un *índex* y de otro, de una huella y de otra huella. Hay una diferencia, pero el proceso es prácticamente el mismo. En el proceso de posproducción puede ocurrir cualquier cosa, no sé si podemos seguir llamando fotografía a esa imagen que sale después.

La manipulación de la imagen en Photoshop no es un proceso fotográfico, es un proceso matemático, de manipulación de la imagen, y después la salida, si no sale

otra vez a un proceso fotosensible, es un proceso gráfico de impresión. Entonces, ya la fotografía como tal se diluye. Creo que la fotografía debería definirse como esa primera etapa en la que realmente el tiempo y el espacio se graban en un soporte X. Después, los procesos para hacer visible esa imagen y para poderla reproducir con infinitos no necesariamente tienen que ser analógicos o digitales, pueden ser híbridos. Entonces, llamar a una imagen impresa en un plóter una fotografía es relativo, es más bien la reproducción de un proceso fotográfico. Es una etapa y es la reproducción de una imagen que se generó fotográficamente. En otras palabras, no tengo problemas con lo digital y con lo analógico, simplemente, son procesos y maneras distintas que tenemos de trabajar. Así como hace unos años trabajábamos con ciertas cámaras y con ciertos materiales, actualmente, una parte del proceso se ha modificado técnicamente.

¿A eso apela la idea de fotografía expandida que planteás?

Gerardo Suter: No, la idea de fotografía expandida se relaciona, en parte, con esta expansión de la imagen a lo largo del proceso. Que la imagen se expande, que no es algo único, sólido. Hasta podemos pensar que es algo más líquido, más orgánico y que se expande de distintas maneras a lo largo del proceso. Hay una forma de expansión de la imagen que no es única. Pero cuando escribí sobre la imagen expandida, distinguí la expansión de la imagen en el espacio. Cuando se hace una fotografía hay ciertos elementos que empiezan a chocar en el interior de una imagen: son elementos que tú escoges en el encuadre. Además, escoges un momento determinado y haces una determinada composición de la imagen y los elementos que tienes en la imagen empiezan a chocar entre sí. Porque lo que haces es leer qué hace un florero junto a una cámara, junto a un vaso de agua. Digamos que al interior se dan estos rebotes, estas tensiones, que hacen que hacia el interior haya esta expansión dentro de la imagen. Todo esto tiene que ver con la idea de montaje, como el montaje de Eisenstein, ¿no?

Todas estas teorías del montaje tienen mucho que ver con Aby Warburg. Cuando tienes dos imágenes en un *collage*, o tres, esas imágenes, aunque estén pegadas, están colisionando, hay como una capa de aire entre un tiempo y otro tiempo y esos dos tiempos, o esos dos tiempos y esos dos espacios, están colisionando. Y todos estos golpes y colisiones que hay en esa expansión de la imagen generan, en el espectador, una tercera imagen. Esta podría ser otra forma de expansión: cuando en una imagen incluyes dos tiempos y dos espacios distintos. Esos dos tiempos en un fotomontaje podrían generar, también, un tipo de colisión entre esos dos tiempos que generan en ti otra imagen. Y después a nivel espacial: si yo te pongo una imagen aquí y te pongo

una imagen allá, entras a una instalación o entras a una exposición, tú inmediatamente conectas estas imágenes. Pero lo importante es que esa conexión de imágenes genera en tu percepción otra imagen, una tercera imagen. Se construye a una idea de constelación, donde esta expansión de las imágenes no resulta lineal. Todo mi trabajo está, directa o indirectamente, construido de esa forma.

Hay otro punto importante que tiene que ver con la expansión de la imagen: para que la imagen se expanda y para que choque con otras imágenes tiene que haber espacios vacíos entre las dos. O sea, si no hay un vacío, no puedes generar una colisión. A esos espacios vacíos yo los llamo *parpadeos*. Éstos son espacios de desconexión; espacios que, de alguna manera, son los lugares de silencio que dan la oportunidad de que los elementos se desplacen y de que se llenen esos espacios de silencio. Dentro de toda esta teoría de la imagen expandida está el parpadeo, están las constelaciones, que hacen que el sistema pueda funcionar. Y en el caso concreto de la fotografía, podemos pensar que todo el proceso, el proceso mismo de la fotografía, es un proceso expandido, porque la imagen realmente tiene etapas muy claras de lo que es en la realidad, en el momento de su captura y cuando sale, y en ese ínter hay muchos parpadeos, hay muchos huecos que te permiten tomar decisiones y hacer que esa imagen se pueda expandir de una imagen y de otra.

¿Reconocés que esas características son propias de la fotografía o lo comparte con otras disciplinas?

Gerardo Suter: No, lo comparte con otras disciplinas, pero a mí me interesa particularmente lo que sucede en la foto y los vínculos con mi propia producción, principalmente, con mis instalaciones.

Pero, volviendo a esta idea de definir lo latinoamericano, por ejemplo, yo hice todo un trabajo durante un buen rato que tenía que ver con la revisión de cierta iconografía de lo precolombino. Entonces, sí hay una búsqueda, pero no hay una pretensión de ser latinoamericanos, sino que surge de la necesidad de un momento, también es generacional. No son movimientos aislados. Esas imágenes pertenecen a un momento. Cuando uno piensa en el Taller de la Luz, nuestros colegas estaban trabajando en un sentido similar. Si bien no se puede hablar de una etiqueta, sí hay una coincidencia en una serie de planteamientos en la música, en la literatura, en el cine, en las imágenes. Porque, después, las condiciones en las que vives son distintas. Al menos a mí me pasa. Yo ya experimenté, ya probé, y ahora tengo que ir un poquito más adelante, aunque cuando revisas todo el trabajo hay cierta consistencia en la obra o hay ciertas obsesiones recurrentes en la obra. Yo a veces pienso que son unas, después descubro que son otras.

Esta parte de la temporalidad, de este lugar ambiguo que siempre tiene la fotografía de ficción y realidad, siempre estás representando, siempre es una ficción, precisamente porque en los términos en que es un proceso tan complejo, lo único que está más cerca de la realidad es el primer saltito, es el momento cuando creas esa impronta y todo lo demás se va alejando. Pero en la sociedad de manera extendida, la fotografía sigue estando asociada a la verdad. Entonces, a mí me sirve mucho eso de utilizar la fotografía como un documento o como un objeto vinculado a la verdad, aunque lo que estés contando sea una mentira, una ficción. Es muy borgiana la fotografía en ese sentido y es muy borgiana también porque una foto no es total, es fragmentaria. Siempre es un fragmento de algo, siempre te faltan piezas y en cualquier texto, en cualquier libro de Borges te faltan piezas, no está terminado. Siempre, y también por eso, me interesa más la incertidumbre que la certeza. La incertidumbre te permite seguir pensando en que vas a alcanzar una o varias certezas; te permite, como espectador, como lector, lo que sea, construir, tú también participar y trabajar en alcanzar las certezas. Todo eso, lo incompleto, el fragmento, la incertidumbre, los espacios vacíos, todo eso, para mí, lo inasible. Todo eso es lo que te interesa.

Y todos esos, quizás, sean rasgos bastante latinoamericanos.

Gerardo Suter: Fijate que también puede ser...

Nota

1 Este término es usado para definir un trabajo de a pares.

INSTITUCIONAL

CICLO DE ENCUENTROS

REUNIÓN DE CÁTEDRAS

En este ciclo de encuentros de investigación reflexiva –organizado por el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) de la Facultad de Bellas Artes (FBA) y por la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata durante 2014– se propuso a los miembros de diferentes cátedras, en principio de la FBA, dialogar acerca de un eje transversal que, en cada una de las ediciones de la Reunión de Cátedras, varió. Esta fue una apuesta a la construcción conjunta del conocimiento, así como a la revisión de cuestiones epistemológicas propias de la dinámica diaria de la educación artística.

Durante 2014 se realizaron tres interesantes debates que interpretamos como el puntapié inicial de discusiones que deben ser profundizadas. La primera edición, que tuvo lugar el 30 de junio, se llamó «Cuando la clase la hacemos entre todos. La totalidad interrumpida». Las cátedras que participaron fueron: Introducción a la Producción y al Análisis Musical (profesor titular Daniel Belinche), Teoría de la Historia (profesora titular Natalia Giglietti) y Fundamentos Psicopedagógicos de la Educación B (profesora titular Graciana Pérez Lus).

La segunda edición, desarrollada el 16 de septiembre, se llamó «¿Evaluamos lo que enseñamos? Consideraciones acerca de la evaluación en la educación del arte». En esta ocasión, participaron las cátedras: Fundamentos Estéticos / Estética (profesora titular Silvia García), Taller de Cerámica Complementaria (profesora titular Verónica Dillon) y Didáctica Especial y Práctica de la Enseñanza (profesora titular Patricia Belardinelli).

Finalmente, la tercera edición, llamada «Educación y masividad en la universidad pública. Cuando somos muchos», se realizó el 27 de noviembre y participaron las cátedras: Lenguaje Visual 1B (profesora titular Mariel Ciafardo), Introducción a la Producción y al Análisis Musical (profesor titular Daniel Belinche) y Panorama Histórico y Social del Diseño (profesora titular Nilda Guarino).

La problematización de cada eje desde diferentes perspectivas ha dado visibilidad a cuestiones que, más allá de las disciplinas y de los contextos específicos que cada docente ha podido exhibir, atraviesan al conjunto de nuestra unidad académica y, en muchas oportunidades, trascienden sus límites. Cada uno de los encuentros fue sólo el comienzo de estos debates. Allí quedaron demostradas la necesidad y las ventajas de reformular, en conjunto, problemáticas de semejante amplitud.

En virtud de lo anterior, el IPEAL configuró una agenda de nuevos encuentros que pretenden dar continuidad tanto a las discusiones ya iniciadas como a las renovadas preguntas que se desprenden de las anteriores, para hacer visibles debates que, por diferentes razones, han sido postergados.

LA OBRA QUE NO HICE

DIÁLOGO ENTRE ARTISTAS

La charla «La obra que no hice», cuya finalidad fue pensar y reflexionar sobre los procesos de producción artísticos, se realizó el martes 28 de octubre de 2014, en el marco de la III Bienal Universitaria de Arte y Cultura y fue organizada por el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) de la Facultad de Bellas Artes (FBA).

Del encuentro, participaron Luciano Passarella (Diseño en Comunicación Visual), Mariel Barreña (Música), Daniel Belinche (Música) y Leticia Barbeito (Artes Plásticas). El objetivo fue propiciar un espacio de discusión que permitiera hacer visibles aquellos procesos especulativos que forman parte de los momentos de realización de toda experiencia estética. Los invitados, realizadores activos que se desempeñan en diferentes disciplinas artísticas, dieron cuenta de los tránsitos posibles, de las marchas y de las contramarchas que se encarnan en el complejo camino hacia la concreción de un proyecto artístico. Durante la jornada, los relatos estuvieron acompañados por imágenes y por música en vivo, que permitió contextualizar y poner en obra aquellos aspectos problematizados dinámicamente en torno a los procesos concretos. A modo de plataformas tentativas, se pusieron en perspectiva objetivos, procedimientos y contradicciones propios de los accidentados procesos que configuran la actividad profesional artística. Como el objetivo de la charla no fue generar conclusiones cerradas, sino proponer discusiones, debates y reflexiones acerca de lo complejo y, en ocasiones, de lo fortuito de los procesos creativos, se mostraron todas aquellas materializaciones parciales que finalmente no se perciben en las obras, pero que son necesarias, hasta en su descarte.



Tanto en la exposición que desplegó Passarella, a partir del rediseño del logo de la UNLP, como en el recorrido de Barbeito en torno a la publicación del libro *Campus* (2014), del escritor Silvio Mattoni (editado por Estructura Mental a las Estrellas), fue posible pensar no sólo en replanteos de índole estético, sino también en cuestiones vinculadas a los procesos espectatoriales, a la circulación comercial y a la aplicación de las producciones visuales. Por su parte, Belinche y Barreña, integrantes del grupo musical Camiones, vincularon posibles versiones del tango «El último organito» y la canción «Tonada de luna llena», trazando recorridos compositivos que pudieron ser y no fueron, y que condensaron, al igual

que el resto de las exposiciones, el potencial de lo descartado. De este modo, fue posible abordar numerosos núcleos problemáticos de manera descentrada y reconocer en ellos ejes que atraviesan el desarrollo profesional de gran parte de los integrantes del encuentro, en particular, y de la construcción de conocimiento artístico, en general.

III BIENAL UNIVERSITARIA DE ARTE Y CULTURA

Esta edición, denominada «Poéticas del encuentro: un patio, un zaguán, un rincón», fue organizada por la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP y se desarrolló del 25 de octubre al 1 de noviembre de 2014.

Diseminada en más de 30 espacios de La Plata, la Bienal fue una invitación a transitar la ciudad con otros sentidos y a recorrer sitios en los que un patio, un zaguán o un rincón se convirtieron en espacios de encuentro.

Hubo espectáculos y eventos de música, danza, artes visuales, cine, teatro, conferencias e intervenciones, de los que formaron parte alumnos y docentes de la UNLP, así como figuras del arte y de la cultura.

ROLES Y ASUNTOS PARA UN ESCENARIO
DEL ARTE LATINOAMERICANO

ENCUENTRO DE TESISTAS

GUILLERMINA VALENT

guillerminavalent@hotmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del

Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Durante su primer año de vida, el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) impulsó una serie de encuentros que forman parte de un plan integral tendiente a fomentar la configuración de espacios para el intercambio de ideas y de perspectivas que debatan acerca del lugar y de las características del arte y de su enseñanza, y den cuenta del rico escenario artístico y académico que presenta hoy la Facultad de Bellas Artes (FBA). En pos de este objetivo, y en el marco de la III Bienal Universitaria de Arte y Cultura, el 30 de octubre de 2014 se realizó el primer *Encuentro de tesis* en conjunto con la Secretaría de Ciencia y Técnica y con el Departamento de Estudios Históricos y Sociales (FBA). Como resultado, se reunieron en las instalaciones del IPEAL la tesista de posgrado Silvina Valesini, junto con su directora, la licenciada Silvia García, y el tesista de posgrado Carlos Coppa, en compañía de su director, el doctor Eduardo Russo. Para ordenar el material que supuso la puesta en común de los dos proyectos convocados, se trabajó sobre la base de tres puntos que actuaron como ejes sobre los cuales pensar y desarrollar la charla: las líneas directrices de los proyectos, las perspectivas epistemológicas y metodológicas, y los procesos de realización.

Cada tesista explicó los contenidos generales de su propuesta, los problemas que pretende abordar y la etapa de trabajo en la que se encuentra, condiciones de las que dan cuenta las fichas técnicas que acompañan esta crónica. Asimismo, a lo largo del encuentro surgieron interesantes consideraciones en torno a las

METAL
N.º 1 | Año 2015 | ISSN 2451-6643

125

posibilidades sobre las que avanza la investigación en arte y se propuso pensar la especificidad del campo artístico y reflexionar sobre sus necesidades metodológicas.



De derecha a izquierda: Silvina Valesini, Silvia García, Carlos Coppa, Eduardo Russo y Guillermina Valent

Investigación sobre arte y metodologías

La investigación sobre arte, estrechamente vinculada a la producción artística, supone, en estos casos, la dificultad de asegurar la eficacia de una metodología científica, dado que la construcción de una matriz de datos presupone la determinación de variables que transformarían las obras de arte estudiadas en aquello que no son. Con relación a esto, García destacó la paradójica situación en la que nos colocan este tipo de investigaciones, ya que cuando hablamos de obra de arte no existe la posibilidad de que aquella tenga otras características que no sean las que tiene.

Frente a esta situación –y al dar por descontado que en la investigación en general la construcción del objeto de estudio asume características únicas– para los casos específicos que intervinieron en esta presentación fue necesaria, también, la construcción de instrumentos metodológicos que preserven aquella condición primigenia y que releguen la incorporación de variables y de indicadores en el sentido estricto de los términos, pero que establezcan, al mismo tiempo, dimensiones de análisis que posibiliten un camino acertado. Al respecto, Russo hizo hincapié en la necesaria configuración de lo que denominó «caja de herramientas». El dedicado

desarrollo de este repertorio único garantizaría la congruencia del proceso de investigación con los propósitos y con los objetivos.

En general, los expositores acordaron que las alternativas se alojan en modelos interpretativos. Los mecanismos de comprobación más generales son reemplazados por un modelo interpretativo hermenéutico, sin que por ello la investigación ponga en riesgo su potencia generalizable. Al respecto, García explicó lo que considera como mejor alternativa, el famoso círculo hermenéutico en el que el investigador va de la obra al texto, contrastando desde el campo hacia los marcos teóricos.

La selección de los casos configura un cuerpo sensible, señaló García, que debe ser interpretado en sucesivas oportunidades y confrontado con el marco teórico que el investigador configura. Y esta trama se abastece, indefectiblemente, de su relación con los casos. La retroalimentación que supone esta lógica reflexiva se sirve, también, del posicionamiento que asume la investigación cuando incluye en su devenir las incertidumbres de la imagen y de sus sentidos. «En mi caso personal, soy formada en artes visuales y cuando dirijo a un becario o a un testista seleccionamos el tema a partir de un corpus de imágenes. No puedo hablar si no es a partir de las imágenes, por eso encaro este tipo de investigaciones hermenéuticas donde hay que dejarlas hablar. Son ellas las que nos llevan al campo teórico y viceversa», indicó García.



De esta manera, observamos cómo los procesos de investigación en arte expanden sus posibilidades reales y se aproximan a problemáticas hasta el momento postergadas. El abordaje de estos asuntos refleja una mirada puesta en programas

de producción y en in-definiciones desatendidas desde la reflexión teórica. Tanto las aproximaciones que realizó Valesini sobre la instalación –entre las que explicó que esta forma de arte parece haberse convertido en la forma habitual de ser de lo artístico, y en la que la indefinición pasa a ser un rasgo distintivo– como la mirada sobre el dibujo de Coppa –quien sostuvo que el papel del dibujo se desdibuja y que, frente a esta situación, surge la necesidad de formular un nuevo modelo interpretativo para el que propone una triada: real-simbólico-imaginario–, remiten a especificidades que se hallan en el límite. Es decir, aluden a lo disciplinario sin por ello redefinir sus características específicas o sus fronteras. Las disciplinas, convertidas en la actualidad del escenario artístico contemporáneo, en plataformas complejas, operan como repertorios posibles. Sin pretensiones anacrónicas de clausura técnica y material, esta mirada estratégica acerca de las incumbencias disciplinarias posibilita la expansión y el diálogo a partir de necesidades poéticas. Con relación a la permeabilidad de los límites disciplinarios, el Russo destacó la trascendencia del papel de los directores y de los codirectores en la formulación conjunta de un camino que, más allá de las planificaciones necesarias, se configura paso a paso. Al respecto, explicó que la selección de un becario responde además de a la adecuación disciplinaria a la decisión de tomar un camino para aprender. De esto se desprende un compromiso que va más allá de la simple pericia académica y que compromete un acompañamiento que no elude interrogar las propias certezas.

Los expositores coincidieron en mencionar la consabida pugna entre los momentos de intuición y la necesaria configuración de posibles generalizaciones. Russo, quien se desempeña, entre otras cosas, como director del Doctorado en Artes (FBA), destacó la importancia de reconocer estas búsquedas constantes que aluden a líneas de investigación más amplias. De esta manera, se manifestó la necesaria configuración de redes que promuevan y que profundicen los vínculos para tratar, de forma conjunta, las problemáticas con perspectiva regional.

Además de los valiosos comentarios realizados por los integrantes de la mesa de debate, cabe destacar una cuestión que primó en torno a los comentarios de todos los participantes del encuentro: el necesario compromiso con el abordaje de los problemas de manera crítica y sin abandonar, por ello, a las intuiciones.

Agradecemos a todos los que participaron y pusieron todas sus certezas en duda. Los esperamos para compartir un nuevo Encuentro de tesis.

HACIA UNA NUEVA CARACTERIZACIÓN DEL DIBUJO

LOS ANUDAMIENTOS SUBJETIVOS COMO FUNDAMENTO DE LA IMAGEN

LICENCIADO CARLOS COPPA

Tesis dirigida por Eduardo Russo en el marco
del Doctorado en Artes (FBA)

Esta tesis pensará en los desplazamientos en el dibujo contemporáneo. Para ello, abordará el análisis y la interpretación de obras en el contexto de sus poéticas, como punto de partida para un planteo renovado de la enseñanza de la especialidad. Se considerarán, entonces, los rasgos particulares del dibujo, sus procesos y sus objetos, desde nociones provenientes fundamentalmente de la teoría del psicoanálisis y de la semiótica, considerando que se trata de una práctica que encuentra su significación a través de procesos tanto semióticos como deseantes.

De este modo, se estudiará la potencia interpretativa de las aproximaciones lacanianas sobre la constitución subjetiva, en relación con aquella propuesta peirciana sobre las categorías cenopitagóricas, como intento de esclarecer los procesos de semiosis. Algunos de los autores que ensayaron métodos de análisis de producción significativa, a partir de la problemática articulación entre los planteos teóricos de Jacques Lacan y Charles Peirce, son Nicole Everaerd-Desmedt (1994), María Lucía Santaella Braga (1990), Severo Sarduy (1972), Françoise Peraldi (1990), Roland Barthes (1980) y François Cheng (1979).

Para dar cuenta de lo que se señala como sustrato deseante de la imagen, se utiliza la expresión «dibujar es descubrir», de John Berger (2011), que señala la dimensión diferente a la de aquella en la que nos situamos habitualmente para hablar de dibujo. Esta definición instala la experiencia de dibujar sobre la vía de un empuje que, para configurar la práctica del dibujo, debe retornar. En pos de esa meta, el retorno, el gesto de la mano interroga, en cada trazo, a la materia inestable. La coreografía espontánea de la mano sobre el soporte propone un encuentro

posible con aquello que quiere ser su objeto, lo moldea contra un fondo incierto. Así como aquel vacío descrito por Cheng en el contexto de la pintura china, éste debe entenderse como una suspensión llena de tensiones que causa el despliegue de formas que intentan su ordenamiento. En los intersticios de este orden, está registrado el pulso inadvertido de la apertura y del cierre de la conciencia. Mientras, sobre un soporte físico, sobreviven los trazos en torno a los cuales el espectador circula en búsqueda de un sentido.

Esta perspectiva, que presenta a la práctica de dibujo con relación a la constitución subjetiva, no tiene, sin embargo, la idea de subsumir la interpretación del arte a la esfera de lo cultural. Se tiene presente que algunas definiciones del dibujo contemporáneo, como la de Robert Kaupelis –«[...] drawing as the making of marks with meaning» (1980)–¹ borran, rápidamente, cualquier intención de historicidad. Por el contrario, una marca que aspire a ser el resultado de una acción de dibujar dependerá de proponerse alcanzar un lugar respecto de la historia de la práctica como sedimentación, pero, también, como porvenir de sentido. Aquellas imágenes desplegadas en el rodeo (en la doble acepción de lugar acotado y de acción de rodear), que logran ubicar su contingencia como necesaria ante lo que ha sido y lo que será, señalan que el dibujo es el lugar de una enunciación singular.

LA INSTALACIÓN COMO DISPOSITIVO ESCÉNICO Y EL NUEVO ROL DEL ESPECTADOR

PROFESORA SILVINA VALESINI

Tesis dirigida por Silvia García en el marco de la Maestría en
Estética y Teoría del Arte (FBA)²

En el panorama del arte contemporáneo, la instalación se ha constituido en un soporte espacio-temporal preferencial que articula múltiples materialidades, objetos, procedimientos e

imágenes en una convergencia singular. En su devenir, a lo largo de algo más de medio siglo, ha pasado de ser una manera de concebir, realizar y exhibir arte, para erigirse en forma preferencial de ser de lo artístico (Larrañaga, 2008).

El espectador de la instalación no se encuentra frente a un objeto único y materializado, sino incluido en un ensamble de relaciones que dan origen a un lugar para la experimentación espacial. El artista instalador contribuye a establecer un sistema de coordenadas que orienta esa experiencia y que posibilita al espectador tomar conciencia de su integración en una situación creada y presentada como arte.

El abordaje del espacio de la instalación se plantea, entonces, como una situación única que el espectador completa con su experiencia personal e intransferible. Esto determina que dicha experiencia perceptiva sea –en sí misma– un problema determinante de la obra. De allí surge, en esta investigación, la necesidad de problematizar, en forma más específica, las particularidades del rol del espectador en estas producciones inmersivas, temática que ha dado origen al proyecto doctoral. La obra se desenvuelve en torno al espectador, lo incluye y da origen a una contemplación dinámica en la que está implicado su propio cuerpo. Por eso, el espectador/usuario de la instalación no sólo habita en el espacio de la obra, sino que lo genera al incluirse en él y así posibilita una transición entre el espacio de la vida cotidiana y el espacio simbólico del arte. Se produce así –en palabras de Elena Oliveras (2000)– una suerte de «teatralidad reversible», puesto que al transponer el espacio de veda e ingresar en el del actor, se sumerge en una situación ficcional en la que toda acción y todo gesto pueden ser leídos como constitutivos de la propia obra.

En esta suerte de performance íntima, que se ofrece a la mirada del otro, asume el doble papel de sujeto observador y de objeto de representación. De esta manera, la instalación hace posible una experiencia estética del espacio en vivo: la obra deviene algo que acontece durante la reunión entre el visitante y el lugar y recupera aspectos propios del convivio teatral. La instalación, así como el teatro, no puede analizarse sino como acontecimiento de experiencia estética convivial, ya

que lo efímero de esa dimensión hace que se consuma en el mismo momento de su producción. Por eso, para pensar a la instalación como acontecimiento resultó de utilidad recurrir a una estrategia de la Filosofía del Teatro, que proporciona un punto de vista esencial para el abordaje metodológico que entraña el acontecimiento como objeto de estudio. Para ello, postula un modelo de investigador, que interviene en la zona de experiencia del acontecimiento y que así obtiene materiales a través del análisis de su propia vivencia, o bien a través del rescate de metatextos que den cuenta de las experiencias de otros espectadores asistentes al convivio (Dubatti, 2012). Esta perspectiva pretende dar cuenta de una dimensión vivencial y sensorial capaz de enriquecer la reflexión teórica y el pensamiento crítico.

Notas

1 «El dibujo es hacer marcas con sentido». La traducción es del autor (N. del E.).

2 La tesis de Silvina Valesini fue defendida en marzo de 2015 y aprobada. Esta tesis tiene continuidad con la investigación «El rol del espectador en las producciones artísticas contemporáneas: hacia una estética de la actuación», realizada en el marco del Doctorado en Artes de la FBA.

PRODUCCIÓN

METAL COSIDO

DANIEL BELINCHE

Instituto de Investigación en Producción
y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Es una obra abstracta. Una plancha circular de chapa, intervenida con incisiones que conforman cuatro figuras geométricas en las que predomina lo angular. Reúne dos materiales americanos: el textil y el metal. Lo circular, lo metálico y lo cosido (en este caso, con lana y con hilos de cobre) remiten a aspectos formales de larga tradición en América Latina. La abstracción atañe a lo humano de modo simbólico. El carácter cíclico de la vida, la penetración de lo impenetrable, lo geométrico como razón y lo intervenido como pulsión.

La misma idea de metal cosido es paradójica. El material vulnerado, extrañamente vulnerado, contradice su principal atributo: la dureza, la impenetrabilidad. Se espera que el bordado ocurra sobre una tela y no sobre un disco duro. Sin embargo, es una producción que evita, deliberadamente, la opacidad. El metal predomina y genera un efecto ambiguo de vacío y de pregnancia. Cuando los cambios de luz sobrevienen con el día (particularmente, si la obra es alcanzada por algún destello mañanero) brilla. En el último trazo horizontal, derrama un bloque de hilos rojos que, en cierto modo, define la conclusión de la trama y la resignifica.

Metal cosido (2010), Mariel Cifardo
y Edgar De Santo. Técnica mixta



METAL
N.º 1 | Año 2015 | ISSN 2451-6384

135

MECANISMOS DEL ARTE Y DE LA MEMORIA

FOTOS TUYAS, DE INÉS ULANOVSKY

FLORENCIA BASSO

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Inés Ulanovsky es una fotógrafa argentina, nacida en Buenos Aires en 1977. En el mismo año de su nacimiento, sus padres –Carlos Ulanovsky y Marta Merkin– se exiliaron a México, por segunda vez, junto con sus dos hijas –Inés, de dos meses y Julieta, de ocho años–. En enero de 1983, la familia volvió a la Argentina y se instaló en Buenos Aires. Inés estudió Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires (UBA), trabajó en el Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo, en el Área Audiovisual del Archivo Nacional de la Memoria en la EXESMA, fue editora fotográfica de suplementos del diario *Clarín* y coordinó la Fototeca de la Asociación de Reporteros Gráficos de la Argentina (ARGRA). Tanto *Fotos Tuyas* (2006) como *Esmá* (2011) son proyectos fotográficos acerca de las víctimas de la última dictadura cívico-militar argentina. *Pasaportes* (1997) es un audiovisual que aborda el tema del exilio desde la perspectiva de los hijos.

Fotos tuyas trata sobre nueve desaparecidos de la última dictadura militar argentina y sobre sus familiares. Cada caso está conformado por una serie de cinco o de seis fotografías, una o dos cartas que los familiares le escriben a mano alzada al familiar desaparecido y un texto informativo del caso junto con el testimonio de un familiar, realizado por Carlos Ulanovsky. Este trabajo fue presentado en distintos formatos: un libro publicado en papel en marzo de 2006, un video que se puede ver en la página web de Inés, y las exposiciones realizadas en distintos lugares, como Buenos Aires (Argentina), Distrito Federal (México) y La Habana (Cuba).

Los escenarios privados, íntimos, en los cuales están tomadas las fotos de los familiares –a las que llamaremos *fotos artísticas*–, como el comedor de la casa,

los sillones de un living oscuro, la ventana desde el interior de un departamento, el escritorio de trabajo de una mujer, el patio interno de una casa, entre otros, se vuelven más intensos ante el espectador cuando aparecen de forma yuxtapuesta a las fotos (de las fotos) de los desaparecidos –las llamaremos *fotos/prueba*, porque se corresponden con la primera *matriz* de representación de desaparecido, es decir, con las fotografías de las Madres de Plaza de Mayo (Longoni, 2010)–.¹ Esas fotos artísticas retratan no tanto las *fotos/prueba* de las víctimas como los rituales que se generan en torno a ellas, es decir, las escenografías en las cuales se exponen familiarmente: en una caja, en un cuadro-objeto sostenido por un familiar, en un cuadro colgado, en una computadora, en una valija, en una suerte de afiche artesanal, en un álbum de fotos familiar o en un portarretrato.

Además, estos escenarios aparecen, en muchos casos, con la presencia del papá o de la mamá, del hijo o de la hija, de la hermana o del hermano, o con la esposa del desaparecido que muestra las fotos/prueba, ordenándolas o mirándolas. A su vez, se expone la mirada múltiple de un mismo desaparecido –en las fotos y en las cartas– tanto de una hermana como de un hijo y de una hija. En todas estas operaciones se resalta el *vínculo familiar* con el desaparecido. No se ve la historia del desaparecido, sino la historia de los familiares con los desaparecidos y, especialmente, con esas fotos que quedaron. Lo que se destaca en la serie fotográfica es cómo los familiares guardan las fotos, cómo viven actualmente sin la presencia de un padre o de un hermano, cómo –en algunos casos– a través de la foto un hijo pudo *conocer* a sus padres; es decir, cómo viven ellos el *presente* con esa ausencia. Las fotografías, al estar inscriptas dentro del género álbum familiar, en el que se repiten ciertos patrones a los cuales todos estamos acostumbrados, generan que el espectador ajeno a la familia establezca, fácilmente, un reconocimiento y una filiación con sus propias fotografías familiares y le añaden una carga emocional a la fotografía de Inés Ulanovsky. Esta empatía se potencia, a su vez, por el énfasis antes mencionado en retratar el *vínculo familiar* y el *presente* de esas *Fotos tuyas* del pasado.

Este recorte, esta mirada particular que tiene la autora al sacar sus fotos, la desarrolla en una etapa de profesionalización sobre la fotografía que se desencadena a partir de una marcha del 24 de marzo en la Argentina. La autora recuerda: «Y un día empecé a ir a la marcha del 24 de marzo y saqué fotos de fotos, pero me di cuenta de que a mí lo que más me interesaba era el vínculo entre los que tenían las fotos y las fotos».²

Es interesante notar cómo Inés relata un cambio en su mirada sobre las fotografías, cómo se da un pasaje en la relación entre la fotografía y la memoria. Ella parte de la impresión que le dan las fotos de las marchas en México, las fotos observadas desde el punto de vista de la prueba, del documento, del testimonio, del «certificado de presencia», de la «co-presencia» metafísica, en la que la atención del espectador es absorbida por ese *esto ha sido* y que coincide con la demanda de *verdad* (Barthes, 2012). Luego, se desplaza de esa función de la fotografía como prueba hacia una función más descriptiva y emotiva del lazo familiar. Hay que tener en cuenta que las dos funciones coexisten, sólo que operan de forma diferente en la recepción; una función toma más importancia en un caso y viceversa, es la duplicidad propia del medio fotográfico «huella de lo real que es a la vez metáfora, ficción que a la vez es documento de lo que fue» (Blejmar, Fortuny & García, 2013: 13).



Fotos Tuyas (2006), Inés Ulanovsky.
Fotografía

De manera paralela a esta doble condición ficcional/testimonial de la fotografía, resulta fundamental la propuesta de Georges Didi-Huberman (2011), quien plantea el problema epistemológico que surge con la cuestión del tiempo en la historia del arte. El autor sostiene (retomando a autores como Walter Benjamin, Aby Warburg y Carl Einstein) que, cuando estamos ante una imagen, estamos ante un tiempo complejo, ante un «montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos» (2011: 39). En este sentido, plantea un abordaje crítico de la imagen desde los diferenciales de tiempo, desde las anacronías que surgen en esta proliferación de tiempos diversos, es decir, plantea un modo de abordar la imagen en el que se atiende a la dinámica propia de la *memoria* más que de la historia.

Muchos de los ensayos fotográficos de la generación de hijos alteran, adrede y explícitamente, el tiempo lineal cronológico y conforman un *entretiem*po –como afirma Jordana Blejmar para las propuestas de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (1999/2001); de Gabriela Bettini, *Recuerdos inventados* (2003); y de Pedro Camilo Pérez del Cerro, *El viaje de papá* (2005)–. Si bien Inés Ulanovsky no genera un anacronismo de manera explícita desde la manipulación del dispositivo fotográfico, sí se torna mucho más interesante, siguiendo a Didi-Huberman, analizar *Fotos tuyas* desde los diferenciales de tiempo.

De este modo, *Fotos Tuyas* tiene, al menos, cuatro tiempos. El tiempo de las *fotografías/prueba*, que pertenecen a la primera etapa de la matriz fotográfica, aquellas que usaban las Madres en las marchas. El tiempo largo de la ausencia de una persona en la familia (los 35 años, aproximadamente), condensado en la forma de exponer el ritual en torno a las fotos. El tiempo del disparo de esas fotos, marcado por las decisiones estéticas (Encuadre, color, etcétera) y operativas de Inés, que pone el énfasis en retratar el vínculo familiar, el álbum de fotos (este tiempo, a mi entender, se sobrepone al resto). Finalmente, el tiempo de la recepción pública, a partir del cual el espectador se identifica con el álbum familiar ajeno, entre otras cosas. Podríamos clasificar, infinitamente, distintos tiempos, pero estos cuatro se destacan en la propuesta artística.

A modo de cierre, podemos afirmar que Inés Ulanovsky genera una instancia de reflexión sobre las víctimas de la última dictadura cívico-militar argentina, traspasando ese fuerte impacto inicial que todo espectador siente al entrar en contacto con una foto tipo carnet de un desaparecido, a la cual se le asocia con una función testimonial. Este tipo de operaciones de distanciamiento –tanto focalizar el tema en el vínculo familiar como en generar un relato y un tiempo ficcional– logran que la foto no se agote en el impacto emocional fuerte que generan las pruebas y

los testimonios; sino que ayudan a repensar el presente de esos familiares y, por ende, nuestro propio presente. Como espectadores, nos sentimos interpelados a ocupar, por un momento, el lugar de esas personas; son, como afirma el título del proyecto, fotos *nuestras*.

Bibliografía

- BARTHES, R. (2012). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BLEJMAR, J.; FORTUNY, N.; GARCÍA L. I. (eds.) (2013). *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LONGONI, A. (2010). «Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches». *Ciclo de Conferencias optativas de acreditación de la Maestría en Historia y Memoria*. La Plata: UNLP.

Notas

- 1 La distinción entre fotos/prueba y fotos artísticas nos resulta operativa para el presente trabajo. Esto no quiere decir que las funciones ficcional y testimonial no convivan dentro de la foto/prueba y de la foto artística.
- 2 Entrevista realizada por la autora en 2014.

ESPACIO, TIEMPO Y MATERIALIDAD

MAXIMILIANO PERALTA RODRÍGUEZ

Curadora, residencia para artistas

San José del Rincón, Santa Fe

Argentina

Creo que el tiempo es el factor que vincula espacio y materialidad en mis trabajos. Y digo el tiempo porque mis propuestas se relacionan con la construcción de espacios que duran poco, ya sea por la precariedad de los materiales o por la función que ese espacio desarrolla en un periodo determinado. La duración y la materialidad son factores que exploro recurrentemente.

Considero el tiempo como dimensión necesaria para crear lugares; las experiencias de quienes ocupan un área son las que hacen que ese lugar sea significativo para ellos. Estas construcciones son espacios que se hacen posibles desde las relaciones con los otros, no espacios a los que se entra para ocuparlos. Mi idea de lugar está relacionada con las conexiones emocionales, entre el entorno físico y los seres humanos. La trascendencia de una localidad no necesariamente está asentada en el espacio físico por sí mismo, sino en cómo el espacio es o en cómo fue usado.

A partir de estas inquietudes constantes, vinculadas a la construcción de proyectos colectivos y de espacios para el intercambio y para la convivencia, en junto con Cintia Clara Romero, presentamos para la 10.º Semana del Arte de Rosario en el Distrito Norte de la ciudad *La formación apropiada*, una construcción de sitio específico.



Montaje de la obra *La formación apropiada*, de Maximiliano Peralta Rodríguez y Cintia Clara Romero

Este proyecto propone el emplazamiento comunitario de una estructura ligera, construida con ramas, con nylon y con cintas de embalar, en el jardín de Villa Hortensia. El diseño está sujeto al espacio físico, con sus características específicas, y al criterio y al deseo de los agentes que participaron del proceso, desde su proyección espacial y funcional, hasta la administración y el uso de ese espacio, que se convierten en generadores de un proyecto común. Su intención es generar un dispositivo que permita la circulación de actores sociales de la ciudad con el objetivo de trasladar saberes, de recoger y de retransmitir información por medio de procesos participativos por medio de talleres, charlas, encuentros, comidas, recitales, etcétera. Dicha estructura se constituyó como una sede efímera de algunos talleres del distrito, lugar de encuentro de artistas y espacio disponible para ser apropiado por todos aquellos que lo deseen. Este proyecto está estrechamente relacionado con otros que desplegué a lo largo de

mi carrera (emplazamientos provisionales realizados en sitios específicos con materiales que provee el lugar), que tienen la característica de ser construidos entre todos los que desean participar y que, desde el consenso del grupo, pueden generarse acciones en el propio espacio, eventos espontáneos, excusas para dilatar el tiempo. Existen distintos roles: uno puede ser partícipe, tomar decisiones, motorizar la propuesta desde su campo de conocimiento y así generar o proponer posibles usos. No pienso en un espectador pasivo, sino en alguien cuya participación genere una retroalimentación. En este sentido, creo que la configuración de los proyectos está determinada por las necesidades del contexto. Participé en tres proyectos autogestionados: el Centro de Arte Contemporáneo (CAC), que tenía un funcionamiento «fantasma» dentro de la Facultad de Arte de Oberá; el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Misiones (MACUNAM); y, en la actualidad, coordino junto con Cintia Clara Romero una residencia para artistas, llamada Curadora.¹

Siempre tuve una localización periférica en relación con las grandes capitales artísticas, donde las necesidades son distintas. Lo que subyace a estos proyectos es la necesidad de mejorar un contexto; el deseo y la convicción son las herramientas para generarlos. Desde que inicié mi camino en el universo del arte, entendí que si no había un compromiso de mi parte, si no me involucraba como actor cultural, quedaba afuera y a la espera de que alguien tomara decisiones, propusiera y generara condiciones favorables para la formación en arte, para la circulación de la obra, para las condiciones de producción, etcétera.



Patricia Spessot trabajando en el taller de la residencia Curadora

Una alternativa espacio-temporal para la producción colectiva

Después de haber viajado y de haber realizado experiencias en residencias de la Argentina y de Latinoamérica, decidimos, con Cintia Romero, ampliar nuestra casa para recibir a colegas que tuvieran intenciones de desarrollar proyectos productivos o reflexivos en un entorno tranquilo y en contacto con la naturaleza. En 2012 diseñamos Curadora, una residencia de trabajo para artistas, gestores y curadores, nacionales y extranjeros, desarrollada con el fin de brindar un lugar propicio para el intercambio, para la investigación y para la producción en vínculo con las problemáticas del arte actual.

En líneas generales, nos interesa el arte que supera el ámbito estético y su contexto de producción y de circulación específico. Sabemos que desde las artes visuales es posible pensar en otras formas de acción, integradoras, que corran al arte de su estatuto, de su lugar idealizado, para ponerlo en contacto con la comunidad en la que se produce el hecho artístico.

Curadora es una residencia ubicada en un paraje semirural de la comuna de San José del Rincón (Santa Fe, Argentina). Está rodeada de arboledas, de ríos y de lagunas, y cuenta con tres habitaciones, un taller, una carpintería al aire libre y una huerta para que los residentes desarrollen sus proyectos. Durante los días que dura cada temporada, se comparten la casa, las comidas y los procesos de trabajo y se propone una comunión entre la práctica artística, las tareas cotidianas del hogar y el entorno natural.

El programa nace de la necesidad de repensar el lugar del artista y propone una deslocalización de los entornos urbanos para producir desde las intermediaciones, con el objetivo de difundir y de potenciar en la región la práctica artística contemporánea. A su vez, está orientado a ampliar el horizonte del arte, la reflexión sobre sus alcances y sus relaciones con el contexto y hace hincapié en la experimentación, en el pensamiento crítico y en el cruce con otros campos del conocimiento como medios posibles para lograr este objetivo.

Nota

1 Para más información, puede consultarse <http://www.curadoraresidencia.com.ar>.