

MARTILLOLANDIA

SOBRE LOS PROCEDIMIENTOS EN LAS ARTES VISUALES

HAMMERLAND

ON PROCEDURES IN THE VISUAL ARTS

CAMILO GARBIN

camiloxgarbin@gmail.com

Procedimientos de las Artes Plásticas Cátedra B.
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

JUAN PABLO MARTÍN

juanpablomartin114@gmail.com

Procedimientos de las Artes Plásticas Cátedra B.
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

DANIELA BELÉN LEONI

danielabelenleoni@gmail.com

Procedimientos de las Artes Plásticas Cátedra B.
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El siguiente escrito retoma las experiencias de clase de la cátedra Procedimientos de las Artes Plásticas B (FdA-UNLP) que abordan los primeros contenidos de la asignatura. Se trata del primer acercamiento a un aula taller de los estudiantes de primer año, quienes llegan con ganas, dudas y estereotipos de lo que supone la producción de imágenes. Se busca, entonces, ensayar vínculos entre las formas de operar en la vida cotidiana y los modos propios del quehacer artístico; a la vez que se destaca la importancia de los procedimientos y las herramientas en la construcción poética de sentido.

Palabras clave

Procedimientos artísticos; herramientas; enseñanza del arte

Abstract

The following writing takes up the Procedimientos de las Artes Plásticas B class experiences (FdA-UNLP) that address the first contents of the subject. It is the first approach of the first year students to a workshop classroom, who arrive with desire, doubts and stereotypes of what the production of images entails. The article seeks, then, to rehearse links between the ways of operating in everyday life and the modes of artistic work; while highlighting the importance of procedures and tools in the poetic construction of meaning.

Keywords

Art procedures; Tools; Art Teaching

Recibido: 14/4/2022 | Aceptado: 16/5/2022



Protocolo es una palabra que durante todo el año 2020 se hizo presente en nuestro vocabulario cotidiano de una manera constante y expansiva. Pareciera que antes de esta fecha las actividades y los quehaceres diarios existían ajenos al universo de las normas y directrices. Nuestras rutinas eran en general *in-protocolares* y solo íbamos improvisando, fluyendo. Sin embargo, si nos detenemos a observar en detalle el nuevo escenario global post pandemia, es posible argumentar que todos los cambios y modificaciones que se introdujeron en los últimos años no hicieron más que resaltar los modos habituales de proceder que, sin darnos cuenta, estructuran nuestro día a día. Se trata de maneras anónimas y naturalizadas de resolver problemáticas, de prácticas silenciosas y familiares que precisan de un factor externo, del encuentro con lo nuevo y distinto, para develar su ubicua presencia. Es decir que aun cuando su existencia se nos escapa —ya sea por su automatización o por su incorporación en el aprendizaje temprano—, los protocolos, métodos y procedimientos se infiltran en todas las áreas de la vida humana.

Veamos un ejemplo. Recientemente, una reconocida marca de yerba mate armó toda su campaña publicitaria a partir de la consigna «pasos para preparar un buen mate» (Lado C, 2020), al realizar un juego de palabras en torno a los múltiples significados que puede adoptar la palabra «pasos» según el contexto. Más allá de su elocuencia, este caso retoma tal vez un debate clásico en la cultura argentina y rioplatense que contempla tantas soluciones como controversias: ¿cómo es el modo correcto de preparación de un mate? Aventuremos respuestas. ¿Cuántas formas diferentes de hacer mate conocen? ¿Qué mate es el mejor? ¿Cuánta yerba se usa? ¿Qué temperatura debe alcanzar el agua? ¿Qué se pone primero: la yerba o la bombilla? Y así los interrogantes y los veredictos se acumulan. Porque si bien se trata de una actividad que miles de personas llevan a cabo a diario, difícil es encontrar una regla universal que se adapte a las distintas variables que puedan presentarse y que, a su vez, satisfaga a todos.

Lo mismo sucede con acciones más simples como atarse los cordones o abrir una puerta. Desde la cátedra de Procedimientos de las Artes Plásticas B consideramos que todas estas operaciones no sólo requieren de un conocimiento procedimental —una serie de pasos precisos para llegar al objetivo deseado— sino también de la manipulación efectiva de varios elementos; una manera particular de combinar saberes con las posibilidades del entorno. En tal sentido, se ideó la tríada *herramienta-materialidad-soporte* como una fórmula simple para analizar las decisiones que se toman a la hora de producir una imagen. Es un instrumento teórico para indagar sobre cómo y por qué se siguen determinados caminos en la práctica artística. Este trinomio, entonces, nos permite identificar y esbozar formas posibles de agrupar las operaciones realizables, detenernos en cómo se planea y desarrolla la producción de una obra, así como encontrar atajos o vías alternativas que tensionan estas clasificaciones en pos de la construcción de nuevas metáforas.

Para visualizar cómo funciona la tríada, analicemos primero una acción propia de la vida cotidiana. Por ejemplo, la apertura de una puerta de entrada. Por un lado, tenemos la puerta como soporte, con las propiedades de cada material y sus singularidades, dentro de un formato —más o menos general— que posee esta clase de aberturas. Por otro lado, consideremos las llaves como aquellas herramientas predilectas y necesarias para abrir una puerta. Su esencia reside en que cada una de ellas está hecha a medida, específicamente para ser usada en una cerradura exclusiva. Ahora bien, contar con una llave no asegura una apertura. En este proceso también intervienen otros factores. Por ejemplo, todos en algún momento nos encontramos frente a una puerta que demanda de algún truco especial para ser abierta. Un empujón acá, una presión allá, una media vuelta de llave más y ábrete sésamo. Asimismo, la manera de llevar a cabo la tarea está ligada, además, a las condiciones del contexto. Los materiales se alteran con la humedad y la temperatura. Los sujetos precisan de buena visibilidad y de la posibilidad de maniobrar las herramientas, así como cierto grado de concentración mientras esto sucede. Recuerden, nunca falta esa escena en la película de terror donde el personaje deja caer sus llaves en el apuro atolondrado de abrir la gloriosa puerta que lo salve de su persecutor.

De esta manera, observamos que, si bien los procedimientos pueden pensarse en un plano ideal, en situaciones concretas éstos se ven atravesados por las características efectivas de los factores en juego, así como las variables imprevistas que surgen a partir de su combinación.

Entonces, instrucciones, métodos y prospectos se entrelazan con todas las acciones y tareas de nuestra vida cotidiana. El no reparar en ellos es cuestión de costumbre y rutina. Sin embargo, en el plano de la producción de imágenes visuales, los procedimientos abandonan su posición tras bastidores para ocupar un lugar central en el escenario. Echemos un poco más de luz ahora sobre el rol de las herramientas en el arte.

Una herramienta y un color

Existe un curioso fenómeno que supone que, al preguntarle a una persona que piense rápido y enuncie la primera herramienta y color que se le ocurra, la respuesta más común es «martillo rojo». Si están interesados, pueden hacer sus propias pruebas. Lo que nos interesa con este caso particular no son sus razones, sino pensar las múltiples dimensiones de la identidad del martillo. Es decir, analizar el extenso y diverso campo semántico que lo rodea para esbozar por qué lo tenemos tan presente en nuestra mente.

Algunas aclaraciones. Entendemos por campo semántico a la red formada por todos los elementos significantes que comparten un núcleo de significación común. Se trata del conjunto de todas aquellas expresiones, imágenes y vocablos que culturalmente asociamos con la herramienta. Por ello, nos encontramos primero con el martillo que más conocemos y que habita en nuestras casas bajo la denominación de galponero. Este es el centro de nuestra red de conceptos. Cerca de este núcleo se hallan otros instrumentos con funciones similares pero

con características específicas y usos puntuales que los diferencian. El martillo de carpintería, el de bola, la maza; todos son parte de este campo semántico. Más allá aparecen el martillo —rojo— de emergencias, ese que se encuentra en todos los colectivos, y el martillo de medicina, usado para medir los reflejos. No hay que olvidarse del martillo tiernizador, utensilio que si bien es propio del universo gastronómico, también se hace presente aquí. Ya contamos con una familia extendida.

Un campo semántico no solo entrelaza objetos materiales; además considera las acciones que los rodean y los efectos que suscitan. Martillar trae consigo ruido, desplazamiento, velocidad, impacto, ímpetu. Conlleva, a su vez, un conjunto de saberes vinculados a la herramienta y sus materiales que se construyen socialmente: modos, consejos, recomendaciones, advertencias. Claves que, por lo general, reducen el procedimiento a condiciones de ejecución que rozan la ficción, donde todo es ideal y nada puede *malir sal*. Pero tal conocimiento enciclopédico no contempla la diversidad de situaciones que implica el martillar. Hay momentos en los que se debe actuar en posiciones y dimensiones incómodas dentro de muebles y entre rincones angostos que limitan el movimiento del sujeto. Hay condiciones que aminoran la fuerza del impacto por el medio donde suceden —¿cómo se martilla bajo el agua?— o por una necesaria reducción de sus consecuencias, —¿cómo se martilla sin hacer ruido?—. El campo semántico se prolonga para abrazar todas estas variables, tanto el saber estandarizado sobre la herramienta, así como sus aplicaciones más rebuscadas y los resultados menos deseados.

En tal sentido, una de las primeras experiencias que los estudiantes de Procedimientos de las Artes Plásticas B transitan en el aula se basa en el corrimiento de lo esperado frente a la representación imaginada de lo que es martillar. Al ingresar a la clase, se encuentran con diferentes objetos dispuestos cada uno sobre una mesa: una barra de hielo, una masa de sal, un pan de miga sin rebanar, un tronco, un bloque de concreto, un ladrillo hueco. En recipientes, los esperan alfileres, escarbadientes, chinchas, tachuelas y clavos de todo tipo, tamaño y grosor. Y como las variables no terminan ahí, martillos de distintas clases acompañan a las distintas materialidades [Figura 1].



Figura 1. Procedimientos de las Artes Plásticas B. Mesa con soporte pan de miga antes de la actividad (2022).

Así, cada estación de trabajo propone un soporte particular a ser martillado, con sus desafíos, sus facilidades e imposibilidades. En turnos, los estudiantes pasan por las mesas y eligen su propia aventura: ¿qué martillo emplean para clavar un alfiler en un ladrillo? ¿Cómo evitar que se quiebre un escarbadientes al ser golpeado? ¿Es necesaria la herramienta para atravesar la escarcha del hielo? [Figura 2]. Los interrogantes y las conclusiones se suceden entre el ruido, la sorpresa y la timidez de los primeros días de facultad. Y una situación similar se vive desde el rol docente frente a ideas emergentes impensadas previamente.

—Profe, ¿se puede usar un pedazo de concreto como martillo?

—No sé, ¿funciona?

—¿Podemos clavar masa sobre el pan de miga?

—Supongo que sí, probemos, a ver qué material soporta el peso.

De este modo, como enuncia Daniel Belinche (2019), «enseñar compromete lo sabido y lo oculto y resguarda facetas de la intriga» (p. 9).

Entre el cuidado y la emoción, la risa y la ansiedad, los estudiantes comienzan a reconfigurar la noción internalizada de lo que implica martillar, así como los elementos involucrados en la acción. La exploración directa, el contacto con la materialidad, la vivencia desde lo corporal, son aspectos que colaboran a descontracturar las clases y desestructurar estereotipos almidonados, esos que coartan las posibilidades de pensar los procedimientos y las herramientas por fuera de los marcos de uso más convencionales [Figura 3].



Figura 2. Procedimientos de las Artes Plásticas B. Experiencia de martillado sobre una barra de hielo (2022).



Figura 3. Procedimientos de las Artes Plásticas B. Estudiantes analizan el resultado de martillar sobre un tronco (2022).

En tal sentido, en una segunda clase se dispara una nueva pregunta: ¿qué sucede con las connotaciones simbólicas? La identidad de la herramienta es más que la suma de sus usos prácticos, su nombre y su forma; es, también, los imaginarios que habilita y los sentidos que despierta. Por ello, es preciso contemplar una dimensión ficcional del martillo y su función para incluir en nuestro campo semántico casos como el martillo —o mazo— de la justicia, siempre presente en tribunales anglosajones y ampliamente difundido hoy en día gracias a los dramas judiciales hollywoodenses. Asimismo, cabe destacar la presencia de representaciones de martillos en la iconografía de los movimientos obreros del siglo XX, al habilitar múltiples lazos entre la imagen de la herramienta y sus asociaciones con el trabajo y la fuerza de la organización colectiva.

Existen martillos que ingresan a esta red con nombre y apellido. El Chipote Chillón, de la mano de su creador Roberto Gómez Bolaños, más conocido como Chespirito, hizo su aparición en 1973 en la serie mexicana *El Chapulín Colorado* como un objeto poco atemorizante pero sí muy pregnante dentro de la cultura latinoamericana. Y desde el otro lado del océano Atlántico, la mitología nórdica nos dejó a Mjöllnir, el martillo del dios Thor, popularizado en la actualidad por ser el arma predilecta del personaje homónimo de la editorial y productora Marvel. Entonces, cuando pensamos en la figura del martillo no solo se trae a la mente a la herramienta en sí, con sus partes materiales, sus usos y efectos; también se despierta este universo en expansión de conceptos asociados que aquí esbozamos, pero que puede continuar creciendo con otros aportes.

Algo más que una herramienta

Dentro de este campo semántico emparentado al martillo nos encontramos también con los procedimientos específicos del arte y los factores que modifican y condicionan su puesta en acto. Como mencionamos, en una situación ideal se piensa al martillo como herramienta, la pared o una madera como el soporte, y al clavo como el material predilecto para martillar. Los elementos que hacen al contexto y al sujeto son más complejos de consolidar ya que, si bien inciden en la acción, no son considerados en las imágenes estereotipadas que heredamos y construimos en torno al martillo. En la práctica artística, así como en circunstancias de la vida cotidiana, estas ocasiones ideales son escasas y se realizan los ajustes necesarios para conseguir de todas maneras realizar la operación. Sin embargo, en otras oportunidades el interés del arte no se concentra en los resultados certeros que proporcionan los métodos convencionales y sus fórmulas más o menos establecidas, sino en poner en tensión estas posibilidades. El foco está puesto en jugar con los elementos en pos de explorar otras alternativas plásticas de construcción de sentido. Desarmar las estructuras preconcebidas en torno al papel que cada factor cumple dentro de esta triada que hace a los procedimientos permite, desde la praxis artística, desarticular también estos campos semánticos que los rodean y predeterminan. Dentro de un contexto de enseñanza y aprendizaje, este carácter propio de lo artístico colabora a la formación de un sujeto crítico «que se pregunte, que se construya en la incertidumbre y en la posibilidad permanente de la transformación en la acción heurística»

(Dirección de Educación Artística, 2006, p.13). Se trata, entonces, de ver más allá de lo instalado, lo aprendido, lo esperable y pensar en la potencia conceptual que reside en los modos de producción visual. A continuación, algunos casos que tienen al martillo como protagonista.

En mayo de 1982 salió a la luz la película *The Wall*, dirigida por el británico Alan Parker, y basada en el disco homónimo del conjunto musical Pink Floyd, el cual ya habitaba las disquerías del mundo desde 1979. Si la pared blanca de ladrillos había sido la imagen elegida para el arte de tapa, prontamente los martillos rojos y negros se abrieron paso en el imaginario que rodea la música de Roger Waters. En la película, la presencia de los martillos posibilita múltiples lecturas. Por un lado, la herramienta se presenta como una de las más oportunas para derribar un muro: la pared simbólica que el personaje principal construyó para poner distancia con un entorno social que lo reprimió y lo dejó desprotegido en su infancia. Por otro lado, los martillos también pueden encarnar una fuerza violenta. En el film, los mismos aparecen bajo una forma animada conformando un ejército que, liderado por la severa voz de Pink —el protagonista—, avanza y amenaza todo lo que encuentra a su paso. Se trata de una cita visual a la iconografía y parafernalia asociada a los movimientos neonazis. Observamos, entonces, cómo en el audiovisual se emplea al martillo como un recurso para la elaboración de sentidos diversos, opacos, escurridizos. Metáforas que se desdobl原因 y complejizan los materiales cotidianos.

Casos similares podemos encontrar en las artes visuales. Obras como *Frágil* (2019) de Matías Quintana y *Harakiri* (2012) de Seyo Cizmic toman ciertas características que se consideran esenciales en la concepción del martillo y las rebaten, las tensionan, las anulan, las expanden. Esto se debe a qué «una obra puede partir de algo que hayamos visto u oído infinidad de veces en la vida cotidiana, pero en ella los materiales, su relación y organización adquieren nuevas formas que alteran las rígidas reglas del código» (Belinche y Ciafardo, 2008, p. 36). Se crean imágenes que proyectan nuevas posibilidades conceptuales. Así, estos artistas recorren el campo semántico dado y emplean el conocimiento acumulado sobre la herramienta, sus partes y sus funciones, para la fabricación de mundos ficcionales, escenarios donde los martillos pueden abrazar la fragilidad o tomar su propia vida siguiendo rituales japoneses.

En tal sentido, así como los métodos y protocolos se naturalizan y se vuelven invisibles con su repetición diaria —abrir una puerta, colgar un cuadro— en la práctica artística los procedimientos pueden aparecer como respuestas automáticas por su familiaridad: pintar con pincel, bocetar con lápiz. No obstante, las acciones no deben pensarse ni llevarse a cabo desde la comodidad de la rutina. Creemos que las imágenes no se asientan en una comunicación transparente, sino que, a la inversa, se afirman en la opacidad del arte para explorar e indagar entre los signos, y generar alternativas para otra comunicación (Grüner, 2000).

Por ello, desde la cátedra se sostiene que el accionar de los estudiantes debe ser el resultado de una reflexión activa en torno al trinomio *herramienta-materialidad-soporte* y al contexto

específico de producción, sin perder de vista las connotaciones simbólicas que las circundan. Asimismo, como docentes, nuestro papel consiste en acompañar este proceso dinámico y dialógico, dispuestos a favorecer el intercambio, la participación y la experimentación. Las clases se organizan de manera que se propicie el pensamiento autónomo, la reelaboración subjetiva de los contenidos y la apropiación colectiva del conocimiento a través de proyectos y actividades que contemplen los formatos y modos de producción contemporáneos. En palabras de Clelia Cuomo (2018), «se trata, en definitiva, de fundar una educación problematizadora teniendo en cuenta las características personales de cada estudiante, sus saberes previos, sus intereses estéticos y su cultura» (p. 34).

Consideramos que no hay recetas mágicas que garanticen la efectividad de un procedimiento en toda ocasión, ni para preparar un buen mate, ni para martillar un clavo, ni en el desarrollo de una imagen. Todas estas diferentes actividades surgen de un análisis consciente de ciertas variables en una situación dada, nos demos cuenta o no.

Quizás durante el proceso de producción de una obra se llegue a la conclusión de que, de todas formas, es necesario llevar a cabo un procedimiento artístico en su concepción tradicional, convencional e histórica; y eso está bien. No todas las producciones visuales demandan una ruptura con las formas canónicas para la construcción de sentido. Sin embargo, es preciso que los estudiantes, como productores de imágenes, arriben a esta decisión. Se trata de aprender a transitar este ejercicio crítico. Pasear por los campos semánticos. Observar el paisaje visual y conceptual que nos rodea y atraviesa. Y, tal vez, entre la multitud de saberes, imágenes y significaciones conocidas, encuentren la herramienta que necesitan para su obra o, por qué no, la llave que destrabe una puerta hacia otros mundos.

Referencias

Belinche, D. (2019). *Diez formas de arruinar una clase*. Malisia, Papel Cosido y Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/libros/libro-diez-formas-arruinar.html>

Ciafardo, M. y Belinche, D. (2008). Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística. Los artistas son de Piscis. *La Puerta*. Publicación de Arte y Diseño, (3), 27-38.

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/lapuerta/LaPuerta-3.pdf>

Cuomo, C. (2018). *Color y materialidad. Un vínculo indisociable en las producciones artísticas contemporáneas. Su enseñanza en carreras de grado universitario. El caso de Lenguaje Visual I-IIB*. [Tesis de Especialización, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68878>

Dirección de Educación Artística. (2016). *El arte como conocimiento. Evolución histórica: de disciplina accesoria a auténtico campo del saber*. Dirección General de Cultura y Educación. Subsecretaría de Educación. Provincia de Buenos Aires.

https://abc2.abc.gob.ar/artistica/sites/default/files/elartecomoonocimiento_se.pdf

Grüner, E. (2000). El arte, o la otra comunicación. En *Argentina. 7.ª Bienal de La Habana* (pp. 1-3). Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.

Lado C. (2020). *Pasos* [campana publicitaria]. <https://lado-c.com/portfolio/mananita-pasos/>