

Libros de **Cátedra**

Materialidad

Una aproximación desde la práctica de taller

Leticia Barbeito Andrés, Carlos Coppa y Ana Otondo
(coordinadores)

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

MATERIALIDAD
UNA APROXIMACIÓN DESDE LA PRÁCTICA
DE TALLER

Leticia Barbeito Andrés
Carlos Coppa
Ana Otondo
(coordinadores)

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



A los alumnos que del 2006 a esta parte
han transitado por nuestras materias.

A los que vendrán.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional de La Plata que, a partir de la convocatoria en la que se enmarca el presente trabajo, nos ha posibilitado reunir nuestro pensamiento, debate e intercambio sobre nuestras prácticas.

A los docentes que integran las cátedras involucradas, que desde la palabra escrita en este libro, o desde el acompañamiento y aliento en su trabajo cotidiano han permitido que sucedan las experiencias y trabajos prácticos que aquí se compilan.

A todos los alumnos que pasaron por nuestros talleres y que dieron sentido a nuestras propuestas. A los que fueron mencionados por sus imágenes y a los que nos han devuelto la otra cara con su reflexión escrita, y también a los que aún no mencionados sobrevuelan en la multiplicidad de experiencias colectivas que hemos realizado en estos últimos diez años.

A los alumnos futuros o posibles lectores de este libro, que se animen a pensar que el arte puede ser una elección de vida y que esperamos con alegría en nuestras aulas, para seguir construyendo colectivamente una Universidad pública, gratuita y de calidad.

Índice

Introducción _____	7
---------------------------	---

Florencia Sanguinetti

PRIMERA PARTE

Materialidad y procesos de trabajo

Capítulo 1

Prácticas permeables _____	10
----------------------------	----

Ana Otondo y Florencia Sanguinetti

Capítulo 2

En materia de dibujos _____	19
-----------------------------	----

Carlos Coppa

Capítulo 3

El montaje, expresión del arte contemporáneo _____	32
--	----

Pablo León

Capítulo 4

Estampillas conmemorativas _____	40
----------------------------------	----

Jorge Daniel Battista

Capítulo 5

Solo uno _____	48
----------------	----

María Alvarado, Graciela Barreto y María Victoria Iribas

SEGUNDA PARTE

Materialidad y experiencia

Capítulo 6

Un grabado colectivo _____	54
----------------------------	----

Leticia Barbeito Andrés, Natalia Maisano e Irene Ripa Alsina

Capítulo 7

El saber ocupa espacio _____ 61

Gonzalo Monzón

Capítulo 8

La promiscuidad de los géneros _____ 69

Francisco Carranza, Rocío Gómez Sibecas y Verónica Sánchez Viamonte

Capítulo 9

Discursos Visuales _____ 77

Daniela Cadile y Julieta Navarro

Capítulo 10

Masa, volumen y espacio: relatos de experiencias de taller _____ 92

Ana Lavarello y Silvina Spinardi

TERCERA PARTE

En primera persona

Testimonios _____ 100

Los autores _____ 104

Introducción

Florencia Sanguinetti

El presente trabajo formaliza un encuentro. Se constituye como la sistematización de experiencias y reflexiones sobre la materialidad, desde los contenidos de las asignaturas que integramos, situadas en el nuevo plan de estudios de la carrera de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Pretende iniciar una búsqueda conjunta en investigaciones desde el lugar de la producción artística, tomando referencias de nuestro campo específico de conocimiento, y fortaleciendo los nexos en el abordaje de las propuestas.

Esta puesta en común nos permite establecer un punto dentro del recorrido de estos últimos diez años en los que comenzó a implementarse el nuevo plan, poniendo en texto rasgos que son la resultante de esta mirada sobre la enseñanza del arte.

Encontramos en los materiales y en las múltiples variantes de intervención sobre los mismos un disparador para hablar sobre nuestras prácticas, y sobre los cambios sucedidos en el contexto del arte contemporáneo.

Los escritos se estructuran desde el análisis de obras de artistas o de las propias producciones surgidas en el aula, y debido al carácter complementario de las asignaturas en cuestión, visibilizan la permeabilidad de los límites por los que transita actualmente el campo del arte, hilvanando experiencias realizadas desde primero a cuarto año de la carrera por la gran mayoría de los estudiantes.

Pero, ¿cuál es la forma de este encuentro que nos agrupa? Reunidos dentro de la estructura del proyecto de libros de cátedra y movilizados por las ganas de participar activamente en la realización de textos que puedan ser insumo de futuros alumnos, encontramos en lo colectivo el rasgo distintivo, donde los artículos se potencian positivamente. Nos proponemos una forma abierta y dinámica que resulte como un conjunto de puntas de ovillos para desandar o tejer, atando o desatando conceptos, como si fuera una mesa de trabajo en la que cada parte puede ser leída de modo alternado, sin un orden necesariamente lineal.

El desafío propuesto fue articular el trabajo de tres cátedras: Procedimientos de las Artes Plásticas, Dibujo II-IV turno noche y Escultura Complementaria, proponiendo una lectura que pueda atravesarlas, conceptualizando los vínculos y tomando la materialidad como constante ordenadora.

Los textos transitan los ejes de **materialidad y tiempo**, en relación a prácticas de taller en los que se pone en cuestión el carácter efímero de ciertas materialidades y modalidades de circulación de la obra; **materialidad y experiencia**, considerando los sentidos que entran en juego en la relación directa con la experiencia; y **materialidad y procesos de trabajo**, eje en el

que se explora acerca de los cambios sucedidos al interior de las disciplinas artísticas y el impacto de los mismos en el abordaje de los contenidos.

Proponemos, a partir de una lectura entre líneas de los escritos, imaginar un potencial recorrido de un alumno en la instancia de formación, fijando huellas de prácticas realizadas desde 2006 hasta la actualidad.

PRIMERA PARTE

Materialidad y procesos de trabajo

CAPÍTULO 1

Prácticas permeables. Experiencias de taller desde 2006 a la actualidad

Ana Otondo y Florencia Sanguinetti

Una imagen se torna eficaz cuando su propia materialidad no solo acompaña sino también construye sentido.

GABRIELA SIRACUSANO. *Las entrañas del arte. Un relato material. (S. XVII - XXI)*

El presente trabajo se sitúa dentro del marco de análisis de las producciones visuales en el contexto de la última reforma del plan de estudios de la carrera de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Nacional de La Plata, a partir del año 2006, en relación al impacto que produjo esta implementación sobre el modo de abordaje de los procesos de trabajo, y el enfoque sobre los modos de producir sentido en el arte contemporáneo.

La asignatura Procedimientos de las Artes Plásticas, inserta en este plan, destinada a alumnos de primer año de dicha carrera en todas sus orientaciones y alumnos del segundo año de la carrera de Historia del Arte, pone en evidencia desde su planteo pedagógico este rasgo, centrado en el intersticio entre disciplinas específicas, trabajando en los modos, procesos y materiales que vinculan las mismas y trasgrediendo en algunos casos sus límites.

Abordaremos el trabajo, considerando aspectos que entendemos relevantes desde la enseñanza del arte, puntualmente en relación a los modos de intervenir sobre los materiales y analizando las estrategias docentes y su correlato en las producciones realizadas por alumnos de la asignatura en sus primeros diez años de aplicación.

Se indagará acerca de vinculaciones entre producciones de alumnos y sus posibles filiaciones con la obra de artistas visuales, enfatizando en las operaciones relacionadas a la poética de los materiales, que permitan situarlas dentro del campo del arte fundamentalmente en Argentina y Latinoamérica.

Tomamos la producción como objeto de estudio, rescatando el lugar de taller como espacio de práctica y reflexión desde el que se producen las obras, partiendo de la palabra de los propios artistas, de las búsquedas materiales, de la experimentación, ya que esta metodología de

investigación, vinculada directamente a las prácticas artísticas es coherente a nuestra formación y modalidad de implementación de la asignatura.

Proponemos además situar la producción y su materialidad como espacio de investigación desde el cual acceder a conceptos que puedan exceder el campo artístico, indagando cómo a partir de las formas es posible visibilizar modos de pensar la realidad. Tomamos en este sentido el concepto expresado por Néstor García Canclini, desde el cual reflexiona en su libro *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* acerca del modo en que los artistas expresan su pensamiento en imágenes. Dice: "Parte de lo que me atrae del arte contemporáneo es la potencia con que muchos artistas reflexionan sobre la sociedad sin palabras"¹ (Canclini 2010). Este pensamiento nos habilita un modo reversible de analizar las producciones, por un lado pensándolas en el contexto desde el cual emergen pero también evidenciando cómo las mismas configuran su tiempo. A partir de este posicionamiento inicial, apuntaremos a introducirnos dentro de la temática general -materialidad y procesos de trabajo- articulando los siguientes ejes:

Un análisis en referencia a la implementación de la asignatura. Procedimientos de las Artes Plásticas dentro del plan de estudios. Año 2006. Partiendo de una selección sistematizada de experiencias de cátedra en términos del nuevo abordaje de contenidos. Este recorte se plantea como un insumo que permita poner en superficie el trabajo producido, y evidenciar el posicionamiento ideológico desde el que se construye nuestra asignatura.

Las implicancias de la selección de los materiales en el proceso de producción de sentido. Atendiendo rasgos y posibilidades específicas de la materialidad, evaluando aciertos y desaciertos en los trabajos analizados.

La experiencia de taller como instancia formadora de conocimiento. Analizando las metodologías y estrategias didácticas implementadas.

El contexto general dentro del campo del arte contemporáneo en el que se insertan las producciones realizadas en el ámbito de nuestra facultad. Poniendo en diálogo las experiencias de taller con obras de artistas, y la materialidad con el contexto social y político en el que se inscriben las obras seleccionadas.

Durante la implementación del nuevo plan de estudios y específicamente desde la creación de la asignatura Procedimientos de las Artes Plásticas, hemos elaborado estrategias para intervenir en el aula con proyectos que propicien el encuentro a partir de producciones grupales y seleccionando procedimientos generales que permitan su abordaje, como menciona Paula Carlino en su libro: *Escribir, leer y aprender en la universidad. Una introducción a la alfabetización académica*, entendemos que:

“...la buena enseñanza requiere investigación, esta debe nutrirse de otras investigaciones, de la reflexión sobre el quehacer cotidiano, del diálogo con otros do-

¹ Néstor García Canclini (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores. P. 240.

centes (y otros alumnos), del diseño creativo de situaciones didácticas consistentes con principios teóricos, de la experimentación en el aula, de la reconstrucción de lo ocurrido en clase para poder analizarlo y revisarlo". 2

Nuestra asignatura se organiza en conjuntos de contenidos en los que se trabajan las áreas del plano y el espacio con materialidades orientadas en función de los trabajos, ordenados aproximadamente en trayectos de 10 clases cada uno. Anualmente los alumnos transitan por Grabado y Arte Impreso, Pintura, Escultura, Escenografía, Muralismo y Arte Público Monumental y Cerámica; finalizados cada uno de estos trayectos parciales, realizamos encuentros generales por turno de la asignatura para iniciar un nuevo contenido y poner en diálogo las experiencias realizadas, compartirlas y atar conceptos comunes trabajados en los diferentes espacios.

Los materiales y procedimientos empleados, los modos de operar o combinar elementos y conceptos de fondo de las disciplinas específicas en la realización de las prácticas de taller son algunas de las cuestiones centrales que aparecen en todos estos encuentros.

Vemos, por ejemplo, cómo el uso de la luz ha resultado un material constitutivo en proyectos de Muralismo o Escenografía a partir de proyecciones de luz en función de la creación de espacios, o instalaciones colectivas, como recurso para cambiar de escala un elemento y fijarlo al muro o piso con materiales más estables, y cómo también posibilita la realización de electrografías en Grabado, desde el procedimiento de copiado de la imagen. Potenciamos desde el inicio el camino hacia la búsqueda de una imagen propia y analizamos las condiciones de mutabilidad de la misma de acuerdo al material que la constituye. Destacamos cómo una imagen planteada como definitiva impresa por ejemplo en un soporte transparente, puede constituirse en matriz para proyectarlo en la pared y modificar el entorno, tomando la obturación y proyección de luz como procedimientos centrales.

Observamos cómo la madera, reconstituida en varillas o segmentos pudo ser matriz en Grabado o elemento definitivo para la constitución de ensambles u objetos en Escultura, o el papel eminentemente soporte del Grabado, Dibujo o Pintura puede ser estructural en experiencias en el espacio tridimensional a partir de calados, trozados, etc.

Nuestra huella, directa o indirectamente sobre diferentes soportes imprime nuestro gesto propio y nuestra manera personal de operar sobre un material, que se irá definiendo posteriormente en la elección de la disciplina específica que se constituirá como orientación básica de la carrera.

En este sentido, resulta una gran responsabilidad desde nuestra asignatura fomentar estos rasgos desde el inicio de la formación. Además de esta práctica permanente de vincular lo trabajado en cada uno de los talleres que componen nuestra materia, desarrollamos anualmente un trabajo final realizado durante la última etapa de cursada, por lo general de carácter colectivo.

2 Carlino, Paula (2005). Escribir, leer y aprender en la universidad. Una introducción a la alfabetización académica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. S.A. P 17.

A continuación reflexionamos sobre algunos de los trabajos propuestos en los que han entrado en juego dinámicas de producción donde la materialidad de los proyectos ha sido estructural en su conformación. Las experiencias que destacamos son: Objeto lúdico (2006 en adelante), Encastres (2010 y 2014) y Paisaje (2013), trabajadas por la totalidad de los alumnos y profesores de la materia (aproximadamente 600 en cada oportunidad). Las mismas ponen de manifiesto el trabajo en equipo propiciando la práctica acerca de la toma de posición, participación y compromiso colectivo. En estos trabajos los docentes nos abocamos a una tarea de seguimiento periódico de las propuestas y los avances de las producciones, facilitándoles el material teórico necesario para el desarrollo de las mismas. Estos trabajos, a su vez se han visto modificados en su temática por nuestra participación en las diferentes Bienales Universitarias de Arte y Cultura, realizadas en los años 2010-2012-2014 y organizadas por la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP y la FBA, evidenciando nuestro fuerte interés por posibilitar prácticas permeables que puedan combinarse no sólo dentro del campo disciplinar sino también con el contexto.

En las diferentes propuestas podemos observar un denominador común: la preocupación que presentan ante la búsqueda y la exploración sobre materiales “posibles” o sobre materiales “tradicionales” que se encuentran dentro de las producciones artísticas. Aquí encontramos un primer nudo ya que hoy en día todos pueden ser materiales dentro del campo del arte contemporáneo, no puede separarse el qué del cómo y para ello comenzamos a operar a través de diferentes procedimientos sobre esos materiales, a darle forma, a generar sentido. De este modo descubrimos que existen varias operaciones que se ponen de manifiesto una vez que comenzamos a manipular los materiales, en primer lugar entendemos que es necesaria una instancia en donde los alumnos tomen contacto con los mismos para luego poder apropiárselos, tensionando sobre ciertas resistencias que presentan algunos materiales al momento de ser manipulados, para poder descubrir las potencialidades de los mismos.

Experiencia “OBJETO LÚDICO”

Para la realización de esta experiencia tomamos como referencia las múltiples manifestaciones artísticas contemporáneas en las que se observa la dilución de los límites entre disciplinas, tales como objeto, cuadro objeto, escultura objeto, construcción, *ensamblage*, *collage* relieve, etc., incluyendo la dimensión de lo lúdico desde una perspectiva individual y colectiva, vinculando el arte con la vida. El principal objetivo, es que los alumnos puedan realizar un objeto en donde se vean reflejados los saberes adquiridos en los diferentes talleres, promoviendo el cruce disciplinar, propiciando desplazamientos de sentido entre objetos que resignificados puedan convertirse en materia prima de las producciones, o donde la síntesis en la selección de un color, procedimiento o material puedan ser fundantes, el riesgo que proponemos en esta experiencia es el de comenzar a elegir los recursos que serán propios.

Buscamos referentes artísticos que puedan ser antecedentes tales como los monstruos polimatéricos de Antonio Berni, parte de la obra de juguetes de madera de Adolfo Nigro, fundados en los lineamientos de Joaquín Torres García en cuanto a síntesis formal y cromática, los móviles de Alexander Calder, los objetos de Edgardo Vigo, los micro universos construidos con juguetes de Liliana Porter, entre otras referencias que pensamos pueden ser disparadoras para abordar los proyectos.

Como expresamos, el objeto lúdico se plantea como un trabajo donde el material es seleccionado por los alumnos de acuerdo al concepto inicial del trabajo, con pautas en las que tenga que aparecer lo lúdico, desde el intercambio, los modos propuestos de manipulación, el destinatario imaginario o real, según proponga la obra.

Para esta propuesta los alumnos utilizan los materiales que consideren pertinentes para la realización del mismo, tanto en la bidimensión como en la tridimensión, permitiendo de este modo la posibilidad de trabajar a partir de la resignificación de objetos reales/ materiales ya existentes. Deben considerar las características del objeto planteado en tanto a sus posibilidades de interacción con el otro, de uso, movimiento, colección y todo otro rasgo que resulte significativo para la construcción del mismo. La intención es que comiencen a pensar, a proyectar e idear la realización de estos objetos, utilizando determinados procedimientos y operaciones constructivas; los instrumentos, las técnicas y los materiales deberán ser acordes con las propuestas presentadas por los alumnos.

Experiencia “ENCASTRES”

En este caso, la propuesta nos permitió conjugar contenidos fundamentales de la materia referentes al trabajo de la imagen en el plano y en el espacio, el uso de la línea, la textura y el contraste, en función de una nueva producción en la que el módulo-individualidad se redimensionara, expresando poéticamente una mirada posible sobre las ideas de pertenencia y conjunto.

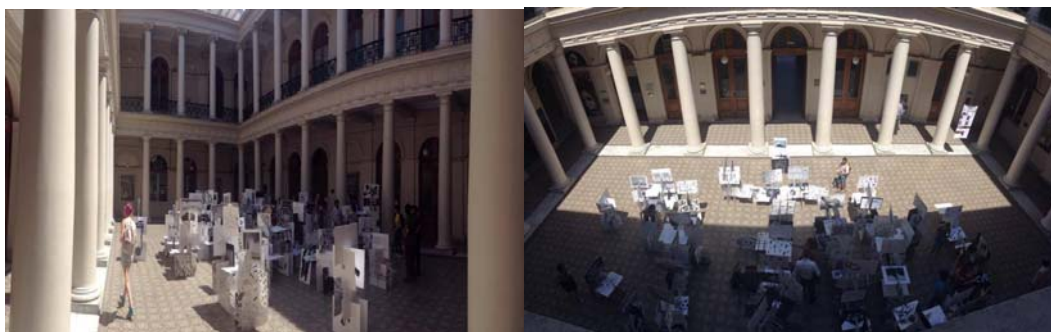
La materialidad de la obra y pautas de intervención fueron parte de la propuesta docente, ya que el eje del trabajo fue plantear una obra total y la investigación sobre el material fue un trabajo previo para garantizar la factibilidad de la obra en función de la mutabilidad, modo constructivo, y concepto general al que apuntaba la misma. Analizamos referentes artísticos como Jorge de la Vega y Pablo Siquier, desde un aspecto formal de su trabajo, ya que además del procedimiento y material común propusimos el uso de los polares blanco y negro como paleta.

Elegimos *Encastrar* como el procedimiento central, ya que esta acción haría posible que se combinen las producciones personales con las del resto, habilitando el diálogo formal y conceptual durante todo el proceso creativo.



Para ver el video completo <https://vimeo.com/110416574>. Registro fotográfico realizado por la Cátedra.

Cada alumno produjo un módulo de 50 x 70 centímetros desarrollado en el material *foam-board* durante ocho clases de cursada en los diversos talleres. Luego, habiendo transitado etapas de corrección y seguimiento del trabajo, se realizó una jornada de montaje colectivo de la cual participaron todos los docentes y alumnos de la materia. En el patio de la Facultad de Bellas Artes y durante todo un día, se fue generando paulatinamente una única instalación en base a los módulos aportados. Pudo observarse el proceso de construcción colectiva en el tiempo, apelando a los cambios formales que se daban con las intervenciones de todos y cada uno de los participantes. En el año 2014 bajo la misma consigna, la intervención fue en el marco de la Tercera Bienal Universitaria de Cultura y Arte y el emplazamiento fue en el patio del Rectorado de la UNLP. Aquí también participaron los alumnos de Historia de las Artes Visuales quienes transitan un segundo nivel de la asignatura.



Montaje realizado en el Rectorado durante la Tercera Bienal Universitaria de Cultura y Arte 2014. Fotografías panorámicas tomadas por el alumno Santiago Nicolás Llorens Botto.

Experiencia video “PAISAJE”

Este trabajo fue de carácter grupal y se realizó durante las instancias finales de cursada, favoreciendo su abordaje con los conocimientos adquiridos, herramientas y materiales adecuados. En este caso también la materialidad final fue una propuesta de investigación de la cátedra, pensando en los modos de circulación de la obra, la posibilidad de repetición y el énfasis de lo colectivo como proceso.

Los alumnos trabajaron a partir de una temática común abordada en los diferentes talleres, en este caso fue el “PAISAJE”, considerando la multiplicidad de posibilidades y realidades diferentes que involucran a la totalidad de alumnos que cursan la materia. En la actualidad en la UNLP y específicamente en la Facultad de Bellas Artes la composición de los ingresantes se ha ido modificando: hoy asisten a las cursadas un número significativo de estudiantes provenientes de distintos países de Latinoamérica (Colombia, Perú, Chile, Brasil, Ecuador) situación que nos permitió repensar el abordaje de la temática propuesta. Tomamos la idea de paisaje como la experiencia del encuentro entre paisajes de origen con el de nuestra ciudad, también reconfigurada a partir de la afluencia de alumnos provenientes de otros lugares.

La experiencia centrada en la temática del Paisaje, nos introdujo nuevos desafíos que fueron el dispositivo de exhibición, la posibilidad de circulación, y el soporte de la imagen, invitando a la reflexión sobre el estado actual de las producciones visuales. Para ella, cada alumno generó dos secuencias de ocho cuadros cada una, en torno a la idea del paisaje y pudiendo elegir entre cuatro series-soportes brindadas por la cátedra. Las intervenciones, estéticas y materialidades trabajadas fueron diversas y no estaban articuladas por las cuestiones técnicas o matéricas propias de las disciplinas, sino que podían abordarse de modo transdisciplinario, partiendo desde los procedimientos elegidos y respetando la idea de secuencia.

En la primera instancia, se solicitó a los alumnos que seleccionen tres palabras claves que den cuenta de su lugar de origen; a partir de allí pudimos comprender la diversidad de paisajes posibles, luego se recolectaron alrededor de 1000 secuencias analógicas, microhistorias que luego entrarían en una red de relatos paralelos y cruzados, en función de un gran relato heterogéneo y poético. Estas series en papel, con un formato de 10 x 15 centímetros fueron fotografiadas por los docentes de la cátedra en una jornada colectiva, que permitió digitalizar todo el material. Con este archivo, finalmente se generó un video que incluía las producciones estéticas de todos los alumnos y profesores, que circuló por la web a través de diferentes canales, fue presentado en el auditorio de la Facultad de Bellas Artes en el cierre de la cursada y reproducida en el espacio público de la ciudad de Montevideo durante la Segunda Bienal de Arte y Educación, en 2014.



Para ver el video completo <https://vimeo.com/96856485>. Registro fotográfico realizado por la cátedra durante el proceso de montaje.

La experiencia del trabajo a partir el módulo y la repetición, tanto en ENCASTRES como en PAISAJE nos permitieron la conformación de obras que alcanzaron, desde un lugar metafórico conceptos que exceden el campo artístico, habilitándonos a reflexionar sobre la potencia del conjunto y la posibilidad de construcción desde la diversidad “...si queremos resultados distin-

tos, hacen falta procesos diferentes....”³ . Si bien en ambas producciones partieron del mismo material, como soporte, por un lado el *fomboard* y por el otro el papel, el montaje y los dispositivos se vieron modificados al igual que la resolución de las imágenes presentadas. La temporalidad intrínseca en ambos proyectos fue uno de los denominadores comunes, en ENCASTRES por el sistema de montaje, cada pieza se fue insertando en etapas, buscando un diálogo formal, pero también estableciendo consensos entre pares, y en PAISAJE, a raíz de la propuesta de secuencia también la materialidad e intervenciones estuvieron signadas por la duración que experimentaría la obra total.

Se pudo observar en ambas experiencias una yuxtaposición de significados articulados y organizados tanto en un espacio físico como virtual. Fragmentos que se fueron encontrando entre sí para re-elaborar y re-escribir una nueva historia colectiva, propiciando la participación, el encuentro y el reconocimiento, conjugando distintos modos de ver y hacer.

En ambos casos la materialidad elegida y la modalidad en las que se llevaron a cabo potenciaron las propuestas. El último año el proyecto ENCASTRES se produjo en un espacio común, en una única gran mesa de trabajo donde el intercambio fue permanente entre los alumnos de cada turno de la asignatura: alrededor de 400. Y en el caso de PAISAJE una de las instancias más ricas en el proceso fue el trabajo entre los docentes, ya que el armado de esa suerte de matriz material que funcionó como base del registro del video, fue una composición del conjunto del equipo docente.

La propuesta de OBJETO LÚDICO, también concebida como trabajo grupal, se encuentra en un territorio de experimentación permanente y los resultados alcanzados no son mensurables en los términos de las experiencias anteriores debido a la heterogeneidad de los proyectos. Podemos destacar aciertos en las implicancias que tiene la propuesta desde la búsqueda de la identidad y memoria de los alumnos, en función de propiciar el desarrollo de una imagen propia, en los riesgos tomados en las escalas de los trabajos, hubieron caballos de madera mecedores de escalas monumentales, micro juegos de la silla, o en las búsquedas más conceptuales en juegos con un trasfondo político y social.

En relación al trabajo de OBJETO LÚDICO y el rol docente en la implementación, trabajamos de modo constante en el planteo, al punto que este trabajo ha resultado como estructurante del Proyecto de Extensión desarrollado por la cátedra durante 2015, llevado a cabo en Instituciones Públicas, Jardines Maternales y de Infantes de la ciudad de La Plata .

Concebimos lo colectivo como propuesta para los alumnos y como modalidad hacia adentro de la cátedra, y sostenemos la preocupación permanente de revisar la elaboración de trabajos prácticos que posibiliten esta búsqueda. A su vez apuntamos a que los alumnos puedan comenzar a situar sus propias producciones en el marco de las obras en la contemporaneidad, retroalimentando las experiencias no solo con el trabajo de sus propios compañeros, sino con la de artistas, a veces desde el reconocimiento de obras o de los diálogos y encuentros propiciados en el contexto de la cátedra.

³ Carlino, op. Cit. P.31.

Durante los diferentes procesos de trabajo entendemos que "...una forma de abordar conceptos es asegurarse que no sólo son transmitidos por el docente sino también apropiados por los estudiantes."⁴, y agregamos además nuestro interés en la búsqueda de desarrollar proyectos que se amplifiquen e impacten por fuera de la comunidad académica. Pensando en una materialidad que defina nuestras propuestas de cátedra, podríamos situarlas como cuerpos permeables, porosos al contexto y con una visión transformadora del mismo. Los ejemplos/experiencias expuestos anteriormente abonan esta preocupación permanente en la que nos encontramos los docentes de la cátedra.

Bibliografía

- Camnitzer, L. (2008). Didáctica de la liberación. *Arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires: Casa editorial HUM.
- Carlino, P. (2005). Escribir, leer y aprender en la Universidad. *Una introducción a la alfabetización académica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. S.A.
- García Canclini, N. (2010). La sociedad sin relato. *Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Ranciere, J. (2010). El espectador emancipado. El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Siracusano, G. (2008). Las entrañas del arte. Un relato material (s. XII- XXI) Catálogo: Fundación OSDE, imago: Espacio de arte.
- En línea en: <http://procedimientosdelasartesfba.blogspot.com.ar>
<https://vimeo.com/procedimientosdelasartes/videos>
<https://www.facebook.com/Procedimientos-de-Las-Artes-Plásticas-FBA-UNLP->

⁴ Carlino, op. Cit. P.53.

CAPÍTULO 2

En materia de dibujos

Carlos Coppa

Estimado John Berger:

Para mí el dibujo es un tema fantasma.

*(cuatro cartas de una correspondencia
entre James Elkins y John Berger)*

JOHN BERGER. *Sobre el dibujo*. (2011).

El dibujo y la materia

Cuando el Dibujo emergió como disciplina artística, en el Renacimiento, el acento estaba puesto en los procesos mentales, reflexivos y proyectuales de las artes visuales, pues se buscaba justificar su importancia en el concierto de las artes y respecto de otras esferas de la actividad humana. Pensar la materialidad del dibujo encuentra una primera dificultad en ese estatus de cosa mental⁵ que se reclamaba entonces para la pintura, y que representa una de sus marcas de identidad. Como consecuencia de este origen clásico, se instaló durante mucho tiempo que la materia concreta en el dibujo no cuenta más que en relación a una realidad evocada y sometida a un orden superior, abstracto y geométrico.

El ejercicio de la representación (entendida como un sistema de traducción de lo visual) que educó el ojo renacentista, le dio a lo percibido una inteligibilidad nueva, sistemática y rigurosa. En este modo, predominantemente intelectual, de procesar la experiencia, se inscribe el planteo de lo que podemos caracterizar como dibujo clásico. Veremos que esta mirada renacentista, será desplazada en las prácticas que se desarrollen en el marco de otros regímenes de la mirada⁶, dando lugar a un retorno de la materia en un lugar central, para resignificar la experiencia del dibujo.

5 Leonardo Da Vinci reclamaba para la pintura un lugar como operación del intelecto, en oposición a la tarea puramente manual. Dice Susana Echeveste (2012; 13): "(...) los artistas [renacentistas] querían ser tratados como eruditos y no como artesanos". Agrega más adelante que el saber hacer racional les permitía trasvasar su calidad espiritual a la imagen, para permitir al espectador la contemplación intelectual, elevándose sobre la bestialidad del tacto. (Echeveste, 2012;15).]

6 Expresión de Régis Debray (1994), quien postula una historia de la mirada en Occidente desarrollada en una sucesión de distintos regímenes de la mirada. De acuerdo a esta propuesta, el régimen propio de lo que aquí designamos como dibujo clásico, es el régimen de la representación, que se extiende desde aproximadamente el trecento hasta la

El dibujo como disciplina artística

Durante largo tiempo las técnicas del dibujo fueron las únicas disponibles para fijar imágenes inmediatas, tanto a los fines de comunicar y proyectar, como de registrar el mundo circundante. Desde tiempos remotos está instalado en lo cotidiano, como una práctica extendida, que excede el arte.

Nosotros vamos sin embargo a referirnos a un grupo particular de objetos intencionales de dibujo, aquellos que pertenecen al horizonte de sentido de los objetos de arte. La delimitación no es nada fácil, porque puede observarse que luego del arduo camino para conquistar su autonomía, la esfera del arte, desde las vanguardias de principios del S.XX, tiene como uno de sus objetivos fundirse en lo cotidiano.

Por otro lado, al tratar al dibujo como una disciplina artística, no hacemos más que aplicar una determinación histórica concreta, para encerrar bajo una definición la singularidad de las prácticas, con el fin de justificar un objeto de estudio y hacerlo transmisible. Desde luego, la delimitación en disciplinas que sigue la clasificación académica, con los fines de la crítica o de la enseñanza, puede resultar un empobrecimiento. De hecho, si pensamos en las obras y procesos más tradicionales (aquellos que coinciden con la definición del dibujo clásico) las prácticas se recortan a la tipología clásica, pero buena parte de las obras contemporáneas que se suelen inscribir en este campo, justamente encuentran su razón de ser apoyándose en otros modelos.

Más allá del impulso que los ideales del Romanticismo significaran para la jerarquización de la imagen dibujada, hasta principios del S.XIX, el dibujo mantuvo como característica su ausencia de autonomía disciplinar. Pero en el marco de los procesos sociales derivados de la industrialización y tecnificación creciente, como la constitución de un mercado de obras hacia fines del S.XIX, la evolución de los medios gráficos, y la progresiva institucionalización del arte como esfera autónoma, los elementos del Dibujo fueron cambiando, mostrando una independencia creciente de la valoración clásica. En su contexto el Dibujo ocupaba un rol central, como dijimos, y a la vez hacía de su carencia de autonomía un rasgo propio.

Aquí tenemos una tensión entre autonomía y heteronomía que, aunque suponemos propia de las imágenes de todos los tiempos, solo tardíamente entra en el vocabulario explícito del dibujante. Un rasgo particular de las prácticas actuales es esta posibilidad del artista para trabajar a conciencia con distintos registros de la autonomía, contribuyendo en gran modo a la percepción de lo inabarcable del campo⁷. Esto influye directamente en la naturaleza y el uso

década de los '50 en el s.XX... Este régimen de la mirada cuya hegemonía sobre los contratos de visualidad occidentales ha caducado, habría sido reemplazado por el régimen de lo visual, donde las imágenes ya no son interpretadas y sentidas según referentes reales, si no que despliegan la autonomía de su materia en su acontecer singular.

⁷ Las polémicas suscitadas en la teoría han dejado al descubierto muchos de los intereses (económicos y geopolíticos, sin duda) que regulan las designaciones en el campo artístico, pero no han aportado ninguna coordenada que permita delimitar categóricamente una práctica de otra; antes más bien han exhibido desconcierto al intentar una taxonomía, frente al despliegue de una realidad resistente a las simplificaciones. De estas circunstancias se desprende que intentar una definición que contenga el extenso panorama de prácticas que se localizan en el campo del llamado dibujo contemporáneo, tanto en relación a las producción como a la enseñanza artística, puede llevar fácilmente a una

de los materiales. Como en buena parte del dibujo contemporáneo, siguiendo una tendencia iniciada en el siglo XX, el uso de materiales no artísticos es una marca programática.

No se puede sostener lo que llamamos dibujo clásico como concepción única del dibujo. Sería desconocer que sus prácticas fueron la respuesta a determinadas problemáticas históricas, tal como el dibujo actual desarrolla su propio repertorio de formas y estrategias frente a los problemas que le son contemporáneos. La práctica de hoy está llena de excepciones y matices en ruptura con aquella tradición renacentista, pero también plena de retornos y apropiaciones. Es fácil advertir cómo elementos que estaban presentes en los dibujos desde un comienzo, luego lograron cierta autonomía, presentándose como desvíos de la norma y luego incorporándose, como es el caso de la valoración por el trazo en el S.XX.

Esto no significa que en la experiencia estética anterior al Renacimiento no hubiera dibujo, sino que no existía como actividad recortada con el formato disciplinar que hoy nos permite distinguirlo en sus contenidos clásicos. A partir de entender que se trata de una noción elaborada históricamente, advertimos que la palabra ya no contiene las mismas experiencias del mundo que le dio origen, y que más o menos inadvertidamente han ido colando bajo su nombre otros problemas. Lo que se percibe como ruptura con la tradición, es su incapacidad de totalizar los mismos sentidos que alguna vez sostuvieron los dibujos en su práctica; lo cual sin embargo, no implica su desaparición ni mucho menos⁸.

Cuando utilizamos la expresión dibujo clásico, hacemos referencia a la definición más común de dibujo en su especificidad, aquella que lo limita al campo de las técnicas y sistemas de la representación, más cercano a una función de registro visual de un referente concreto. Esta concepción erróneamente le asigna a los dibujos el reflejo pasivo de una realidad dada. Pero incluso un dibujo de registro se constituye como una experiencia que funda (crea, inscribe) aquel objeto representado. Al hacerlo nuevamente visible, instituye otra cosa en su lugar, una imagen física, un objeto nuevo que impone las condiciones para ser percibido con las limitaciones del horizonte que otorga el régimen de mirada de la época

Frente a las dificultades de definir su práctica, comprendemos porqué el dibujo puede parecerle a un estudioso como James Elkins un tema fantasma. Esta condición parece que, sin embargo, no le impide a los dibujos tener efectos en la realidad.

expresión como la del epígrafe, propiedad de James Elkins. No es un problema menor el que enfrentamos. ¿Cómo hablar de la materialidad de un fantasma?

⁸ Desde una mirada antropológica de la imagen, como la que sostiene Hans Belting (2011), o como la que define desde la mediología Régis Debray (1994), argumentan lo contrario. Estos autores consideran que la relación del Hombre con la Imagen no ha cambiado a lo largo de la historia, es una invariante antropológica, pero lo que ha cambiado es el medio. A partir de esa referencia proponen el estudio del medio (el símbolo en Debray, la noción de cuerpo en Belting) en el que se sitúan las condiciones de mutabilidad o permanencia en el tiempo de la imagen.

El dibujo renacentista

Para el dibujo clásico, dibujar es siempre una experiencia exploratoria de algo que va a realizarse finalmente en otra materialidad. La materia deliberadamente se vuelve muda, y abre paso a la elocuencia de las formas. La materia ideal es aquella que permite de manera más precisa el advenimiento de un orden superior a través de lo formal, mediante un proceso de ajuste y acercamiento permanente. Primero, la materialidad concreta del dibujo como objeto es la de su soporte material; en el caso del dibujo clásico se trata fundamentalmente de papel. La construcción clásica es intelectual y el dibujo es un simulacro de la idea, tan desnuda como pueda ser posible, sobre el papel. Los artistas renacentistas iban y venían muchas veces desde el papel a la idea y desde la idea al papel, hasta dar con la construcción permanente. Agotaban configuraciones hasta encontrar aquella cuya geometría que garantizara una participación en el orden universal. Recién entonces pasaban a los materiales como el óleo o el mármol, que le otorgaba perdurabilidad a aquella imagen lograda. El dibujo era entonces una herramienta prospectiva, un repertorio de heurística, un método de exploración para trasladar finalmente el hallazgo a otro medio.

El sistema de la representación clásica, a partir del cual pensamos el dibujo clásico, conforma un dispositivo que opera a través de una serie de técnicas e involucra el uso de materiales específicos, que deben tener como característica el ser maleables y plásticos. Pero al mismo tiempo deben presentar poca reversibilidad, es decir, ser inalterables, para resistir la acción del tiempo una vez formados. Esta cualidad material buscada por el arte clásico, aquella necesidad de que la obra resistiera la acción del tiempo se debe a su dependencia del original. La trascendencia de la obra estaba en relación directa con la perdurabilidad de los materiales que la constituían. La mayor referencia en esto era sin dudas el arte de los griegos (o más bien la relectura idealizada que de él se hizo) cuyo legado solo había sido posible gracias a la nobleza de los materiales empleados, que habían sorteado la prueba del tiempo.

Los materiales propios del dibujo se desarrollaron en el registro opuesto de las artes que más tarde se agruparían como Artes Mayores (pintura y escultura). Solo acompañaba el proceso de concepción e ideación de las formas finales, complementando la utilización posterior de los materiales nobles. Por eso sus medios son precarios: papel, carbonilla, lápiz. Al estatuto provisional de sus imágenes, le fue vedada constitutivamente la posibilidad de entregar una obra definitiva, clásica, y por lo tanto su autonomía disciplinar era impensable. En la misma medida en que se le otorgó un rol principal en el proceso de conformación, se limitó su aporte al punto de identificarse como una cualidad más, dentro de la obra finalizada en una disciplina mayor. Sin embargo, en esta función de soporte provisional de la obra acabada y de inmediatez en la elaboración de las ideas, se encuentran los rasgos fundamentales de su posterior autonomía disciplinar.

Las grandes obras, tanto de la pintura como de la escultura, comenzaron a ejercer su influencia a partir de la difusión impresa. Las imágenes que así circularon eran una verdadera transposición entre medios a través de las mejores versiones (donde pronto empezaron a des-

tafar maestros en el arte de su reinterpretación). El dibujo presente en la obra original servía como referente, y transpuesto a la imagen impresa pasó a ser mínima notación diagramática⁹ de pinturas y esculturas, un orden que garantizaba la transmisión de algo del aura¹⁰ original. El perfeccionamiento de la imprentas fue entonces artífice de la secularización paulatina de la obra de arte, y el origen de la imagen impresa como nuevo medio que a su tiempo, destacará su autonomía.

Recordemos que esta época, el Renacimiento, representa el umbral de la ciencia moderna y que el dibujo proporcionó las bases para el registro de los fenómenos, dotando de racionalidad la observación y representación. El método experimental de la ciencia le debe mucho al esfuerzo de las artes de entonces en la construcción de una realidad objetiva externa e independiente del sujeto. La materia leve del dibujo permitió la puesta en escena directa e inmediata de la singularidad del mundo exterior, y posibilitó el proceso de su consolidación como realidad única y universal, aunque dotada de una dinámica de permanente ajuste, como la que postula la ciencia.

El dibujo barroco

Mientras las obras de los artistas renacentistas resultan de una elaboración fundamentalmente intelectual, el período histórico conocido como Barroco desarrolla un interés por una construcción visual efectista, racional, pero no analítica¹¹. Caída la certeza del universo organizado por la física aristotélica, el barroco busca la salida en la inmediatez del impacto, y este tiene que alcanzar al espectador. Para que esto suceda hay que partir del cuerpo terrenal y reconstruir una fuga infinita a partir de la espiral de sus llagas. La materia representada recupera la densidad eludida en el Renacimiento para desarrollarse en un movimiento perpetuo al infinito. En lugar de la suspensión del tiempo y la contención del espacio de las obras renacentistas, el dibujo manierista primero y luego, más decididamente, el dibujo barroco, se construyen a través de una gestualidad frenética e imprecisa, de curvas y arabescos que cierran unidades proyectadas hacia el mismo espacio cribado y discontinuo que afecta al espectador. No hay movimiento en el espacio renacentista porque todo es recta y la recta subdividida eternamente, significa detención. La naturaleza, antes tamizada y geometrizada para la representación, ahora se desplaza al interior de la obra, es el punto de partida germinal del desarrollo de una racionalidad disciplinada. (Ver figuras 1 y 2).

Si el dibujo clásico reconstruía la distancia cuerpo y alma con una imagen apoyada en la percepción de una forma, la imagen barroca construye metódicamente un acortamiento dramá-

9 Expresión utilizada por Nelson Goodman (2010) para definir al dibujo.

10 El aura de la imagen artística es un concepto introducido en un famoso artículo de Walter Benjamin, y se refiere a la investidura que la cultura impone a los objetos artísticos, entendiendo el objeto de arte clásico original como modelo.

11 Habría que hacer las consideraciones de Calabrese (1994), que propone al postular lo Barroco (y el neobarroco) como una fórmula, sin relación estricta a una forma histórica determinada. Seguimos las caracterizaciones de este autor y las definiciones de Bollini (2012).

tico de esa distancia a partir de estrategias que permitan sentir la materia que está ahí y es de nadie, que permita convertir la obra en un signo exterior y móvil, que prolifera desde un punto desplegándose sin retorno y sin límites precisos.

El dibujo en su definición clásica, como ya vimos, evita la materia, pero puede representarla de diversos modos. Los recursos racionales de la geometría, liberados de su clivaje platónico, se vuelven protagonistas de los juegos de la imagen en el arsenal barroco. Si la línea recta es protagonista del Renacimiento es porque puede ser subdividida al infinito y por lo tanto detención, inmovilidad temporal, previsibilidad. Genera un espacio regular, homogéneo, que se mueve hacia el interior del cuadro. En el espacio barroco predomina el movimiento que se logra a partir del pliegue y despliegue rítmico de líneas curvas que se organizan en un espacio cuyas líneas de fuerza crecen y atraviesan todo. La pintura entendida como diagrama, como una representación escalar de las fuerzas naturales, nace aquí, extrae su repertorio de esta organización oculta.

En un papel principal encontramos la mancha, anticipada por algunos artistas renacentistas y el mismo Leonardo, que da cuerpo a la luz a partir de la materialidad de la sombra. Y en el tratamiento aparece otro factor clave: la transparencia, donde la naturaleza de la materia representada se revela en el modo por el cual la luz atraviesa su densidad.

El valor, que la mancha hace posible, es para el barroco un medio para intentar alcanzar la materia en estado puro, aquella que preexiste a toda experiencia, y articularla en un discurso visual. Una materia innominada, como refutación de lo humano, como testimonio de su descenramiento, que se extiende más allá del paisaje humano. En la construcción del valor se deposita toda la racionalidad del espacio barroco.

La obra barroca exige al espectador que participe en un espacio cóncavo, hecho de sombras que se extienden fuera de cuadro, donde no se representa la naturaleza sino que se reproduce su impulso germinal. Esta oscuridad tiene consistencia, es una nube que envuelve los personajes pero para la que además el artista barroco dispone un tratamiento rugoso y llagado, que, a través de diferentes tipos de cargas y barnices, capta la iluminación ambiente y la incorpora a la experiencia del cuadro. La luz atraviesa la penumbra a distintas velocidades y al reflejarse en los objetos da cuenta de la consistencia de estos y del espacio que los separa del espectador.

La construcción del valor es compleja y racional, sin ser analítica, y organiza la experiencia del espacio en filtros o pantallas¹² que sustraen o agregan luz a partir de diferentes grados de transparencia y textura. En palabras de Bollini (2012), el barroco suspende la voluntad clásica de decir el mundo y prepara el espacio para la obra de arte como aparición.

12 Expresión que utiliza André Lothe (1943) para referirse a la construcción de términos espaciales a través de los contrastes entre diferentes planos de valor.



Figura 1 -Sandro Botticelli (1445–1510) - *Las tres Gracias* (Detalle de la obra *Primavera*, circa 1485-1487).



Figura 2 - Pieter Paul Rubens (1577 - 1640)
Las tres Gracias, 1635.

Un giro material

El dibujo moderno

Cuando los desarrollos de la óptica y la química convergieron en la invención de la fotografía, la objetividad cristalizó sus normas de representación en el tono requerido por las líneas argumentales del proyecto moderno. La fotografía en pocos años, logró no solo mejorar la calidad, sino bajar los costos, mejorar la difusión, y agilizar notablemente la rapidez del registro en imágenes.

En la consumación de los viejos anhelos de la representación, estas características materiales del nuevo medio dan origen a una sensibilidad emergente. Aquellos lentos y laboriosos procesos manuales en la producción de imágenes, que suponían una tradición que ligaba materiales, técnicas y procedimientos, se vieron desplazados por otros. De esta manera quedaban resueltos los problemas planteados por la representación clásica y se abrieron paso para el Dibujo nuevos planteos surgidos en los registros de la realidad reconsiderada.

La primera necesidad es una utilización diferente de los materiales tradicionales en pos de una búsqueda por caracterizar este estado sensible. Pronto estos intentos recusaron sobre la sensibilidad contemporánea exigiendo nuevos medios y materiales. Es cierto que ya en el Romanticismo la singularidad de las notaciones directas y vibrantes había sido percibida como el lugar del genio artístico. Con el impulso del nuevo mundo percibido, el trazo suelto y despojado encontró un lugar preferencial en el esquema de valores estéticos y las representaciones impregnaron un sentido autobiográfico redoblado. En este contexto, la liminariedad que antes dejaba al dibujo en desventaja frente a las artes mayores, con el sesgo del esbozo, de lo incompleto, lo no terminado, se convierte en una característica virtuosa y apreciable. La inestabilidad de sus imágenes, la fragilidad e inmediatez de sus notaciones, acompañan muy bien el lugar de la subjetividad moderna en un tiempo de las revoluciones permanentes, pero también de la entrada del arte como valor de cambio en escala bursátil y su necesidad especulativa. Así en el pasaje de los siglos XIX y XX, el arte expande su campo dentro del régimen de consumo de la mercancía de producción masiva. Las obras de arte empiezan a circular en un mercado tangible.

Los retornos de la representación

El éxito de la representación clásica tradicional depende de conservar una coherencia entre sus planteos y el uso de los recursos, incluidos los materiales. Pero al ser sustituido por la fotografía en su función central de registro de la realidad, la integridad del dispositivo clásico fue cediendo su control sobre la imagen dibujada y se encontraron, para esta, otras posibilidades. En parte siguió una trayectoria ya asignada en la tradición romántica, pero también la nueva sensibilidad sugerida por los medios óptico-químicos abrieron el arte a la exploración de un

registro expresivo diferente, cuya búsqueda le planteó a las vanguardias de principios de S.XX la utilización de materiales viejos con técnicas novedosas pero también la incorporación de materiales nuevos.

La novedad de la vanguardia de principios del S.XX fue encontrar aquella materia espiritualizada del barroco por todos lados y organizarla dentro de presupuestos clásicos, procedimiento que la fotografía ya había instalado en la subjetividad de la época a partir de la proliferación de sus imágenes técnicas. Los desarrollos más importantes del dibujo en esta época se vinculan a la ruptura espacial generada en la superficie de lo representado en las obras cubistas. Aquí se combina la posibilidad barroca de crear una geometría trascendente y singular a partir de su materia, con la visión de la obra como totalidad cerrada, característica del obrar clásico.

La modalidad que modificó de modo más radical el estatuto de la imagen dibujada es la práctica cubista del *collage*. La composición cubista no solo recapitula y pone en duda un orden formal y tonal de modo clásico, sino que le aporta complejidad barroca en la manipulación de las discontinuidades materiales entre imágenes y elementos de diferente procedencia. (Figura 3)

En la sensibilidad que supone la imagen fragmentada en tiempo y espacio del cubismo no solo se encuentra la proliferación de los objetivos fotográficos y el consecuente despliegue de puntos de vista móviles descentrados y simultáneos, sino también el crecimiento sin precedentes de la difusión de estas imágenes a partir del perfeccionamiento de los sistemas gráficos, que supuso una suerte de empoderamiento visual masivo. A través de la multiplicación de objetos portadores de una mirada clásica, la expansión de los medios ponía la imagen en la palma de la mano de nuevos actores.

Si bien esto pronto significó una pérdida del aura de la imagen artística bajo la acción de los medios, el arte respondió con una *reauratización* de la experiencia que esas imágenes negaban. En este proceso, frente a la crisis de la representación, surgen estrategias que ya no forman sistemas más que fragmentariamente, que cabe leer como modos novedosos y singulares de atribuir sentido.

Siguiendo la corriente generalizada de desmaterialización y deslocalización de las prácticas artísticas de fines de los 50, el dibujo transita de la imagen al objeto y de este a la acción, en consonancia con lo que posteriormente va a definirse como el Pop, el Conceptualismo o el Minimalismo. Las estrategias de representación abren un abanico de posibilidades que tienen en común la intención de explorar la imagen desde la negación del estatuto clásico de la mirada, mediante el rechazo o la asimilación. (Ver apéndice de imágenes en la web - Joseph Beuys)

Los intentos minimalistas y conceptualistas de la década del 60 y principios de los 70 intentan reducir y empobrecer los materiales, adelgazar la condición material de objeto valor de uso, para poner en evidencia la imposibilidad de toda conciencia crítica en la obra asimilada al objeto de consumo, cuyo proceso constructivo encierra la previsión de su propia pérdida. Esta tensión vuelve en muchas de las poéticas críticas de los artistas pop como lectura invertida de los signos de integración conciliadora entre arte e industria, tales como los intentos de la escuela

de la Bauhaus, contra los cuales la ironía dadaísta se había levantado. (Ver apéndice de imágenes en la web - Robert Rauschenberg- Andy Warhol)

En la mayoría de los casos las propuestas terminan siendo más o menos asimiladas en la estética generada por la industrialización, siguiendo la suerte de la mayoría de los movimientos que intentaban reflejar en la cultura lo que parecía un avance político incontenible de las masas dentro del esquema de las fuerzas productivas dentro del capitalismo.

Los 80 fueron cruciales para la conformación del semblante del dibujo actual. Se destaca un regreso a la figuración y dentro de este, a la gestualidad expresionista, pero recuperando el poder del accidente y la materia desnuda, movimiento descrito como el retorno de lo real por Hal Foster¹³. A la vez hay una apropiación sistemática de los signos de la cultura de los márgenes que la economía posindustrial comienza a generar en los países centrales. (Ver apéndice de imágenes en la web - Penck - Kiefer - Paladino-Basquiat).



Figura 3 - Robert Delaunay (1885-19419) - *Les trois grâces*. Óleo.(1911).

El dibujo actual

Para los 90 el dibujo es pura inscripción, y esta caracterización podría servir para describir muchas de las prácticas actuales. La expresión es fruto de la observación de dos rasgos importantes en el dibujo contemporáneo.

¹³ El retorno de lo real es una expresión del crítico Hal Foster (2001) para definir el retorno en las prácticas artísticas de un interés renovado por la representación (luego de inscribir minimalismo y conceptualismo en el polo opuesto), pero con el fin de abolirla.

En primer lugar, la superficie de inscripción -el soporte- es, la mayoría de las veces, más importante que las cualidades formales o tonales de la imagen dibujada, o al menos es utilizado con total conciencia y en amalgama con la representación. El juego de connotaciones, rechazadas y confluentes, entre superficie e imagen, se encuentra en el umbral de la imagen dibujada, como antes en el dibujo clásico la noción de escala -aquello que regulaba la lectura de la representación-. Aquel signo plástico aparentemente mudo que acompañaba la imagen, hoy nos habla a la par de esta, con total elocuencia.

En segundo término, en los dibujos hoy toma protagonismo lo performático, el acontecer mismo de de la inscripción y la capacidad de ese acto para establecer relaciones con el espectador. En el contexto de lo que se ha dado en llamar Dibujo Expandido (o de campo expandido), definido como “[...] cualquier marca con sentido sobre una superficie” (Kaupelis; 1980), hace entrada en escena una materia activa de sentido, y lo hace a partir de las determinaciones más abstractas y conceptuales. Entran en juego en el vocabulario del artista la manipulación no solo de sus cualidades de tamaño y textura, sino también su forma y extensión en el espacio, sus modos de implicar al espectador. Además el material interviene acercando a las técnicas tradicionales del dibujo algunos procedimientos y tratamientos propios de otras artes y disciplinas, además de formatos nuevos.

En paralelo, el advenimiento de la imagen y los medios digitales han generalizado la deslocalización de la imagen dibujada, que ya puede inscribirse sobre cualquier superficie y en cualquier escala, incluso como luz proyectada, y donde el protagonismo descansa en las características del medio o interface. Algunos autores (Sonesson 2003) sostienen que la imagen digital ha incorporado una temporalidad de construcción y posibilidades de manipulación más propias del dibujo que de la fotografía.

Estas son solo algunas de las formas en las que la práctica del dibujo actualmente retorna en la configuración de la mirada contemporánea.



Figura 4 - Sol LeWitt (1928-2007) - *Wall Drawing #831. Formas geométricas*, 1997.

Bibliografía

- Belting, H. (2011). *Antropología de la imagen*. Bs. As: Ed. Katz.
- Benjamin, W. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. En línea en: http://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf
- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Bollini, H. (2012). *Materia y signo*. Buenos Aires: Ed. Las cuarenta.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Ed. Cátedra. Debray, Régis. Vida y muerte de la Imagen. Ed. Paidós. 1992.
- Echeveste, S. (2012). *Procesos Pictóricos. Como modos de hacer*. En obras 1960-2000. UNR Editora Rosario.
- Foster, H. (2001). El retorno de lo real. Madrid: Ed. Akal.
- Goodman, N. (2010). Los lenguajes del Arte. Ed. Buenos Aires: Paidós.
- Gómez Molina, J. J. (1995). *Las lecciones de dibujo*. Madrid. Ed. Cátedra.
- Kaupelis, R. (1980). *Experimental Drawing*. N.Y: Watson & Gutpill Ed.
- Lothe, A. (1943). *Tratado del Paisaje*. Bs. As: Ed. Poseidón.
- Maslen, M. & Southern, J. (2011). *Drawing Projects*. Black Dog Publishing. Londres.
- Sonneson, G. *La fotografía: entre el dibujo y la virtualidad. Artículo publicado en Significação. Revista Brasileira de Semiótica, nº 20, Noviembre 2003. Extraído de la web: <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=540257&fileId=626035>*

Apéndice de imágenes y autores para consultar en la web:

- Beuys, J. (1921- 1986) - *Cuatro Chicas* - Solución férrica y lápiz - 1953
<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=97375>
- Warhol, A. (1928 - 1987) - *Cuatro Jakies* - serigrafía - 1964
<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=28048>
- Rauschenberg, R. (1925 - 2008) - *Booster, from the series Booster and seven series* - Lito-grafía color y serigrafía - 1967.
<http://art.famsf.org/robert-rauschenberg/booster-series-booster-and-seven-studies-199674401>
- Penck, R. (1939 -) - *Eau de cologne* - Acrílico sobre tela - 1975. Collection Mr. and Mrs. Sid R. Bass Foundation
<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=37247>
- Mimmo Paladino (1948 -) - *Ronda Notturna* - Óleo sobre lienzo. - 1982. Städtische Galerie in Lembachhaus. Munich. Alemania.
<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=21322>

Anselm Kiefer (1945 -)- *Al Ser Supremo* - . Óleo, emulsión, goma, laca, látex y aquatex sobre tela. - 1983. Museo Nacional de Arte Moderno. Centre Georges Pompidou. París. Francia
<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=21327>

Basquiat, J.M. (1960 - 1988) - *Untitled* - Acrílico, barra de óleo, y serigrafía sobre tela. - 1984. The Schorr Family Collection.
<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=50338>

Sobre las imágenes reproducidas:

Figura 1, página 5

Sandro Botticelli (1445–1510). Título: Primavera. Detalle: Tres gracias. Circa 1485-1487, localización actual, Office Gallera, Italia. Imagen de dominio público. Extraída de:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASandro_Botticelli_-_Three_Graces_in_Primavera.jpg

Figura 2, página 5

Pieter, P. R. (1577 - 1640) Título: Las Tres Gracias. Circa 1635. Imagen de Dominio Público. Localización actual. Museo del Prado, España. Extraída de:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AThe_Three_Graces%2C_by_Peter_Paul_Rubens%2C_from_Prado_in_Google_Earth.jpg

Figura 3, página 7

Robert Delaunay (1885 - 1941) Título: Les Trois Gracês. 1912. Imagen de Dominio Público. Extraída de:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ARobert_Delaunay_Les_trois_gr%C3%A2ces_1912.jpg

Figura 4, página 8

LeWitt, S. (1928 - 2007). Título: Wall Drawing #831 (formas geométricas). 1997. Imagen bajo Licencia Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication. Localización actual de la obra: Museo Guggenheim de Bilbao, España.
Extraída de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ABilbao_-_Museo_Guggenheim_-_Wall_Drawing_831_\(Geometric_Forms\)%2C_de_Sol_LeWitt_6.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ABilbao_-_Museo_Guggenheim_-_Wall_Drawing_831_(Geometric_Forms)%2C_de_Sol_LeWitt_6.JPG)

CAPÍTULO 3

El montaje, expresión del arte contemporáneo

Pablo León

Montar, componer, poner con, tejer.

Trabajar, construir, diseñar.

Producir a partir de lo existente.

El montaje es una expresión que nos ayuda a reflexionar sobre varios conceptos. Conceptos todos ellos relativos, subjetivos. El montaje no es sólo patrimonio de la escultura ni de las disciplinas o géneros de las artes plásticas. Lo encontramos también en la realización multimedia, en el cine, el teatro, la danza, etc. Pero en este escrito haremos referencia especialmente a la escultura y a disciplinas que podamos incluir dentro de la esfera de las artes plásticas y a prácticas transdisciplinarias o transgenéricas tales como la instalación y la intervención, por ejemplo. Aunque hoy exista una vasta cantidad de artistas que trabajan con el concepto de montaje, no con ello se intenta denostar la técnica de la talla o la del modelado. Sino todo lo contrario, a las técnicas de la talla y el modelado le sumamos la impronta de ésta categoría. Quizás Picasso y Braque con sus primeros *collages* a principios del siglo XX, y luego especialmente Picasso con sus *collages* tridimensionales o *ensambles*, fueron los primeros en introducir, dentro de lo que hoy denominamos Arte Contemporáneo, el concepto aquí abordado.

Se supone que esta idea apareció no siendo buscada; Picasso intentaba descubrir soluciones a problemas que percibía en sus *collages* y para eso empezó a trabajar en sus primeros ensambles o lo que aquí llamaremos como concepto genérico, montaje. Fue así que por un accidente surgió este concepto.

Para referirnos más en profundidad sobre él, antes tendremos que hacer referencia a dos procedimientos fundamentales de las artes plásticas: la suma y la resta de materia en el espacio (sea éste inmaterial, intangible o vacío). Suma y resta. Adición y sustracción. La escultura ha sido siempre relacionada con dos grandes técnicas: la talla, primordialmente, y el modelado. La talla sobre soportes o materiales tales como piedra o madera y el modelado con arcilla, por ejemplo. En estas dos técnicas se utilizan estos dos procedimientos: la adición y/o la sustracción, propios de estas técnicas.

La talla utiliza solamente la resta o sustracción de materia en el espacio. El *modelado* emplea tanto una como la otra, es decir, tanto la resta como la suma de materia en el espacio.

El collage, el collage tridimensional, el ensamble o lo que aquí proponemos como denominador común, el montaje, utiliza ambos procedimientos. Hay, así, una equivalencia entre las técnicas. El montaje utiliza tanto la suma como la resta de materia en el espacio. De ahí que el concepto de espacio desde el cual se hace referencia no sólo se lo comprende como aquello que es intangible o vacío, sino que también consideramos que el espacio está formado por aquello que es tangible y aprehensible. Por lo tanto el espacio es no sólo vacío, sino, también, materia, materia tangible, tocable.

Entonces, el montaje como técnica aprehendida en el siglo XX y que va a ser fundamental en las obras de los artistas contemporáneos, llámense escultores, pintores, instaladores, escenógrafos, cineastas, entre otros, comprende similares procesos a los de las artes plásticas y especialmente en la escultura que es nuestro principal tema o referencia en el presente escrito.

En el caso específico del montaje presupone tanto la utilización de los dos procedimientos o incluso, también, el empleo únicamente de uno de los dos procesos en una misma obra. Así podemos tanto diseñar un collage como un *de*-collage. En oportunidades sólo hacemos collage, es decir, pegamos papel, sumamos. En otras sólo hacemos *de*-collage, es decir, despegamos papel, restamos. En la mayor parte de las instancias empleamos una y otra, o sea sumamos y restamos. Pero en cualquiera de los casos los procedimientos a utilizar son compartidos por las técnicas mencionadas: el montaje, la talla y el modelado.

Ahora bien, si tanto el montaje, la talla y el modelado emplean similares procedimientos - adición y sustracción- la pregunta que nos podemos hacer es qué diferencia existe entre el montaje y las otras técnicas tradicionales de la escultura. Es un interrogante fundamental. La respuesta a esta inquietud que trataremos de dilucidar hace a la definición de este concepto, le da entidad propia. Hay dos artistas a los cuales haremos referencia a continuación para reflexionar sobre estos aspectos. Se trata de Liliana Porter y Victor Grippo. Analizaremos una obra de cada uno de ellos e indagaremos específicamente qué se entiende por montaje a partir de allí.

Son muchos los artistas que emplean este concepto. Los ejemplos abundan. La argentina Liliana Porter con sus instalaciones de módulos sueltos, enteros y partidos es un buen ejemplo de ello. La referencia más importante a la que aquí hacemos mención es a su obra *El hombre con el hacha y otras situaciones* breves presentada en 2013-2014 en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires). Este montaje (instalación) no está compuesto de partes soldadas, atornilladas o adheridas, sino de módulos sueltos. En esta instalación suelen contrastar imágenes oníricas donde conviven tanto la escala monumental o intermedia como también la intimista, todas ellas en una misma configuración. Porter, en su trabajo, despliega el encanto de no sólo componer con la suma o el agregado de materia a un sitio específico, sino, también, compone desde lo que ya existe. De ahí es que aquí empleamos el concepto de configuración. Porter compone agregando y sumando a ese espacio dado, pero también, es ese mismo espacio parte de la composición. Un ejemplo claro de esto fue la utilización de una columna que se encuentra en la Sala del MALBA donde Porter montó su obra. Porter lejos de velarla u ocultarla la exhibió como apoyo para un piano semidestruido que fue parte de la insta-

lación. La configuración, por ello, es no sólo lo que se agrega o suma, sino, además, el ambiente o sitio desde el cual se trabaja e incluye dentro de la obra. Porter, además, compuso este trabajo para tal ocasión, su cualidad más rica fue la de su característica efímera. Esta obra sólo podemos, ahora, recordarla en nuestra propia memoria o en los archivos fílmicos-fotográficos que existen sobre esta producción.

La lista se amplía. Otro argentino, Victor Grippo, artista conceptualista de la década del '70, también reúne las condiciones para hablar de su obra haciendo referencia al montaje. Grippo era un conceptualista matérico, la materia tenía mucha presencia en su obra. Recordamos aquí sus *Tablas* o *Mesas de Trabajo*, la mesa del yesero, la del carpintero, la del panadero. Huellas sobre huellas, palimpsestos. Estas obras son montajes intimistas de piezas y partes sueltas.

En estas obras es importante aclarar como dato accesorio, que lo humano está presente, aunque no de manera explícita. En el caso de Liliana Porter es ella en primera persona la que nos introduce en sus sueños a modo de testigos ocultos. En Grippo son las personas trabajando, estas obras no son ruinas de lo que dejaron de hacer, se percibe actividad reciente y se deduce una eventual vuelta a la labor.

En Grippo, además, aparece una cualidad que lo distingue de Liliana Porter. En su serie *Mesas de Trabajo* y a diferencia de Porter, él no trabaja desde el concepto de configuración. Sabiendo que por momentos estas definiciones suelen ser laxas. Pensando que componer, montar o configurar suelen ser a veces entendidos como sinónimos, aquí tomaremos el concepto de configuración desde un punto de vista más amplio que el de componer. Es decir, si en la obra de Porter no sólo implica los módulos y/o piezas que agrega o suma a un espacio determinado, sino, también, lo ya existente en ese espacio, en las Tablas de Grippo ocurre todo lo contrario. Si en la obra de Porter también incluyó la existencia previa del espacio como parte de la composición en el cual desplegó todo su montaje, en Grippo nos encontramos con otras problemáticas. Su relación no es a partir de un sitio específico, su trabajo final no es producto de un contexto determinado. Su relación es con la cosa, con el objeto, el montaje en sí mismo, el mobiliario. Aquello que puede ser factible de ser trasladable de un ambiente a otro, pero con arbitrariedad del sitio en donde se expone.

Hasta aquí tenemos dos ejemplos claros, bien diferentes uno de otro. Porter, como ya se mencionó, trabajando, en el ejemplo que se vertió, con y en el espacio. Grippo construyendo con el espacio. Hay montaje en uno y en otro más allá de cómo se relaciona Grippo con él y cómo lo emplea Porter en su obra.

Dijimos, abundan los ejemplos. Ahora es oportuno definir qué cualidad posee el montaje que lo distingue tanto de la talla como del modelado. Con los dos casos señalados anteriormente hemos tratado de ir construyendo esta definición, esbozándola. Es sabido que ellos parten de los mismos procedimientos: suma y resta. Si hacemos referencia a los ejemplos de Porter y de Grippo podemos empezar a tratar de definir con precisión qué estamos diciendo cuando hablamos de montaje. En sus obras mencionamos conceptos tales como piezas o partes y módulos. A diferencia de las piezas o partes, el módulo tiene entidad cuando existe un patrón o constante que se repite. Las olas del mar son un ejemplo claro, hay en ellas un rasgo distintivo

común que hace que llamemos a ese fenómeno ola, pero a ese patrón o constante que se repite o multiplica se complementa con otro concepto más. El concepto de variabilidad. Por lo tanto, inferimos y decimos, no hay una ola igual a la otra, cada ola posee similitudes con el resto de las olas, pero cada una de ellas tiene una sustancia indivisible. Por ende el módulo es la conjunción de un patrón o constante más una variable que distingue cada elemento del otro. Iguales pero diferentes.

Ahora bien, si en la talla y el modelado sumamos y/o restamos materia del espacio, en el montaje no sólo existe la posibilidad de una cosa u otra. En el montaje adicionamos y/o sustraemos del espacio elementos de existencia previa. Esa es la cualidad fundamental. Sumamos y/o restamos piezas, partes, segmentos, módulos, elementos, ítems que posean existencia previa a la composición o configuración a construir o diseñar.

El montaje emplea piezas, partes o módulos de existencia anterior a la obra en sí. Todos pueden convivir entre sí en un mismo trabajo, incluso pueden aparecer más de una variante de módulo en una misma obra, pero hay que recordar también que el montaje no es sinónimo de módulo. Un módulo puede existir en un modelado o en una talla también. El montaje podría ser compuesto, incluso, sólo por partes o piezas que no posean un comportamiento modular. La única pauta o requisito del montaje es la de componer con partes, piezas o módulos de existencia previa a la configuración definitiva. Es así que estos módulos, segmentos, elementos, piezas o partes podrían estar incluso hechos hasta por nosotros mismos, pero con antelación al trabajo final. También podrían estar hechos por otros o simplemente podrían ser seleccionados o hallados de nuestro entorno inmediato o natural.

La instalación de Porter es un montaje de piezas y módulos sueltos fabricados y diseñados por otros, como si la artista hubiese adquirido muchos de esos objetos en un bazar y los hubiese, luego, dispuesto en su instalación; en algunos casos parecen como arrojados sobre la superficie del piso. Objetos que en varias ocasiones se encargó de destruir y hasta pulverizar. Porter en su instalación emplea especialmente módulos, una gran variedad de ellos, también utiliza piezas y partes. Los emplea enteros, partidos y pulverizados. Su soporte, como ya se mencionó, son objetos de bazar, porcelanas o similares y partes de un piano semidestruido que aparece como telón de fondo apoyado sobre una columna de una Sala del MALBA donde montó su instalación. Grippo, en cambio, sólo emplea, a diferencia de Porter, piezas o partes. Aunque en las Mesas de Trabajo nos encontramos con la presencia de un módulo de tipo simbólico, las herramientas de trabajo del yesero, el carpintero y el panadero que aunque no guardan una relación formal más que por la escala, sí lo hacen desde su connotación simbólica.

David Maggioni, Nicolás Bobbio, Martín Carrizo, son artistas argentinos que utilizan el concepto del montaje en sus obras. Algunos de ellos, como Martín Carrizo, son denominados escultores, incluso David Maggioni que utiliza grandes obras infladas en papel parecidas a intervenciones o instalaciones, es considerado por algunos curadores como escultor. Más allá de las categorías donde se los trate de ubicar a estos artistas, sus obras poseen un denominador común: el montaje.

Otros artistas como los franceses Cristian Boltansky y Louise Bourgeois, el británico Tony Cragg, la venezolana Gego, la colombiana Doris Salcedo también son parte de este movimiento donde aparece como rasgo distintivo el empleo de la categoría aquí abordada. En otros artistas también aparece esta forma de hacer, en muchos casos conviven en ellos también otras técnicas. No todos son escultores ni montajistas exclusivamente. Louise Bourgeois también ha tallado y modelado. También podemos mencionar como ejemplos de montaje la obra del argentino León Ferrari, la de Leandro Erlich, la del dibujante Mariano del Verme, la de la rosarina Nicola Constantino, o la de la escenógrafa Renata Shucheim. Guillermo Kuitca también ha empleado el montaje en gran parte de su obra, así como también el instalador argentino radicado en Alemania, Tomás Saraceno, el grupo *Los Carpinteros*, o la obra plástica del arquitecto Clorindo Testa. Otros ejemplos son las producciones del venezolano Elías Crispín, el pintor chileno Iván Contreras Brunet y los escultores peruanos Ismael Randal-Weeks y la gran artista Elba Bairon, entre otros.

Taller complementario ESCULTURA. Experiencias

Otro párrafo aparte es la diversidad y la flexibilización de los soportes o materiales no convencionales que introdujo el montaje en el quehacer artístico. Si la talla y el modelado tradicional sólo incluían en la lista de soportes lo que se denominó como materiales nobles - entendiéndolo por ello soportes de larga perdurabilidad en el tiempo, tales como la piedra, la madera y la fundición de metales como técnica indirecta del modelado- el montaje introdujo un inventario inagotable de soportes, muchos de ellos efímeros o de acotada duración en el tiempo que han revolucionado la forma de reflexionar sobre estas nuevas materialidades. Ya nada quedará a salvo de ser utilizado en las prácticas del quehacer artístico. Los límites serán los propios, las fronteras éticas o técnicas, pero en principio, todo lo que nos rodea será factible de ser montado, de ser utilizado para componer, poner con, para diseñar objetos, esculturas, instalaciones, collages. Este nuevo aporte no lo define, pero en la práctica este fenómeno se impulsó al punto de identificar el collage, el ensamble, el montaje con el uso de soportes o materiales no convencionales. También es importante destacar que el empleo del concepto no convencional es a los fines exclusivamente pedagógicos, ya que el uso de materiales no convencionales en forma sistemática los empezó a transformar en convencionales. Lo que quizás surgió como transgresión hoy se volvió también dogma. El valor pedagógico es al sólo efecto de diferenciarse de lo que tradicionalmente se ha entendido hasta aquí como soportes nobles, donde únicamente se privilegiaban aquellos materiales asociados con cierta durabilidad en el tiempo: piedra, metal, entre otros.

Así, entonces, los nuevos soportes introducidos por el collage, el ensamble, el montaje nos brindan nuevas posibilidades de expresión. Es así que las experiencias realizadas por los estudiantes de la cátedra de Taller complementario ESCULTURA que se realizan periódicamente se emplean una gran diversidad de soportes o materiales pautados a libre elección del estu-

diente. Uno de los soportes que se utilizó en las últimas experiencias ha sido el empleo de hielo. El hielo tanto como mobiliario, factible de ser trasladable o con otros fines, el de su utilización para un sitio o ambiente específico.

En el diseño de los montajes con hielo, en el proceso mismo, no sólo implica la posibilidad de la suma, sino, también, de la resta. La resta, igualmente, es indefectible si el objetivo final es el derretimiento del hielo. El agua se metamorfosea como vector conductor de los tres estados de la materia. En este caso se la considera para tales experiencias en todos ellos como líquido, sólido y gaseoso.

En los ejemplos fotográficos se pueden observar partes o piezas y módulos de hielo diseñados y realizados por los propios estudiantes. Incluyen también en el hielo otros soportes como vegetales o elementos inorgánicos, tanto como carga o inclusión. Podrá observarse en las fotografías trabajos en hielo utilizado como objeto en sí mismo y también para su empleo en trabajos de sitio.

El montaje como expresión del arte contemporáneo se define no por sus procedimientos tan sólo, como ya vimos, el montaje como la talla y el modelado pueden emplear tanto la suma como la resta. Éste se define por la utilización de elementos de existencia previa, empleados indistintamente como piezas o partes y módulos. De ahí que montaje y módulo no sean sinónimos. También se lo suele asociar a la utilización de soportes no convencionales que aunque en la práctica es así, no hace a la definición del mismo.

También podemos observar su empleo tanto en la construcción de objetos independientes de un contexto dado o como resultado del diseño de una configuración para un sitio determinado.

El montaje, sin dudas, es el concepto que más utilizan hoy los llamados artistas contemporáneos, algunos definidos como escultores, instaladores o simplemente artistas plásticos.



Cecilia Palavecino, estudiante de Taller complementario ESCULTURA, Montaje con Hielo, 2014.



Cecilia Palavecino, estudiante de Taller complementario
ESCULTURA, Montaje con Hielo, 2014.



Gonzalo Escalera, estudiante de Taller complementario
ESCULTURA, Montaje con Hielo para sitio, 2014.



Gonzalo Escalera, estudiante de Taller complementario
ESCULTURA, Montaje con Hielo para sitio, 2014.

Bibliografía

- Bal, M. (2014). *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Bogotá: HUS-Hola S.A.S.
- Baumgart. (1991). *Historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Beljon, J. (1993). *Gramática del arte. Principios de Diseño*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Cruz, M.. (2007). *Cómo hacer cosas con recuerdos*. Madrid: Katz Editores.
- Eliade, M. (1994). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Fischer, H. (2002). *El choque digital*. Buenos Aires: EDUNTREF. Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Fischer, H. (2011). *Planeta hiper*. Buenos Aires: EDUNTREF Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Han, B. C. I. (2015). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder Editorial.
- Hofmann, W. (1960). *La escultura del siglo XX*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Lucie-Smith, E. (2000). *Artes Visuales en el siglo XX*. Colonia: Könemann.
- Lynch, D. (2012). *Atrapa el pez dorado*. Meditación, conciencia y creatividad. Buenos Aires: Randon House Mondadori.
- Moholy-Nagy, L. (1963). *La nueva visión y Reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Nachmanovitch, S. (2013). *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Read, H. (1994). *El Arte de la Escultura*. Buenos Aires: e.m.e.
- Read, H. (1994). *La escultura moderna*. Barcelona: Editorial Destino.
- Toscano, J. (2014). *Contra el arte contemporáneo*. México D.F.: Tumbona Ediciones.
- Vegh, I. (2013). *Senderos del análisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- VVAA. (2005). *Gego. entre la transparencia y lo invisible*. Buenos Aires: MALBA.
- VVAA. (2011). Louise Bourgeois. *El retorno de lo reprimido*. (tomo I). Louise Bourgeois. Escritos psicoanalíticos. (tomo II). Editado por Philip Larratt-Smith. Buenos Aires: PROA.
- VVAA. (1998). *La Posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós.

CAPÍTULO 4

Estampillas conmemorativas

Jorge Daniel Battista

El poder de los materiales no convencionales para transmitir contenidos.

Mark Rosenthal, Joseph Beuys:
escenificación de la escultura.

Pensar la práctica del dibujo hoy exige una mirada capaz de encontrar indicios de la disciplina en un campo mucho más abarcativo. Materiales, soportes, procesos, y contenidos se actualizan de manera permanente, como así también su correlación con prácticas que se sitúan por fuera del campo artístico. La incorporación de estas nuevas herramientas conlleva la articulación necesaria de nuevas lecturas y sentidos.

La consigna del trabajo práctico aquí presentado consiste en la elaboración de una plantilla de estampillas conmemorativas de uso postal. Para ello se pide una plantilla compuesta por un total de 20 estampillas de 15 cm x 15 cm, dejando a elección del alumno los materiales y técnicas para su elaboración.

Con el objetivo de explorar las diferentes técnicas y procedimientos del dibujo en su autonomía y en el vínculo con los diferentes entornos disciplinares, cada alumno deberá indagar en la confección de pautas propias, procesos y materiales, en un recorrido que prevea la utilización de tiempos y recursos

La estampilla postal se plantea como *cuerpo simbólico*¹⁴, esto es, un medio portador de imagen con una cualidad físico-técnica y una forma temporal histórica que vincula la imagen y la palabra. Por otro lado, es preciso comprender que la confección de una plantilla de correo postal implica un recorrido, una utilidad y una función ligados con el uso cotidiano, por lo cual será necesario pensar la producción de imágenes por fuera del estatuto arte.

Cada sello postal deberá contener, en lo posible, la totalidad de los atributos que lo hacen reconocible, esto es: un valor postal, una imagen conmemorativa, un origen geográfico, y un título que dé cuenta del acontecimiento conmemorado

14 HANS BELTING. Antropología de la imagen. Katz editores. 2009.

Antecedente de la idea

La idea que dio origen al presente trabajo práctico, surgió a partir de la obra del artista norteamericano Donald Evans (EEUU. 1945–1977). Artista autodidacta, irrumpió en el período del Pop a partir de la elaboración de plantillas de estampillas que pronto comenzaron a circular a través de galerías de arte de EEUU y de Europa.

Su función conmemorativa era lo que más le interesaba. Quería contraponer a las celebraciones oficiales, programadas, burocráticas, de los ministerios de correos de todo el mundo, un ritual de celebraciones privadas, conmemoraciones de encuentros mínimos, consagraciones de las cosas únicas e insustituibles: la albahaca, una mariposa, una aceituna. En sus series de sellos postales abundan los países imaginarios, con un tono de ironía elaborados con diferentes técnicas (lápices, tintas de colores y acuarelas) simulando sellos reales.

Incluía también los sobres, elaborando sus propios sellos y matasellos, y la dirección del destinatario escrita a mano con una caligrafía propia inventada. En palabras de Ítalo Calvino: Evans llevó adelante un proyecto de objetivación de sus estados de ánimo, incluyendo en sus sellos postales: experiencias, valores y sentimientos.

Consideraciones preliminares

Históricamente se ha vinculado al dibujo con la posibilidad de dar testimonio, un procedimiento más relacionado con lo racional y de fuerte contenido social¹⁵. Ha sido capaz, a lo largo de la historia, de comunicar de manera eficiente aquellos acontecimientos en donde la velocidad de circulación de la imagen era determinante.

El uso cotidiano del sello postal supone la impresión en serie, las herramientas para la realización del trabajo práctico incluyen materiales y procedimientos diversos como así también, la posibilidad de utilizar la computadora como herramienta para su confección.

La impresión en serie como así también, su posterior masiva circulación desdibuja la idea de original, copia y serie¹⁶, liberando la posibilidad de componer con materiales que podrán integrarse a partir de la digitalización y posterior impresión, procedimientos que en un original serían imposibles de relacionar. La incorporación de estos procedimientos en una disciplina como el dibujo, tradicionalmente ligada al original, perturba el orden de producción y circulación de la imagen¹⁷.

La elaboración del presente trabajo práctico en un dispositivo serial, se inscribe en una búsqueda que parte con la elección de una estética. Desde allí cada alumno deberá elaborar la totalidad de la plantilla. Las decisiones se alternan entre la búsqueda de sentido y la elección de materiales y procedimientos.

15 Giunta, Andrea (2011). *Escribir las imágenes*. Buenos Aires: Editorial siglo veintiuno.

16 Bunz, Mercedes (2007). *La Utopía de la copia*. El pop como irritación. Buenos Aires: Interzona.

17 Bunz, M. Op.cit.

Esta multiplicidad de procedimientos escapa a la disciplina históricamente constituida del dibujo, habilitando otros sentidos a partir del cruce de herramientas y materiales. El dibujo como disciplina no puede ni debe permanecer fuera de alteración de soportes y procedimientos al que hoy asistimos en el mundo del arte. Este ejercicio se orienta en este nuevo escenario: un corrimiento del circuito tradicional del arte, como así también, la búsqueda de nuevos soportes y procedimientos hacia la elaboración de nuevas correlaciones en el campo visual.

Plantilla de estampillas: sus particularidades

La consigna del trabajo práctico que nos ocupa propone un tema para la elaboración de una plantilla conmemorativa. Cada año se plantea un tema en particular a ser conmemorado.

Propusimos en esta oportunidad un escenario hipotético de encuentro con una civilización desconocida, proveniente del espacio exterior o aislada en algún sitio inexplorado de nuestro planeta. La plantilla se ocupará en conmemorar ese encuentro, ilustrando la fisonomía de éstos seres de ficción.

Las plantillas realizadas por las alumnas Celeste García, Anabella Lucha y Daniela Alpern, fueron elegidas para ilustrar el presente texto. En ellas encontramos la destacada presencia de un uso y evocación particular de la materia, que irrumpe por sobre los demás aspectos de la imagen e interviene tanto en la construcción formal, como en la asignación de sentido.

Esta materialidad se constituye en la inclusión particular de materia: evocada, re-presentada o subsumida en la forma icónica. Cada fragmento se integra como signo de un significado visual que al vincularse con otro se reconfigura modificando la totalidad del campo. La totalidad constituida en fragmentos diversos de texturas, enfoques, estructuras de valor, etc., genera recorridos de lectura que exceden a los acostumbrados del dibujo clásico. Intentaremos decodificar estas producciones, descubrir cómo su materialidad pone en tensión aquello que denominamos dibujo.

La materia como signo

En el caso de la plantilla *Waldohala*, de Celeste García, vemos un claro ejemplo de la utilización de la materia como signo, dentro de la configuración visual. La figura humana está presente a partir de sus relaciones formales, pero se le ha sustituido la tersa piel que vemos en sus brazos por un rostro de piedra, un recurso retórico que pone en tensión lo que esperamos encontrar a partir de los indicios que la misma artista nos deja ver en el resto de la figura humana. Este material que sustituye el que normalmente se utiliza y por tanto se espera para el rostro, trae consigo una historia y ubicación propias, puesto que propone un ejercicio de encuentro de esta figura dentro de nuestra constelación de sitios posibles para la presencia de

semejante ser. Esta materia rocosa como objeto específico se nos presenta como un sujeto con historia y origen determinado.



De la serie: *Waldohalla*, de Celeste García.

Si pensamos en la historia de la representación de la figura humana, alterando sus cualidades visuales constitutivas, encontramos en Giuseppe Arcimboldo (Italia, 1527-1593) un claro ejemplo que nos permite pensar algunos aspectos de la materia evocada. En *Las cuatro estaciones*, elabora retratos con la particularidad de estar constituidos según los productos que provee la naturaleza en cada estación. Sustituye las partes constitutivas del rostro por frutas y verduras, a partir de similitudes formales y de textura. Vemos en ellas cómo la elección de recursos y herramientas participan de manera directa en la construcción de sentido.

En la obra de Arcimboldo, la utilización de la técnica del óleo asegura un principio de continuidad, borra todas aquellas imperfecciones que pudieran presentarse por la interacción de fragmentos de diferentes orígenes, texturas, entre otros rasgos. Es un engaño y trata de mantenerse fiel a él, poniendo en evidencia la virtud del artista alquimista, simulando realidad a partir de una representación mimética de frutas, verduras, etc.

En sus obras, vemos primero un extraño retrato, un tanto monstruoso de la figura humana, para luego percatarnos de la ocurrente composición de la misma y el virtuosismo del artista en la eficacia de la construcción del simulacro.

En *Waldohalla*, en cambio, asistimos a un quiebre en la sensación de continuidad, una de las virtudes de la utilización de la técnica del óleo de la que ya hemos hablado. El choque entre diferentes representaciones de la materia es tan perturbador que nos dificulta la visión de la obra en su totalidad. Vemos: materia rocosa, figura humana, un espacio ilimitado, fragmentos de una totalidad que a posteriori intentamos relacionar.

Si nos detenemos en el vestido de este extraño personaje, como también en el fondo, podemos observar, que han sido tratados con una misma paleta de tonos y valores. Un verdadero oasis dentro del tensionado campo, que se contrapone al rostro de manera inquietante. Esta coherencia tonal es, sin duda, virtud de la fotografía, y se debe en particular al uso de filtros que consiguen homogeneizar el espacio y el atuendo de la figura.

La materia rocosa del rostro participa del todo como signo, es contenido por la figura, señala una cualidad en cuanto a su constitución, que se opone a nuestra experiencia. Este indicio nos dice “rostro de piedra”, subsumido a la figura en su totalidad. Claro que a su vez, es un indicio

que nos transporta al lugar geográfico de éste material, como a sus cualidades hápticas, habilitando la participación del espectador en relación a sus propias experiencias sensitivas.

La materia como forma autónoma

La civilización terracota es el nombre con el que Daniel Alpern nos presenta su plantilla de estampillas conmemorativas. Estos extraños seres, cuyos rasgos nos recuerdan a aquellos habitantes de los pueblos originarios que poblaban el sur de la Patagonia, muestran la particularidad de estar constituidos por un material absolutamente desconcertante: la tierra.

Esta plantilla se estructura en la tensión entre la materia expuesta, autónoma, y el lugar que ocupa dentro de la cadena de sentido. Esto se debe a que tanto por sus cualidades constitutivas -esto es textura, escala de valor y tono-, como así también por la falta de estructura como sostén de la figura humana, la materia se desprende de la totalidad y emprende un camino que nos traslada a otro sitio. Un fondo de tonos fríos se contrapone a la paleta neutra natural de la tierra.

Asistimos nuevamente a las posibilidades que nos brinda el uso del dispositivo fotográfico. Técnicas y materiales que son en la práctica artística imposibles de relacionar, se vuelven pieza única gracias a la fotografía que actúa como un tamiz capaz de borrar escalas de valor y tono interrumpidas por la presencia de fragmentos de diferentes procedimientos.

Las herramientas tradicionales del dibujo: el lápiz, la carbonilla, la sanguina, etc., se ocuparían en representar de manera mimética, la constitución y textura de la tierra. Como espectadores quedaríamos detenidos en la simple contemplación del virtuosismo con el que el artista nos construye una copia mimética de la realidad.

En cambio, mediante el uso del dispositivo digital nos reenvía a la contemplación de la tierra. Ella misma se presenta ante nuestros ojos sin dejar huellas visibles de cómo y quién ha hecho posible su emergencia dentro del campo. Nadie se atrevería a discutir el grado de realidad del fragmento *tierra* dentro del campo de la imagen; es que la fotografía ha ganado el lugar de lo real en nuestra cultura. Participa del pastiche, transformándose en símbolo de sí mismo de acuerdo a la lectura que hagamos de la totalidad.



De la serie: *La civilización terracota*. Daniela Alpern.

Si observamos la estructura formal de la figura humana, vemos cómo la tierra es una masa informe que la esboza, pero no consigue abarcarla con claridad, y menos aún constituirse en una estructura, (sistema de direcciones y relaciones), que haga posible la simulación de su volumen en el plano.

La tierra participa de la imagen de manera dual, como signo en algunos casos y como significante en otros. Como signo es el indicio de la forma humana, es también la sustitución de la carne por tierra, y además es una presencia en sí misma. Es tierra de manera excluyente sin ningún anclaje que la ligue a significados que la vinculen al resto de los elementos que componen la imagen.

Podemos rastrear esta novedosa inclusión de materiales, “no aptos” para el arte, en la obra del alemán Joseph Beuys (1921-1986). Sus obras más emblemáticas, elaboradas con grasa y fieltro, muestran cómo los materiales participan de manera autónoma dentro del campo, comunicando asociaciones inherentes a ellos mismos. Un intento de incluir contenido a la práctica del arte abstracto.

Las herramientas tradicionales del dibujo aportan al imaginario de inmortalidad en cuerpo y sentido de la obra. En cambio, la presencia de la tierra objetivada sobre un soporte de papel mediante el uso de la fotografía, participa en un sentido de finitud: sabemos por nuestra experiencia que se secará y caerá irremediabilmente. Es que este material transmite por sí mismo un contenido que se conecta con su historia y origen, como un signo flotante que se eleva por sobre el plano de la imagen para conectarnos con otros recorridos y lecturas.

Soporte y contenido. La memoria de la materia

Sorb es el título con el que Anabella Lucha denominó a su civilización desconocida. Se nos presentan como una extraña aparición de seres constituidos por miembros desprendidos de la figura humana, que en su combinación con formas geométricas, agregan un toque de racionalidad a su apariencia. El sitio, hábitat natural donde viven estos extraños seres, está dominado por un cielo infinito, en permanente convulsión. El suelo, conformado por una extraña textura, orgánica a simple vista, nos recuerda algún material de uso industrial, tanto por su constitución como por su textura.



De la serie: *Sorb*, Anabella Lucha.

La escala de color y valor de la totalidad de la imagen parece guardar coherencia, a partir de tonos fríos, agrega un ambiente de ficción a la que nos tienen acostumbrados las producciones cinematográficas.

La manera en que se emplazan estas figuras, nos recuerda a aquellas que, esculpidas y erigidas, denominamos estatuas. Nuestra memoria construye un lazo con estos cuerpos simbólicos, cuya durabilidad está garantizada por el uso de materiales que difícilmente puedan ser erosionados por el paso del tiempo. Sin embargo, podemos observar cómo la elección del material para la elaboración de estos seres, conlleva a la construcción de un universo de sentido que involucra nuestra experiencia sensitiva.

La elección de éste material para la construcción de la figura, se debe a sus condiciones de maleabilidad y simpleza de ejecución, pero se transforma en un detalle no menor que habilita otras lecturas y sentidos. Tanto por su carácter efímero como así también, por tratarse de un material de uso cotidiano, se sitúa por fuera del estatuto arte. Esta materia es soporte y contenido de la forma antropomorfa, lo constituye en su totalidad. Subsumida en lo que se advierte visualmente como un ser extraño, no escapa a su configuración.

Encontramos en la ejecución de estas figuras, indicios involuntarios que permiten vislumbrar el proceso de su construcción: hendiduras e imperfecciones se hacen visibles, rasgos que nos permiten adivinar el material con el que se ha construido a estos seres de ficción.

Observando la imagen, creemos entender que estos seres intentan erigirse compactos e imponentes, pero el material con el que se las ha elaborado obstaculiza su desarrollo. Su propia estabilidad está en peligro, tal vez una de las características más importantes y necesarias de la estatuaria, tensionando aún más la lectura y sentido de la obra.

Un paisaje sólido, que no deja fisuras en su configuración visual, también se contrapone a lo endeble del material elegido: estos seres pueden perder su forma con solo presionarlos.

Joseph Beuys prefería, especialmente, el uso de materiales capaces de transmitir por su propia esencia, un contenido particular, ¿no sería éste el efecto que producen estas hendiduras proferidas al material, de manera involuntaria, pero que nos transportan a nuestra experiencia en el uso de estos materiales? ¿Cómo la elección y contraposición de materiales que no sirven para el arte, pueden agregar sentido a lo ya explícito?

Como echar una botella al mar, una particular elección del material por parte del artista dispara recorridos en los que cada espectador será capaz de incluir sus propias expectativas y experiencias. Estos fragmentos que escapan al soporte donde yace la imagen, se conectan a nuestra memoria corporal, como desprendimientos abstractos que vuelven a cubrirse de contenido.

Bibliografía

Berger, J. (1998). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

Bunz, M. (2007). *La utopía de la copia*. Buenos Aires: Interzona editora S.A.

Calvino, I. (2001). *Colección de Arena*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.

Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Krauss, Rosalind E. (1999). *Los Papeles de Picasso*. Barcelona: Editorial Gedisa.

CAPÍTULO 5

Solo uno

María Alvarado, Graciela Barreto y María Victoria Iribas

*“Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos
la relación entre las cosas y nosotros mismos”*

JOHN BERGER, Modos de ver.

El siguiente es un texto que analiza el caso del segundo trabajo de producción de los alumnos, Ibar Castillo y Carmen Caballero en el marco del taller de Muralismo y Arte Público y Monumental de la materia Procedimientos de las Artes Plásticas en el año 2015.

Durante el comienzo de la cursada, se desplegó la consigna tomando como eje el concepto de Plano, echando luz sobre los siguientes aspectos:

.Vínculos compositivos y simbólicos en el espacio de emplazamiento: un baño público.

.Mensaje de la obra, cuya temática abarca los conceptos de Hermafroditismo, Androgino e Intersexualidad.

Su punto de partida se inició investigando el hermafroditismo en la botánica, y la zoología, buscando además, la analogía con el ser humano. La realización de la idea desde la materialidad, se plasmó con el uso del hilo y el procedimiento de Bordar para re-significar el bordado no sólo como actividad característica femenina, sino como hilo conductor del trabajo que construye un recorrido con los conceptos que plantearon. En una primera instancia, realizaron una figura femenina, bocetada en línea y posteriormente cosida, que se utilizó como prueba y ensayo de composición para una primera proyección dentro del espacio áulico.

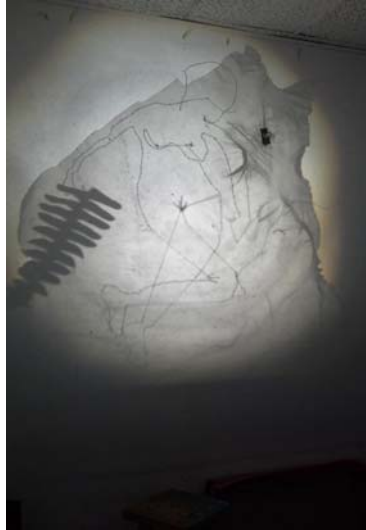


Foto 1. Prueba de materiales para la proyección.

Materiales ligados a la naturaleza fueron elegidos para desordenar en apariencia el espacio a intervenir, el cual deja por un momento de cumplir su función original, configurando así la apertura de otra mirada que amplía la perspectiva del espectador, ya que el trabajo fue ensamblado en un baño de la facultad, apropiándose al mismo tiempo de la esfera pública y privada.

La producción o propuesta de los alumnos integró varios campos de acción: El dibujo y el calado proyectado en paredes y espejos del espacio elegido por medio del retroproyector.



Foto 2. Vegetal hermafrodita calado en papel y presentado en el montaje final.

Durante el proceso de trabajo, sumaron a las proyecciones, cualidades matéricas del papel. Al pender los calados en el espacio, su levedad determinó su manera de colgar y permitió agruparlas recreando un vegetal. Sumado a esto, el texto -soporte del trabajo- dialogó con las imágenes expuestas y permitió la construcción de una trama de relaciones recíprocas, donde las proyecciones dejan de ser las originales para configurar nuevos diálogos entre procesos diferentes.

En el espacio elegido se conjuga la forma con juegos estéticos que van desde el realismo - en el desnudo del cuerpo- hasta llevarlo a una imagen irregular con movimientos realizados a través de la línea continua y texturada que contornea ese cuerpo que se mimetiza en las paredes del baño. El anclaje textual tanto en las imágenes proyectadas como las escritas con el gesto del artista en el espejo, nos dan ese relevamiento hacia lo temático: “Ni mujer–Ni varón”, “Yo, monstruo mío”, proclama la tipografía, reflejando el pensamiento de los autores desde la auto exposición.

El juego de la reversibilidad de la imagen y *lo visible*, conjugado con *lo velado* se construyó en el espacio obturando y experimentando con la visibilidad al mismo tiempo, sutilezas de la intervenciones desde la materialidad, situando la obra en contexto y exponiendo la trama relacional de materiales y procedimientos. El *collage* de materiales transparentes y medianamente opacos proyectados formaron parte del recurso expresivo y la búsqueda de la imagen como potencial poético.

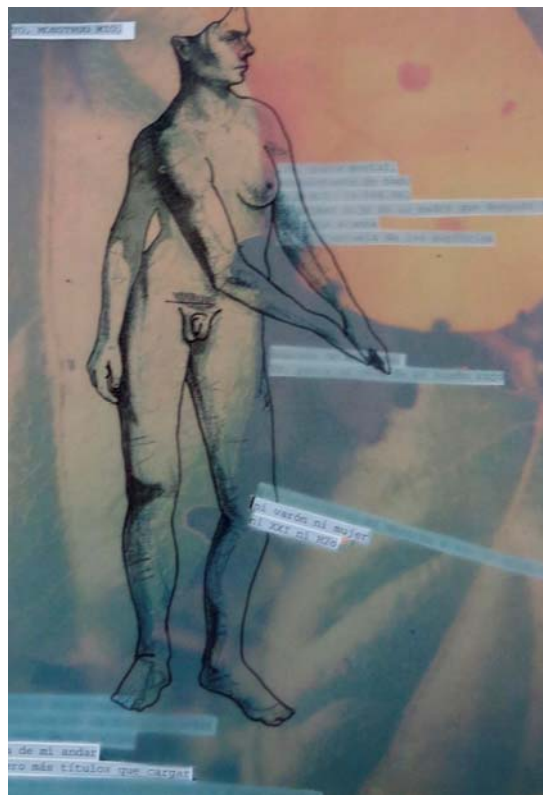


Foto3.Imagen realizada en collage, para la prueba de materiales.



Foto 4. Calado en papel vegetal.

“La obra, si existe, no será un panel divisorio, sino una ventana o pantalla”¹⁸



Foto 5 .Imagen final del trabajo, proyectada sobre el muro y reflejada en el espejo.

18 Laddaga, R. (2010). Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Página 11.

La experimentación y búsqueda de los autores del trabajo se refleja en la diversidad de materiales elegidos y la experimentación con los mismos. El hilo que permite la impresión del movimiento, el nylon utilizado como soporte de la figura, el papel como soporte del calado adaptable a las superficies donde se instala, conforman una lectura sinuosa y compleja, donde la luz es un factor fundamental de la propuesta, al reforzar la descripción visual de la obra. Han construido un conjunto de piezas dentro del proceso de trabajo desde el cual podemos vislumbrar el pensamiento de los autores, percibimos su mensaje como espectadores.

Todo ello nos hace concluir en la importancia de la problematización en torno a los procedimientos. En este caso, algunos de ellos fueron: Calar, dibujar, repetir, agrupar, coser, proyectar, fusionar, complementar, intervenir, bocetar, desbordar.

Bibliografía

- Augé, M. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Certeau, M. (2010). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Oak. México.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Laddaga, Reinaldo. "Estética de la laboratorio". Adriana Hidalgo. Buenos Aires.

SEGUNDA PARTE

Materialidad y experiencia

CAPÍTULO 6

Un grabado colectivo.

Redefinición de sus fronteras y ampliación de sus horizontes

*Leticia Barbeito Andrés, Natalia Maisano
e Irene Ripa Alsina*

Experiencia:

(Del lat. experientia).

1. f. Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo.
2. f. Práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo.
3. f. Conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias o situaciones vividas.

Materialidad:

1. f. Cualidad de material.
2. f. Superficie exterior o apariencia de las cosas.

Para comenzar a abordar el tema, nos proponemos buscar en el diccionario el significado de las dos palabras que constituyen el cimiento de este escrito. Esto nos permitirá tener más pistas y en definitiva arribar a ciertos cuestionamientos que nos puedan dar el puntapié inicial del presente análisis, ya que creemos en la pregunta como modo de acercarse a las cosas. Desde la duda y no desde la certeza.

Tener experiencia.

Hacer una experiencia.

¿Qué materialidad elegiría?

¿Qué diferencia encuentro entre material y materialidad?

¿Cuántas veces tengo que trabajar con algo para tener experiencia?

¿Qué experiencia quiero tener con esa materialidad?

Al realizar un trabajo, elegimos una poética, que vincule el concepto, con el material y la forma de trabajarlo.

¿La experiencia en función de qué? ¿La materialidad en función de qué?

Eso ayudará a poder pensar nuestro trabajo de otra manera, tal vez enfocarnos primero en el qué para luego pasar al cómo.

Sobre el trabajo colectivo

En este escrito nos proponemos analizar una experiencia estética que nace en la cursada de la materia Procedimientos de las Artes Plásticas, como propuesta a los estudiantes, con el objetivo de que puedan experimentar el Grabado y Arte Impreso más allá de la estampa de características tradicionales, y en esa línea acercarse a una idea más ligada al grabado social, colaborativo y político, desde el punto de vista de su implementación o circulación. Entre otros aspectos, aquellas pausas de la tradición gráfica muchas veces apelan a pequeños formatos, restricciones matéricas (tinta y papel) y a la elaboración de ediciones limitadas que, aunque repiensen la cuestión de la obra única, siguen conservando posiciones auráticas en torno a lo que se considera una obra de arte.

El ámbito del grabado está empapado por la cualidad latente de la multieemplaridad que quiebra la lógica de la obra única, aunque también se han desencadenado estrategias varias para conservar esas lógicas elitistas del original-no-reproducible. Comienzos de esta diferenciación pueden rastrearse en Francia en el S.XV ante la división entre grabado *original* y *de reproducción*. Estimular la unicidad del grabado, el descarte de las matrices y la edición limitada se desprende de concepciones simbólicamente determinadas en torno a ciertos criterios de producción, pero sobre todo de circulación y acceso a las experiencias estéticas. Por el contrario, con la actividad aquí analizada nos proponemos resignificar el consumo estético y que las imágenes individuales no existan una sin la otra. En el caso abordado, no hay firmas que *legalicen* las estampas, sino un colectivo unido bajo la circunstancia de compartir un ciclo de cursada.

Por ello es que la sola idea de apostar a una producción masiva y a un formato gráfico monumental ya nos hace repensar aquellas cuestiones *esperables* para lo que se considera una estampa; nos permite desencadenar otros sentidos para el espectador, a la vez que modifica el espacio donde se instale. Escala, autores y experiencia son, entonces, conceptos que aquí se entrelazan para fortalecer las poéticas de la obra. Al respecto, Luis Camnitzer expresa:

“La apreciación de un grabado (...) se produce a escala de la hoja impresa en sí misma, y si bien se admite la existencia de otras imágenes impresas iguales como formando parte de una edición, éstas no tienen influencia entre sí. La apreciación también es pictoricista u “original” (...) Sin embargo, si la fuerza de la imagen dada por el grabado estuviera basada en que esa imagen-unidad tenga implícita la existencia de infinitas co-imágenes, el problema de la editabilidad estaría tomado en cuenta”.¹⁹

19 Citado por Silvia Dolinko (2003) en *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires: Fundación Espigas. p 15.



Montaje en Montevideo.

En cuanto a la materialidad elegida para la producción, podemos decir que se decidió como soporte un rollo de papel obra blanco de 90 gramos, 60 centímetros de ancho y una infinidad de metros de largo, ya que es el único límite posible de ser ampliado infinitamente, mediante la sumatoria de más papel de iguales características. Es un material económico, transportable y resistente para su uso sucesivo. En cuanto a la técnica gráfica para generar las imágenes, nos valemos de las matrices realizadas durante la cursada regular del taller de Grabado y Arte Impreso. Solo es cuestión de que cada alumno de la materia en su trayectoria anual estampe una vez su imagen sobre el papel, arriba, abajo y al costado del trabajo de algunos de sus compañeros. De esta forma, los alrededor de 500 alumnos que transitan la materia en ambos turnos, se ven involucrados y su labor sintetizada en un plano de papel.

Como lo dijimos, en esta instancia productiva se aborda el relieve como sistema de impresión, contenido básico de la asignatura y que consta de una matriz en la que la superficie más alta, es la que imprimirá la imagen. Es importante la elección de este modo de imprimir, ya que es el primer procedimiento muñido de matriz que experimentan los estudiantes en el taller de Grabado, por lo que se encuentran por primera vez ante la posibilidad de reproducir la imagen una gran cantidad de veces y sobre soportes variados.



Detalle.

En el caso de la experiencia realizada, el papel es intervenido con impresiones en su mayoría xilográficas, linográficas, y en menor medida de la técnica *collagraph*. Desde un punto de vista más conceptual, ésta elección del procedimiento de impresión se afianza en su relación con el sello, por lo que es quizá un dispositivo que conocemos desde la infancia y que tiene que ver también con el hábito de dejar una mínima impronta individual, algo vigente en la memoria colectiva.

Original múltiple, características formales tradicionales, emplazamiento y escala

Históricamente el grabado ha ocupado un lugar periférico, respecto de las consideradas *Bellas Artes*, muchas veces habitando las sombras de otras disciplinas legitimadas como la Pintura o la Escultura y funcionando al servicio de la reproducción o boceto de futuras obras. Posiblemente esta condición haya determinado que el público en general y muchos alumnos ingresantes de la carrera de Artes Plásticas en particular, desconoce de qué estamos hablando cuando nos referimos al Grabado. En la vida cotidiana nos rodean los impresos pero no sabemos ponerle nombre ni descubrir sus características y potencialidades. La autora argentina Silvia Dolinko (2003), nos habla de un sentido paradójico al respecto al echar luz sobre la gráfica como un área de la producción artística que, debido a su multiplicidad (capacidad de repro-

ducir una imagen varias veces, de forma idéntica o no), contiene la posibilidad de potenciar el público pero que en realidad muchas veces permanece desconocido.

Hoy en día se están produciendo cambios debido a los cuales el grabado amplía sus posibilidades y horizontes, replanteando sus tan estancas tradiciones. Se vincula con otras áreas y materiales, toma el plano y el espacio, a la vez que se corresponde con la experiencia que traen los jóvenes, en torno al *stencil*, la estampación textil, etc. Por ello también elegimos una mirada expandida del Grabado, en sintonía con el enfoque transdisciplinario de la materia Procedimientos de las Artes Plásticas. Consideramos a este trabajo como una primordial y clara apuesta a quebrar esas maneras de concebir y clasificar las experiencias estéticas. Dice Dolinko: “La apertura y el cuestionamiento de los cánones de la disciplina (coloca a las producciones) en una posición novedosa tanto en la redefinición de sus propias fronteras como en relación a la totalidad del campo artístico”.²⁰



Comienzan a aparecer, de este modo, nuevos contextos de legitimación y ámbitos para la circulación de las imágenes, aplicación de los procedimientos y accesos del público. En gran rollo impreso, como un reflejo de las producciones estéticas contemporáneas, las técnicas se ven actualizadas y puestas en juego. Ante la construcción colectiva, conviven propuestas abstractas y figurativas, las impresiones se superponen y conforman un mosaico en el que unas necesitan de las otras.

Formalizar esta experiencia colectiva se constituye como un pretexto para dar cuenta de algunos rasgos fundamentales de las producciones colectivas, en este caso valiéndose de las

20 Silvia Dolinko (2012). Arte Plural. El grabado entre la tradición y experimentación, 1955-1973. Buenos Aires: Ed. Edhasa. P 114.

posibilidades técnicas y estéticas de la técnica del grabado. El concepto de *original múltiple* se constituye como una característica reflexiva, que repiensa los accesos y el valor de los bienes culturales. De esto se deriva la afirmación de que aquellos cambios que se producen en el interior de una disciplina conllevan a cambios en la legitimación de la misma, al moverse por diferentes circuitos.

En este caso, nos referimos a una obra de arte colectiva, que no es creación de un colectivo de artistas previamente conformado, sino que es el resultado de una experiencia conjunta, que parte de un acuerdo conceptual previo, donde el procedimiento y el soporte vienen a otorgar unidad a la cuestión. Desde la iniciativa, es preciso sobrevolar las cualidades estéticas individuales, que en este caso son claramente visibles pero que no se presentan como inconvenientes para la unidad resultante.



En este sentido, el grabado colectivo se pensó desde la capacidad de *diálogo* entre los diferentes participantes, permaneciendo abierta aún después de su finalización formal, a una infinita continuación desde los diversos lugares donde puede ser emplazada. Se demuestra, de este modo, que el trabajo en conjunto puede más que las intenciones individuales. La construcción colectiva empapa las condiciones de producción, así como las de reconocimiento de la obra. Más allá de los resultados finales y los productos alcanzados, fue fundamental el proceso de construcción, aceptando en todos los casos el lugar aleatorio, por pensar en la contribución al

conjunto. Las individualidades permanecieron reconocibles, pero unificadas por el soporte, la materialidad y la propuesta integral.

El carácter mutable del trabajo analizado se corresponde con la experiencia ejercitada de transportarlo a diferentes lugares, desplegándolo. Pasa a ser, de este modo, una herramienta de intervención de los espacios. El lugar modifica a la obra y viceversa. Los docentes montan la creación de los alumnos y estos últimos, ven el registro fotográfico de ello en las redes sociales y en las clases teóricas de la materia. De algún modo se replica la circulación del grabado, se actualiza el rol de la multiplicidad, pero en clave virtual y contemporánea. Los estudiantes se identifican, se relacionan entre ellos y se comprometen con el trabajo, ya no como un entrenamiento en el aula, sino como una comprometida y compleja producción artística.

Bibliografía

Dolinko S. (2012). Arte Plural. El grabado entre la tradición y experimentación. 1955-1973. Ed. Edhasa.

Dolinko, S. (. 2003). Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte. Buenos Aires: Fundación Espigas.

CAPÍTULO 7

El saber ocupa espacio.

Reflexiones sobre el taller de Escenografía en Procedimientos de las Artes Plásticas

Gonzalo Monzón

Introducción

El siguiente texto nace a partir de reflexiones sobre el taller de Escenografía dentro de la cátedra Procedimientos de las Artes Plásticas. En el transcurrir del tiempo, este taller fue mutando y transformándose a partir de las necesidades de alumnos y docentes, bajo la importancia de un espacio de producción y reflexión que pueda abordar conocimientos disciplinares sobre escenografía, mediante un concepto ampliado del término y saberes y/o aprendizajes que desborden el encajonamiento inicial de contenidos prefijados hacia una apropiación de técnicas y estrategias estéticas para desenvolverse de forma consciente en el medio artístico.

Pensar el espacio tridimensional, su diseño y sus capacidades expresivas implica replantearnos qué lugar ocupamos en nuestros espacios cotidianos, en este caso el aula. Poder observar cuál es nuestra implicancia y preguntarnos por ejemplo ¿Por qué la puerta tiene este tamaño que nos permite entrar? ¿Qué altura tiene la ventana para que podamos mirar hacia afuera? ¿De dónde viene la forma rectangular de la mesa sobre la que estamos apoyados? Éstas son preguntas que nos permiten volver a mirar nuestro entorno cotidiano y dar lugar a un re-conocimiento del espacio y sus características funcionales, sensoriales, estéticas y de transformación. En este sentido, nos parece fundamental la construcción de conocimiento a partir del desconocimiento, de la pregunta. La duda es un medio necesario para evadir los discursos cristalizados en preconceptos, frases hechas, estereotipos, formulas artísticas empleadas para enseñar y aprender desde la homogeneidad. Si no hay deseo no hay posibilidad de aprendizaje, y este deseo debe ser propio, íntimo e intransferible.

Cada estudiante pone en juego su humanidad, sus gustos, sus preferencias y su mirada parcial en cada opinión discursiva o visual sobre lo que sucede en el aula. Es necesario aprovechar todo tipo de desconocimiento para habilitar un nuevo juego entre lo que se debe enseñar y aprender basado en la atención constante de los sucesos en la clase en clave educativa para fortalecer la heterogeneidad, lo diferente. Siguiendo este camino sinuoso e imprevisible es

fundamental tener estructuras claras de trabajo que permitan a los estudiantes emanar todo su potencial para llegar a un lugar común desde su individualidad.

Los proyectos en el taller de escenografía surgen de los trabajos con ideas, materiales propios y ajenos, del vínculo con el espacio, del error y la discrepancia entre pares, de la diversión y el cansancio en clase, de espacios vacíos entre lo que debería ser y lo que termina siendo. El proceso es dinámico, en continuo movimiento, y siempre susceptible a modificaciones en cuanto a la organización y planificación del curso.

El espacio áulico

El primer espacio vincular que se nos propone como alternativa al núcleo familiar es el escolar. Pasamos horas, días, meses, años, deambulando, padeciendo y viviendo en estos ámbitos donde todos están allí por derecho, y obligación. Una cartelera rota con la cara de San Martín y Los Andes con brillantina son las primeras marcas que decoran con un afán identitario nuestro compartimentado lugar en la escuela. Sin cuestionarlo ni pensarlo demasiado vamos rotando nuestros cuerpos durante el resto de nuestras vidas ya sea en espacios educativos superiores o mismo en el área donde desempeñe sus tareas laborales. Asimismo, dentro de un indeterminado rango de estrategias, modelos y conductas preconcebidas se desarrolla el suceso denominado *clase*. Se entablan relaciones entre personas, entre docentes y estudiantes, se describe un espacio-tiempo determinado en el que se supone debe existir una transferencia de información. En la clase se genera una interferencia entre lo que esperamos que sea y lo que sucede *in situ*, es por esto que el espacio aula lo podemos pensar como un lugar físico con características, materialidad y dimensiones prefijadas y a su vez como un lugar a construir a partir de la fuerza creadora y la voluntad de aquellos que la habiten. Tanto los conocimientos formales, contenidos y temas como aquellos aprendizajes adquiridos en la contingencia del hacer dan forma al espacio áulico, tensionados desde todos y cada uno de los puntos de vista posible.

La forma de las sucesivas clases se desarrollan con un esquema pautado donde se propicia el intercambio de ideas y la auto y co-evaluación entre el docente y sus pares. El aula es el escenario donde podemos vislumbrar desde nuestra disciplina, intrínsecamente interdisciplinar, el proceso de producción de sentidos y de formas que dialogan constantemente.

Para los escenógrafos, el espacio es nuestro material primordial, es aquí donde se desarrolla y se piensa la imagen. Ya sea siguiendo un texto -obra de teatro, guión cinematográfico- o a partir de un concepto, nuestra tarea consiste en producir dentro de las tres dimensiones un espacio cargado de sentido a partir del uso de los elementos del lenguaje visual -color, valor, líneas, planos, volúmenes, texturas entre otros-. Así como para el pintor el lienzo, el espacio para el escenógrafo se convierte en materia prima, es la arena donde se conjugan materiales y formas en relación a las dimensiones del espacio. En este taller de escenografía, el aula es el soporte donde comenzamos a proyectar las diferentes propuestas haciendo énfasis en la apro-

piación del espacio, las posibilidades de montaje y la importancia del trabajo en clase para vislumbrar en grupo el proceso de construcción.

Las sucesivas clases se presentan como unidades autónomas pero siempre interconectadas con los siguientes y anteriores trabajos. La estructura general se divide en objetivos de la clase. Aquello que esperamos que el alumno experimente. No necesariamente un alumno tendría que llegar hacia un lugar determinado sino más bien transitarlo, analizarlo conceptual y formalmente para conseguir material con el que dialogar, cuestionar e interpelar, construir un pensamiento propio y crítico frente a sus propuestas y las de sus compañeros y poder apropiarse de habilidades y estrategias para resolver problemas estético/técnicos. Es en ese proceso de filiación donde el estudiante se ve involucrado con sus respectivos trabajos. El trabajo es hacer; en el hacer hay movimiento. Un espacio dinámico estimula y sumerge al estudiante en ese movimiento secuenciado para desplegar una multiplicidad de conocimientos que posee y que es imprescindible manifieste para conseguir una imagen propia.

Cuando hablamos de espacio intrínsecamente decimos tiempo. Espacio y tiempo son una unidad indivisible donde dialogan simultáneamente dos principios fundamentales para el diseño tridimensional. Estos son el recorrido, tanto físico como visual y la relación entre espacio lleno/vacío. A partir del recorrido podemos orientar al espectador a transitar la imagen generada, estableciendo relaciones de lectura a partir de la legibilidad de las formas, asociaciones de color, determinación del contraste, lógica de sentidos, etc. Asimismo el recorrido está relacionado a la apropiación del espacio en función del tiempo, es decir de capitalizar las cualidades propias del lugar en función de un lapso temporal donde se desarrollara una acción. Ya sea la de un actor, una bailarina, un *performer* o un espectador. La modulación del espacio implica pensar cuánto y qué tipo de tiempo se utilizará para generar sentido; sea un tiempo aletargado o un impacto sorpresivo a partir de un momento breve, la construcción del espacio deberá vincularse con el diálogo subyacente entre ambas dimensiones. Si pensamos la transformación del espacio áulico es necesario revisar el tiempo determinado en los sucesivos encuentros de modo tal que el aula pueda ser transformada a partir de diversos ejercicios para, por un lado salir de la obviedad de lo que se puede y debe hacer en este tipo de lugares y por otro alentar a un pensamiento híbrido, a una construcción semántica basada en la ambigüedad, en el cruce de al menos dos visiones complementarias de lo mismo.

En el momento en el que ubicamos un objeto o una forma en un lugar estamos generando una tensión entre espacio lleno y espacio vacío. El espacio lleno se muestra como forma y el espacio vacío como concavidad amorfa. Es fundamental prestar atención a la dupla lleno/vacío puesto que el espacio libre, sin objetos, es el espacio a ser llenado en potencia por el espectador en forma visual y física. Espacio lleno y vacío se retroalimentan y refuerzan la idea de recorrido.

Otro aspecto importante en la transformación del aula es la búsqueda constante de un *clima*. Nos referimos a una atmósfera envolvente donde se combinan todos los aspectos del diseño de espacio y también otros que no son específicos de la disciplina. El clima tiene que ver con la luz, los sonidos, los movimientos corporales, la calidad de los materiales, el lugar de

emplazamiento, el momento en el que se especta la imagen y muchas otras variables que intervienen en el aquí y ahora de la puesta. En este sentido, encontrar el clima ideal en nuestro trabajo es saber leer y entender el complejo y particular funcionamiento del espacio y la posibilidad de desarrollar una lógica que incorpore todos los elementos estéticos en función de un sentido comunicativo, sensitivo y experiencial.

A continuación, consideramos preciso referirse a un aspecto complejo pero real que sucede en el aula. Nos parece importante observar las características relacionales de los estudiantes y docentes en la construcción del pensamiento y creación colectivos. En un primer lugar somos un conjunto de no menos de treinta personas conviviendo en un mismo espacio tiempo con el fin de aprender y enseñar. Cabe hacer la salvedad de que un grupo es mucho más que la reunión de personas en un mismo lugar. La construcción de lo colectivo, la idea de grupo está atravesada por un sin fin de contrariedades, de jirones, de imposiciones, debates, frustraciones y tensiones que por momentos hacen difícil la esperable circulación del conocimiento, y mucho antes que esto, la comunicación. Nos aventuramos a decir que el trabajo grupal está signado por una voluntad de formar parte y aprender a hacerlo es un camino donde hay que poder escuchar y aprender del otro y a su vez argumentar y enseñar a los demás. Para generar un espacio de construcción colectiva es necesario estructurar un sistema donde todas las opiniones sean válidas, poniendo el acento en la multiplicidad de visiones y en la capacidad de seleccionar propuestas, combinarlas o descartarlas siempre desde la fundamentación e impulsando las creaciones de criterios y bases de referencia.

Relacionarnos tiene que ver con la apropiación de conocimiento por parte de estudiantes entre sí y también entre ellos y los profesores. El carácter vincular de la educación nos involucra físicamente en el aula. En este sentido nos parece necesario propiciar un ambiente dinámico donde todos tengan tareas claras y no haya tiempos muertos. El trabajo en equipo es la mejor manera de conocerse y poder disertar sobre los problemas que vayan surgiendo, encontrando soluciones y alternativas vamos produciendo un movimiento vertiginoso que amplifica nuestras aptitudes individuales y a su vez potencia un pensamiento holístico e integrador.

El movimiento de los cuerpos al intervenir el aula, la oscilación del pensamiento en simultáneo al hacer, y la desintegración de límites entre espacio propio y ajeno otorga como resultado un proceso de construcción de sentido constante y un acercamiento a la producción artística desde nuestra propia integridad hacia un saber colectivo.

Interdisciplina

Podemos determinar a una disciplina como un conjunto de normas, reglas, saberes y requerimientos establecidos en función de un fin común. En este taller, la noción de escenografía será analizada a partir de una visión interdisciplinar, es decir un conocimiento que no sólo se base en los saberes propios de la materia sino que pueda trazar puentes, relacionarse con otras disciplinas dentro y fuera de lo artístico. Al encarar una producción aparecen cuestiones

de toda índole que bordean los límites de lo que debería ser el trabajo del escenógrafo y se acerca a la idea de un sujeto que accione y piense atendiendo a sus necesidades. Es así como los estudiantes del taller deben afrontar problemas de diseño de espacio como el trabajo con escalas, rasgos estilísticos, armonías de color y asimismo otras cuestiones relacionadas que exceden el ámbito de la escenografía como la producción ejecutiva, el diseño gráfico, la realización, la edición de sonido y video por mencionar algunas. Es a partir del trabajo interdisciplinar que podemos llegar a trascender fórmulas prefabricadas para resolver problemas nuevos. A partir de diversos procedimientos como relacionar, discrepar, vincular que los estudiantes realizan trabajos en los que puedan aplicar saberes adquiridos en los demás talleres.

Pensando en el procedimiento como herramienta para la creación de imágenes cabe destacar su capacidad polisémica. Un procedimiento no es solo una forma de hacer, es también una forma de pensar. Utilizar los procedimientos como medio y modo nos direcciona hacia un tipo de arte amplio, rico en ambigüedades y generador de un pensamiento crítico en hacedores y espectadores. Los procedimientos en las artes plásticas redireccionan la mirada hacia un lugar de producción con materiales y sentidos que se alejan del querer decir para preocuparse en el querer mostrar. Siempre hay más de un procedimiento involucrado en los trabajos: ya sean subordinados, igualados o superpuestos, los procedimientos no son definiciones estancas sino más bien guías o ejes por los cuales transitar. De este modo el procedimiento tiene un carácter múltiple ya que interpela su propia forma y sentido en relación al entorno donde se lo aplique. En este sentido el trabajo desde una mirada interdisciplinar propicia la libertad de experimentación, la prueba y error de los alumnos y a su vez la posibilidad de enmarcar el conocimiento en un espacio fluctuante donde se puedan albergar las sucesivas transformaciones de la disciplina en su interior y las relaciones con el contexto.

El conocimiento interdisciplinar mantiene relación con saberes que provienen de los propios alumnos. Todos están habilitados para aprender a hacer lo que sea, si emplean lo que saben con lo que pueden aprender en el taller. Es en el devenir de las clases donde los estudiantes se vinculan con nuevos formatos y materiales, con maneras novedosas de entender el espacio, con ideas superadoras y muchas veces es la contingencia del grupo trabajando lo que genera un corrimiento de sentido, un saber desde la experimentación crítica, una *vuelta de rosca*.

El trabajo desde la construcción interdisciplinar del conocimiento nos posibilita acercar a los alumnos a la producción de imágenes surgidas de la búsqueda y la investigación para poder traspasar las primeras lecturas y transformar el sentido común en pensamiento crítico. Asimismo se fomenta pensar de forma paralela, poniendo en el centro de la escena el objeto de estudio y sometiéndole a tantas interpelaciones como nos permita la imaginación y la tenacidad con que las expresemos.

Dentro de un mundo en constante cambio, en una contemporaneidad muchas veces extraña, enrarecida, es fundamental construir nuevos caminos entre nuestras formas de hacer y pensar para poder integrarse a esta oscilación de tendencias, formas y enunciados, a veces contradictorios, en las que se ve envuelto el estudiante de nuestro tiempo.

Materiales y espacialidad

Uno de los ejes principales de Procedimientos de las Artes Plásticas es la materialidad. El encuentro con el material es siempre nuevo, fortuito. Pues no sólo cambian los materiales desde su composición físico-química sino que también nosotros, a través de la experiencia, vamos modificándonos. La materialidad está presente en el momento de materialización de la idea. Del pensamiento al acto. Es el momento donde se concreta, se hace visible en un plano comunicativo aquello que se pensó previamente. O también donde nos conectamos con la materia y con total desfachatez comenzamos a deformarla para conocerla, a separarla para entenderla, a sentir el material. De uno u otro modo en el taller de escenografía la materialidad está pensada siempre en relación directa con el espacio. Las texturas, formas y volúmenes de los materiales son tales en tanto que el espacio donde se emplazan les adjudica su cualidad. El aula ya posee una característica propia y es en el nexo entre materialidad e idea donde se genera un nuevo sentido, ya sea aprovechando la información que nos provee el sitio en cuestión o negándolo y transformándolo de tal modo que se perciba como otro lugar. En la construcción del espacio resulta determinante el diálogo entre los materiales y la espacialidad para tener una noción clara al respecto de la cantidad y la calidad que serán utilizados. En los sucesivos montajes los alumnos se enfrentan al problema de la escala, la relación de tamaños entre el material seleccionado y las dimensiones del aula. Esta dificultad nos lleva a pensar diferentes maneras de capitalizar espacio y materia para potenciar sus capacidades expresivas. Al mismo tiempo, predispone la creatividad en la producción y la obtención de recursos para llevar a cabo el trabajo. El nivel de producción no se termina en conseguir los materiales que sean necesarios sino en dar repuestas estéticas a problemas técnicos y/o económicos.

Cada material que se utiliza tiene por lo menos dos versiones de sí mismo. Es decir que posee cualidades propias que lo distinguen de otros materiales (calidad, resistencia, durabilidad, etc.) y a su vez mantiene una relación inseparable con el sentido social de ese material dentro de la cultura. Por ejemplo, si elegimos llenar el aula con papeles de diario no sólo estamos trabajando con las características propias del papel (maleable, efímero, dúctil) sino también con la información que posee el diario como medio de comunicación y con el ícono que este puede llegar a representar dentro de un espacio artístico. El material nunca está librado de su carácter ontológico y siempre se vincula con su proceso de transformación y con su sentido subyacente.

Yendo a un nivel más abstracto, en el taller de escenografía pensamos al aula misma como un material; con propiedades físicas que lo diferencian de otros espacios, con un sentido propio dentro de la historia de la cultura y con un potencial susceptible de ser expandido en un proceso de transformación y re significación.

Al hablar de la relación idea-forma cabe mencionar que en el proceso de creación pueden darse una primero que la otra o en simultáneo. Pero sólo a través de la forma podemos llegar al germen de la idea o a ese pasaje del intelecto donde la obra nos permite hacer asociaciones con el contexto. La problemática entre idea y forma radica muchas veces en la necesidad de querer *explicar* ideas mediante formas, de que el espectador tenga que entender el mensaje

oculto en la imagen para darle validez. En estos lugares se genera un peligroso juego de constataciones entre el querer decir y querer hacer que cercenan la potencialidad de la imagen como tal y clausuran en el texto todos los demás sentidos posibles. Es por esto que entre idea y forma es necesario tomar una distancia. Poder elaborar un desarrollo visual de la idea pero que no se limite solo a la búsqueda de analogías sino que profundice en las virtudes expresivas del lenguaje visual y la modulación de los materiales en clave artística. Citando al vocabulario popular; una imagen dice más que mil palabras.

Los materiales están compuestos por materia con una corporeidad con cualidades propias susceptibles de ser transformadas en la búsqueda de su expresividad. En este sentido poseen un abanico de posibilidades para aprovechar tanto semántica como estética y técnicamente. En este sentido, en el taller de escenografía, utilizamos componentes inmateriales para construir espacialidad. El primer gran ejemplo sería la luz. Sin luz no vemos. El uso de la luz es inseparable del trabajo con los materiales corpóreos debido a que la luz transforma, oculta y deforma objetos, realza texturas y es una herramienta fundamental para la construcción de climas. La posibilidad que nos brinda la iluminación es infinita podemos conseguir climas atenuados donde una sola luz sea suficiente para desplegar todo un universo sensorial o podemos cegar al espectador y confrontarlo con la sensación de comodidad o confort. También podemos colorear los objetos y el espacio y, con un cambio lumínico, modificar en un instante todo el sentido de la imagen. A su vez podemos hablar del uso expresivo de la sombra, su capacidad de distorsionar el tamaño de los objetos y la posibilidad de usar sombras coloreadas para generar efectos o transiciones de luz y color. En esta línea, podemos ver un aspecto inmaterial en el uso de proyecciones de video. En los trabajos se busca la experimentación con este medio lumínico para conseguir un diálogo fluido entre materialidad e imagen proyectada. Tener en cuenta el proyector como una fuente lumínica más y capitalizar el movimiento y los nuevos sentidos que incorporan al espacio.

El pasaje de lo material a lo inmaterial se da intrínsecamente por las características disciplinares de la escenografía y la necesidad de desmaterializar el espacio y resignificarlo pudiendo combinar y articular el aula como un medio mixto donde todos los componentes materiales e inmateriales se relacionan en función de un clima, una sensación o un sentido.

Dentro de la materia Procedimientos de las Artes Plásticas, y centrándonos en el taller de Escenografía buscamos orientar a los estudiantes hacia una construcción del pensamiento desde sus saberes propios para una apropiación del conocimiento. Se intenta que los estudiantes puedan aprender haciendo lo que saben y tensionarlo con el desconocimiento y la indagación de nuevos materiales y procesos de producción. Situado en el contexto contemporáneo, pretende reflexionar sobre el lugar que ocupamos cada uno de nosotros en la etapa de formación inicial en el área artística para descubrir un lineamiento a seguir en las futuras producciones. También creemos fundamental brindar un espacio de reflexión crítica donde se puedan elaborar pautas de comunicación que se incorporen a la cotidianeidad del trabajo artístico y a la implementación de habilidades en el ámbito laboral por fuera del ámbito institucional.

El saber ocupa espacio refiere a la actitud, la voluntad, y la fuerza creadora de estudiantes y docentes en el seno de un proceso de educación cambiante, en el que debemos preguntarnos desde lo más complejo y complicado de nuestra disciplina así como lo que aparentemente se da por sabido, lo obvio. Trascender nuestra liminalidad y acercarnos a un proceso de producción expandido donde se multipliquen e interfieran los saberes son los objetivos del curso.

Bibliografía

- Catalano, E. (1996). *La constante: dialogo sobre estructura y espacio en arquitectura*. Buenos Aires: Ed universitaria.
- Najmanovich, D. *Interdisciplina: Artes y riesgos del Arte Dialógico*. En líena en: <http://www.pensamientocomplejo.com.ar/>
- Fischer, H. (2011). *Planeta Hiper: del pensamiento lineal al pensamiento en arabesco*. Argentina: Ed Eduntref.
- Godard, J. L. (1989). *JLG/JLG: Autorretrato de Diciembre*. Colección: Synesthesia.
- Hernández, F. *Educación artística para la comprensión de una cultura visual*. Interdisciplina. Disponible en: www.pensamientocomplejo.com.ar
- Ranciere, J. (2007). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Ed Libros del zorzal.
- Souto, M. (1993). *Hacia una didáctica de lo grupal*. Buenos Aires.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética, y la poesía en el cine*. Madrid: Ed Rialp.
- Wehbi, E. (2012). *Botella en un mensaje*. Argentina. Córdoba. : Alción Editora y Ediciones DocumentA/ Escénicas.

CAPÍTULO 8

La promiscuidad de los géneros

Materialidad y temporalidad vueltas luz

*Verónica Sánchez Viamonte, Francisco Carranza
y Rocío Gómez Sibecas*

El nivel del soporte físico-material se individualiza en las estructuras propias de la materia con la que se trabaja, en la tesis de la materialidad y del repertorio de este material. (...) La investigación de los medios ha generado la promiscuidad y ruptura de los géneros artísticos tradicionales, en especial la pintura y la escultura. (...) Atendiendo a la concepción tradicional de los géneros, estas obras se vuelven híbridas y han vuelto a revivir las nociones de síntesis, concebida hoy en el contexto más radical del arte total, que pretende remover toda clase de fronteras y unir las en una nueva totalidad. (...) Sabemos que la formación y el desarrollo de los sentidos es un producto histórico-social de afirmación humana en el mundo objetivo. En estas obras empiezan a coexistir, como en la teoría de los nuevos medios, percepciones de diversos sentidos. Se instala una dialéctica entre su unidad y su diversidad.

*SIMÓN MARCHÁN FIZ,
Del Arte Objetual al Arte de concepto.*

Como punto de partida para el desarrollo de estos conceptos dentro del ámbito educativo universitario, propondremos el análisis de trabajos que fueron realizados por estudiantes de la cursada de Procedimientos de las Artes Plásticas 2015 dentro del taller de Muralismo y Arte Público y Monumental.

La modalidad de trabajo se basa en una primera aproximación a los contenidos del taller, para el posterior planteo de las consignas. A partir de esta exposición, los alumnos comienzan a elaborar, corregir y definir sus propuestas para luego instalarlas/emplazarlas en algún lugar específico elegido dentro del edificio central de la Facultad de Bellas Artes.

Consideramos importante destacar que una de las características fundamentales de este taller es que dichos trabajos se realizan de manera grupal. Esto naturalmente influye en el desarrollo de los mismos, llevando a cabo un primer momento de discusión e intercambio de ideas. Definiendo luego, la necesidad de llegar a un acuerdo multidireccional, entre alumnos y docentes, para poder comenzar la producción de las obras. Estas realizaciones tendrán la característica de ser material o temporalmente efímeras, pudiendo libremente desarrollar las infinitas variables que emanan de esta característica.

Seleccionamos tres producciones de alumnos atravesadas por problemáticas similares pero con planteos y resultados diferentes. En todos los casos se propone el uso de la luz como material discursivo central, y se lo ubica en relación con diferentes elementos y soportes. Si hablamos de luz, no podemos perder de vista la cuestión temporal, porque si hay luz, hay tiempo y espacio. Sería imposible disociar estos conceptos: la luz ocupa y se desarrolla en el espacio y tiene influencia directa en los objetos y acontecimientos que allí se suceden. Además, observamos que la luz tiene características particulares como la intensidad, color y direccionalidad, y que supone la existencia de una fuente lumínica particular. Estos condicionamientos, o posibilidades, que brinda la naturaleza de dicha materialidad, serán cuestiones a considerar en función de los trabajos a realizar. Todo esto nos conduce a una encrucijada interesante: luz como un material intangible pero como elemento de interacción a nivel temporal. Veamos qué sucede en los trabajos.

Un rincón en el mundo



Un rincón en el mundo. Instalación objeto-lumínica.
Autores: Shirley Marino, Aixa Ledesma, Daniela Melo.
Para ver el video: <https://www.youtube.com/watch?v=pdx6drHobFI&feature=youtu.be>

1. Construcción concepto-material

El punto de partida que han tomado los realizadores en este trabajo, apuntó a la idea de lugar sagrado, de un espacio idealizado, donde la naturaleza se impone de modo sublime y nos conecta con lo espiritual.

A partir de la selección de fotos tomadas en un viaje realizado por uno de los integrantes del grupo de trabajo, se comenzó a desarrollar la imagen que conformaría parte de la propuesta visual. La búsqueda resultante se vio materializada en la representación de un lugar donde el tiempo, la luz y la naturaleza puedan transmitir esta idea.

Con dicho propósito se seleccionó un espacio específico de emplazamiento dentro del edificio de la facultad, debajo de una escalera, el cual da la sensación de cueva, a modo de lugar sagrado de meditación y reflexión para instalar la obra.

2. Temporalidad

Este trabajo presentó tres momentos en su realización y en su posterior lectura:

El primero referido a la pintura de montañas pertenecientes al Norte Argentino (soporte textil y materiales clásicos de la imagen fija, en su género pictórico), con fuertes contrastes de color y textura; una segunda instancia conformada por la video-proyección y mapeo (mapping) de la misma imagen (esta vez varias fotografías de estas montañas, intervenidas con programas de edición de imagen y video) que se sucedían en tiempos rítmicos acompañadas de una música como refuerzo climático, generando interesantes efectos sobre la imagen anterior de la tela; y por último, el espacio delimitado por cierta cantidad de velas, que otorgaba a la obra un clima lumínico de carácter íntimo.

Estos tres momentos daban cuenta de la implementación de una materialidad diversa pero siempre ligada a la luz; desde el objeto vela, con el simbolismo que representa desde su carácter espacio-temporal, la pintura como elemento clásico que conforma la luz representada e inmutable, e incluso la proyección que incorpora tecnologías contemporáneas y enfrenta al realizador a nuevos conocimientos sobre la luz como lo son los rayos catódicos y en este caso particular: la idea de luz y relato al mismo tiempo.

3. Soporte teórico-práctico

Una vez planteado esto, consideramos interesante profundizar sobre los tres tipos de luz enumerados anteriormente como materialidad. Martine Joly en su texto *La imagen fija* (2003), considera dos tipos de emisión de luz:

- a) la emitida por los objetos (fuego, electricidad, sol);
- b) la reflejada por los objetos (dentro de esta estarían todos los cuerpos).

A su vez, dentro del primer grupo, distingue luz natural de luz artificial que no son indiferentes para la significación de una imagen. Retomando el análisis del trabajo realizado, encontramos todos estos tipos de luz: la emitida por la vela y la emitida por el proyector corresponden al primer grupo en sus dos acepciones, la pintura sobre la tela y la imagen fotográfica en la proyección representan la luz en un momento anterior cuando fue tomada o elaborada la imagen.

Por otro lado, en *El ojo interminable*, Jaques Aumont define tres usos o funciones de la luz en la representación. Estas son: la simbólica, la dramática y la atmosférica. Podemos decir que en esta obra encontramos signos de estos usos: la función simbólica y atmosférica dadas por las velas que asocian la presencia de la luz en la imagen a un sentido, en este caso refiere a lo místico y a lo trascendente, generando un clima de reflexión; y la función dramática conformada por la luz del sol que es reflejada por las montañas, es la que nos presenta el escenario, la que descubre las formas.

Estas distintas materialidades ponen en conflicto la idea de tiempo en la obra:

. ¿Es la vela quien define el tiempo? Es un elemento efímero de la obra, pero que deja huellas sobre el suelo; cuando se apaga el conjunto si bien pierde protagonismo, da cuenta de un tiempo ya transcurrido y su efecto sobre la obra.

. ¿Es la pintura la que define el tiempo? La pintura requiere de un tiempo determinado para ser contemplada, éste dependerá de cada espectador en particular y de la complejidad de la imagen.

. ¿Es el video quien define el tiempo? El video está conformado por un *loop* de una grabación de sólo unos minutos de duración, el cual, repetido hasta el infinito sin que el espectador lo note, borra la idea de principio y fin, elementos que se han vuelto característica intrínseca de muchas otras obras audiovisuales.

Reflexionando sobre lo expuesto, podemos proponer que son en realidad todos estos factores los que definen el tiempo en la obra. En síntesis, las velas denotan un momento irrepetible que es el inicio de la instalación.

Una vez extintas, la obra cae en un pos-tiempo de indefinida longitud, pero con marcas de un pasado próximo.

Es por eso que el espectador puede encontrarse con una obra aparentemente estable pero atravesada por lo efímero del tiempo real, de la huella de la cera, del momento sagrado del fuego iluminando y sacralizando sobre lo inmutable de la pintura, tensionando la perdurabilidad de la instalación.

Sillas vacías



Sillas vacías. Instalación objeto-lumínica.

Autores: Francisco Sanabria, Marco Signorelli, Anabella Villa Abrille, Carlos Tabares.

1. Construcción concepto-material

La elaboración de esta propuesta se formó sobre la noción de huella, en particular la producida por los seres en su tránsito por los espacios. Este planteo fue cimentado sobre la idea de que todas las personas al pasar por cierto lugar, dejan una marca o afectan momentáneamente dicho espacio, aunque esto pueda ser imperceptible. Esta idea fue materializada en la presentación de objetos cuyo carácter es inmutable, frente al paso efímero de la persona. Aplicados estos conceptos al ámbito de cursada universitaria, se seleccionó aquella huella que dejarán los alumnos en el espacio y los objetos que han utilizado, e incluso en la conciencia del docente.

Se seleccionó el aula y su mobiliario como marco retórico conceptual. El aula como síntesis de símbolo y espacio de enseñanza, además de su permanencia en el tiempo, las sillas como elemento tangible. La luz proyectada (tipo de luz artificial) termina de conformar la materialidad de la obra, plasmando fotografías digitales de los alumnos sentados sobre las sillas.

2. Temporalidad

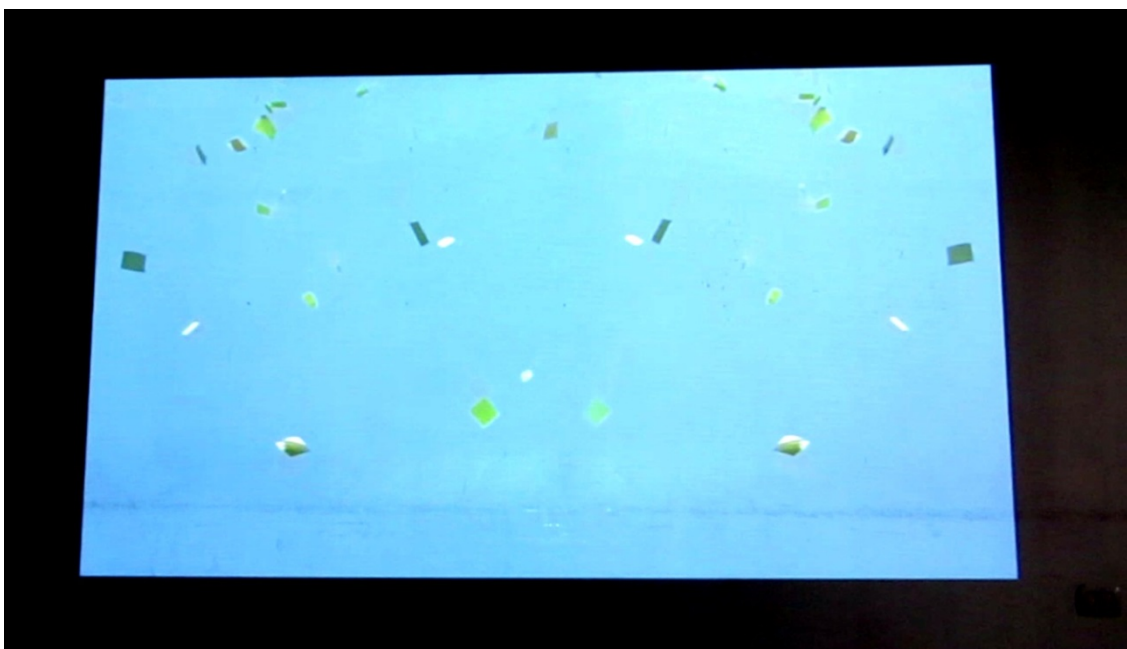
La propuesta para la implementación de la obra encarnó la dualidad entre la materialidad del objeto y la levedad de la presencia de la persona. Si bien la silla está presente, del alumno

sólo queda la huella representada por la luz; proponiendo la idea de que el individuo no perdura más que la imagen o recuerdo, intangible ya que sólo es luz. Incluso, al contrastar materialmente la proyección con las sillas y el aula se puso en cuestión la idea de espacio vacío y el lleno al mismo tiempo.

Aquí es donde logra apreciarse cómo la materialidad lumínica vuelve a tener implicancia en función del tiempo, además de dar cuenta de su carácter discursivo con diferencias conceptuales comparado con la obra expuesta anteriormente. En este caso la luz constituye el pasado, muestra una imagen de lo que ya sucedió, convocando al espectador al recuerdo.

En este punto el tiempo espectadorial en la obra es indeterminado, promueve la contemplación no reflexiva, mientras que la obra no promete un principio o un final. El espectador es libre de contemplar la instalación el tiempo que desee.

Marea de nada



Marea de nada. Video-instalación.
Autores: Eva Costello, Maira Contreras, Nicolas Ferreyra.
Para ver el video: <https://vimeo.com/142952650>

1. Construcción concepto-material

La obra seleccionada se ideó sobre la búsqueda de una materialidad simple que representase profundos sentimientos. La realización buscó manifestar un delicado vínculo entre elementos lejanos como lo son el papel, el viento, la gravedad y la luz, enfatizando la idea de la caída sin fin y generando sensaciones encontradas entre la angustia y la belleza.

Se conformó por medio de un video, producción perteneciente al género del videoarte, siendo que a diferencia de los dos trabajos anteriores se desvincula del espacio tridimensional. Una vez realizada y desarrollada la toma, como primer modo de exhibición, se seleccionó cualquier lugar donde hubiera buenas condiciones para poder proyectarse. En una segunda instancia, se publicó a través de la web, subiéndolo a un canal de video como lo es VIMEO.

Podemos considerar también la implicancia del sonido, ya que éste refuerza el clima del trabajo, su fluidez enfatiza el movimiento, inseparable del tiempo y el cual da sensación de completud en términos audiovisuales.

2. Temporalidad

En el video se aprecia un cielo iluminado por un sol radiante fuera de encuadre, donde miles de papelitos de colores recorren el espacio aéreo movidos por el efecto del viento. Nuevamente encontramos distintos tipos de luz: la luz natural del encuadre que corresponde al sol y la luz proyectada, o sea la luz artificial del proyector. Dicha búsqueda apuntó a reforzar la idea de nostalgia hacia lo natural invadido por las tecnologías.

Nos preguntamos entonces cuál es la materialidad del video. La misma ha sido conformada por diversos elementos digitales de carácter intangible, y luego exhibida por medio de luz, en sus diferentes opciones (proyección o video en la web).

El video siempre presenta un comienzo y un final, establece límites temporales a la hora de su contemplación. En cuanto a su accesibilidad, éste se desarrolla como un *loop* en la *web*, accesible las veces que uno quiera, las 24hs del día, los 365 días del año. Su temporalidad es variable, a elección del espectador, en tanto partícipe concluyente de la visualización de la obra.

Y aquí emerge un nuevo interrogante, en relación al tiempo y espacio que ocupan este tipo de obras. Al referirnos a los archivos digitales que solo ocupan un espacio virtual, se pone en juego el tipo de materialidad y temporalidad propuestas.

Asimismo, se modifica el rol del espectador, quien puede ir en búsqueda de la reproducción de dicha obra, proponiendo un tiempo de materialidad a elección personal, fuera del lugar y momento convencionales de exhibición. Apuntando al requerimiento del conocimiento específico sobre soportes y nuevos medios de participación colectiva.

Para concluir consideramos importante señalar nuevamente la variedad de matices que adquiere la materialidad en el carácter efímero de la realización propuesta por la el taller. Esta búsqueda deviene en el uso de las diversas formas de la luz y su relación con el tiempo en diferentes órdenes, desde tensiones físicas a relaciones simbólicas.

Éste proceso se genera posicionando al alumno y al docente, en tanto realizadores o espectadores, como partícipes de los cuestionamientos y resoluciones de las problemáticas emer-

gentes de las búsquedas de nuevos lenguajes en el arte contemporáneo, en torno a proyectos concretos.

Por medio de la indagación sobre producciones que avancen sobre los conocimientos preconcebidos, se propondrá la permanente ruptura de los límites, la hibridación de las disciplinas, la promiscuidad de los géneros.

Todo esto de manifiesto en una búsqueda sustentada en el trinomio inseparable: conceptualización-materialidad-temporalidad.

Bibliografía

Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal.

Mellado, J. P. (2009). *El museo: un metro cuadrado expandido*. En *M2*. Graciela Sacco. Rosario: Ediciones Castagnino+macro.

Guasch, A. M. (2000). El arte último del siglo XX. *Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Editorial SA.

CAPÍTULO 9

Discursos Visuales

Daniela Cadile y Julieta Navarro

Pensando en la amplitud que confieren los términos materialidad y tiempo, elegimos como punto de partida primeramente enmarcarlos en el mundo del arte, y acotarlos luego en las artes plásticas en particular, dado que los dos conceptos podrían llevarnos a otras áreas que el arte en general abarca. Tanto es así que podríamos encontrarlos antes en obras y proyectos plásticos a la música o en las artes del movimiento, por ejemplo, las cuales de por sí conllevan el concepto de tiempo, y es por ello que hablaremos en este caso sólo de obras plásticas en las que se entrelazan materialidad y tiempo en el hacer y en los resultados. Tomamos para tal fin, la clasificación que propone Henk Borgdorff en su escrito *El debate sobre la investigación en las artes*, sin pretender entrar en el campo de la investigación pero sí analizando los momentos que conlleva un proyecto de trabajo plástico:

En el debate sobre investigación artística, se ha demostrado más productivo el empleo de otra distinción: la que se da entre objeto, proceso y contexto. *Objeto* representa la “obra de arte”: la composición, la imagen, la actuación, el diseño, así como la estructura dramática, el argumento, la disposición del escenario, el material, la música. *Proceso* representa la “producción de arte”: creación, producción, ensayo, desarrollo de imágenes y conceptos, pruebas. *Contexto* representa el mundo del arte: la recepción del público, el entorno cultural e histórico, la industria, etc.²¹

Consideramos que en el análisis de las experiencias de clase dentro de nuestra cátedra Procedimientos de las Artes Plásticas I, esta clasificación nos es útil para “desarmar” el todo qué es la obra plástica desde que se proyecta hasta que se concreta, en la que el Objeto no es totalmente libre en su resolución ya que se ajusta a ciertas pautas y limitaciones según las consignas; el Proceso también se recorta en tiempo y pruebas, y el Contexto, más allá de una superestructura cultural que deja su impronta en los resultados, también se propone acotada en las posibilidades de proyección hacia un público.

Nuestro taller -Grabado y Arte Impreso- dentro de la Cátedra Procedimientos de las Artes Plásticas, abarca las posibilidades de llevar a la práctica procedimientos que tienen que ver

²¹ Borgdorff, Henk (2004). *El debate sobre la investigación en las artes*.

más con el mundo de lo gráfico, el grabado y el tratamiento del papel en particular y los soportes bidimensionales de la imagen.

Proponemos como instancias de trabajo una primera experiencia en donde la consigna es registrar una imagen, a través de cámara digital, scanner, u otros medios de captura, que puede ser un objeto, un dibujo, una fotografía, etc. A partir de allí los alumnos construyen una obra compuesta de tres o más impresiones en papel (de pulpa, vegetales, filminas u otros) utilizando procedimientos digitales o electrográficos que transformen ese primer registro en cada caso, para obtener como resultado una sola obra que se conecte visualmente desde lo estético, el relato, la paleta, la repetición de un elemento, etc.

La proposición de un discurso poético por supuesto debe estar ligada a las decisiones de cuáles procedimientos utilizar en el proceso. En este planteo, la materialidad no puede exceder la bidimensión ni un tamaño posible de ser impreso en un solo papel, y el tiempo de proceso se ajusta a 4 clases consecutivas en las cuales el ensayo y error, las propuestas y elecciones de procedimientos se acompañan en el taller como correcciones. El ejercicio de trabajar con un tiempo límite condiciona también el resultado.

En una segunda instancia se replantea el trabajo anterior en un proyecto tridimensional, en donde los procedimientos deben elegirse en función de transformar la obra anterior para ser abordada por un espectador activo, ya sea transitándola, recorriéndola o formando parte de la misma. Aquí las posibilidades en cuanto a materialidad se amplían y el tiempo juega un papel protagonista, ya que el espectador deberá interactuar con lo que se le presenta, ya sea un libro de artista, un objeto u otros formatos de obra recorribles.

A continuación compartimos algunas experiencias de trabajo de alumnos en donde se conjugan armónicamente discurso, materialidad y tiempo en el resultado de las obras, y en algunos casos el tiempo se convierte en el tema de la obra.

Seis propuestas

Desarrollo de la propuesta de la alumna Luciana Baez Escobar

La alumna produjo la imagen bidimensional desde la idea del vínculo afectivo entre dos hermanas. Se ve la complicidad, el juego, el compartir, la niñez, la infancia, la hermandad y la relación de mayor y menor. Tomó como punto de partida una imagen fotográfica de ella y su hermana, de niñas, subidas a un triciclo, jugando. Realizó una matriz xilográfica con esta imagen. Utilizó un formato ovalado remitiendo a los escudos heráldicos familiares. Una vez impresa la estampa, la re-significó bordándole detalles con hilos finos dorados sobre las líneas blancas que deja el desbastado en la impresión. Reforzando aquí la idea del vínculo, la unión, la hermandad, la unidad, como lazo sagrado. Esos hilos dorados se extienden en la superficie del papel simulando un haz de luz que se propagan como pequeños rayos luminosos. Es destacable también aquí el reverso de la estampa bordada.

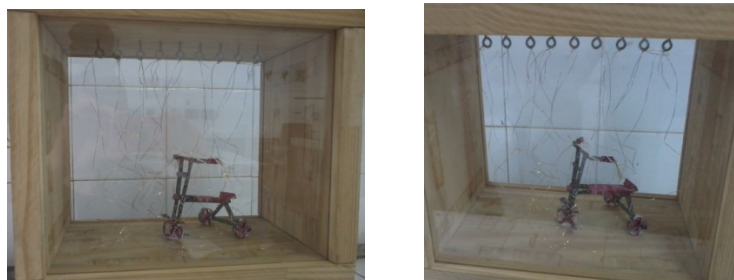
Dice Luciana: "...hace tiempo que quería producir algo que tuviera que ver con nosotras, partiendo de la idea de vínculo, esa imagen surge de una fotografía que nos tomó mi papá en el patio de mi casa y si bien hay muchas fotos en las que estamos juntas esa es de las que tengo más presente, por estar siempre formando parte de las paredes de mi casa...el hilo dorado y el bordado por otra parte siento que también viene a reforzar la idea del vínculo, la unión , la hermandad , la unidad, el lazo brillante y sagrado."



Luciana Baez Escobar
Izq. Frente.
Der. Dorso

En respuesta a una propuesta tridimensional, la alumna retomó la imagen xilográfica, relacionando el paso del tiempo, los recuerdos; y decidió destacar un elemento del trabajo anterior: el triciclo. Acentuó la falta de los personajes como la huella del paso del tiempo. Realizó el triciclo con estampas ya impresas tomando estas, cortándolas, formalizando la estructura del mismo. Lo colocó en una caja/vitrina hecha de madera con las caras mayores en vidrio, quedando el triciclo sellado dentro de ella, remitiendo al el momento congelado al igual que la fotografía, un instante. Aquí la inaccesibilidad de la vitrina, el no poder ingresar en ella ni poder tomar el elemento, se convierte en el sólo contemplar y recordar como reflejo del tiempo vivido que es imposible de repetir. Del techo de la caja cuelgan a modo de lluvia, hilos dorados que utilizó en la intervención de la estampa xilográfica.

Dice: ..."el triciclo sigue ahí, pero nosotras ya no, aunque si esta nuestra huella. El que esté en una vitrina remite al momento congelado al igual que la fotografía y a la inaccesibilidad del vidrio, no poder volver a ingresar, solo vernos y recordarnos para vernos ahora."



Luciana Baez Escobar

Desarrollo de la propuesta de la alumna Sofía Cascardo

Rememorando relaciones familiares pasadas y actuales, de las cuales con algunas aún tiene vínculos, rescató fotos de sus abuelos maternos y paternos, bisabuelos, tío abuelo, padre y tío cuando eran pequeños. Las fotos que la alumna tomó como registro están copiadas en papel fotográfico de varias décadas atrás y otras más actuales; los bordes de algunas registran ondulaciones, a modo de recurso para emular las fotos antiguas, siendo esto otro disparador estético para su trabajo, como reseña del paso del tiempo. *Scaneó* y trabajó digitalmente los retratos. Utilizando las ondulaciones y los retratos en sí, jugó visualmente con la disposición de cada uno a partir de la fragmentación de todo nuestro pasado incluidos los ancestros, además de que las fotografías en sí son transmisoras de energías.

Con diferentes procedimientos como: agrupar, repetir, destacar, ampliar, reducir, interactuó con los retratos como si fueran pequeños módulos, entre la fragmentación a partir de los cristales y las energías que emanan éstas. Mediante el *collage* digital formó cierta especie de mándalas, imitando el reflejo de imágenes que se forman a través del paso de la luz en un caleidoscopio. Una vez finalizado en este caso su matriz digital, la alumna decidió imprimir en soporte papel vegetal sus imágenes digitalizadas y nuevamente las terminaciones del corte del papel dan forma ondulada igualando la terminación de las fotografías tomadas en otros tiempos.

El tratamiento del color en la edición es monocromo, con variación en la escala de valores dejando entrever con más o menos contraste el juego característico que se proyecta en un caleidoscopio al entrar la luz por el orificio. Imprimió cada imagen en un soporte de papel vegetal, generando esta transparencia y a la vez pegándola sobre un soporte de papel blanco opaco, dándole la terminación final en borde blanco en algunas con ondulaciones, en otras con cortes rectos. Lo que decidió como última instancia de este primer trabajo es utilizar pequeños formatos para que la relación con el espectador sea más íntima.



Sofía Cascardo

Retomando este trabajo para una segunda etapa más reflexiva y llevándola a una instancia lúdica para con el espectador tomó la idea de patrón/módulo utilizando otros procedimientos tales como: calar, destacar, cortar, armar, iluminar, siguiendo en este caso en la impresión bidimensional. Decidió en cada impreso destacar un retrato de cada individuo multiplicado en el anterior trabajo, calando una forma geométrica en el soporte de papel blanco opaco. Para el montaje final recurrió a la realización de una pequeña caja de luz de madera con uno de sus

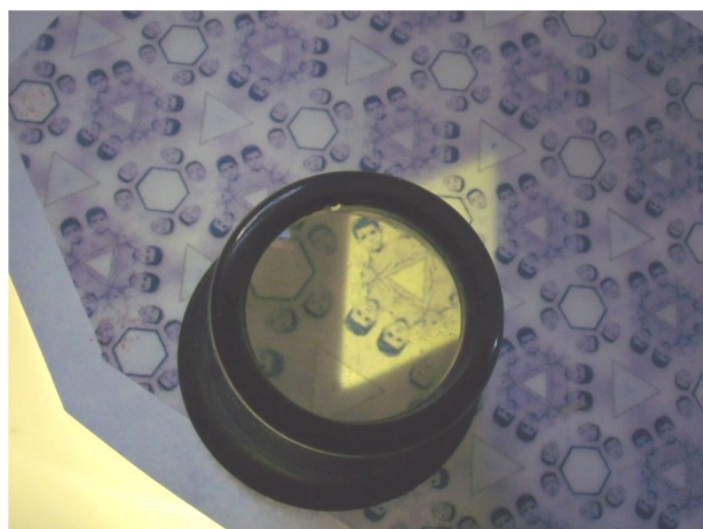
lados mayores de acrílico opaco para el traspaso de una luz cálida colocando un dispositivo que contenía un foco pequeño en el interior de la misma.

Como accesorio importante para enfatizar y acercar la mirada en el rol del espectador, recurrió a un elemento que ayudará a descubrir esos patrones: un monóculo o lupa. Los impresos variaban cada una en el tamaño, siendo las medidas aproximadas de cada uno: 14x10, 14x9 y 14x14. El tiempo aquí planteado es el del recorrido visual por el cual fue vista la obra, en tanto que el espectador accionando sobre ella pueda contemplarla.

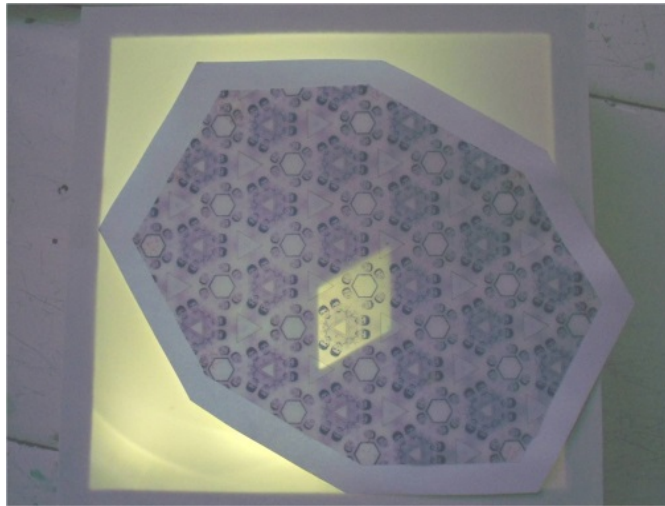
Dice Sofía: “Durante el taller de grabado trabaje con la fragmentación, a partir de los cristales y las energías, en un punto me parece que nosotros somos una fragmentación de todo nuestro pasado incluidos los ancestros, y me gustó trabajar con eso, aparte de que las fotografías pueden transmitir muchas energías. Me gustaba que se viera un patrón pero al acercarnos con la lupa o el monóculo descubriéramos a la imagen que genera ese patrón, por eso los recortes. Las impresiones varían en tamaño...”



Sofía Cascardo



Detalle



Variaciones



Variaciones

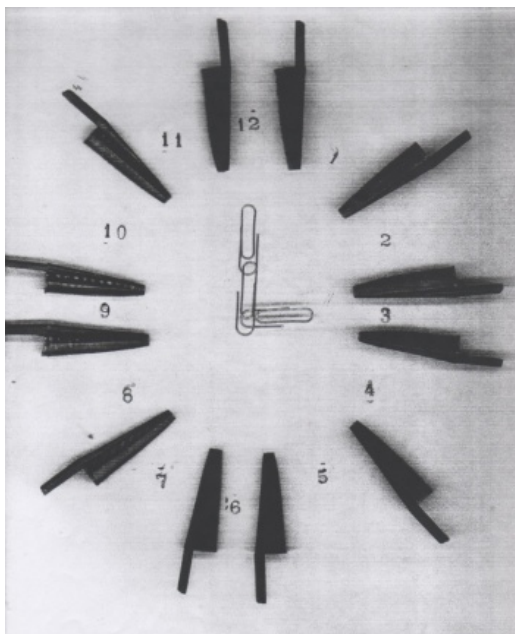


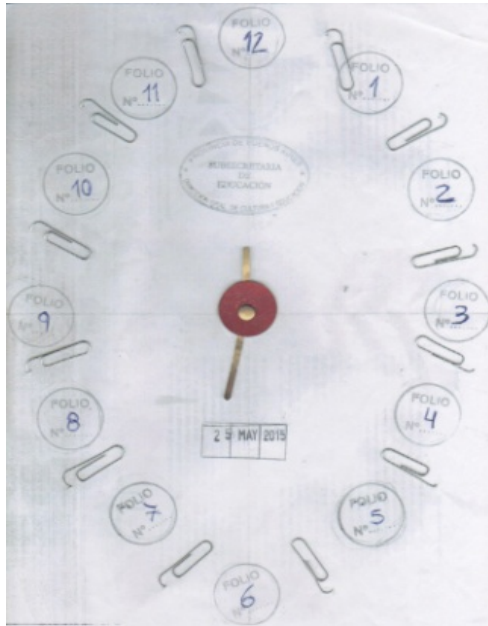
Detalle

Desarrollo de la propuesta del alumno Francisco Garriga Lacaze

El trabajo propuesto tiene relación directa con la Poesía Visual. En este caso el énfasis está puesto en la reflexión sobre “el tiempo” como momento transcurrido en lo cotidiano de un trabajo de oficina. Lo ejemplificó y contextualizó utilizando elementos comunes de una oficina como sellos, clips, ojales, capuchones de lapiceras, broches dorados, etc. Decidió resignificarlos y hablar visualmente sobre el tiempo con el sentido de la frase que se repite en el contexto de una oficina: el de perder el tiempo y trabajar. A partir de todos estos componentes, comenzó a tomar forma la obra visual. Todo este proceso de reflexión culminó con la idea de representar el tiempo con relojes realizados con los elementos comunes de oficina. Para terminar de comprender el relato visual aquí expuesto, fueron impresas en papel de oficina en la fotocopidora de la misma.

Dice Francisco: “En un principio la idea era utilizar los materiales del laburo, el resultado se fue formando a base de críticas y ayudas... Me abrió el panorama el haber investigado sobre poesía visual... Y después el reproche de *dejá de perder el tiempo... y ponete a laburar...* ahí empezó a tomar forma la obra. Pensé en el tiempo que uno pasa lidiando en una oficina, rodeado de gente sencilla y conformista. Y todo ese desgaste físico y mental... analicé ese dicho de perder el tiempo hacia mi manera de ver las cosas. Y me di cuenta que el único tiempo perdido es en la oficina, ya que me saca horas de mi verdadero trabajo y oficio, que es aprender y ser artesano. Fue ahí donde todo cerro en hacer un reloj con elementos de oficina...”





Francisco Garriga Lacaze

Desarrollo de la propuesta de la alumna Ona Montoya

Tomando como fundamento inicial la “construcción del ser humano” recortó de revistas modelos, figuras en poses, partes de extremidades diferentes, caras, ojos, bocas, etc., utilizando el *collage* para tomar cada parte y armar una nueva persona, construcción que se toma metafóricamente e involucrando al espectador a reflexionar sobre el ser en la tierra. Mostró, desde su interpretación, en la construcción pausada del personaje, una evolución del desarrollo físico o mental, aclarando aquí que las diferentes partes del cuerpo que se unen no son de una misma persona, sino que se va creando a partir de lo que va conociendo e incorporando como construcción del propio ser.

Dice Ona: “Los círculos de color representan la leyenda Azteca de los 4 soles, que son los previos al nacimiento del sol que nos ilumina a todos, los puse como para marcar un ciclo dentro del collage.”

Así, los círculos de color dispuestos en la composición van marcando un nacimiento pausado en la representación humana, tanto física como mental.

Pensando en un trabajo a futuro con estas imágenes impresas en papel satinado y habiéndolo trabajado electrográficamente, a modo de *árbol geométrico*, la imagen del pasto representaría el tronco del árbol, donde paulatinamente aparecen piernas y brazos que serían las partes inferiores de las ramas, la imagen en la que está parcialmente armada la figura representarían las ramas superiores y la copa del mismo, la figura completa.

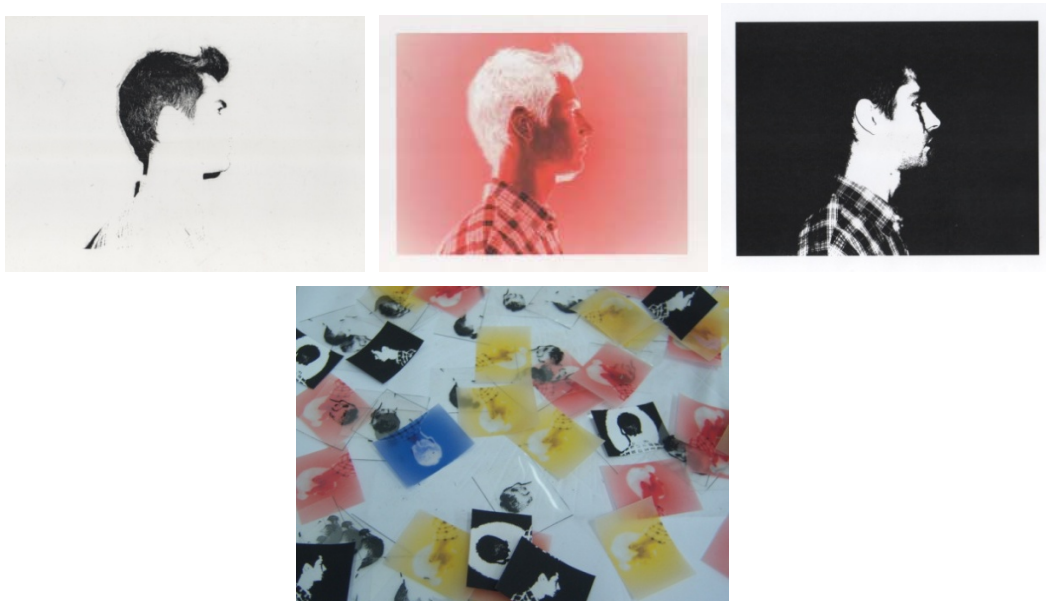


Ona Montoya

Desarrollo de la propuesta de la alumna María Amelia Moroni

El referente de este trabajo fue inicialmente el poder trabajar desde la edición fotográfica. Habiendo cursado otra carrera anteriormente, adquirió conocimientos que podría utilizarlos en el trabajo propuesto como intercambio de lenguajes y procedimientos. Desde el color, los contrastes y la edición digital. El personaje retratado para la obra es su hermano. Trabajó con y en tres instantes fotográficos posteriormente seleccionados: el retrato de perfil mirando hacia la izquierda, el retrato de la nuca y el retrato de perfil mirando hacia la derecha. Digitalizó las fotografías y comenzó a trabajarlas con diferentes ediciones, pasándolas a blanco y negro, modificándole los contrastes, las luces y las sombras y llevándolas a negativo a cada una. A las imágenes definitivas en negativo les agregó color con la idea de los tres colores primarios. Teniendo todas las imágenes seleccionadas y editadas da paso a otra cuestión que se le plantea: el modo de presentar la obra final. ¿Qué? ¿Cómo? ¿En qué formato? ¿En qué papel imprimir?

Cuenta M. Amelia: "...Probé diversas formas de trabajar la fotografía, diferentes ediciones, para luego poder seleccionar tres. Comencé por pasarla a blanco y negro y negativo, y desde ahí partí a lo siguiente. Subí el contraste, lo bajé. Lo mismo con las luces y las sombras. A las imágenes en negativo, me gustó la idea de poder ponerles color. Al ser tres imágenes me pareció una buena propuesta poder trabajar con los colores primarios..."



María Amelia Moroni

Investigó sobre modos de composición, experimentando situaciones en las cuales todas las imágenes estaban en la misma hoja o de a tríos en hojas separadas, o cada una en una hoja diferente. Lo que hizo fue plantearse en qué tipo de soporte podrían ir cada edición elaborada y esto hizo que explorara sobre papeles que le dieran diferentes improntas a las imágenes. Entonces seleccionó por separado y decidió imprimir sobre papel filmina las fotografías con mayor

luz, resaltando sólo el negro pleno de la imagen; además, utilizó otro soporte como el papel vegetal, esta vez para las imágenes que tenían color jugándose a las transparencias y opacidad del mismo; por último imprimió sobre papel ilustración la imagen donde predomina el negro, siendo esta la última utilizada como fondo de las otras dos impresiones. Esta búsqueda de materialidad y funcionalidad visual la llevó a desestructurar el trabajo planteado en tres instancias, no sólo de direcciones de la mirada del retratado, sino con tres capas de soportes diferentes impresos y en el modo de presentarlo y dejar que el propio receptor pudiera rearmar esos retratos. Superponiéndolos, desplazándolos, intercalándolos entre las transparencias y lo traslúcido de los papeles impresos, entre las direcciones de los perfiles. Así se convierte este trabajo en una visión o recreación variada para el espectador.

Dice: “Realmente la idea que estaba planteada en mi cabeza se desestructuró un poco al ver el trabajo impreso. Si bien quedó en parte como lo imaginaba, luego pude ver cómo las imágenes podían tener relación entre sí, incluso jugando con los mismos papeles, o con diferentes imágenes. No solo podía presentarse de una manera estructurada, sino que también podían intercalarse las formas y los materiales.”

El juego que propuso es hacia el espectador, quien se encargará lúdicamente de superponer, trasladar cada una de las impresiones a su modo, generando aquí múltiples lecturas visuales.



María Amelia Moroni



María Amelia Moroni



María Amelia Moroni

Desarrollo de la propuesta de la alumna Viviana Rossetti

La obra aquí descrita se titula *La Hilada*. Ella derivó de un libro del Cincuentenario de la Fundación de la ciudad de La Plata que fue realizado exclusivamente con xilografías de Francisco De Santo de cada arquitectura y espacio público de la ciudad. Estas estampas hicieron que la autora de la obra se emocionara y reflexionara al respecto. Luego de 80 años que la separan de esas imágenes a modo de conexión seleccionó algunas de ellas y dialogó entre ese tiempo y el actual. En la producción, el hilo como transmisor de tiempo y acción de hilar, nos compromete para “seguir La Hilada”. Dos conceptos marcan como premisa el trabajo desarrollado: el espacio y los tiempos tomados y desarrollados como una instancia de la existencia. Construir e hilar se unen y vinculan en la obra convocando al diseño y construcción de la ciudad de La Plata que fue planificada antes de ser habitada.

Dice Viviana: “El espacio y el tiempo, marcan nuestra situación existencial, al pensar esta obra este espacio/tiempo se manifiesta en dos oficios: el de construir y el de hilar. La ciudad de La Plata es una ciudad diseñada, construida antes de ser habitada. El construir y el hilar se unen en “La Hilada” generando el vínculo entre la ciudad y sus habitantes ya que, en la construcción la hilada de ladrillos va dando la forma y en el hilar, la hilada es lo que genera la trama.

Hay un hilar que va desde la forma al contenido, al habitante que es el destinatario primero y último de la ciudad construida. La Hilada propone un hilar la trama, la historia desde la forma hacia los contenidos con un ritmo construcción-destrucción como entendemos que hilamos la vida.”

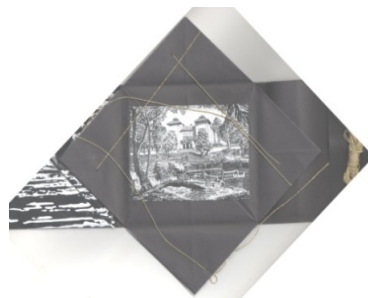
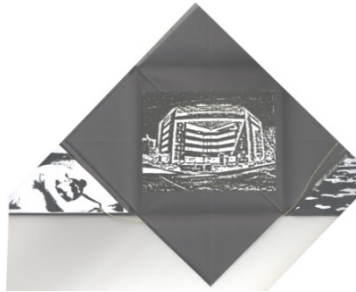
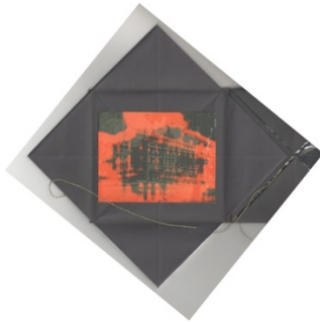
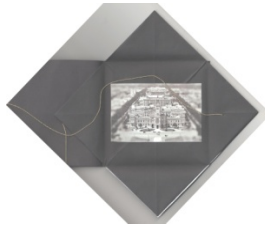
Se construyó la obra en formato cuadrado, simulando aquí el plano de la misma ciudad. Fue realizada con papel plegado reflejando aquí metafóricamente que la historia nunca es lineal. Las pestañas de los pliegues permiten levantarlos, descubrir otras imágenes, y así armar una nueva visión según quien tenga la obra en su acción lúdica.

Dice la autora: “El cuadrado y las diagonales simbolizan la ciudad de La Plata, representarlo desde el plegado de papel nos permitió expresar la corporeidad, los pliegues de la historia que nunca es plana, lo que se esconde, lo que se ve, el adentro, el afuera.”

El dorado del hilo rememora al “hilo de Ariadna”. Como guía desde la puntada inicial pasando por cada instancia visual, conectándolas a cada una y uniéndolas como relato visual. Cada espectador como receptor y constructor de una nueva visión del relato poético. Se genera un contrapunto entre el pasado, el presente y el futuro.

Cuenta: “El hilo dorado, rememorando el hilo de Ariadna es el hilo conductor, se lanza desde un globo, un deseo, un sueño como fue el proyecto de la ciudad y cada habitante, en su espacio-tiempo lo toma, lo vive y lo da al siguiente desde el dolor, desde la alegría, desde la lucha, desde la esperanza, a modo de posta.

El sueño no termina, hay un legado, un compromiso generacional: **la ciudad ideal**, nos lo recuerda la botella en el lago del bosque. El hilo está ahí, por hilar, es más que una invitación un desafío y un compromiso, seguir La Hilada.”



Viviana Rossetti

Pudimos observar en las resoluciones de cada una de las obras gráficas analizadas que unas se complementan con las otras. El espectador recorre, visualiza, contempla, cuestiona y/o es parte de la obra, y cada una de las producciones impone o propone diferentes tiempos de recorrido. En algunos casos se vuelve presente un vestigio del pasado y se vuelve obra, o quizás el tiempo es el tema, o los tiempos de la obra y el público se fusionan. Las obras una vez materializadas, se han ido transformando hasta llegar a la culminación de un tiempo, espacio y contexto específicos, que le dan un fin en su realización al momento de ser expuesta. Aquí el espectador se encuentra en tiempo presente ante ella, quien lo invita a reflexionar sobre y con la obra misma, permitiendo que ésta modifique su ser y estar. La materialidad se deja atravesar por ese tiempo, la modifica, la condiciona. Conceptos que se entrelazan de formas impensables en cada proyecto.

Bibliografía

Borgdorff, H. *El debate sobre la investigación en las artes*. En Cairon: Revista de Ciencias de la Danza. ISSN 1135-9137. N° 13. 2010 (Ejemplar dedicado a: Práctica e investigación), pp. 25-46.

CAPÍTULO 10

Masa, volumen y espacio.

Relatos de experiencias de taller

Ana Lavarello y Silvina Spinardi

Compartimos en este artículo diferentes procesos de trabajo realizados en el taller de Escultura, perteneciente a la asignatura Procedimientos de las Artes Plásticas, con el fin de dar cuenta del modo en que entendemos y abordamos la relación entre materialidad y procesos de trabajo. El desarrollo de la práctica artística en la cursada gira en torno a las áreas del plano y del espacio, no concebida en un sentido estricto, sino como punto de partida hacia diversos modos de representación.

Organizamos las actividades, en el marco de la propuesta de cátedra, a partir de los procedimientos artísticos, entendiéndolos como modos de intervención, involucrados en el proceso de construcción de la obra, tanto en el plano formal como en el plano conceptual. Buscamos a través de las actividades diseñadas promover la producción propia y directa mediante una actitud crítica-reflexiva, con el fin de posibilitar la construcción de sentido, entendiendo al arte como una forma sensible de interpretación de un contexto socio-cultural singular.

El Arte, citando a Herbert Read, "es la aprehensión sensorial o el conocimiento plástico del mundo, su propósito es incrementar nuestro sentido de la plenitud del ser, desarrollar nuestra conciencia de la realidad".²² Promovimos en este desarrollo la conducta exploratoria, en el marco de un seguimiento personalizado, dado que cada estudiante posee un particular desarrollo en el aprendizaje artístico. Este seguimiento puso en relieve el proceso de trabajo, valorizándolo en sí mismo como una búsqueda identitaria en términos de producción artística.

Abordamos los contenidos en su esfera conceptual y técnica (materiales, herramientas, soportes, procedimientos) tendiendo puentes entre el qué y el cómo se quiere decir y representar. Fuimos buscando en forma conjunta, estudiantes y docentes, cuáles eran los medios que tenían potencialidad expresiva para tal fin.

La dinámica de trabajo estuvo sujeta a la presentación, desarrollo y resolución de la problemática de los trabajos prácticos, los cuales expusimos las docentes a cargo. Nuestra función incluyó también el ser orientadoras en el desarrollo de los trabajos de producción, con el objetivo de la concreción de los mismos.

²² Read, Herbert (1994). El Arte de la Escultura. Buenos Aires: Editorial Eme. P.97.

Los materiales, soportes y herramientas fueron sugeridos procurando el poder adaptarse y/o proponer cualidades expresivas y conceptuales acordes a la propuesta a realizar. Orientamos también el trabajo en torno a los diversos modos de exposición o montaje (de planta, sobre muro, suspendido o intermedio) para contribuir a la efectividad de la propuesta del alumno.

Las propuestas de trabajo en las cuales se basaron estas experiencias, giraron en torno a la producción de composiciones tridimensionales partiendo de segmentos o partes, y la implementación del montaje como procedimiento constructivo. En este taller, orientado a composiciones en el espacio, se realizaron tres actividades y en cada una de ellas se plantearon la utilización de diferentes materialidades: varillas de madera en la primera, varillas de madera y planos de papel o tela, en la segunda y *polifan*, en la última.

La selección de las materialidades propuestas introdujeron al estudiante en la utilización de elementos primarios como la línea, el plano y el volumen, convocando diversas relaciones entre la masa, el volumen y el espacio. Cada uno de estos elementos posee características particulares de tamaño, color, textura, peso, forma, etc. De acuerdo con Joop Beljon "cada material evoca un mundo propio"²³, y el modo en que lo utilizamos e intervenimos es nuestra forma particular de apropiarnos del mismo para proyectarnos en el ámbito plástico asociándolo con imágenes, fantasías, intenciones e ideas. Por tanto, esta selección pretendió presentar y estimular el desarrollo de diferentes soluciones plástico-espaciales.

Como punto de partida para abordar las construcciones, los estudiantes realizaron un registro fotográfico o filmico de espacios/ lugares/ objetos de su entorno cotidiano, seleccionados según sus intereses, intuiciones o vivencias. Consideramos importante que estos registros fueran tomados por los alumnos personalmente para que implicaran la vivencia de los espacios, ya que podrían tomar de éstos, aspectos formales, sensibles y/o conceptuales. Entendemos que vivenciar un espacio puede implicar vínculos, asociaciones, selecciones, discriminaciones, individualizaciones, sensaciones, etc. Estas relaciones pueden ser asociadas dentro de las artes plásticas como diversas maneras de vincular el volumen con el espacio.

Articulando los registros con las características de las materialidades, realizamos una puesta en común entre los estudiantes y las docentes para evaluar diferentes posibilidades compositivas en el espacio. Los estudiantes luego comenzaron a ensayar construcciones en un diálogo con las posibilidades brindadas por cada material. Ese recorrido posibilitó el redireccionamiento de la idea inicial, dando lugar a otras nuevas, producto de la experimentación y reflexión en cuanto a las potencialidades encontradas en el hacer mismo.

En la construcción de una forma tridimensional se aplican diversos procedimientos, algunos de los cuales pueden tener una intención puramente funcional y/o un aspecto significativo de sensibilidad plástica y también conceptual. Cada configuración formal puede tener carácter reversible o irreversible. En este sentido, la propuesta puede ser proyectada para la interacción con el o los receptores.

²³ Beljon, Joop (1990). Gramática del Arte, Principios del Diseño. México: Editorial Celeste.P. 178.

Por ejemplo, en la primera actividad propusimos trabajar con madera en varillas, éstas podían ser industrializadas -de sección circular, cuadrada, rectangular, etc.-, prefabricadas- extraídas de cajones, placas, listones, etc.- o naturales -ramas-. Ésta economía de forma (línea) y material (madera) tuvo como fin el estudio y profundización de las posibilidades del mismo, tanto conceptuales como técnicas. Por ejemplo, trabajar con varillas/líneas - rígidas, blandas, duras, orgánicas, moduladas, texturadas, en combinación- a través de procedimientos como atar, tensar, encastrar, anudar, cubrir, tejer, coser, etc. Los materiales, procedimientos y soportes debieron ser concebidos como portadores de sentido, así como su disposición, organización y relaciones en el campo plástico.

En el marco de la lectura de las diferentes propuestas, las docentes introdujimos conceptos propios del lenguaje plástico como ritmo, repetición, tensión, distensión, adición, sustracción, escala, equilibrio, módulo. En este proceso de trabajo instamos a apreciar las potencialidades técnicas, conceptuales y sensibles ofrecidas por cada materialidad, invitando a la apropiación de las mismas, para que los estudiantes pudieran ampliar sus conocimientos observando y experimentando sus variedades con el motivo de reconocer sus cualidades para la producción plástica.

Entendemos al espacio también como una materialidad, como parte activa de la composición. Ese vacío está presente como forma en las construcciones tridimensionales. Conjuntamente, el volumen tangible y el volumen intangible integran una realidad inseparable, una unidad de contrarios. Juan Daniel Fullaondo cita el pensamiento de Jorge Oteiza:

“Espacio es lugar, sitio, y este sitio en el que nos desenvolvemos y en el que tratamos de realizar nuestra escultura puede estar ocupado o sin ocupar. Pero éste sitio sin ocupar no es el vacío. El vacío es la respuesta más difícil y última en el tratamiento y transformación del espacio. El vacío se obtiene, es el resultado de una desocupación espacial, ésta es su energía creada por el escultor, es la presencia de una ausencia formal...”²⁴

Compartimos a continuación algunas de las experiencias de proceso de trabajo con los estudiantes en el aula:

Una estudiante tomó como punto de partida de su trabajo, para construir con la materialidad varillas de madera, un registro fotográfico que muestra una reja decorativa y la proyección de su sombra sobre el piso. En la imagen es protagonista la línea, pero estas líneas, tanto las que conforman la reja, como las proyectadas en la sombra responden cada una a un plano bidimensional. En respuesta a la propuesta del taller, el comienzo del proceso de trabajo fue hacer jugar a esas líneas -representadas por la materialidad varilla- con el espacio tridimensional. En el proceso de trabajo los dos planos iniciales (reja y sombra), comenzaron a abrirse y las líneas a jugar en el espacio. En dicho proceso, la producción plástica fue tomando distancia de la literalidad del registro, a la vez que conservaba ciertos aspectos formales que resultaban significativos para la estudiante.

²⁴ Fullaondo, Juan Daniel (1976). Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte - gebräuchtes Buc. Bilbao: Editorial la gran Enciclopedia Vasca. Pp.21- 22.



Registro fotográfico seleccionado por la estudiante.



"En vuelo", Maica Bravo.

En otro trabajo realizado por un grupo de estudiantes, las materialidades exploradas fueron varillas de madera y tela, implicando el diálogo entre líneas y planos en el espacio. En ésta oportunidad el registro elegido fue la foto de una vivienda. Del registro, eligieron extraer la forma del cuadrado con la que conformaron un módulo: un plano construido con tela o un plano vacío con varillas. Repitiendo el módulo, construyeron con el plano y la línea en el espacio tridimensional. La ubicación de estos planos, al principio del proceso de trabajo, respondía al registro fotográfico, pero a medida que fue avanzando la construcción, comenzaron a surgir en el trabajo soluciones plásticas que se moldeaba de acuerdo con la intención expresiva de las estudiantes.



Registro fotográfico seleccionado por las estudiantes.

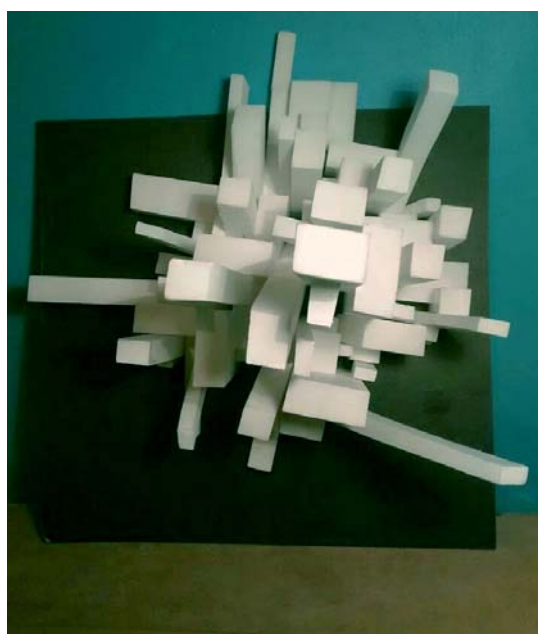


"Arquitectura orgánica", Lia Bonarelli y Maica Bravo.

Continuamos ahora contando una experiencia de trabajo desde la materialidad *polifan*. El registro que tomaron esta vez un grupo de estudiantes como disparador, fue una foto de la vista desde la ventana de la casa de una de ellas. La foto muestra una vista aérea de la ciudad. Respondiendo a la propuesta de trabajo, eligieron una forma para usar como módulo: un prisma rectangular. Repitieron el módulo variando las proporciones con el objetivo de lograr cierto dinamismo en la composición. En principio, el trabajo fue proyectado para exponerse sobre una base, pero en el transcurrir del hacer se empezaron a observar otras oportunidades que brindaban los diversos modos de exposición, llegando finalmente a proyectarse el trabajo sobre muro, siendo según las estudiantes, el modo más efectivo de presentar la producción.



Registro fotográfico seleccionado por la estudiante.



"La ciudad", Luisina Aceto.

De acuerdo a los diferentes trabajos y procesos, las evaluaciones y devoluciones fueron de carácter continuo sujetas a una relación de retroalimentación activa en el vínculo docente-estudiante. Por tanto evaluamos el desarrollo del aprendizaje del estudiante no como proceso aislado, sino situado en un punto de partida singular. Promovimos en la evaluación la crítica constructiva sobre el proceso de trabajo y el afianzar el aprendizaje a partir del intercambio en clase.

Entendemos que los tipos de procesos de trabajo son infinitamente múltiples, dado que cada persona posee un mundo propio y un modo particular de relacionarse con el mismo. Esta analogía se proyecta en el hacer que convocan las artes plásticas, donde cada producción es tan singular como el individuo, lo cual nos permite alejarnos de formulismos y generar una apertura orientada a la diversidad en las expresiones artísticas. Por esto mismo, resulta compleja la confección de actividades en las cuales la presentación, desarrollo y resolución puedan

adaptarse a diferentes necesidades creativas y expresivas. En general, las actividades propuestas son de carácter lúdico en el sentido de la valoración de la manipulación de los materiales y soportes, alimentando la capacidad imaginativa y reflexiva.

En este sentido, las experiencias áulicas antes descritas ilustran cómo a través de los diferentes procesos de trabajo se revelan diversos diálogos entre los registros seleccionados y las materialidades propuestas implicando una apropiación del estudiante de elementos propios del lenguaje y el hacer plástico en miras a la búsqueda de una imagen que les pertenezca y los identifique.

Bibliografía

Beljon, J. (1990). *Gramática del Arte, Principios del Diseño*. México: Editorial Celeste.

Ching, F. (1982). *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. México: Editorial Gustavo Gili.

Fullaondo, J. D. (1976). *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte - gebrauchtes Buch*. Bilbao: Editorial la gran Enciclopedia Vasca.

Read, H. (1994). *El Arte de la Escultura*. Buenos Aires: Editorial eme.

Disponible en: <http://ggili.com/es/autores/francis-d-k-ching>

TERCERA PARTE

En primera persona

TESTIMONIOS

La materialidad y los procesos de trabajo en las experiencias de taller, desde la mirada de los alumnos

En una primera lectura de nuestros borradores, y poniendo en común las reflexiones desde las que cada uno de nosotros había recortado su enfoque sobre materialidad, coincidimos en que hacía falta una pieza para terminar de articular y cerrar nuestro proyecto. Comenzamos a pensar en un potencial lector que hubiera vivido como alumno algunas de las experiencias que elegimos destacar, jugando con la idea de una lectura entrelineas de los artículos.

Indagando en esta búsqueda, pensamos en cuántos alumnos concretos habían pasado realmente por nuestros talleres en estos años, todos los ingresantes a la carrera por Procedimientos, la mitad de ellos aproximadamente por Dibujo 2-4 en el turno noche, alrededor de una cuarta parte seguramente eligió Escultura como taller complementario, un número amplio e interesante como universo para explorar y comenzar a cristalizar en algunos testimonios.

Coincidimos, una vez más, en que la pieza que faltaba estaba en ese universo y abrimos la pregunta en un incipiente trabajo de campo que nos puso en contacto con alumnos que como condición hubieran pasado por dos de las cátedras que conformamos el presente trabajo, y participado en las experiencias realizadas en el ámbito de los talleres, *Encastres 2010-2014*, *Video Paisaje*, *Objeto Lúdico*, *Rollo xilográfico*, *Estampillas*, o *Esculturas de hielo* mencionadas en los artículos, para que puedan relatar en primera persona su mirada sobre las mismas en relación a la materialidad

A nuestro entender, los testimonios que se exponen a continuación, a modo de cierre, dan cuenta de la apropiación por parte de los alumnos de los trabajos propuestos, su mirada completa nuestro enfoque desde el rol docente, habilitando el retorno de las experiencias, cerrando un capítulo y abriendo nuevos horizontes de investigación.

Testimonios de alumnos

Mariana Sanguinetti

Experiencia con estampillas - año 2014

Aún conservo la serie de estampillas que hice durante el año 2014 para Dibujo IV, guardadas cuidadosamente dentro de una caja, entre bolsas transparentes. No son pequeñas como aquellas que circulan, como las de colección, pero percibo que en ellas sí permanece la idea de cierta fragilidad, la del tiempo que transcurre, la del papel.

Su contorno es ondulante, como algún recuerdo, como algo del pasado que no se ve tan claro. Pero a su vez, cada una de ellas tiene un peso específico y su fragilidad ya no es tal. Ese peso se lo da la imagen, que plasma un acontecimiento. Al verlas, sabemos que hubo un hecho, una serie de hechos que sucedieron en un momento determinado de la historia, de una sociedad cualquiera o la nuestra y allí están, contenidos, detenidos, en un cuadrado de papel, allí está el peso de la estampilla.

La imagen del acontecimiento ejerce sobre papel la misma fuerza que nuestro dedo sobre la estampilla para que ella se pegue a otro papel y se mantenga a través del tiempo, para que circule. Cuando elegimos las imágenes, los materiales con los cuales llevarla a cabo, la disposición de las palabras, elegimos aquello que será perdurable.

Experiencia con Encastres - Año 2010

Los Encastres fueron mi primer desafío a pensar la obra como parte de una totalidad mayor, concebirla y elaborarla desde ese lugar. Cuando recuerdo esta experiencia se me viene a la mente la imagen de un organismo, de una célula, con pequeñas partes identificables pero que sólo funcionan en conexión con otras, eslabones de una cadena que se multiplica.

En el encastre predomina la forma y sus límites, ya que en la elaboración de cada módulo debe contemplarse la existencia de otro, debemos elegir qué porción de material tenemos que sacar para que allí se una otro módulo, con sus propios límites. Así, agregándose unos con otros, constituyen una forma que se expande, que se despliega en el espacio y que permite múltiples recorridos.

Para mí, hay en esta experiencia un efecto de cercanía-lejanía con el material, diferentes niveles de aproximación. Por un lado la construcción de cada módulo constituyen un momento de mayor cercanía, intimidad, es un momento de reconocimiento y de apropiación, es el momento de lo único. Luego, eso único necesita cobrar sentido en lo múltiple, se amolda, se acomoda, se hace permeable a otra forma. Las ranuras de los encastres son como poros, por allí la parte se conecta con el todo y ese todo crea otra forma nueva en el espacio, que nos invita a entrar y a recorrerla, a investigarla, salir y alejarnos, subir las escaleras y mirarla desde lo alto, para bajar y volver a entrar.

Juan Pablo Martín

En el trabajo de las estampillas debimos correr del eje del soporte tradicional para poder atender otras cuestiones como el diseño, el orden de lectura e importancia de la información evidenciada, la técnica y las dimensiones específicas. Recuerdo habernos documentado con numerosas ediciones que se hicieron a lo largo de la historia para adentrarnos en la lógica de un formato particular. Algunos compañeros, a partir del avance de las comunicaciones y en relación a su edad, no conocían o nunca habían enviado una carta postal, a pesar de ello, mostraron entusiasmo a la hora de abordar la actividad. Ese año, la temática fue “La Facultad de Bellas Artes” y trabajé con los calcos que se exponen en los pasillos de la Sede Central. Realicé una serie de dibujos rápidos variando los puntos de vista. Al finalizar la entrega, en una especie de feria del trueque, intercambiamos trabajos con los demás estudiantes de la cursada.

Pablo Petrolli

La exploración y la interdisciplinariedad. Esos fueron los ejes centrales que a mi entender se destacaron tanto cuando cursé Procedimientos de las Artes Plásticas como el Taller complementario Escultura. En la primera me interesó especialmente la propuesta de Objeto Lúdico y en la segunda Montaje con Hielos.

Dichas experiencias me sirvieron como ejemplo para cuestionar al arte tradicional y conceptos asociados al mismo. La intervención y la inclusión del espacio circundante en ellas, el ensamble de partes con un ritmo determinado, la materialidad y su carácter efímero de los ejercicios mencionados me distanciaron de las que creía las únicas formas de trabajar con el espacio, el modelado y la talla.

Durante dichas cursadas, las instancias de experimentación, tanto individuales como colectivas, me permitieron romper con prejuicios sobre lo que entendía por la actividad artística.

También valoro el estímulo al desarrollo del criterio personal que no solamente se reflejó en el Objeto Lúdico y en el Montaje con Hielos, sino también en todos y en cada uno de los Trabajos Prácticos propuestos por dichas materias. Quizás gracias a la flexibilidad y la diversidad de las propuestas pude indagar más profundamente sobre mi propia subjetividad y sensibilidad.”

María Victoria Trípodí

Cursé Procedimientos de las Artes Plásticas II en el año 2014, recorriendo el cuarto año de la carrera Historia del Arte, algunos años después de haber estudiado Pintura en la FBA. En esta cursada volví a encontrarme con un espacio de producción colectiva, un ambiente de taller que hacía tiempo no transitaba. Mi experiencia se nutrió del aporte de mis compañeros y docente,

poniendo en crisis mi producción, esas crisis que hacen que uno reflexione, se vuelque de lleno a pensar alternativas y busque otras aristas, otras profundidades, otros caminos.

El trabajo de todo el año atravesó diferentes instancias, encuentros y desencuentros con materiales y técnicas. Dibujo, grabado, fotografía y calado fueron algunos de los procedimientos que, solos o combinados, guiaron la producción de cada uno de nosotros. Hacia fin de año fuimos invitados a formar parte de un proyecto de producción colectiva, que integraba a las cátedras de Procedimientos I y Procedimientos II. La propuesta se llamó “Encastres”, y consistía en una instalación que sería emplazada en el patio del Rectorado, en el marco de la 3° Bienal organizada por la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP.

La invitación era atractiva, una obra que se iría construyendo de a poco, con el aporte de cada estudiante. La temática era necesaria, ineludible: unos meses atrás Estela de Carlotto había encontrado, después de 36 años de búsqueda, a su nieto Guido, trastocando la rutina de muchos. Ese encuentro fue una bocanada de aire de esas que generan impulso, impulso necesario para que la memoria siga vigente.

Así, cada uno de nosotros en pares de trabajo, comenzamos a pensar cómo tratar, través de una imagen, ese encuentro. ¿Cómo hablar de vínculo entre dos personas desde el lenguaje que elegimos para realizar nuestra práctica artística? ¿Qué procedimientos íbamos a elegir para hablar del encuentro?

Con mi compañera de grupo decidimos que los rostros de Estela y Guido sean protagonistas de la imagen fusionándose, mostrando sus identidades pero mezclándose en esa unión. A su vez, atravesamos líneas donde se veían partes de sus ojos y manos, como si esos surcos fuesen ranuras que permitían espiar como iba reconstruyéndose ese vínculo. Luego montados, nuestros módulos buscaban linkarse a la distancia, reuniendo a su vez los que se encontraban entre ellos, generando nuevas relaciones y diálogos.

El encastre, como una estructura contenedora, como un procedimiento que transforma el trabajo en algo compartido, funcionó como una propuesta aglutinadora de visiones y sentidos, invitando al público a sumergirse en un laberinto que crecía hacia arriba y los costados como si tuviese vida propia. Al recorrerla saltaban a la vista diferentes maneras de tratar el mismo tema, diferentes procedimientos para realizarlas, que no hacían más que enriquecer la propuesta. El sentido de cada pieza se replicaba y rebotaba en la del resto de los compañeros, potenciándose. El trabajo individual se volvió colectivo.

Los autores

Alvarado, María del Valle

Egresada como Profesora y Licenciada en Artes Plásticas en las orientaciones de Pintura y Dibujo de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Ha participado en salones, realizado ilustraciones para editoriales, muestras individuales, colectivas y de cátedras en espacios culturales en Argentina y México. Además de Bienales Universitarias en Argentina y Uruguay. Se desempeña como coordinadora en el curso de ingreso para la materia Introducción a las artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes U.N.L.P. Actualmente, es docente en la facultad de Bellas Artes en las cátedras de Dibujo Complementario y Procedimientos de las Artes Plásticas. Es socia del *El club del cuaderno* filial Argentina. Vive y trabaja en La Plata.

Barbeito Andrés, Leticia

Profesora de Historia de las Artes Visuales (FBA, UNLP). Estudió Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte impreso en la FBA. UNLP. Desarrolla tareas docentes en las cátedras de Procedimientos de las Artes Plásticas y en Lenguaje Visual, ambas de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y en el Centro Cultural Azulunala. Fue coordinadora y coautora del proyecto "Sala de ensayo" del DEHSOC de la FBA. Directora de la revista METAL (Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina), del IPEAL-FBA. Ha dirigido tesis de grado y participó de jurados en salones provinciales. Integra los colectivos *PUCHERO* y *BULBO*. Ha participado en numerosas muestras artísticas como artista o curadora, en Argentina, México, Italia y Uruguay. Forma parte de la organización del Festival gráfico *Presión*. En 2014 obtuvo la Mención de Honor Instituto Cultural de la Provincia de BS. As. en el Salón Provincial de artes plásticas Florencio Molina Campos, en la categoría Grabado y Dibujo.

Barreto, Graciela R.

Artista plástica, licenciada en artes plásticas por la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Docente de la Cátedra de Procedimientos de las Artes Plásticas de la carrera de Plástica (FBA, UNLP). Participó: Mención Salón Pcial. Florencio Molina Campos, Mención Salón Agrimensura; Salón Municipal Artes del Fuego, MACLA; Espacio Milo Locket; Muestra Colectiva Homenaje a Evita, Ministerio de Economía de la Nación, entre otras. Dictado de Seminarios: Muralismo y transferencias cerámicas. UAEM, Toluca, México, Transferencias UNAM/DF, México, Universo gráfico, Escuela de Arte Xul Solar, Técnicas graficas, Escuela de Cerámica de Chascomús,

Técnicas gráfica, Caleta Olivia, declarado de interés educativo provincial; Simposio Internacional de Artesanato e Design, workshop ,Londrina ,Brasil Conversatorios en la Facultad de Arte y diseño ,México ,DF; conferencia en La escuela Nacional de pintura y grabado *La Esmeralda* ,México, DF. Coordinación: Talleres barriales, convenio cámara de diputados ,FBA, Murales con la facultad de periodismo y la Municipalidad de La Plata, Coordinadora del mural Histórico del perímetro exterior del liceo Víctor Mercante, La Plata.

Battista, Jorge Daniel

Es Profesor y Licenciado en Artes Plásticas, en la especialidad de Pintura. Se desempeña, en la actualidad, como Profesor Adjunto en la Cátedra de Dibujo Complementario II-III-IV Turno Noche en la Facultad de Bellas Artes de La Plata. Es Curador Asistente del Museo Provincial de Bellas Artes *Emilio Pettoruti* de La Plata. Ha participado en numerosos Salones y Concursos, y realizado muestras individuales y grupales.

Cadile, M. Daniela

Argentina. Artista Plástica Visual. Artista Gráfica. Profesorado y Licenciatura en Artes Plásticas. Orientación en Grabado y Arte Impreso. U.N.L.P. Docente en la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. Formada en la Facultad de Bellas Artes de la U. N. L. P., en Postgrados de Artes Visuales y en talleres particulares. Ha obtenido Premios y Selecciones en Concursos Nacionales e Internacionales. Da charlas sobre el Grabado. Da talleres en diferentes ámbitos particulares y privados, dando prácticas del grabado, del dibujo, de la pintura. Ilustra. Realiza impresiones de autoría sobre papel y sobre tela. Expone en forma individual y colectiva. Explora la técnica del gofrado para Imágenes en Relieves Táctiles/Tangibles para ciegos.

Carranza, Francisco

Licenciado en Artes Plásticas, realizador profesional 3D y video artista. Ejerce su labor dentro de la organización de eventos artísticos, participación en murales, irrupciones audiovisuales y realización de grafica animada para programas televisivos y documentales. Actualmente se desempeña como realizador visual del colectivo multimedia Bazaar. Desde 1998 se dedica a exponer en forma individual y a participar de muestras grupales, concursos y salones. Becado por El Centro Nacional de las Artes de México DF para cursar en el taller de grabado *La Esmeralda*. México DF, 2001. Desde el año 2000 desempeña la docencia en las materias de Procedimientos de las Artes Plásticas I, Dibujo Básica III y Lenguaje Visual IB y IIB de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Coppa Carlos

Profesor y Licenciado en Artes Plásticas en Pintura, FBA/ UNLP. Prepara tesis doctoral en Arte Contemporáneo en la FBA/UNLP. Cursó estudios no oficiales de fotografía y animación. Completó dos estancias como becario del programa Intercampus de la AECI/ ESPAÑA, en la Facultad de Belles Arts de la Universitat de Barcelona en 1998 y 1999, en la asignatura Procedi-

ments Pictóricos Experimentals. Titular de la materia Dibujo Complementario 2-3-4 turno noche, FBA/UNLP, donde inició su carrera docente como ayudante en 1987. Es Secretario de Cultura de la FBA/UNLP desde 2010 y antes ocupó el cargo de Jefe del Dpto de Plástica entre 2004 - 2010. Es investigador del SeCYT /UNLP. Ha dirigido tesis de grado y participó de jurados en salones provinciales y proyectos de extensión, de voluntariado universitario y de investigación (PPID). Exhibió sus obras tanto en muestras colectivas como individuales. Merece destacarse: 2015 - *Referencias Cruzadas* - Muestra Colectiva - Taller La Trampa Gráfica Experimental, México, D.F. 2007 - *Repextinción* - Muestra Individual de Dibujos - Centro Cultural H.G. Oesterheld La Plata. Obras en la web: Blog: www.pacienciacarbon.blogspot.com.ar; https://www.virtualgallery.com/galleries/carlos_coppa_a59662/carlos_coppa___drawings_s6013

Gómez Sibecas, Rocío

Licenciada en Artes Plásticas, con orientación en Grabado y Arte Impreso, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Se desempeña como docente en las cátedras de Procedimientos de las Artes Plásticas I y Lenguaje Visual IB, FBA, UNLP. Ha realizado varias exposiciones individuales en espacios culturales y galerías de la ciudad de La Plata, como también ha participado de diversas muestras colectivas y salones dentro del país. Ha sido parte del proyecto colectivo Figuronés, con el cual ha participado, entre otros, de la muestra grupal Todo lo que no es casa es intemperie, Fondo Nacional de las Artes.

Iribas, María Victoria

Profesora en Artes Plásticas orientación Pintura. Licenciada en Artes Plásticas orientación Pintura. Profesora en Historia de las Artes Visuales. Jefe de Trabajos Prácticos Ordinario Cátedra Procedimientos de las Artes Plásticas. Ayudante Ordinario Cátedra Lenguaje visual 1B. Ayudante Lenguaje Visual 2B. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas, y participado de Salones donde obtuvo premios y menciones. Su obra se encuentra en Instituciones privadas como en colecciones particulares en Argentina y EE.UU.

Lavarello, Ana

Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata, donde se recibió de Licenciada y Profesora en Artes Plásticas: Escultura y Pintura. Se desempeña como docente de la cátedra Procedimientos de las Artes Plásticas, Dibujo Complementaria, (FBA, UNLP) y OTAV Escultura,(UNA). Su producción artística se ha expuesto en muestras individuales y colectivas, como por su participación en concursos y salones: Salón Bienal de Grabado, Quilmes, (2015); Muestra trasUNArte, Concordia, Entre Ríos, (2015); Espacio Caloi, Ministerio de Cultura de la Nación, CABA (2014); Muestra Homenaje a Juana Azurduy, FBA, UNLP, (2014); Galería Hoy en el Arte, CABA, (2013); Salón de Artes Plásticas F. Molina Campos, Museo Prov. de Bellas Artes, La Plata, (2013); MACLA, La Plata; Concurso Plástico, Univ. Nac. del Centro, Tandil, Tercer Premio, (2012); Museo Quinquela Martín, CABA (2011); 2009. Bienal de Arte de Olavarria, Mención, (2009); Museo Casa de Yrurtia, CABA (2003).

León, Pablo

Profesor Titular de la cátedra Taller complementario Escultura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Se graduó como Profesor y Licenciado en Artes Plásticas. Orientación Escultura por la mencionada unidad académica. Artista plástico. Curador independiente. Dicta clínicas de obra. Es fundador del colectivo de arte interdisciplinario Acción Urbana. Desde 1989 realiza numerosas exposiciones e intervenciones artísticas. Dicta seminarios sobre su especialidad y es integrante de jurados. También realiza esculturas alegóricas y conmemorativas para la ciudad de La Plata y Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Maisano, Natalia

Profesora en artes plásticas con orientación en grabado y arte impreso. FBA-UNLP. Desarrolla tareas docentes en las cátedras de Procedimientos de las Artes plásticas y Lenguaje visual 1B FBA-UNLP y en el Centro Cultural Azulunala. Participa en grupos de investigación acreditado por el programa de incentivos de la UNLP. Trabaja en la Dirección de educación artística, dependiente de la DGCyE. Ha participado en numerosas muestras, individuales y colectivas, como artista o curadora.

Monzón, Gonzalo

Escenógrafo y artista visual. Egresado como Profesor de Artes Plásticas con orientación en Escenografía. (U.N.L.P) estudió dirección de arte para medios audiovisuales con Gabriela Chistlik y Dirección y puesta en escena con Emilio García Wehbi. Diseño y realizo escenografía en la obras teatrales *La escala humana* dirección Claudio de Pirro, *Dinamarca en Venus* dirección Alejandro Lifschitz y *La Sustituta* dirección Gastón Marioni. Así mismo para espectáculos de danza contemporánea como *Luz de Agosto* en El Sábado, C.A.B.A e iluminación para *Diferido: corrido del presente* dentro del Grupo Vocativo con el que recibió la beca para formación en el área de teatro y danza del Fondo Nacional de las Artes. Dentro del ámbito de las Artes plásticas realizó instalaciones dentro de festival Rayón Eléctrico, Festival Eco Eclectico, y TAE Galería, entre otros. También obtuvo una mención de honor dentro del Salón de arte Joven: Escultura y Objetos con la obra *Struere*. En la actualidad se desempeña como docente y productor en la TAE (escuela de Arte y Oficios del Teatro Argentino de La Plata) y como tesista dentro la Facultad de Bellas Artes. Se desempeña como docente en la Cátedra de Procedimientos de las Artes Plásticas FBA.

Navarro, Julieta

Argentina, Licenciada y Profesora en Artes Plásticas con orientación Grabado y Arte Impreso. La UNLP. Jefa de Trabajos Prácticos en la Cátedra Procedimientos de las Artes Plásticas de la UNLP. Docente de Grabado en el Instituto Superior de Formación Artística de Chascomús, Provincia de Buenos Aires. Ha participado como docente en los cursos de ingreso para las materias Introducción al lenguaje visual y Producción y análisis de Textos. Fue ayudante de la

Cátedra Lenguaje visual 2B de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Da talleres y cursos de técnicas gráficas sobre textiles. Ha participado en salones y concursos nacionales desde el año 1994, obteniendo algunos premios y menciones.

Otondo Ana

Licenciada y Profesora en Artes Plásticas con orientación en Pintura FBA/UNLP. Titular de la Cátedra Procedimientos de las Artes Plásticas I-II. FBA/UNLP. Docente de la Cátedra Lenguaje Visual IB y del Centro Cultural Azulunala. Docente Investigadora categorizada en el Programa de Incentivos dependiente del Ministerio de Educación de la Nación. Ha participado y participa en diversos Proyectos de Investigación acreditados en el marco del Programa de Incentivos de la Universidad Nacional de la Plata. Se encuentra cursando el Doctorado en Artes FBA/UNLP y la Diplomatura superior en Infancia, Educación y Pedagogía (FLACSO). Participa en Jornadas Nacionales e Internacionales, VI- VII Encuentros Nacionales e Internacionales Arte y Ciudad 2015, UCM España. Performances urbanas: intervenciones artísticas populares en la Argentina contemporánea. Autores: Ana Otondo – Santiago Romé. 1º Congreso Internacional de Arte Político. Asociación Española de Críticos de Arte. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Poéticas Públicas*. Autoras: Ana Otondo, Florencia Sanguinetti, entre otros.

Ripa Alsina Irene

Estudió Licenciatura y profesorado en Artes Plásticas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Docente en la cátedra de Procedimientos de las Artes Plásticas y de la cátedra Clínica de obra (FBA-UNLP). Artista plástica. Coordina clínicas de obra. Asistió al taller de Marina de Caro y a las clínicas de obra a cargo de Diana Aisenberg. En el 2012 participa en el taller El texto de la obra con Silvia Gurfein. Desde 1999 realiza numerosas exposiciones.

Sánchez Viamonte, Verónica

Arquitecta (FAU-UNLP). Docente en la cátedra de Procedimientos de las Artes Plásticas (FBA-UNLP), Historia de la Arquitectura (FAU-UNLP) y de la materia Formación Visual en el Colegio Nacional Rafael Hernández (UNLP). Participó en el equipo que diseñó la señalización de los Centros Clandestinos de Detención encargado y ejecutado por la Secretaría de Derechos Humanos de La Provincia de Buenos Aires. Coordina proyectos de extensión universitaria e integra proyectos de investigación (UNLP).

Sanguinetti Florencia

Es Licenciada y Profesora en Artes Plásticas en las orientaciones de Pintura y Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Desde 1999 ejerce como docente en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Actualmente es adjunta ordinaria de la cátedra de Procedimientos de las Artes Plásticas y se desempeña como Jefa de Departamento de Plástica. Ha dirigido y participado de Proyectos de Extensión en el marco de

la UNLP. Se desempeñó en comisiones asesoras y jurado en concursos docentes y específicos de la disciplina. Participa en congresos, muestras y jornadas en carácter de expositora entre las que se destacan, Ponencia seleccionada en coautoría con la Lic. Ana Otondo, en el 1º Congreso Internacional de Arte Político. Organizado por la Asociación Española de Críticos de Arte. Museo Reina Sofía Madrid España. 2014. Muestra itinerante colectiva de artes visuales en el marco del Coloquio Internacional El viaje de las Especies Pigmentos de Interculturalidad, llevada a cabo en Universidad de Bretaña Occidental. Brest. Francia Diciembre 2013. Quimper. Enero 2014. La Plata, MACLA. Julio de 2014. En el ámbito de la gestión, fue Coordinadora de Artes Visuales de la Prosecretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata, en 2009 y 2010. Entre 2004 y 2007 fue Directora Operativa de Planificación Cultural de La Municipalidad de La Plata, llevando a cabo entre otras actividades la realización y curaduría de muestras de gran relevancia a nivel local, realizadas en la nave central del Centro Cultural Pasaaje Dardo Rocha, entre las que se destacan 100 paraguas 100 artistas en 2005, Bicicletas en 2006 y Cartas y Valijas en 2007.

Spinardi, Silvina

Licenciada y profesora en Artes Plásticas con orientación escultura. Ejerce la docencia en la Facultad de Bellas Artes-UNLP desde el año 2003 hasta la actualidad. Ha realizado exposiciones individuales, entre ellas, *Panta Rei* (2008) y *Huellas y matrices* (2015) y exposiciones colectivas, tanto en Ciudad La Plata como en la Ciudad autónoma de Buenos Aires. También ha participado en instalaciones artísticas interdisciplinarias destacando en Argentina *Cactus* (2009), *Adaptación Vital* (2009), *Dados* (2005) y *Sinfonía Urbana* (2004) y en Brasil *Cárdumen* (2007). Ha gestionado, coordinado y curado exposiciones de estudiantes desde el 2006. Actualmente forma parte del CECORE FBA UNLP- Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural donde realiza tareas de investigación y ejecución. Ha realizado especializaciones, cursos y pasantías adquiriendo conocimientos sobre diversas técnicas y materiales como resina poliéster, moldes de caucho de silicona, vitraux, vitrofusión, carpintería, moldes para la fundición entre otras.

Thompson, Florencia

Es profesora en artes plásticas con orientación en cerámica. FBA-UNLP. Realizó cursos de especialización en España. Participó en numerosas muestras individuales y colectivas, entre ellas Homenaje a Evita (2012) y Homenaje a Juana Azurduy (2013), organizadas por la FBA-UNLP. Coautora del proyecto Baldosas blancas por la memoria. Es profesora adjunta de Procedimientos de las Artes Plásticas y de Tecnología 1B de Diseño Industrial.

Materialidad : una aproximación desde la práctica de taller / Leticia Barbeito Andrés ... [et al.] ; coordinación general de Leticia Barbeito Andrés ; Carlos Coppa ; Ana Otondo. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1556-6

1. Arte. 2. Educación. I. Barbeito Andrés, Leticia II. Barbeito Andrés, Leticia , coord. III. Coppa, Carlos, coord. IV. Otondo, Ana, coord.
CDD 707

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
+54 221 427 3992 / 427 4898
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

EduLP integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)
ISBN 978-950-34-1556-6
Primera edición, 2017

© 2017 - EduLP

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA