



LA ENSEÑANZA DEL LENGUAJE VISUAL

Bases para la construcción
de una propuesta alternativa

Mariel Cifardo
(compiladora)



**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

LA ENSEÑANZA DEL LENGUAJE VISUAL

Bases para la construcción
de una propuesta alternativa



facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa / Mariel Ciafardo... [et al.]; compilado por Mariel Ciafardo. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1862-8

1. Lenguaje. 2. Arte. I. Ciafardo, Mariel II. Ciafardo, Mariel, comp.
CDD 790.01

Obra de tapa

Serie *Fragmentos frecuentes*. Ensayo /5. Calado sobre papel de color

Ayelén Lamas Aragón

Foto: Carolina Oliveri

Edición y corrección: Florencia Mendoza

Diseño: María Ramos

Colaboradora: Lucía Pinto

La enseñanza del Lenguaje Visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa es propiedad del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) y de Papel Cosido. Registros sobre Arte en América Latina, editorial de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina.



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-Com-
partirIguual 4.0 Internacional

DEDICATORIA

A la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

A Daniel Belinche, por las innumerables charlas, lecturas y experiencias compartidas.

A todos los profesores que, desde 2005, han sido parte de las cátedras Lenguaje Visual 1 y 2 B.

A los aproximadamente quince mil estudiantes de Artes Plásticas, Historia del Arte, Diseño en Comunicación Visual y Diseño Multimedial que en estos años nos han honrado eligiendo cursar en nuestras cátedras.

A Florencia Mendoza quien, con su infinita paciencia, enriqueció la escritura de este libro.

TABLA DE CONTENIDOS

- 7** **Palabras preliminares**
Mariel Cifardo
- 11** **Pedagogía y didáctica. El caso de Lenguaje Visual 1-2B**
Daniel Belinche, Mariel Cifardo, Paula Sigismondo,
Brenda Renison, Graciana Pérez Lus
- 41** **La definición del arte. Las raíces históricas y sus consecuencias pedagógicas**
Mariel Cifardo
- 49** **Los estereotipos en el arte**
Mariel Cifardo y Daniel Belinche
- 75** **La Teoría de la Gestalt en el marco del Lenguaje Visual**
Mariel Cifardo
- 93** **La ampliación de los materiales en el arte actual**
Mariel Cifardo, Margarita Dillon, Patricia Medina,
Corina Arrieta
- 121** **Problemas actuales de la luz real y representada**
Mariel Cifardo, Patricia Medina, Clelia Cuomo, María
Laura Musso
- 147** **La dimensión espacial de las imágenes visuales**
Mariel Cifardo, Daniel Belinche, Alejandra Maddonni,
María Laura Musso, Agustín Sirai, Lucía Delfino
- 203** **La dimensión temporal de las imágenes visuales**
Mariel Cifardo y Natalia Giglietti
- 253** **Los géneros de la pintura en el arte contemporáneo**
Natalia Giglietti

APÉNDICE

- 285** **Glosario de términos relativos a la línea en el Lenguaje Visual**
Clelia Cuomo, Agustín Sirai, Lucía Delfino, Mariel Ciafardo
- 295** **Glosario de términos relativos a la textura en el Lenguaje Visual**
Clelia Cuomo, Agustín Sirai, Lucía Delfino, Mariel Ciafardo
- 307** **Términos de uso del valor en acromáticos**
Mariel Ciafardo y Clelia Cuomo
- 319** **Breviario técnico de términos de uso del color**
Mariel Ciafardo, Clelia Cuomo y Edgar De Santo
- 341** **Glosario de figuras retóricas**
Mariel Ciafardo
- 359** **Breviario de las leyes de la Gestalt**
Mariel Ciafardo y Edgar De Santo

PALABRAS PRELIMINARES

En 2004, se inicia un proceso de transformaciones profundas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Asume un nuevo equipo de gestión, del que soy parte, con la conducción del entonces decano Daniel Belinche. Esas transformaciones incluyen la ampliación de la planta y los concursos docentes y no docentes; el aumento sostenido de la matrícula, el diseño de políticas de inclusión, permanencia y egreso de los estudiantes; la creación de un área de publicaciones; la acreditación de carreras de posgrado; una fuerte inversión en infraestructura y equipamiento; la capacitación docente gratuita; la modificación de los planes de estudio.

Simultáneamente, y siguiendo un antigua práctica institucional, se toma la decisión de abrir nuevas cátedras paralelas en asignaturas de la formación básica de las distintas carreras. En ese contexto, recibo el ofrecimiento del Decano de elaborar una propuesta para la implementación de la cátedra paralela del primer nivel de la asignatura Lenguaje Visual, bajo la denominación Lenguaje Visual 1B. La tarea no era sencilla, por varias razones. El peso de la tradición —que atravesaba también nuestra formación y trayectoria docente— se hacía presente en la definición de los programas y en el diseño de las actividades de los estudiantes. Asimismo, era palpable la ausencia de bibliografía y de marcos teóricos renovados que dieran cuenta de la actualidad de las artes visuales.

En 2012, y por insistentes pedidos de los estudiantes, se inaugura la cátedra Lenguaje Visual 2B, y en 2017, el seminario optativo de Lenguaje Visual 2 para los alumnos de Historia del Arte. Ambas fueron, y siguen siendo, una inmensa oportunidad para ampliar el campo de estudio.

El libro se organiza en dos secciones. La primera consta de una serie de capítulos que pretenden proponer grandes líneas teóricas generales, que son el resultado de la experiencia docente y de las conclusiones del proyecto de investigación *La enseñanza del Lenguaje Visual en los distintos niveles del sistema educativo nacional. Aportes teóricos, metodológicos y pedagógicos*. No se trata de sustituir un modelo por otro, sino de poner a consideración propuestas alternativas que permitan construir las bases teóricas y los acuerdos epistemológicos primordiales para, luego, reconfigurar cuáles serían los contenidos específicos y las estrategias pedagógicas y didácticas. Por estas razones, los temas centrales que se abordan son aquellos que, habitualmente, no forman parte de los

programas de estudio, mientras que se hará referencia a los contenidos tradicionales solo si de algún modo enriquecen o ejemplifican los lineamientos principales. La segunda parte ofrece un conjunto de glosarios de términos técnicos y sus correspondientes ejemplos visuales.

Este libro reúne, entonces, reflexiones, ideas, propuestas, que atravesaron quince años intensos de actividad docente y de investigación. Haciendo nuestro el pensamiento de Gastón Bachelard (2011), sabemos que «Hay una gran distancia entre las palabras que se confían a un auditorio simpatizante y la disciplina necesaria para escribir un libro. En la enseñanza oral, animados por la alegría de enseñar, a veces la palabra piensa» (p. 32).¹

Las páginas que siguen son, tal como consideramos la enseñanza de las artes, por definición transitorias, todavía parciales y de carácter general.

Maríel Ciafardo

¹ Bachelard, G. [1957] (2011). *La poética del espacio*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.



ENTREVISTA 1

Daniel Belinche: La materia a tu cargo en la Universidad tiene en su misma denominación fuertes connotaciones de los estudios sobre el lenguaje. ¿Cómo se llega al concepto de lenguaje visual?¹

Mariel Ciafardo: Lenguaje Visual es una asignatura que se incorpora a los planes de estudio de los niveles terciario y universitario en la formación de las carreras en Artes Plásticas, Diseño en Comunicación Visual e Historia del Arte en la década del ochenta, posdictadura. Vino a reemplazar, por lo menos en la denominación y no tanto en los contenidos, a aquello que se llamaba Visión y Morfología. Normalmente, tiene más de un nivel. A lo largo de la historia, evidencia líneas de continuidad y otras de cambio. Podríamos decir que en los últimos treinta años se consolidó un modo de dar clases de Lenguaje Visual que está extendido y que presenta características comunes que pueden verificarse en cualquier universidad y en cualquier terciario. Allí se advierte la influencia de la lingüística, cuyos principios se transponen con cierta inconsistencia, sobre todo en una especie de obsesión por las clasificaciones y en la confianza en que el lenguaje visual constituye un sistema de signos codificables como el de la lengua natural. Pese a los abundantes trabajos teóricos que se han propuesto con relación a la construcción de una gramática de los significantes, los resultados han sido exigüos. La influencia de la lingüística se revela también en la organización de contenidos, que consiste en una secuenciación que parte de la unidad mínima del lenguaje visual, el punto, y que sigue en un orden que se supone va creciendo en grado de complejidad: del punto a la línea, de la línea al plano, del plano al valor, al color. Se presume que el alumno va a reunir estos saberes que adquirió por separado.

Al llegar a fin de año, cuando se ejecutaron esos pasos que detallé, lo que ocurre es que, por varios motivos, el alumno no aprendió aquello que se le estaba enseñando: hay problemas de contenidos, hay problemas metodológicos y hay problemas didácticos que hacen a la actividad del alumno en el aula. El modelo lingüístico se resquebraja cuando es puesto

¹ Esta entrevista fue realizada en 2015 y fue publicada en el volumen 5 de la Colección Breviarios, editada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

a prueba frente a obras de arte concretas, ya sea para producirlas o para interpretarlas.

Todos hemos dado clases de esa manera. Así nos formamos y empezamos nuestra práctica docente. En esta cátedra tratamos de diseñar una propuesta alternativa.

Hay una confusión que excede los contenidos. Lo que a mi entender no está claro es en qué debe formar Lenguaje Visual. Y aunque no lo enuncien los programas, en la práctica se evalúa al alumno técnicamente, que es algo que el lenguaje no enseña. Es decir, la formación en las técnicas no está en los objetivos, no está en los contenidos, pero está en la evaluación. Normalmente, la práctica es la ejercitación. El estudiante, al comenzar la cursada, elige una imagen que lo acompañará todo el año. Lo primero que tiene que hacer es seleccionar una imagen que puede recoger de un libro, una revista u otra fuente, y dibujarla de modo realista. Es una dificultad inicial: el alumno no tuvo clases de dibujo y muy pocos tienen formación artística previa. Hay una limitación muy importante que es que el modo de representación realista requiere de una técnica que el alumno no trae y que lenguaje visual no le enseña.

Se evalúa algo que no se enseña.

No solo que no se enseña, sino que es el punto de partida que el estudiante arrastra el resto del año. Una mala elección de imágenes es casi una condena segura para el tránsito de ese alumno hasta el final de la cursada. Porque esa misma imagen la va a tener que sintetizar para poder comenzar con el programa, cuyo primer contenido es la línea; es una tarea que requiere gran capacidad de concisión. La consigna es lograr la síntesis de esa imagen en distintos tipos de líneas. Léase con todos los tipos de línea. Luego, la misma imagen se trabaja en acromáticos, con cada una de las claves tonales; también en una operación de síntesis, pero de acuerdo a los valores. Previamente, como dijimos, hizo una traslación de la imagen —que pudo haber tenido color—, que en su versión realista a lápiz ya había sido tratada con acromáticos. Cuando se trabaja estrictamente este tema, el material es la témpera, que el alumno tampoco sabe utilizar porque todavía no sabe pintar. Sobre la misma imagen después se trabaja color, con otro material que se agrega que es el acrílico.

Son propuestas en las que, en teoría, se abordan contenidos específicos del lenguaje —color, acromáticos y línea—, pero exigiendo el empleo de una técnica determinada que el alumno no tiene y que la asignatura no le enseña. Entonces, se da mucho la situación de jóvenes que desaprovechan Lenguaje Visual por no tener experiencia específica en dibujo y en pintura. Es un error frecuente: evaluar lo que no se enseña.

Es como en las clases que se dedican a la «audición», palabra sinuosa. A los estudiantes se les exige reconocer funciones armónicas o intervalos melódicos y tienen que hacerlo de la siguiente manera: cantan una melodía y deben armonizar con la guitarra. Pero no son guitarristas. Desaprueban porque lo que no saben es tocar la guitarra.

Acá pasa lo mismo. El alumno pudo haber aprendido el concepto de plano y ser desaprobada su entrega porque el plano no le quedó pleno. No le quedó un plano pleno por una dificultad técnica que le impone la ténpera, que es un material engañoso. Uno cree que es muy sencillo dado que lo usamos desde el jardín de infantes. Lo primero que hace la maestra en la escuela es ofrecer a los chicos unos pomos de ténpera. Lograr un plano pleno, en particular con algunos colores y con los pigmentos actuales, no es sencillo.

Por eso a mí los trabajos de Educación Visual me los hacía mi mamá.

Te quedaban veteados. El concepto de *plano* el alumno lo tiene, lo que no tiene es destreza técnica que le permita que el plano le quede pleno. Ese es un punto que tendrá que resolver en Pintura, no en Lenguaje Visual, que es una asignatura eminentemente conceptual que no enseña técnicas. En Lenguaje Visual tendrían que trabajarse los principios básicos de cualquier disciplina de las artes visuales, y la técnica tendría que integrar las decisiones que toma en este caso el alumno, *a posteriori*. Si el contenido es el plano, ¿se puede trabajar con telas, cerámicos, papeles? Por supuesto. La ténpera es solo un material más, ni siquiera es el más interesante y, probablemente, no vuelva a usarlo en el futuro. Lenguaje Visual debería enseñar estrategias para seleccionar adecuadamente el material de acuerdo a su plan operativo de producción de obras.

¿Qué otras dificultades conlleva esta metodología que calificás como tradicional?

Una de las carencias que tiene este enfoque es que no incluye el estudio del espacio tridimensional. La tridimensión está ausente en todos los niveles de Lenguaje Visual. Pareciera que el espacio real, el espacio tridimensional, no es un contenido enseñable, pese a que cerca de la mitad de los alumnos eligen escenografía, escultura, cerámica. Realizan básicamente en el espacio. Sin embargo, en Lenguaje Visual están todo el año produciendo en la bidimensión. Es una ausencia grave. En su profesión van a trabajar en el espacio, pero ensayan las cuestiones compositivas en el plano.

Otro aspecto es que la imagen es, además de bidimensional, fija. Y la imagen se mueve. Se mueve más que nunca en el mundo contemporáneo.

No solo deja fuera el espacio tridimensional, también excluye el cuerpo y los rasgos de la cultura contemporánea, que exceden en mucho el plano, el cuadro colgado de una pared. Lo performático, las instalaciones, incluso las instalaciones sonoras, muchas veces están producidas por artistas visuales que echan mano de otros lenguajes. Los alumnos traen, porque viven en un universo que es audiovisual, propuestas que incorporan la música, el sonido —que no necesariamente es música—, lo que percibimos a través del olfato; aparece el cuerpo. La limitación la tenemos los docentes, no los alumnos. Los docentes no tenemos elementos suficientes del lenguaje corporal o del musical. Las fronteras entre las disciplinas del arte son cada vez más porosas, por lo cual deberíamos al menos preguntarnos si es posible enseñar y aprender artes visuales en el contexto actual sin tener un mínimo recorrido por el resto de las artes.

Un tema de orden estético que tiene manifestaciones didácticas.

En ciertos ámbitos académicos no penetra la cultura visual o audiovisual del alumno ingresante. Ese alumno que tiene una cámara digital o un celular con el que filma. En definitiva, es una asignatura que educa para un universo visual que ya no es, que atrasa por lo menos un siglo. El abismo que se ha abierto entre las currículas y el actual mundo de las imágenes es una de las principales causas de los altos índices de deserción que se registran en la universidad. Se repele lo que está ocurriendo no hace tres o cuatro años, sino más de cien años en la producción artística.

Justamente, es el momento en el que se da la mayor ruptura en el arte a partir de los formidables cambios políticos y demográficos, y también la explosión del arte urbano que coincide con el punto en el que éste traspela la belleza y se excluye de las academias lo que está emergiendo.

Se excluye lo que no encaja en la teoría tradicional. Uno sigue en Lenguaje Visual enseñando color con la antigua teoría, los tres colores primarios, el círculo cromático, etcétera, cosa que es útil conocer, pero que omite un universo del color, el universo del color del mundo contemporáneo que es tan real como el anterior. Porque los pigmentos son otros, porque la tecnología es otra y el color es alterado por esas innovaciones. Y no hay teoría que lo fundamente o, en todo caso, la teoría del color que entra a la universidad no explica las posibilidades del color con las actuales tecnologías.

Este no es un dato inocente. Para la enseñanza del Lenguaje Visual tradicional los materiales son accesorios. Hay un solo soporte: la famosa hoja

Conqueror con la que todos estudiamos hace décadas. Y hay tres materiales: tinta para línea, témpera para acromáticos y acrílico para color. Es decir, contradiciendo a Adorno, los materiales pareciera que no comunicaran. No importa cuál empleo, ni sobre qué soporte. Es, además, absolutamente secundaria la escala. Si todo el año se trabaja con la misma escala, una hoja de 35 x 50, y eso va a una carpeta de igual tamaño, se puede inferir que en este enfoque la escala no es relevante. No es una decisión del productor, no hace al lenguaje la escala.

Es increíble, porque es obvio que no es lo mismo hacer una estampilla que una obra de arte público monumental. La escala es esencial. A la hora de concretar una obra, una de las decisiones fundamentales que asume el autor es la escala, que va a dimensionar su trabajo de acuerdo al lugar en el que esa obra va a ser emplazada. Escala, emplazamiento, materiales y soportes no son contenidos de la currícula tradicional de lenguaje.

El conductivismo, el tecnicismo y la empiria tradicional se remontan a una estandarización de clasificaciones que establece pautas universales que inciden en lo que se enseña y en cómo se enseña. Al menos lo es en la educación musical.  Es igual en las artes visuales?

S , particularmente en Lenguaje Visual y en este nivel, el universitario. No hay en Lenguaje Visual libre expresión, como en la escuela primaria o en otro tipo de asignaturas. En Lenguaje Visual reina el tecnicismo, centrado en el refuerzo de los hábitos perceptuales y en una especie de clasificación universalista de los elementos. Se trata de reconocer las fórmulas compositivas y de adiestrar el ojo. No es casualidad que se haya llamado Visión en algún momento. Esta concepción soslaya la enorme distancia entre estas dos acciones: ver y mirar. Ver, salvo que exista otro tipo de impedimentos, es un acto para el cual el ser humano está preparado naturalmente. En cambio, mirar es una construcción cultural e implica un aprendizaje. Educar la mirada. Con todo, los ejercicios que llevan a cabo los alumnos durante el año consisten en un adiestramiento de la vista. De ahí la costumbre de hacer tablas de valores y de isovalencias, círculos cromáticos, identificar el gris cinco —que dicho sea de paso, no existe—, lo que vos alud s en tu pregunta, que son actividades de tipo clasificatorio y que pretenden, además, comprender el comportamiento del campo plástico mediante una serie de recetas que Arnheim se ocupó de describir minuciosamente.

Uniendo estas dos cosas, habiendo adiestrado el ojo y conociendo el comportamiento del campo plástico es que se puede hacer una obra válida. Son normas que conoce el docente y que el alumno ignora. Aprenderlas le posibilitará crear una obra válida, es decir, que respete las reglas

compositivas que están establecidas *a priori*. Hay una excesiva confianza en el método, tal vez por la necesidad que han tenido históricamente las artes de alcanzar una validación social al modo de las esferas del conocimiento ya legitimadas. Pero esas normas no son universales; tienen un anclaje histórico muy preciso: el arte de la Modernidad centroeuropea. ¿Para qué sirve el mapa estructural a la hora de analizar los textiles peruanos? Para nada. Son obras que reclaman otras claves interpretativas. Por otro lado, esto no sucede en la producción. Nadie dice: «Yo voy a hacer una obra en clave menor intermedia». Este no es un planteo compositivo, o es muy raro e infrecuente. En todo caso será un clima resultante de múltiples operaciones.

Este posicionamiento crítico frente a la tradición, ¿se articula en una propuesta pedagógica reconocible?

La propuesta pedagógica alternativa se encuentra todavía en construcción. No es un modelo ni pretende serlo, y su debate se da en las clases, en el campo teórico, en la definición de contenidos, en los diseños curriculares. Pero es posible alcanzar ciertos acuerdos básicos. Por ejemplo, prescindir de las ejercitaciones. La ejercitación es repetir hasta el hartazgo; es la estandarización sin sentido. El objetivo es mecanizar los procedimientos, y su consecuencia, la consolidación de los estereotipos, tanto formales como conceptuales. Otro acuerdo debería ser no separar el concepto del dispositivo, la idea de su materialidad. El momento de la producción es un proceso en el cual la idea y el material se vinculan dialécticamente. De ahí que, en el enfoque que intentamos plasmar en las clases, la poética de los materiales es un aspecto central que recorre todos los otros temas. Un color no es un color en abstracto; no es un color en tanto no está materializado. Sobre las limitaciones de la sustitución por generalización ha reflexionado mucho la Escuela de Frankfurt. Por supuesto que dar clases de esta manera coloca al docente en un lugar de gran inseguridad. No hay fórmulas. No es posible atribuir significaciones fijas a algún componente de la imagen (línea curva/femineidad, rojo/pasión, por ejemplo). Al abrir las alternativas respecto del universo de los materiales se abre también el de las técnicas. El docente no maneja todas las técnicas, y tendrá entonces que hacer interconsultas con otros miembros de la cátedra. En fin, tal vez se trate de que seamos capaces de revisar nuestra propia práctica.

El azul no es frío por definición.

Bueno, la clasificación entre colores cálidos y fríos puede ayudar a alcanzar el clima general que uno pretende de su obra. Pero el principio que afirma que los cálidos avanzan y los fríos retroceden no se cumple en todos los

casos. Frente a las llamadas leyes de la percepción, podemos decidir tanto cumplirlas como violentarlas. Pongamos el ejemplo de la tabla de acromáticos: tiene nueve valores, lo cual de por sí es arbitrario ya que el ojo humano es capaz de reconocer una cantidad de grises mucho mayor. De allí se desprenden seis claves, que son seis armonías posibles entre valores, que es otra arbitrariedad porque la posibilidad de combinaciones es infinita. En la práctica docente, se traduce en una cuestión matemática: dividir el plano de la obra en tres zonas. Supongamos que estoy en una clave mayor alta: ésta va a tener un 70 % de un gris alto, un 5 % de negro y un 25 % de blanco. No se compone así una obra. Uno no está frente a un plano o a un volumen y lo divide matemáticamente en zonas. El resultado en la percepción de una obra y de sus valores es un clima que no se mide con la regla. Es un clima que se percibe, no es el resultado de una operación matemática. La intransigencia de estas recetas obtura la posibilidad de reflexionar acerca de las tensiones, las contradicciones, la opacidad, la ambigüedad. Es decir, repele justamente los rasgos más significativos del discurso poético, en el cual resulta imposible —además de ser inútil— reducir lo complejo y lo circunstancial a lo simple y universal. Incluso en las llamadas ciencias duras los matemáticos y los físicos cuestionan ya esta tendencia a la estandarización. La ciencia no tiene ningún problema en afirmar que Plutón ya no es un planeta. Desde Einstein hasta Prigoyine se han asumido matrices de pensamiento que provienen de maneras más complejas de entender el mundo.

¿Qué pasa con los alumnos que vienen de la escuela secundaria y que no aprendieron estas recetas o no las aprendieron con una práctica que las sustente?

Es una suerte. Para nosotros, los docentes, ha sido mayor el esfuerzo por desaprender, por sacarnos de encima un corsé que no te deja ni producir ni pensar lo que producís. La mayoría de los alumnos no trae esto consigo, más bien lo que trae es una enorme experiencia visual y audiovisual; todavía no lo *agarró* la academia, recién ingresó y carece de los temores y los prejuicios con los que nos formamos las generaciones anteriores. Esto es una gran ventaja a la hora de dar clases, porque los estudiantes están llenos de ideas, de imágenes, viven entre imágenes, componen intuitivamente imágenes; todos sacan fotos, filman, usan las computadoras, navegan por Internet. La experiencia la tienen. Lo que no tienen es vocabulario específico, criterios compositivos o analíticos, y eso es lo que les tenemos que enseñar a lo largo de la carrera en todas las materias. Es una ventaja que no vengan con esos esquemas tan rígidos que son muy difíciles de superar.

Hablamos más del enfoque tecnicista o estandarizado que universaliza una serie de verdades. La otra gran influencia es la expresión libre. La clase de arte en las escuelas.

La libre expresión o la educación por el arte trajo cierta apertura, pero su impacto en la enseñanza fue devastador. Cualquier ámbito que establezca un programa en el que no está claro lo que se enseña ni cuáles son los contenidos devalúa la tarea del docente. Aquellos que asumieron esa corriente, tal vez en la búsqueda de respuestas que la escuela tradicional no les proporcionaba, se encuentran con el problema de la enseñanza. Se trata de que el alumno exteriorice y no que aprenda. La clase típica es aquella en la cual, ante un estímulo musical o literario, el alumno dibuja «lo que siente». Una cosa muy difícil de evaluar. ¿Cómo se evalúa el modo en que se expresa un niño? ¿Si es muy expresivo tiene un diez y si es poco expresivo tiene un uno? ¿Qué quiere decir «ser muy expresivo»? Es la pura subjetividad del docente. No se sabe qué es lo que se está enseñando ni lo que se debería aprender. Por lo tanto, no se puede evaluar. Esto se da en el jardín y en la escuela primaria. Es lo contrario de la enseñanza tradicional del lenguaje. Es pura exploración de los materiales completamente por fuera del sentido. Pegar la figurita, amasar la plastilina, colorear con témpera sin saber por qué ni para qué o para enseñar qué. Este enfoque tiene otro costado que habría que poner en discusión: el supuesto de que se aprende sólo desde el placer. Sigue vigente esta postura hedonista, que es un arma de doble filo. Por supuesto que como docentes preferimos que los alumnos disfruten nuestras clases. Pero el aprendizaje no está siempre ligado al goce o a la diversión. Para aprender cualquier contenido se requiere de esfuerzo, disciplina, concentración.

En los jardines se da la particularidad de que hay docentes de música y no de plástica.

Esto ocurre por otro prejuicio que por suerte está cambiando. Es más sencillo encontrar una maestra jardinera que te diga: «yo desafino» o «no sé tocar un instrumento», a que te diga: «yo no puedo manejar una clase en la que los chicos tengan que dibujar», porque se supone que eso lo puede hacer cualquiera. Si desafinás es obvio, si no tocás la guitarra o el piano no podés dar una clase de música. En cambio, poner un frasco de ceritas en el medio de una mesa, eso lo hace cualquiera. Pero no es enseñar artes visuales, es otra cosa. En la primaria también pasa cuando la maestra le hace ilustrar a los alumnos los contenidos de otras asignaturas. Si se habla de una casa y de un árbol, dibujamos la casa y el árbol. Llegó la primavera, dibujamos la primavera. Eso no tiene que ver con el arte, con la enseñanza del arte. Son otras cosas que también hacen daño, son fábricas de estereotipos.

Vos hacés fotografía. La fotografía es marginada de las artes visuales. De hecho, no hay carreras universitarias en la Argentina. Mi pregunta va hacia otro carril: el dibujo. Muchos alumnos desaprueban Lenguaje Visual porque no pueden dibujar.

Es un tema abierto. Hay quienes dicen que el dibujo es la madre de todas las artes y quienes sostienen que la pintura es la madre de todas las artes. Entre coloristas y dibujantes hay siglos de debates. Yo creo que hoy no es un requisito indispensable, dada la explosión de materiales que existen en el universo visual, que justifique la absoluta necesidad de ser un excelso dibujante. Me preguntaría si Cartier Bresson, uno de los mejores fotógrafos de la historia, dibujaba y la respuesta es que no, no dibujaba. No va esto en detrimento del dibujo. Si vas a ser dibujante tendrás que saber dibujar, si vas a ser pintor de caballete vas a necesitar el dibujo como una herramienta en ocasiones decisiva. Ahora, si tu práctica artística va a recorrer otros caminos como la multimedia, la fotografía, la performance, las instalaciones, el dibujo es necesario en un nivel mucho más introductorio. No define a un artista como en otras épocas donde las grandes artes eran el dibujo y la pintura. Hay incluso muchos estudiantes de Diseño que no avanzan en su carrera por no aprobar Dibujo, cuando un diseñador lo que hace normalmente es contratar un dibujante, lo mismo que un arquitecto, o lo reemplaza por la máquina. Esto es lo que yo veo. La mayoría de la gente, muchos amigos entrañables, no coinciden. En fin. Tengo amigos que están convencidos de que se piensa con el lápiz. Bueno, se piensa con el lápiz en nuestra generación. Yo no estoy en condiciones de afirmar que los jóvenes actuales no piensan con la computadora. El lápiz es un instrumento. Y antes del lápiz alguien especuló con una pluma o algo parecido. Cuando el lápiz no existía, ¿la gente no pensaba? Pensaba con la tecnología que tenía a su disposición y ahora hay otras. Insisto, es una convicción que no me hace muy popular entre mis amigos dibujantes.

Vuelvo a la fotografía. ¿Qué es lo que explica su ausencia o su marginalidad académica?

No sé si no es aceptada. Ya nadie se anima a decir que la fotografía no es arte. En nuestra Facultad había Fotografía. Imagino que también hay restricciones económicas y de infraestructura. Para Fotografía se necesitan laboratorios, copiadoras. Es difícil de implementar sin esos recursos. Es una deuda pendiente. Yo creo que tendría muchísima matrícula. De hecho, proliferan los talleres privados que están llenos de gente que paga por ir a estudiar fotografía.

¿No hay prejuicios con relación al realismo fotográfico desde su origen, de la fotografía como réplica, en ese temor que despiertan los saltos tecnológicos, como hoy con Internet? Por algo, decíamos, no hay carreras de grado en el país y existen otras muchísimo más caras.

No creo que pase por ahí. Hay carreras de cine en varias universidades y su modo de representación es mucho más realista: la fotografía es fija y el cine se mueve como el mundo. Puede ser que todavía persista algo de aquello de la hija menor de la pintura o el dibujo. No sé, pero habría que pensarlo con seriedad. A raíz de esta carencia proliferan otras perversiones teóricas. Gente que da cursos de lenguaje fotográfico o esas cosas que no se sabe qué son, que no tienen entidad epistemológica.

La conversación giró en torno a la tensión de lo contemporáneo con la tradición y también sobre las consecuencias pedagógicas de determinados modelos. ¿Por dónde se le entra a la inespecificidad de la educación artística, su devaluación, su crisis? En los noventa fuimos también invadidos por la semiótica tardía que lo explica como una categoría más del lenguaje. Los maestros de música enseñan emisor/receptor.

Me parece que las causas de la crisis de la educación artística son diversas. A grandes rasgos, podríamos reconocer causas de tipo institucionales: planes de estudio envejecidos, insuficiente cobertura en algunas provincias de los módulos específicos en los niveles obligatorios, escasas ofertas de carreras de posgrado, entre otras. Los docentes de arte tenemos cierta propensión a regodearnos con estas cuestiones, a hacer catarsis. Pero nos quedamos en el diagnóstico. Hay otras causas más intrínsecas y que por eso mismo resolverlas depende de nosotros. El verdadero inconveniente es que nuestra agenda atrasa. Es cierto que hay escuelas en las que no es sencillo contar con agua y piletones. Lo que no es cierto es que sin agua no se pueden dar clases de artes visuales. Tengo la sospecha de que detrás de estos argumentos se esconde algo verdaderamente grave: no siempre sabemos expresar con claridad qué enseña el arte, por qué es fundamental la educación artística en la escuela.

El arte revela aspectos cruciales de la vida que asumen diferentes vocabularios técnicos de acuerdo a cada disciplina específica y que deberíamos rediscutir. En Lenguaje Visual, además de los contenidos de los que hablamos, debería enseñarse encuadre, punto de vista, iluminación, estereotipos. Son contenidos centrales de Lenguaje Visual. Nosotros los incluimos en el programa. Es cierto que el arte coincide en algunos contenidos con otras disciplinas. El arte enseña conceptos y lo hace sin resignar su impronta. El espacio es tanto un contenido de

lenguaje visual como de geografía, como el tiempo lo es del cine y de la historia. Son dimensiones de la subjetividad. Y no se trata del mismo espacio ni del mismo tiempo. Cualquiera que frecuente la docencia o la producción artística sabe de su riqueza simbólica, de cómo alguien que está en contacto con el arte amplía su mirada, de cómo la internalización de aspectos poéticos clave se canaliza a través de una educación continua y perseverante del arte. Tal vez sea necesario un replanteo de estas cuestiones con una perspectiva contemporánea.

La Ley de Servicios Audiovisuales es un buen ejemplo para analizar. Se habló hasta el cansancio, por suerte, del derecho a la información y el derecho a la palabra. Del derecho a la diversidad de las interpretaciones y, por lo tanto, a la diversidad de los relatos sobre lo real. ¿Y el derecho a la mirada? ¿Y el derecho a volver visible aquello invisibilizado por los medios? ¿Y el derecho a la multiplicidad de relatos audiovisuales? Increíblemente, pese a la enorme cantidad de puestos de trabajo que la implementación de la Ley significaría para nuestras profesiones, no nos involucramos suficientemente en el debate.

El arte ofrece herramientas indispensables, incluso para la vida cotidiana. Quienes manejan el concepto de encuadre tendrán mejores posibilidades de interpretar el discurso televisivo.

¿Cómo pensás hoy, desde lo contemporáneo, el proceso de producción de una obra?

El momento de producción de una obra es, como decíamos antes, un proceso dialéctico entre una idea y su materialización. Quien nunca ha producido una obra tiende a pensar que primero está la idea y luego su formalización, en ese estricto orden. Rara vez se da de esa manera. Cuando se materializa comienzan las dificultades, surge lo que no previmos, aparecen las resistencias de los materiales a ser formalizados tal como lo habíamos imaginado, no encontramos la técnica adecuada... Es un desafío para el docente que no se deja seducir por las recetas. Porque, en algún sentido, es enseñar lo que todavía no existe, lo que aún no encontró su forma. De todos modos, hay cuestiones bien precisas que orientan la intervención del docente. Advertir que el proyecto de producción esté al alcance del alumno, que sea posible de ser realizado en los tiempos pautados, el grado de coherencia entre la idea y la obra finalizada, la adecuación a la consigna, los criterios del emplazamiento, las decisiones sobre la escala. La obra de arte es bastante inasible, pero esto no quiere decir que no existen criterios interpretativos objetivables. Por ejemplo, si el alumno realiza una obra en pequeña escala y decide emplazarla en la plaza Moreno, hay allí un problema muy concreto en la elección de la escala.

El contexto contemporáneo agrega otro dato, muy importante: hoy, la «caja de herramientas» disponible para el productor de imágenes es infinita. Y, al mismo tiempo, se han multiplicado los canales de circulación. Ambas novedades —la explosión de materiales y de las vías de difusión— impactan sustancialmente en los procesos de producción.

Vos hablás desde una posición pedagógica contemporánea, ¿cómo podés definir lo contemporáneo?

El término *contemporáneo* se utiliza de manera confusa. ¿Qué es lo contemporáneo? ¿Lo que ocurre en la época actual o lo que pertenece a la Edad Contemporánea? Lo mismo ocurre con el término *moderno*. Incluso, ambas palabras son empleadas, con relación al arte, indistintamente. Supongamos que estamos de acuerdo en definir lo contemporáneo como aquello que ocurre en la actualidad. Tampoco aclararíamos demasiado, porque equivale a decir que todos los que estamos hoy vivos somos contemporáneos, al igual que todo lo que estamos produciendo. Y esto no es literalmente así; somos contemporáneos pero no vivimos estrictamente en el mismo tiempo. El tiempo no es homogéneo.

Por otro lado, es habitual en el arte oponer lo contemporáneo a lo popular, como si fueran irreconciliables, como si fueran conceptos que nunca se interceptan. Los festejos del Bicentenario vienen a demostrar lo contrario.

El pueblo no encontró ningún escollo para vincularse ni emocionalmente, ni intelectualmente, con el desfile de carrozas diseñadas por Fuerza Bruta. Con lo cual podríamos decir que esta propuesta estética derriba varios mitos. Se habló mucho en esos días del derribamiento de algunos mitos, de orden político-ideológico: «la gente tiene miedo de estar en la calle», «a la gente le importa tres rábanos el Bicentenario», «en el Centenario estábamos mejor». Pero no se habló de los mitos de orden estético. Por ejemplo, el mito de ligar lo popular a lo simple, a lo directo y a lo literal. El mito de que la estética popular consiste en la repetición de lo idéntico: la negra vendiendo mazamorra, el gaucho con las boleadoras, etcétera. El mito de que lo contemporáneo es para una elite sofisticada.

La estética del Bicentenario da por tierra con todos estos mitos. Arte de excelencia, sofisticación técnica, altamente poético, profundamente profesional. Y, esto es lo más contundente, con un lenguaje contemporáneo y latinoamericano.

La estética del Bicentenario recuperó aspectos negados por el arte de la modernidad europea —lo vital, el cuerpo, lo abstracto—, pero que estaban presentes en el arte americano desde sus orígenes. Es decir, no vinieron desde la nada, no fueron absolutamente inventados, sino recuperados

y resignificados en clave contemporánea latinoamericana. El formato carroza, para poner un ejemplo, encuentra múltiples antecedentes en el arte popular de la región.

¿Cómo analizás la cuestión de las nuevas tecnologías? Hay una línea que editorializa casi siempre vinculando las TIC al progreso, al futuro. Sin embargo, ahí tenemos *Avatar*, que es una película extraordinaria desde el punto de vista de su factura técnica, en 3D, pero con argumento del siglo XVIII, música del siglo XIX y lugares comunes que circulan también a gran escala como estereotipos a través de esas mismas tecnologías.

Está instalado otro prejuicio en este tema, aquel que asimila la estética contemporánea al desarrollo tecnológico.

Los festejos del Bicentenario vuelven a ser un buen ejemplo. Por un lado, la propuesta del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en el Colón. Por el otro, la del Gobierno Nacional en la 9 de Julio. La misma tecnología de avanzada y, no obstante, dos propuestas completamente diferentes desde el punto de vista estético e ideológico. Técnica y tecnología hubo siempre, y habrá más en el futuro. Son un tipo de recursos, de herramientas, entre muchos otros, que de ningún modo resulta suficiente para caracterizar una obra como contemporánea. De lo contrario y bajo esa hipótesis, no podría haber pintura contemporánea o danza contemporánea. Sin embargo, las hay y abundantemente. Se puede hacer una obra con técnicas tradicionales y resultar una propuesta contemporánea, como también se puede hacer una obra utilizando las nuevas tecnologías y obtener un resultado completamente conservador. *Avatar* es un ejemplo de esto último. La obra de arte excede en mucho a la tecnología utilizada para su producción.

La Presidenta anunció este año la distribución de computadoras portátiles entre los alumnos secundarios de colegios estatales y la intención de extender el proyecto a la escuela primaria. La democratización en el acceso al mundo digital es claramente una conquista de orden social y un derecho que se alinea con otras políticas de Estado inclusivas e igualitarias. Qué hacer con ellas es otro asunto.

Considerando la tensión entre el concepto de arte y el de comunicación, ¿sigue siendo válido el término *lenguaje visual* para referirse a estas disciplinas?

No me gusta la denominación *lenguaje visual*. Me parece que ya no da cuenta de lo que ocurre en su interior. Hace unos cuantos años que se ha instalado una serie de definiciones del arte que podríamos sintetizar

así: el arte es comunicación, el arte sirve para comunicar o el arte es una forma de la comunicación. A mi juicio, estas definiciones tienen ventajas y desventajas.

Empecemos por las ventajas. En algún sentido, aparecieron como superadoras de otra definición muy extendida y no menos instalada: el arte es expresión. ¿Expresión de qué? De la subjetividad del artista. Todavía nuestros alumnos durante el primer año sostienen sus proyectos de producción diciendo: «yo lo siento así», «en esta obra yo estoy expresando mis sentimientos». No voy a abundar en detalles, conocemos bien este estereotipo de artista y de obra de arte como reflejo de su interioridad. Entonces, decir que el arte es comunicación pareció en su momento una elegante salida del estereotipo de artista romántico. Fundamentalmente, porque decir que el artista comunica, de algún modo supone la existencia de un otro. Lo cual no es poco. Hay alguien, el artista, que dice algo mediante una obra a otros sujetos. En verdad fue un avance. Pero la dificultad principal que le encuentro a esa definición, así literalmente y sin agregados, es que no pareciera estar caracterizando lo propio del arte, su diferencia específica con otro tipo de producciones humanas. Lo mismo sucede con otras definiciones, por ejemplo: el arte es una forma de conocimiento, el arte es una técnica. Sí, es todo eso, pero ninguna de esas definiciones agota el concepto de arte en toda su dimensión. Producir una obra de arte consiste en organizar un mundo ficcional proponiendo un nuevo orden de naturaleza poética, esencialmente ambiguo. La obra de arte no transmite información, no narra del modo en que lo hace el lenguaje natural.

Volviendo a tu pregunta. Hace unos años propuse para el curso de ingreso otro nombre para la asignatura: «Introducción al análisis y a la producción de imágenes». Claro, queda muy largo el enunciado. Pero no se me ocurrió uno mejor.

ENTREVISTA 2

DANIEL BELINCHE, MARIEL CIAFARDO, PAULA SIGISMONDO,
BRENDA RENISON, GRACIANA PÉREZ LUS

Daniel Belinche: ¿En la entrevista anterior decís que el nombre Lenguaje Visual te trae problemas?

Mariel Ciafardo: Sí. En el nivel terciario y universitario aún subsisten antiguos nombres, como Visión o Morfología. En la educación obligatoria conviven otros, como Artes Plásticas, Educación Plástica, Plástica-visual, etcétera. Sin embargo, tanto en la enunciación de los programas como en las clases, es evidente la ausencia de acuerdos básicos con respecto a qué se entiende por *lenguaje visual*. Por un lado, persisten enfoques expresivistas y tecnicistas que replican esquemas clásicos de la enseñanza de las artes, en el interior de instituciones que paradójicamente han actualizado sus perfiles. Por otro, metodologías innovadoras, incluso surgidas como resultado de estudios profundos, continúan amparadas bajo títulos que no dan cuenta de esas innovaciones.

La política educativa de los gobiernos de Néstor Kirchner y de Cristina Fernández le dio al arte un lugar más relevante. ¿Esto llegó a los contenidos?

Mariel Ciafardo: Claro, en esos años, a partir de 2006, tanto el Ministerio de Educación de la Nación —mediante la definición de los Núcleos de Aprendizaje Prioritarios (NAP) y de los Marcos de Referencia— como los ministerios provinciales —algunas provincias todavía estaban en proceso de redacción de los Diseños Curriculares— actualizaron los contenidos y las metodologías de la enseñanza de las artes en los niveles obligatorios. Estos lineamientos, en términos generales, renovaron los marcos teóricos. Esa actualización no tuvo el suficiente correlato en la formación docente terciaria y universitaria. De modo que mientras los NAP, los marcos de referencia y los diseños curriculares de primaria, secundaria y, en algunos casos, los profesorado de nivel superior se han actualizado, en la educación de grado universitario no pasó lo mismo.

Es común la crítica, no sé si es justa, a las investigaciones que no impactan en el modo de dar clases. Sin embargo, ustedes investigaron en los últimos años este asunto.

Mariel Ciafardo: Desarrollamos un proyecto de investigación llamado *La enseñanza del Lenguaje Visual en los distintos niveles del sistema educativo nacional. Aportes teóricos, metodológicos y pedagógicos*. En el proyecto se analizaron los contenidos estipulados por los NAP para el área Artes Visuales y aquellos previstos por los diseños curriculares jurisdiccionales para la educación obligatoria, principalmente, los de la provincia de Buenos Aires. Se compararon los planes de estudio vigentes de Artes Visuales en los institutos terciarios; se detectaron aquellos contenidos presentes en los lineamientos curriculares sobre los que no se registra su inclusión en la formación superior docente y se determinó su grado de correspondencia.

Una de las conclusiones es que lo que tienen que enseñar los docentes no lo estudiaron en sus carreras de grado. Esta situación fue corroborada por medio del contacto directo con, aproximadamente, mil doscientos docentes de artes plásticas de todo el país, quienes en estos últimos años han cursado tanto la Especialización en Lenguajes Artísticos, dictada en la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de la Plata (UNLP), como los seminarios de capacitación virtual o presencial del Programa Nacional de Formación Permanente (PNFP). En el dictado de estos cursos y seminarios participaron como docentes, tutores y contenidistas varios de los integrantes de la cátedra. Ahí se vio con claridad que hay otros problemas.

¿Cuáles son esos problemas?

Mariel Ciafardo: El principal, la escisión entre la teoría y la práctica. Además, la dominancia del modelo pedagógico expresivista en los niveles inicial y primario, y del modelo tecnicista en los niveles terciario y universitario; la convivencia de ambos modelos en la secundaria. En un caso, se intenta enseñar a ser sensible, lo cual es imposible, y en el otro a clasificar los componentes. La enseñanza del lenguaje visual se limita a la imagen fija bidimensional; se excluyen las formas de la producción visual contemporánea y, por lo tanto, la incidencia de otros lenguajes (audiovisual, corporal, musical), de los materiales, de los soportes, de las escalas y del emplazamiento como contenidos de la enseñanza.

Y estamos nombrando solo los problemas fundamentales. Hay otros, por ejemplo, la distancia que existe entre la complejidad creciente de la producción visual contemporánea y la academia, o la escasez de bibliografía específica sobre lenguaje visual. Otras disciplinas artísticas, como el cine o

la multimedia, han profundizado sus propios marcos teóricos, en ocasiones pese a la juventud de sus objetos de estudio. En cambio, las publicaciones sobre el lenguaje de las antiguamente denominadas «Artes Plásticas» son limitadas y dispersas. La bibliografía tradicional es valiosa —no es que no importe estudiar las armonías—, pero habría que revisarla y ampliarla a la luz de la explosión de la imagen en la actualidad. Tampoco hay un vocabulario técnico común, incluso en el caso de aquellos contenidos considerados «tradicionales» y que están presentes en todos los programas.

Yo tengo el mismo problema. Cuando te escucho, me parece que estás hablando de mi materia.¹ ¿Hay que revisar todo?

Mariel Ciafardo: No sé si todo, pero por lo menos tendríamos que generar un nuevo cuerpo de material teórico, propuestas pedagógicas, secuencias didácticas y lineamientos metodológicos para la enseñanza de las artes visuales en todos los niveles del sistema educativo. La enseñanza del lenguaje visual debería abarcar hoy tanto los modos de producción tradicionalmente consagrados como aquellos cuya emergencia es relativamente reciente. Los profundos cambios en las condiciones de producción, de circulación y de recepción de las artes requieren de nuevos marcos conceptuales y metodológicos. No es lo mismo producir una pintura para ser emplazada en el muro de una sala de museo que una imagen digital para que circule por Instagram. Lenguaje Visual tiene que dar herramientas para ambas propuestas. Las transformaciones son aceleradas y ambiguas. Entonces, uno de los objetivos centrales es generar herramientas teóricas ampliadas, que permitan delinear modos de dar clases más adecuados para allanar el abismo que se ha abierto entre el panorama contemporáneo de las artes y la educación artística en términos generales.

La producción visual contemporánea demanda nuevas estrategias de abordaje y nuevas palabras. Pero esto no será posible mientras subsistan el vacío conceptual y la confusión terminológica, cuestiones que repercuten en la construcción de nuevos pensamientos y de estrategias didácticas acordes a los tiempos que corren.

El otro día fui a ver una de tus clases y parecía que le hablabas a una ciudad. ¿Cómo hacen?

Brenda Renison: Hacemos lo que podemos. Las cátedras 1B y 2B reciben, anualmente, un promedio de mil cien estudiantes en primer año y más

¹ La materia a la que Daniel Belinche se refiere se llama Introducción a la producción y el análisis musical.

de quinientos en el segundo nivel. Por ser una materia troncal, la FBA ofrece dos cátedras para que elijan a principio de año en cuál de ellas se inscribirán. Los alumnos cursan, además, diferentes carreras. En primer año tenemos estudiantes de Artes Plásticas (de las siete orientaciones), de Diseño en Comunicación Visual, de Historia del Arte y de Diseño Multimedial. En segundo, de Artes Plásticas y de Diseño en Comunicación Visual. Tanto el volumen como la diversidad de la matrícula son un estímulo para pensar diferentes estrategias pedagógicas.

Me interesa que comenten algo sobre lo que investigan y sus resultados en las clases. ¿Son tangibles esos cambios?

Mariel Ciafardo: Aunque los resultados siguen siendo provisorios, los avances de la investigación tuvieron —y esperamos que sigan teniendo— mucho impacto, por ejemplo en la formulación de los contenidos. En primer lugar, se aportaron temas que no habían ingresado al campo de estudio del lenguaje visual, como estereotipos, encuadre, espacio, espacio-tiempo, iluminación, materiales, espacio tridimensional, escala, emplazamiento, entre otros. En segundo lugar, se reconfiguró el tratamiento y el abordaje de saberes del lenguaje que tienen una larga historia en la enseñanza en todos los niveles: línea, textura, color o Teoría de la Gestalt, géneros, retórica. Se incorporaron, también, contenidos transversales, nociones vinculadas a la imagen en su contexto histórico y cultural, los códigos representativos y las grandes cosmovisiones de época, y los condicionamientos culturales y psicológicos en la producción y en la lectura de la imagen visual, con énfasis en la producción contemporánea y latinoamericana.

Además, invertimos el orden de los contenidos, que van de lo general a lo particular. Este es un aspecto central que intenta evitar traslaciones forzadas de las ciencias del lenguaje, tan propias de la impronta lingüística que caracterizó los CBC² de los noventa. Por el contrario, entendemos que el lenguaje visual no se codifica como la lengua natural. Trabajar la unidad mínima —el punto, la línea, el plano, etcétera— significa aislar el componente, ignorar las relaciones. Lo importante es comprender que no se puede hablar de la línea en abstracto. Va a importar su longitud, su recorrido, su color, el material, si se desarrolla en la bi o en la tridimensión y con qué otros componentes dialoga. Entonces, dejamos de buscar las unidades mínimas del lenguaje, ya comprobado inútil en el lenguaje visual, y nos focalizamos en cambio en la obra como totalidad y en cómo las partes se vinculan entre sí. Si la obra se desmembra, desaparece.

2 Con esta sigla se hace referencia a los contenidos básicos comunes.

Me dan ganas de cursarla. ¿Cómo organizan las clases?

Paula Sigismondo: La organización está dada por una clase expositiva que inaugura cada unidad temática y por clases en comisiones que retoman los contenidos y en donde se concretizan los trabajos de producción. En el encuentro general, se plantean los temas de la unidad y se ejemplifica con abundantes obras visuales y audiovisuales de artistas de diferentes tradiciones y latitudes, dentro de las cuales se incluyen casos que reflejen el tema, pero también aquellos que plantean situaciones ambiguas, liminales o difusas —tan propias del arte contemporáneo— y que cuestionan las categorías tradicionales. Es decir, todo tipo de obras. Al final de la clase, se presenta la consigna del trabajo de producción.

Los estudiantes valoran mucho esta instancia de reunión donde se encuentran todas las comisiones del mismo turno. Y, pese a que no pasamos lista (porque son cientos por turno y demandaría un tiempo enorme), comprenden la necesidad de estar presentes. Saben, porque insistimos en la importancia de esta clase, que no será posible recuperar —por lo menos, no en su totalidad— ese panorama general. Saben también, por su experiencia, que ausentarse les demandará un mayor esfuerzo para construir el concepto global que opera como punto de partida para las próximas clases.

Son cuatro horas de cursada obligatoria. Yo no me concentro mucho más que diez minutos. ¿Cómo sostienen la intensidad?

Paula Sigismondo: Las clases en comisiones tienen tres momentos. Hay una apertura en la que los docentes abordan la bibliografía, exhiben y analizan imágenes que clarifiquen algunos aspectos, trabajan consignas de producción instantánea que problematicen el contenido que va a ser enseñado, etcétera.

Luego, comienza un momento de enseñanza en el proceso, que adopta diferentes modalidades según la cantidad de encuentros previstos para el desarrollo de la unidad. Por ejemplo, si acaba de ocurrir la clase expositiva general, se dedica tiempo a despejar dudas y a clarificar la consigna, a constituir los grupos y a plantear las primeras ideas para la realización de las obras. En cambio, en las clases posteriores, esta instancia se concentra en favorecer un diálogo en cada mesa de trabajo sobre el estado de avance de las producciones. Se debate con cada alumno, a partir de orientaciones acerca de su proyecto, criterios de selección de materiales y de estrategias compositivas, así como la vinculación con los conceptos principales de la bibliografía.

En el cierre se extraen conclusiones, en una puesta en común con todo el grupo, acerca de las dificultades recurrentes detectadas en las distintas propuestas y de los avances en el abordaje de los textos, y se realizan consideraciones generales para la clase siguiente.

Brenda Renison: Tradicionalmente, la clase consiste en llevar al aula una serie de ejercicios, en corregir con el profesor y en retirarse. Es decir, la clase dura para cada estudiante cinco o diez minutos. De hecho, en los comienzos de la cátedra, allá por 2005, nos encontrábamos con esa situación: los alumnos llegaban tarde y se iban cuando terminaban de corregir. La organización en esos tres momentos que comentó Paula, permitió optimizar el uso de las cuatro horas semanales, darle a la clase el carácter de totalidad y que asistan con los materiales y las herramientas para producir en el aula.

Estas materias las cursan alumnos iniciales, de primero y de segundo año. Imagino que dar clases para estudiantes que tal vez nunca han producido una obra visual no es sencillo.

Paula Sigismondo: La intervención de los docentes está orientada a aportar sugerencias acerca de la materialidad, de la escala, del emplazamiento, de la temática (si la hubiera) y a pensar posibles líneas de desarrollo de cada obra. Este momento es clave, ya que no solo se profundiza en los contenidos específicos de la unidad, sino que permite forjar el hábito del autocuestionamiento, desarrollar la escucha, argumentar las ideas propias, ser permeable a los vaivenes de los procesos de producción. En esta instancia es importante que el estudiante recupere y valore los conocimientos que provienen de su biografía individual, escolar o familiar y que tiene disponibles. Sobre todo en primer año, porque muchos no tienen formación previa y recién comienzan a cursar las materias básicas.

Mariel Ciafardo: Esta situación, que puede parecer un escollo, es en realidad una oportunidad para que amplíen el universo de los materiales, el cual, por distintas razones, queda reducido en el imaginario o bien a los que se han denominado *materiales nobles* en la historia del arte o bien a los materiales más usados en la escuela. Aprender a mirar el mundo material que los rodea sin estos prejuicios es fundamental. Siempre les preguntamos: ¿qué hace tu papá, tu mamá, tu abuela, tu vecino? Y en las respuestas aparecen el tejido, la costura, la herrería, la carpintería, la electricidad... Esas experiencias aportan conocimientos posibles de ser recuperados para la realización de sus obras. Y no solo desde el material. Ayudan también a sortear las dificultades técnicas propias del inicio de su trayectoria universitaria. La clase pasada, una alumna de primer año había

realizado tres esculturas solo con llaves. Le pregunté: «¿De dónde sacaste tantas llaves?». «Mi novio es cerrajero», dijo. (Risas)

A mí no me gusta que me corrijan. La idea de que la obra es producto de la subjetividad del artista, de sus sentimientos, está vigente. ¿Encuentran ustedes esta actitud?

Paula Sigismondo: Sí, claro. Es un rasgo que se trabaja constantemente. Y en nuestro caso, es inevitable ya que uno de los contenidos transversales es el proceso de producción. Frente al proyecto de un estudiante, el docente objetiva tanto los aspectos positivos de la propuesta como los que todavía requieren más desarrollo o resultan incompatibles entre sí. Muchas veces, nos contestan «a mí me gusta así». Es ahí donde hay que redoblar el esfuerzo por argumentar con claridad aquello que se señaló y evitar al máximo los enunciados ambiguos. Expresiones tan habituales como «le falta algo» o «no me termina de convencer» no hacen más que desorientar al estudiante, quien trata en vano de adivinar qué es lo que quiere el profesor y de ensayar azarosamente la propuesta correcta. No es solo el alumno el que debe trascender la categoría del gusto. Y para esto es fundamental que el docente esté atento a nunca imprimir su estética (como público o como productor) en las intervenciones.

En todo lo que hablamos aparece la voluntad de privilegiar las relaciones por sobre las cosas aisladas, de presentar instancias dinámicas, casi dialécticas, donde las situaciones que se dan en la clase están en movimiento. ¿Esto no los complica a la hora de fijar una consigna? A nosotros nos pasa que a veces plantear demasiadas ideas puede resultar tan paralizante como no tener ninguna. ¿Cómo buscan resolver esta tensión entre la consigna y el proyecto de producción de cada estudiante?

Brenda Renison: Somos muy minuciosos en la elaboración de las consignas. La formulación de la consigna es central en la enseñanza, es un recurso didáctico fundamental. Hace un tiempo hicimos un rastreo que permitió constatar que no se registran investigaciones que analicen las consignas específicamente orientadas a la enseñanza del Lenguaje Visual. Al ampliar la búsqueda hacia las Artes Visuales o Artes Plásticas en general, encontramos ejemplos de consignas, de proyectos y/o de actividades, pero sin su correspondiente fundamento teórico-pedagógico.

Los marcos conceptuales e ideológicos que sostienen el dictado de una asignatura no se expresan únicamente en la fundamentación del programa, en sus objetivos, en sus contenidos y en la bibliografía, sino también en las consignas de trabajo, es decir, más concretamente, en aquello que

organizará el estudio y las actividades de los alumnos. De ahí que las consignas deberían estar en constante revisión y reescritura, enmarcadas en el trabajo de producción de una unidad conceptual y tendrían que poner de relieve aspectos centrales del lenguaje, a la hora de producir imágenes. Por ejemplo, la contextualización del contenido específico en vinculación con la obra como totalidad o la ampliación del universo de materiales, procedimientos, técnicas ya conocidos y transitados en sus trayectorias escolares; el establecimiento de criterios de selección de los mismos con relación al proyecto de producción; la toma de decisiones formales, incluyendo las condiciones de emplazamiento y de circulación, entre otras.

Mariel Ciafardo: Y es fundamental, luego de la entrega, revisar los resultados. Nos ha ido muy bien y también muy mal. En algunos temas, como color, tardamos años en diseñar una consigna que funcione, que se acerque a nuestros objetivos. Cuando las producciones de los estudiantes presentan problemas comunes, lo más probable es que la consigna no esté bien planteada. Pensá esto: ¿cómo enseñar color cuando nuestros alumnos estudian disciplinas tan distintas? Es obvio que el tratamiento del color no es el mismo en la pintura, la cerámica y el diseño. El de pintura tiene que mezclar pigmentos; el de cerámica tiene que esmaltar una pieza y el color va a ser el resultado del efecto de la temperatura del horno; el de diseño usa la computadora, que es un sistema de color, y después manda a imprimir, que es otro sistema. Y nosotros les damos clases a todos. Por eso nos centramos en la poética del color y no en sus tecnologías.

El color no es nada hasta que no se materializa y esa materialización está atravesada por distintas tecnologías que, como dijimos en la entrevista anterior, esta asignatura no enseña. Alcanzar una buena consigna, centrada en la poética del color y en los materiales, fue muy difícil. Lo sigue siendo en alguna medida... Lo mismo puede decirse de los estereotipos del color. Suele afirmarse que el rojo es pregnante. Bueno, depende. Una casa roja en un barrio de casa rojas no es pregnante, es mimética.

Hicieron referencia a dos tipos de consigna: una general y otra a la que llamaron «consigna de producción instantánea». ¿Cuándo es general?

Paula Sigismondo: Las consignas generales están destinadas al desarrollo de un trabajo de producción extendido en el tiempo y son comunes a todas las comisiones. Tienen como finalidad la construcción de un ente poético con estatuto de obra y su puesta en relación con los conceptos abordados en las clases y en la bibliografía. Estas consignas son siempre expresadas por escrito y están disponibles en la página web de la cátedra, en el Facebook oficial y en el centro de estudiantes. Allí se plantea cuál es

la tarea a desarrollar, cuáles son los límites establecidos para las obras, la bibliografía que deben estudiar, tanto obligatoria como de consulta, los criterios de evaluación, la fecha de entrega y del recuperatorio.

Graciana Pérez Lus: Es muy importante esto que dice Paula. La escritura permite al equipo docente la revisión crítica del enunciado y, al estudiante, releerla cuantas veces crea necesario durante el proceso de producción. Se transforma en una hoja de ruta de sus tareas y en un contrato entre la cátedra y los estudiantes, un acuerdo que encauza el proceso, las producciones y la evaluación.

Las consignas son más que la organización de la actividad del alumno, son parte también de la planificación de la enseñanza. Son recursos didácticos que estipulan qué y cómo hacer esa actividad organizada por el profesor.

Brenda Renison: Intentamos redactarlas de manera breve, clara y precisa, y evitar los enunciados ambiguos. Dedicamos en la clase el tiempo suficiente a su interpretación. Realizamos una lectura en común para analizar el texto, damos lugar a la pregunta y sacamos conclusiones como modo de verificar que la han comprendido.

¿Y a qué le llaman «consignas de producción instantánea»?

Paula Sigismondo: Mientras que las consignas generales son comunes para todos los estudiantes, las de producción instantánea se desarrollan dentro del tiempo de una clase y tienen por objetivo introducir un tema y poner en común dificultades de abordaje. Son disparadores que permiten focalizar en algunos de los contenidos de la unidad, ampliar los posibles caminos de desarrollo de un idea, materializar un concepto de la bibliografía. Cada comisión diseña sus estrategias, es decir, cada viernes y en cada aula hay actividades distintas, hay una diversidad de propuestas que no necesariamente están ocurriendo en todas las aulas ni en simultáneo. Los profesores se reúnen para planificarlas de acuerdo al diagnóstico del grupo, el estado de avance de los contenidos, los obstáculos recurrentes y las dificultades que sabemos que hay que afrontar.

Han surgido experiencias muy ricas a partir de este tipo de consignas que son socializadas de dos maneras: en las reuniones de cátedra y mediante la rotación en la conformación de los equipos docentes a cargo de las comisiones.

¿Por ejemplo?

Paula Sigismondo: A lo largo de los años notamos que el contenido *espacio-tiempo* tiene un grado de abstracción que resulta difícil para los

estudiantes. Entonces, diseñamos en una de las comisiones una consigna de producción instantánea, de dos horas de duración, que pretende abordar el capítulo «La dimensión temporal del dispositivo», de Jaques Aumont,³ que se encuentra dentro de la bibliografía de lectura obligatoria.

Se les pide a los alumnos que formen grupos de cinco o seis integrantes y que realicen imágenes poéticas a partir de combinar las clasificaciones propuestas por el autor —imagen temporalizada, no temporalizada, móvil, fija, única, múltiple, autónoma, secuenciada— con conceptos que aluden a la temporalidad —cíclico, transformación, destiempo, estático, eternidad—. Las producciones pueden ser instalaciones, performances, videos, secuencias fotográficas, fotomontajes, etcétera, utilizando los materiales disponibles en el momento, es decir, materiales que no fueron pedidos con antelación.

Los docentes trabajan con los grupos, revisan las propuestas y complejizan las primeras ideas. Una vez concretadas las imágenes, se exponen con todo el grupo. A modo de plenario, los estudiantes intentan reconstruir cuáles fueron las categorías puestas en juego en el trabajo, que serán contrastadas con las combinaciones de las que han partido.

La consigna permite poner en imágenes la enorme diversidad con que la dimensión temporal se presenta en las artes visuales, trascender estereotipos y despejar algunos problemas de interpretación de la bibliografía. Los docentes pueden, además, recuperar en las imágenes criterios de corrección a partir de contenidos ya abordados, como por ejemplo, encuadre, espacio, estereotipos, iluminación, etcétera.

Esta segunda aproximación al tema vuelve más accesible la comprensión de la consigna del trabajo de producción que ocupará el desarrollo de la unidad.

¿Las producciones son siempre grupales?

Brenda Renison: Pueden ser individuales o grupales. Las consignas generales incluyen, normalmente, ambas modalidades. Las consignas de producción instantánea son siempre grupales. El trabajo en equipo y cooperativo es un recurso didáctico importante a la vez que constituye otra dimensión de la formación profesional que se tiene en cuenta. Es fundamental aprender a ser parte de un grupo ya que es cada vez más frecuente en el campo laboral. Pero, a la vez, es insustituible la producción individual. No siempre es sencillo advertir en la grupalidad cuál fue el papel de cada integrante, cuáles sus aportes y su nivel de compromiso. Exige a los profesores un trato personalizado, ya que si bien el punto de partida es el mismo, los caminos para su desarrollo son enormes. Con la consigna como marco, la tarea del docente y del alumno consiste en hacer crecer cada idea inicial.

3 Se trata de un capítulo del libro *La imagen* (1992).

Graciana Pérez Lus: Y como dice Brenda, para hacer crecer cada idea inicial no hay que perder de vista que la organización de la propuesta de enseñanza y las prácticas docentes están dirigidas a un sujeto colectivo, los estudiantes, que tienen sus semejanzas y sus diferencias. El principio de igualdad y el de diversidad intervienen en toda la esfera de lo humano en general y en el campo educativo en particular.

Paula Sigismondo: ¿Cuánto y hasta cuándo ayudar al alumno en el proceso de producción? ¿Cómo orientar el trabajo grupal para que sea una expresión lo más colectiva posible atendiendo las singularidades, dado que no todos los estudiantes se encuentran en el mismo estadio del proceso? Son preguntas que tratamos de considerar permanentemente teniendo en cuenta la masividad de nuestras cátedras. Algunos vienen del Bachillerato de Bellas Artes, otros de un industrial o de secundarias con distintas orientaciones.

Las denominaciones *proceso de enseñanza y de aprendizaje o práctica de enseñanza-aprendizaje* aparecen en los documentos educativos y en el discurso de los profesionales como si se tratara de una unidad conceptual y de acción. Suenan como lugares comunes y frases hechas, sin carnadura.

Graciana Pérez Lus: Es cierto. Es común referir a la enseñanza y al aprendizaje como si fueran una misma cuestión. Sin embargo, estos procesos imbricados y complejos se distinguen; de no ser así, se corre el riesgo de suponer que a tal enseñanza acontece tal aprendizaje. Pero no es tan lineal. Todavía está presente la idea de que a partir del reconocimiento de las contingencias externas (los estímulos) que refuerzan o no las condiciones precisas para que se provoque el aprendizaje (respuesta), se organiza la actividad del estudiante. Esto garantizaría el desarrollo de la mayor cantidad de aprendizajes en el menor tiempo posible, alineando los dos procesos en una misma dirección. Tal es la confianza depositada en la metodología, que la didáctica puede quedar muchas veces reducida a estos aspectos en el sentido común educativo. Desde esta perspectiva, la evaluación del aprendizaje tenderá a juzgar lo que los alumnos no pueden (déficit en la jerga tecnocrática), dado que el funcionamiento exitoso del método está científicamente comprobado. El fracaso en el aprendizaje o la sospecha del mismo quedan circunscriptos a las capacidades del sujeto que aprende.

El proceso de enseñanza, en toda situación educativa sistemática, se apoya básicamente en dos cuestiones: los conocimientos acerca de los objetos de estudio a abordar (sistematizados/organizados en contenidos

de enseñanza) y la elaboración de un plan situado y apropiado para los destinatarios del trayecto educativo y su contexto histórico y cultural, de tal modo que la esfera que representa al sujeto pedagógico, la tríada enseñanza/aprendizaje/conocimiento, quede expresada en toda su dimensión.

En el caso de la educación superior, estas cuestiones están atravesadas también por los objetivos planteados para la acreditación de saberes en términos de profesionalización, lo que las distinguen decididamente de las propuestas de enseñanza de la educación común obligatoria.

Mariel Cifardo: En los dos niveles la propuesta de enseñanza se compone de un programa escrito, con una selección y una presentación de contenidos, en donde se explicita nuestra posición sobre el campo de conocimiento, se formulan los objetivos, se establece la bibliografía y se detallan los requerimientos de aprobación de la materia. El tratamiento de los contenidos tiene aspectos metodológicos, que deberán tenerse en cuenta en la evaluación y en la acreditación de los saberes de los estudiantes. Por ejemplo, cuando se desarrolla el contenido *espacio*, se lo relaciona con otros contenidos al tiempo que se trata también su dimensión poética. Al evaluar este contenido para acreditar, consideramos estas relaciones explicitadas y esos tratamientos poéticos.

A principios de cada año, elaboramos un cronograma de clases, que apunta a visualizar la totalidad del trayecto sincronizando las relaciones de contenidos entre clase y clase. Las periódicas reuniones de cátedra son también espacios de evaluación de la enseñanza, acompañan la planificación (que por supuesto no es estática) a partir del análisis de las experiencias en las clases. Esos encuentros constituyen un espacio irremplazable en el cual el equipo docente acuerda y produce las consignas así como las pautas para la evaluación de los estudiantes: preentregas, entregas, muestras y coloquios.

En la entrevista anterior, estuvimos hablando del problema de evaluar lo que no se enseña, como un aspecto común a casi todas las disciplinas del arte. Al escucharlas, me parece tener una memoria de lo que nunca me ocurrió, que es hacer una entrega. Pero he visto muchas veces a los estudiantes esperar en la puerta del aula y, en algunos casos, esperar lo que nunca llegará: la devolución, aun en los casos en los que la nota es positiva. ¿Qué piensan de esto?

Mariel Cifardo: Sí, eso es muy frecuente. Incluso lo recuerdo con nitidez en mi experiencia como alumna. Llegabas con la entrega y esperabas afuera hasta que salía un profesor a dar las notas. Era imposible saber

por qué habías aprobado o por qué no. En nuestro caso, la evaluación y la calificación de los aprendizajes se realiza siempre guardando las relaciones entre el contenido, la propuesta metodológica y los criterios de acreditación de los saberes de los estudiantes. Es importante que estos criterios estén presentes en el programa y que el estudiante los conozca el primer día de clases, así como también comunicar con antelación suficiente los momentos de evaluación para la acreditación. Cuanta más información tengan los alumnos acerca de los dispositivos para la misma mejor, es importante evitar las sorpresas.

Paula Sigismondo: Además, se desarrolla en cada clase un segmento dedicado a la evaluación de las producciones en simultáneo con su realización en el aula. El proceso evaluativo es continuo. Las reflexiones hechas en diálogo con los alumnos en cada encuentro respecto de sus trabajos nos dan información acerca de sus saberes y dificultades para poder guiarlos de una manera más certera. Los docentes, cuando responden la pregunta de un estudiante o en la devolución acerca de la producción de su obra, evalúan aprendizajes al tiempo que cuestionan aspectos de la planificación y de la propia praxis.

Graciana Pérez Lus: Claro, la evaluación tiene una finalidad formativa y se realiza con el objetivo de originar una mejora en referencia al aprendizaje. Aunque resulte agotador, una vez más es útil en este punto volver a Bourdieu y a su idea de ejercer una vigilancia epistemológica permanente, observar, interpretar, desnaturalizar nuestras prácticas para poder comprenderlas.

Mariel Ciafardo: Para la calificación y la acreditación de los estudiantes hacemos evaluaciones periódicas. A modo de corte transitorio, los alumnos realizan trabajos de producción al finalizar el desarrollo de cada contenido/unidad conceptual del programa. Se organizan en torno a una consigna que les permite realizar una síntesis de lo aprendido, a partir de la producción de tres obras, como máximo, por unidad. No es la tradición de Lenguaje Visual. Lo más frecuente es que hagan ejercitaciones, veinte o treinta láminas por entrega. No es lo que buscamos. No esperamos ejercicios, sino obras que vayan adquiriendo a lo largo de los dos años de cursada estatuto poético. En línea con lo que decía Graciana, se trata de desnaturalizar prácticas de enseñanza sobre un campo de conocimiento que consiste, justamente, como sostenían los teóricos del formalismo ruso, en desautomatizar la percepción y la interpretación.

¿Y cómo evalúan los contenidos?

Mariel Ciafardo: No hay instancias de evaluación escrita. En esta asignatura no es suficiente que los estudiantes aprendan las definiciones o que logren una síntesis de los textos de la bibliografía. Cada estudiante deberá dar cuenta, en forma oral, de los conceptos teóricos abordados en los textos de la bibliografía y deberá, también, ponerlos en relación con su propia obra. Esta instancia a la que denominamos «coloquio» es preparada con los docentes durante todo el tiempo que dura la unidad temática. El criterio general de evaluación versa en los mismos principios que se explicitan en la producción: una vez más, no se evalúa lo que no se enseña. Otra característica que nos interesa del coloquio es que da la posibilidad de la repregunta, para poder distinguir si el estudiante desconoce la respuesta o no fuimos claros a la hora de formularla. Y tal vez, lo más importante, es que podemos dialogar sobre las razones que argumentan la calificación, tanto para los que aprueban como para los que desaprueban. Y para estos últimos, significa además una guía para preparar el recuperatorio.

Paula Sigismondo: Además, previamente, se construye con los estudiantes un clima de trabajo en el que se abunda sobre el conocimiento del tema y no en la sorpresa de no saber en qué va a consistir la evaluación. Si el alumno llega al coloquio sin tener idea de qué se le va a preguntar, significa que no hemos trabajado bien en las clases. Como siempre dice Mariel, el examen no es —o mejor dicho, no debería ser— una emboscada. Si el alumno tiene en claro para qué incluimos cada texto de lectura obligatoria, cuáles son los conceptos fundamentales y cuáles los periféricos, qué relación tienen con la consigna, en qué aspectos nutre la producción de sus obras, se orienta a la hora de estudiar y de producir y cuenta con las herramientas necesarias para organizar el coloquio. A lo largo de los dos años, se intenta prepararlos para enfrentar una exposición oral y se los instruye sobre los temas centrales que deben saber y cómo relacionarlos con su obra.

Y al cabo de dos años, ¿qué esperan haber aportado a la formación de los estudiantes?

Mariel Ciafardo: Esperamos que los alumnos comiencen a construir su pensamiento estético y que puedan verbalizar, con el vocabulario de la disciplina, las decisiones formales que tomaron en su producción. Se trata de propiciar desde el comienzo un equilibrio entre la producción y la reflexión crítica, cuya escisión no es solo frecuente, sino incluso estimulada en el dictado de este tipo de materias. Lenguaje Visual requiere de una fuerte formación conceptual que, como dijimos, no

tiene como objetivo que el alumno alcance un alto grado de destreza y de dominio de las técnicas, sino que se apropie de recursos, herramientas y procedimientos vinculados con la intencionalidad de la propuesta visual y con sus implicancias constructivas y contextuales.

Como resultado de esta asignatura los estudiantes deberían desarrollar la capacidad de comprender el sentido de las imágenes, tanto para interpretar las preexistentes como para proponer nuevas metáforas; conocer los principios fundamentales del Lenguaje Visual y estar en condiciones de producir obras recorriendo la totalidad del proceso formativo: el planteamiento de la idea, la selección de materiales, soportes y herramientas pertinentes en la bidimensión y en la tridimensión, los criterios compositivos, la realización acabada de la obra y las pautas de montaje para su exhibición pública.

Lenguaje Visual debería enseñar estrategias para seleccionar adecuadamente el material de acuerdo a su plan operativo de producción de obras. En definitiva, después de dos años, los alumnos deberían estar en condiciones de proponer nuevas metáforas.



LA DEFINICIÓN DEL ARTE

Las raíces históricas y sus consecuencias pedagógicas

MARIEL CIAFARDO

«Como signo, el lenguaje debe limitarse a ser cálculo; para conocer a la naturaleza debe renunciar a la pretensión de asemejarsele. Como imagen debe limitarse a ser una copia.»

Max Horkheimer y Theodor Adorno (1970)

Ya desde Platón y Aristóteles «[...] el mundo de los sentidos, de lo material, estaría más vinculado al “no ser” que al “ser”, solo se tornaría real —en el sentido, cuanto menos, de visible, o también reconocible, valorable— si fuera iluminado desde algún ámbito superior. Lo material en sí mismo no es, necesita ser pensado desde un ámbito que le otorgue valor. [...] Lo inteligible para el mundo de los hombres libres, lo sensible para los esclavos» (Entel, 2004, p. 40). La distinción antigua entre el conocimiento para la producción (un saber para, regido por las normas del oficio) y el conocimiento teórico (saber por saber, que prescinde de los sentidos) evidencia este divorcio.

La Edad Media continúa esta tradición al establecer una clara distinción entre las Artes Liberales (superiores, teóricas, abstractas, cuya enseñanza se imparte a las clases altas en las universidades) y las Artes Mecánicas (inferiores, manuales, serviles, cuya enseñanza se imparte a las clases bajas en los talleres de oficios). Fueron los humanistas neoplatónicos quienes dieron la batalla decisiva para el cambio de estatuto de las artes visuales. Los *Commentarii* (1447), de Lorenzo Ghiberti y *De la pintura* (1435), de Leon-Battista Alberti, ofrecieron el soporte ideológico y las argumentaciones teóricas que justificaban la inclusión de la pintura como una de las artes liberales. Podría agregarse el célebre *Tratado de la pintura*, de Leonardo Da Vinci. Escrito en 1498, fue publicado un siglo y medio después, en 1651, aunque los manuscritos circularon por toda Europa.

Eran textos que, a diferencia de los anteriores, pretendían ser científicos y no técnicos. De ahí que abunden en sus páginas estudios de óptica, anatomía y aritmética, y marcos generales de historia y de filosofía. Los autores se esmeran por brindar fundamentos y reglas precisas que orienten a los artistas en formación a producir la ilusión de profundidad en las imágenes bidimensionales.

La perspectiva como modo racional de representación en tanto reducción del espacio a términos matemáticos y la doctrina de las proporciones¹ serán, desde allí, las leyes del arte y su efecto, la aversión por todo lo que escapa al cálculo y al método. En estos escritos, paradójicamente, la línea de pensamiento «científico», en el que impera la razón —«La pintura es cosa mental», aseguró Leonardo, es decir, ni manual ni artesanal—, convive con una creciente espiritualización.

La difundida idea de Marsilio Ficino, acerca de que el artista sería capaz de crear los cielos si dispusiera de la materia celeste, aparece también en Alberti (2007): «El mismo oro, empleado en el arte de la pintura, tiene mucho más valor que el simple oro. Incluso el plomo, el más vil de los metales, si hubiera servido para formar algún simulacro en las manos de Fidias o de Praxíteles, probablemente sería considerado más precioso que la plata ruda y sin elaborar» (p. 89). Y continúa: «Por tanto, la pintura tiene tales virtudes que sus maestros no solo ven admiradas sus obras, sino que también se sienten casi similares a un dios» (Alberti, 2007, p. 90).

Esta concepción, cuyo germen se encuentra en el Renacimiento, atraviesa los siglos y se cristaliza en el romanticismo. Pese a las variantes que se producen en esa línea histórica, son más fuertes las continuidades formales que las rupturas y su persistencia en el presente está, como veremos, más extendida de lo que podríamos suponer.

A partir de este momento, a lo largo de la historia del pensamiento estético occidental, las disciplinas artísticas han ensayado diversas estrategias de validación, amparándose en otros campos del saber ya formalizados, a los fines de obtener legitimación académica. Y esa legitimación se alcanza, desde los inicios de la modernidad, mediante el método, único instrumento que garantiza la ecuación validez-corrección.

En el siglo XX, la lingüística en su vertiente semiótica ofreció su paraguas protector para las artes. Las tentativas de sistematizar todo tipo de imágenes desde el método de análisis semiótico se multiplicaron, cuestión que se manifestó en la enorme cantidad de ponencias a congresos y de publicaciones que procuraban comunicar a la comunidad científica los avances alcanzados. Los resultados fueron pobres. Como afirma Alicia Entel (2005): «Por momentos, desde la lógica de la escritura, se ha intentado cooptar la imagen y desmenuzar sus rasgos semióticamente, olvidando sus principios específicos y el resultado fue la construcción de inmensas tautologías» (p. 35). Una vez más, la palabra y su sistematización prima por sobre la imagen.

¹ Alberto Durero publicó, en 1528, *Cuatro libros sobre las proporciones humanas*. Con este texto, escrito en alemán, pretendía poner a disposición de sus colegas los conocimientos científicos vinculados al arte alcanzados por los italianos.

La relación entre palabra e imagen nunca ha sido fácil. Dos modos que han sido históricamente adversarios en la transmisión de saberes, dos maneras de fijación y de transmisión de ideas en constante disputa. En esta tensión, cuyos orígenes se remontan a la Antigüedad clásica, la imagen ocupó y ocupa —al menos en el campo de la reflexión filosófica— el lugar del vencido. Perturbadora de los sentidos, la imagen desde Platón —pasando por Aristóteles, Kant y Hegel— no ha tenido buena prensa. El mismo Alexander Baumgarten, padre de la Estética como disciplina, ubicó a la sensibilidad —y, por ende, a aquello que él consideraba arte— en el peldaño poco jerarquizado de una gnoseología inferior. La imagen no ha podido, aun hoy, desprenderse de este estigma. Más bien, sigue agudizándose. Basta recorrer los discursos amedrentados que han abundado en los últimos años respecto de la proliferación de las imágenes juzgada por la opinión general como una suerte de frenética invasión y, por lo tanto, dañina. Jacques Rancière (2008) advierte con claridad la inconsistencia de estos diagnósticos: se insiste en que hay demasiadas imágenes, que las imágenes nos engañan, que nos ciegan, que banalizan. Que hay demasiadas imágenes. Sin embargo, continúa:

Los diecisiete millones de fotografías adquiridas por Bill Gates han sido destinadas a enterrarse bajo doscientos veinte pies de tierra; para restituirlas al público en forma digital se necesitarán cuatrocientos años. [...] No es cierto que quienes dominan el mundo nos engañen o nos cieguen mostrándonos imágenes en demasía. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas (Rancière, 2008, pp. 70-71).

DOS DEFINICIONES DE ARTE

Este derrotero teórico dejó como legado dos definiciones de arte y sus correspondientes modelos pedagógicos que, al igual que sus propias argumentaciones, se solapan, se interceptan y hasta conviven —aun en una misma clase—. Una de ellas es la muy extendida definición «el arte es expresión» o «el arte es la manifestación de los sentimientos», ligada a categorías vagas, como la creatividad, la sensibilidad, la libertad, la fantasía, la imaginación. Su correlato pedagógico es el expresivismo.

El modelo expresivista domina la escena de los niveles inicial y primario. Centrado en la autoexpresión y la autonomía del alumno en la búsqueda de puntos de partida para realizar su aprendizaje, las clases se desarrollan en ámbitos que no pierden de vista la dimensión afectiva. La clase típica es aquella en la cual, ante un estímulo musical o literario, los alumnos «dibujan lo que sienten», mediante actividades orientadas a la distensión y a la recreación. Se trata de que el alumno exteriorice y no de que aprenda.

La planificación de unidades didácticas, la delimitación de contenidos y el desarrollo de estrategias de enseñanza resultan difusos y difíciles de evaluar. Incluso cuando los contenidos y los objetivos se encuentran explicitados, es evidente la ausencia de especificidad disciplinar. Dan cuenta de dicha carencia, por ejemplo, objetivos del tipo «disfrutar de producciones propias realizadas de acuerdo a sus posibilidades», «explorar y valorar sus propias posibilidades expresivas y las de los demás» o «promover la expresión de cada individuo a partir de la historia personal y de su percepción de la misma» y contenidos como los siguientes: «La creación de imágenes personales y/o grupales que expresen pensamientos, sensaciones, fantasías y sentimientos a través de diferentes procedimientos y técnicas» o «la manifestación de los estados de ánimo a través de diversas modalidades». ² Este modelo se caracteriza por la falta de normas y de reglas que, además de devaluar la función del docente, imposibilita conocer la efectividad de sus hipótesis de trabajo.

Es infrecuente el tratamiento de saberes específicos de la disciplina, mientras que abundan propuestas de producción de imágenes subsidiarias de temas de otras asignaturas o de la vida personal, con las consecuentes formas estereotipadas que suele promover este tipo de actividades.

En la «educación por el arte» [...] la planificación fue juzgada nociva. La sobrevaloración de la «expresión libre», la generación de climas cálidos y contenedores en los que el alumno pudiera manifestarse sin ataduras, crearon las condiciones para la descalificación del docente y la enunciación de contenidos vagos y confusos. La exteriorización de los sentimientos sustituyó a la enseñanza de contenidos característicos de las disciplinas. [...] *Ser creativos, sensibles, vivenciar el arte* y estereotipos por el estilo invadieron el vocabulario de los docentes durante años sin poder precisar qué aprendizajes concretos resultan de estos postulados. La fantasía del artista indisciplinado, nocturno y bohemio, sensible e inestable, más cercano a la inspiración que al trabajo, encontró en este marco teórico su morada. Las consignas de la libre expresión han resultado no menos paralizantes que las rígidas recetas del conductivismo. La descalificación de la clase de arte en las escuelas, más una hora libre que un ámbito de enseñanza, es consecuencia de estas metodologías (Belinche, 2011, p. 165).

² Estos ejemplos fueron extraídos de los Núcleos de Aprendizajes Prioritarios (NAP) de la Educación Artística para el Primer Ciclo de Educación Primaria, establecidos por el Ministerio de Educación de la Nación y vigentes en todo el país. Su falta de rigurosidad se debe, principalmente, a que su escritura y aprobación es anterior a la creación de la Coordinación de Educación Artística.

En el nivel inicial —en el que las clases de artes visuales están todavía mayoritariamente a cargo de maestras jardineras— y en el nivel primario —en el que las producciones visuales transitan no solo la asignatura específica sino las demás áreas de conocimiento— las actividades consisten, casi exclusivamente, en la exploración de materiales y de soportes. Esa exploración, que podría suponer una formación técnica (cómo trabajarlos y con qué herramientas se manejan) o poética (cómo se seleccionan y organizan de acuerdo a un proyecto de producción), es tan vertiginosa en su sucesión que impide cualquier tipo de complejización posterior. Los niños dibujan con ceritas, con lápices o con plasticolas; pintan con témpera o con acuarela; destiñen con lavandina; pegan papeles de colores, algodón, palitos o fideos; imprimen hojas de árboles, hilos o lanas; frotran sobre diferentes superficies. Una especie de consumición bulímica de materiales, completamente por fuera de cualquier intencionalidad y desligada de un posible aprendizaje de algún contenido específico del lenguaje visual.

Las producciones visuales, sobre todo en la escuela primaria, suelen responder al calendario y a los actos escolares y quedar reducidas a la «ilustración» de los cuadernos correspondientes a otras áreas. Tal como afirmábamos en otro texto, las actividades giran en torno a temáticas redundantes que se repiten a lo largo de toda la escolaridad, tales como: «Mis vacaciones», al comienzo del ciclo lectivo; en el mes de mayo se impone la imagen estereotipada de El Cabildo, con su mañana fría y lluviosa plagada de paraguas; se hace indispensable dibujar La casita de Tucumán durante el mes de julio, mientras que en octubre abunda la producción de carabelas y de mapas ininteligibles de los viajes de Cristóbal Colón (Ciafardo & Parma, 2000).

Pese a la supuesta libertad que este tipo de clases parece ofrecer, sus consignas pueden obstaculizar no solo la comprensión, sino hasta la misma producción de imágenes. Piense el lector qué le ocurriría frente a un requerimiento de este tipo: «Exprésese libremente».

La segunda definición es «el arte es comunicación», ligada a categorías científicas, objetivas, universalmente disponibles. En verdad significó cierto avance. Decir que el arte es comunicación trasciende la exclusividad de la expresión del artista e implica, como mínimo, la existencia de un productor, de una obra y de un público. Y esto no es poco. Pero, sus consecuencias en el sistema educativo fueron graves y aun hoy la confusión que generó impacta hasta en la precisión de las incumbencias profesionales.

En los 90, el eco tardío de una versión degradada de la semiótica —que incidió en la concreción de los Contenidos Básicos Comunes— reorientó la educación artística hacia la búsqueda de su estructura gramatical. Fue la época de los

discursos musicales y visuales y de la asignatura Comunicación, Arte y Diseño en las currículas de la Escuela Secundaria (Belinche, 2011, p. 10).

El correlato pedagógico de esta definición es el tecnicismo. En el nivel secundario, si bien siguen presentes algunos rasgos del expresivismo, prevalece el modelo tecnicista, al igual que en la formación terciaria y universitaria. El tecnicismo consiste en el registro mediante la observación directa y neutra del mundo visual, prescindiendo de sus componentes culturales, en el refuerzo de los hábitos perceptuales y en una especie de clasificación universalista de los elementos, cuya manifestación más ostensible reside en la obsesión por las clasificaciones y en la certeza acerca del carácter objetivo de los instrumentos. De origen iluminista, «[...] el saber clasificatorio que renuncia a la negatividad también renuncia a la esperanza, renuncia a la capacidad transformadora. [...] se cree haber encerrado a la eternidad en la fórmula matemática» (Entel, 1999, p. 89). Sus influencias más palpables son la Teoría de la Gestalt y la semiótica. El impacto de esta última en el aula alcanza, incluso, la secuenciación de los contenidos, los cuales en la mayoría de los programas de Lenguaje Visual en la educación superior van de lo particular a lo general. Comienzan con lo que se presume que es la unidad mínima —el punto— para continuar en un orden de supuesta complejidad creciente: línea, plano, textura, valor, color. Se parte de la idea de que los alumnos, al finalizar el año, estarán en condiciones de reunir estos conceptos sin haber trabajado previamente la organización espacial, campo y figura, composición, tensiones, equilibrio, etcétera. La influencia de los principios de la lingüística, a menudo transpuestos con cierta inconsistencia, resulta evidente. La formación docente está signada por este enfoque y no se han modificado aún los Lineamientos Curriculares Nacionales ni los diseños curriculares jurisdiccionales para el Nivel.

Estas prácticas pedagógicas soslayan el hecho de que el lenguaje visual no constituye un sistema de signos codificables ni enuncia en el sentido de la lengua natural. Tal como señala Régis Debray (1994):

El nuevo academicismo del significante, como la antigua asimilación de lo visible a lo legible, de la foto a la escritura, del cine a un lenguaje universal, ignoran las propiedades inherentes al sistema formal que es toda lengua. Las tentativas, por ejemplo, de sistematizar la imagen fotográfica sobre el modelo lingüístico no han dado nunca resultados convincentes, tanto si se ha tratado de asimilar el plano a la palabra y la secuencia a la frase, como en Eisenstein, o de inventar, como Pasolini, elementos *cinemas* y planos monemas (p. 50).

El Grupo μ también recorrió ese camino, con incuestionable seriedad (Grupo μ , 1993). Sin embargo, son de dudosa utilidad los conceptos generales que propone para la construcción de una gramática de los significantes (textuema, formema, colorema) con el objetivo de dirigir el interés hacia el modelo que subyace, según sus palabras, a toda producción visual, sobre todo a la hora de utilizarlos frente a obras concretas. Por un lado, porque en las obras contemporáneas cada obra instituye su propio código, constituye su «sintaxis». Pero ésta no puede erigirse en norma y extenderse a otras obras. Como veremos más adelante, no es posible atribuir un significado fijo a un elemento generalizando sus impactos emocionales por fuera de su materialidad y de su contexto de funcionamiento. Por el otro, porque las obras visuales «[...] no siguen las convenciones lingüísticas. [...] no crean “sentido” de la manera en que estamos acostumbrados» (Moxey, 2016, p. 130).

El virtuosismo técnico que persigue este modelo —que va desde la realización de todo tipo de tablas, de círculos y de láminas hasta la copia de modelo vivo o de naturaleza muerta— suele marginar a los alumnos de la escuela secundaria y a los estudiantes de los primeros años del nivel superior, quienes en general encuentran dificultades en un manejo fluido de las técnicas. Este escollo inicial obtura caminos interesantes por recorrer en la producción poética de las imágenes.

Ambos enfoques producen una enorme seguridad en los docentes. Promover que el alumno se exprese libremente o someterlo a la repetición incansable de esquemas y de ejercicios tiene algo en común: la retirada de la tarea de enseñar. En el primer caso, no hace falta transitar nueva bibliografía, preparar una clase ni evaluar resultados. En el segundo, alcanzar los objetivos propuestos es responsabilidad exclusiva del alumno. Salirse de la comodidad que ofrecen es un salto al vacío e implica un enorme esfuerzo, a la vez que coloca al docente en el lugar de la permanente zozobra, de la incertidumbre. Tal vez por esta razón, sobreviven al paso del tiempo, sin registrar la actualidad de las artes visuales.

No dominamos todos los materiales —ni siquiera los conocemos—, no manejamos todas las técnicas. Frente a un punto de partida —un contenido, una consigna— se amplifican los recorridos y los resultados. Pero quedarse en un estado de pereza intelectual parece no estar dando resultados alentadores. Acompañar un proceso de producción artística significa, sobre todo en el contexto de la masividad, enfrentar lo desconocido, lo que vendrá, en la medida en que enseñar lenguaje visual es enseñar lo que todavía no existe: la obra de los alumnos. Deberíamos recordar, entonces, docentes y estudiantes, que «el no-saber no es una ignorancia, sino un difícil acto de superación del conocimiento» (Bachelar, 2011, p. 25).

REFERENCIAS

- Adorno, T., Horkheimer, M. (1970). *Dialéctica del Iluminismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sur.
- Alberti, L.-B. (2007). *De la pintura y otros escritos sobre el arte*. Libro II. Madrid, España: Tecnos.
- Bachelard, G. [1957] (2011). *La poética del espacio*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina: Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Ciafardo, M., Parma, G. (2000). *La enseñanza de la Plástica en Escuelas con Jornada Completa* [Documento de circulación interna]. La Plata, Argentina: Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, España: Paidós.
- Entel, A. (1999). *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Entel, A. (2004). *Acerca de la felicidad. Un análisis de tres escritos de Herbert Marcuse*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Entel, A. (2005). Ideando. Acerca del pensamiento visual. *Constelaciones. Revista de Comunicación y Cultura*, II(2). Recuperado de <http://www.walterbenjamin.org.ar/archivos/Ideandoart.A.Entel1.pdf>
- Grupo μ . (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid, España: Cátedra.
- Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil.
- Rancière, J. (2008). El teatro de la imágenes. En AA. VV. *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.



LOS ESTEREOTIPOS EN EL ARTE¹

MARIEL CIAFARDO Y DANIEL BELINCHE

El malo sonrío, como Gardel, de costado, mientras tiene atrapada a la chica y le apunta con una Mágnum en la sien. Sonríe y lanza una carcajada grave, simétrica y tonal al revelar sus oscuras intenciones: destruir Nueva York, dominar el mundo, vengar la muerte de su hermano o liberar una horrible plaga sobre las principales capitales de los países más poderosos. Sonríe incluso en el instante previo a su caída, cuando, luego de una rápida maniobra del bueno (aquí Bruce Willis), queda suspendido del brazo de la chica intentando arrastrarla en su último periplo. Es un malo compacto, astuto, perturbado y, en este caso, terrorista internacional. Hubiera sido un neonazi pelado con monóculo y frases inquietantes del estilo «aoga el mundo segá mí», después de la derrota del Eje. Antes mejicano, ruso durante la Guerra Fría, centroamericano de barba espesa con la irrupción de Fidel y el Che, musulmán o árabe por estos días. Del otro lado, se le opondrá siempre un policía o ex policía algo borrachín —para acentuar el costado humano—, capaz de sobrevivir a abordajes de aviones, de enfrentar a cientos de malos solo con su coraje e, incluso, de sobreponerse a compañeros corruptos para subrayar el valor de la determinación individual frente a los flagelos colectivos provocados por el Estado y realizar el gran sueño americano. Regodeado en su sadismo, el malo inevitablemente comete un error fatal que le da chance a su adversario.

El estereotipo es algo que se reitera y se reproduce sin mayores transformaciones. Se caracteriza por ser un cliché, un lugar común, un esquema fijo que no requiere de una participación activa del intérprete, sino que, por el contrario, apenas demanda su reconocimiento inmediato. El origen del término ligado a la imprenta es claro al respecto: una vez diseñadas las planchas era posible imprimirlas en serie y sin alteraciones, es decir, permitía estereotipar los textos y reproducirlos sin más. La naturaleza fija y estable del sistema de impresión se trasladará luego a otras situaciones fundadas en la repetición de una idea banal, frívola o

¹ Este capítulo es una versión revisada y ampliada del artículo «Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística. Los artistas son de piscis» (Belinche & Cifardo, 2008).

superficial. De ahí que el carácter preconstruido del estereotipo pueda asumir, según el caso, una forma lingüística, conceptual, artística, siempre ideológica.

En tanto convención legalizada mediante el uso social, es indudable que buena parte de la comunicación cotidiana es factible gracias al empleo de formas preconfiguradas, facilitando en cierto modo la relación con el mundo y el diálogo con los demás. Dicho esto, aclaremos desde el inicio que no es éste el sentido —el de los códigos socialmente compartidos— desde el que será abordado el concepto de estereotipo en el texto. Antes bien, interesa especialmente analizar la atribución de connotaciones estáticas, generales y universalizables a componentes o configuraciones, en particular cuando son trasladadas al universo del arte en cualquiera de sus dimensiones.

EL ESTEREOTIPO DEL ARTISTA

Comencemos por el cine. En su faz comercial, el cine —norteamericano, claro está— consolida su rol de poderosa máquina ideológica con la profusión exacerbada de toda clase de estereotipos. La imagen del científico es uno de ellos. Buenos (quieren salvar al mundo) o malos (quieren dominar el mundo), lo cierto es que los científicos, casi siempre hombres, son retratados como personas con alteraciones psicológicas, solitarias, asociales, obsesivas, distraídas, descuidadas en su higiene y su vestimenta.² Otros ejemplos son las parejas de policías (uno blanco y uno negro, uno de ellos es estricto, el otro es indisciplinado o está suspendido y tiene la oportunidad de reivindicarse, etcétera);³ el detective privado (duro, frío y distante, fuma, toma *whisky* y jamás olvida su sobretodo y su sombrero); la mujer fatal⁴ (mala, malísima, pero imposible escapar a sus encantos).

El empleo del sono y de la música en el cine refuerzan los estereotipos visuales: notas agudas puntuales en un marco atonal para la escena de la nenita que juega en su habitación, despreocupada del acecho inminente del asesino serial. Notas graves para alertar (al espectador, no a la nenita) sobre la presencia de semejante monstruo. Notas largas producidas por un sintetizador, interrumpidas ligeramente por tres o cuatro sonidos

2 Ejemplos del estereotipo del científico —sin aludir a la calidad de los films— pueden verse en *Una mente brillante* (Ron Howard, 2001), *La mosca* (Davis Cronenberg, 1986), *Volver al futuro* (trilogía de Robert Zemeckis 1985, 1989, 1990), *El hombre araña* (San Raimi, 2002).

3 Ver *Arma mortal* (Richard Donner, 1987), *48 horas más* (Walter Hill, 1990).

4 Ver *Atracción fatal* (Adrian Lyne, 1987), *Bajos instintos* (Paul Verhoeven, 1992), *Acoso sexual* (Barry Levinson, 1994). Una variedad dentro de este estereotipo es el de la viuda negra.

percudidos graves para escenas de alienígenas o de seres espaciales desconocidos (que, por cierto, suelen ser verdes, con grandes cabezas...). Ascensos por semitono que indican mayor tensión y repiqueteos en música «con mucho ritmo» para la inefable e infaltable persecución automovilística de toda película de acción que se precie de tal.

La lista podría ser interminable. Sin embargo, uno de los estereotipos predilectos es el del artista. Los artistas en el cine son caracterizados mediante una serie de atributos recurrentes, ya se trate de un *biopic* (biografía de un artista que ha existido realmente) o de un personaje ficcional, independientemente de los contextos históricos en que transcurran los films. Veamos algunos ejemplos. *Pollock* (2000), dirigida y protagonizada por Ed Harris, resulta un compendio de los lugares comunes referidos al artista. Basada en la biografía de Jackson Pollock, famoso pintor representativo del *action painting*, esta película construye el perfecto retrato del artista atormentado. Alcohólico y depresivo, sus rasgos de inadaptado hacen que llegue tarde y borracho a una cita con la famosa coleccionista y galerista Peggy Guggenheim. Pero él es «un genio». Los artistas son excéntricos. Hasta la malhumorada y caprichosa Peggy es capaz de soportar ese desplante y que, en su propia casa y ante numerosos invitados, Pollock orine sobre su hogar de leños ardientes. Pasa los días acurrucado en un rincón mirando la tela en blanco, pese a la desesperación de su pareja, a quien le cierra la puerta en la cara. Hasta que un día, sin que medie trabajo previo, boceto o algo por el estilo, Jackson arremete con energía su tarea y no solo comienza, sino que termina en un único aliento su obra maravillosa. Le había llegado la inspiración.⁵ Este es otro equívoco frecuente, muy arraigado en los estudiantes y que es preciso combatir desde el inicio: el estereotipo del proceso de producción artística. Cualquiera que haya hecho obras sabe cuán alejado está este prejuicio de la realidad. Los puntos de partida a la hora de producir una obra son múltiples. Puede ser un concepto, una historia o la seducción que provoca un material. Sea como fuere, comienza un diálogo entre la idea y la materia, una dialéctica que no cesa hasta que se da por terminada la obra [Figura 1].

⁵ Son sugerentes las coincidencias narrativas que pueden advertirse entre *Pollock* y el episodio de Martín Scorsese «Apuntes del natural», en *Historias de Nueva York*. Lionel Dobie —artista de ficción que también es expresionista abstracto, interpretado por Nick Nolte— maltrata a su representante, camina ante la tela que, si bien no está en blanco, tiene apenas unos pocos trazos, hasta que, en un raptó, empieza y termina su obra.



Figura 1. Fotograma de la película *Pollock* (2000), dirigida por Ed Harris

Los rasgos del artista, vinculados a los desórdenes del comportamiento que interfieren en las relaciones interpersonales, son un patrón general. Se trata del «artista loco». Van Gogh ha sido uno de los artistas favoritos para el cine, por ejemplo, en *Vincent y Theo* (1990), de Robert Altman⁶ [Figura 2], encarna la vida bohemia, desordenada; propenso al alcoholismo (desesperado, llega a beber el diluyente de sus óleos) y a otras adicciones; genera vínculos enfermizos con familiares y amigos (la relación con su hermano Theo y con su amigo Paul Gauguin, que desencadena en el siempre fascinante episodio de la oreja). Emblema del estereotipo del artista loco, Van Gogh padece serios trastornos psicológicos: depresivo, irascible, violento, inconforme: desórdenes de la conducta que lo empujan al suicidio.⁷

⁶ Véanse también *El loco del pelo rojo* (Vincente Minnelli, 1956), *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991). Una propuesta diferente es el episodio «Cuervos», en *Los Sueños* (1990), de Akira Kurosawa, en el que Van Gogh es interpretado por el director Martin Scorsese. Aquí, un estudiante de arte ingresa literalmente a las obras y las recorre junto con Van Gogh. Pese a que varios parlamentos presentan signos de estereotipia (por ejemplo, cuando el estudiante pregunta a unas aldeanas si saben dónde puede encontrar a Van Gogh, éstas le dicen: «Tenga cuidado, estuvo en un manicomio»), y se ríen —el artista incomprendido por sus contemporáneos—, el film gana cuando deja de lado la personalidad del artista y los detalles de su vida y se involucra con la obra: la materia, la textura, los detalles. La obra de Kurosawa abandona el lugar común y construye una poética fundamentalmente apoyada en la imponente dirección de arte.

⁷ También pueden verse las películas *Los amantes de Montparnasse* (Jacques Becker, 1957), sobre la vida de Modigliani; *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996), sobre la vida del pintor Jean-Michel Basquiat; *La vida bohemia* (Aki Kaurismäki, 1992), sobre tres artistas de ficción; *El amor es el demonio* (John Maybury, 1998), sobre el artista británico Francis Bacon; *Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988), que narra su relación con el escultor francés Auguste Rodin.



Figura 2. Fotograma de la película *Vincent y Theo* (1990), dirigida por Robert Altman

La caracterización de los artistas como seres especiales que presentan particularidades en algunos casos condenables no es nueva. Ya en el siglo XVI, Giorgio Vasari, en sus célebres biografías, describía a los artistas de su tiempo: extraños, fantasiosos, caprichosos, sucios, depresivos, melancólicos.

A nuestro pesar, no por antigua, la idea de la creatividad ligada con alguna enfermedad psicológica ha caído en desuso, lamentablemente. La neurociencia en su corriente neuroestética está tratando de comprobar científicamente esta hipótesis. Paradojas del pensamiento estético occidental: aquello que empezó en los vericuetos de la espiritualidad culminó en la corteza cerebral. No sería raro que en un futuro cercano los paladines de la neurociencia propongan borrar de un plumazo cualquier estrategia pedagógica para la educación artística y derivar a nuestros alumnos directamente al quirófano. Al respecto, resulta ilustrativo un artículo recientemente publicado en el diario *Clarín* bajo el título «Investigan por qué el cerebro de los artistas es tan especial» (Galarza, 2006, p. 44). Según nos cuenta su autora, ha nacido una nueva disciplina: la historia neurológica del arte, cuyo padre es el historiador del arte John Onions, de Gran Bretaña. Dice el artículo en uno de sus párrafos:

Frente a una obra maravillosa, pero maravillosa en serio, dan ganas de saber cómo hizo esa persona para plasmar tanta belleza. Si la inspiración llegó finalmente mientras estaba trabajando, si la creatividad es un don que se reparte únicamente en pequeñas dosis o, por qué no, si habrá algo especial en su cerebro. La ciencia se hace las mismas preguntas (Galarza, 2006, p. 44).

Parece que han descubierto que Kandinsky sufría de sinestesia y Fellini de síndrome de negligencia, enfermedades que han desarrollado su «extraordinaria creatividad». Es evidente que el estereotipo del artista se complementa, en ocasiones, con la idea del «artista semidivino». Tampoco el argumento es nuevo. Para el humanista Marsilio Ficino la melancolía del artista está ligada al genio y la inspiración.

En *Amadeus* (1984), de Miloš Forman, Salieri —personificado por F. Murray Abraham— al recibir unas partituras originales de mano de la esposa del genio, ingresa en un estado de conmoción profunda a medida que progresa en la lectura y la pantalla se ilustra con pasajes sinfónicos de Wolfgang Mozart [Figura 3]. La escena se interrumpe cuando Salieri —la contrafigura de Amadeus, también un estereotipo, el personaje gris y mediocre que padece en silencio el talento de quien describe con rasgos de adolescente engreído y superficial— arroja las partituras al piso. A continuación, Salieri ya anciano recuerda con una mezcla de odio y fascinación:

Eran sus primeros borradores de música pero no mostraban correcciones de ninguna clase. Simplemente había escrito música ya terminada en su mente. Y música terminada como ninguna música jamás terminada. Al desplazar una nota había disminución. Al desplazar una frase la estructura caía. Me di clara cuenta de que el sonido que oí en el palacio del arzobispo no fue accidente. Aquí otra vez estaba la misma voz de Dios. Yo miraba a través de la jaula de esos meticulosos plumazos en tinta a una absoluta belleza.

Al final de la escena, luego de abalanzarse sobre unos bizcochos, la blonda, pulposa y terrenal mujer de Amadeus pregunta: «¿No es bueno?». Y Salieri contesta: «Es milagroso». En la escena siguiente Salieri viejo le habla a un crucifijo: «De aquí en adelante somos enemigos tú y yo. Porque tú escoges como tu instrumento a un jactancioso, lujurioso, obscuro muchacho infantil y a mí me premias solo con habilidad de reconocer la encarnación. Porque tú eres injusto, desleal, duro, te detendré. Lo juro. Le estorbaré y perjudicaré a tu criatura en la tierra tanto como pueda. Arruinaré tu encarnación». Luego, arroja el crucifijo a las brasas.

Otras veces, el estereotipo del artista se complementa con la idea del «artista sensible». Corresponden a esta categoría aquellos artistas que



Figura 3. Fotograma de la película *Amadeus* (1984), dirigida por Miloš Forman

caminan descalzos por la playa y se emocionan cuando ven el amanecer, su signo del zodiaco es Piscis, se visten de negro, prefieren los días otoñales y lluviosos, incluso si mueren es deseable que ocurra en medio de la soledad y la pobreza. Nuestros amigos bailarines o actores podrían dar fe de similares descripciones ligadas a sus disciplinas. Para muestra, basten los bailes frente al mar de actores que se bambolean con dudoso sentido rítmico, salticando cual bambis para expresar libertad, o las escenas en las cuales el personaje —aunque solo tenga que decir «La mesa está servida»— imposita la voz remedando a Alfredo Alcón en *Hamlet* y, en los casos extremos, despeina su pelo oscuro a lo Montecristo.

Esta construcción aparece, por ejemplo, en *El Santo* (1997), de Phillip Noyce. Aquí, Val Kilmer encarna al camaleónico ladrón internacional Simon Templar [Figura 4]. Luego de asumir varias personalidades, cada vez con su correspondiente caracterización, Templar debe engañar y seducir a la científica que investiga la fórmula de la fusión fría. ¿Qué nueva personalidad debe adoptar para enamorar a la intrigante doctora Emma Russell? Para resolver este acertijo, Templar registra su departamento: una tarjeta con la reproducción del monumento al poeta Percy Bysshe Shelley, una foto con su padre, un autorretrato de Durer, un cuaderno con notas científicas y literarias. Infiere que ella es mágica, romántica, excéntrica, inocente. Entiende la vida en el dolor y la pasión. Ya tiene la respuesta: Emma Russell necesita un artista, alguien que «comprenda la verdad». En la escena siguiente, y ya caracterizado como Thomas More, este artista doblemente ficcional dibuja con carbonilla, recostado en un banco frente al monumento a Shelley. Ella le pregunta: «¿Es artista?». Y él le contesta: «No, solo un viajero en busca de la pureza». Luego, en silencio, se acerca demasiado a ella. Perturbado, se aparta y le dice: «Perdón, no sé tratar con la gente» y se va. Ella queda deslumbrada.



Figura 4. Fotograma de la película *El Santo* (1997), dirigida por Phillip Noyce

LOS ESTEREOTIPOS CONCEPTUALES Y SUS CONSECUENCIAS PEDAGÓGICAS

El uso de estereotipos icónicos es bien conocido y no es necesario abundar en ellos. Afiches, *posters*, tapas de discos, ilustraciones, publicidad, etcétera, son el vehículo irremplazable de imágenes repetidas hasta el hartazgo. Pensemos en la pareja que camina de la mano a orillas del mar en algún amanecer (¿o atardecer?) para significar ‘enamorados’ o los primeros planos del payaso triste (que casi siempre, además, llora). Así se garantiza la lectura rápida y fácil y, por lo tanto, el efecto inmediato.

El empleo de estereotipos es una de las recurrencias en la educación artística, fundamentalmente ligado al trabajo sobre la percepción. En las propuestas derivadas del expresivismo —desde la idea de que el arte enseña la sensibilidad, la expresividad, la vivencia, la manifestación de las emociones— se vinculan estos supuestos aprendizajes al reconocimiento de los lugares comunes antes señalados. Basta recordar los actos escolares: gestos descendentes con los dedos cuando hay que acentuar la lluvia, trabajos de «expresión corporal» en los cuales se subraya con mímica lo que relatan los textos de las canciones, generalmente también estereotipados; constantes del tipo «el Señor Sol», «la Señora Luna», el uso de diminutivos para referirse a todo lo que tiene que ver con la niñez temprana, etcétera. Desde el perceptualismo, el estereotipo está al servicio de reforzar los hábitos perceptuales mediante intervenciones pedagógicas que hacen eje en la observación, la identificación, la discriminación y la clasificación (círculos cromáticos, escalas de valores, tablas de isovalencias, intervalos

que en el lenguaje musical se califican consonantes o disonantes prescindiendo de su contexto).

Buena parte de las clases de Artes Plásticas o Lenguaje Visual consisten en aprender desde el comienzo esta estrategia: comunicar reduciendo al máximo las ambigüedades para orientar una interpretación literal. La atribución de significados fijos a los elementos del lenguaje es una excelente solución. Línea recta = masculinidad; línea curva = femineidad; línea quebrada = agresividad; clave mayor intermedia = equilibrio; clave menor baja = misterio; rojo = pasión; blanco = pureza; amarillo = alegría, y así sucesivamente. Los modelos centrados en el refuerzo de los hábitos perceptuales y en una especie de clasificación universalista de los elementos persisten en los centros educativos de todos los niveles mediante las llamadas «ejercitaciones», las cuales constituyen en esta asignatura la estrategia didáctica por excelencia. Los alumnos trabajan todo el año en el tratamiento de una misma imagen que sirve como punto de partida [Figuras 5 y 6]. La primera actividad consiste en obtener una reproducción realista de esa imagen. Luego, en las sucesivas ejercitaciones, deben realizar una buena cantidad de láminas en las que la imagen es replicada utilizando distintos tipos de línea, de textura, de acromáticos y de color.



Figura 5. Ejercitación de la línea



Figura 6. Ejercitación de las claves tonales⁸

En esta suerte de estandarización de la producción todo está previsto: cada alumno debe comportarse según una forma previamente determinada, de acuerdo a cánones o patrones anticipados. Se garantiza, así, la confirmación eterna del esquema y de los procedimientos: las producciones se revelan iguales a la vez que se construye legalidad por vía de la repetición. Tal como ocurre en buena parte de la industria cultural, la negación de lo singular se traduce en el triunfo de la igualdad represiva.

Este tipo de propuestas trae aparejada una serie de consecuencias. Se sintetizan a continuación las más relevantes.

⁸ Las figuras 5 y 6 fueron cedidas por una actual docente de la cátedra Lenguaje Visual 1B (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata), quien realizó estas ejercitaciones siendo estudiante hace veinte años.

1) La actividad de los alumnos se limita a incorporar prácticas estereotipadas o mecánicas de producción y de interpretación de imágenes. La metodología impuesta por las ejercitaciones constituye un *modus*, es decir, un cuerpo de normas que como tal impone una frontera, un límite. La asignación de significados estables a los distintos elementos del lenguaje visual es llevada al extremo. Se trata de conocer desde el comienzo asociaciones entre elementos y conceptos (por ejemplo, blanco-pureza; línea curva-femineidad) que, se supone, garantizarán el éxito en la producción, completamente por fuera de las intenciones comunicativas y del contexto cultural. El modelo está más extendido de lo que puede imaginarse. En 2006, la editorial Paidós, en su colección Arte y Educación, publicó un libro de María Acaso (docente en la Universidad Complutense de Madrid) cuyo título es, precisamente, *El lenguaje visual*. En la página 26 se reproduce la siguiente imagen [Figura 7].



Figura 2. El lenguaje visual nos dice quiénes son el bueno y el malo de la película.

Figura 7

Y se lee a continuación:

Para entender cómo funciona el lenguaje visual, analicemos detenidamente la figura 2, en la que hay dos personajes. ¿Podría identificar el lector al personaje *bueno* y al personaje *malo*? Si ya lo ha hecho, es posible que haya identificado el *bueno* con el de la izquierda y el *malo* con el de la derecha. ¿Por qué ha hecho esta elección? Por el uso del lenguaje visual. Dejando de un lado

la información que se podría haber reforzado con el color, el personaje de la izquierda cumple con varios requisitos formales para que lo consideremos como *bueno*: primero, está colocado a favor de lectura, es decir, está orientado de izquierda a derecha, que es la dirección que en Occidente se utiliza para leer y escribir. Tan claro es el contenido visual que tiene esta orientación, que lo colocado así tiende a considerarse automáticamente como positivo, y lo orientado en sentido contrario (de derecha a izquierda) se considera negativo. Además, el *bueno* es más luminoso, tiene formas más redondeadas, ojos grandes y casi no se le ven los colmillos, mientras que el malo es oscuro, predominan las formas angulosas, tiene los ojos rasgados y se ha exagerado la angulosidad de sus rasgos colocándole una patilla. Por último, compositivamente, el *bueno* está en un nivel superior, mientras que el *malo* está un poco más abajo que el *bueno*. La manipulación de todos estos recursos visuales (composición y forma, ya que hemos dejado de lado la iluminación y la textura) crean en nosotros un conocimiento concreto: en quién debemos confiar y en quién no (Acaso, 2006, pp. 26-27).

Se cita el párrafo completo, a pesar de su extensión, para despejar dudas sobre un posible *montaje* o una malintencionada descontextualización. No hay ni antes ni después un análisis crítico del compendio de estereotipos formales e interpretativos que acabamos de leer. Pese al intento de suavizar los términos (una especie de «lifting semántico», en palabras de Gilles Lipovetsky), el bueno más que «luminoso» es blanco y rubio y el malo más que «oscuro» es trigueño y morocho. En otras palabras, el bueno tiene el aspecto de actor de cine norteamericano y el malo tiene rasgos latinos. Estos estereotipos aparecen en el discurso justificados «científicamente» mediante una suerte de análisis objetivo de la imagen (ubicación de las figuras en los cuadrantes, dirección de las mismas, cualidades de las formas, etcétera) cuando, en verdad, estamos en presencia de prejuicios fuertemente ideológicos: aquellos que impone el poder hegemónico por vía de la industria cultural.

En 2009, Paidós publicó la primera edición de bolsillo del libro. Para sorpresa del lector, el ejemplo analizado había sido sustituido por el que se ve en la Figura 8. El «malo» no es un latino, sino un negro. En el análisis, ya no «tiene los ojos rasgados», sino «muy marcadas las arrugas» (Acaso, 2009, pp. 26-27). Podríamos suponer que, en próximas ediciones, las cualidades negativas le sean asignadas a un sirio, a un palestino o a un norcoreano.

La instalación de este estereotipo llegó recientemente, con su correspondiente fondo ideológico, a estas latitudes. El diario *Clarín* publicó el 18 de marzo de 2017 el artículo «Arrancaron juntos primer grado y uno le lleva al otro 2 cuadernos de ventaja» (Diamore, 2017). La nota estaba ilustrada por la foto de dos niños: Máximo y Facundo [Figura 9]. Ambos terminaron el jardín de infantes y están «muy ansiosos» por empezar la primaria. Pero



Figura 2. El lenguaje visual nos dice quiénes son el bueno y el malo de la película.

Figura 8

Máximo se quedó sin clases porque es uno de los tantos que tuvieron que caer en la escuela pública⁹ y los gremios convocaron a un paro docente. Facundo, en cambio, está contentísimo: él va a una escuela privada y «las únicas veces que no hay clases es cuando hay paro de transporte porque los docentes no pueden llegar a la institución», según afirma su madre. La nota explica que mientras Maxi no tiene clases, Facu avanza.

La estructura formal de la imagen replica el dibujo del libro de Acaso. El bueno a la izquierda, el malo a la derecha. El bueno, blanco, rubio, con su impecable uniforme, un reloj de última generación, su cuaderno de tareas y una cartuchera repleta de lápices de colores. El malo, morocho, sin útiles, lo mira con cierto dejo de envidia.

⁹ El actual presidente argentino, Mauricio Macri, pronunció una frase más que desafortunada, en medio del conflicto docente, al comunicar los resultados de la evaluación Aprender, los cuales exhiben, según su particular interpretación, «la terrible inequidad entre el que puede ir a escuela privada versus aquel que tiene que caer en la escuela pública».

Arrancaron juntos primer grado y uno le lleva al otro 2 cuadernos de ventaja

Facu va a una escuela privada de Flores y no perdió ninguno de los 10 días de clase. Maxi asiste a una pública y fue sólo 5 días.



Figura 9. Captura de pantalla del artículo del diario Clarín

2) Las producciones deben realizarse solo en la bidimensión, sin tener en cuenta que esta asignatura es obligatoria para alumnos de cerámica, escenografía, escultura, diseño en comunicación visual, y desconociendo los procesos de mutación y de hibridación que atraviesan las artes visuales en el mundo contemporáneo. Los aprendizajes se restringen a un puñado reducido de técnicas y a un vocabulario específico del dibujo y de la pintura. Esta no es la única restricción. Las ejercitaciones se formalizan durante todo el año sobre el mismo soporte (hojas *conqueror* blancas) y con los mismos materiales (tinta para línea y textura, témpera para las láminas de valor y acrílicos para las de color).

Por este motivo, los programas no incluyen contenidos vinculados a los criterios de selección de materiales y de soportes, tan portadores de significación —según el contexto de aparición—. Tampoco se abordan aquellos temas referidos al momento de la producción artística como un proceso dialéctico entre la idea y su materialización. Las producciones de los alumnos se vuelven, si se quiere, *desmaterializadas*, igualando texturas, escalas, puntos de vista, etcétera. La pérdida de la realidad física de las obras corre a la par del empobrecimiento de los materiales estéticos y de

la separación entre el concepto y el dispositivo. Se trata de repetir hasta el cansancio el mismo motivo, los mismos procedimientos, los mismos formatos y los mismos desarrollos.

3) De lo anterior se desprende que la enseñanza de Lenguaje Visual se reduce exclusivamente a la imagen fija. «Eppur si muove». Más de un siglo después del nacimiento del cine se insiste en excluir de las aulas a la imagen en movimiento con la misma obstinación con que los inquisidores obligaron a Galileo a abjurar de su teoría. Performances, video, *body art*, instalaciones interactivas, nada que forme parte del mundo visual de los alumnos logró ingresar a la academia. La clásica distinción entre artes espaciales y artes temporales establecida por Lessing en el *Laocoonte* no resiste ya su contrastación con las producciones de las actuales artes visuales. Los entrecruzamientos, los préstamos, los intercambios entre las distintas artes son cada vez más profusos e imprimen su propia dinámica, razón por la cual parece sensato preguntarse si es posible enseñar y aprender hoy artes visuales sin tener, como mínimo, cierto recorrido por el resto de las artes.

4) Este tipo de ejercitación instala otro estereotipo, esta vez de orden conceptual: aquel que instituye como ideal al sistema de representación realista. Se soslaya, de este modo, el hecho de que este sistema es uno entre otros, más allá de que constituya el código de representación por excelencia en Occidente desde el Renacimiento hasta nuestros días. El intento moderno de simular, del modo más fidedigno posible, la experiencia perceptiva de lo real pone de manifiesto cierta idea del mundo, cierta concepción de lo visible y no la manifestación de un orden «natural».

Otra consecuencia no menos importante: la mayoría de los alumnos iniciales no posee la suficiente formación técnica para reproducir de manera realista una imagen dada, mucho menos si se incluye la figura humana. Tal vez ésta sea una de las razones por las cuales se registran altos índices de deserción y desaprobación de la asignatura (que, dicho sea de paso, no provee esos saberes) y no las dificultades en el aprendizaje del lenguaje específico. La destreza técnica que supuestamente impulsan está lejos de garantizar su utilización a la hora de producir (o de interpretar) una obra, es decir, en el momento de la producción de sentido.

Algo similar ocurre con la música. Ejercitaciones que orientan la audición al reconocimiento de relaciones interválicas, armónicas y rítmicas (pensar en los ya clásicos dictados rítmico-melódicos) promueven imágenes mentales de estas relaciones que, por fuera del contexto de las obras, inducen a considerar válidas asociaciones cuya funcionalidad varía de una a otra. Un sencillo acorde de do mayor puede significar, en realidad, reposo o tensión de acuerdo con su lugar en la composición.

En la educación artística, el estereotipo —instalado en el lugar del único recurso para el aprendizaje de las técnicas— ameritaría una revisión de las llamadas ejercitaciones. Éstas suponen un final esperable: ante un conflicto compositivo solo existen un camino y un desenlace previsto de antemano. Por el contrario, la educación artística tendría que promover en el alumno la idea de que los caminos son múltiples y de que existe gran variedad de resultados probables, aun partiendo de una misma consigna de trabajo. Ricardo Piglia (2015), en su notable «Tesis sobre el cuento», analiza cómo la forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito. Contra lo previsible y convencional, la intriga se plantea como una paradoja. Lo contrario ocurre en el estereotipo. En un cuento siempre hay dos historias: una narra en primer plano y otra se construye en secreto. Piglia retoma un cuento chino al que se refiere Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1988), en el cual el rey le pide a Chuang Tzu que dibuje un cangrejo. En el relato, el tiempo es dilatado y, transcurridos diez años, Chuang Tzu dibuja el cangrejo en un solo instante. ¿Cuánto tardó? Piglia centra su análisis en los finales posibles e imagina que si el cuento hubiera sido escrito por Borges, sobre la misma historia, veríamos un acontecimiento transformado. Dice Piglia (2015):

Hay un mecanismo mínimo que se esconde en la textura de la historia y es su borde y su centro invisible. Se trata de un procedimiento de articulación, un levísimo engarce que cierra la doble realidad. Concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en la otra trama. Ese es el puente que hubiera buscado Borges si hubiera tenido que contar la historia de Chuang Tzu. En principio hubiera corregido el relato, con un toque preciso y técnico, se hubiera apropiado de la intriga y hubiera inventado otra versión, sin preocuparse por la fidelidad al original. [...] Un cangrejo es demasiado visible y demasiado lento para la velocidad de esta historia, hubiera pensado Borges, y lo habría cambiado primero por un pájaro y luego, en la versión definitiva, por una mariposa. «Chuang Tzu (hubiera escrito Borges) dibujó una mariposa, la mariposa más perfecta que jamás se hubiera visto» (pp. 135-136).

No hay, entonces, un camino único para narrar ni para componer. El resultado podrá ser más o menos elusivo, ambiguo o autorreferencial y es este rasgo aquello que deberíamos tener presente a la hora de programar y de materializar las clases de arte.

El arte no consiste en consolidar respuestas perceptuales predecibles, sino más bien en su ruptura. Los recursos técnicos puestos en juego en este proceso no constituyen un fin en sí mismo, sino que están disponibles a los fines de la poética. Si forzamos el análisis, toda estrategia que se base en la mera reproducción resulta inhibitoria del desarrollo autónomo de la subjetividad,

del reconocimiento de las constantes culturales y de la capacidad de presumir que —en el campo del arte y en cualquier manifestación de la vida social y de las relaciones humanas— lo que se nos presenta unívoco y lineal puede esconder en sus intersticios otros significados posibles.

Los programas educativos, que se formulan por fuera de la realidad cultural de los niños y los jóvenes actuales, se vuelven frecuentemente estériles. Ellos son, cuando la situación económica lo permite, voraces consumidores de programas de televisión, publicidad, internet, juegos electrónicos, video clips, multimedia y, más recientemente, usuarios de celulares que ofrecen la posibilidad de fotografiar y de filmar. Incluso, una simple llamada telefónica brinda consuelo a la espera con versiones degradadas de *Para Elisa*, alguna sinfonía de Beethoven, entre otras opciones prefiguradas. Jóvenes y adultos pueden elegir entre distintas alternativas de timbres y melodías que responden a estas características. Negar la existencia del impacto de este universo audiovisual no parece ser el mejor camino para que los estudiantes de cualquier nivel aprendan a valorar las diferencias y los matices que se filtran entre las fisuras que los mecanismos del mercado generan. Las limitaciones de la estética predominante en los medios masivos han sido transitadas por estudios teóricos y por análisis que exceden los alcances de este escrito. No obstante, y sin caer en posturas apocalípticas, es importante atender al rol de los medios en la circulación de estereotipos. Como bien sintetiza Georges Didi-Huberman (2008), la televisión recurre a dos técnicas bien definidas para «enceguecernos mejor»: la nada (censura y destrucción, «no ver nada de nada») y la demasía (asfixia por proliferación, «ver solo clichés») (p. 39).

Por otra parte, la necesidad de la televisión de capturar atenciones dispersas —susceptibles de ser reemplazadas rápidamente con el control remoto— implica, por encima de la exacerbación de los estereotipos mencionados, un empleo de los recursos sonoros y visuales fuertemente pregnantes. Animadores televisivos que gritan sin parar, escenas dramáticas o festivas desmesuradamente exageradas, rozan con frecuencia lo grotesco. La nómina de ejemplos sería fatigosa. Sin embargo, aun en ese universo, es factible encontrar malvados memorables que se sobreponen al libreto y que construyen personajes creíbles y llenos de matices, publicidades cuidadas y sutiles, videoclip de alta factura técnica cuya dirección de arte desafía los límites impuestos por el mercado. En todo caso, ni las versiones más ambiciosas de las vanguardias cuya pretensión de origen fue romper con toda convención están exentas de recurrir o de construir nuevos estereotipos.

La ruptura con el estereotipo no tiene que ver con la elección de una estética determinada. No es cuestión de ser austero imitando a Nicolas Cage

o desmesurado en la línea de Federico Fellini. De reproducir literalmente la oscuridad de las escenas de *El Padrino* cuando el personaje encarnado por Al Pacino le susurra a uno de sus secuaces con sórdida lucidez: «Que nada le ocurra a mi hermano mientras mi madre viva», para ordenar en verdad el mero aplazamiento del asesinato de Fredo. Tampoco de confundir el estereotipo con las características de género, sin las cuales la obra no sería posible. En un policial no podrá obviarse la presencia de un asesinato, un robo o un secuestro ni la intervención de un policía, quien será, por supuesto, uno de los protagonistas. Si aceptamos la idea de que las obras de arte están fundadas en una relativa distancia de aquello a lo que aluden y que el estilo de la obra está determinado, justamente, por las convenciones de ese distanciamiento, queda clara también la diferencia entre estilo y estereotipo.

En su célebre libro *Contra la interpretación* (1996), Susan Sontag señala que «la noción de distancia [...] es equívoca a menos que se añada que el movimiento no es solo de alejamiento sino de acercamiento al mundo» (p. 60). Si la idea de estilo es asimilable a la idea de arte y contiene algún tipo de desvío, de ruptura con la forma más directa de decir algo, en el estereotipo, en la cosificación discursiva ocurre lo inverso: un mínimo grado de desvío en función de hacer obvio el «contenido» tan cuestionado por Sontag. Es indudable que la repetición propone debates estéticos de gran interés. Su utilización en términos retóricos posibilita la producción de obras altamente poéticas. La obra de arte se vuelve inteligible, entre otras razones, por la dialéctica producida por las repeticiones y los cambios. El estilo pone en evidencia el modo en que una producción artística se repite a sí misma construyendo, en alguna medida, identidad. Con el tiempo multidereccional y ultraveloz del mundo contemporáneo, esta percepción epocal de los rasgos estilísticos se ve comprometida por la imagen ilusoria de una suerte de presente continuo que también es un estereotipo.

En definitiva, si el arte es tanto distanciamiento como acercamiento al mundo, en el estereotipo esta ecuación se invierte: el acercamiento y la intromisión forzada en la subjetividad de un conjunto de formas caricaturizadas produce una falsa sensación de cercanía y de familiaridad que nos aleja del mundo. Una especie de instalación en un placer continuo al que es tan propensa la cultura contemporánea por vía de la ratificación de aquello que se espera, que inevitablemente es sucedido por un sentimiento de hastío y frustración.

El debate en torno a la aparición en la industria cultural de los mecanismos de repetición ampliada ha sido abordado —incluso desde matrices de pensamiento similares derivadas del marxismo— con ciertas contradicciones. Aquello que Theodor Adorno y sus colegas consideraban el germen de una creciente estandarización de la cultura de masas condicionada por los dispositivos del mercado, ofrecía, según Régis

Debray, la posibilidad de ingreso de los sectores populares y una mayor democratización de esa misma cultura. Los estudios culturales ingleses refutaron la idea de una masa homogénea y de un sistema cuyo único fin es dominar a través de sus dispositivos. La repetición es parte del universo individual y de las construcciones colectivas. Ha sido un recurso estratégico de las vanguardias y ha estructurado estéticas determinantes en el mundo occidental. Las fugas de Bach o el minimalismo, el rock y el mejor cine de género, por nombrar algunas. También las culturas orientales o las originarias de América ficcionalizaron su concepto del tiempo —de un tiempo no progresivo sino recursivo— en obras y ritos en los que la repetición opera como condición compositiva. Podríamos afirmar que la diferencia entre la repetición y los estereotipos a los que hacemos referencia difieren en grado y en sustancia. Unas generan sentido; las otras lo esterilizan. Si bien es la industria cultural occidental, y particularmente el lenguaje televisivo comercial, el mayor caldo de cultivo para esta suerte de vacío de sentido al que aludimos, otros procesos sociales han fracasado en el intento de sortear los escollos de la estandarización cuyo fin último es la propaganda ideológica. Pensemos en el realismo socialista.

Lo importante es, en todo caso, reconocer que el estereotipo tiene el efecto de inmediatizar y de automatizar la percepción, es decir, lo contrario de la percepción estética. La percepción estética se diferencia de la percepción en general en que la primera rompe de entrada con cualquier automatización perceptiva. Un estereotipo puede ser un buen punto de partida, un material a desarrollar. No sostenemos aquí la búsqueda forzada de originalidad. Las obras siempre tienen algo reconocible que hace posible su vínculo con el otro. Y en este caso, porta valores simbólicos que afianzan la identidad cultural. Esto ocurre con buena parte del arte popular, en cualquiera de sus manifestaciones. Una obra puede partir de algo que hayamos visto u oído infinidad de veces en la vida cotidiana, pero en ella los materiales, su relación y su organización adquieren nuevas formas que alteran las rígidas reglas del código.

Este es, precisamente, el camino que elige la artista argentina Viviana Debicki en la serie *La costurera* [Figura 10].

Se trata de fotografías impresas sobre tela, intervenidas con bordados. Las obras incluyen frases hechas también bordadas. Debicki parte del estereotipo de lo femenino, que circula por imágenes, dichos y tareas tradicionalmente asignadas a la mujer y que han configurado a la largo de la historia prácticas de sujeción domésticas. Los materiales —que explicitan dichas prácticas— se exhiben a modo de instalación en un viejo costurero colocado en el centro de la composición, alrededor del cual se presentan las distintas producciones a las que dieron sustancia.



Figura 10. Serie *La costurera* (2011), de Viviana Debicki¹⁰

Una de las obras es un retrato colectivo clásico intervenido. El texto («Calladita te ves más bonita») está bordado en letra manuscrita, con el estilo típico con el que se inscriben los nombres de los niños en los guardapolvos escolares (labor de madre). Las bocas bordadas con rojo traen la contradicción: los hilos cosen literalmente la boca que supuestamente adornan. Las mujeres son más bonitas porque callan, no porque se maquillan [Figura 11].

Pertenciente a la misma serie, la obra *Amor de madre que todo lo demás es aire* pone el énfasis en otro aspecto del estereotipo de lo femenino: el de madre abnegada, sacrificada, que carece de identidad propia y autónoma, que nace por y para criar a los hijos [Figura 12]. Con un dejo de humor y con cierta ironía, la primera idea presente en el título, el «amor de madre», se recupera mediante el estereotipo icónico del amor, corazones rojos que se superponen a la figura de la niña hasta inundarle el pecho. La segunda, «todo lo demás es aire», expresa la ausencia de deseos y de proyectos propios, del trabajo, de los estudios, de los otros vínculos sociales, incluso de la pareja (que en ese marco ideológico implica la necesidad de que esa pareja sea heteronormada).

¹⁰ Obra con autorización de la autora para su reproducción.



Figura 11. «Calladita te ves más bonita» (2011), de Viviana Debicki. Serie *La costurera*¹¹

La obra *Dulce hogar*, de la artista Marcela Astorga, también visibiliza formas de violencia simbólica [Figura 13]. Astorga toma como punto de partida dos estereotipos: el de hogar y el de la representación gráfica de una casa. La obra propone una relación antitética entre su título y su forma, mediante una operación simple pero altamente metafórica. Al tiempo que persiste la representación lineal de la casa —aquella que dibujamos una y otra vez en los cuadernos escolares—, el material (cinturones de cuero de hombre) contradice el significado que el estereotipo ha consolidado. La típica representación de la casita —colorida, acogedora, bucólica, con sus senderos floridos y su chimenea humeante— aquí se ha vuelto monocromática, amenazante, violenta.

¹¹ Obra con autorización de la autora para su reproducción.



Figura 12. «Amor de madre que todo lo demás es aire» (2011), de Viviana Debicki. Serie *La costurera*¹²



Figura 13. *Dulce hogar (Sweet home)* (2001), de Marcela Astorga. Cuero, acero, 37 x 60 x 2 cm¹³

12 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

13 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

Lejos de ser inmediata, la percepción estética es diferida, aplazada; nos obliga a detenernos y nos suspende en un tiempo que es, de entrada, ficcional. El estereotipo, en todo caso, no busca establecer factores de identidad entre actores sociales que no poseen el control de los medios de comunicación, sino asociar la materialización de esos valores con los axiomas invisibles del mercado. El trabajo sobre la percepción estética en cualquier nivel de la enseñanza debería consistir en una aproximación a los recursos poéticos —en la producción y en la interpretación de obras— siempre más cercanos a la complejidad que al estereotipo, a la ambigüedad que a las lecturas lineales. Y, sobre todo, al esfuerzo, al trabajo, a la corrección, a la exploración de los materiales más que a los dictados improbables de una voz metafísica. La elección de materiales, soportes, herramientas y técnicas depende de esa búsqueda poética, para la cual sirven bastante poco los manuales compositivos. De ahí la importancia de reflexionar junto con los estudiantes sobre el impacto de los estereotipos en el momento de la propia producción artística. Como afirma Gilles Deleuze (2007), refiriéndose a la pintura y la escritura y refutando la idea repetida hasta el hartazgo del pánico que se siente frente a la tela en blanco, al artista le cuesta comenzar su trabajo porque la tela (o la hoja o, por extensión, cualquier otro material) no está vacía, no está en blanco, sino que está llena. «¿Llena de qué? De lo peor. [...] El problema va a ser realmente el de quitar esas cosas. Esas cosas invisibles, sin embargo, ya han tomado la tela. [...] En fin, no siempre, pero existe una palabra que se ha impuesto para designar aquello de lo que está llena la tela antes de que el pintor comience: *cliché*. La tela ya está llena de *clichés*» (Deleuze, 2007, p. 55). La tarea será, entonces, sacar, suprimir, limpiar, una «fantástica depuración» de ideas completamente hechas.

El proceso de estratificación de un estereotipo es lento y ocurre —al igual que la formulación teórica de intentos universalistas— de manera progresiva y contradictoria. El lenguaje puramente mercantil transformó en estereotipos circulantes culturales, que en su origen fortalecían relaciones, vínculos sociales, espacios compartidos. Giros poéticos, imágenes, movimientos, dichos populares, estilos y géneros devienen en estereotipos justamente a partir de esta condición del mercado de escindirlos de las circunstancias históricas en que surgieron.

Un último ejemplo. Aun en un estilo aparentemente comercial, el comienzo de la escena final de la venganza de Beatrix Kiddo (Uma Thurman) en *Kill Bill* —la extensa pelea de la protagonista con decenas de contrincantes japoneses expertos en artes marciales y su posterior encuentro a solas con O-Ren Ishii (Lucy Liu)— difiere en su estética de la mayor parte de las películas del género [Figura 14]. Cambios de ritmo, de color, de iluminación, pasajes en silencio, diferentes soportes del sonido

y de la música, empleo de planos en los cuales la figura es un elemento aparentemente secundario, el golpe del shishi odoshi (espantaciervos) en primer plano y la tensión de la batalla a lo lejos, configuran un entramado que vuelve verosímil una escena difícilmente creíble en el mundo real. La protagonista vuela, se suspende sobre su sable samurai clavado en la pared, entre otras proezas. *Kill Bill*, en comparación con esas innumerables batallas lineales y mecánicas de los continuados de fin de semana, mantiene alerta la atención no mediante las muertes acumuladas, sino como consecuencia de los matices compositivos y del cuidado estético de la imagen.¹⁴



Figura 14. Fotograma de la película *Kill Bill 1* (2003), dirigida por Quentin Tarantino

El tratamiento de estos temas ha sido poco transitado en el campo de la estética. Es notable la vigencia del uso de estereotipos en el sistema educativo, no solo en el arte. Integra un cuerpo de asuntos a los que la pedagogía tradicional, tan proclive a situarse en un estadio superior al de las disciplinas artísticas, ha contribuido poco. Cuando se habla, también desde lugares comunes, de la significatividad de los aprendizajes, la formulación de objetivos y de contenidos con frases del tipo «qué, cómo y cuándo aprender» y otras por el estilo, cabría preguntarse si una búsqueda

14 Podríamos haber ejemplificado con películas con un gran cuidado de la estética, como *La casa de las dagas voladoras* (2004) y *Héroe* (2002), de Zhang Yimou, o alguna escena de *The Matrix* (1999), de Andy y Larry Wachowski (en *Matrix Reloaded* (2003), las peleas se vuelven más obvias y no resuelve el subrayado y la exageración).

realizada desde la propia dinámica de los lenguajes artísticos no sería capaz de realizar aportes verdaderamente significativos, más allá de sus enunciados, en el aula.

REFERENCIAS

- Acaso, M. (2006). *El lenguaje visual*. Barcelona, España: Paidós.
- Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*. Barcelona, España: Paidós.
- Altman, R. (Director). (1990). *Vincent & Theo* [Película]. Reino Unido: Coproducción GB-Holanda-Francia-Italia-Alemania; Arena Films, Belbo Films, Central Television, Centre National de la Cinématographie (CNC), La Sept-Arte, Radiotelevisione Italiana, Sofica Valor, Telepool, Verenigde Arbeiders Radio Amateurs (VARA).
- Belinche, D., Ciafardo, M. (2008). Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística. Los artistas son de piscis. *La Puerta*, 3(3), 27-37. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39793/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Debicki, V. (2011). *La costurera* [Serie]. Recuperada de <http://revistamuu.com/viviana-debicki.html>
- Diamore, Y. (18 de marzo de 2017). Arrancaron juntos primer grado y uno le lleva al otro 2 cuadernos de ventaja. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/sociedad/arrancaron-juntos-primer-grado-lleva-cuadernos-ventaja_0_r1CMLRcog.html
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En AA. VV., *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.
- Forman, M. (Director). (1984). *Amadeus* [Película]. Estados Unidos, Francia, Checoslovaquia: AMLF, The Saul Zaentz Company.
- Galarza, E. (17 de septiembre de 2006). Investigan por qué el cerebro de los artistas es tan especial. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/sociedad/investigan-cerebro-artistas-especial_0_Sye4LY71AKl.html.
- Harris, E. (Director). (2000). *Pollock* [Película]. Estados Unidos: Sony Pictures Classic.
- Noyce, P. (Director). (1997). *El Santo* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Piglia, R. (2015). *Formas breves*. Barcelona, España: Anagrama.
- Sontag, S. [1970] (1996). *Contra la interpretación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Tarantino, Q. (Director). (2001). *Kill Bill*. Volumen 1 [Película]. Estados Unidos: Miramax Films, A Band Apart.



LA TEORÍA DE LA GESTALT EN EL MARCO DEL LENGUAJE VISUAL

MARIEL CIAFARDO

La percepción es un contenido del aprendizaje ineludible en las carreras de arte, en la mayoría de sus disciplinas. En su abordaje han prevalecido dos enfoques: el que se centra en los aspectos fisiológicos del fenómeno perceptivo y el que retoma los fundamentos de las formulaciones de la Teoría de la Gestalt. En ambos se ponen en evidencia la eliminación del sujeto, la exclusión de las variables culturales que intervienen y que intermedian los actos perceptivos y la expulsión de la experiencia sensible.

En el primer caso, el estudio se concentra en las funciones de los órganos perceptivos, es decir, en el estudio científico del funcionamiento del ojo, de los principios ópticos y del sistema nervioso. Incluso pensadores prestigiosos, autores de textos fundamentales sobre la imagen, de lectura obligatoria, no pueden evitar comenzar sus libros con varios capítulos que introducen en la materia, desde Euclides en adelante.¹ Conocer el funcionamiento del ojo y del oído suele aparecer como condición indispensable para el tratamiento de los rasgos constitutivos del lenguaje y se dejan fuera condiciones culturales, psicológicas y formales. En consecuencia, el acto de percibir es entendido como un hecho orgánico y como una operación sujeta a un entrenamiento que encadena pasos sucesivos de complejidad creciente. Esta concepción, que es habitualmente complementada con diagnósticos previos, objetivos, explica los condicionamientos perceptuales en una suerte de innatismo retomado hoy por la neurociencia. Así, el acto de percibir es neutro, desprovisto de subjetividad y de factores de contexto. La intervención didáctica que deviene de esa noción es necesariamente el aprendizaje por asociación. Más allá de los *aggiornamenti* y las adaptaciones al vocabulario, introducidos por otras posturas teóricas, estos principios —la neutralidad perceptual y la asociación mecánica entre estímulo y respuesta— constituyen la principal estrategia de enseñanza de los lenguajes artísticos. Su materialización en las aulas se produce mediante distintos tipos de ejercitaciones: los dictados rítmico-melódicos en música o la realización de círculos cromáticos y de tablas de isovalencia en artes plásticas.

1 Ver, por ejemplo, *La imagen* (1992), de Jacques Aumont. Un libro con valiosos aportes que, no obstante, dedica sus ochenta páginas iniciales a explicar minuciosamente el «papel del ojo».

Esta corriente enfatiza en el carácter fijo y universal atribuido a las cualidades del objeto, cuya configuración es consecuencia de la suma de las partes. Por lo tanto, desde esa lógica, los estímulos se reciben primero aislados y después se organizan en imágenes perceptivas más complejas. Es decir, los asociacionistas entienden a la percepción como un simple registro mecánico de datos sensoriales de alcance universal. El afán clasificatorio que caracteriza estos enfoques deriva, además, en una simplificación de la complejidad del entorno y en un esfuerzo dirigido, centralmente, a identificar los componentes aislados que luego deben ser clasificados y ordenados según patrones previos, ya legalizados por los cánones de la tradición. La realidad es algo que se debe medir.

En el segundo caso, se profundiza en las formulaciones de la Teoría de la Gestalt, corriente de pensamiento dentro de la psicología moderna surgida a principios del siglo XX en Alemania, cuyos máximos representantes fueron Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka. Ese principio de siglo estuvo signado por una atmósfera de conmoción creativa en todos los campos del saber y fue en aquel clima del conocimiento y de las artes en el que surgió la Teoría de la Gestalt. Ésta se dedicó, fundamentalmente, al estudio de la percepción desde un enfoque que se oponía al descripto con anterioridad. Para los psicólogos de la Gestalt, ver o escuchar es comprender. Sostienen que los sujetos perciben, en primera instancia, configuraciones complejas en una totalidad y que el análisis de los elementos es posterior a esa aprehensión global. Estas premisas se trasladan, de igual modo, al campo sonoro.

Una gestalt (término que se asimila también a *forma* o *estructura*) es una configuración que no se reduce a la superposición o la sumatoria de los elementos que la integran, sino que posee cualidades en cuanto totalidad, de modo tal que la modificación de uno solo de sus elementos puede cambiar la gestalt en su conjunto. El todo es, entonces, más que la suma de las partes, por lo cual la visión y la escucha no pueden pensarse como algo que va de lo particular a lo general. Por el contrario, los rasgos estructurales globales son los datos primarios de la percepción. Desde este concepto marco, los gestaltistas establecieron una serie de leyes de la percepción que, según ellos, se cumplen en todo acto perceptivo. Aquí también las leyes generales —aunque otras— pretenden validez universal.

La Teoría de la Gestalt significó un gran avance en su época, si bien luego las leyes formuladas cayeron en desuso y fueron objeto de severas críticas. Fundamentalmente, se les cuestiona subestimar y desatender las variables históricas y los aportes del observador. Es decir, su carácter innatista y universal. Autores, como Ernst Gombrich, Maurice Merleau-Ponty, Anton Ehrenzweig, György Ligeti, José Jiménez, entre muchos otros, repararon en estas limitaciones desde la sociología, la estética o el

psicoanálisis. Sin embargo, este cuerpo teórico tuvo escasa incidencia en las prácticas pedagógicas. Hoy las contribuciones de la Teoría de la Gestalt son nuevamente rescatadas reconociéndoles su utilidad práctica. Pero se las entiende más como principios o condiciones generales de la percepción que como leyes propiamente dichas.

El objetivo de tratar este tema en el marco de un texto que se ocupa, principalmente, de educación artística, no es profundizar en los postulados de esta corriente psicológica, sino ver qué impacto tuvieron las formulaciones de la Gestalt en el terreno del arte, en especial, a través de la aplicación que hizo Rudolf Arnheim en su influyente libro *Arte y percepción visual* (1954), en línea con las corrientes formalistas. Según Arnheim, toda imagen tiene una «estructura inducida»: una compleja estructura oculta, un campo de fuerzas de tal modo que donde quiera que se coloque una figura, ésta se verá afectada por las fuerzas de todos los factores estructurales ocultos. La imagen que aparece a continuación muestra el modo en que se ha graficado esa estructura [Figura 1].

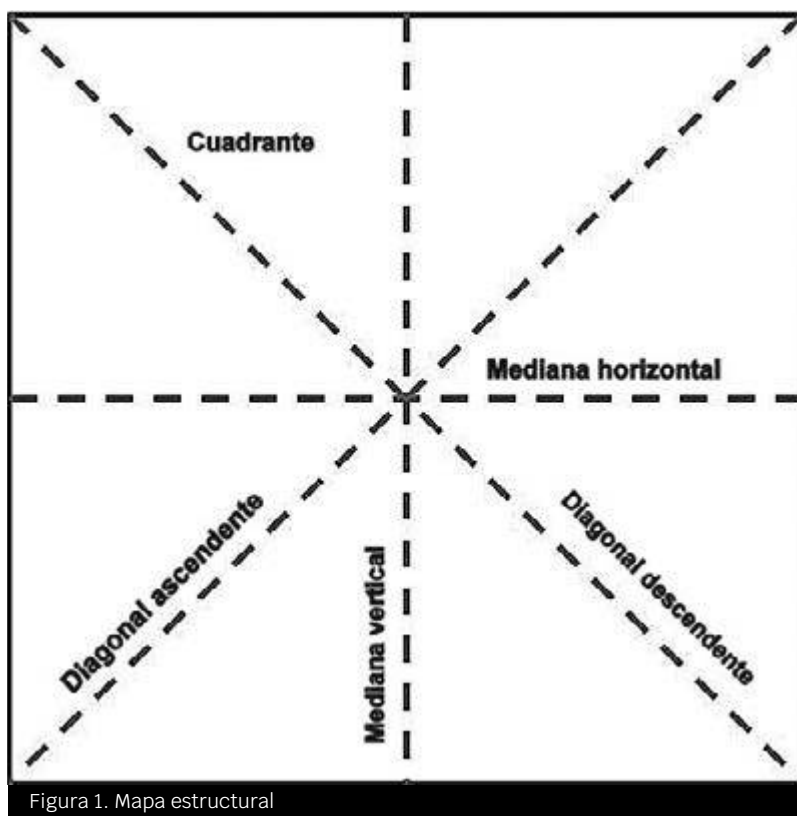


Figura 1. Mapa estructural

Conocer el comportamiento de las figuras en ese campo de fuerzas es, entonces, esencial para los artistas a la hora de producir una obra. Permite, en primer lugar, garantizar que el proceso compositivo resulte en una obra equilibrada. ¿Cuáles son las posiciones más reposadas? El centro, en el que todas las fuerzas se equilibran, y a lo largo de las diagonales, principalmente más cerca de los ángulos. El equilibrio está influenciado por el tamaño, el color, la ubicación y la dirección de las figuras. En una composición equilibrada todos estos factores se determinan mutuamente. Se tiene la sensación de que no es posible ningún cambio, y el todo asume un carácter de «necesidad» en cada una de sus partes. La simetría, en la que las dos alas son exactamente iguales, es una de las maneras más elementales de crear equilibrio y constituye un recurso muy utilizado, por ejemplo, en publicidad gráfica. Otro factor que incide en el equilibrio es el peso, una propiedad de los objetos visuales altamente influenciada por la fuerza de gravedad. La lista de consejos dirigidos a equilibrar los pesos visuales es extensa, basten estos pocos ejemplos: los cuadrantes inferiores soportan más peso que los superiores; visualmente un objeto será más pesado cuando se lo sitúe más arriba; el cuadrante superior izquierdo soporta más peso que el cuadrante superior derecho, por lo cual todo objeto parecerá más pesado a la derecha del cuadro; las posiciones fuertes del mapa estructural (centro y medianas) soportan más peso; los primeros planos soportan más peso que los que se alejan en profundidad; los colores claros son más pesados que los oscuros, etcétera.

Por el contrario, el desequilibrio se da cuando los ojos no pueden establecer con claridad la ubicación de las figuras porque las distintas fuerzas visuales están compitiendo. Recordemos que para el autor:

Una composición desequilibrada parece accidental, transitoria y, por lo tanto, no válida. Sus elementos muestran una tendencia a cambiar de lugar o de forma para alcanzar un estado que concuerde mejor con la estructura total. En condiciones de desequilibrio, el enunciado artístico deviene incomprensible [...]. Excepto en los raros casos en que éste es precisamente el efecto que se busca, el artista se esforzará por alcanzar el equilibrio a fin de evitar esa inestabilidad (Arnheim, 1954, p. 36).

Si bien Arnheim se refiere ocasionalmente al lenguaje musical, su análisis reproduce la misma lógica. Es el mecanismo estructural el que determina que los sonidos que llegan al oído en un momento, de acuerdo a este mapa estructural preexistente, sean procesados por el tímpano formando una única vibración compleja, que será descompuesta por el oído interno cuando sea necesario. La subdivisión o no de los elementos constitutivos estará determinada por la estructura de la forma dentro de

la dimensión temporal. Algunas de las condiciones señaladas por el autor podrían transpolarse al lenguaje sonoro, considerando el funcionalismo del sistema tonal. Aquí también hay un punto de reposo (la tónica): patrones de simetría; motivos o frases regulares que se orientan hacia puntos de mayor tensión que deben forzosamente resolverse y una voluntad manifiesta de equilibrio.

El empleo de esta suerte de «recetas compositivas» en la lectura y en la producción de imágenes visuales y sonoras —en ocasiones con una cierta carga fundamentalista— acarrea varios malentendidos. Por un lado, se advierte el modo positivista de conocer el mundo, según el cual «[...] de alguna manera ese mundo es visto con la lente del ordenamiento previo» (Entel, 1998, pp. 88). La aplicación del mapa estructural para el análisis de imágenes es muy frecuente en las clases de Historia del Arte. Los alumnos pasan largo tiempo superponiendo papeles de calcar sobre una pintura, por ejemplo, detectando las principales direcciones, tensiones, etcétera. Más allá de que el sistema se aplica a obras de cualquier época y lugar, lo cual ya es cuestionable, la mayoría de las veces es tal el enredo de líneas que resulta verdaderamente difícil encontrar la correspondencia entre esos esquemas y la obra de origen. Además, hoy el equilibrio no es un requisito indispensable de las obras, sino una decisión compositiva vinculada a la intención poética. Un material más de los disponibles en la cultura contemporánea. El equilibrio es un concepto ajeno a gran parte de la producción visual y musical del siglo XX, y los casos en los que se busca el efecto contrario parecen ser bastante más frecuentes de lo que sospecha Arnheim.

Por otro lado, se reconoce la voluntad moderna de reducir lo complejo, lo diverso y lo circunstancial a lo simple, lo uniforme y lo universal. La pretensión de universalidad, innatismo y objetividad son de dudosa comprobación en lo que se refiere a la percepción en general, pero se desmoronan precisamente en su traslado al terreno del arte. La tendencia a la simplicidad y a la unidad, la búsqueda del equilibrio, la simetría, la armonía de las partes son pautas compositivas cuyo surgimiento es rápidamente localizable en términos históricos, el Renacimiento, y, por lo tanto, no son normas transferibles a las producciones de otras épocas y de otros espacios.

El sujeto de la percepción —y doblemente en el caso de la percepción estética— no puede abordarse de modo sencillo mediante la descripción de su capacidad perceptiva en abstracto. Tampoco solucionan el problema las extensas investigaciones sobre la visión desde descripciones que se centran estrictamente en el funcionamiento fisiológico del ojo. Ver no es sinónimo de mirar. Afirma Jacques Aumont (1992) que «con la noción de mirada abandonamos ya, naturalmente, la esfera de lo puramente visual

[...] la mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión» (p. 62). En otras palabras, si con el término *visión* se alude al sistema de operaciones ópticas, químicas y nerviosas por medio del cual el sujeto percibe, con el de *mirada* se amplía sensiblemente el campo al incorporar las múltiples y, en ocasiones, contradictorias variables que se esconden en ese aparente acto natural y mecánico. Del mismo modo, como lo señala Pierre Schaeffer (1996), oír no es sinónimo de escuchar. Al observador gestáltico neutro, estándar, pasteurizado, sin historia ni intereses, se le opone un sujeto activo intermediado por su tiempo y por su espacio —es decir, por su cultura—; por su ideología individual, de clase y de época; por apetencias personales, deseos y pulsiones.

Por último, porque el objeto percibido pierde en este contexto su valor relativo. El objeto, advierte Nelly Schnaith (1988), es percibido no porque esté presente, sino porque es seleccionado por un sujeto y es ese sujeto quien le confiere significación y sentido; es, en definitiva, quien lo interpreta. Si bien es cierto que el mismo Arnheim ha señalado la incidencia que ejerce en el sujeto la experiencia, la educación y la cultura en el acto perceptivo, no es menos cierto que el énfasis ha sido puesto en el análisis de las propiedades intrínsecas de las formas, sobreestimando su capacidad de control sobre la respuesta del observador —la cual, por otro lado, sería predecible— y relegando la influencia de los factores externos.² Diríamos, de acuerdo con Régis Debray (1994), que «más que visiones, hay [...] organizaciones del mundo» (p. 39) y estas organizaciones son construcciones culturales, formas simbólicas con relación a una concepción de lo visible y, por lo tanto, transitorias.

Si percibir una imagen (cualquier imagen) es un proceso complejo que excede los estímulos sensoriales y los aspectos fisiológicos, agreguemos que en el caso de la percepción estética lo dicho hasta aquí se ramifica en múltiples direcciones. El objeto de la percepción artística se distingue de los otros por haber sido producido con una intencionalidad estética. No abundaremos en la apertura significativa que promueve, tema que ha sido extensamente desarrollado por Umberto Eco en *Obra abierta* [1962] (1965). Recordemos, no obstante, que su carácter fundamentalmente ambiguo rompe con cualquier automatismo perceptivo, con lo cual establecer métodos de análisis a priori bajo el supuesto de que la obra es «transparente» —si se permite el término— y que su lectura es previsible pareciera una estrategia de verificación incierta, principalmente, cuando

² Para ampliar sobre el tema del supuesto control de los movimientos oculares en las experiencias visuales, desde una postura crítica, ver *Ideas y formas en la representación pictórica* (1991), de Vicenç Furió (pp. 138-142) y *La imagen* (1992), de Jacques Aumont (pp. 63-63).

se aplica al arte contemporáneo, en el que cada obra instituye su propio código, constituyendo su sintaxis, sin ser posible erigirla en norma y extenderla a otras obras.

La práctica, más frecuente de lo deseable, de atribución de significados fijos a una posición, una dirección, un color, que generaliza sus impactos emocionales por fuera de su materialidad, de su contexto de funcionamiento y de su situacionalidad histórica, demanda, a la luz de sus escasos resultados, un salto cualitativo y una actualización de sus marcos teóricos.

Es cierto que el arte *habla* a través de la forma y que son sus propiedades (las de la forma artística) aquello que la distingue de otras formas del decir (la cotidiana, la científica, etcétera). Pero esto no es lo mismo que afirmar que la lectura de la imagen depende únicamente del análisis de las estructuras formales en sí mismas. Las formas artísticas resultan de diferentes maneras de ver el mundo y, por ende, de representarlo. Que quede claro: la crítica al formalismo que estamos planteando no significa que debamos desentendernos de la forma de las obras, sino más bien intenta reparar una vez más en que no todas las formas son siempre posibles ni viables, ni siquiera imaginables.

Hechas las aclaraciones del caso, volvamos por un momento a la Teoría de la Gestalt, en especial a sus célebres leyes, sin olvidar las limitaciones advertidas hasta aquí, es decir, teniendo presente tanto la ayuda que brindan al explicar determinadas experiencias visuales como lo indispensable de su relativización. Veamos unos pocos ejemplos. La Ley de Simplicidad es el más general de los principios y representa, en realidad, el que fundamenta la formulación del resto de las leyes. Estipula que los estímulos ambiguos tienden a analizarse de la forma más sencilla posible. Uno de los esquemas con los que suele graficarse es el siguiente [Figura 2]:

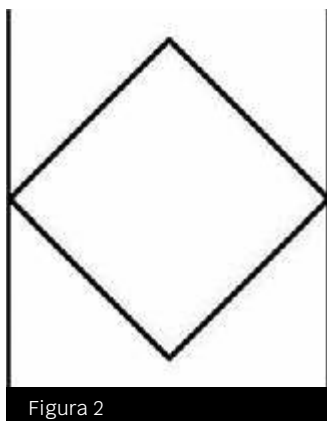


Figura 2

En él se aprecia que es más simple percibir un rombo en medio de dos líneas paralelas que dos letras «K» enfrentadas. Esta afirmación, que se presenta como una condición general de la percepción, requiere, sin embargo, de un aprendizaje previo, puesto que el sujeto debería estar familiarizado con los signos del alfabeto arábigo. ¿Cómo se verificaría este principio en las obras de arte? No sin dificultades. Si, de acuerdo a lo que dijimos antes, lo propio del discurso del arte es la ambigüedad, su aplicación indiscriminada estaría soslayando la evidente distinción entre, por ejemplo «[...] *Las Meninas*, de Velázquez —que sin duda sería una lástima que hubieran tendido a la simplicidad— y un cuadro de Mondrian —que quizás la buscaba [...]» (Furió, 1991, p. 100) [Figuras 3 y 4].



Figura 3. *Las Meninas* (1656), de Diego Velázquez³

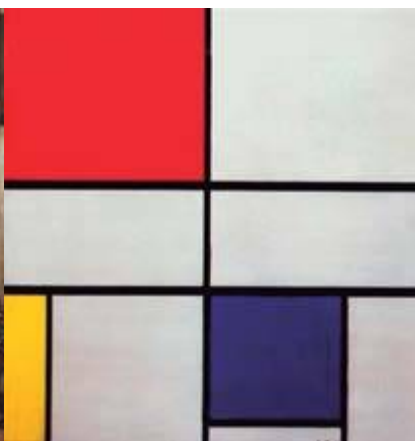


Figura 4. *Composición C (N.º III). Con rojo, azul, amarillo y negro* (1935), de Piet Mondrian⁴

Otro tanto podría decirse de la Ley de Simetría. Esta postula que tendemos a percibir de la manera más simétrica posible y, como se ha dicho unas páginas antes, garantiza el equilibrio al tratarse de imágenes fuertemente estables [Figura 5].

3 Obra de dominio público.

4 Obra de dominio público.



Figura 5. *Planos y color deliberados* (1947), de Gyula Kosice⁵

Sin embargo, tal como advierte Furió, incluso la fórmula supuestamente más consolidada de la Teoría, *simetría=equilibrio=estabilidad*, es violentada por imágenes simétricas pero altamente inestables, como por ejemplo, buena parte de las obras del *optical art* (Furió, 1991) [Figura 6].

5 Obra que puede ser usada con fines educativos.

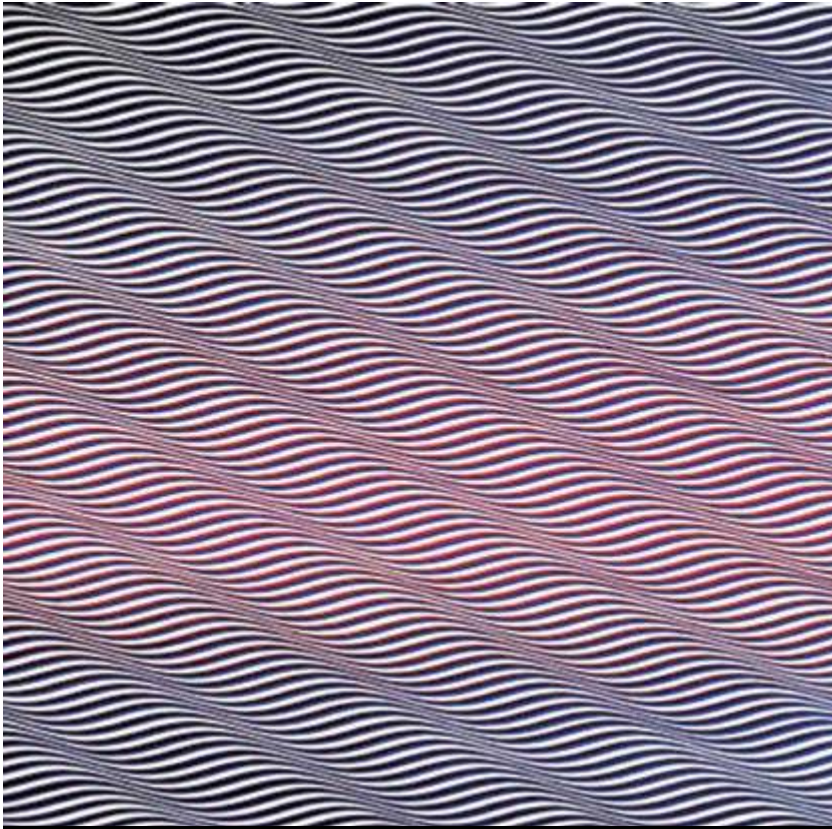


Figura 6. *Cataract 3* (1967), de Bridget Riley⁶

Otra de las más difundidas es la Ley de Agrupamiento. Se refiere al comportamiento de las partes con relación a la totalidad, sobre la base de los principios de semejanza (similitud de tamaño, dirección, forma, color) y de proximidad (similitud de ubicación). Cuando el agrupamiento es por semejanza, los elementos similares tienden a reunirse independientemente de la distancia que mantengan entre sí.

Muy utilizada en el diseño en comunicación visual, por ejemplo en el diseño editorial o en la señalética, se trata por el contrario de reducir al máximo los niveles de ambigüedad para orientar una interpretación «literal» de la imagen. Esto justifica, si se quiere, la inclusión de este contenido en los programas de lenguaje visual y el conocimiento de las leyes gestálticas.

⁶ Obra que puede ser usada con fines educativos.

De todos modos, aun en estos casos, la interpretación está fuertemente ligada a factores simbólicos muy codificados. Pensemos en las siluetas que señalan en los baños públicos: de hombres, de mujeres. Son íconos (tienen cierto parecido con aquello que representan), pero tienen carácter simbólico (el pelo largo para las mujeres es una convención). También son índices (una cuestión de contacto, de contigüidad física) porque hay que colocarlas en la puerta correcta y no en otra. Consideremos el problema comunicacional que se genera cuando alguien quiere innovar y reemplaza esos íconos, por ejemplo, por las palabras Gala y Dalí, o por formas sintetizadas de manera poco habitual [Figura 7].

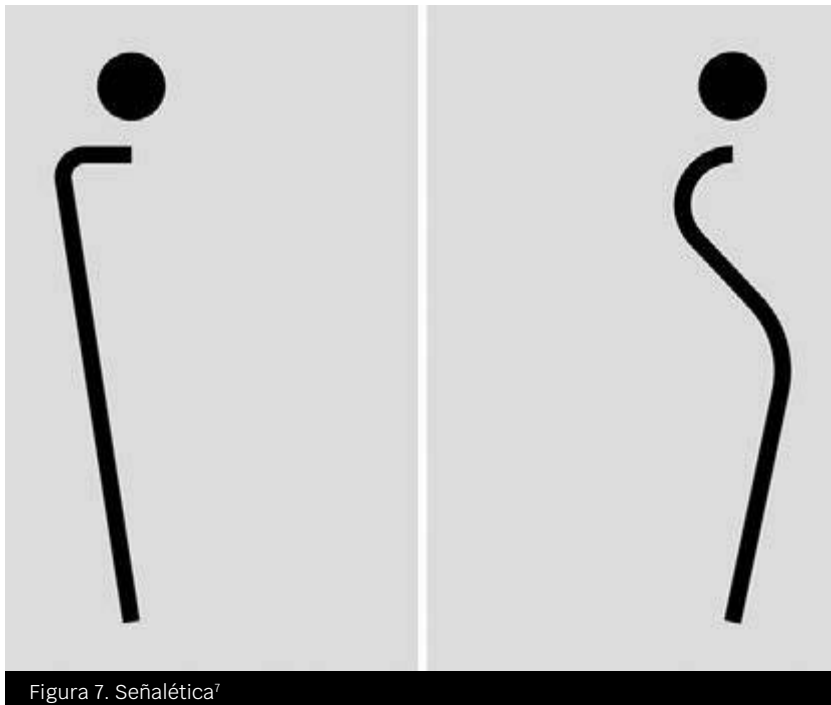


Figura 7. Señalética⁷

Aun en estos casos que requieren de una lectura lo más inmediata posible, ésta es factible si existen códigos compartidos. Y estos códigos son culturales, no naturales.

Por último, analicemos la relación figura-fondo en la siguiente publicidad de Absolut [Figura 8].

⁷ Señalética diseñada por José Luis Jiliberto Herrera (2011).



Figura 8. Publicidad de Absolut

Si nos atenemos a la definición gestáltica, la figura está compuesta por las dos mujeres. Éstas son figuras humanas, por lo cual sin dudar lo las reconocemos como «las figuras» de la imagen. Además, están bien

definidas, ocupan el centro de la composición —fuertemente simétrica— y se ubican en el primer término. El fondo, por detrás, rodea la figura, le sirve de «escenario». En síntesis, tanto la figura como el fondo reúnen las características necesarias para ser reconocidos como tal. Sin embargo, hay un conocimiento previo que modifica esta descripción aparentemente objetiva: la forma de la botella de Absolut. El autor de la publicidad violenta la Ley de Figura-Fondo, la subvierte hasta tal punto que logra que aquello que literalmente no está, la botella, dado que en verdad es el resultado de un accidente arquitectónico, se convierta en figura. Por medio de una elipsis, el «vacío» es la figura: la ausencia que evoca una presencia.

Insistir una vez más en la importancia del contexto no es atribuible a la simple obcecación. Pareciera no haberse consolidado como parte de los acuerdos básicos entre los miembros de la comunidad académica. En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, uno de los debates recurrentes es el que se da entre los diseñadores —visuales e industriales— y los «artistas». Los primeros tienden a escindir su disciplina de la tradición del arte y del campo visual que habitualmente es su objeto de estudio. El argumento es que el diseño no busca representaciones estéticas, sino respuestas formales que sean funcionales a la demanda de un producto determinado. A tal punto llega esta tendencia que incluso algunos compañeros y colegas insisten con reponer las asignaturas Morfología o Visión en las currículas porque entienden que la denominación Lenguaje Visual está demasiado ligada al campo de las artes plásticas, sobrevolando el hecho de que Morfología tiende a desvincular la organización formal de su semántica, y que Visión pone el énfasis en el aparato óptico más que en la construcción discursiva.

En una clase de primer año, un alumno cuestionó la pertinencia de los contenidos de formación estética en la asignatura Lenguaje Visual argumentando que él, futuro diseñador, tendría que privilegiar lo funcional por sobre la estética en el diseño de un tablero de operaciones de un avión, puesto que así garantizaría la seguridad que este tipo de productos demanda. Aun en este argumento, que parece de simple sentido común, la discusión es falsa: nada explicaría entonces por qué reconocemos como antiguo o como actual dos diseños de un mismo producto cuyas funciones se han mantenido inalterables (el tablero del ejemplo o una plancha, una heladera o cualquier otro). La pulseada por el carácter extraartístico del diseño es también vacía.

Otro argumento de algunos diseñadores es la sujeción del diseño a los intereses de un cliente. Se presupone que el arte ha permanecido impoluto, desde sus orígenes más remotos, ante las presiones del mercado y del poder. Como si Bach no hubiera compuesto sus sonatas para satisfacer la demanda de la iglesia protestante alemana o Mozart de la nueva burguesía

moderna. Dejemos, una vez más, que desde el marxismo Debray (1992) acuda en nuestra ayuda:

[...] quien quiera que observe una imagen exclusivamente a través de las formas plásticas no tardará en comprobar que el poder y el dinero han sido y siguen siendo los dos tutores del «arte» desde la más remota antigüedad.

[...] Será fácil mostrar que la factory de Warhol estaba ya en el taller de Rembrandt (el hábil manager experto en promoción y relaciones públicas al que «le gustaba la pintura, la libertad y el dinero»), y el taller del maestro en el officium del artesano, donde Alejandro va a ofrecer a Apeles su señora. Que las complicaciones del contrato que vincula a Sixto IV y Rafael eran equiparables a las de la firma Renault con Dubuffet; que el mecenazgo de empresa es tan interesado y, a pesar de ello, tan saludable como el Cayo Clinio Mecenas en tiempos de Augusto; que en materia de magnificencia, las fundaciones filantrópicas americanas no son en nada inferiores a los Tolomeos de Alejandría; que el mercado del arte es tan viejo como el arte (de hecho, le precede), y que sin la preocupación publicitaria de los generosos donantes o patrocinadores de la ciudad griega (por no hablar de Lorenzo el Magnífico o de Francisco I), Atenas y Delfos no habrían pasado de ser colinas cubiertas de maleza. [...] Para nosotros la cuestión es saber, puesto que un fabricante de imágenes es por destino, en el universo católico y desde hace mil años, el proveedor de gloria de los poderosos, si es el mismo tipo de individuo que ha trabajado sucesivamente en la gloria de Jesucristo, de su ciudad, del Príncipe, del gran burgués coleccionista, de la fundación Olivetti o de su propia persona, con los mismos efectos de presencia y potencia (p. 177).

Nada más lejos de nuestro espíritu que discutir con los diseñadores. Baste decir en defensa de estas líneas que es opinable si la distancia entre arte y diseño se da en el campo profesional. Es mucho menos probable sostener que el mundo visual, la construcción discursiva o compositiva, la organización del espacio, los problemas de encuadre, de niveles de síntesis, de ambigüedad, entre otras cuestiones, difieran del arte en términos de disciplina. En consecuencia, hay un territorio común entre el diseño y las artes plásticas (incluso mayor que entre algunas artes plásticas entre sí) en el tratamiento de las funciones perceptuales, de los criterios interpretativos y de las intervenciones culturales y psicológicas en esa percepción.

De hecho, la distinción entre lo artístico y lo útil no se sostiene ni siquiera en la propia historia del arte occidental, la cual incluye la presencia de innumerables objetos que son a la vez funcionales, simbólicos y estéticos (retablos, mobiliario francés, joyería, tapicería, etcétera).

Este debate se inscribe, evidentemente, en uno mayor: ¿qué es entonces el arte? Decía en otro texto:

Preguntar por el arte es preguntar por la definición de un concepto construido por el hombre en ciertas coordenadas espaciotemporales. Cada época ha respondido a este interrogante de manera muy distinta, estableciendo sus alcances y sus límites. Las palabras, sus significaciones, las interpretaciones, cambian. El concepto de arte muta, igualmente, como cualquier otro (Ciafardo, 2007).

Y agregaría que también cambia la percepción. La mirada, insistimos, no es neutra, ni ahistórica ni aideológica, sino una construcción cultural. De ahí que renovar los marcos teóricos, conocer el universo visual de los alumnos y, sobre todo, poner en cuestión las rígidas reglas del formalismo conductista pedagógico pareciera ser hoy una tarea impostergable para los docentes de arte.

Redefinir lo perceptual implica atender la complejidad tanto de los factores que intervienen en la constitución del objeto como de los múltiples condicionantes de la subjetividad. Aún a riesgo de caer en definiciones elementales, afirmar la existencia de esa subjetividad y su carácter mutable, cultural e histórico no deja de ser necesario frente a la persistencia con que las corrientes biologicistas renacen una y otra vez bajo distintas denominaciones pero con idénticos objetivos en el sistema educativo. Si la percepción supone más la comprensión que el entrenamiento; si los axiomas universales de los estudios positivistas se relativizan cada vez que un dato perceptual adquiere distintos significados de acuerdo a sus condiciones de recepción o a su lugar en la trama compositiva; si la cultura, el inconsciente, el conocimiento previo, la ambigüedad atraviesan esa percepción, es ineludible que estas definiciones teóricas encuentren correlato en las prácticas docentes. Si la mirada y la escucha no son neutrales, si oír no es escuchar, si mirar no es ver, entonces, la percepción es un contenido a tratar por fuera de sus rasgos instrumentales. La percepción es un paso hacia la comprensión y la interpretación del mundo, no para controlarlo sino para producir sentido. La función social de liberación sensitiva desempeñada por el arte y su capacidad de transmisión simbólica a la que alude José Jiménez (1986) es posible cuando el campo sensible no es sujeto a domesticaciones ni a reglas fijas, sino a su enriquecimiento y ampliación. Esta ampliación no es cuantitativa, no se trata de ver más ni de escuchar aisladamente más cantidad de eventos, sino de romper los esquematismos en el acto perceptual, asumiendo en el mismo acto el carácter ambiguo del lenguaje del arte, su capacidad de aludir, de sustituir, de metaforizar, su distancia de

la mera reproducción. Percibir no es percibir bajo las normas establecidas «por a priori» determinados por la naturaleza misma o por sistemas de representación que se han naturalizado y que en realidad reproducen modos de entendimiento y de organización del mundo.

La percepción dirigida tiende a generar automatismos, respuestas previsibles y producciones estandarizadas. «Se supone que la percepción artística ataca esta inmediatez que, en verdad, es un producto histórico: el medio de experiencia impuesto por la sociedad establecida pero coagulado en un sistema autosuficiente, cerrado, “automático”» (Marcuse, 1969, p. 45). En cambio, el trabajo sobre la percepción en las clases de arte debería tender a lo contrario, sobre todo en un momento caracterizado por la tendencia cada vez más sostenida a la homogeneización y a la espectacularización de la vida cotidiana. Las rígidas reglas del canon tradicional no alcanzan a la hora de percibir y de interpretar la explosión, la mutación y la hibridación de los materiales del arte contemporáneo.

Una última consideración. En las clases de Lenguaje Visual se espera que las imágenes producidas por los alumnos se adecuen a las exigencias de la tradición, razón por la cual éstas deben ser equilibradas y armoniosas, de acuerdo al concepto de totalidad gestáltica. Esta concepción que opera como un mapa y que crea un orden no es la única disponible. De hecho, se opone a la totalidad tal como es entendida por los autores de la Escuela de Frankfurt, para quienes la totalidad está diferida; es en todo caso un deseo, pero rescata el valor de los detalles, de lo provisorio, de las tensiones y de las contradicciones. La totalidad orgánica gestaltista rechaza la opacidad, lo fortuito, la ambigüedad, es decir, impugna los rasgos precisamente más específicos del discurso poético. La tarea docente debería ser atravesada, entonces, por la pregunta sobre cómo podrían expandirse las coordenadas de la mirada, poniendo en cuestión la fórmula fácil y el lugar común. Los estudiantes podrán echar mano de los saberes que provienen de la Teoría cuando estos aportan soluciones compositivas en función de sus proyectos de producción. Pero también podrán sacudirlos, trastocarlos, subvertirlos, cada vez que la imagen poética reclame la apertura de la mirada.

REFERENCIAS

- Arnheim, R. [1954] (1993). *Arte y percepción visual*. Madrid, España: Alianza.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.
- Ciafardo, M. (2007). *F de Ficción*. La Plata, Argentina: Inédito.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, España: Paidós.
- Eco, U. (1965). *Obra abierta*. Barcelona, España: Seix Barral.

Entel, A. [1962] (1999). *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

Furió, V. (1991). *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona, España: Anthropos.

Herrera, J. L. J. (2011). Programa señalético para Escuela de Arquitectura. *I+Diseño. Revista Internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño*, 5 (III). Recuperado de http://www.disenio.uma.es/i_diseño/i_diseño_5/documento11.htm.

Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre*. Madrid, España: Tecnos.

Kosice, G. (1947). Planos y color deliberados. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/gyula-kosice/planos-y-color-liberados-1947>

Marcuse, H. (1969). *Un ensayo sobre la liberación*. Ciudad de México, México: Joaquín Mortiz.

Mondrian, P. (1935). *Composición C (N.º III). Con rojo, azul, amarillo y negro* [Óleo sobre lienzo]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/composition-c-no-iii-with-red-yellow-and-blue-1935>

Riley, B. (1967). *Cataract 3*. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/bridget-riley/cataract-3-1967>

Schaeffer, P. [1966] (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, España: Alianza.

Schnaith, N. (1988). Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual. *Revista Tipográfica*, (4), 27-29.

Velázquez, D. (1656). *Las Meninas* [Óleo sobre lienzo]. Ubicación: Museo del Prado, Madrid, España. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/diego-velazquez/las-meninas-detail-of-the-lower-half-depicting-the-family-of-philip-iv-of-spain-1656>.



LA AMPLIACIÓN DE LOS MATERIALES EN EL ARTE ACTUAL¹

MARIEL CIAFARDO, PATRICIA MEDINA,
MARGARITA DILLON Y CORINA ARRIETA

«Mientras no se inicie la obra se tiene apenas algunas y más bien vagas ideas [...] ¿Quién determina la forma, la intensidad, la calidad de este proceso? Técnica, materia, forma, interactúan vital y necesariamente.»
Marta Zatoryi (2007)

Según el *Léxico técnico de las artes plásticas*, materia «es aquello con lo cual se hace algo según una forma determinada, imaginada, etc. Materiales utilizados para la realización de una estructura plástica, arcilla, tintas, yeso, piedra, madera, lápiz, etc.» (Crespi & Ferrari, 1989, p. 66). En esta definición subyace un concepto de materia heredado del materialismo mecanicista, el cual considera a la misma como una realidad inerte, como algo quieto e inmóvil. En el proceso de producción de la obra, entonces, la materia es un dato secundario, simplemente, el útil que el artista manipula mediante una técnica para dar forma a su idea. Es, por lo tanto, anterior a la forma.

Esta concepción se fue consolidando a lo largo de los siglos a partir del Renacimiento, momento en el cual se configura la noción eurocéntrica de obra de arte. Además de ser armónica, equilibrada, producida en el marco de las normas establecidas por el sistema de la perspectiva y de la doctrina de las proporciones, debía ser única, original, irrepetible y perdurable. Significó, asimismo, el establecimiento de una clara escisión entre el arte y la artesanía, entre artes mayores y artes menores: las primeras, la pintura, la escultura y la arquitectura (más tarde, el dibujo); las segundas, el grabado, la cerámica y todo aquello que no encajara en el canon y que, por lo mismo, pasaron a denominarse «artes aplicadas, industriales o decorativas». La exigencia de perdurabilidad, que fue extraña a grandes

¹ Este capítulo es una versión revisada y ampliada del texto de circulación interna de la cátedra Lenguaje Visual 1B: «Algunas consideraciones sobre materiales no convencionales», de Mariel Ciafardo, Margarita Dillon, Patricia Medina.

obras y muchos períodos, impuso la necesidad de utilizar los que fueron llamados «materiales nobles», es decir, aquellos que garantizan la menor degradación con el paso del tiempo.

Evidentemente, es indudable la necesidad de revisión y de ampliación de este marco teórico a la luz de la explosión de la imagen en el mundo contemporáneo. La materia —tal como se ha ocupado de caracterizar el materialismo dialéctico— es una realidad dinámica, potencia de ser algo que contiene la capacidad de su propio movimiento. Desde esta perspectiva, la materia «no es únicamente un tosco movimiento mecánico, mero cambio de lugar; es calor y luz, tensión eléctrica y magnética, combinación química y disociación, vida y, finalmente, conciencia» (Engels, 1961, p. 18). La conciencia, en este caso, es entendida como una especie de trasfondo ideológico, de creencias y de costumbres. Por lo tanto, es necesariamente un producto, una manifestación de la materia como conocimiento acumulado.

Los materiales, entonces, ya no se consideran un simple soporte de la forma, sino una de las decisiones esenciales de la realización, en la medida en que la producción artística consiste en un proceso dialéctico entre la idea y su materialización. Este diálogo, que puede comenzar por un concepto o por la seducción que provoque un material, no se detendrá hasta que el artista dé por concluida la obra.

Pese a lo obvio que resulta la importancia de la dimensión material en el arte actual —cuya multiplicación ha sido extraordinaria en las últimas décadas—, los programas de las asignaturas de Lenguaje Visual no han incorporado el tema como contenido de la enseñanza. Sin embargo, no solo debería integrarse a la formación, sino convertirse en la centralidad a partir de la cual se organice el resto de los contenidos. Brindar a los alumnos abundantes ejemplos de obras que amplíen el universo de los materiales y las herramientas en torno a los criterios para su selección se vuelve fundamental a la hora de profundizar cualquier otro tema. Una línea, una textura, un color, así como la construcción del espacio y del tiempo, son puras abstracciones si no están atravesadas por una profunda reflexión sobre la poética de los materiales —cabe recordar que las técnicas son abordadas en los talleres de la formación básica, mientras que en Lenguaje Visual devienen de los muy diversos proyectos de producción de cada estudiante—.

Históricamente, se han estabilizado asociaciones específicas entre materialidad y formas de representación artística. Por ejemplo, una pintura tradicional de caballete será tal si es realizada con acrílico o con óleo sobre tela, con la correspondiente técnica pictórica. Así, los materiales, los soportes y las técnicas forman unidades que condicionan de forma recíproca las prácticas al interior de las disciplinas de las artes visuales y son, en ocasiones, la base de las distinciones de géneros y estilos. Por lo

tanto, están cargados (en función de su contexto) de fuertes significaciones. Estas relaciones se van consolidando culturalmente e inciden en nuestra percepción de las imágenes. Dicho de otra manera, a lo largo de los siglos solo algunos objetos y sus materialidades prefijadas se han ido legalizando —con ayuda de la Estética, la Historia del Arte, el mercado y la crítica— como producciones artísticas. Es el contexto socio-histórico y cultural el que valida las «normas» o las «convenciones» estéticas. Si bien los límites disciplinares se desdibujan en la producción contemporánea, el legado de la tradición aún está presente en el imaginario social y es material de acciones poéticas para muchos artistas que, alterando alguno o varios de los elementos de este sistema, generan rupturas que interfieren en la expectativa social entre el tipo de obra y el material preestablecido por la tradición disciplinar.

Se analizan a continuación producciones de artistas contemporáneos que ponen en tensión las articulaciones formales con los códigos de representación o con la tradición de las disciplinas. Los ejemplos permiten visualizar cómo las relaciones entre materiales, técnicas y procedimientos, escalas, dispositivos y emplazamientos son manipuladas haciendo de éstas la base conceptual/material de su producción.

Las obras de Chuck Close son imágenes que se perciben como pinturas o fotografías [Figura 1]. Su serie fotorrealista de retratos es el resultado de un complejo proceso técnico que incluye el escaneo de placas de daguerrotipo, luego convertido en tramas digitales en las cuales el artista, asociado con Magnolia Tapestry Project, controla cada píxel del archivo para ser traducido en un tapiz mediante un *jacquard* electrónico. De este modo, la antigua técnica fotográfica, la pintura de retrato y el tradicional tapiz son puestos en tensión. Con la sustitución de la herramienta, de la técnica y del material convencional —ya que han sido eliminados la mano del artista, la cámara, el pincel o el lápiz—, Close interpela al espectador al componer una imagen realizada por componentes altamente familiares, pero cuya combinación desestabiliza cualquier expectativa devenida de la experiencia.

Aunque alejadas del realismo y sin la sofisticación tecnológica del ejemplo anterior, las obras de Tucker Schwarz se enrolan en la misma línea. Sus imágenes, basadas en fotografías de solitarios barrios suburbanos, presentan contornos de fachadas, de árboles y de postes eléctricos y telefónicos. Son en apariencia sutiles dibujos, pero en realidad las líneas y las texturas están realizadas con hilo y máquina de coser, en un trazado de líneas rectas y orgánicas que configura un paisaje etéreo [Figura 2]. Aquí, nuevamente, se ven alteradas las características que definen al dibujo: ya no hay lápices ni tintas, sino hilos; el soporte de muselina ha sido bordado y la herramienta que operaba la mano del artista fue reemplazada por una máquina.

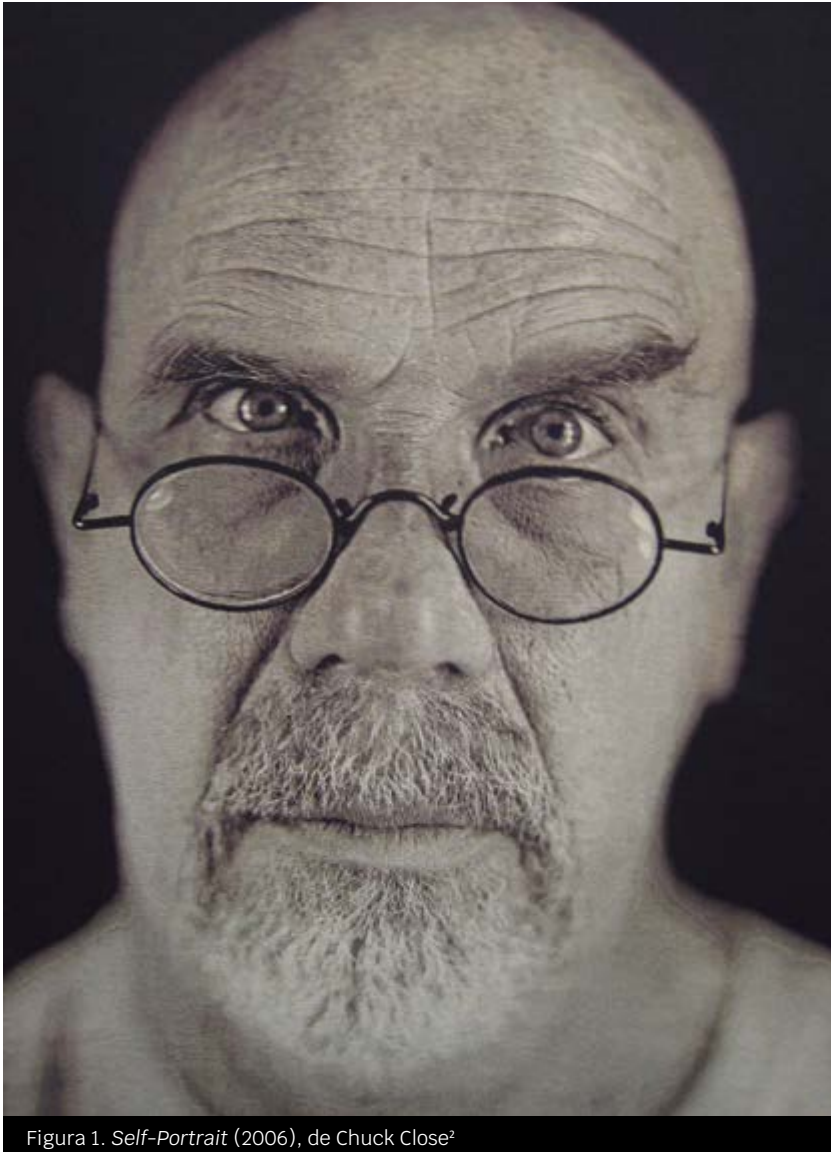


Figura 1. *Self-Portrait* (2006), de Chuck Close²

² Obra que puede ser utilizada con fines educativos. Licencia Creative Commons: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/>

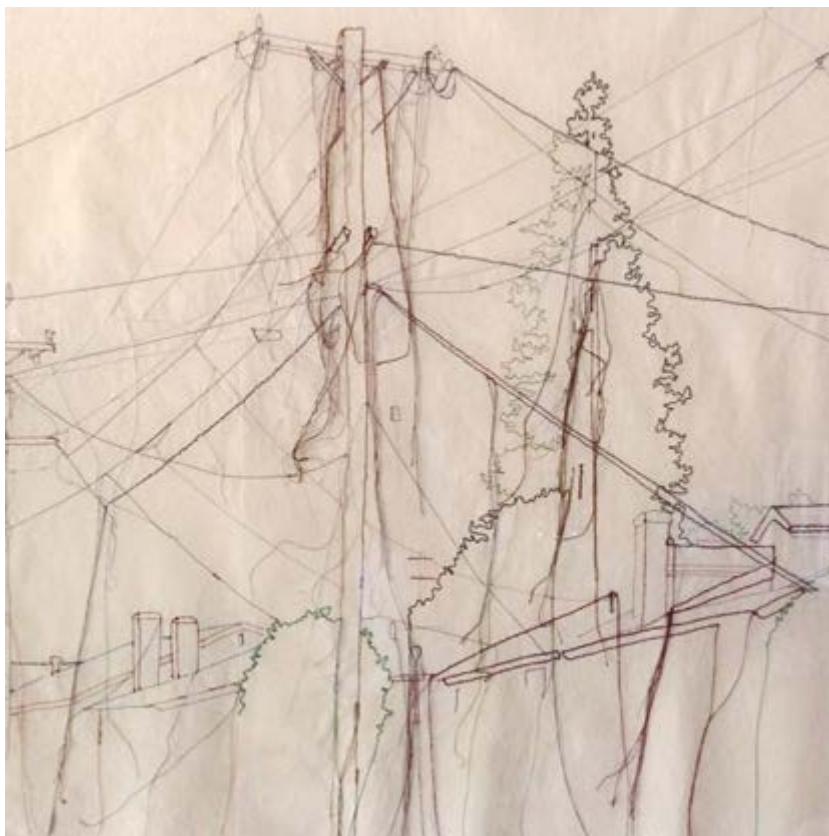


Figura 2. *Sin título (Detalle)* (2003), de Tucker Schwarz³

La obra de Graciela Sacco consiste en un conjunto de valijas dispuestas en el piso. No es posible ver el contenido (*Las cosas que se llevaron*) de estos objetos tan conocidos, tan familiares, sino sus superficies transformadas por la acción de la artista, quien, mediante impresiones heliográficas, estampó manos entrelazadas sobre cada uno de ellos [Figura 3]. Las valijas son a la vez el soporte, poco convencional, de la obra y de los recuerdos que activan. Sacco establece un diálogo entre la antigua técnica que produce imágenes borrosas, poco definidas, las delgadas grietas del cuero gastado y la textura de las arrugas de la piel de las manos que alguna vez cargaron el peso del equipaje. Y es en esta relación que reside la poética de la imagen.

³ Obra que puede ser utilizada con fines educativos. Licencia Creative Commons: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/>



Figura 3. *Las cosas que se llevaron* (2008), de Graciela Sacco. Heliografía sobre valijas

El soporte vuelve a ser protagonista en la obra de Oscar Muñoz [Figura 4]. Sobre unas cortinas plásticas translúcidas de baño, se adivinan figuras humanas que adoptan distintas posiciones. Vistas en conjunto, la variación de las posturas genera un ritmo de secuencia temporal que ocasiona la sensación de movimiento. Muñoz transfiere fotografías masculinas y aplica sobre ellas las tintas, mientras deja correr el agua sobre el plástico. La relación conflictiva entre la superficie, el material y la técnica produce un efecto de inestabilidad e indefinición de las formas, tal como sucede en la situación de una ducha hogareña cuando el vapor invade el ambiente. El espectador se enfrenta a experiencias contradictorias. Por un lado, se convierte en *voyeur* de un acto cotidiano y absolutamente íntimo en medio de una sala de exhibición pública. Por otro, al recorrer la instalación, esa supuesta invitación a acercarse y espiar le es negada: detrás de las cortinas no hay nada, solo ausencia.

La obra de Nadín Ospina, *Ídolo con calavera* (1998), es realizada a partir de procedimientos y materiales asociados a la tradición escultórica [Figura 5]. Sin embargo, el quiebre se produce al advertir que el artista propone una versión insólita de la forma de la escultura precolombina con la representación de Mickey Mouse, el personaje más emblemático de la compañía Disney. Por un lado, la escultura se exhibe como un tótem

en piedra tallada —técnica no seriada, una imagen simbólicamente asociada a figuras monumentales propias las culturas precolombinas con fines religiosos o culturales—. Por el otro, el personaje es referente de la industria cultural, de los suvenires, de lo kitsch, vinculada a una sociedad de consumo basada en la reproducción seriada y en la comercialización masiva de los productos, cuyos materiales más frecuentes son el plástico, el peluche, etcétera.



Figura 4. Cortinas de baño (1985-1989), de Oscar Muñoz

El Chac Mool con la figura de Pluto, el vaso ceremonial con el rostro del Pato Donald, las esculturas en piedra hechiza de los personajes de Los Simpson, la pieza de cerámica erótica (al estilo Mochica) protagonizada por Minnie y Mickey son algunas de las obras con las que el artista desarrolla esta línea de trabajo. Con un giro irónico, las apropiaciones de Ospina invitan a reflexionar sincréticamente sobre las complejas influencias recíprocas entre el pasado y el presente, la identidad cultural y la globalización, el centro y la periferia, el arte y la industria cultural.

Janine Antoni, en el proceso de creación de *Roedora* (1992), partió del modelaje en escena (acción performática) de dos enormes bloques de manteca y chocolate (de 272 kg cada uno), mordisqueando los extremos y redondeando las esquinas [Figura 6]. Los trozos que escupía los volvió a tomar y los convirtió en nuevos objetos. Mezcló la manteca con cera

de abeja y con pigmentos y creó barras de lápiz labial. Al chocolate lo transformó en cajas de galletitas similares a las bandejas de plástico en las que se presentan los productos de confitería.

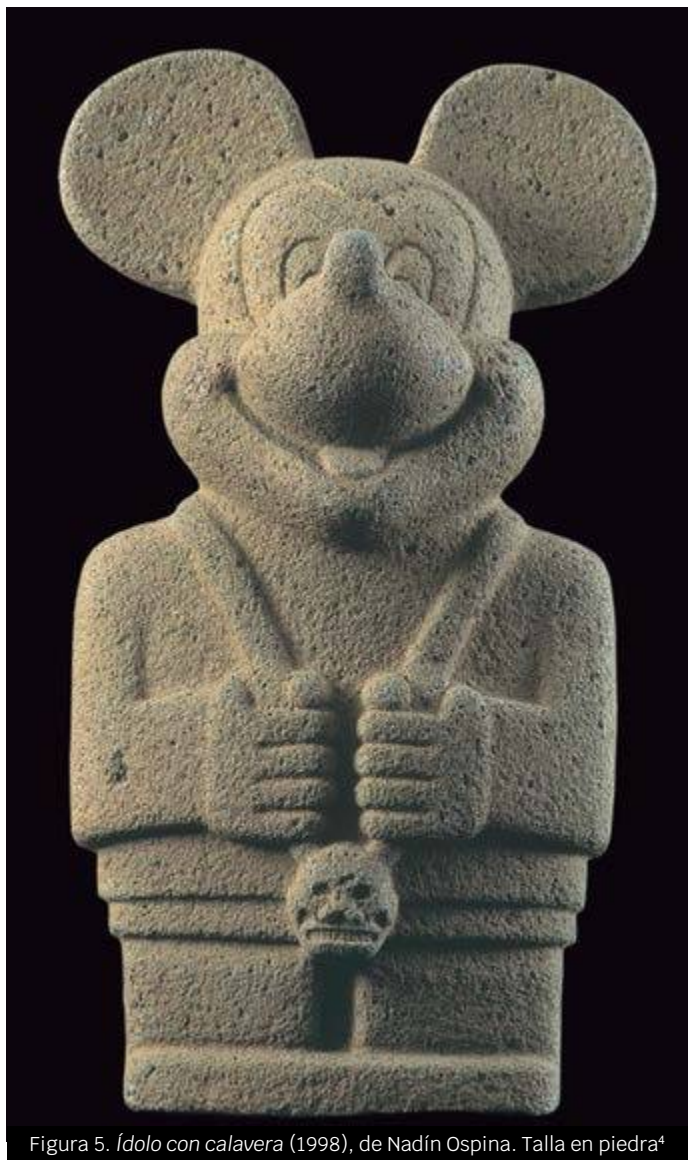


Figura 5. *Ídolo con calavera* (1998), de Nadín Ospina. Talla en piedra⁴

⁴ Obra que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 6. *Roedora* (1992), de Janine Antoni. Bloque de chocolate, bloque de manteca⁵

Janine Antoni trabaja a partir de las técnicas escultóricas tradicionales de sustracción (en los bloques) y de adición (en el modelado de las partes escupidas) para generar otro objeto, en este caso, la bandeja de galletas, la cual se encuentra expuesta en una tienda simulando el objeto real comercial. La técnica escultórica —y también el proceso— se ve modificada, además, por un cambio de la herramienta que se supone que debe acompañarla. En este caso, la herramienta de tallado es la boca de la artista y la acción que desarrolla, roer, no es una acción específica de la disciplina (como lo son cincelar, pulir, ensamblar, modelar, desbastar, etcétera).

Jimena Croceri también trabaja a partir de técnicas asociadas al ámbito escultórico cuestionando la percepción habitual respecto de la construcción del espacio tridimensional y su tradición, anclada en la representación de la figura humana. Para producir la serie *El aire entre los dos tiene forma de hueso* (2014) convoca al público, a colaboradores o amigos a que acerquen sus cuerpos y se abracen. Mediante la técnica del vaciado, la artista vierte yeso diluido en agua en los huecos que se generan entre los cuerpos. Deben permanecer allí el tiempo suficiente para el secado, en una situación performática de cercanía, a la vez, física

⁵ Obra que puede ser utilizada con fines educativos. El Copyright lo posee el Museo de Brooklyn.

y emocional [Figuras 7a y 7b]. Los cuerpos operan como material, molde y matriz e imprimen en la pasta las diversas texturas de la piel, sus poros, rugosidades así como las huellas de la temperatura y de los movimientos de la respiración. Una vez solidificadas las piezas —que han adoptado la *forma del vacío*— son separadas y exhibidas unas junto a otras sobre una tabla. Ahora los cuerpos son los ausentes, aunque existe en potencia la posibilidad de volver a unirlos si se replicara la posición exacta de aquel encuentro.



Figuras 7a. *El aire entre los dos tiene forma de hueso* (2014), de Jimena Croceri ⁶



Figura 7b. *El aire entre los dos tiene forma de hueso* (2014), de Jimena Croceri

6 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

Gabriela Acha también establece relaciones paradójicas al interior del sistema del arte de la modernidad. La muestra realizada recientemente en el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), de Montevideo, Uruguay, impacta en el concepto de museo y en sus correspondientes tradiciones en criterios de exhibición. Siete *performers* ingresan a la sala, caminan e interactúan con el público, mientras cargan en sus espaldas mochilas vitrinas —unos prismas rígidos producidos con madera, vidrio y cinta correa— que contienen algunos objetos pertenecientes al patrimonio del Museo Nacional de Historia Natural de Uruguay, que fueron aportados por mujeres científicas o aficionadas. Este Museo, que permaneció cerrado al público durante dieciocho años debido al deterioro de sus instalaciones,⁷ encuentra en la propuesta de Acha un modo novedoso de poner en circulación las piezas de su colección y de retomar el contacto con el público [Figuras 8a y 8b]. El convencional sistema de exhibición en ámbitos neutros, seguros y estables se transforma en espacio móvil, ambulante, en el cual objeto-vitrina-cuerpo ya no pueden escindirse y construyen la totalidad de la obra. El dispositivo, obviamente, trastoca el diálogo con el espectador, quien además de experimentar las disrupciones referidas, se ve interpelado por la sensación de extrañamiento que genera la presentación de ejemplares estudiados por las ciencias naturales convertidos en figuras centrales de las obras artísticas.



Figura 8a. *Un museo o dos* (2018), de Gabriela Acha. Espacio de Arte Contemporáneo / Museo Nacional de Historia Natural, Uruguay. Fotografía: Gabriela Acha. Imágenes cedidas por la artista para su reproducción

⁷ Al momento de la inauguración de la muestra, en marzo de 2018, el Museo Nacional de Historia Natural de Uruguay permanecía cerrado. Abrió sus puertas nuevamente en julio, en una nueva sede ubicada en el mismo predio que el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), ex cárcel de Miguelete.



Figura 8b. *Un museo o dos* (2018), de Gabriela Acha. Espacio de Arte Contemporáneo / Museo Nacional de Historia Natural, Uruguay. Fotografía: Gabriela Acha. Imágenes cedidas por la artista para su reproducción

El emplazamiento, en tanto es parte de la red de prácticas y de discursos en torno al arte, es tomado por varios artistas como base material de su producción. La escultura de Charles Robb, *Monumento de Charles La Trobe*, primer teniente gobernador de la colonia australiana de Victoria, presenta una escala, una figura y una estructura compositiva acordes al concepto de monumento [Figura 9]. Sin embargo, la materialidad, que simula ser bronce pero es en realidad plástico y fibra de vidrio, así como la inversión en su emplazamiento, generan una ruptura que pone en discusión la tradición escultórica. De igual modo, la obra es disruptiva respecto de la función principal de un monumento: rendir homenaje y conmemorar a una personalidad o un hecho histórico relevante. Si bien el artista argumentó que, por un lado, su propósito fue cuestionar el hábito de colmar las ciudades de monumentos irrelevantes; por otro, dijo que así La Trobe sería mejor recordado y, por último, que al estar ubicado en el campus de la Universidad La Trobe convocó a recuperar el rol crítico de la educación (el último argumento es débil, ya que éste no fue su primer emplazamiento). Lo cierto es que la interpretación del público queda abierta.

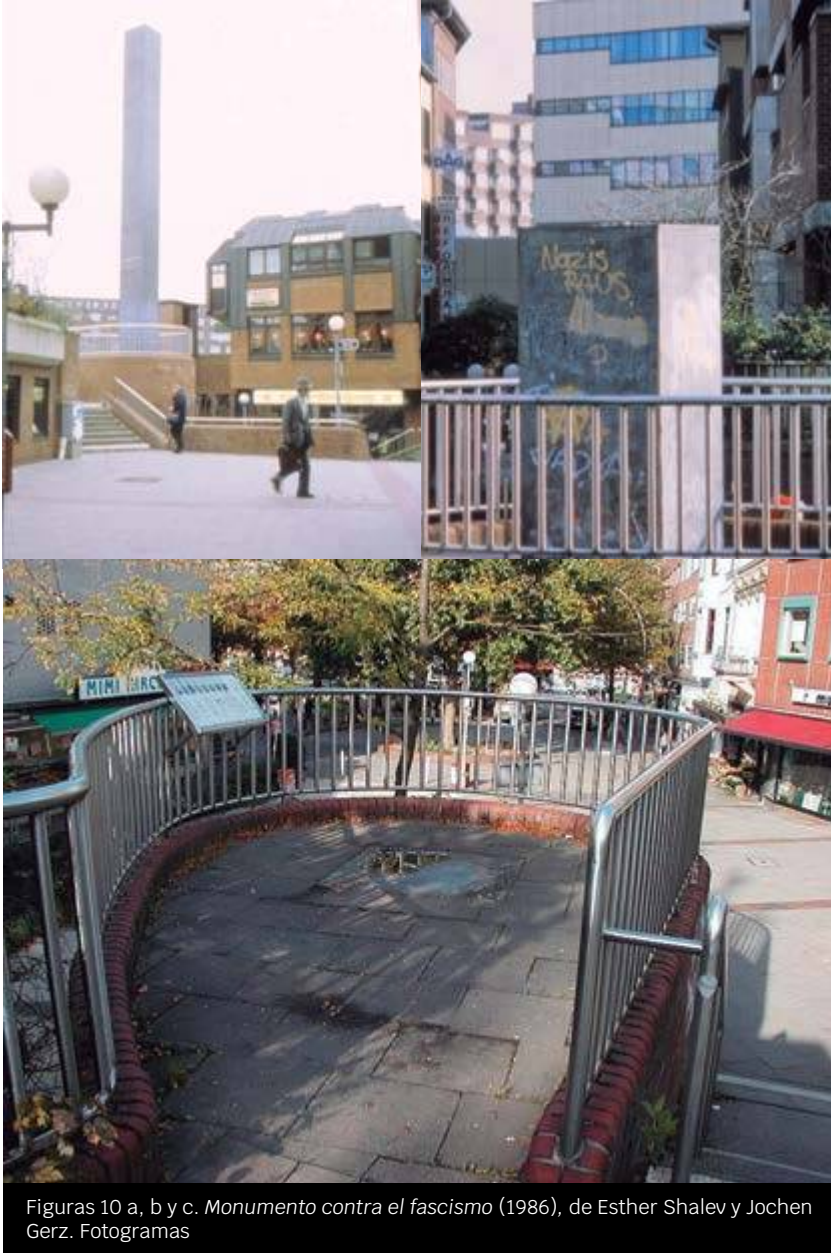
Esther Shalev y Jochen Gerz construyeron el *Monumento contra el fascismo*, en Hamburgo, Alemania, que fue inaugurado en 1986. Consistió en una columna cuadrada de doce metros de altura, con una base de

un metro por un metro. Luego, la revistieron de plomo e invitaron a que vecinos y visitantes escribieran sobre ella un mensaje. La columna fue hundiéndose dos metros por año en la tierra y, finalmente, se hizo invisible en 1993. A partir de entonces, solo puede percibirse una placa cuadrada a ras del suelo en la que se cuenta la historia del monumento contra el fascismo y se invita a los ciudadanos a estar vigilantes [Figuras 10 a, b y c].

Esta obra también dialoga con la lógica instaurada históricamente del monumento como objeto fijo, perdurable y visible en espacios urbanos. Al realizar un antimonumento, inmaterial, se desplaza la atención sobre el objeto, y el lugar de emplazamiento cobra una dimensión discursiva que activa y actualiza la memoria desde la controversia con lo esperable. Acaso los artistas encontraron el modo de dar forma a un «monumento contra»: inestable, que invita a ser *grafiteado*, destinado a desaparecer.



Figura 9. Monumento de Charles La Trobe, de Charles Robb



Figuras 10 a, b y c. *Monumento contra el fascismo* (1986), de Esther Shalev y Jochen Gerz. Fotogramas

Otro gran grupo de artistas sustenta sus operaciones sobre la materia en la acción de descontextualización, que consiste en extraer objetos de su contexto natural de uso o existencia y tomarlos como materia para la producción de obras, resignificándolos en un nuevo contexto de la producción artística.⁸ Este tipo de obras parten de objetos que provienen de la naturaleza o del ámbito urbano y juegan con sus significados alterándolos, contradiciéndolos o en algunos casos potenciándolos.

La cátedra Cerámica Complementaria de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) realizó una práctica de quema a cielo abierto, en la explanada contigua a la vieja chimenea de la fábrica de ladrillos Ctibor, en Ringuélet, La Plata. En la actividad —que se organizó para celebrar el Día de la Industria, en el marco del Programa Arte e Industria— participaron docentes y estudiantes, duró una jornada. Construyeron un horno a leña de botellas utilizando ladrillos cocidos, barro crudo y botellas de vidrio [Figura 11].



Figura 11. Horno a leña de botellas. Fotografía: Leo Glenza⁹

8 Uno de los primeros artistas en realizar esta acción fue Duchamp (1887-1968), quien tomaba objetos ya hechos (*ready-made*) y los instalaba en los museos como obras de arte.

9 Imagen con autorización de la profesora titular de la cátedra, Verónica Dillon, para su reproducción en este libro.

Los materiales, transformados por la acción del fuego, adoptaron formas orgánicas irregulares y colores inesperados, y permitieron visualizar sus componentes minerales que otorgaron a las superficies detalles metálicos. Con los nuevos objetos, compusieron una instalación en una muestra exhibida en el Centro de Arte UNLP en octubre de 2018. Sobre una plataforma cubierta con el mismo barro crudo con que se hacen los ladrillos, armaron una base con ellos y con el barro, como si fuera adobe, apilando cuidadosamente las botellas ya fundidas [Figura 12]. Todos los elementos, extraídos de la vida cotidiana y modificados hasta el punto de anular su función, pueden ser reconocibles y habilitan la apertura interpretativa del espectador.



El mundo de lo objetual también provee otras variables estéticas cuando se trabaja sobre la imagen y el reconocimiento de las características formales de objetos de uso cotidiano, alterando los materiales, las técnicas y los soportes relacionados con otros campos o referentes culturales. La operación transmutacional de la relación entre forma y función crea un campo inestable en el que la acción poética se desarrolla.

10 Imagen con autorización de la profesora titular de la cátedra, Verónica Dillon, para su reproducción en este libro.

Las esculturas de Margarita Cabrera reproducen, a escala real, objetos que el espectador identifica inmediatamente y que se encuentran en la mayoría de las viviendas estadounidenses. Radicada en la frontera entre México y Estados Unidos, la autora toma como punto de partida los aparatos de las maquiladoras de la zona, en las cuales se ensamblan componentes de procedencia extranjera y los trabajadores, en su mayoría mujeres, solo producen las piezas de plástico (las más tóxicas). La artista se propone alertar sobre esta situación mediante la construcción de «electrodomésticos» que vulneran los tradicionales materiales sólidos y las estructuras autoportantes convenientes a su uso. Para ello, sustituye el plástico por coloridas piezas de vinilo cosido y por hilos colgantes, que recogen la tradición artesanal, pero conserva las partes de vidrio y electrónicas de los artefactos originales. El resultado es una serie de objetos blandos (cafetera, licuadora, tostadora, olla eléctrica, máquina de coser, aspiradora), con estructuras débiles e interiores vacíos, que suscitan un efecto ambiguo: la explosión de color —casi alegre— y la impresión de que están por desmoronarse [Figura 13]. Cabrera activa así la dimensión metafórica para cuestionar las inequidades que genera el mercado, en el cual la mano de obra barata del tercer mundo, mexicana en particular, satisface las exigencias de consumo masivo de Estados Unidos y, por extensión, de los países desarrollados. Asimismo, las obras articulan a las trabajadoras (elididas, en ausencia) con potenciales consumidores (el público, en presencia), a la espera de una toma de conciencia de las condiciones laborales y de sus consecuencias.



Figura 13. *Coffee Maker M.I.M* (2001), de Margarita Cabrera. Vinilo, hilo, partes eléctricas

Las obras de Mona Hatoum, nacida en Beirut, República Libanesa, están atravesadas por los conflictos en Medio Oriente y por la experiencia del exilio. En *Light Sentence* (1992) recurre a la operación de descontextualización. La instalación consiste en dos cuerpos de jaulas de malla de alambre instaladas en el centro de una sala iluminada por un foco móvil que proyecta tramas de sombras que también se desplazan [Figura 14]. La repetición de ese objeto tan familiar, transformado por la iluminación y emplazado en un museo, desorienta al espectador y desautomatiza la percepción. Como la mayoría de sus producciones, la escena genera sensaciones ambiguas y hasta contradictorias. Las tensiones de la forma (luz/sombra, estático/móvil, fuerte/lábil, estable/inestable) crean un clima general que produce, a la vez, atracción y rechazo, familiaridad y extrañeza, calma y temor. Su título da cuenta de ello: *light* puede traducirse como luz pero también como ligero, suave o liviano; *sentence* significa tanto oración o frase como veredicto, pena o sentencia.

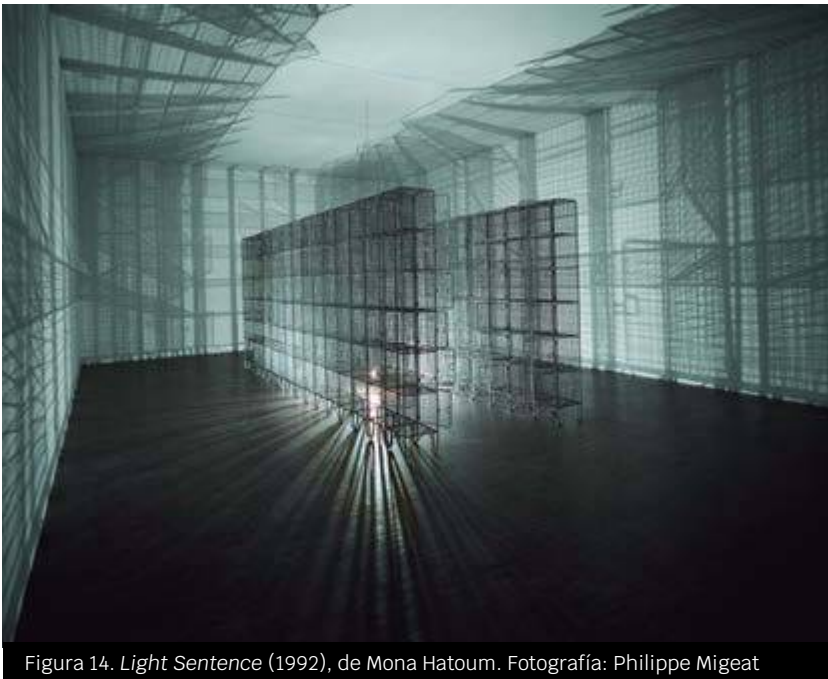


Figura 14. *Light Sentence* (1992), de Mona Hatoum. Fotografía: Philippe Migéat

La repetición de un objeto cotidiano y familiar para el espectador vuelve a ser la estrategia retórica en *Plegaria muda* (2008-2010), de Doris Salcedo. La instalación se compone de pares de mesas, enfrentadas

tabla contra tabla y, entre ambas, una gruesa capa de tierra compactada. Por las hendiduras de la madera de la tabla de la mesa superior, brotan delgadas hierbas verdes [Figura 15]. Tal como relata la artista en un texto que escribió para la primera exhibición en 2011, la obra parte de su experiencia en los guetos de Los Ángeles, de la violencia social colombiana y de «un hecho particular que tuvo lugar en Colombia entre los años 2003 al 2009 en donde 2500 jóvenes provenientes de zonas marginales fueron asesinados por el ejército colombiano sin motivos aparentes. Sin embargo, era claro que había un sistema de incentivos y de prebendas por parte del gobierno colombiano al ejército, si ellos demostraban un mayor número de guerrilleros muertos en combate. Ante este sistema de prebendas e incentivos, el ejército comenzó a contratar a jóvenes de zonas remotas y marginales ofreciéndoles trabajo y transportándolos luego a otros sitios donde los asesinaban y luego presentaban como “guerrilleros N.N.: dados de baja en combate”» (Salcedo, 2014).



Figura 15. *Plegaria muda* (2008-2010), de Doris Salcedo

La repetición de las mesas —que fueron fabricadas especialmente con la escala de los ataúdes— cobra espesor poético. La ausencia, la angustia, el rezo han sido sustituidos por estos objetos a la vez paradójicos y antitéticos: la posición de las mesas anula su supuesta función al tiempo que aparece sintetizada conceptualmente la relación entre la vida y la muerte. El espectador se enfrenta a un recorrido perturbador en medio de esta especie de cementerio de tumbas anónimas, en un ambiente con luz mortecina y en profundo silencio, en un intento por conferirle una urgente relevancia a tanta muerte trágica y, sin embargo, naturalizada.

Otras propuestas artísticas operan sobre la materialidad no ya en relación con sus asociaciones tradicionales, sino al problematizar el concepto de

materia prima y la acción transformadora sobre ella que el artista, en su proceso de producción, supone realizar. Estas obras focalizan su acción sobre la materia haciendo visibles sus diferentes estados a partir de dispositivos que permiten a los espectadores ser parte de la construcción espacio-temporal que la transformación de la materia ocasiona. Obras procesuales, obras efímeras y propuestas performáticas buscan conectarse con los estados más *primitivos* de la materia, poniendo de relieve la acción social que construye relatos sobre ella.

La Promesa (2012), de Teresa Margolles, parte de la conmoción que suscitó en la artista la existencia de ciento quince mil casas abandonadas en Ciudad Juárez, México. El título alude a las expectativas de trabajo generadas por la instalación de maquiladoras en miles de trabajadores de todas las regiones del país que migraron en busca de un futuro mejor. Sin embargo, desde 2007, las condiciones económicas y el aumento de la violencia truncaron el proyecto de esas poblaciones que se vieron obligadas a abandonar sus hogares y a volver a migrar sin rumbo fijo.

Margolles demolió una de esas casas y trasladó toneladas de los restos hasta el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Allí, el material fue triturado, mezclado con agua y compactado, configurando una especie de muro, una escultura minimalista de dieciséis metros de largo [Figura 16a].

La instalación se convirtió en acción performática: todos los días y durante una hora, un voluntario diferente desgató el muro con sus manos y dispersó el polvo por el piso de la sala [Figura 16b]. A los seis meses, el muro había sido completamente desmenuzado.





Figura 16b. *La Promesa* (2012), de Teresa Margolles. Fotograma del video

Los materiales de esta obra son, obviamente, los restos de la demolición, pero también el tiempo y el espacio, y el pasado, el presente y el futuro. La construcción y la deconstrucción de los relatos es materializada por la acción para convertirse en metáfora de la pulverización de los sueños y para visibilizar las dolorosas consecuencias de las promesas incumplidas.

La reflexión en torno a la materialidad en las artes visuales, así entendida, puede extenderse a otras disciplinas como el diseño gráfico y la publicidad. El vínculo con los materiales aquí es diferente, ya que existe un componente de economía y de aprovechamiento de recursos que cobra relevancia al momento de producir. Más allá de eso, es evidente que, conociendo los procesos productivos e interviniendo en alguna instancia de este recorrido, es posible realizar piezas que susciten a la reflexión y a la multiplicidad de sentidos.

Todos los ejemplos de diseño que se analizan a continuación tienen una característica común: los materiales suelen ser los que generalmente se utilizan en la industria del diseño (papel, cartón, sistemas de impresión habituales, etcétera). El interés puesto en los procesos de producción modifica su tratamiento y el resultado de este accionar cuestiona la tradición formal de cada tipo de pieza gráfica. Cada uno de estos proyectos, por lo tanto, no solo genera otro diálogo con el usuario, sino que también interpela la práctica de los diseñadores y problematiza un aspecto en particular, además de presentar distintos tipos de contextos comunicacionales, con diversos objetivos y clientes; variedad de escalas, formatos, modos de circulación, etcétera.

El diseño de tarjetas personales para una consultora en medioambiente consistió en la realización de un sello de goma automático, factible de ser impreso en cualquier tipo de papel [Figura 17]. En la secuencia fotográfica se ve una mano activando el sello y varias estampas realizadas en papeles encontrados: un trozo de cartón, un retazo de papel celeste, un ticket, el reverso de un paquete de azúcar. Todos poseen huellas de su uso anterior; los contornos rasgados y los formatos irregulares son algunas características visuales que lo demuestran. La elección de reutilizar estos soportes puede entenderse como un ejercicio mínimo de reciclaje, aspecto que remite, de manera perfecta, a la profesión del cliente.



Figura 17. Diseño de tarjetas personales para Andrea Romani (2009), de Fischer Portugal. Lisboa, Portugal

Con la modificación del formato estandarizado de las tarjetas personales, este encargo se resolvió dándole una vuelta ingeniosa a las cuestiones de «comunicación» y «eficacia» que tanto obsesionan al diseño corporativo y al marketing.

Para la campaña publicitaria de una exposición de arte se realizó una serie de carteles ubicados en *backlights*, montados en dos capas. La capa interior es una fotografía que representa a un hombre excavando

en la arena. La capa exterior, que cubre a la anterior, está impresa sobre el soporte acrílico del backlight y contiene los datos de la muestra y una ilustración. La superficie vinílica de la tinta invitaba a rasparla para descubrir, además de la imagen de atrás, un beneficio en la compra de entradas al museo. En las fotografías que aquí se muestran se evidencia este procedimiento [Figura 18].



Figura 18. Publicidad urbana para la muestra *The Way of the Shovel, Art as archaeology* (2013), de Romain André y Michael Savona. Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, Estados Unidos

En la imagen de la izquierda, el cartel está por ser intervenido por un espectador. Las líneas punteadas que van apareciendo guían su accionar hacia la parte superior del póster donde se encuentra impreso un código QR que, al ser escaneado, brinda un descuento para ingresar al museo (fotografía de la derecha). Además, se trasluce la fotografía del fondo, que es una obra presente en la exposición. Este mínimo llamado a la acción establece un diálogo inusual con el receptor quien, al asumir un rol lúdico, concluye con su pequeña intervención la interpretación de la pieza. A su vez, ese gesto de raspar, metafóricamente, de excavar la superficie, se vincula conceptualmente con el contenido de la muestra, cuyo título traducido al español es *La dirección de la pala, el arte como arqueología*.

En la muestra de objetos y de prototipos del estudio de diseño industrial Dunne & Raby, se decidió resolver el texto curatorial y la señalización del espacio de manera tridimensional. La alteración de la escala y del modo de emplazamiento de este trabajo tipográfico hace dudar sobre

su funcionalidad informativa y habilita a considerarlos una instalación artística [Figura 19].



Por lo tanto, se puede inferir que esta resolución esteticista, aparentemente caprichosa, tiene como fin darle la misma relevancia al texto que a lo exhibido, además de servir como guía de circulación en la sala. Otro elemento para observar es que el material, habitualmente utilizado en cartelería (letras de polyfan) está ubicado sobre el piso, forzando el cambio de la altura visual al que estamos acostumbrados a percibir los carteles.

La siguiente serie de serigrafías fue impresa utilizando como tinta el petróleo proveniente de un derrame ocurrido en el Golfo de México en 2010 [Figura 20]. Lo recaudado de la venta de los pósteres fue donado a una ONG dedicada a la recuperación del ecosistema costero de Louisiana, considerablemente afectado por la catástrofe.

Lo que se observa en las dos fotografías de la izquierda es el procedimiento realizado para la impresión de los pósteres. En la de arriba se vislumbra al diseñador recogiendo arena contaminada con petróleo, la materia prima de este trabajo, y en la de abajo se muestra el hacer de la serigrafía, el entintado de la matriz con este pigmento sucio. En la foto de la derecha se revela la stampa final. El formato, que remite a un cartel, y el peso visual que adquieren las letras en la composición tipográfica, nos recuerdan de manera exhortativa que «el agua y el aceite no se mezclan».

La decisión del diseñador de exhibir el registro fotográfico del proceso de producción demuestra que lo concibe como una parte esencial del contenido conceptual y gráfico del proyecto. Asimismo, su participación físicamente activa y su adhesión a esta causa pública lo presentan como un productor comprometido socialmente con su práctica —como diría Ellen Lupton (2011), releyendo a Walter Benjamin, «the designer as producer»—.

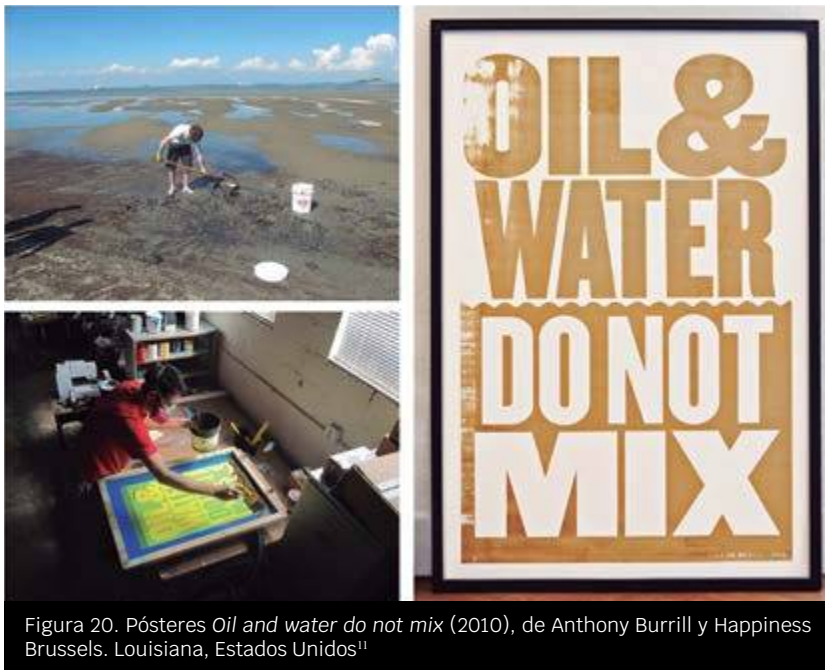


Figura 20. Pósteres *Oil and water do not mix* (2010), de Anthony Burrill y Happiness Brussels. Louisiana, Estados Unidos¹¹

La pieza de Lauren Dicioccio es una bolsa de supermercado hecha en tela de organza y con el texto característico que presentan las bolsas en Estados Unidos (un agradecimiento a la compra) bordado a mano en hilo rojo [Figura 21].

La reflexión poética que suscita esta pieza la acerca a una producción artística. La dedicación puesta en esta labor para representar un objeto tan seriado y ordinario, nos hace pensar en la mecanización de las tecnologías y en la masividad y la fugacidad de los productos que consumimos. A su vez, ese gesto manual puede resultar nostálgico, como una añoranza a los comienzos del diseño o un retorno romántico a la artesanía. Este diseño luego se utilizó en una campaña para abandonar el uso de bolsas plásticas

11 Obra con autorización del autor para su reproducción.

en los supermercados de la ciudad de San Francisco, Estados Unidos. Ahora, fabricadas en tafeta y cosidas a máquina, devinieron en *tote-bags* en los que la frase «thank you» adquiere otro significado.



Figura 21. *Shopping bags* (2009), de Lauren Dicioccio. Bolsa de organza bordada a mano¹²

El análisis de estos ejemplos pretende dar cuenta de la enorme importancia que alcanzaron los materiales, en sentido amplio, en el arte contemporáneo y de las vastas posibilidades que brindan en la creación de realidades ficcionales que desencadenan nuevos relatos y asociaciones productoras de sentido. De ahí que resulte urgente incorporar como contenido transversal de la enseñanza del Lenguaje Visual, en todos los niveles educativos y más allá del contenido específico que circunstancialmente se esté tratando. En la actualidad, se hace evidente lo inconducente —o, como mínimo, arbitrario y abstracto— de abordar cualquiera de los temas de la asignatura sin atravesarlos por una profunda reflexión acerca de su relatividad si no se materializan en obras concretas. De este modo, acompañar a los estudiantes en sus procesos de producción requiere, hoy más que nunca, abrir el universo de lo disponible y reparar en la poética de los materiales así como brindar estrategias para su selección.

¹² Imagen con licencia para ser reproducida: <https://www.quora.com/Can-you-please-give-me-some-random-facts>

REFERENCIAS

- Antoni, J. (1992). *Roedora* [Bloque de chocolate, bloque de manteca]. Recuperada de https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/janine-antoni
- Cabrera, M. (2001). *Coffee Maker M.I.M* [Vinilo, hilo, partes eléctricas]. Recuperado de http://www.elpasoinc.com/lifestyle/local_features/margarita-cabrera/article_362b7662-ccdf-11e0-8c02-001a4bcf6878.html
- Close, Ch. (2006). *Self-Portrait* [Fotografía]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/tharpo/5406733258>
- Crespi, I. Ferrari, J. (1989). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Dicioccio, L. (2009). *Shopping bags* [Bolsa de organza]. Recuperada de <https://www.quora.com/Can-you-please-give-me-some-random-facts>
- Engels, F. (1961). *Dialéctica de la naturaleza*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- Esther Shalev-Gerz, E., Gerz, J. (1986). *The Monument Against Fascism* [Video]. Recuperado de <http://www.shalev-gerz.net/?portfolio=monument-against-fascism>
- Fischer Portugal (2009). Diseño de tarjetas personales para Andrea Romani [Imágenes de tarjetas]. Recuperado de <http://www.acidomagenta.com/disenio/tarjeta-ecologica>
- Hatoum, M. (1992). *Light Sentence* [Instalación]. Recuperada de <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum>
- Lupton, E. (2011). The designer as Producer. En A. Blauver, E. Lupton (Eds.), *Graphic Design: Now in production* (pp. 12-13). Minneapolis, Estados Unidos: Walker Art Center.
- Margolles, T. (2012). *La Promesa* [Video de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KRUOPcPJKuM>
- Muñoz, O. (1985-1989). *Cortinas de baño*. Recuperada de <https://rebecapardo.wordpress.com/2018/03/16/las-imagenes-des-materializadas-de-oscar-munoz-premio-hasselblad-2018-y-exposicion-en-lleida/>
- Ospina, N. (1998). *Ídolo con calavera* [Talla en piedra]. Disponible en <https://imgur.com/gallery/3WRtc8B>
- Sacco, G. (2008). *Las cosas que se llevaron* [Heliografía sobre valijas]. Recuperado de <https://gracielasacco.com/las-cosas-que-se-llevaron>
- Salcedo, D. (2014). *Plegaria muda*. Recuperado de <http://arteflora.org/exposiciones/plegaria-muda-doris-salcedo/>
- Salcedo, D. (2008-2010). *Plegaria muda*. Recuperado de <https://jaquealarte.com/doris-salcedo-expone-en-bogota-plegaria-muda/>
- Schwarz, T. (2003). *Sin título* [Fotografía]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/rocor/17739163774>
- Zatonyi, M. (2007). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.

PROBLEMAS ACTUALES DE LA LUZ REAL Y REPRESENTADA¹

MARIEL CIAFARDO, PATRICIA MEDINA,
CLELIA CUOMO, MARÍA LAURA MUSSO

LUZ REPRESENTADA: ¿AMPLIACIÓN O CRISIS DEL TÉRMINO?

Los diferentes modos de representar la luz en la imagen bidimensional responden a concepciones filosóficas y culturales específicas que influyen en la construcción y en la interpretación de las producciones visuales. Estas asociaciones, que tienen como resultado un tipo de imagen con determinadas características, no encuentran un correlato conceptual apropiado al abordar el estudio del valor lumínico, tanto en los niveles obligatorios del sistema educativo como en el nivel terciario y universitario. Asimismo, el enfoque metodológico tradicional, aún vigente, se presenta inadecuado a la hora de aproximarse a las producciones contemporáneas, las cuales ofrecen, como rasgo esencial, una diversidad de materiales y de lógicas realizativas al interior de cada una de ellas.

La actualidad de las artes visuales requiere que se replanteen las estrategias de enseñanza vinculadas al estudio y a la utilización del valor lumínico en la construcción espacial de la imagen bidimensional, sea ésta figurativa o abstracta, y que se reconozcan sus alcances y sus limitaciones. A continuación se detallan algunas de las problemáticas que acarrea esta concepción y luego se proponen ciertas posibilidades que habilitan nuevos abordajes al momento de trabajar y de definir el contenido en el aula.

En primer lugar, se advierte un conflicto de orden terminológico: el valor y los acromáticos se utilizan como sinónimos. Es habitual escuchar frases del tipo «en las artes plásticas se puede producir con colores y con valores». El estudio del valor lumínico comienza, generalmente, con la explicación de la escala de valores y las claves tonales. El hecho de llamar escala de valores a lo que en realidad es una escala de acromáticos es lo que provoca esta confusión inicial. Como es sabido, la escala de acromáticos está compuesta por siete grises y en los extremos superior e inferior se ubican el blanco y el negro respectivamente. Esta convención —dado que los sujetos percibimos una cantidad mucho mayor de grises, sumado a la inexistencia de un blanco y un negro absolutos— deriva en seis claves tonales —otra convención—, que son armonías de acromáticos

¹ Este capítulo es una versión revisada y ampliada de la ponencia «Luz representada: ¿ampliación o crisis del término?» (Medina, Cuomo & Ciafardo, 2016).

que proponen seis posibles relaciones. Cada una de esas armonías está constituida por tres acromáticos distribuidos cuantitativamente y su clasificación obedece a dos variables: el nivel de contraste lumínico y la altura lumínica. La organización y la cuantificación son arbitrarias, por lo cual simplifican hasta el límite los posibles climas lumínicos de las obras.²

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, a los estudiantes no se les advierte que los colores tienen un valor, cuestión que les será develada a posteriori, puesto que el contenido color suele trabajarse en ese orden. Es decir, en el dictado de las clases, no queda suficientemente claro que el valor es una propiedad que se refiere a la altura y al contraste lumínicos, tanto de los acromáticos como de los colores. La influencia de la tradición se manifiesta, además, mediante otro presupuesto teórico: el valor en la bidimensión se expresa con el concepto de luz representada. En sentido estricto, las reflexiones sobre el tema tienen una raíz histórica precisa, el Renacimiento. A partir de allí, el tratamiento de las imágenes de la pintura y el dibujo mediante la luz representada se erige en una de las herramientas fundamentales para la generación de profundidad espacial ilusoria y de volumen de las figuras humanas y de los objetos, en un sistema de representación realista que se consolida como el código de códigos en Occidente desde el siglo XV hasta fines del siglo XIX. Este estricto sistema requirió de una técnica específica para la producción de obras visuales que signó la historia del dibujo y la pintura en el período: el modelado.

Una de las consecuencias del peso de esta tradición es que deja de lado a la representación figurativa no realista y a la abstracción. Esta situación tiene su correlato en el aula. En las clases en las cuales se enseña la luz representada, el alumno debe realizar dibujos o pinturas con un abanico reducido de materiales y soportes o, en el mejor de los casos, recurrir a la fotografía. La imagen resultante aspira, según el estadio de la formación, a alcanzar una imagen realista. Sin embargo, estas prácticas ignoran tanto los saberes previos y las expectativas de los estudiantes como la ampliación del universo de las artes visuales contemporáneas. La pintura y el dibujo —que junto con la escultura constituyeron las artes por excelencia— expandieron sus límites al interior de sus disciplinas a la vez que se ofrecen hoy como una opción entre muchas otras. De ahí que la utilización del modelado para lograr volumen sobre una superficie plana está relacionada directamente con la voluntad del productor más que con un único canon al que es preciso ajustarse.

La tarea pendiente sería, entonces, pensar otros enfoques para la enseñanza del valor y poner en crisis el concepto de luz representada, de manera tal de incluir la producción y al análisis de obras abstractas,

² Ver en el apéndice «Términos de uso del valor en acromáticos».

figurativas no realistas y obras que presentan climas lumínicos en la bidimensión con estrategias alejadas del modelado. En tanto el valor consiste en el clima lumínico de una obra, no hay posibilidad de que exista una obra sin valor. ¿Puede utilizarse el concepto de luz representada en obras cuyos contrastes y alturas lumínicas son el resultado de, por ejemplo, ejercer distintos procedimientos sobre un material (perforar, plegar, etcétera)? ¿O es necesario crear un nuevo término que permita abordar esas otras realidades plásticas? A continuación, se analizan algunas obras que construyen espacio plástico y/o volumen de las figuras con recursos diferentes.

En el emblemático *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, de 1918, Kazimir Malévich busca infructuosamente la representación de la nada y plantea el mínimo contraste en la más alta luminosidad compositiva [Figura 1]. Es una pintura y, sin embargo, no hay modelado, no hay figuración, pero hay construcción espacial y clima lumínico (clave menor alta).

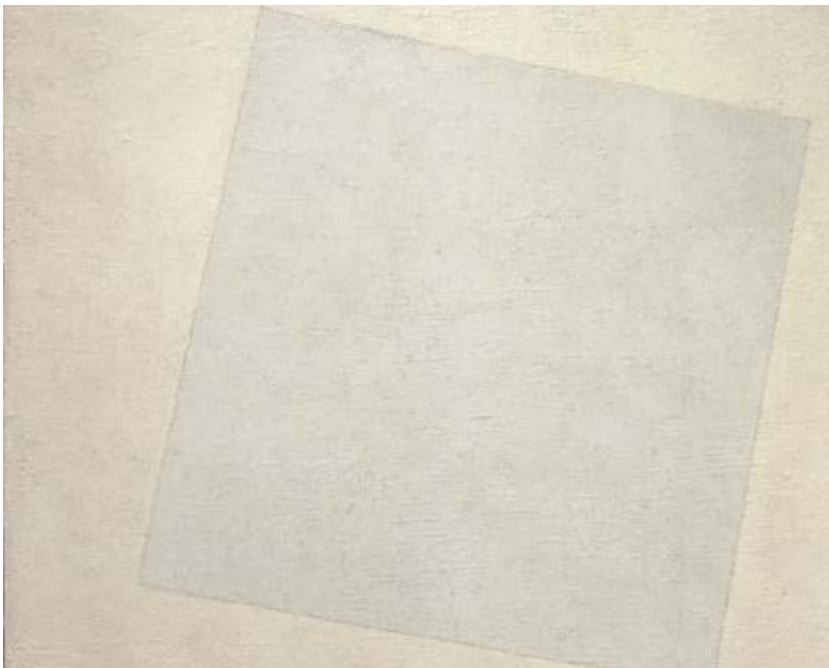


Figura 1. *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918), de Kazimir Malévich³

3 Obra con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

Una situación lumínica similar, aunque esta vez es una imagen figurativa, se presenta en producciones realizadas con técnicas como el gofrado. En la obra *Recuerdo de Mar del Plata* (2013), de Corina Arrieta, el contorno de las figuras producto del hueco —dos lobos marinos, la silueta sintetizada del Hotel Provincial y el logo de Havanna— provoca la proyección de mínimas sombras en el plano, única estrategia de generación de ilusión de profundidad espacial [Figura 2].



La obra de Abigail Reynolds ofrece una propuesta poco convencional con respecto a los posibles usos poéticos de las propiedades lumínicas de las imágenes impresas. A partir de la selección de fotografías extraídas de enciclopedias ilustradas, construye nuevas imágenes que tienen como anclaje poético las diferencias tonales que posibilitan calidades de impresiones y tintas disímiles. Las fotografías tienen en común la representación de un mismo lugar geográfico, que es reforzado porque ambas presentan un idéntico tamaño de plano y de punto de vista. En realidad, se trata de la misma toma fotográfica impresa en dos instancias diferentes. Sin embargo, se percibe un leve desfase en el interior de la

4 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

imagen final producto de su montaje. Una leve instancia de incongruencia, en el encuentro de sus referencias espaciales, provoca obturaciones y extrañamientos. El «empalme», a modo de *collage*, de ambas referencias visuales del puerto de St Paul's [Figuras 3a y 3b], construye una nueva y ambigua situación espacial, la cual se intensifica por la generación de solapas plegadas hacia el exterior, resultado de los cortes realizados sobre el material fotográfico, que rompe la planimetría de la superficie.



Figura 3a. *St Paul's 1950/1983* (2018), de Abigail Reynolds⁵



Figura 3b. *St Paul's 1950/1983* (2018), de Abigail Reynolds. Detalle

El dato interesante es la esencialidad que deviene de la elección de la materialidad. Por un lado, las fotografías provienen de libros de distintos tamaños. Por el otro, ambos ejemplares son copias sacadas de un mismo modelo/original, pero sus fechas de publicación abarcan un período de casi treinta años entre uno y otro (la primera es de 1950 y la segunda de 1983), dato consignado en el título de la obra.

Las calidades de impresión en blanco y negro presentan tonalidades disímiles propias de la evolución de los sistemas de impresión fotográficos y evocan una dimensión temporal en su percepción a partir de la alteración de las tonalidades. Se reduce al mínimo la diferencia en la relación figura-fondo (aunque sin desaparecer) y se crea la idea de volumen sin recurrir al modelado: la construcción espacial de la obra se vale de un único recurso: el contraste lumínico.

Otra variante presenta la obra *Reverso* (2014), de Amalia Valdés [Figura 4]. El espacio es configurado por cortes y pliegues que generan fuertes contrastes a partir del énfasis puesto en las cualidades de la superficie que el material —pintura acrílica y pintura anticorrosiva sobre acero— brinda en contacto con la luz. Las oposiciones brillo/opacidad y color/acromático refuerzan el contraste. Nada más acertado que las

⁵ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

palabras de la artista para realizar esta descripción: «Es algo raro lo que pasa al estar frente a la obra ya que cambia la percepción del material [...] mediante el reflejo de la luz y la inestabilidad de la materia definiendo la obra como impredecible y transformable» (Valdés en *Ch.ACO*, 14 de abril de 2015). Si bien toda obra es afectada por las condiciones de alumbrado del lugar de exhibición, en este caso el clima lumínico ya no es solo intrínseco a la obra. La luz ambiente influye en su percepción final. Su relación con el entorno condiciona el clima lumínico general. A pesar de que la producción es bidimensional, el clima lumínico se propone como variable y relativo.

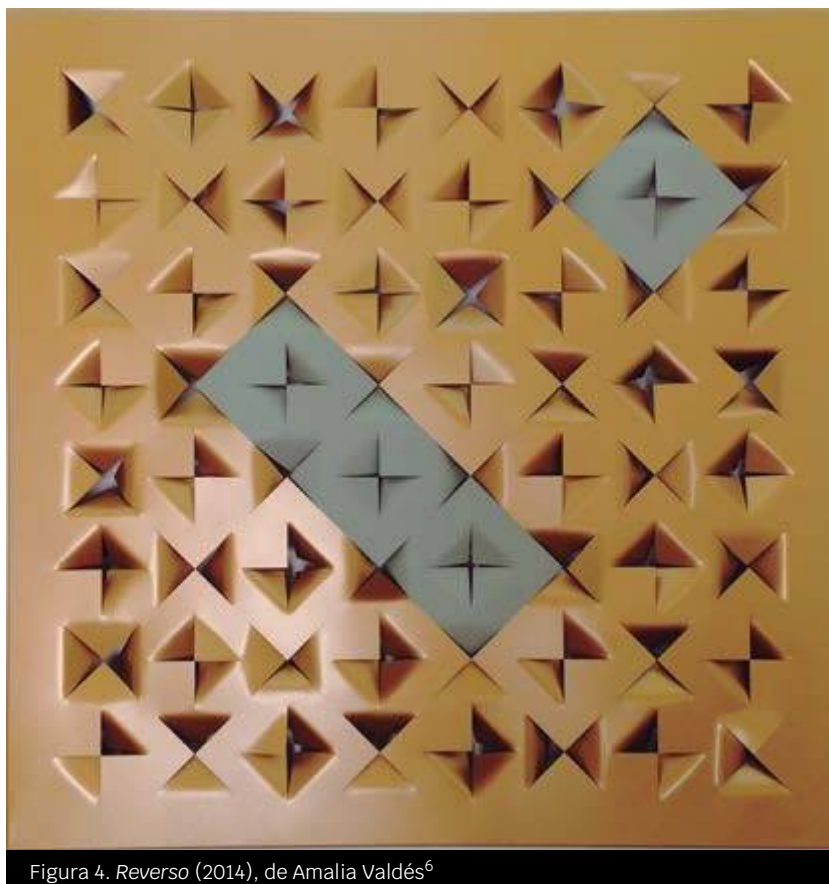


Figura 4. *Reverso* (2014), de Amalia Valdés⁶

6 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

La producción de Bruno Dubner, quien construye su poética a partir de la utilización de la luz como componente esencial, escapa a las clasificaciones esperables al poner en crisis las relaciones habituales entre la representación de la luz, las técnicas, los materiales y los soportes fotográficos. En su obra *Sin título* (2007-2010), de la serie *Testimonio de un contacto*, el artista desestabiliza el paradigma tradicional de la fotografía tanto analógica como digital [Figura 5].



Figura 5. *Sin título* (2007-2010), de Bruno Dubner. De la serie *Testimonio de un contacto*

7 Obra con autorización del autor para su reproducción.

Con un papel fotosensible en sus manos, recorre una habitación a oscuras. No hay captura de la imagen mediante una cámara (por lo tanto, no hay referente), tampoco hay película ni memoria digital. La obra es el resultado de la reacción del papel fotosensible ante mínimas condiciones lumínicas (nunca hay oscuridad total). El texto curatorial acerca de su muestra, escrito por Juan Valentini (s. f.), explicita estas zonas paradójicas con las que el espectador se encuentra al enfrentarse a la imagen: «El contacto no retiene líneas y planos de figuras, sino zonas de temperatura-color».

La obra de Tove Storch propone un simple accionar con una compleja resolución. Como el título del díptico lo indica *UT-Skyggebillede (Imagen de Sombra)*, invita a reflexionar respecto de las posibilidades poéticas que brindan las propiedades lumínicas de los materiales. A partir de una modalidad no convencional de emplazamiento, en lo referido a superficies planas de formatos rectangulares —en este caso pantallas de seda—, el material así dispuesto da paso a volúmenes que funcionan como elementos obturantes de luz. El resultado es una superposición de sombras proyectadas que construyen el espacio de la obra y que convierten al soporte y a la materialidad en una misma entidad [Figuras 6a y 6b].



8 Obras con autorización del autor para su reproducción.

El artista explota al máximo las posibilidades que el material brinda al prescindir de asociaciones figurativas y al poner el énfasis solo en sus propiedades constituyentes. Su conformación de fibra continua y su alta resistencia facilitan una particular caída que generan zonas de oscuridad potenciadas por fuentes lumínicas direccionadas las cuales, a la vez, destacan la brillantez del material.

No tensar el lienzo —lo que produce una forma volumétrica—, en uno de los casos, y no sujetar uno de los vértices límites del marco —originando una curva convexa—, en el otro, son los procedimientos que dan forma a este espacio atípico en la superficie bidimensional.

Las sombras resultantes de la iluminación conforman planos solapados y geométricos de diferentes alturas lumínicas y refuerzan una idea de profundidad ilusoria, convirtiéndose en los únicos indicadores espaciales que rompen con la superficie lisa impoluta. Una mínima intervención y una intencionalidad concreta en la elección del material por la calidad de su superficie se convierten en los rasgos esenciales de esta propuesta.

El tema es complejo y habilita otras líneas de estudio y de reflexión, por ejemplo, los casos en los que las obras bidimensionales están producidas con luz real. Es decir, aquellas en las cuales la luz es la materialidad básica.

La siguiente obra de Román Vitali está realizada con tubos fluorescentes que configuran dos cuadrados [Figura 7]. Los tubos emiten luz coloreada, cuya irradiación provoca tanto una ilusión de profundidad hacia el interior de cada cuadrado como la expansión de sus límites. El marco se vuelve ambiguo dado que, perceptualmente, es a la vez geométrico y orgánico. ¿Podría decirse que estamos en presencia de *un modelado* producto de la mezcla lumínica?



Figura 7. Sin título (2004), de Román Vitali⁹

9 Obra con autorización del autor para su reproducción.

LA ILUMINACIÓN Y LA LUZ COMO MATERIAL

La presencia de la luz real en la producción de obras plásticas contemporáneas hace necesario reflexionar sobre las diferentes posibilidades que se advierten tanto en aquellas donde el material básico es la luz como en las que es clave la iluminación; esto le otorga una especial significación a la imagen o resalta las características propias de las materialidades. En las artes del espectáculo la luz es protagonista, pero también se la utiliza con frecuencia en el diseño gráfico y en el diseño industrial.

En principio, se intenta entender qué es la luz sin quedarse solamente con definiciones provenientes de las ciencias, aunque tal vez esta idea del físico danés Niels Bohr, parafraseada por Gerald Holton —y citada por Georges Kubler—, ayude a comprender:

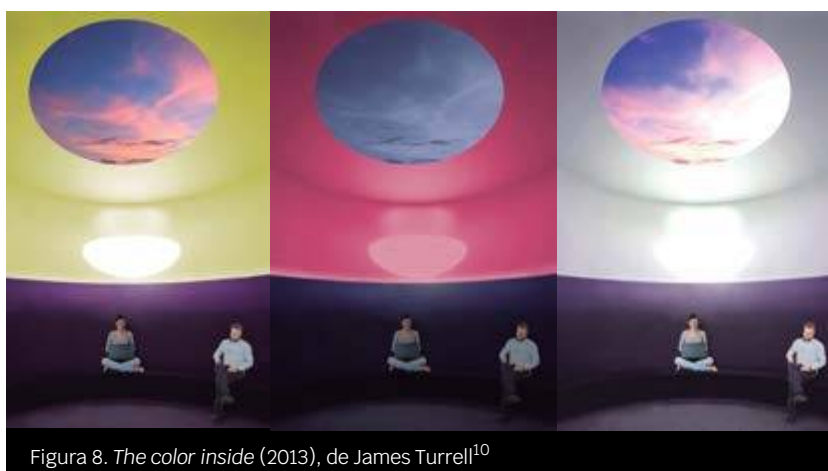
Nuestro conocimiento de la luz está contenido en una serie de aseveraciones que son aparentemente contradictorias, establecidas sobre la base de múltiples experimentos realizados bajo distintas condiciones e interpretados en función de diversas teorías. Cuando preguntamos ¿qué es la luz?, no hay otra respuesta que ésta: el observador, sus diversos aparatos y tipos de equipo, sus experimentos, sus teorías y modelos de interpretación y todo lo que pueda haber en una habitación antes vacía en el momento en que se permite que una bombilla permanezca encendida. Todo esto, junto, es la luz (Holtn en Kubler, 1988, p. 44).

En definitiva, se puede decir que la luz es una manifestación visual de una emisión energética y que se percibe cuando existe una fuente emisora, un espectador y una materia reflejante. Pero esta definición no le alcanza a Niels Bohr ni tampoco a los artistas plásticos. Es evidente la importancia de la experiencia propia, del contexto histórico, social y cultural para interpretar la presencia lumínica. Aunque hay algo en la idea del físico danés que lleva a mencionar una diferencia que se establece cuando se habla de iluminar y de alumbrar en las clases de Lenguaje Visual.

Alumbrar es dar luz, claridad. Es hacer visible, poner luz en algún lugar sin una intencionalidad artística. Iluminar, en cambio, es parte del proceso de producción de la obra: la luz puede establecer un orden de lectura, enfatizar alguna zona en particular e inclusive darle un sentido determinado a la obra generando una poética con su presencia. Es decir, para el mundo del arte, encender una lámpara, una llama de vela, una línea de neón, varias linternas o decenas de leds es una decisión fundamental en la creación de las obras.

Los artistas contemporáneos utilizan tanto las luces naturales como las luces artificiales. Es el caso de James Turrell, quien desarrolla su obra experimentando con las variaciones que pueden lograrse mediante

la iluminación natural. Turrell aprovecha la luz solar e incorpora el cielo en sus composiciones; manipula la iluminación artificial para generar instalaciones donde la percepción del espacio es ilusoria. El artista ha realizado una serie de obras denominadas *Skyspace* con el objetivo de indagar en la relación entre la luz natural, la luz artificial y el espacio. *The color inside* (2013) [Figura 8] fue diseñada para el Centro de Actividades Estudiantiles de la Universidad de Texas (Austin), un sitio en forma de elipsis de paredes de yeso blanco con una abertura en el techo que permite observar el cielo. Los espectadores pueden sentarse en el banco negro que circunda la pared, experimentar los lentos pero constantes cambios lumínicos y entregarse a una forma completamente atípica de percepción temporal. Tanto al amanecer como al atardecer, es decir, cuando mejor se repara en el cambio de la luz natural, el color de las luces led que iluminan el interior va alterando la percepción al modificar el contraste, provocando sensación de serenidad y de relajación.



En la obra *Breathing Light* (2013), Turrell transforma mediante la luz una sala del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) en la cual los espectadores se encuentran inmersos en un ambiente indefinido y sin referencias espaciales: no hay límites, no hay aristas, no hay horizonte, no hay sombras proyectadas [Figura 9]. El resultado es una especie de paisaje onírico, que cambia constantemente de color, en el que se destaca una única forma rectangular, de vértices redondeados, y en el que se pierde la noción de escala.

¹⁰ Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos. Los cambios cromáticos fueron simulados digitalmente.



Figura 9. *Breathing Light* (2013), de James Turrell. Fotograma

Olafur Eliasson, en la instalación *The weather project* (2003), montó en la sala de turbinas de la Tate Gallery (Londres) un gran semicírculo de luz, una especie de sol, formado por cientos de lámparas de monofrecuencia, que se refleja en un plano espejado ubicado en el techo de la sala [Figura 10a]. Con el correr de las horas, una sutil niebla lograda por humidificadores sumerge a los espectadores en un ambiente de iluminación difusa, los colores se vuelven suaves y con pocos contrastes. Se produce una cierta ambigüedad en la percepción del tiempo —en el múltiple juego que propone el artista: el tiempo del reloj, el tiempo subjetivo de la experiencia estética y el concepto de tiempo asociado a las condiciones climáticas— a la vez que se debilitan las referencias espaciales. Así, las personas se ven incluidas en un paisaje artificial en el cual se desplazan, se tiran al piso como si estuvieran tomando sol en la playa y mueven sus extremidades para reconocerse entre la multitud en el espejo superior [Figura 10b]. La participación del público, esencial en las propuestas de Eliasson —que en general estimulan una experiencia individual o grupal—, se convirtió en acción política cuando un grupo de artistas antibélicos concentraron alrededor de ochenta manifestantes que se recostaron en el suelo y construyeron la frase «Bush go home», mientras el entonces presidente de los Estados Unidos visitaba Londres. Los espectadores ocasionales se sumaron a esta performance, que constituyó otra obra u otra obra dentro de una obra, y formaron con sus propios cuerpos la palabra «Now».

Muy diferente es cuando se intenta resaltar las características propias de los materiales, las texturas, los colores, para lo cual se utiliza la iluminación direccional. En el caso del espectáculo musical infantil *Dos*

historias de amor en una casa abandonada (2015), de Daniel Belinche, una luz cenital, es decir, desde arriba, intensifica el rojo del tocado del personaje, permite profundizar las sombras del rostro y le da brillos a la tela del vestuario [Figura 11]. Aquí, además, se usa una tira de luces led en la falda del vestido para darle mayor fantasía al personaje de la cantante. Mientras tanto, en un panel ubicado detrás de ella, se proyecta a contraluz la figura del otro personaje manipulando un globo, cuyo material permite que la luz atraviese el objeto y que se logre la transiluminación.



Figuras 10 a y b. *The weather Project* (2003), de Olafur Eliasson. Fotografía de Irakli (2004)¹¹

En la ópera *El viento que arrasa* (2016), de Beatriz Catani, se trabaja con una pantalla gigante en el fondo del escenario sobre la cual se proyecta una película desde parrilla. Cuando el personaje de la mujer se ubica en la silla es iluminado con una luz cenital intensa, de forma cuadrada, que limita un espacio dentro del practicable que marca la zona de su habitación cuya luz general es más tenue. El público puede ver a la vez la escena del rancho donde los cantantes son iluminados con varias fuentes de luz colocadas en diferentes posiciones, pero fundamentalmente desde frontal picado y diagonal izquierdo picado. Delante está la orquesta con pequeñas lámparas sobre los atriles que alumbran las partituras. A la derecha, sobre un montículo de tierra, se encuentran dos personajes acurrucados y un traje colgado sobre ellos, que queda a contraluz [Figura 12a].

11 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 11. *Dos historias de amor en una casa abandonada* (2015), de Daniel Belinche



Figura 12a. *El viento que arrasa* (2016), de Beatriz Catani

En otra escena, en la que el audiovisual no está activado, un seguidor ilumina de manera directa y focalizada el traje desde una posición diagonal media a la derecha. De este modo, proyecta una sombra muy sugerente en el fondo, mientras los dos personajes arrodillados sobre la tierra son iluminados por un cenital con forma circular, que resalta la textura de los materiales y la presencia de las máscaras en sus rostros [Figura 12b].



Figura 12b. *El viento que arrasa* (2016), de Beatriz Catani

En las obras lumínicas pensadas para la vía pública se recurre, generalmente, a algunas operaciones como la repetición o la acumulación, ya que la gran escala de las producciones requiere de mucha cantidad de material. Luzinterruptus es un colectivo de artistas que desarrolla sus intervenciones urbanas en espacios públicos. «Utilizamos la luz como materia prima y la noche como lienzo [...] con la simple idea de poner un punto de atención luminoso a problemas que detectamos en la ciudad» (Luzinterruptus, s. f.). La obra *Literatura vs. Tráfico* se presentó en 2010 por primera vez en Nueva York. Esta experiencia efímera, que consistió en la instalación de ochocientos libros iluminados y que impidió el paso al tráfico en una calle bajo el puente de Brooklyn, fue trasladada a Melbourne, Australia, dos años después, cuando el colectivo fue convocado a participar en el Festival *Light in Winter* bajo el tema «la lectura». Durante un mes de trabajo, con la colaboración del Ejército de Salvación —que donó diez mil libros descartados por bibliotecas públicas— y de los organizadores del Festival *Guerrilla Lighting* —quienes aportaron linternas con luces *leds*— la instalación alcanzó la mayor escala de todas las obras que el grupo había

realizado hasta el momento [Figura 13]. La calle fue transformada en sala de lectura —un gran río de luz que interrumpió la circulación normal— en la cual los habituales conductores de automóviles y los transeúntes se transformaron en protagonistas de la obra y pudieron hojear, leer y hasta tenderse sobre los libros y cubrirse con ellos.



Figura 13. Fotograma de video de *Literatura vs. Tráfico*. Fotografía de Lola Martínez¹²

La obra titulada *El plástico con el que vivimos* (2017), también del colectivo Luzinterruptus, intenta poner el acento en el uso excesivo que se le da a ese material en la vida cotidiana, pese a saber que su degradación es tan lenta. Se trata de una intervención realizada en el antiguo edificio Virgin Megastores (Burdeos, Francia) con seis mil bolsas recolectadas en las tiendas de la ciudad, que fueron colocadas en cada una de las aberturas y que generaban la sensación de que el edificio iba a verse desbordado por ellas [Figuras 14a y 14b]. Durante los cuatro días que permaneció montada la obra, el público podía acercarse y reconocer los logos de las más diversas marcas comerciales. De noche, iluminadas desde el interior, ofrecían un espectáculo ambiguo, ya que las bolsas multicolor conformaban una especie de vitral.

Otro grupo internacional de artistas, investigadores, tecnólogos y diseñadores denominado Squidsoup, que trabaja con experiencias en medios digitales e interactivos, ha realizado obras utilizando la luz. *Submergence* (2013-2016) es una instalación que se ha presentado en más de cuarenta espacios en todos los continentes. La obra está conformada por tiras suspendidas con más de ocho mil puntos de leds de distintos

12 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

tamaños que, en su disposición, construyen un espacio cúbico inmersivo. La experiencia consta de cuatro secciones de cinco minutos cada una —Linternas, Espacio Dividido, Enjambre y Euforia— que componen un relato abstracto cuya intensidad y duración aumentan progresivamente.



Figuras 14 a y b. *El plástico con el que vivimos* (2017), de Luzinterruptus

Las luces se prenden y se apagan y van cambiando de color de acuerdo a dos variables: los patrones sincronizados y la presencia de los espectadores. Las variaciones lumínicas y cromáticas se ven acentuadas ante la presencia regularizada de una banda sonora electrónica.

La combinación del movimiento real de las tiras de *leds*, producido por el desplazamiento del público, y del movimiento virtual, programado por el dispositivo, trastoca la percepción del espacio al volver ambiguas la profundidad, las alturas y las distancias [Figuras 15a y 15b].



Figura 15a. *Submergence* (2013-2016), de Squidsoup¹³

Figura 15b. *Submergence* (2013-2016), de Squidsoup¹⁴

13 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

14 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

La propuesta de Nonotak Studio, grupo integrado por Noemi Schipfer y Takami Nakamoto, también gira en torno a la experiencia generada por la luz y el sonido. Los espectadores permanecen frente a la obra en un espacio fuertemente contrastado —entre el negro del fondo y el blanco estridente de las luces—, que juega con una intensa estimulación de los sentidos. La instalación *Zero Point Two* (2018), que está realizada con fibra óptica láser, programada y sincronizada con música electrónica, provoca combinaciones cinéticas complejas que continuamente dislocan la percepción, pues las líneas horizontales de luz al activarse y desactivarse cambian la percepción de la profundidad y, aunque están quietas, parecen moverse, mientras que el sonido genera un campo envolvente [Figuras 16a y 16b].



Figuras 16a y b. *Zero Point Two* (2018), de Nonotak Studio. Fotografías

Stephen Knapp en sus *Lightpainting* (2016) construye el espacio utilizando la luz como material principal. El artista *pinta* obras abstractas sobre los muros, abandonando los más habituales materiales pigmentarios de la pintura. Con artefactos contruidos con lámparas halógenas y vidrios dicróicos, que actúan como prismas descomponiendo la luz a partir del reflejo y de la refracción de la luz, Knapp inunda la sala en penumbras con formas de diversos colores, direcciones y longitudes [Figuras 17a y 17b]. El efecto de colores saturados y formas definidas que se produce sobre las paredes contrasta con los sutiles reflejos que tiñen el piso.

Las obras analizadas hasta aquí no son ni pretenden ser una lista exhaustiva, sino solo una muestra de las infinitas maneras en que la luz cobra importancia en el arte contemporáneo. Las obras lumínicas —ya sea porque utilizan luz natural o artificial como material principal o porque dependen de la luz para su existencia— son cada vez más frecuentes en las artes visuales, con las más variadas formas y recursos tecnológicos, en esculturas y en objetos [Figuras 18 y 19], performances interactivas [Figura 20], vestuario e indumentaria [Figuras 21 y 22], textiles [Figura 23], *land art* [Figura 24], pinturas fluorescentes [Figura 25], entre otras.



Figura 17a. *Lightpainting* (2016), de Stephen Knapp. Fotograma del video¹⁵



Figura 17b. *Lightpainting* (2016), de Stephen Knapp. Fotografía tomada por el grupo Oregon State (2011)¹⁶

15 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

16 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 18. *Intrude* (2016), de Amanda Parer. Fotografía de Mabel Lamour¹⁷

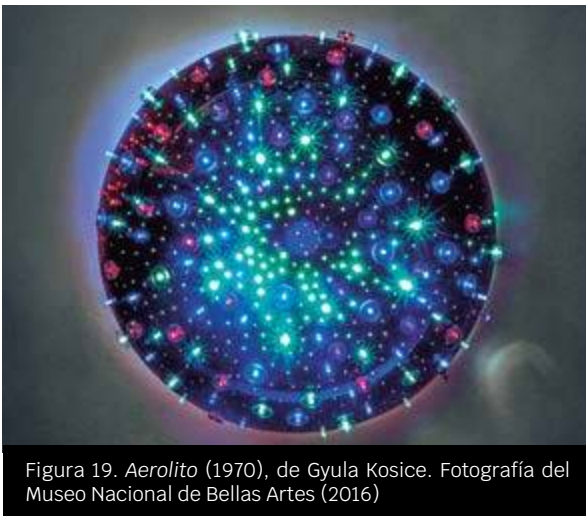


Figura 19. *Aerolito* (1970), de Gyula Kosice. Fotografía del Museo Nacional de Bellas Artes (2016)

17 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 20. *Light Body* (2016), de Lia Chavez. Fotograma del video



Figura 21. *Living dolls* (2011), de Beo Beyond¹⁸

18 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 22. *A light un light* (2018), de Kunihiro Morinaga. Fotograma



Figura 23. *Unnumbered Sparks* (2014), de Janet Echelman. Fotografía de Sally B. Buck¹⁹

19 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 24. *Sun Tunnels* (1976), de Nancy Holt



Figura 25. *Day and night* (2010), performance de Houxo Que. Fotograma del video

Este recorrido pone en evidencia lo urgente de repensar la enseñanza de la luz representada y de la luz real. Con respecto de la luz representada, las tablas y los esquemas deben tomarse como lo que son: simples organizaciones que permiten graficar la complejidad y la importancia del valor en las artes visuales. En este sentido, su estudio ayuda al momento de iniciar un primer acercamiento al tema. Pero, como cualquier intento de clasificación, reclama no olvidar su carácter orientativo y evitar su

aplicación como si se tratara de una receta compositiva. La organización y la cuantificación son arbitrarias, por lo cual simplifican hasta el límite los posibles climas lumínicos de las obras.

Un acercamiento a las obras concretas evidencia que la mayor parte de ellas se resiste a ser sometida a una clave de tres valores distribuidos cuantitativamente sobre una superficie. Por lo tanto, antes de pretender producir o interpretar una obra aplicando un modelo rígido, se trata de poder comprender los climas lumínicos generales, los cuales exceden ampliamente las seis armonías de la escala.

Estudiar las teorías es imprescindible en la formación universitaria, pero esto no debería anular la posibilidad de reconocer tanto sus alcances como sus límites. Como cualquier teoría general reclama, a la hora de producir y de interpretar imágenes, su relativización. Relativizar significa, en este caso, comprender que los climas lumínicos son el resultado del conjunto de operaciones puestas en obra: el tipo de delimitación de las formas, los niveles de definición o de ocultamiento, los tratamientos de las superficies, las estrategias para la construcción espacial, las relaciones entre colores y/o acromáticos, la escala, el alumbrado o la iluminación, etcétera.

Es importante recordar otro aspecto a revisar. La tradición asigna a cada una de las claves significados fijos y, por lo tanto, estereotipados. Se dice, por ejemplo, que una clave mayor alta expresa dramatismo, vitalidad y exuberancia, mientras que una clave mayor baja sugiere dramatismo, solemnidad, misterio. Este aspecto tendrá que ser tenido en cuenta a la hora de diseñar propuestas de enseñanza a los fines de evitar cualquier tipo de actividad que se oriente al refuerzo de los hábitos perceptuales.

Respecto de la luz real, resulta sorprendente su total ausencia en los programas de Lenguaje Visual, habida cuenta del protagonismo que adquirió hace ya varias décadas y de su relevancia cada vez mayor en las artes visuales contemporáneas. Brindar a los estudiantes información sobre tipos de fuentes, sobre sus propiedades —intensidad, dirección, densidad, tamaño, forma, color, posición—, las características propias y las posibilidades de resaltar o de atenuar los colores, así como sobre los casos en los que la luz se erige en el material principal, vuelve imprescindible su estudio en profundidad.

Será en la poética de las imágenes donde se encontrarán nuevos paradigmas para la enseñanza. Después de todo, se trata de volver a las obras, despojados de las estrictas clasificaciones que obturan su interpretación; de revisar si el vocabulario técnico disponible requiere de la ampliación de sus propios límites o se hace necesario crear nuevas palabras; y de incorporar como contenidos de la enseñanza aquellos que han quedado en los márgenes por el peso de la tradición.

REFERENCIAS

Beyond, B. (2011). *Living dolls* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/beobeyond/5890951360/>

Buck, S. (2014). *Unnumbered Sparks, de Janet Echelman* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/sallybuck/13282859735/in/album-72157642641454613/>

Ch.ACO (14 de abril de 2015). Amalia Valdés, nos habla de su experiencia como ganadora del Concurso TransparentArte 2015. *Ch.ACO*. Recuperado de <http://chaco.cl/#.VZLys0JA85h>

Irakli. (2004). *The weather Project, de Olafur Eliasson* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/rakeman/2172904955/in/photostream/>

Knapp, S. (2016). *Lightpainting* [Video de YouTube]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=0_KCXM3gHF8

Kubler, G. (1988). *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid, España: Nerea.

Lamour, M. (2016). *Intrude, de Amanda Parer* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/mabeljuillet/30360573035/in/photostream/>

Luzinterruptus. (2017). *El plástico con el que vivimos* [Instalación]. Recuperado de <https://www.luzinterruptus.com/>

Luzinterruptos. (s. f.). *Somos Luzinterruptos*. Recuperado de http://www.luzinterruptus.com/?page_id=143

Malévich, K. (1918). *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* [Pintura]. Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/w/index.Special:Search&limit=20&offset=160&profile=default&search=malevich#/media/File:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://commons.wikimedia.org/w/index.Special:Search&limit=20&offset=160&profile=default&search=malevich#/media/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png)

Medina, P., Cuomo, C., Ciafardo, M. (2016). *Luz representada: ¿ampliación o crisis del término?* Ponencia presentada en las 8° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP). Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56121/Documento_completo___pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Oregon State University (2011). *Light painting* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/oregonstateuniversity/6083517001>

Que, H. (Performance), Saito, H. (Director). (2010). *Day and night* [Video de YouTube]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=6YUfasDuQnQ>

Squidsoup. (2013-2016). *Submergence* [Instalación]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/squidsoup/31488720948/in/photostream/>

Turrell, J. (2013). *Breathing Light* [Fotograma]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Lc21q1d3oek>

Valentini, J. (s. f.). *Testimonio de un contacto*. Recuperado de https://www.brunodubner.com/texto_testimonio.html



LA DIMENSIÓN ESPACIAL DE LAS IMÁGENES VISUALES

MARIEL CIAFARDO, DANIEL BELINCHE, ALEJANDRA MADDONNI
MARÍA LAURA MUSSO, AGUSTÍN SIRAI, LUCÍA DELFINO

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

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

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

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

Pero volvamos al pasado. De acuerdo con Aristóteles, los pitagóricos asociaban espacio y números. El vacío permitía distinguir los objetos naturales, instaurando una separación entre ellos. Identificaban el aire con el vacío y el vacío con otra forma de la materia. Y será el mismo Aristóteles quien produzca un salto cualitativo en el largo proceso de la abstracción de la espacialidad. Según su definición de *lugar* (él aplica exclusivamente este término: *topos*) desarrolla una teoría de las posiciones, opuesta a la noción de espacio vacío. La síntesis de la teoría de lugar se resume en cuatro proposiciones:

- * Que el lugar de una cosa no es parte de una cosa en sí misma sino lo que la rodea.
- * Que el lugar no es más pequeño o más grande que la cosa.
- * Que el lugar donde la cosa es puede ser abandonado y por lo tanto se puede escindir de él.
- * Que todo lugar implica un encima y un debajo y que todas las sustancias tienden a moverse hacia arriba o hacia abajo o, en su defecto, a permanecer en reposo.

Por consiguiente, si cada sólido ocupa un espacio, todas las cosas tienen un borde común. El espacio, en su máxima escala, se concibe, entonces, como la suma de todos los volúmenes ocupados por los cuerpos. Difiere así de la materia, que puede ser también vacío y no puede existir si no es en un lugar. Ese lugar debe hallarse antes que la materia y probablemente sea lo primero de todas las cosas porque lo que existe, existe en un lugar y no podría existir si no existiera ese lugar. ¿Hay cuerpos? ¿Vacíos en los cuales

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

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

ESPACIO Y POLÍTICA

Como doctrina, el espacio del cristianismo es indiferente al de la geografía. Remite a la relación entre cielo y tierra y revela, en todo caso, una deserción de la espacialidad. En cambio, en la Modernidad naciente esta ausencia es refutada. Señala Carlo Galli (2002) que «es en la época moderna cuando la política determina el espacio, y éste ya no puede exhibir una dimensión política intrínseca» (p. 36). A la convencional condición geométrica, se adjuntan categorías económicas y políticas.

Entre las nociones míticas de lugar y de casa en la polis griega, y la ausencia de límites de la fenomenología de la globalización actual, la idea de espacio va sumando o sustrayendo capas que se atañen a las sucesivas culturas y cosmovisiones de época. Las representaciones iniciales de las ciudades replicaron en pequeña escala el orden sagrado del universo. Un mundo diminuto. Pero luego, el intento prescriptor se profundizó. El espacio «real», capaz de ordenar el caos de la naturaleza, se impuso en la Modernidad como una elaboración artificial. Si la ciencia confiaba en el poder regulador de la razón, que mediante el método y la instrumentación posibilitaría al hombre el dominio de la naturaleza, el espacio sustituye, citando a Galli (2002), «el tradicional nexo pontificio entre trascendencia e inmanencia por el nexo racional entre naturaleza y artificio; y a un espacio naturalmente articulado y jerárquico por otro uniforme y homogéneo, y a la vez desordenado, pero ordenable a través del dominio de la razón» (p. 36).

Pero razón y orden no consuman una definición espacial plena de la Modernidad avanzada. También debía ser ecuménica. La unicidad indiferenciada del mundo. El sujeto moderno rechazaba los límites y sus individuos eran pensados en un mismo ámbito horizontal. Igual que el tiempo de la música del sistema tonal, que se escande en unidades proporcionales y extirpa la asimetría, el espacio plástico determina su

centro y sus nociones de equilibrio. Esas nociones nos acompañan todavía en el presente y, aunque tambalean ante los embates de renovadas crisis, se niegan a retirarse, al menos de la enseñanza del arte.

En el despliegue de esos universales categóricos se provocan contradicciones. Contradicciones entre la libertad «abierta» del sujeto y el marco cerrado del Estado. El concepto de espacialidad del Estado es igual al concepto de espacialidad del mercado. El comercio desdibuja los límites que el Estado traza y esta condición sienta las bases de la indeterminación y la movilidad del espacio del presente y la deformación de las geometrías políticas. Claro que en medio, la dialéctica se ocupó de redimensionar la condición de supuesta quietud y estabilidad que signaba el espacio euclideo. Ya Kant lo define como una idea innata que no proviene del campo sensible y será Heidegger quien terminará de aniquilar aquella premisa. En Heidegger no es una categoría a priori sino una dimensión hecha posible por el ser en el mundo. Su *Dasein*.

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

ESPACIO Y ESPACIOS

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

¹ Es interesante advertir que entre las quince definiciones que ofrece la Real Academia Española del término *espacio*, ninguna se vincula a las artes visuales y solo una se refiere a su uso, absolutamente periférico, en música.



Figura 1. *Surrounded Islands* (1983), de Christo y Jeanne-Claude

Según el relato de los propios artistas, el proyecto fue desarrollado durante dos años por un grupo integrado por dos abogados, un biólogo marino, dos ornitólogos, un experto en mamíferos y cinco ingenieros.

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

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

En otros escritos hemos analizado las propiedades suspensivas de la música en particular (y del arte en general) con relación al tiempo. Los inaugurales y los últimos sonidos de una obra, aunque las horas los separen, componen un todo que se impone a lo que sobreviene en el instante posterior a su final. Un sonido es interno y otro externo a ese sentido de unidad. Decía Theodor Adorno (2000) que la música «tiene que acabar con el tiempo mismo y no perderse en él; tiene que resistirse a su flujo vacío» (p. 41). La suspensión que el arte ocasiona en el tiempo real es transitiva respecto del espacio. Si el arte no prescribe un recorte

del tiempo, no es un pedazo de tiempo arrancado del tiempo estático; el espacio, en su faz emancipada, goza de similar autonomía. El espacio del arte es una entidad sensible e intelectual que integra la vida. No es un retazo de ella, un fragmento o una repetición de otra esfera de la realidad. Es una elaboración ficcional que pone entre paréntesis lo externo o, en todo caso, que lo completa dinámicamente.

Tres condiciones cardinales nos permiten tratar el concepto contemporáneo de espacio en el arte: su autonomía, su mutabilidad cultural y su vinculación indisoluble con el tiempo. Las producciones actuales hacen viables ensayos de las culturas que nos precedieron en su afán por metaforizar una obra de arte total, en la que espacio y tiempo no aparecieran cercenados. Desde los coros dobles del Renacimiento, los dramas musicales y el cine, hasta las performances actuales, compositores y artistas intentaron unir estos dos colosos. La división clásica que distinguía de manera taxativa artes temporales y artes espaciales, ya cuestionable en el pasado, naufraga frente a las obras contemporáneas. En su artículo «Pensar el espacio», Jiménez (2002) menciona la clásica definición de Gotthold Ephraim Lessing, quien describe la poesía y la pintura atribuyéndole a la primera el enhebrado de sonidos que van sucediéndose a lo largo del tiempo (lo que sería aplicable a la música) y a la segunda figuras y colores distribuidos en el espacio. Una representación acciones y la otra, cuerpos. Esto no funciona así y probablemente nunca lo haya hecho de ese modo. O, apenas, esta opción es una entre tantas.

La interdependencia entre las categorías tiempo/espacio/arte se palpa en el empleo de palabras que intercambian y modifican su sentido cuando pasan de un campo al otro. Federico Monjeau (2004) da cuenta de esta interdependencia en un párrafo de su logrado libro *La invención musical*. En el capítulo dedicado a la forma, escribe:

Más allá de la diferencia perceptiva, altura y duración tienen una base física común. Si Schöenberg planteaba que entre consonancia y disonancia no había una cuestión de naturaleza sino de grado (las disonancias serían consonancias más distantes) Stockhausen considera que las alturas son duraciones más rápidas (microduraciones) y que las duraciones son fases más lentas (Monjeau, 2004, p. 103).

Lo que en este párrafo aparece como préstamo conceptual (la idea de distancia para referir a la mutabilidad entre consonancia y disonancia y la de duración atribuida a las alturas) tiene su paralelo en uno de los problemas que todavía desvelan a los físicos y que permite postular la hipótesis que la diferencia entre tiempo y espacio encuentra su razón en limitaciones perceptuales más que de sustancia y, sobre todo, en la incapacidad

de advertir el movimiento en la quietud. Un agujero negro es una región del espacio de gran densidad, causado por una enorme concentración de masa en su interior. Allí se genera un campo gravitatorio de tal magnitud que ninguna partícula material, ni siquiera la luz, puede huir de ella.

La gravedad de un agujero negro, llamada curvatura del espacio-tiempo, provoca una singularidad envuelta por una superficie cerrada, llamada horizonte de sucesos. El horizonte de sucesos separa la región del agujero negro del resto del universo y es la superficie límite del espacio a partir de la cual ninguna partícula puede huir. Dicha curvatura es estudiada por la relatividad general, la que predijo la existencia de los agujeros negros. Pero estos no son los únicos ámbitos en los cuales el tiempo y el espacio se relativizan y se curvan. Esto también ocurre en el arte.²

EL ESPACIO EN LAS ARTES VISUALES

«[...] me gustaría decir que cometemos un error muy común cuando creemos ignorar algo porque somos incapaces de definirlo.»
Jorge Luis Borges (2001)

Dijo San Agustín ante la pregunta ¿qué es el tiempo?: «Si no me lo preguntan lo sé; si me lo preguntan, lo ignoro». Algo similar ocurre ante la pregunta por el espacio. Tal vez por muy obvio, el espacio no ha sido teorizado suficientemente en las artes visuales hasta entrado el siglo XX y de manera dispersa. El concepto padece —como muchos otros, por ejemplo plano, formato, etcétera— el hecho de ser utilizado para referir a situaciones o muy generales o muy específicas, pero siempre diversas. Su uso impreciso deviene en ambigüedad y o bien se inserta en los textos sin más precisiones dejando al lector la responsabilidad no siempre orientada del sentido en que está siendo utilizado, o bien requiere del escritor el esfuerzo de situarlo cada vez. Pareciera, entonces, un tema a encarar urgentemente. No tanto por la búsqueda de precisión que todo proceso de investigación implica ni mucho menos para alcanzar un corpus terminológico rígido y abstracto. Tampoco se trata de proponer definiciones acabadas, sino más bien de dar cuenta de su empleo confuso y, por lo tanto, más modestamente, evidenciar la necesidad de alcanzar algunos acuerdos básicos.

² La coreografía *Stelle*, de Oscar Araiz, en la que los bailarines transitaban de un lado al otro del escenario con una fluidez tan notoria como su lentitud (la lentitud de las estrellas) sugiere, al menos en un espectador no iniciado, la intuición primaria de que el espacio puede ser un tiempo cuyo movimiento es tan lánguido que se vuelve imperceptible.

El primero de ellos tal vez lo constituya la certeza compartida de que las imágenes son, antes que nada, espacio, independientemente de si, en el proceso de su realización, ha sido objeto de reflexión teórica o no.

Distintos usos

Uno de los modos de utilización del término refiere al lugar que ocupa la obra. En este caso, su empleo se corresponde con el lenguaje corriente, el uso cotidiano, proveniente de la definición (también general) de materia: todas las cosas ocupan un lugar en el espacio. Y estas cosas que ocupan un lugar en el espacio son la materia. Coincide igualmente con la definición de diccionario de sitio: espacio que es ocupado o puede serlo por algo. Evidentemente, no es éste el significado de espacio en las artes visuales. Ahondar en él supone el establecimiento de fronteras que habiliten la distinción entre las obras de arte y otras creaciones humanas extra artísticas. Decir que en las obras el espacio es aquel que ocupan en tanto entes físicos no establece una diferencia específica respecto de los demás objetos creados por el hombre.

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

La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento del contorno, va a ser otro paso decisivo para que la obra escultórica se apodere del espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore haciéndolo formar parte de sí misma (p. 310).

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

Tres páginas más adelante, en el apartado «Espaciar con luz», agrega: «Dentro de esta corriente de los artistas que se apropian del espacio virtualmente, es decir, sin interrumpir en él con elementos que constituyan fronteras físicas, que lo interrumpan o impidan su acceso, se encuentra Dan Flavin» (Maderuelo, 2008, p. 313). Nuevamente: más que apropiarse del espacio virtualmente (como no lo hacían antes físicamente), los artistas componen el espacio en este caso con otro material: la luz.

El término se usa también con frecuencia —algo de esto se intuye en la cita anterior de Maderuelo— para aludir al lugar en el que la obra es emplazada: una pared, una sala de museo, una plaza. La palabra espacio, con este sentido tradicional, aparece asociada indistintamente al lugar (por definición, sinónimo de sitio, espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera) o ámbito (contorno o perímetro de un espacio o lugar o espacio comprendido dentro de límites determinados). De todos modos, tampoco sería éste el espacio de la obra visual. Como cualquier noción de uso general, éste reclama una resignificación al ingresar en la esfera de un vocabulario disciplinar, en este caso el de las artes visuales. El lugar en el que la obra es emplazada es afectado por ella, modificado y convertido en entorno y, a la vez, afecta y modifica a la obra. Sin embargo, esa influencia recíproca no los vuelve la misma cosa.

Más aproximada al territorio de la imagen visual es la noción que define al espacio como el resultado de una operación del encuadre, de la actividad del marco. Aquí el espacio sería aquel que es comprendido y delimitado por el encuadre. Si bien este concepto proviene del cine, rápidamente se aplica por extensión a todas las imágenes, por lo cual, a partir de allí, se entiende que el encuadre determina un «bloque de espacio». Esta acepción acarrea algunos inconvenientes. Por un lado, porque asociaría, hasta volverlos sinónimos, los conceptos de espacio y de campo plástico. Por otro, porque se torna complejo distinguir el espacio del soporte. Por último, y como consecuencia del anterior, persiste la antigua idea de espacio como continente: un lugar a disposición para ser «llenado». Esta idea está presente, por ejemplo, en Philippe Dubois (2008). Al diferenciar entre el espacio pictórico y el espacio fotográfico dice:

[...] el espacio pictórico corresponde a un marco determinado, es un espacio provisto de antemano, una superficie relativamente virgen que el pintor llenará de signos. Estando ahí, ese espacio en principio, el pintor no tiene más que introducirle su tema. [...] Espacio cerrado, autónomo, completo desde el principio, donde el pintor puede ir poco a poco, donde puede construir a su antojo [...] (pp. 164-165).

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

Diego Lizarazo Arias (2004) presenta una propuesta de tipología:

En la obra plástica aflora [...] una multiplicidad de espacios simultáneos e irreductibles, estrechamente relacionados, y frente a alguno de los cuales la separación resulta abstracta.

Probablemente son cinco las instancias de elaboración-interpretación espacial que participan de la experiencia icónica, de acuerdo con los trazos dominantes de nuestra herencia cultural icónica: a) el *espacio obra* o espacio de la obra (al que podríamos llamar también espacio-objeto, constituido por ciertos materiales pigmentales organizados sobre cierta superficie; b) el *espacio plástico* o espacio iconizante (al que podríamos igualmente denominar espacio formal (en el que se articulan colores, líneas y formas; c) el *espacio mimético* o espacio en la obra (podríamos decirle también espacio iconizado o espacio pictórico), en el que se representan objetos, sitios, individuos y que constituye el espacio privilegiado de la experiencia icónica en nuestras culturas, en la medida en que estamos formados para ver «cosas» en las imágenes; d) el *espacio diegético* o espacio narrativo, donde identificamos lugares, actantes o acontecimientos que pertenecen al orden de las tradiciones o enciclopedias icónicas o culturales de nuestras sociedades (el espacio diegético emerge cuando no sólo entramos en una relación icónica en la que decimos ante una imagen: es la foto de un hombre con traje militar en una embarcación, sino que más bien decimos «Es Mussolini en barco en el Mediterráneo»), y por último, e) el *espacio expositivo* o espacio en que se exhibe la obra y donde es reconstruida e interpretada por sus observadores. Este es nuevamente un espacio físico (como el espacio-objeto inicial), pero propiamente es el espacio en que se instala o pone a correr la imagen. Espacio que comúnmente se consideraba al margen de la imagen, pero que participa también en ella, porque define aspectos sustanciales de la vivencia (p. 211).

Esta clasificación, como cualquier otra, tiene la virtud de proponer un cierto orden. Pero no resuelve un problema principal (más bien lo agudiza): nominar con la misma palabra muy distintas dimensiones del dispositivo. Asimismo, limita la reflexión, si aceptamos, como Lizarazo Arias plantea, que cualquier intento de separación de la multiplicidad de espacios simultáneos e irreductibles, por su estrecha relación, resultará abstracta. No se trata de separar (eso sería una misión imposible, no solo abstracta), sino de distinguir y nominar. Además de incluir las acepciones que hemos analizado antes, se advierte en esta tipología la influencia de Erwin Panofsky (2003). Hoy sabemos que los sujetos no percibimos primero líneas, colores y formas; luego formas que identificamos con cosas y que recién después vinculamos a la enciclopedia (Mussolini en barco en el

Mediterráneo). No queda claro, incluso, por qué le llamaríamos espacio al reconocimiento iconológico del tema.

Una última utilización, y es ésta la que nos interesa particularmente, es la que lo concibe como una construcción, es decir, el espacio es aquel que construye el artista. Pero, ¿qué significa que el espacio es una construcción? Aquí tampoco parece haberse alcanzado un acuerdo. Dice José Jiménez (2002): «El arte de nuestro tiempo fue realizando gradualmente un giro de alcance revolucionario, cuyo eje podría cifrarse en la idea del paso de la representación plástica del espacio a su construcción» (s. p.). El espacio clásico, entonces, ¿no es un espacio construido?

Analicemos, desde el punto de vista del espacio, la imagen que sigue: *Los desposorios de la virgen* (1504), de Rafael [Figura 2]. ¿Podemos afirmar que en esta obra estamos frente a la voluntad de representar el espacio y no de construirlo?



Figura 2. *Los desposorios de la virgen* (1504), de Rafael Sanzio³

3 Obra de dominio público.

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

En consecuencia, y volviendo a la cita de José Jiménez, lo que aparece como novedad en el siglo XX, tanto en las obras bidimensionales como en las tridimensionales, es la voluntad de dotar al espacio de un protagonismo casi excluyente, liberado del tema. Cada época ha tenido su propio modo de construcción espacial, más o menos canonizado. Y esto no debería llevarnos a asociar espacio construido y mimesis, ni espacio construido y estilo, ni mucho menos espacio construido y sistema de representación. La tarea que se impone, entonces, es la de distinguir, incluso terminológicamente, esos tres «espacios» (llamémoslos así por el momento) de toda obra: 1) el espacio en el cual la obra es emplazada; 2) el espacio físico de la obra, concreto, definido por unos ciertos límites y 3) el espacio ficticio, producto de las decisiones compositivas del artista.

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

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

La obra de Alberto Durero y la de Amedeo Modigliani [Figuras 3 y 4] presentan encuadres muy similares, si comparamos punto de vista (frontal), tamaño del plano (plano medio) y formato (rectangular vertical) e, incluso, en lo que refiere al universo representado: ambas obras son figurativas, en cada una se observa una figura masculina, central, en el primer término, en una ambiente interior, en cuyo cuadrante superior derecho hay un ángulo de una ventana desde la que se percibe el exterior.



Figura 3. Autorretrato con guantes (1498), de Alberto Durero



Figura 4. *Retrato de Moïse Kisling* (1916), de Amedeo Modigliani

No obstante, estamos frente a dos sistemas de representación diferentes y, por lo tanto, frente a dos maneras también diferentes de construcción espacial. La obra de Durero —al igual que la de Rafael— se inscribe en el sistema realista dominante, una concepción del mundo, una manera privilegiada en Occidente de hacer visible que, acostumbrados como estamos a su frecuentación durante los últimos siglos, nos ha hecho olvidar que se trata de un modo, entre muchos otros, de construcción espacial, al punto de naturalizarlo. La obra de Modigliani evidencia otra concepción del espacio, alejado de la mimesis, guiado más por la voluntad de producción espacial independizada de la búsqueda de analogía que por el apego a un riguroso método compositivo. Por lo tanto, lo que define el encuadre no es un espacio, sino un campo plástico, por lo cual cualquier intento de análisis respecto de la construcción espacial de una obra bidimensional demandará un exhaustivo escrutinio de las luces, las sombras, las texturas, la relación figura-fondo, la paleta, el tratamiento de los volúmenes.

En fin, todas las estrategias puestas en obra a los fines de generar ilusión de profundidad en el plano.

Y aquí ya estamos ante la tercera acepción, la específica en las artes visuales. Ese espacio no es un a priori; es resultado, producto de procedimientos, selecciones y operaciones puestas en juego en su proceso de configuración, ofreciendo distintas propuestas de organización de lo visible, es decir, abriendo para su interpretación miradas del mundo. Como afirma Régis Debray (1992), «mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia» (p. 38). Ese orden podrá ser construido bajo las reglas de un código preestablecido o explorando —como se ha hecho a partir de finales del siglo XIX— las más variadas estrategias compositivas. Sus modos de materializarse se suceden, conviven, se superponen, se solapan, dialogan y debaten. El espacio visual, en cada caso, dará preeminencia a lo próximo, a lo lejano, a lo lleno, al vacío, a la mínima o la máxima profundidad, al detalle de las figuras o a su dilución.

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

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO BIDIMENSIONAL

Las imágenes bidimensionales son objetos planos en cuyas superficies podemos interpretar situaciones tridimensionales con diversos grados de ilusionismo. Jacques Aumont (1992) se refiere a esto como la doble realidad perceptiva de las imágenes. Los elementos visuales, formas y colores, se interrelacionan dentro del marco generando la percepción de una profundidad ilusoria. La historia de la pintura occidental tuvo como eje, a partir del siglo XV, el desarrollo y el perfeccionamiento de los medios para generar ese efecto, lo que dio lugar a un tipo de espacio plástico que aún hoy puede encontrarse no solo en muchas pinturas, sino también en la mayor parte de las fotografías y en el cine.

Los artistas y los teóricos del Renacimiento comenzaron a pensar la imagen directamente vinculada a la visión de un sujeto, por ejemplo, en las formulaciones de León Battista Alberti acerca del cuadro como una intersección plana de la pirámide visual, y del marco de la imagen como una ventana a través de la cual vemos el mundo. A partir de esta concepción, el espacio plástico renacentista se construye en torno a un único punto imaginario que es el punto de vista; todos los elementos de

la imagen se organizan desde la suposición de una determinada distancia y posición respecto de él. Pero debe tenerse en cuenta que la ilusión de tercera dimensión es una cuestión de grado y si bien, como sostiene Aumont (1992), para lograr una imagen de profundidad verosímil ésta debe haber sido cuidadosamente construida, la percepción de esa realidad ilusionista es en primer lugar una actividad del espectador: es él quien organiza los estímulos visuales, los interpreta de acuerdo a determinadas expectativas, proyectando en ellos su experiencia y su conocimiento del mundo. No existe una mirada pura o inocente, totalmente determinada por el estímulo y desvinculada de un sujeto, de una cultura, de una tradición, de ciertas intencionalidades, sino que siempre es una construcción. Percibir profundidad en una imagen bidimensional implica, de modos y en grados muy variados, negar como tal a la superficie del soporte para entenderla como una pantalla o ventana, como un plano a través del cual accedemos visualmente a otro espacio, un espacio ilusorio. Es importante tener en cuenta que esas dos realidades de la imagen, que oponen la idea de ventana a la materialidad de la superficie, están siempre presentes, de modo que algunas imágenes apuntan a lograr la ilusión representativa en grado máximo y otras intentan erradicarla reivindicando su carácter objetual, pero ninguno de los polos puede lograr nunca excluir al otro.

A continuación se desarrollarán algunas cuestiones que tienen que ver con los modos en los que se percibe y se construye esa ilusión. Se apuntará a definir estrategias que sirven tanto para sugerir como para negar la percepción de una tercera dimensión en la superficie plana de la imagen.

EL MARCO

Entanto límite de la imagen, el marco instaura una suerte de primer principio de organización espacial. Cualquier elemento que muestre la imagen estará en relación con los bordes de la misma. El formato rectangular se apoya en la convención del cuadro como ventana y la superficie de la imagen como un plano análogo al que establece el recorte operado por la mirada de un sujeto. A través de la construcción de esta equivalencia entre la imagen y la visión, se genera la idea de un espacio que se proyecta, no solo en profundidad, sino también más allá de los límites impuestos por el marco. Sin embargo, en ese mismo carácter de límite, el marco devela a la imagen como objeto. Por consiguiente, las imágenes que buscan generar una ilusión de profundidad apelan a una convención establecida con relación al marco o recurren muchas veces a algún mecanismo para ocultar o hacer olvidar sus límites y, con ello, su carácter de objeto. Este ocultamiento se da en grado máximo en la realidad virtual, pero también se ve en distintos dispositivos de imágenes que presentan orificios o mirillas para aislar, de algún modo, la visión del espectador, o en la progresiva disminución de los

marcos explícitos en las pantallas televisivas y de computadoras. La gran escala de la imagen puede contribuir asimismo a disimular su carácter de objeto y el ejemplo más evidente de este recurso lo encontramos en los panoramas del siglo XIX: gigantescas pinturas dispuestas circularmente que representaban paisajes en 360° y que planteaban una relación espacial inmersiva con el espectador. En otras ocasiones, el marco prolonga el universo representado por la imagen y plantea de ese modo una ilusión de continuidad entre el espacio del espectador y el espacio de la imagen [Figura 5]; es lo que Aumont (1992) define como función representativa del marco.



Figura 5. *The Boat* (2010), de Leandro Erlich. Serie *Video Windows*⁴

Las características del marco son determinantes en la percepción de profundidad en una imagen plana. De este modo, cuando se intentó despojar a la producción plástica de toda función mimética y erradicar la ilusión en pos de un ideal de verdad y pureza, el marco se constituyó como un tema de reflexión. Para que una pintura no represente ninguna realidad exterior, para que sea algo que empiece y termine en ella, el marco de la imagen debía estar estructurado por la misma lógica de la composición

⁴ Obra con autorización del autor para su reproducción.

(Rothfuss, 1944). Es así que pueden verse los marcos recortados del arte concreto, geométricos e irregulares [Figura 6], como un modo de reivindicar el carácter objetual del cuadro y anular simétricamente su condición de ventana.



Figura 6. *Ensayo plasticista* (2018), de Pablo Morgante⁵

La superficie

Como se ha dicho, la percepción de profundidad en las imágenes bidimensionales implica la negación de la superficie como tal y su transformación en plano figurativo (Panofsky, 2003), en pantalla plástica. Por consiguiente, la atención a las cualidades superficiales de la imagen, su materialidad, su textura y su brillo, jugarán en contra de la percepción de esa ilusión. Un reflejo de luz sobre la pantalla cinematográfica, la insistencia en la materia y la pincelada en la pintura expresionista, o

⁵ Obra con autorización del autor para su reproducción.

los tajos sobre la superficie de la tela en las obras de Lucio Fontana, por ejemplo, señalan el carácter objetual de la imagen y nos revelan, accidental o intencionadamente, lo ilusorio de esa segunda realidad.

El modo en que el procedimiento realizado para la producción de la obra de Agustina Quiles enfatiza la materialidad de la superficie: un material grueso y pesado se opone a un soporte frágil y liviano [Figura 7].



Figura 7. Sin título (2017), de Agustina Quiles⁶

Figura y fondo

La mayoría de las imágenes nos permiten discriminar al menos una figura diferente de un fondo. La teoría de la Gestalt explica este fenómeno por el principio de simplicidad: la percepción visual tiende a organizar los estímulos del modo más sintético posible. De esta forma, una mancha

⁶ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

cualquiera presente en una superficie parece ocultar una parte de ésta, y supone ya una profundidad, de delante y detrás. Esto se da a partir de la percepción de contrastes: la distinción de las formas depende de las diferencias de tono, de saturación y de luminosidad entre distintos sectores de la superficie de la imagen. Si bien el contraste de altura lumínica es seguramente el más confiable a la hora de generar esta distinción (Arnheim, 2006), las variantes en las dimensiones del tono y la saturación del color permiten diferentes grados de separación entre las figuras y el fondo, o incluso producir ambigüedad en esa percepción.

La relación figura-fondo implica un ordenamiento de la composición en términos de jerarquía: ciertos elementos de la imagen se distinguen del resto, se perciben como si estuviesen por delante y adquieren una importancia particular. Clement Greenberg (2006) señaló en ciertas obras de distintos artistas de mediados del siglo XX la construcción de un tipo de espacio que escapaba a esta estructura y abolía la tendencia a privilegiar un elemento o sector de la imagen por sobre el resto; vio en las pinturas de artistas, como Jackson Pollock, Jean Dubuffet o Joaquín Torres García, espacios uniformes, «polifónicos», en los que la composición pictórica se disuelve en «pura textura», pura superficie (Greenberg, 2006).

Greenberg encuentra en estas propuestas la destrucción de la noción de pintura de caballete en el sentido de espacio aislado, independiente de su entorno arquitectónico. El espacio del cuadro, como universo autónomo circunscripto por el marco, se aplanan y se integra al entorno [Figura 8]. La pintura, en este caso, abandona la superficie del cuadro para ubicarse sobre la totalidad del muro, integrándose de ese modo a la habitación.



Figura 8. *Close Up* (2013), de Paola Vega. Galería Mundo Dios⁷

7 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

Desarrollos de esa misma tendencia pueden verse en distintas experiencias de pinturas monocromas, en las superficies absolutamente indiferenciadas de algunas obras de Yves Klein o Ad Reinhardt, por ejemplo, un intento de abolir el espacio ilusorio de la imagen mediante la anulación de esa relación elemental de figura-fondo. No obstante, nada impide ver en esos planos, cubiertos de pintura de un modo homogéneo, un cielo azul o un agujero negro, o bien salir del límite impuesto por el marco para empezar a considerar el cuadro entero como una figura simple sobre el fondo del muro en el que se encuentra emplazado.

La superposición

Cuando en el campo plástico aparece más de una figura y una de ellas interrumpe parcialmente a la otra, tenemos por lo general la sensación de que se encuentran a distancias diferentes, una por delante de la otra. Los principios enunciados por los teóricos de la Gestalt ayudan nuevamente a comprender el modo en que esto sucede. Se interpreta una continuidad del plano de fondo pasando por detrás de las figuras, o una continuidad de las figuras que son interrumpidas por otras, porque se presenta como el esquema más simple. A los efectos de lograr una mayor comprensión de este fenómeno, es interesante observar los casos en los que esa síntesis se ve contrariada: por ejemplo, cuando una figura interrumpe parte de otra, pero sus límites superiores y/o inferiores resultan coincidentes, cuando se da una continuidad de alguno de los elementos de una figura en la otra, o cuando la figura que se encuentra interrumpida presenta un grado mayor de contraste respecto del fondo que la que debiera suponerse por delante de ella. La lectura resulta ambigua, las figuras pasan a percibirse como una unidad o el fondo se adelanta a las figuras aplanando la imagen. No obstante, es evidente la influencia de la experiencia perceptual y las expectativas que el espectador proyecta sobre las imágenes para terminar de comprender el modo en que son percibidas.

En la obra de Leila Tschopp, una diagonal descendente contradice espacialmente al arco plano central generando ambigüedad en la determinación de la ubicación en profundidad de los elementos [Figura 9].

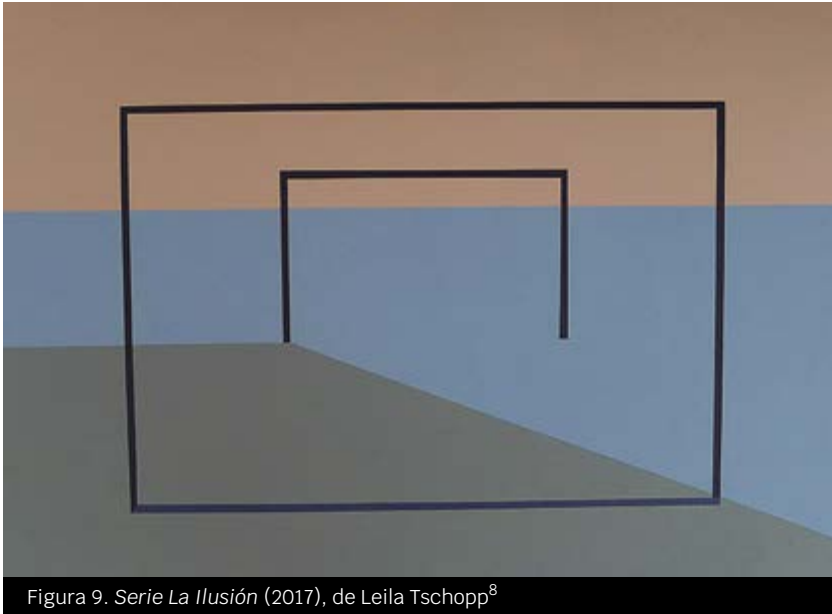


Figura 9. Serie *La Ilusión* (2017), de Leila Tschopp⁸

La perspectiva

El término *perspectiva* se refiere a los sistemas de proyección de espacios tridimensionales sobre una superficie plana; viene del latín *perspicere* que significa ‘mirar a través de’. En rigor, todas las cuestiones a las que se ha hecho referencia hasta aquí tienen que ver con la perspectiva, ya que implican negar en algún grado el carácter de la superficie de la imagen en tanto tal para *mirar a través de ella*. No obstante, la doctrina formulada a partir de principios del siglo XV, y que tuvo como sus principales teóricos, entre otros, a Filippo Brunelleschi (1377-1446), Paolo Uccello (1397-1475) y León Battista Alberti (1404-1472), se instaló con tanta fuerza que la palabra *perspectiva* se utiliza por regla general para referir a un tipo particular de perspectiva, la *perspectiva artificialis*, central, lineal, cónica o albertina, que supone una unidad espacial: un único punto de vista inmóvil. Éste, a su vez, determina un único punto de fuga central donde convergen todas las líneas perpendiculares al plano de la imagen y paralelas entre sí; un único horizonte, sobre el que se sitúa ese punto de vista central así como todos los otros correspondientes al resto de las rectas que posean otras direcciones, ni paralelas ni perpendiculares al plano de la imagen; una única escala.

Esto es lo que se entiende por unidad perspectiva (Florenski, 2005) y supone la idea de un espacio racional, infinito, constante y homogéneo, un

⁸ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

espacio geométrico producto de una abstracción de la realidad y, de ningún modo, de la copia de un supuesto espacio físico o natural, ni tampoco la representación más ajustada de nuestra experiencia visual. Esta clase de perspectiva, como cualquier otra, es una construcción cultural: una forma simbólica de nuestra relación con el espacio (Panofsky, 2003), en la cual se expresa toda una visión del mundo.

La hegemonía de este sistema lo ha instalado como supuestamente correcto o natural, hecho que se demuestra absolutamente falso cuando observamos, no solo otros tipos de perspectivas, sino las innumerables desviaciones dentro de su propia tradición. Esto es lo que en la segunda década del siglo XX estudió Pável Florenski a propósito de la perspectiva invertida en la pintura de íconos rusos. Pueden mencionarse también la perspectiva caballera, la pintura tradicional china y japonesa, y sus recuperaciones contemporáneas [Figura 10], como ejemplo de otros sistemas que implican modos diferentes y particulares de concebir el espacio, en donde existe una representación de sus tres dimensiones pero también una negativa a jerarquizar lo próximo y lo lejano (Aumont, 1992).



Figura 10. *Sin título* (2013), de Santiago Poggio⁹

Incluso, dentro de la tradición occidental, se advierte cómo el espacio plástico construido en el renacimiento en el norte de Europa rechazó la unidad de punto de vista, planteando un espacio aditivo, que acerca más al espectador al interior de la imagen (Hockney, 2001).

⁹ Obra con autorización del autor para su reproducción.

El punto de vista y la línea de horizonte

El concepto de marco, entendido como ventana y la asimilación de la imagen a una vista posible del mundo, supone una equivalencia simbólica entre el ojo del productor y el ojo del espectador (Aumont, 1992) que se cristaliza en la noción de punto de vista: es el punto imaginario en torno al cual se organiza la totalidad de los elementos de la imagen en la perspectiva lineal y se constituye de ese modo como centro absoluto de la composición. El punto de vista presupone el lugar específico en el que debe situarse el espectador y tiene su reflejo al interior de la imagen en el punto de fuga. El punto de vista y el punto de fuga determinan, a su vez, otro elemento fundamental en la construcción de la ilusión de profundidad: la línea de horizonte. Nuestra experiencia perceptual nos lleva a interpretar una línea horizontal que atraviesa de lado a lado el campo plástico como la unión entre un cielo y un plano de tierra [Figura 11].



Figura 11. *Reparación histórica* (2009), de Gabriel Sainz¹⁰

10 Obra con autorización del autor para su reproducción.

La línea de horizonte marca el último término en profundidad y el punto de vista, el hipotético lugar desde el que se observa la situación que presenta la imagen, de modo tal que cualquier elemento que se introduzca en la composición aparecerá situado en una posición determinada y a una cierta distancia con respecto a esos elementos. Cualquier dirección diagonal en la imagen tenderá a aparecer acercándose al punto de vista y alejándose hacia el horizonte. Por el contrario, en las imágenes de marco rectangular, las direcciones verticales u horizontales tenderán a aplanar el espacio, ya que enfatizan las dos direcciones (ancho y alto) que definen la bidimensionalidad del soporte.

La representación de la luz

Todo lo que vemos recibe o emite luz. Entendemos el volumen de un objeto o su ubicación en el espacio por el modo en que la luz se distribuye en su superficie o por las sombras que proyecta sobre las cosas que lo rodean. De este modo, el registro de valores lumínicos de los colores que forman una imagen puede representar variantes en la iluminación, sugiriendo formas, volúmenes, texturas y referencias de ubicación, proximidad o distancia entre los distintos elementos figurados en la imagen [Figuras 12 y 13]. Un círculo de un color pleno parecerá plano. Si ese mismo círculo presentara una gradación de tonos de lo claro hacia lo oscuro o viceversa, sugeriría una forma volumétrica en la que las partes claras y oscuras se encontrarían a distancias diferentes respecto al punto de vista. Si esa misma figura se repitiera total o parcialmente, idéntica o deformada, en algún sector del fondo con una menor altura lumínica, esa forma se entendería como una sombra proyectada e informaría acerca de algunas relaciones espaciales al interior de la imagen.



Figura 12. *Delhi* (2008), de Juan Andrés Videla¹¹

11 Obra con autorización del autor para su reproducción.



Figura 13. *Miro a través de donde no hay nada* (2016), de Lucía Delfino¹²

Los gradientes

Los gradientes son variaciones progresivas de algunos aspectos de las formas en el espacio, producidas por una o más de las estrategias anteriores. Pueden ser gradientes de tamaño, de contraste, de detalle, de definición de los bordes visuales, etcétera, y convivir en una misma obra.

El gradiente de tamaño supone que el mayor tamaño de las figuras de una imagen corresponde a su mayor cercanía respecto del punto de vista y, de modo recíproco, el menor tamaño corresponde a su mayor distancia [Figura 14].

Con respecto al gradiente de contraste, en las tres propiedades del color (tono, saturación y luminosidad) el contraste es menor en los últimos términos en profundidad y mayor en los más próximos [Figura 15].

¹² Obra con autorización de la autora para su reproducción.



Figura 14. *Perspectiva* (1991), de Jorge Macchi¹³



Figura 15. *El coleccionista* (2015), de Germán Wende¹⁴

13 Obra con autorización del autor para su reproducción.

14 Obra con autorización del autor para su reproducción.

Leonardo Da Vinci explicaba este fenómeno a partir de la idea de que entre el sujeto que percibe y las cosas se interponen capas de aire, de manera que cuanto más distantes se encuentren los objetos más aire habrá interponiéndose y filtrando su color propio: montañas, edificios y árboles lejanos presentarán todos sus colores parecidos, similares al color del cielo, o del último término que se reconozca en profundidad. Esto se conoce con el nombre de perspectiva atmosférica. La idea acerca de que los colores cálidos y saturados avanzan y los fríos y desaturados retroceden se apoya, en gran medida, en este hecho: la costumbre de ver las cosas más lejanas de un color gris azulado, parecido al color del cielo. Hacia el siglo XVIII se había codificado la representación de la distancia en la pintura de paisaje mediante la reducción del registro de tonos, yendo desde un azul pálido para los términos distantes, a un pardo suave para los más cercanos. Es evidente, no obstante, que si se reconocen en una imagen un último término de un color cálido, serán aquellos tonos fríos que contrasten más con él los que avancen, los que logren despegarse en mayor grado de ese fondo y, por el contrario, los colores cálidos, más parecidos al del fondo, los que sugieran una mayor distancia.

En el gradiente de detalle se percibe un mayor grado de detalle en las cosas más cercanas, por lo que la disminución de definición en las figuras y en las superficies será un indicador de distancia [Figura 16]. Un plano en el que se identifica una textura determinada aparentará alejarse en la medida en que esa textura vaya perdiéndose gradualmente. Esto es lo que explica el principio de continuidad de la Teoría de la Gestalt o lo que Ernst H. Gombrich (2012) llama «principio del etcétera».



Figura 16. *Caja* (2008), de Alejandro Bonzo¹⁵

15 Obra con autorización del autor para su reproducción.

El gradiente de definición de los bordes visuales supone que los bordes más definidos tenderán a indicar una mayor proximidad, mientras que, por el contrario, los bordes menos definidos fundirán a las figuras con el fondo, alejándolas [Figura 17].



Figura 17. *Éxodo* (2012), de Luis Scafati. Ilustración para el libro *La peste escarlata*, de Jack London¹⁶

Todas estas cuestiones tienen un doble aspecto: refieren por un lado a los modos en los que un espectador percibe el espacio en una imagen y, por otro, a las distintas operaciones que un productor pone en juego para la construcción de ese espacio. Este recorrido no pretende ser exhaustivo ni tratar todas las implicancias de un tema tan complejo, sino repasar algunos de los principales elementos del lenguaje visual en relación con ese doble problema de la construcción y la percepción de una profundidad ilusoria en las imágenes bidimensionales, de un espacio ficcional que se presenta a partir de una materialidad concreta.

EL ESPACIO EN LAS OBRAS TRIDIMENSIONALES

Ya se trataron algunas cuestiones vinculadas tanto a la percepción como a la construcción de una profundidad ilusoria en las imágenes bidimensionales. Se observaron diferentes modos en que las formas y los

¹⁶ Obra con autorización del autor para su reproducción.

colores que componen una imagen pueden sugerir la tercera dimensión ausente en el soporte plano. Ahora bien, existe evidentemente otro tipo de obras en las que el problema de la profundidad no corresponde a un efecto, a una ilusión, sino al espacio plástico concreto construido a través de los materiales y las operaciones propias de un medio determinado: son las denominadas obras tridimensionales.

En la producción de esculturas, objetos o instalaciones, la composición, la organización de la materia plástica de la imagen, se desarrolla en principio en las tres dimensiones del espacio euclídeo; implica el tratamiento o la disposición de una materialidad tridimensional en un espacio exhibitivo también tridimensional. Esto plantea una serie de problemas diferentes a los que se abordaron con relación a las obras bidimensionales, en las que se trató solo el espacio construido sobre un plano al interior del marco, un espacio plástico aislado de un modo más previsible, más convencional, de su espacio de emplazamiento.¹⁷

El espacio plástico se construye tridimensionalmente de modos muy diversos: las obras pueden concentrarse en un único sector o multiplicarse, cerrarse sobre sí mismas o expandirse, afirmar su presencia física o desmaterializarse, integrarse al espacio de exhibición o separarse de él, enfrentarse al espectador o envolverlo, etcétera. Estas variables se influyen y se determinan mutuamente dando lugar a configuraciones complejas.

Se pueden localizar cuestiones referidas al emplazamiento y al recorrido del espectador por un lado, y a la materialidad y su tratamiento por otro, pero siempre teniendo en cuenta la correspondencia que existe entre esos distintos aspectos. En todos los casos, se vuelve pertinente la pregunta por el límite, lo que trae a cuento una noción aparentemente extraña a este tipo de obras: la noción de marco.

El emplazamiento y el recorrido

A grandes rasgos, se distinguen al menos tres situaciones espaciales que implican múltiples articulaciones entre el espacio plástico tridimensional, el espacio de emplazamiento y el espacio del espectador: aquellas obras que se mantienen apegadas a un plano frontal; otras que permiten ser rodeadas en todo su perímetro y las que habilitan el ingreso del espectador a su interior.

¹⁷ Es necesario señalar que lo que llamamos imágenes bidimensionales son también, en rigor, objetos tridimensionales (un cuadro, por ejemplo), de manera que muchas de las cuestiones que se plantean son también pertinentes para el análisis de esas producciones. Es así que el montaje es un problema fundamental para la pintura contemporánea, que concentra decisiones estéticas determinantes, de lo que deriva la noción de pintura como instalación.

Obras tridimensionales ligadas al plano

Corresponden a este grupo todas las obras que se mantienen dependientes de un plano frontal: esculturas que se desarrollan sobre un muro que actúa como fondo, relieves, ensamblajes, composiciones de objetos en estantes o en vitrinas visibles en solo una de sus caras, etcétera. El hecho de estar limitada la visión del espectador a una situación de frontalidad implica necesariamente la existencia de un punto de vista privilegiado, el ocultamiento de algunas partes de la imagen y la determinación de un fondo. El espacio plástico se separa claramente del espacio del espectador, enfrentándose a él de un modo similar a lo que sucede con las obras bidimensionales; se plantea entre ambos espacios una distancia o separación.

Al igual que en las obras bidimensionales, la gran escala y las condiciones del emplazamiento habilitan un recorrido ligado no solo a una exploración puramente visual, sino también al movimiento efectivo del espectador, que puede variar la distancia y, en algunos casos, también la altura con relación a la obra o transitarla linealmente. La frontalidad de estas obras niega ciertas condiciones de visibilidad, por lo que existe un mayor control del autor sobre el punto de vista y sobre los recorridos posibles. Si bien se privilegian las dos dimensiones del ancho y el alto, eso no impide la presencia de volúmenes o huecos pronunciados que se desarrollen en la profundidad del espacio, en ocasiones invadiendo el suelo o el techo.



18 Obra con autorización del autor para su reproducción.

En las obras de Pablo León y de Marcolina Dipierro [Figuras 18 y 19] puede observarse la frontalidad que comparten ambas, pero mientras en la primera la visión del espectador está concentrada en un único elemento, en la segunda, la forma, al incluir los espacios vacíos del muro, amplía y rompe la centralidad de la visión, generando a su vez cierta ambigüedad con respecto a sus límites.



Figura 19. *Comportamiento formales* (2014), de Marcolina Dipierro¹⁹

Obras tridimensionales exentas

Se entiende por este tipo de obras aquellas que se encuentran independientes de cualquier muro o plano frontal. Emplazadas en espacios cerrados o abiertos, permiten ser recorridas en todo su perímetro. El espectador tiene mayor libertad para modificar su ubicación respecto de la obra. Incluso en los casos en los que se determina un punto de vista privilegiado, resulta posible la exploración desde otros ángulos y posiciones.

El entorno siempre influye en el modo en que una obra es percibida. No obstante, esa influencia pareciera ser mayor que en las obras ligadas a un plano: el fondo cambia cada vez que el espectador varía su punto de vista y el recorrido deja de ser solo lineal para pasar a ser, al menos potencialmente, circundante.

Una obra puede consistir en un único objeto exento, de modo tal que ese mismo objeto se constituya como centro del espacio. En otras, la presencia de más de un objeto hace que cobre importancia la relación espacial

¹⁹ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

entre ellos; se activa el vacío, a veces transitable, que pasa a integrarse al espacio de la obra, llegando hasta plantearse una situación inmersiva. Tal es el caso de la obra *Octas* (2012), de Marcela Cabutti [Figura 20], en la cual se advierte cómo a partir de la presencia de diferentes elementos se vuelve fundamental la relación entre ellos dialogando con la totalidad de la sala.



Figura 20. *Octas* (2012), de Marcela Cabutti²⁰

Obras inmersivas

Se encuentran en este grupo aquellas producciones en las que el espectador puede atravesar, ser rodeado o sumergido dentro del espacio plástico de la obra. Esto conlleva, obviamente, una determinación de la escala, ya que el espectador puede ingresar físicamente a ese espacio. El desplazamiento del espectador adquiere una importancia fundamental, lo que permite pensar en distintas tipologías de acuerdo a la diversificación de los recorridos: pasillos o pasajes, ambientes únicos, secuencias de espacios divididos, laberintos, espacios amplios o estrechos, etcétera. Si ante un objeto exento éste se constituye como centro, en una obra inmersiva es el propio espectador el que, de alguna manera, se transforma

²⁰ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

en el núcleo del espacio plástico. Ilya Kabakov (2014) desarrolla la categoría de *instalación total* para referirse a este tipo de obras, que define como «espacio totalmente transformado».

En ese sentido, existen obras en las que se interviene un lugar arquitectónico preexistente dentro de sus límites, otras que consisten en el armado de un nuevo espacio y que plantean una relación de exterior-interior, y otras de carácter expansivo que se adueñan del lugar de emplazamiento diluyendo en él sus fronteras. El suelo, las paredes y el techo, si existieran, son partes constitutivas de la obra, así como la luz y el sonido; incluso la cantidad de espectadores simultáneos puede modificar sustancialmente la obra. El espectador se encuentra siendo parte de una experiencia en donde el límite entre lo observado y quien observa tiende a diluirse.

La realidad virtual plantea probablemente la situación de inmersión más extrema, de borramiento de los espacios plástico, espectadorial y de emplazamiento, ya que altera las referencias hasta anular la percepción del espacio físico real.

Si en una obra ligada al muro el punto de vista estaba principalmente determinado por el productor, y en las exentas parecía haber un mayor control por parte del espectador, en la obra inmersiva, aunque ese espectador tenga absoluta libertad sobre sus movimientos y el recorrido que realiza, pareciera perder autonomía al encontrarse dentro mismo de la obra. Siendo una parte fundamental, queda a merced de ella.

Tanto en *Gabinete* (2006), de Juan José García [Figura 21], como en *Paisajes Pintados* (2016), de Inés Raiteri [Figura 22], se presenta una situación claramente inmersiva, pero mientras en una hay un espacio único, pequeño e inmutable al que se ingresa, en la otra es indispensable el desplazamiento del espectador a lo largo del laberinto, el cual debido a su emplazamiento en el exterior, está sujeto a las condiciones del entorno.



Figura 21. *Gabinete* (2006), de Juan José García. Vista exterior e interior²¹

21 Obra con autorización del autor para su reproducción.



Figura 22. *Paisajes Pintados* (2016), de Inés Raiteri²²

La materialidad, su organización y tratamiento

Siguiendo con los ejes planteados hasta ahora, es posible analizar la materialidad y sus modos de organización en las obras tridimensionales en función no solo del espacio plástico propiamente dicho, sino también de los diálogos que se habilitan entre éste, el espacio espectadorial y el entorno.

Al respecto, se puede observar cómo determinadas materialidades permiten o restringen distintas decisiones formales: la concentración en un único sector o la dispersión, la constitución de volúmenes sólidos en el espacio, el desarrollo de estructuras lineales o formadas por planos articulados en las que el vacío adquiere una importancia fundamental, la afirmación de la presencia física de la obra mediante la utilización de materiales opacos y visualmente pesados, la evanescencia que sugiere lo transparente y lo reflejante, o incluso la desmaterialización que implica el uso de determinados materiales como la luz o el humo. Las distintas materialidades habilitan los modos en que el espacio plástico se vincula con el espacio del espectador y con el entorno. Por ejemplo, un único elemento en el espacio se constituirá como su centro, ya sea que se trate de un volumen de piedra o un haz de luz proyectado cenitalmente sobre el suelo; ambos pueden analizarse en función del modo en que se desarrollan en las tres dimensiones del espacio, de su verticalidad u horizontalidad, o de su carácter simétrico o asimétrico. Pero mientras el primero tenderá a distinguirse claramente del lugar de emplazamiento, el segundo se fundirá en él; a diferencia de la piedra, la luz permitirá al espectador atravesarla o situarse en su interior y verse incluso afectado por ella.

Sean cuales fuesen las características formales, toda obra siempre es finita: tiene unos límites determinados que separan el espacio plástico del espacio del espectador y del entorno; los rasgos que esos límites asuman dependen tanto de la materialidad como de las condiciones de

²² Obra con autorización de la autora para su reproducción.

emplazamiento y los recorridos que la obra presente. Considerar sus especificidades aportará otros aspectos al análisis de la construcción espacial en las obras tridimensionales. En el caso de *Memoria de duración líquida 1, 2 y 3* (2018), de Azul de Monte, la materialidad permite el desarrollo de estas estructuras de líneas homogéneas y hace participar al entorno en la superficie cromada y brillante de las esculturas [Figura 23].



El marco en las obras tridimensionales

Si bien toda imagen tiene límites, estos pueden adquirir rasgos muy diversos. Una clasificación inicial se ordena en dos grandes grupos de acuerdo a si presentan o no algún elemento que, material o perceptualmente, los refuerce. De este modo, al igual que para la imagen bidimensional, pueden distinguirse dos grandes modos de existencia del marco también en las obras tridimensionales. Se hablará de marco explícito cuando se muestre un énfasis sobre el límite, se lo señale o se acompañe de alguna información suplementaria acerca de su existencia [Figura 24]; cuando no, en las producciones en que no haya nada que refuerce ese borde, ni que insista en señalar la separación entre la obra, el entorno y el espectador, se hablará de un marco implícito [Figura 25].

En las obras tridimensionales ligadas a un plano, se instaura un fondo que determina un límite; en muchos casos se refuerza a través de molduras, divisiones u otro tipo de marcaciones, propias del soporte arquitectónico o de la intervención artística. Asimismo, cuando se trata de más de un elemento, pueden aparecer otros indicadores que subdividen el espacio y que generan nuevos límites al interior del conjunto. Otras veces, por el

²³ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

contrario, esos límites se diluyen y las obras se integran a la arquitectura. El pedestal es seguramente uno de los elementos más convencionalizados que asumen la función de señalar el marco en las obras tridimensionales. Insta para la obra un espacio especial, eleva su altura, la despega del entorno y refuerza, de ese modo, la distancia con el espectador.



Figura 24. *El olvido* (2017), de Mariela Vita²⁴



Figura 25. *Sin título* (2017), de Leila Córdoba²⁵

24 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

25 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

Otros recursos que pueden explicitar el marco en las obras tridimensionales son las delimitaciones perimetrales: cintas de seguridad en los museos, vallas o cercos en la estatuaria pública; una luz cenital proyectada sobre un objeto lo enmarca, lo separa de su entorno creándole un espacio propio. Cajas transparentes y vitrinas funcionan asimismo como elementos que señalan el límite entre el espacio plástico, el entorno y el espacio del espectador.

Dentro de las obras de carácter inmersivo el ingreso a la instalación se constituye de alguna manera como marco que puede ser explicitado en diferentes grados. En el mismo sentido, existen obras que refuerzan la relación entre un exterior y un interior al permitir ser vistas desde afuera, siendo más evidente su límite: carpas, cubículos o construcciones diversas. La obra *Sin título* (2008), de Juan Pablo Rosset, establece un límite claro entre el exterior y el interior. No obstante, como una gran caja transparente, puede ser vista solo desde el exterior [Figura 26].



Figura 26. *Sin título* (2008), de Juan Pablo Rosset²⁶

Por el contrario, en otras obras, el límite se oculta, se funde con su entorno o se vuelve ambiguo. En *Man with Axe* (2015), al igual que en muchas obras de Liliانا Porter, se presentan pequeños objetos e intervenciones sobre un muro, donde aparecen estantes o bases que explicitan el límite de la forma en el que se sitúan una o más figuras. Sin embargo, un mínimo elemento que interviene la pared activa la totalidad de ese espacio y lo hace participar en el sentido de la obra [Figura 27].

La ausencia de pedestal en las obras tridimensionales genera una ambigüedad respecto al límite: facilita una mayor cercanía al espectador, ambos se encuentran sobre el mismo suelo, y permite que la obra se extienda variablemente sobre su entorno. En los conjuntos de varios objetos, la relación que se establece entre ellos hace participar de la obra al espacio vacío que los separa, de modo que el límite se sitúa más allá

26 Obra con autorización del autor para su reproducción.

del de cada uno de los objetos. Las obras inmersivas constituyen, por lo general, ejemplos extremos de ocultamiento del límite, dado que el espectador se encuentra dentro mismo del espacio. La materialidad puede, por supuesto, desempeñar un papel determinante en la indefinición del marco, por ejemplo en las obras que se construyen principalmente a partir de la utilización de luz o de humo.



Figura 27. *Man with Axe* (2015), de Liliana Porter. Detalle

En *Intervención lumínica-ISP001* (2007), de Marcolina Dipierro, la materialidad permite que la obra se adapte a la estructura de la sala mediante la proyección de bloques de colores. Se trata de una obra inmersiva, donde el espectador no solo se encuentra dentro sino que también interrumpe la composición geométrica [Figura 28].

El emplazamiento, en todos los casos, es determinante de la manera en que el espectador percibe la obra y sus límites. Si se trata de una sala de exposición pública o privada, abierta o cerrada, extensa o acotada, de un entorno natural o urbano, cada elemento se integrará de algún modo al discurso artístico, ya sea en el efecto de neutralidad y asepsia de un

museo moderno o, por el contrario, en un ámbito con su propia carga, elegido específicamente por un motivo formal, o por algún contenido cultural o social específico. En lo público y en lo privado, la obra se dirige por consiguiente a públicos diversos: el primero masivo y casual, mientras que el segundo más reducido y dirigido; se inserta asimismo de modos diferentes en el entorno, aislándose a través de un dispositivo de exhibición institucionalizado o integrándose al contexto urbano o natural, fundiendo en él sus límites.



Figura 28. *Intervención lumínica-ISP001* (2007), de Marcolina Dipierro²⁷

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN EL ARTE URBANO

Desde los vanguardias modernas hasta hoy, muchos fueron los artistas y los colectivos de arte que han propiciado con sus producciones la reinserción y la articulación activa del arte con la vida. La estrategia orientada a trabajar en el espacio público fue clave. En este sentido, un conjunto importante de artistas contemporáneos latinoamericanos ha necesitado recuperar este ámbito para construir sentido social, por un lado, interpelando con sus obras el discurso hegemónico y, por el otro, buscando involucrar activamente al transeúnte/espectador.

A diferencia de lo que ocurre en los países centrales donde gran parte de este tipo de manifestaciones son planificadas y subsidiadas por organismos privados y/o públicos —preconfigurando emplazamientos organizados oficialmente y con el confuso objetivo de estetizar el espacio—, en Latinoamérica las propuestas artísticas urbanas se organizan, en gran medida, al margen de las entidades oficiales, integrando correspondencias y tensiones de la vida pública en las obras y eludiendo la legitimación del circuito artístico dominante.

Tanto el espacio urbano como la producción artística son construcciones con dinámicas propias y en continuo cambio que, al funcionar de manera

²⁷ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

conjunta, suponen interacciones complejas conformando un entramado autónomo, culturalmente mutable y fuertemente vinculado con tiempos heterogéneos. El espacio del arte supone, entonces, una construcción ficcional que, a través de las decisiones compositivas del artista, propone nuevos mundos, otros modos de ver y de vivir la realidad social, cultural, política y económica del contexto en el que interviene. Entre estas decisiones compositivas que construyen el espacio en el arte urbano, se destacan la escala, la materialidad y el emplazamiento como huellas de un determinado posicionamiento estético e ideológico que multiplica las posibilidades interpretativas.

Con el término *escala* referimos al tamaño de un objeto comparado con el de otro objeto, con un estándar de referencia o con el lugar de emplazamiento. Esto repercute directamente en la manera de percibir ese objeto y en la diversidad de relaciones que el espectador/transeúnte/intérprete establece con su presencia. Desde esta perspectiva, se intenta soslayar axiomas tradicionales que aún persisten y que se refieren a cierta jerarquización vinculada con el tamaño de las producciones. Sostener que aquellas obras que tienen mayores dimensiones son más importantes que las más pequeñas, circunscribiendo la definición solo a una cuestión de tamaño, deja de lado la riqueza de las interpretaciones productivas del autor y del espectador.

Por otra parte, aún subsisten asociaciones específicas entre materialidad y formas de representación artística que se han estabilizado a lo largo de la historia y han cercenado por mucho tiempo la potencia significativa que nos ofrece el material y la importancia de su adecuada elección en los procesos de producción artística. Esta adecuación, lejos de responder a las asociaciones disciplinares tradicionales (pintura-óleo, escultura-mármol, por ejemplo), va a dar cuenta de su poderosa incidencia simbólica en la compleja trama que se establece a partir de las decisiones compositivas del autor. El uso de materiales no convencionales altera las normas establecidas, poniendo en cuestión los vínculos estancos entre tradición disciplinar y sus códigos de representación, al tiempo que produce un extrañamiento en la expectativa social, despertando en el espectador otras resonancias significativas.

Rodrigo Alonso (2000) destaca que el alejamiento del circuito artístico por parte del arte urbano no solo implica un cambio de ambiente sino la reconsideración de la obra en función de sus vínculos con el entorno socio-político y cultural para el que ha sido creada. La intervención en el espacio público es una acción política que altera los órdenes de habitualidad y transforma a la ciudad en un escenario donde las proposiciones artísticas establecen un diálogo con el transeúnte ocasional, a la vez espectador desprevenido.

Mediante el estudio de un acotado conjunto de producciones contemporáneas de artistas latinoamericanos, se intenta establecer cómo se ve afectada la percepción espacial y la participación del espectador frente a obras efímeras que se desarrollan en ámbitos públicos no institucionalizados, teniendo en cuenta variables vinculadas con la escala, el contexto y la materialidad. Estos espacios artísticos, ficcionalizados por el productor visual, se construyen mediante procedimientos, estrategias compositivas y operaciones, orientando distintos modos de abordaje por parte del espectador. Proponen particulares miradas del mundo para su interpretación. No se trata del lugar ocupado por el emplazamiento circunstancial de la obra, sino que ese espacio poetizado del arte es la obra misma.

Las intervenciones y las acciones artísticas que se presentan comparten un hilo conductor: ponen de manifiesto o responden a cuestiones sociales, culturales o políticas del contexto territorial donde se manifiestan, promoviendo reflexiones, tomas de posición y evocaciones que renuevan los sentidos y los significados de la obra, más allá de su carácter efímero.

Las obras de la artista argentina Graciela Sacco interfieren el ámbito urbano retomando códigos propios de su discurso con elementos que, por un lado, suspenden la lectura de la textura visual de la ciudad y, por otro, muestra partes del cuerpo en estado de emergencia en «un afuera» que subraya su exclusión y marginalidad.

Las acciones del Grupo de Artistas Callejeros GAC manifiestan la idea de autoría colectiva, abierta, activa y cambiante en sus obras. Por otra parte, subrayan el carácter efímero de sus propuestas artísticas con el uso de materiales sencillos, cotidianos y de bajo costo. El cuerpo renueva su protagonismo en las performances del artista colombiano Álvaro Villalobos y del colectivo peruano Sociedad Civil. Esta vez, lo hace como materia viva construyendo espacios que inquietan la mirada: ya sea desde la acción individual del artista que interpela con su actividad corporal al transeúnte o desde la convocatoria masiva al público que se suma como creador performático, formando parte fundamental de la obra.

Del mismo modo, las propuestas antimonumentales del artista mexicano Lozano-Hemmer necesitan del cuerpo de los espectadores en acción para dar vida a renovados modos de manifestar artísticamente cuestiones vinculadas con los medios masivos de comunicación y control, la memoria y el acto conmemorativo.

Interferencias urbanas

Para Graciela Sacco todo lugar es una posibilidad de discurso para sus acciones visuales o señalizaciones. Cuando la artista rosarina se refiere a sus producciones en el ámbito urbano prefiere hablar de *interferencias*

en vez de *intervenciones*, en tanto evita la irrupción, la imposición o la provocación. Trabaja con los códigos propios del lugar para generar una vibración visual que no le es indiferente al transeúnte. Ese mínimo gesto, ese breve obstáculo perturbador, suspende la continuidad de la trama visual urbana tensionando cierto estado de angustia e incertidumbre. Sus transferencias y proyecciones de imágenes tomadas de los medios interfieren en el devenir cotidiano de la ciudad, impactando sobre diversos objetos y contextos. Cuando utiliza imágenes de cuerpos, estos presentan la urgencia del estado de necesidad y muchas veces expresan distintos modos de violencia sobre ellos.

Bocanada fue una de sus primeras interferencias urbanas en las calles de Rosario, entre 1993 y 1995. Con esta acción la artista problematiza los lugares de tránsito cotidiano presentando numerosas bocas abiertas, de frente y en gran escala. Idéntico gesto en bocas distintas que, al ocupar todo el plano, no permiten singularizar su identificación. Encuadrando solo una parte del cuerpo, Sacco particulariza miedos y angustias colectivas.

Los afiches impresos con imágenes fotográficas de diferentes bocas abiertas, pegados junto al resto de la gráfica publicitaria en distintos puntos de la ciudad, marcan una especie de anomalía visual [Figura 29]. Interpelan así al transeúnte desde su sobredimensión, mostrando sus imperfectos espacios interiores e impersonales, aludiendo al vacío del hambre o al silencio del gesto que reclama.



Figura 29. *Bocanada* (1993-1999), de Graciela Sacco. Detalle

En 1999 la artista realiza una instalación que forma parte de la serie *Bocanada*, radicalizando aún más la urgencia del momento. Un gran número de cucharas, colgadas a distintas alturas y distancias, se multiplican dramáticamente a través de las sombras que proyectan [Figura 30]. Sus concavidades no tienen alimento que ofrecer: ese vacío lo ocupan pequeñas bocas abiertas. Su reducción de escala no restringe la grandeza del gesto confrontativo que esta vez se ve potenciado por su vínculo con el utensilio para comer.



Figura 30. *Bocanada* (1993-1999), de Graciela Sacco. Detalle

Sacco recurre nuevamente al cuerpo fragmentado en la interferencia urbana *Entre Nosotros* (2001-2014) para crear una acción gráfica que despliega la mirada de cientos de pares de ojos que interpelan al público desde muros, columnas, vallas y escaleras.

Las intervenciones urbanas: GAC

El Grupo de Artistas Callejeros (GAC) viene desarrollando su actividad artística y política desde 1997 en ámbitos no institucionalizados de la Ciudad de Buenos Aires. Este grupo, como la mayoría de los colectivos artísticos, tiene la particularidad del pseudo anonimato de sus integrantes absolutamente

desinteresados por el reconocimiento individual. La intención es realizar acciones verdaderamente colectivas con la participación activa de la gente o las agrupaciones movilizadas por los temas que abordan, como es el caso de H.I.J.O.S., con quienes realizaron varios escraches y señalamientos. Por este motivo, pone en duda la idea de autoría, pues plantea que «la acción-intervención o imagen se reconfigura según el contexto y según los agentes involucrados. No hay un autor, sino múltiples identidades enunciadoras, según cada caso» (GAC, 2009, p. 182). Tiene varias metodologías de trabajo basadas en la reunión, la confrontación y la puesta en común de los temas y se toman las decisiones para llevar a cabo las acciones. La obra *Invasión*, realizada en el microcentro porteño en diciembre de 2001 en medio de una crisis social, económica y política a punto de estallar, se desarrolla en dos etapas. La primera se lleva a cabo con la *invasión* de cientos de calcos durante varios días y la segunda, con la *invasión* de miles de pequeños paracaidistas en un horario pico [Figura 31].



Figura 31. *Invasión* (2001), de GAC

El GAC, fundamentalmente, pretende homologar ciertas imágenes militares con los responsables de la implementación del modelo neoliberal. Esta idea se concreta a través del diseño y de la posterior pegatina de calcomanías, utilizando tres íconos militares: el tanque (para simbolizar el poder de las multinacionales), el misil (equivalente a la propaganda

mediática) y el soldado (como las fuerzas represivas que necesita el sistema para mantener el orden neoliberal). La imagen también incluye una tabla de referencias y un tiro al blanco. Esta acción sobre las paredes de las empresas, los bancos, las oficinas, las vidrieras, durante los días previos a la segunda etapa, prepara el terreno para que aquellas personas que siempre transitan esa zona de la ciudad puedan interpretar la siguiente acción de un modo diferente a la de los transeúntes casuales.

Finalmente, el 19 de diciembre de 2001, desde un sexto piso, se realizó el lanzamiento de diez mil soldaditos de juguete en paracaídas. La irrupción sorpresiva que esta acción generó en la cotidianeidad provocó un quiebre, un momento detenido, donde cada uno de los presentes tuvo la oportunidad de conectarse con la obra de diferente manera. Durante esos minutos nadie quedó inadvertido. La cantidad de unidades del mismo color cayendo desde el mismo lugar logró, por repetición y acumulación, un cambio en la percepción. No se utilizaron objetos de gran tamaño; fue la suma de pequeños objetos tridimensionales y de piezas gráficas bidimensionales lo que construyó la escala de esta obra.

Esta intervención urbana, como la mayoría de los trabajos del GAC, fue de carácter efímero y es por ello que los materiales suelen ser sencillos, livianos y de bajo costo. Una obra efímera aunque no precedera. Quedó el recuerdo en los participantes y los espectadores; quedó el registro filmado y fotografiado. Hoy nos sorprende su actualidad. El horroroso paralelismo con nuestra realidad.

En el libro *GAC Pensamientos, prácticas y acciones*, editado por Tinta Limón en 2009, sus integrantes escriben:

El estado de sitio, el presidente que dimite y sale airoso por los techos de la Casa Rosada volando en helicóptero, el corralito, el saqueo de los bancos a los ahorristas, la impunidad de los responsables de la represión de esos días, del 19 y 20 de diciembre. El slogan del riesgo país tan utilizado por De la Rúa queda en el olvido. Y aparecen otros números: el 50% de la población bajo la línea de pobreza y un 25% por debajo del índice de indigencia. Los medios reproducen las imágenes de la multitud en las calles, las corridas, la represión, los muertos, las vidrieras estalladas. [...] Esta vez nos sorprenden los primeros planos con que los medios muestran esas vidrieras, los impactos de bala están sobre las calcomanías, sobre ese tiro al blanco que pegamos [...]. El impacto en el blanco cierra una acción o le imprime otro sentido tal vez no previsto de antemano (p. 124).

Las performances urbanas: CSC y Álvaro Villalobos

Es una condición de la performance la presencia del cuerpo. Más allá del número de performers que realizan la acción, el cuerpo como material es el

que crea relaciones espaciales con el público y el que va construyendo el espacio de la obra.

Si bien existen propuestas para un solo espectador, en general, las performances urbanas son para gran cantidad de personas e inclusive las hay de carácter masivo. Por este motivo, Diana Taylor (2012) dice que la performance pone en juego la escala.

El artista visual y performer Álvaro Villalobos, nacido en Colombia y residente en México, realiza acciones poniendo concretamente su cuerpo al servicio de la obra, llevando a cabo propuestas que bordean el sacrificio. Al respecto Dice Iliana Diéguez (2009):

Explorando ese umbral Álvaro ha realizado una serie de ayunos, en un alargamiento progresivo del tiempo. La abstención alimenticia durante varias horas, incluso días, se ha llevado a cabo en lugares tan diferentes como un salón en la Universidad Politécnica de Valencia, una galería de arte en Medellín, a la entrada del Museo del Chopo y en la Plaza de Santo Domingo, en el centro de la ciudad de México. En todos los casos el cuerpo fue ofrecido, expuesto a condiciones casi límites de resistencia, y en algunos casos la acción se desarrolló en sitios precarios. El gesto aparentemente solitario de un creador que asume una situación de riesgo vinculada a problemáticas de las márgenes, expresa la voluntad de develar, visibilizar (s. p.).

El entorno urbano es considerado el lugar donde las injusticias pueden hacerse visibles. La obra no ocupa grandes zonas, pero se aleja de las edificaciones generando un vacío a su alrededor. El artista se muestra en soledad y busca provocar la atención de los espectadores que podrían acercarse a él, pues nada ofrece un límite, solamente la incomodidad que impone su actitud silenciosa y pasiva [Figura 32].

Muy diferente es la obra denominada *Lava la bandera* (2000), organizada por el Colectivo Sociedad Civil (CSC) en la ciudad de Lima durante los días 20 y 21 de mayo de 2000, en Campo de Marte [Figura 33]. Luego se presentó desde el 24 de mayo y los viernes sucesivos en la pileta colonial de la Plaza Mayor, en medio de una gran crisis a punto de provocar el derrocamiento de Fujimori.

En relación con la propuesta en este lugar emblemático, Gustavo Buntinx (2008), integrante del CSC, expresa:



Figura 32. *Mientras todos comen* (2003), de Álvaro Villalobos



Figura 33. *Lava la bandera* (2000), de CSC. Fotografía: Ellio Martuccelli

Ubicación determinante para la fundación simbólica del sentido redentor postulado por el ritual, un acto de dignificación de los emblemas nacionales y al mismo tiempo un gesto propiciatorio de transparencia y honestidad en un proceso histórico marcado por graves y turbias irregularidades. Los instrumentos litúrgicos son mínimos pero significativos: agua (el agua lustral), jabón (Bolívar: un militar patriota), y vulgares bateas de plástico (rojo) colocadas sobre bancos rústicos de madera (barata pero dorada: el altar de la patria). Estos elementos esperan allí a todos aquellos que traen banderas peruanas, de cualquier tamaño pero confeccionadas en tela, para ser lavadas por los ciudadanos mismos, y luego tendidas en cordeles hasta convertir al centro simbólico de los poderes establecidos (palacio, catedral, concejo municipal) en un gigantesco tendal popular. Y a la plaza pública más resguardada del país en una prolongación del patio doméstico (s. p.).

Esta obra tiene características ligadas a la performance, ya que está concebida como una acción que puede repetirse de modos similares y siempre propone el mismo objetivo aunque haya variables que la vayan modificando. Es eminentemente participativa y colaborativa. Utiliza mínimos recursos materiales, pero logra un impacto visual sorprendente dado por la masividad.

Lo antimonumental en las obras de Rafael Lozano-Hemmer

Para abordar la producción del artista mexicano Lozano-Hemmer resulta indispensable remitirnos a los fuertes cuestionamientos que, especialmente desde los años ochenta, tensionaron la legitimidad de las formas canónicas de representación de los monumentos tradicionales en los ámbitos públicos. En Alemania, una generación de artistas post-Holocausto impugnó lo monumental, revisando críticamente las formas de rememoración que representaba y sus preceptos como lugares de contemplación y retraimiento. La importancia y la duración ilimitada de su discurso se suponían garantizadas por la fortaleza y la inmortalidad connotadas en los materiales del monumento —piedra, bronce o mármol— y la tradicional épica narrativa. En este marco, el ámbito público se convierte solo en lugar de emplazamiento y el espectador de la obra, en el mejor de los casos, la contempla pasivamente para luego incorporarla al paisaje como un elemento más, perdiendo así buena parte de su fuerza simbólica.

Estos artistas proponen otro vínculo entre pasado y presente a partir de la producción de contra monumentos, antimonumentos o monumentos negativos, cuestionando los parámetros canónicos que definían al monumento. Sus propuestas artísticas inauguraron una generación de productores visuales que ponen en evidencia las complejas pero profundas correspondencias entre la materialidad, lo efímero, el lugar de lo público

y la memoria; planteando otras formas de conmemoración alejadas de los estereotipos conceptuales y formales.

Antonio Bentivegna (2008) encuentra el origen de la matriz ideológica de estos nuevos modos de monumentalidad en dos vertientes apropiacionistas de los sesenta: el concepto de «*détournement*» (*desvío*), teorizando los letristas disidentes Guy-Ernest Debord y Gil-Joseph Wolman, y el concepto de «La Perruque», interpretado por el historiador y antropólogo Michel de Certeau —como una derivación del *détournement*—.

El desvío o la tergiversación es una operación conceptual en que unos «elementos intrínsecamente significantes» pueden adquirir un sentido diferente si son colocados en un nuevo contexto. Con esta acción, los situacionistas profundizan y extienden el gesto duchampiano con el urinario de 1917 a todos los ámbitos de la vida social. Su objetivo es generar pensamiento crítico a través de la manipulación de elementos preexistentes para transformar la cultura a partir de la creación de «situaciones nuevas».

Las intervenciones efímeras del artista polaco Krzysztof Wodiczko responden a esta poética, desafiando la carga simbólica de los monumentos y los edificios tradicionales conmemorativos por medio de proyecciones de imágenes a gran escala que se integran a su arquitectura. El espacio artístico construido por estas acciones públicas se presenta como un campo de crítica histórica, social y política. Apropiándose de monumentos y de fachadas con estas proyecciones sobre sus superficies, desnuda el vínculo entre la tradición conmemorativa y las ideologías del poder, por un lado, y pone en evidencia la lejanía de su peso simbólico respecto de las circunstancias políticas y sociales del presente, por otro. Gracias a una operación de yuxtaposición, el artista produce un encuentro de significados contrapuestos que transforma el discurso visual original, renovándolo. El impacto, la sorpresa y la sensación de extrañeza que sus acciones artísticas generan en el espectador, son el puntapié inicial de un profundo y siempre renovado diálogo con la obra.

Algunos antimonumentos del productor visual mexicano Rafael Lozano-Hemmer guardan un vínculo muy estrecho con las obras de Wodiczko. Las proyecciones sobre fachadas de arquitecturas emblemáticas forman parte de lo que denomina arquitecturas relacionales, dado que estas superficies funcionan como matriz de relaciones visuales y conceptuales al tiempo que efectivizan procesos de comunicación e interacción entre los espectadores entre sí y con la obra. La búsqueda del artista está vinculada con la copresencia y la conexión de diferentes realidades superpuestas sobre arquitecturas que, con estas acciones, actualizan una memoria hasta entonces ajena al contexto del presente. Usando la ciencia y la tecnología, encara sus complejas *estructuras artísticas* como procesos experimentales en los cuales la escala, la luz y la participación del espectador cobran un protagonismo fundamental.

Para Lozano-Hemmer la tecnología es como nuestra segunda piel. No es una herramienta sino un lenguaje del cual no es posible permanecer ajeno, dado que se articula con las estructuras políticas, históricas, culturales y sociales del contexto. Lejos del fundamentalismo tecnócrata, sus producciones promueven lo poético de la incertidumbre y la ambigüedad, lo sorprendente, aquello que, por medio de cierta complicidad deliberada entre el artista y los usuarios, genera interpretaciones plurales y múltiples. Centra el interés de sus proyectos artísticos en la interacción que se establece entre el público y su entorno. Sus grandes intervenciones son siempre relacionales: la acción del espectador —esencial para que la obra cobre vida y se transforme constantemente— interpela las narrativas del poder y los medios masivos de comunicación y de control.

Sus instalaciones con reflectores y las grandes proyecciones sobre fachadas arquitectónicas le confieren a la luz un protagonismo esencial. Su contrapunto, la oscuridad, opera como silencio, momento de latencia y espera. En las producciones visuales donde aparece la sombra, se presenta como la silueta de un espectador activo que dibuja situaciones performáticas, develando, paradójicamente, contenidos que la luz oculta. Esto se verifica, por ejemplo, en la obra *Under Scan* (2005). En esta instalación de video arte interactiva que ha sido presentada en ámbitos públicos de distintas ciudades, grandes reflectores permiten que la sombra que proyecta el transeúnte espectador revele retratos digitales de personas que se mueven, lo interpelan y establecen contacto visual con él. La dimensión de estas proyecciones se ajusta al tamaño de la sombra que las visibiliza. La imagen se desvanece en la medida en que la sombra también lo hace en cuanto el transeúnte sigue su camino. Los dispositivos computarizados que detectan los movimientos de las personas retoman las acciones de los sistemas de vigilancia contemporáneos.

Re: *Posición del miedo* (1997), obra efímera de características monumentales, es la primera en que el artista utiliza sombras sobredimensionadas como interfaz [Figura 34].

Uno de los laterales del arsenal militar Landeszeughaus, en la ciudad austríaca de Graz, iluminado por un potente foco de luz blanca, funciona como soporte de las sombras proyectadas por los espectadores que, de este modo, revela una segunda proyección, hasta entonces oculta por la luz, que muestra la transcripción en tiempo real de un simposio vía chat sobre el concepto de miedo y su devenir histórico. Al mismo tiempo, con la ayuda de una webcam, los participantes del coloquio pueden seguir el desarrollo de la obra y visualizar sus contribuciones en el espacio físico. El arte pone en evidencia nuevamente una paradoja conceptual: el miedo permanece oculto por la luz y se da a conocer a través de la huella de un cuerpo, su sombra que es ausencia de luz y también certeza de una presencia cercana.

Por otra parte, la participación directa del espectador subraya el concepto de escala. La silueta del transeúnte logra, por un momento, tocar el techo, llegar al cielo, encontrarse con el otro en un juego de «dominación consensuada» producto de la diferencia de escala entre ellos. El artista reflexiona en torno a esta operación a partir de la definición de telepresencia como amplificación de la participación del usuario a escala urbana. Telepresentarse a una escala fuera de la norma junto a otros vehiculiza la transformación del espacio artístico.



Figura 34. *Under Scan y Re: Posición del Miedo* (1997), de Rafael Lozano-Hemmer. Fotografía 1: Antimodular Research. Fotografía 2: Joerg Mohr

Aquello que el artista suponía que podría ser algo maniqueo y oscuro se convirtió en una acción más libre y lúdica a través de la participación de las personas que se encontraron obrando en ese espacio metaforizado y poético. El devenir de la obra sorprendió no solo a los espectadores sino también al artista debido a sus múltiples interpretaciones posibles, no controladas a priori.

Las acciones artísticas analizadas tienen en común una serie de características que se observan en una gran cantidad de obras contemporáneas emplazadas en las calles, en los parques, en ámbitos urbanos, donde los transeúntes se transforman en público activo. En todos los casos, es fundamental la presencia de ese público, tanto en las propuestas donde el espectador es absolutamente participativo —pues es él mismo quien voluntariamente activa la obra—, como aquellas donde el rol de observador casual lo obliga a interpretar, posicionarse, reflexionar, tal vez recordar, quizás incomodarse, pero invariablemente lo incluye. En muchos casos es una interacción comprometida por tratarse

de intereses sociales, políticos o culturales en común; otras veces es la posibilidad lúdica lo que determina ese diálogo. En general, se produce la sorpresa, la complicidad, el impacto.

Quizás por su carácter de efímeras suelen utilizar materiales reciclados, a veces aportados por la gente, de bajo costo. Pero en muchos otros casos emplean tecnología de última generación mediante imágenes multimediales o proyecciones de luz. También el propio cuerpo es usado como material. Tratándose de propuestas que incluyen el entorno, la arquitectura, los grupos de personas que participan hasta llegar a la masividad, puede afirmarse que la escala se define por la yuxtaposición de partes o la suma de unidades. Estas obras no pretenden perpetuarse en el tiempo; son pura actualidad, pero a la vez son profundas y comprometidas. Son obras que construyen un espacio complejo entramado por todos estos factores, algunos previstos y otros aleatorios.

FINAL PROVISORIO

Señala Jacques Rancière (2009) que «el siglo XIX, el Romanticismo, es la entrada al ocaso narrativo del pensamiento clásico. A la disolución de un relato que opera como algo externo a las “cosas”, a la vida misma. La escritura prescribe las relaciones de la vida según su potencia lógica» (p. 112). En el discurso científico, en el discurso académico y, a menudo en el discurso histórico, las altera ordenándolas. Ese orden es arbitrario. Lo que afirma Rancière es que el desorden de la ficción poética es una manifestación de la incerteza que es constitutiva de la disipación que la lógica causal no puede subordinar. Así distingue la narratividad de la simbolicidad. En ella todo lo visible requiere su invisible. Y no solo la materia se invisibiliza. Las mismas nociones de tiempo y espacio son tratadas en una tensión permanente entre presencia y ausencia.

La distancia y el silenciamiento. Estas condiciones (ocultar, dejar en suspenso, irrumpir con lo implícito en lo explícito, invertir las relaciones de figura y fondo) convierten al tiempo y al espacio en materiales. Alguien que no está en el relato pudo haber estado en el pasado, pudo haber dejado sus huellas o, si existiera en el presente, podría habitar en otro sitio, ocupar otro espacio. El arte se puede admitir la frase «y pasaron cien años» como también puede construir espacialmente un océano en una tela de un metro por un metro. En la vida física, necesitamos cien años para que pasen cien años. Entonces, tiempo y espacio funcionan como conceptos que deben ser diferenciados de su uso convencional dado que, en el interior de una producción ficcional, se integran a la argamasa propia de la poética, como el magma que permite sustraer o agregar, sustituir o intercambiar. Esta capacidad de la poética, la literatura, la música o las artes visuales difiere de otro tipo de elaboraciones ficcionales. Entre ellas,

y fundamentalmente, de la periodística, de la comunicación que, al decir de Ricardo Piglia,²⁸ subyugan hoy al conjunto de la intelectualidad. Porque mientras que en la información la subjetividad o los sujetos son ajenos a la experiencia que les es referida, que les es en cierta medida impuesta, a través de un circuito despersonalizado que entrega los acontecimientos ya tamizados, resueltos por la necesidad de simplificación, el arte no nos «habla» de las cosas, nos introduce en ellas, nos hace vivirlas. El tiempo y el espacio de la información son neutros, presentes desmaterializados. En el arte en cambio, se produce una experiencia concreta y subjetiva del tiempo y del espacio. Estas categorías no nos son narradas. Nos son ofrecidas como alternativas vitales en su total complejidad. El espacio del arte es un espacio vivo.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (2000). *Sobre la música*. Barcelona, España: Paidós.
- Alonso, R. (2000). La ciudad–escenario: itinerarios de la performance pública y la intervención urbana. En *Actas de las Jornadas de Teoría y Crítica*, La Habana.
- Arnheim, R. (2006). *Arte y percepción visual*. Madrid, España: Alianza forma.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.
- Borges, J. L. (2001). *Arte poética: seis conferencias*. Barcelona, España: Crítica.
- Buntinx, G. (2008). Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú. *E-misférica* 3.1. Recuperado de <http://proa.org/documents/08-LAVA-LA-BANDERA-Activacion-simbolica-del-mito-de-origen.pdf>
- Claude, Ch., Claude, J. (1983). *Surrounded Islands* [Fotografía]. Recuperada de https://st-listas.20minutos.es/images/2014-03/378153/4364843_640px.jpg?1394028038
- CSC. (2000). *Lava la bandera* [Fotografía]. Recuperada de <http://arte-nuevo.blogspot.com/search/label/lava%20la%20bandera%20colectivo%20sociedad%20civil>
- Debray, R. (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, España: Paidós.
- Diéguez, I. (2009). Prácticas relacionales y communitas votiva en las acciones de Álvaro Villalobos. *Archivo Virtual Artes Escénicas*. Recuperado de <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=179>
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La Marca.

28 Idea desarrollada por Ricardo Piglia en su programa *Escenas de la novela argentina*, que se emite todos los sábados a las 20.30 por Canal 7, Argentina.

- Florenski, P. (2005). *La perspectiva invertida*. Madrid, España: Siruela.
- Gombrich, E. (2012). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres, Inglaterra: Phaidón.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, España: Siruela.
- GAC. (2009). *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- GAC (2001). Invasión [Fotografía]. Recuperada de <http://grupodeartecallejero.blogspot.com/2009/09/blog-post.html>
- Galli, C. (2002). *Espacios políticos. La edad moderna y la edad global*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Heidegger, M. (1970). El arte y el espacio. *Revista Eco*, 113-120. Recuperado de <http://redcitu.com/wp-content/uploads/El-arte-y-el-espacio-Heidegger.pdf>
- Jiménez, J. (2002). Pensar el espacio. Recuperado de <http://www.inmaterial.com/jjimenez/textos.htm>
- Kabakov, I. (2014). *Sobre la instalación total*. Recuperado de https://monoskop.org/images/c/c9/Kabakov_Ilia_Sobre_la_instalacion_total_2014.pdf
- Ligeti, G. (1987). De la forme musicale. *Revista VH 101 Printemps*. Inédito.
- Lizarazo Arias, D. (2004). *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Lozano-Hemmer, R. (1997). *Under Scan y Re:Posición del Miedo* [Fotografías]. Recuperada de http://www.lozano-hemmer.com/showimage.php?img=london_2008&proj=37&type=artwork&id=4
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madrid, España: AKAL.
- Monjeau, F. (2014). *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, España: Tusquets.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Rothfuss, R. (1944). El marco: un problema de la plástica actual. *Arturo. Revista de Artes Abstractas* (1).
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso.
- Villalobos, A. (2003). *Mientras todos comen*. Recuperado de <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=207>
- Wright, R. (Director). (2002). *David Hockney: el conocimiento secreto* [Película]. Recuperado de <https://vimeo.com/93787405>



LA DIMENSIÓN TEMPORAL DE LAS IMÁGENES

MARIEL CIAFARDO Y NATALIA GIGLIETTI

«Siempre, ante una imagen, estamos ante el tiempo.»
Georges Didi-Huberman (2008)

El tiempo nos ha desvelado desde los orígenes de la humanidad. Ha sido y es uno de los temas centrales del que se ocupan todas las corrientes filosóficas, la historia, la física, la teología e, inevitablemente, el arte. Nos obsesiona, igualmente y más allá de cualquier campo del saber, en la vida cotidiana. El tiempo anda, marcha, avanza; ocurre, dura, llega, fluye; se detiene, se suspende, se interrumpe; se acelera, se dilata.

El tiempo rige el ciclo de la vida, aquel que nos conduce sin piedad hacia la muerte. La angustia por la finitud tal vez explique el deseo irrefrenable de perdurabilidad así como la pretensión de apresarlos, mensurarlos y controlarlos, para lo cual se fueron creando variados mecanismos e instrumentos de medición. Sin embargo, en cada intento de sujeción se vuelve más y más huidizo.

El tiempo ha sido comprendido —haciendo una selección más que arbitraria— como perpetuo movimiento cíclico, circular, sin comienzo ni fin; como cambio incesante, permanente fluir de las cosas (metaforizado por Heráclito mediante la figura del río); como medida del movimiento entre dos instantes (Aristóteles); como fenómeno interior (San Agustín); como una línea unidireccional, tanto en el tiempo biológico (nacimiento, desarrollo y muerte) como en el histórico (pasado, presente y futuro); como absoluto en sí, sin relación a nada externo (Newton); como eterno retorno, el infinito nietzscheano; como realidad compleja, bifurcante, amplificada, multidireccional —ya no hay tiempo, sino *tiempos* articulados de manera sutil, múltiple, rizada, plegada, fractal (Einstein, Prigogine)—.

Las teorías tradicionales, y las clasificaciones que de ellas se desprenden, establecieron una división dicotómica entre las artes del espacio y las artes del tiempo. En esta línea, tal como resume José Jiménez (1986), Gotthold Ephraim Lessing, en su célebre *Laocoonte* (1766), plantea:

Tanto los medios expresivos como los objetos, de ambas artes [poesía y pintura] son *diversos*. La pintura (= las artes visuales) utiliza medios o signos *yuxtapuestos*: figuras y colores distribuidos en el *espacio*. Mientras que, en cambio, la poesía (= la literatura) utiliza medios o signos *sucesivos*: sonidos

articulados que van sucediéndose a lo largo del *tiempo*. De ahí el carácter *espacial* de la pintura, frente a la *temporalidad* de la literatura (p. 303).

Para Lessing, las distintas partes de una obra literaria ocurren una después de la otra, en el curso del tiempo, mientras que en las obras pictóricas las partes se desarrollan unas al lado de las otras, en el espacio. Así, la pintura solo puede imitar acciones de modo alusivo; debe elegir un único momento de una acción que transcurre en el tiempo: el más pregnante. Las artes visuales son asociadas, entonces, a lo simultáneo, lo atemporal y lo instantáneo. Es posible coincidir con Lessing en que todas las artes emplean medios expresivos y que esto no debe llevar a suponer su identidad o su semejanza, sino que, por el contrario, permite establecer su diversidad (Jiménez, 1986, p. 305). No obstante, la división entre artes espaciales y artes temporales obtura la interpretación de los diversos modos de presentación del espacio en la poesía (o en la música) así como del tiempo en las artes visuales.

Si el cuadro es algo que se da de una vez, un *conjunto dado de una vez*, de un vistazo, ¿esto quiere decir que no hay tiempo? Tal vez, la respuesta más contundente la haya introducido Étienne Souriau (1949), para quien el contraste entre las artes del espacio y las artes del tiempo, si bien tiene algún fundamento debido a las diferencias en que las distintas artes utilizan el tiempo, es claramente falso. Para Souriau, concebir una obra de arte como una totalidad factible de ser captada en un solo destello es una peligrosa abstracción proveniente de ciertos hábitos de enseñanza o de pensamiento técnico, contra el cual es preciso reaccionar. Y no solo porque es inexacto desde las cuestiones que intervienen en el proceso psicológico de la contemplación, sino, fundamentalmente, porque desconoce el tiempo artístico inherente a las propias cualidades formales compositivas de una pintura o una escultura; es decir, el tiempo intrínseco de la obra de arte. El espacio y el tiempo que constituyen el «universo de la obra» —se trate de una novela, una obra de teatro, un cuadro o una escultura— deben ser considerados intrínsecos a ella y deben ser distinguidos del espacio y del tiempo ocupados por la forma física de la obra, de su lectura o de la meditación sobre el tema. El autor arriesga incluso un poco más: en la pintura, en particular, el tiempo de la obra puede alcanzar dimensiones iguales y hasta mayores, en amplitud, que el tiempo teatral (Souriau, 1949). Por lo cual concluye que el tiempo es más importante estéticamente —y más digno de estudio— en la pintura, la escultura o la arquitectura que en la música, la danza o el cine, debido a que en las artes que son obviamente temporales el tiempo es la materia palpable —una tarea bastante simple, según Souriau— mientras que en las obras del pintor, del arquitecto y del escultor se trata de un tiempo inmaterial, que se establece cuando crea

un universo cuya dimensión temporal se puede extender o contraer en movimientos y en formas curiosas.

Gastón Bachelard (1997), por su parte, pone en crisis la médula de la argumentación de Lessing —aunque sin nombrarlo— al rechazar el carácter sucesivo de la poesía y al exaltar el valor del instante. Es en el tiempo de la vida común o en la gramática que el tiempo transcurre de manera continua y sucesiva, como un río. Por el contrario, el tiempo poético es complejo y contradictorio, vertical, y reúne toda una visión del mundo de manera simultánea. El instante poético detiene el tiempo ordinario, por lo que, para el autor se trata de acostumbrarse a romper los marcos sociales de la duración (el tiempo de los demás), a romper los marcos fenomenológicos de la duración (el tiempo de las cosas) y a romper los marcos vitales de la duración (el tiempo de la vida). El instante poético es una simultaneidad esencial, en el cual «el tiempo ya no corre. Brota» (Bachelard, 1997, p. 229).

En esta línea, Gilles Deleuze (2007) afirma que «en un cuadro hay siempre implícita una síntesis de tiempo» (p. 51). Un cuadro —y, por extensión cualquier obra artística— es la síntesis de tres momentos. El primero, el pre pictórico, se da antes de comenzar a producir la obra, pero es una dimensión que ya pertenece a la pintura. Es el mundo de los datos, de lo que está dado «en la cabeza, dado en la calle, dado en la percepción, dado por todas partes» (Deleuze, 2007, p. 60). Lo que está dado, que incluye datos figurativos y datos narrativos, es un cúmulo de ideas completamente hechas, colectivas o personales; la tela está llena «de lo peor», es decir, de clichés que la habitan aun siendo invisibles. El segundo momento es el diagrama, que es una posibilidad de hecho y que consiste, esencialmente, en limpiar, borrar o suprimir los clichés para que la pintura emerja. La tarea del pintor, la acción de pintar, comienza con la lucha contra el cliché. El diagrama no es una fórmula aplicada, ni una idea general, ni un código, sino una instancia operatoria.¹ El tercer momento es el hecho pictórico, que no es una representación, sino una presencia devenida del diagrama, resultado de la lucha contra los datos, los fantasmas, los clichés. El artista ha hecho surgir una presencia; una síntesis temporal que reúne el antes de pintar, el acto de pintar y la obra consumada.

Carmen González (2014), por su parte, sostiene que «en cualquier obra artística encontramos un complejo nudo de temporalidades en el que se cruzan, se mezclan y se superponen muchos cabos. [...] En esencia una obra artística es la suma de un tiempo de producción, un tiempo de contenido y un tiempo de contemplación» (s.p). Este debate, que podríamos haber profundizado y enriquecido recogiendo textos de otros autores, pareciera haberse superado. Sin embargo, los programas de las

1 Y agrega Deleuze (2007): «Si fuera un código sería un desastre» (p. 87).

carreras de artes visuales en general y de lenguaje visual en particular no han incorporado el tema del tiempo como contenido de la enseñanza. A lo sumo, y esto es un avance importante, se aborda la dimensión en términos de reflexión estética al reconocer que el factor temporal atraviesa la totalidad del fenómeno artístico, de modo tal que es posible distinguir entre el tiempo de la producción artística, el tiempo de la obra y el tiempo de la interpretación, así como el hecho de que, en muchas ocasiones, estos tiempos se solapan, se imbrican y se influyen.

No obstante la importancia que adquiere cada uno de estos caminos de reflexión respecto de lo temporal en las artes visuales, en este capítulo la intención es centrarse en la dimensión temporal de las obras visuales atendiendo a los variados modos en los que se hace presente. Sin la pretensión de aportar una clasificación rígida ni un inventario exhaustivo, se trata de desentrañar cómo las obras visuales configuran la temporalidad, es decir, con qué estrategias formales las obras explicitan dicha dimensión. Por esta razón, no se harán referencias con respecto al tiempo de la producción ni al de la interpretación, con excepción de aquellas obras en las que éste aporte a la existencia misma de las obras y sin el cual no serían lo que son. Tampoco se ofrecerán ejemplos ordenados según un hilo histórico ni se incluirán obras audiovisuales o de relatos visuales secuenciados, acerca de los cuales existe abundante bibliografía.

ANTE LA FRAGILIDAD DE LA VIDA

En primer lugar, hay que mencionar las formas más evidentes de la presencia del tiempo en la imagen fija. Una de ellas es la *alegoría*. Esta figura permite dotar de imagen a un concepto general y abstracto, en este caso, al tiempo. La alegoría es una metáfora estabilizada culturalmente y está apoyada en una convención. El sentido literal, como en cualquier metáfora, cede paso a un sentido más profundo y ambiguo. Actualmente, hemos perdido la capacidad de reconocer la mayor parte de las alegorías dado que se ha diluido con el paso los siglos la identificación de los códigos que habilitan la interpretación.²

Una de las más analizadas es la *Alegoría del Tiempo gobernado por la Prudencia* (1565-1570), de Tiziano [Figura 1]. La obra se organiza en dos partes. En la parte superior, se presenta un triple retrato que reúne tres generaciones: a la izquierda y de perfil está el mismo Tiziano ya anciano; en el centro y de frente, su hijo Orazio; y a la derecha, también de perfil, Marco, un joven pariente lejano al que Tiziano consideró un nieto. «Se nos da a entender, entonces, que los tres rostros humanos, además de tipificar los tres estadios

² Una de las excepciones es la alegoría de la justicia, debido a que pinturas y esculturas que la simbolizan continúan emplazadas en ministerios de justicia, juzgados, etcétera.

de la existencia (la juventud, la madurez y la ancianidad), se hallan destinados a simbolizar las tres modalidades o formas del tiempo en general: el pasado, el presente y el futuro» (Panofsky, 1991, p. 173). En la parte inferior, tres cabezas de animales simbolizan las tres ideas que conforman la prudencia: un lobo (la memoria), un león (la inteligencia) y un perro (la previsión o la providencia), que nuevamente representan el pasado, el presente y el futuro respectivamente. Por encima de los tres rostros, en la parte superior de la pintura, un texto en latín ancla la interpretación de cada uno de ellos a la vez que da sentido al conjunto: «Ex praeterito praesens prudenter agit, ni futurum actione deturpet» (Desde la experiencia del pasado, el presente actúa con prudencia para no malograr las acciones futuras).



Figura 1. *Alegoría del Tiempo gobernado por la Prudencia* (1565-1570), de Tiziano Vecelli³

3 Obra de dominio público.

Las decisiones formales acompañan la narración de la imagen desde la posición de las figuras hasta el tratamiento del color y de la luz. Los niveles de definición de la forma en cada uno de los rostros disminuye de la vejez a la juventud, así como la altura lumínica y el contraste respecto del fondo aumenta en el mismo sentido. El rostro de Orazio, el presente, cobra preeminencia, ubicado en el centro, frontal y en un término levemente más cercano, mientras que el de Tiziano pierde precisión, apenas iluminado se funde con el fondo y el de Marco adquiere una alta luminosidad.

El tiempo asociado al ciclo vital —nacimiento, madurez y decadencia; infancia, juventud, vejez, etcétera— es una modalidad tradicional ligada, generalmente, a factores narrativos y simbólicos, en la cual las obras ponen mayor énfasis en la derivación temática. Reflexiones sobre la fugacidad de la vida, la mortalidad o el paso de la belleza a la decrepitud están presentes en gran cantidad de obras, como por ejemplo en la *Alegoría de las tres edades de la vida* (1511-1516), de Tiziano; *Las Edades y la Muerte* (1541-1544), de Hans Baldung Grien; *El aguador de Sevilla* (1619-1622), de Diego Velázquez; *Las etapas de la vida* (1835), de Caspar David Friedrich; *La danza de la vida* (1899-1900), de Edvard Munch; *Las tres edades de la mujer* (1905), de Gustav Klimt.



Figura 2. Still life with a Skull and a Writing Quill (Naturaleza muerta con calavera y pluma) (1628), de Pieter Claesz*

4 Obra de dominio público.

Otra de las formas de encontrar el tiempo en la imagen fija son las vanitas. Un clásico dentro de este género pictórico es la serie de obras de Pieter Claesz en las que se reconoce la selección de objetos que lo inmortalizaron. *Still life with a Skull and a Writing Squill* (1628) [Figura 2] dispone en un pequeño universo un conjunto de elementos que distan poco entre sí, no solo por su proximidad espacial, sino porque puestos en relación intensifican la reflexión típica sobre la medida y el transcurrir del tiempo. Más allá de la quietud que presentan algunas de las figuras, como la calavera, en otras aparece una evocación tanto al futuro sombrío y oscuro, el de la propia muerte, como a la fragilidad del pasado reciente. Por ejemplo, en la lámpara extinguiéndose, en los reflejos fugaces de la copa de vidrio o en su inestable posición, inclinada entre el cráneo y la pila de libros.

Esta imagen puede ser tomada como una de las muchas variaciones que ha tenido este género que, dentro de la naturaleza muerta y del bodegón, alcanzó un desarrollo independiente en el barroco holandés. Su denominación proviene de un pasaje del libro del Eclesiastés, «vanidad de vanidades, todo es vanidad», y se utilizó para advertir acerca de la mortalidad del hombre a través de la representación de objetos inanimados que incluían, aparte de los más evidentes como los relojes y las velas, referencias a placeres seculares, al lujo e incluso a actividades relacionadas con la formación y el conocimiento para sugerir que son en vano los esfuerzos mundanos ante la certeza de la finitud de la vida. La actualización del género en el arte contemporáneo confirma la permanencia del tema a través de la reiteración de rasgos compositivos y la presencia de algunos de sus símbolos convencionales. Tal es el caso de *La luz de Caravaggio* (1996) de Oscar Bony, que vuelve a poner en el centro de la escena a dos de los objetos más representativos: la calavera y la vela en el interior de un espacio cuyos límites están definidos por el profundo contraste entre luces y sombras.

El juego lumínico dado tanto por la luz de la vela, que enfatiza las texturas del fondo, como por el foco lateral, que impacta directamente sobre el cráneo, apela y subraya el característico claroscuro aludido en el título. Sin embargo, a la tradicional composición y a la austeridad de las figuras el artista le añade la acción de disparar sobre la imagen lo que provoca una redundancia, un refuerzo tautológico sobre la muerte: matar una naturaleza muerta. El tratamiento del vidrio y su cualidad reflejante exacerbaban el efecto de reflejos, luces y sombras mediante las rajaduras y los brillos generados por la acumulación de los restos estallados del material que aún reposan sobre el inferior de la obra, como si la violencia del tiroteo acabara de ocurrir. De aquí que en la imagen puedan reconocerse al menos tres muertes o tres tiempos superpuestos: el referido a los aportes

formales de Caravaggio, el de la toma fotográfica y el de los balazos con las huellas y los vestigios del impacto.



Figura 3. *La luz de Caravaggio* (1996), de Oscar Bony⁵

La problemática inherente a las vanitas, pero relacionada con preocupaciones actuales se ha convertido en un tópico recurrente en la producción artística a través de otros recursos, materiales y procedimientos.

5 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

En algunos casos las reversiones comprenden la sustitución de los objetos del pasado por otros pertenecientes al mundo del consumo contemporáneo, como en las fotografías *Cocina con Aloe* (2007), de Arturo Aguiar; la serie *Todo es vanidad* (2009), de Gastón Pérsico, Rosana Schoijett y Cecilia Szalkowitz; *Vida quieta* (2011), de Soledad Dahbar o *Vanitas* (2001), de Marcelo Pelissier. Otras interpretaciones se basan en la incorporación del objeto real en la recolección y el montaje como *PPP Pantano Posproductor* (2006), de Diego Bianchi; o en el revestimiento con gemas de plástico a frutas maduras, como la serie *Tiffany* (2011), de Luciana Rondolini. Estos constituyen solo algunos ejemplos locales de las permanencias y los cambios del género en la contemporaneidad.

El ciclo vital encuentra nuevas formas en el arte contemporáneo, más allá de las tipificadas por las alegorías o los géneros. Sobre un soporte plano pleno negro contrastan una cana convertida en tallo y una diminuta flor amarilla [Figura 4]. Un pequeño gesto, un mínimo conceptual —recurrentes en la obra de Glenda León— son puestos en relación para transitar la compleja tensión entre la vida y la muerte, en este caso, adicionando a la idea de debilidad ontológica los conceptos de transformación y de resurrección. Un dato material que remite, inevitablemente, al paso del tiempo (la cana) y un símbolo bastante trillado del nacimiento o la juventud (la flor) alcanzan una poética renovada en esta reunión inédita de lo humano y lo vegetal. Glenda León elige el camino contrario a las vanitas, en las cuales el sentido surge de la acumulación. En su caso, es la síntesis, la lupa colocada sobre el más ínfimo detalle, aquello que desata la dimensión temporal.



Figura 4. *Hay cosas que nacen de una muerte* (2000), de Glenda León⁶

6 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

EL INSTANTE DETENIDO

La pintura histórica y el monumento son otra de las maneras en que se vuelve evidente la presencia del tiempo. No se trata del tiempo como concepto abstracto, sino de la referencia a un acontecimiento en particular. De ahí que este género haya sido el más prestigioso de la jerarquía artística, en especial durante el siglo XIX, ya que estuvo destinado a conmemorar los hechos de la historia y a sus personajes ilustres a través de un sofisticado programa pictórico. Una de las primeras piezas que inaugura la pintura de historia en América del Sur es *Los funerales de Atahualpa* (1855), de Luis Montero [Figura 5].



Figura 5. *Los funerales de Atahualpa* (1855), de Luis Montero⁷

En este enorme lienzo el artista capta el momento en el que las mujeres y las hermanas de Atahualpa interrumpen la ceremonia religiosa para reclamar otro tipo de honores para el Inca y para pedir sacrificarse con él. En medio del desorden, los soldados españoles intentan contener la desesperación, los gritos y los sollozos del grupo de mujeres que tratan, inútilmente, acercarse al cuerpo. Éste se ubica en el sector derecho de la composición, custodiado por Francisco Pizarro, quien contempla estupefacto la dramática escena. Mientras que el fray Vicente de Valverde aparece inmortalizado en el instante en el que derrama agua bendita sobre la cabeza de una mujer que implora sobre sus pies, tratando de ahuyentar

7 Obra de dominio público.

los demonios que presuntamente parecen invadirla. La elección de este inédito asunto, seleccionado por Montero de un breve pasaje de *Historia de la conquista del Perú* (1847), de William H. Prescott, fija visualmente el desarrollo narrativo de las exequias, de modo que la imagen no congela un pasado indefinido, sino un hecho preciso de la historia: la muerte del último gobernante del imperio Inca.

Del mismo modo que en la pintura histórica, el monumento decimonónico condensa la intención de instaurar públicamente a los héroes y los episodios gloriosos de las naciones modernas. El carácter pedagógico y conmemorativo de los conjuntos monumentales como emblemas del poder político, junto con su gran escala y la elección rigurosa de los materiales y de su emplazamiento, se ha ido debilitando al punto de convertirse en objeto de apropiaciones y resignificaciones por parte de los artistas contemporáneos. Tales son los casos de *Comisión Antimonumento a Julio Argentino Roca* —que incluía, entre muchas de las intervenciones, el cambio de denominación de la calle que lo recordaba— y de *Antimonumento del Bicentenario*, ambas del GAC (Grupo de Arte Callejero) [Figura 6].



Figura 6. Captura de pantalla de *Antimonumento del Bicentenario* (2010), del Grupo de Arte Callejero (GAC)⁸

⁸ Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=_MhyG7RnwWo

Ésta última consistió en un arco que cruzaba de lado a lado la avenida Corrientes y sobre el que se transmitían de manera cíclica, a través de una pantalla led de formato publicitario, preguntas, adivinanzas y propuestas destinadas a cuestionar los sucesos y los protagonistas de la historia liberal argentina. «¿Qué famosa entidad financió en 1870 la masacre mal denominada “Campaña del desierto”? Respuesta: la Sociedad Rural Argentina. La historia oficial argentina nos hizo crecer pensando que la Revolución de Mayo fue una acción realizada por unos pocos hombres ilustrados. Oportunamente, han tergiversado u omitido el protagonismo de los sectores populares en la vida política». Estas son algunas de las frases que, con colores llamativos e intermitentes, interpelaban al público durante los días de los festejos. El *Antimonumento...*, así como su nombre lo indica, disrumpe con todas las características del género: es efímero y, lejos de glorificar a los héroes rescatados por la historia mitrista,⁹ propone una reinterpretación que la discute y que rescata las figuras anónimas, invisibilizadas por la historia oficial.

En otras ocasiones, el instante detenido supone un potencial movimiento previo y uno posterior. Son imágenes inestables, aparentemente provisionarias y posibles de encontrarse en distintos momentos de la historia del arte, por ejemplo, en las obras que recrean escenas de bailes, circenses, rituales, combates, en las cuales la posición y la actitud de los personajes simulan la inminencia de una transformación [Figura 7].

Esta emergencia del tiempo cobra fuerza en el siglo XX, en especial, con el cubismo, el futurismo y el arte óptico, estilos que procuran, a partir de distintas estrategias, sugerir la temporalidad mediante la ilusión de simultaneidad, movimiento, dinamismo y velocidad. A las reconocidas pinturas de Giacomo Balla (*Muchacha que corre por el balcón*, 1912) y de Marcel Duchamp (*Desnudo bajando una escalera*, 1912), y a las esculturas de Umberto Boccioni (*Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913), pueden sumarse versiones más actuales, como las obras de Giacomo Balla y de Nyoman Nuarta [Figuras 8 y 9].

9 Es destacar que el GAC fue convocado por las autoridades gubernamentales para intervenir el espacio público durante los festejos de mayo de 2010. En este marco, no solo ésta sino la totalidad de las producciones artísticas exhibidas tuvieron como eje una revisión historiográfica que, sin apelar a una representación folclórica ni al señalamiento exclusivo de personajes protagónicos, interceptaron la literalidad y la cronología de los acontecimientos mediante un lenguaje contemporáneo y popular. Hoy se vuelve difícil retomar este espíritu, en especial, si se recuerda la propuesta de la celebración de los 200 años de la Independencia Argentina.

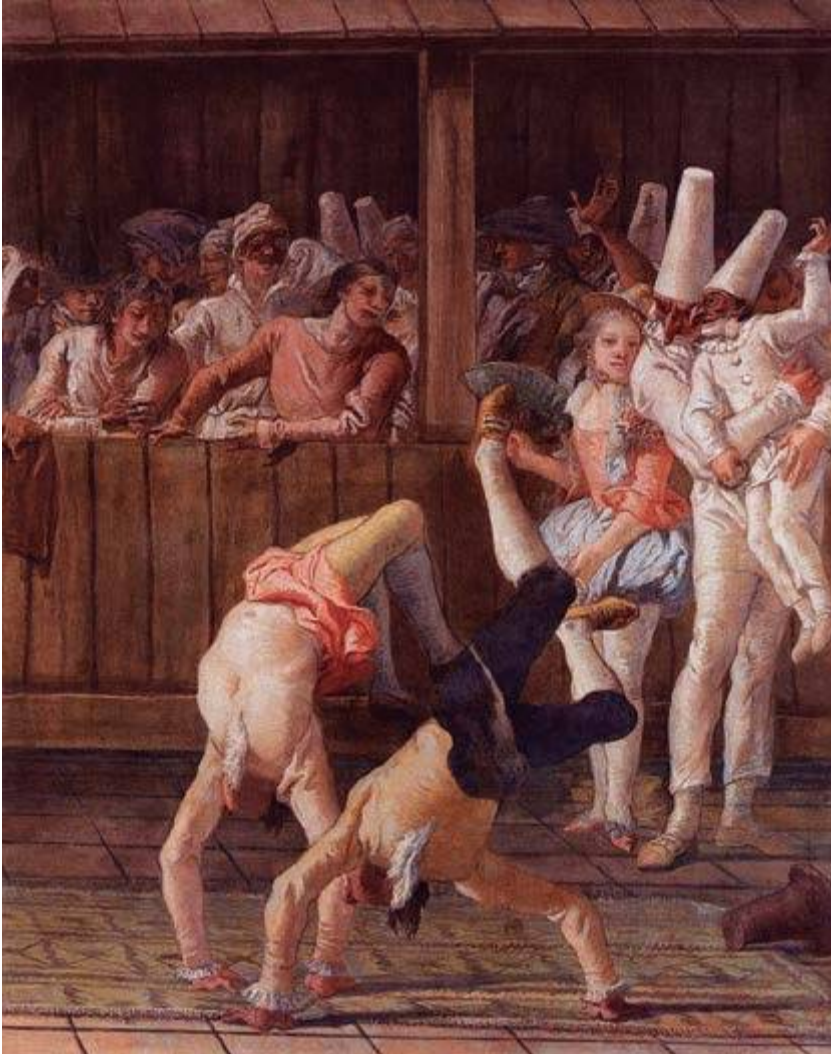


Figura 7. *Pulcinella con Acróbatas* (ca. 1793), de Giovanni Domenico Tiepolo¹⁰

10 Obra de dominio público.



Figura 8. *Dinamismo de un perro con correa* (1912), de Giacomo Balla¹¹

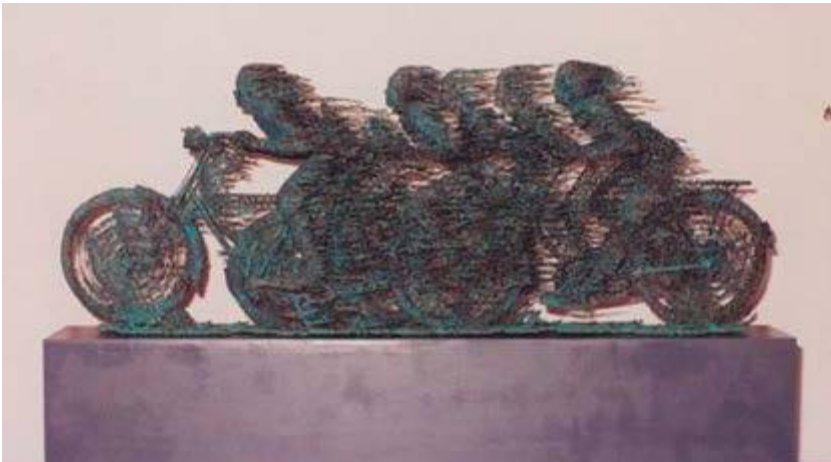


Figura 9. *Rush hour II* (1990), de Nyoman Nuarta¹²

11 Obra de dominio público.

12 Obra que puede ser utilizada con fines didácticos.

Las estrategias de captación de las huellas del movimiento son especialmente desarrolladas por las posibilidades técnicas que brinda la fotografía. Las características del lente y las distintas combinaciones entre la apertura del diafragma, la velocidad de obturación y la sensibilidad ISO permiten registrar la estela que deja una figura en movimiento, congelar movimientos rápidos —incluso aquellos imperceptibles para el ojo humano—, establecer variadas relaciones de foco y fuera de foco entre la figura y el fondo, determinar una profundidad de campo, etcétera.

Por su parte, el dibujo, y en particular el cómic, ha creado su propia sistema de códigos cinéticos para dar idea del movimiento o del paso del tiempo, como la utilización de líneas para marcar la trayectoria, la velocidad o el temblor de un personaje o un objeto o la repetición de los contornos de las figuras en distintas posiciones para indicar su dinámica. Esta temporalidad no se asocia, necesariamente, a imágenes narrativas, sino que puede configurarse como resultado de la disposición de los materiales o de su tratamiento, por cuestiones compositivas o de emplazamiento.

Las esculturas abstractas del artista español Santiago Villanueva desafían las leyes de la física. El material, de una superficie perfectamente pulida y reflejante, adopta formas orgánicas que parecen haber sido capturadas a modo de instantánea. En la obra *Tres Negras* (2014), gotas filiformes penden de soportes de aluminio en un equilibrio inestable, congeladas en un doble movimiento, lateral y vertical. El tiempo se suspende en un punto intermedio que permite inferir el estado inicial y que parece anunciar la transición hacia nuevas posiciones, aboliendo la gravedad y generando una quietud vacilante. La expectativa de una inminente caída y oscilación aumenta la tensión perceptiva en espera de una transformación, aun ante la certeza de que no ocurrirá.

Las esculturas y las instalaciones de la artista británica Kate MccGwire presentan una temporalidad vinculada a la inminencia del cambio, producida por el material y la composición. Su obra *Heave* (2008) —término que, como en la mayoría de sus producciones, encierra una dualidad y que en este caso significa tanto ‘arrojar’ como ‘vomitar’— es una inundación de plumas de palomas que emana de un agujero en la pared y que se extiende por el piso [Figura 10]. Algo tan habitual como lo es hallar plumas en el ámbito exterior, rural o urbano, se vuelve excepcional y desconcertante por su irrupción en el interior de un edificio. La materia orgánica, liviana y frágil, adquiere una fuerza inusual producto de su acopio y evoca, por su disposición, el flujo de un violento torrente de agua. Aquí, el instante detenido adopta la forma de movimiento aparente de ese derrame que comenzó, aunque se ignora la fuente, y que no cesará.



Figura 10. *Heave* (2008), de Kate MccGwire¹³

Un instante detenido puede provocar la inminencia de un cambio por otras propiedades de la forma y por cualidades compositivas. Es el caso de las obras de Rafael Barrios. *Flight (Vuelo)* (2011) es una de las nueve esculturas monumentales emplazadas en el Park Avenue de Nueva York [Figura 11a]. A lo lejos y de frente, se ve un conjunto de cuerpos geométricos monocromáticos que ascienden en una direccionalidad desconcertante que vulnera la ley de gravedad. La posición de los volúmenes, que parecen flotar en el aire, rompe el eje vertical y, por lo tanto, la simetría, provocando un fuerte desequilibrio. Sin embargo, si el espectador se acerca y se ubica en alguno de los laterales, puede advertir que esas supuestas formas volumétricas son en realidad delgados planos que verán alterada su apariencia de acuerdo a la distancia y el punto de vista del espectador, por lo cual, el efecto de espesor tridimensional es el producto de una ilusión óptica [Figura 11b]. El tiempo espectadorial es, entonces, material de la obra. A su vez, el descentramiento, la inestabilidad morfológica y la sensación de ingravidez dislocan la percepción y generan la impresión de que la obra, tarde o temprano, sufrirá transformaciones, aunque no está claro si caerá o si levantará vuelo.

13 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 11a. *Flight (Vuelo)* (2011), de Rafael Barrios



Figura 11b. *Flight (Vuelo)* (2011), de Rafael Barrios

La obra *A Bigger Splash* (1967), de David Hockney, es una pintura de gran escala que presenta un típico día soleado y caluroso en California [Figura 12]. El encuadre permite ver parte de una pileta, de un trampolín y del contrafrente de una casa —en cuyas ventanas se reflejan otras construcciones—, dos palmeras y una silla. La sombra proyectada por ésta última indica la posición cenital del sol, es decir, la luz del mediodía.



Figura 12. *A Bigger Splash* (1967), de David Hockney¹⁴

La quietud producida por el motivo, la planimetría y la construcción ortogonal, geométrica del espacio, es interrumpida por el dinamismo de la salpicadura gestual del agua y por la diagonal del trampolín. La escena fija el segundo exacto de una zambullida: alguien se ha tirado al agua y aun no emergió. Paradójicamente, la figura ausente, elidida y sustituida por el vestigio de una acción, alcanza el protagonismo de la imagen.

14 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

Este instante, como cualquier otro en la imagen fija, se vuelve eterno. La expectativa de cambio no encontrará resolución.

Por el contrario, otras imágenes no tienen la intención de generar dicha expectativa. Si bien la posibilidad de existencia de algo inmutable, definitivo, permanente, es una idea que no puede concretarse en el mundo real, muchos artistas han tenido la voluntad de poner en imágenes un instante detenido, invariable, intentando anular la inquietud del devenir y la sospecha de una pronta metamorfosis, como los cubos de Tony Smith, los pisos de Carl Andre, las barras de Walter De María o el *Cuadrado Negro* (1915), de Kazimir Maléovich. Este también es el caso de una serie de pinturas que Juan Pablo Renzi realizó en 1978. Son espacios interiores apenas presentidos debido a los encuadres inusitados. *El mantel verde* (1978) exhibe el extremo de una mesa cubierta por un mantel y un plato blanco vacío en uno de sus vértices, desde un punto de vista picado [Figura 13]. En *Mirando el cielorraso* (1978) se invierte el punto de vista, pero persiste la absoluta austeridad de la escena: el ángulo de un techo y una bombilla eléctrica que cuelga de él [Figura 14]. No hay puertas ni ventanas que permitan advertir un momento del día. La atmósfera de aislamiento y de soledad es extrema y llega a transmitir, pese a la ausencia de la figura humana, la desolación provocada por el encierro que debieron autoinfligirse muchas personas —entre ellas, el propio artista— durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina. Espacio estático y tiempo paralizado, exonerados de todo indicio de cambio y movimiento. El tiempo no transcurre, no hay subjetividad que lo experimente.



Figura 13. *El mantel verde* (1978), de Juan Pablo Renzi



Figura 14. Mirando el cielorraso (1978), de Juan Pablo Renzi

Los calcos de nonatos de potrillos y de terneros de Nicola Costantino suponen, también, una voluntad de detenimiento o de congelamiento que en esta oportunidad se da por medio de la técnica y del marco de encierro [Figura 15]. Sin embargo, más que la preservación del cuerpo muerto, a través del embalsamamiento o la momificación, la práctica de la artista se vincula con otra de las tradiciones funerarias de la antigüedad: las mascarillas mortuorias. Una costumbre datada desde los egipcios y romanos para obtener una copia fiel del rostro del fallecido. En la obra de Costantino la reproducción tridimensional y positiva de las facciones alcanza al cuerpo entero de animales mediante un proceso que comprende varias etapas: moldes en alginato, en yeso y, por último, en silicona o resina. Lo que alguna vez estuvo vivo se traduce bajo la forma falsa del calco, que sustituye ese cuerpo lleno por otro aparentemente igual con sus marcas y sus volúmenes, pero vaciado, hueco.

La quietud aparece doblemente evocada por los límites del marco que, literalmente, encierra a las figuras. Además de parecer productos para la exportación, la compresión provocada por las cajas metálicas anula la posibilidad de una acción o de un mínimo cambio de posición. Es el tiempo sujetado, estancado frente al espectador. Están y estarán ahí. Unos ganados inmovilizados, embalados, que han sido extraídos antes de tiempo, que no han nacido todavía, que no han ocurrido, que no pueden salir.



Figura 15. Cajas metálicas. Calcos de nonatos de potrillos y terneros (2005), de Nicola Costantino¹⁵

PASADO Y PRESENTE

El paso del tiempo a través del señalamiento de un momento anterior y de otro posterior es, quizás, uno de los modos más habituales de advertir la dimensión temporal en la imagen fija. De ahí que la sucesión, bajo el formato de dípticos o de trípticos, sea el recurso que permite observar con claridad los cambios o las transformaciones en el pasaje entre una y otra figura. En algunos casos, el ordenamiento puede configurar un relato narrativo tradicional o una ruptura frente a esta lógica estructural. Aunque esta modalidad se presente en muchas de las producciones artísticas contemporáneas puede rastrearse en otras épocas. *Antes y después* (1736), de William Hogarth, trata el acto sexual a través de las diferencias, por ejemplo, en las actitudes de los personajes y en la posición de los elementos existentes entre la primera y la segunda imagen, quedando la acción principal sugerida a raíz de este contraste y, por supuesto, elidida de la historia [Figuras 16 y 17].

15 Obra con autorización de la autora para su reproducción.



Figura 16. *Before the Seduction and After* (1731), de William Hogarth¹⁶



Figura 17. *After* (1731), de William Hogarth¹⁷

16 Obra de dominio público.

17 Obra de dominio público.

La mutación de atrás para adelante o de adelante para atrás puede complejizarse no solo como una secuencia bidimensional, sino también con la incorporación de objetos o de elementos. Sin embargo, la reflexión acerca del pasado y del presente no se limita a las imágenes secuenciadas, pueden encontrarse condensados en una sola imagen, incluso, superpuestos como un tejido de múltiples referencias.

En la obra *Alicia* (2007), de Ana González Rojas, la presencia del tiempo es intrínseca [Figura 18]. Se trata de un tríptico en el cual la idea de temporalidad surge, principalmente, con el recurso de la repetición de la figura que va perdiendo definición hasta casi desaparecer. Un vestido blanco, de domingo, centralmente ubicado en cada una de las partes, evoca en su sucesión un pasado en tránsito por un camino sin regreso hacia el exilio a causa de la violencia cotidiana desatada en Colombia. La niña ya no está; se fue desdibujando, desvaneciendo, como metáfora de la infancia perdida, de los secuestros, las desapariciones y los destierros, historias que González Rojas escuchó al entrar en contacto con comunidades desplazadas de las zonas de Chocó, Caquetá y Córdoba. El proceso de mutación formal hilvana las hebras de la memoria, a la vez individual y colectiva, en un esfuerzo denodado por atesorar en el presente, aunque sea, una imagen fantasmal de un pasado que todavía se añora.



Figura 18. *Alicia* (2007), de Ana González Rojas. Tríptico de 150 x 165 cm¹⁸

18 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

La serie *Ausencias* (2006), de Gustavo Germano, está constituida por catorce dípticos que transitan las desapariciones forzadas ocurridas en Entre Ríos, su provincia natal, durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina. Entre ellas, está la de su hermano, Eduardo Raúl Germano, secuestrado a los dieciocho años, el 17 de diciembre de 1976 [Figura 19]. Cada uno está compuesto por un par fotos. A la izquierda, una instantánea casera extraída de un álbum familiar, que registra un momento de la vida cotidiana.



Figura 19. De la serie *Ausencias* (2006), de Gustavo Germano¹⁹

A la derecha, el artista propone una nueva imagen, tomada más de treinta años después, en los mismos lugares y situaciones, pero haciendo evidente la brutal transformación: la ausencia de quienes fueron violentamente arrebatados de su vida y de sus afectos. Orlando René Méndez y Leticia Margarita Oliva son retratados alegres, en una tarde compartida de 1975 en el conocido balneario La Tortuga Alegre, de Concordia. Treinta y un años más tarde, el artista vuelve al lugar y toma una foto. Ya no es un retrato, sino un paisaje solitario. A la elipsis temporal se añade la ausencia de Orlando y de Leticia. Antes y después, antes y ahora. Poéticamente, la falta, el vacío, hace presente la ausencia.

La dimensión temporal en la obra *One and Three Shovels (Una y tres palas)*, de Joseph Kosuth, adopta otras características. Pertenece a la serie que el artista realizó en 1965 denominada *One and Three (Uno y tres)*, cuya única variación radica en la figura de la imagen (sombreros, plantas, escobas, martillos, mesas, zapatos, abrigos, reglas, sierras, rastrillos) [Figura 20].

En el centro, una pala del mundo real (gesto duchampiano), concreta, tangible y singular. Es esa pala, que está en el presente y que posee cualidades materiales específicas: una placa de metal algo oxidada, de un formato trapezoidal, ligeramente cóncava, con un eje de madera y un

19 Obra con autorización del autor para su reproducción.

mango en el extremo. A la izquierda, la fotografía de esa pala tomada en su lugar de emplazamiento pertenece al pasado, aunque tal vez sea un pasado próximo, e indica que en algún momento se realizó el registro y la correspondiente impresión.



Figura 20. *One and Three Shovels (Una y tres palas)* (1965), de Joseph Kosuth

A la derecha, una copia ampliada de una entrada de diccionario de la palabra pala y su definición. Una definición es una idea, una imagen mental de un concepto y alude a aquellos rasgos esenciales —de forma, función, etcétera— que permiten comprenderlo y distinguirlo de otros. Por lo tanto, es atemporal y universal. En la medida en que una definición es una proposición unívoca, precisa y clara (por ejemplo, en este caso, una pala es una herramienta para cavar y para recoger y para trasladar materiales, en especial blandos o pastosos como arena o tierra, que consiste en una pieza plana de metal, madera o plástico, rectangular o trapezoidal, con los cantos más o menos redondeados, y normalmente algo cóncava, que está sujeta a un mango largo), se refiere a todos los miembros que integran la especie, es decir, no a esta pala específica, sino a todas las palas. Se trata de una tautología desplazada temporalmente que conjuga pasado/presente, temporalidad/atemporalidad y que pone en litigio la difícil relación entre la imagen y la palabra.

La relación entre pasado y presente no es exclusiva de las imágenes secuenciadas o de las que están compuestas por más de un objeto o

elemento, puede darse también en una sola imagen. La fotografía, por las características propias del dispositivo, se encuentra íntimamente relacionada con el tiempo. Algunos artistas se valen de esta peculiaridad para recuperarla y complejizarla, como en los personajes superpuestos de Marcelo Grosman.

En su serie *Guilty!* (2009-2011), Grosman recoge una gran cantidad de retratos encontrados en diversas fuentes, entre ellas, archivos criminalísticos, revistas dedicadas a noticias policiales como *Esto* o *Así* hasta sitios web dispuestos a difundir rostros de detenidos [Figura 21]. La selección de estas fotografías analógicas se convierte en la materia prima para distintos procesamientos: la clasificación mediante criterios cuantitativos, como la edad y el género, y las múltiples reconfiguraciones digitales.



Figura 21. *Femenino 26-30 #1* (2009-2011), de Marcelo Grosman. De la serie *Guilty!* ²⁰

20 Obra con autorización del autor para su reproducción.

La superposición de una gran cantidad de estos retratos acromáticos, después de un cuantioso filtro en el que pierden sus colores originales, sobre un fondo de color pleno, logra despersonalizar a los sujetos y conformar un nuevo patrón constituido a partir de la diferencia. En la sobreimpresión de cada retrato, y en esa nueva figura reconstruida, van quedando marcas, datos característicos de cada imagen que se transparenta y que, al yuxtaponerse, inaugura nuevos rostros que parecen ser fruto del azar.

Para Roland Barthes (1989) la conjunción de realidad y pasado y, por ende, el afecto de la muerte, terminaba de constituir la peculiaridad de la fotografía sobre todo histórica. En estas imágenes, argumentaba, «siempre hay un aplastamiento del tiempo, esto ha muerto y esto va a morir» (p. 147). En *Guilty!* ese poder de afectar, ligado a la eternidad de un instante, se convierte en un poder solapado por un montaje de tiempos condensados, que no deja de perturbar esa doble posición conjunta de realidad y pasado, de la que hablaba el filósofo francés. No solo se desintegra el aparente carácter real de la foto (ante la ausencia de una certificación de que eso ha estado allí), sino también la noción de un tiempo pasado, porque ese posible presente, que permite pensar en la idea de un tiempo anterior, se vuelve a su vez borroso y confuso. Presentes y pasados que, ante esta situación indeterminada, se reconfiguran constantemente.

Desde las 45 versiones de Picasso hasta las más elocuentes publicidades, *Las Meninas*, de Diego Velázquez, han sido objeto de análisis, fascinación y reflexión por parte de una nutrida generación de artistas de casi todas las épocas y tendencias, y de teóricos e investigadores provenientes de diversos campos de conocimiento. La aparición sin precedentes de las imágenes y de la literatura construida alrededor de la obra han ido apilándose de modo tal que, como advierte Fernando Marías (2007), es imposible desprendernos de ellas. «¿Podemos repristinar la “lectura” de un cuadro como *Las Meninas* de Velázquez cuando en nuestra percepción de su imagen se superponen y entrecruzan otras imágenes de *Las Meninas*?» (p. 13). ¿Podemos encontrarnos ante una obra liberados de las texturas temporales que reúne?

La cita intertextual, como figura retórica, señala el carácter temporal que concentra pasado y presente en una misma imagen. La alusión que de ella se desprende sustituye la forma original por una forma que la evoca, pese al cambio del significado. Si bien cada obra es susceptible de ser interpretada con independencia de sus anteriores, la cita apela explícitamente a un saber o a una experiencia concreta, en este caso, el haber visto de la obra de Velázquez.

Las meninas de Picasso (1973), de Richard Hamilton, respeta la composición original pero introduce dos variaciones, ya no es el tradicional óleo sobre lienzo (presente tanto en el original como en las interpretaciones

de Picasso), sino un aguafuerte en el cual el color desaparece ante la presencia de acromáticos. Una elección que puede pensarse como un guiño a la reproducción de *Las Meninas*, realizada por Goya en 1778 [Figura 22].



Figura 22. *Las meninas de Picasso* (1973), de Richard Hamilton²¹

A esta especie de cadena de homenajes que opera de manera furtiva, Hamilton le añade la sustitución del autorretrato de Velázquez por el retrato de Picasso, en cuya vestimenta aparecen, en lugar de la cruz de Santiago, la hoz y el martillo referidos a su filiación comunista. La Infanta y sus damas de honor están versionadas de acuerdo a las diferentes etapas de su vasta producción, entre las que se destaca el cubismo analítico. A modo de *collage*, las figuras restantes parecen haber sido recortadas y puestas a jugar en la escena picassiana según tópicos recurrentes, como el arlequín, los emblemáticos toros o las célebres mujeres facetadas. Detrás del séquito, las obras clásicas colgadas sobre el muro son reemplazadas por *Los tres músicos* (1921) y *L'aubade* (1942). Por último, en el espejo ya no se reflejan los reyes, presuntos objetos de representación, sino el propio Hamilton y su esposa.

21 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

La particular manera de condensar épocas históricas, autores y referencias —que es el rasgo propio de la cita— desorganiza la sucesión cronológica y desarma la tradicional estructura temporal. Ante la percepción de esta pieza se vuelve difícil desentrañar la procedencia exacta, quiénes fueron los precursores, qué vino antes o después, es decir, ya no puede concebirse como una línea sino como una compleja urdimbre temporal de pasado y presente.

Las variaciones de una cita pueden comprender, además de la sustitución de personajes —como en las fotografías sobre *Las Meninas* de Joel-Peter Witkin (1987) o de Nicola Constantino (2010)—, el vaciamiento de casi todos los elementos, incluso de la autorreferencialidad del artista. En *Fuori l'autore!* (1991), de Giulio Paolini, solo ha quedado el caballete en su posición habitual, sin embargo, el espacio se ha despojado dando lugar al protagonismo de la perspectiva, cuyo punto de fuga coincide con un halo que reemplaza al espejo. En la ambigüedad de las imágenes especulares y de los lugares del espectador y del autor se sitúan también las *fotoperformances* de Yasumasa Morimura (2013), en las que se pone de manifiesto un juego visual que duplica y que invierte la escena pintada. Finalmente, otras actualizaciones que subyacen a muchas de las reelaboraciones pueden adoptar giros irónicos, humorísticos y de homenaje.

En el marco de la exposición *Terremoto de Chile*, realizada en 2009, la propuesta curatorial fue trabajar a partir del cuento del romántico Heinrich von Kleist (1808) sobre una tormentosa historia de amor que acontece en Santiago, destruida por el terremoto de 1647. La instalación de la artista chilena Nury González dispone en el espacio de exposición 45 mesitas de luz prestadas por sus amigos y parientes [Figura 23]. A su vez, sobre ellas se ubican los veladores y los objetos habituales que cada persona utiliza. Portarretratos, teléfonos, libros, controles remotos y algún que otro vaso, perfume o cenicero componen esta especie de retrato individual y al mismo tiempo colectivo. La variedad de formas y de materiales de los veladores, como los denominan en Chile, acompañada de la luz de las diferentes lámparas referencian los distintos modos de pasar la noche ante el susto de lo que pudo haber pasado cuando el sismo tuvo lugar o de lo que podría llegar a suceder ante una nueva réplica.

Se trata, entonces, de la potencia que aporta el elemento cotidiano en presencia y de cómo se transfigura en testigo y/o testimonio, en este caso, de uno o de los diferentes sismos que azotaron el territorio. Una inversión de lo que suele ser la operación más común en el denominado *arte de archivo*, es decir, cuando el documento histórico se vuelve material para la producción artística. En otras palabras, en esta última es el pasado el que viene al presente, sin embargo, en *Sueño velado* es el presente el que

actualiza el pasado. Tal como su título lo indica, la instalación rememora una experiencia, una convivencia con la violencia del temblor, ya sea climático o amoroso, que permanece despierta, pero velada u opacada a través de los objetos.



Figura 23. Sueño velado (2009), de Nury González

LA FATALIDAD DE LA NATURALEZA

Otro modo de hacer presente la dimensión temporal es presentando imágenes ligadas a fenómenos que se producen en la naturaleza y que exceden la voluntad y el control por parte de los seres humanos. Los momentos del día (*El almuerzo de los remeros*, 1881, de Pierre-Auguste Renoir; *La noche estrellada*, 1889, de Van Gogh; *Salida de la luna sobre el mar*, 1822, de Caspar David Friedrich), las estaciones (*Pequeños prados en primavera*, 1865-66, de Alfred Sisley; *Un día de verano*, 1879, de Berthe Morisot; *Otoño en Argenteuil*, 1873, de Claude Monet; *El Louvre bajo la nieve*, 1902, de Camille Pissarro), el viento y las tormentas (*Tormenta de nieve*, 1842, de William Turner; *La ráfaga de viento*, 1871-73, de Jean-François Millet; *El vendaval*, 1865-70, de Jean-Baptiste-Camille Corot), el arcoíris (Georges Seurat, *El arcoíris*, 1883; *Hampstead Heath con un arcoíris*, 1836, de John Constable) son ciclos que se repiten una y otra vez, año tras año, fascinando principalmente a realistas, románticos e impresionistas.

En la obra *El imperio de las luces* (1954), de René Magritte, pese a sus rasgos aparentemente narrativos, el tiempo ya no atrapa un acontecimiento

de un transcurso lineal [Figura 24]. En los cuadrantes inferiores, en medio de una escena de serena nocturnidad, se observa la fachada de una casa. Delante de ella, se ubican un farol encendido y un árbol, que se reflejan en el lago del primer término y proyectan su sombra en la pared.

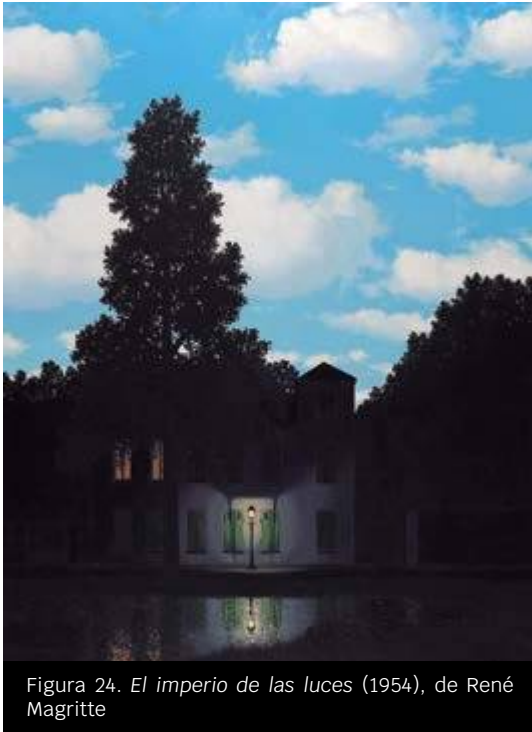


Figura 24. *El imperio de las luces* (1954), de René Magritte

Las ventanas tienen los postigos cerrados, con excepción de dos de ellas a través de las cuales se irradia una tenue luz artificial. En los cuadrantes superiores, sin embargo, se percibe un cielo azul indudablemente diurno poblado de nubes blancas. Un fuerte contraste lumínico domina la obra. La impresión de calma y de quietud, que pudo haberse dado en una primera instancia y que el realismo de la imagen profundiza, se vuelve desazón e inquietud. Se ve un aquí y ahora, pero en una relación antitética en la cual la reunión de los antónimos día/noche articula con el par luz/oscuridad. La temporalidad se activa, entonces, cuando en la obra cohabitan los opuestos, construyendo un paisaje fenomenológicamente insólito.

22 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

La obra *Valla de espejo* (2013-2014), de Alyson Shotz, consiste en una extensa cerca lineal emplazada en un parque. Su forma no difiere de las típicas vallas que rodean las casas suburbanas estadounidenses [Figura 25]. La disrupción se produce por dos cuestiones, por un lado, por la utilización del material reflejante mediante el cual se genera una especial relación entre la obra y el entorno que se funden miméticamente y, por otro, porque se ve anulada su función, en la medida en que no circunda nada. La textura sufre transformaciones permanentes, de manera sutil y gradual por los cambios de horario y de estación —demandando una percepción demorada— o inmediatamente por los cambios repentinos del clima o por el reflejo del público. No se trata de un tiempo representado ni narrado.



Figura 25. *Valla de espejo* (Mirror Fence) (2013-2014), de Alyson Shotz²³

Los cambios operados en la obra son el resultado de haber convertido el tiempo y el mundo físico en los materiales principales, que tornan cada estado en circunstancial y transitorio, incluso porque hasta el punto de vista y la distancia del espectador afectan la configuración. La intención recurrente de la artista de, por un lado, reflexionar acerca de que hay algo en una obra que no puede conocerse totalmente y, por otro, de jugar con la paradójica relación presencia/invisible anula la posibilidad de estabilizar una descripción formal concluyente.

La relación entre la naturaleza y la temporalidad protagoniza la instalación *Chove chuva* (*Llueve lluvia*) (2010), de Rivane Neuenschwander [Figura 26]. El título, extraído literalmente de una canción del músico popular brasileño Jorge Ben Jor, alude tanto al aspecto visual como al sonoro. La artista invadió la sala con baldes de aluminio, algunos de los cuales penden del techo y, por medio de pequeñas perforaciones, derramaban el agua sobre otros distribuidos en el piso. El lento goteo diseñaba una banda sonora aleatoria compuesta por una variedad de sonidos, que se iban transformando según el volumen del agua acumulada.

23 Obra con autorización de la autora para su reproducción.



Figura 26. *Chove chuva (Llueve lluvia)* (2010), de Rivane Neuenschwander
Foto: Benoit Pailley

Como ocurre con el ciclo de la lluvia, la obra propone un tiempo constante. Para garantizar la continuidad de la llovizna, el personal del museo, cada cuatro horas, vuelve a echar el agua en los baldes superiores utilizando la escalera que forma parte de la instalación. Si bien Neuenschwander apela a la densidad de la memoria de toda persona que haya pasado por la experiencia de ver perturbada su vivienda por la presencia de goteras y de tener que recurrir a todo tipo de recipientes para atenuar sus consecuencias, apunta especialmente a una práctica de la vida cotidiana frente a las intensas lluvias tropicales que sacuden regularmente Brasil, su país natal, y que afectan incluso a los modernos edificios de hormigón. El nombre de la muestra en que se inscribe esta obra, *Un día como otro cualquiera*, intensifica la idea de que la tarea de vaciar los baldes será interminable

DOMESTICAR EL TIEMPO

Otro grupo de obras está constituido por aquellas en las que el tiempo es evocado por la presencia de los instrumentos que han permitido su medición, estableciendo una estrecha correspondencia entre el control del tiempo y los objetos. Como pintura, escultura, objeto intervenido, instalación, este tipo de imágenes constituyen una constante que trasciende épocas y latitudes, de la cual dan cuenta artistas, como Giorgio

de Chirico (*El Enigma de la hora*, 1912), Salvador Dalí (*La persistencia de la memoria*, 1931), Marc Chagall (*Reloj con ala azul*, 1949), Joan Miró (*Reloj de viento*, 1967), Felix González-Torres (*Amantes Perfectos*, 1987), Ángel Poyón (*Fracasos medidos en tiempo y espacio*, 2008), Jorge Macchi (*El último minuto*, 2009), Eduardo Basualdo (*Reflujo*, 2014).

La obsesión contemporánea por evitar el mal uso del tiempo desarrollada magistralmente en la novela *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, es puesto en imagen por la instalación de Glenda León —exhibida en el centro de arte contemporáneo ubicado en el Castillo de Adhémar, Montélimar, Francia—, la cual posee el título apocopado *Tiempo perdido* [Figura 27]. La parte superior de un pequeño reloj de arena asoma en el vértice de una enorme montaña de arena, dispuesta sobre un prisma, que sustituye a la parte inferior conservando su forma cónica y generando, en su relación, un conflicto hiperbólico de escala.



Figura 27. *Tiempo perdido* (2013), de Glenda León²⁴

El tiempo se escapa, se escurre y desborda toda posibilidad de ser contenido por el artefacto creado para su dominio, el cual, fundamentalmente desde el siglo XVII, se utilizó en la pintura para simbolizar la brevedad de la vida. La artista sugiere que el tiempo perdido ha sido mucho, demasiado, casi todo, e invita a optimizar el uso del poco tiempo que nos queda. Pero, ¿qué es perder el tiempo? Los espectadores estamos convocados a construir nuestra propia respuesta a una pregunta difícil de responder, atravesados como estamos por un sistema que identifica la pérdida de tiempo con la ineficacia y la improductividad.

En la obra *Antropometría* (2012), de Melissa Guevara, los relojes de arena se multiplican y trastocan su contenido: ya no retienen arena, sino polvo

²⁴ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

de restos humanos. Algo que ha estado vivo, y que ha tenido unas ciertas medidas y proporciones, se ha reducido a unos pocos puñados de cenizas [Figura 28]. El tránsito de la vida a la muerte y la finitud del cuerpo son aquí metaforizados en la alteración de la materialidad y en el intento de medirla por medio del fluir de sus propios restos.



Figura 28. *Antropometría* (2012), de Melissa Guevara²⁵

La reflexión sobre la temporalidad encuentra en esta obra una clara referencia al Génesis, primer libro de la *Biblia*, que trata de los orígenes del universo, del hombre y del Pueblo de Dios. La expresión «acuérdate que eres polvo y al polvo volverás» —que se repite cada miércoles de Ceniza, inicio de la Cuaresma— recuerda a los fieles tanto el inevitable final de los cuerpos como la inmortalidad del alma. La asociación de los materiales, en general, tierra, polvo y cenizas, con el concepto de que de allí venimos y allí volveremos es recurrente en la obra de Guevara. En *12.48* (2012) introduce en una caja de acrílico una cantidad de tierra blanca (característica de su país, El Salvador) equivalente al 12% de su propio peso, que es el porcentaje aproximado que el esqueleto humano representa respecto del peso total de una persona.

La obra *Año luz* (2008), de Nicolás Bacal, consiste en la instalación de doce cintas métricas dispuestas sobre una pared blanca [Figura 29]. Cada una de ellas se extiende de manera radial desde un punto central hacia los

²⁵ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

hipotéticos numerales de un reloj en distintas magnitudes, aumentando en una progresión constante de diez centímetros en el sentido de las agujas —es decir, diez centímetros para la una hasta llegar a un metro veinte para las doce horas—.



Figura 29. *Año luz* (2008), de Nicolás Bacal²⁶

La imagen final se aleja del clásico círculo de los relojes analógicos y adopta una forma asociada a la representación icónica convencional del sol, enfatizada por el amarillo del material de las cintas, en la que cada cinta métrica es a la vez manecilla y rayo de sol. El artista propone un juego de significados tanto al interior de la obra como en su relación con el título. La incongruencia de medir el tiempo con un metro se apoya en la confusión que ocasiona el concepto año luz: debido a la presencia del término *año*, en general, se asocia a una unidad de tiempo, cuando en realidad consiste en una unidad de longitud empleada por los astrónomos para calcular grandes distancias. Reloj-sol, espacio-tiempo, arte-ciencia: *Año luz* vuelve a poner en escena una de las principales recurrencias de Bacal, como en *El infinito con vos*, *La balística del minuto*, *El norte de mi órbita polar*, *Sizigia*, entre otras.

Las paredes de la sala principal del Vienna Secession son, como en la mayoría de los museos y galerías, blancas. De hecho, es conocida como el primer «cubo blanco» de la historia del arte. Pierre Huyghe, con su obra *Timekeeper (Cronometrador)* (2002), construye una sutil metáfora del tiempo afectando, precisamente, esa cualidad [Figura 30]. El artista utilizó

²⁶ Obra con autorización del autor para su reproducción.

una lijadora eléctrica para actuar sobre la superficie y, a la altura de la vista, sustrajo, por medio de movimientos circulares, las sucesivas capas de pintura que fueron superponiéndose a lo largo de los años.



Figura 30. *Timekeeper (Cronometrador)* (2002), de Pierre Huyghe²⁷

La historia del muro —y, por extensión, podría decirse, la historia de las exhibiciones que albergó— queda revelada por medio de los círculos concéntricos que se van configurando como resultado del procedimiento, cuyos delgados bordes coloreados —forma alusiva a los anillos de un árbol— sugieren una especie de reconstrucción en profundidad de su perfil geológico. El título es elocuente: la obra, operada por el artista, funciona poéticamente como un preciso instrumento de medición del tiempo capaz de determinar tanto la hora con total exactitud así como de registrar lapsos brevísimos, de milésimas de segundos.

LAS HUELLAS DE LA REALIZACIÓN

Es indudable que el proceso de producción requiere de tiempo, ya sea prolongado o breve. Las obras de arte, como cualquier otro artefacto producido por el hombre, se realizan durante un período. Sin embargo, este hecho es tomado en una gran cantidad de piezas en las que el

²⁷ Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

proceso y la evidencia de éste se vuelven el núcleo central de la propuesta artística e, incluso, constituyen la propia obra. En ellas, el gesto de ese hacer progresivo queda registrado de modo tal que la imagen no puede desprenderse de las acciones ni de los cuerpos que la configuraron. En el *action painting* o el *dripping*, dados a conocer especialmente por Jackson Pollock, es manifiesta la voluntad de trabajar en función de las huellas que va dejando la pintura al caer, gotear o salpicar sobre la superficie del lienzo. El contacto físico y directo con el material, así como su manipulación espontánea, sobre todo cuando es a gran escala, convierten a la imagen resultante en un vestigio de la actividad que, aunque se infiere, no llega a mostrarse de manera completa.

De igual modo, las *Antropometrías*, de Yves Klein, al cubrir de pigmento azul los torsos y los muslos de modelos, funcionan como huellas de los cuerpos en movimiento. Los trazos, fruto del restregarse, quedan plasmados en el soporte, en algunos casos, más como manchas o estallidos que como claras formas corpóreas. Asimismo, en esta zona de frontera entre la pintura y la performance, puede mencionarse a varios de los artistas del grupo Gutai, como Saburo Murakami y sus lanzamientos sobre láminas de papel, rasgadas por el traspaso del artista. De modo que las improntas de la realización no se reducen a un material, sino que pueden percibirse mediante sus tratamientos: romper, quemar, sobreexponer, darse en el deterioro o en el envejecimiento de las cosas, entre otros.

Si la fotografía es el medio por excelencia para capturar el movimiento y si es lo que se ha usado como testimonio privilegiado para acompañar la exhibición de muchas de las obras recientemente mencionadas, las imágenes de Gerardo Repetto vuelven sobre este rasgo propio para cuestionarlo radicalmente al punto de convertir el registro en pura sombra. En la serie *Heliográficas* (2007), la exploración del acto de fotografiar se basa en la proyección de luz sobre cuerpos de personas en papel fotosensible [Figura 31].

El proceso, que dura entre dos y nueve horas, deja en el material una silueta evanescente, casi fantasmagórica, producto de la acumulación temporal y lumínica. La combinación entre la duración, la quietud o el movimiento de la pose imprime en el papel una figura que, de acuerdo con estas variaciones, se presenta con mayor o con menor intensidad. En *Desnudo n° uno* queda el rastro de la sombra proyectada, pero también la tarima sobre la que se apoyaba la silla en la que se sentó la protagonista: se ausentan los referentes y permanece la referencia, tan azarosa e inconstante como las características del material que la captura, cuya inestabilidad asegura su gradual desaparición.

Las obras de Mabel Temporelli recorren el mundo femenino desde los materiales, los objetos y las herramientas que utiliza para su producción.

Detenida durante la última dictadura, la mayor parte en el penal de Devoto, la artista convierte esa experiencia compartida con cientos de mujeres en producciones textiles con el doble objetivo, según ha relatado en varios reportajes, de rendir homenaje a las víctimas y de transmutar el poder del fuego como los antiguos alquimistas. En la serie *Señoras calientes* (2004), vestidos, guardapolvos, trajes de novia y enaguas exhiben la quemadura brutal que ha dejado una plancha incandescente, al punto de producir perforaciones en pilas de telas blancas prolijamente dobladas [Figura 32]. En *Sabor a limón* (2005) continúa esta línea de trabajo. Tres vestidos cuelgan de las perchas dispuestas en la pared [Figura 33].



Figura 31. *Desnudo n° uno* (2007), de Gerardo Repetto
De la serie *Heliográficas*²⁷

28 Obra con autorización del autor para su reproducción.



Figura 32. *Blanco y del hogar* (2004), de Mabel Temporelli. De la serie *Señoras calientes*²⁹



Figura 33. *Sabor a limón* (2005), de Mabel Temporelli³⁰

Cada uno de ellos ha sido adornado con delicadas guardas en el ruedo, en la sisa y en la pechera respectivamente. Sin embargo, al acercarse, se advierte que no se trata de bordados ni aplicaciones, sino de agujeros producidos por quemaduras de cigarrillos. Las lesiones ocasionadas en los cuerpos de sus compañeras en el largo cautiverio se trasladan a las prendas —segunda piel— trastocando su función principal: proteger, amparar, abrigar. En la violencia del procedimiento se figura aquello que no se puede olvidar. Marcas, huellas, heridas que no cicatrizan y que persisten, como el rastro que deja el sabor ácido del limón, en la memoria individual y colectiva del pasado reciente.

29 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

30 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

Un caso especial en este apartado lo plantea la obra *Cuarenta años IIIB (mano sobre línea horizontal)* (2013), de Lilibiana Porter. Describirla es seguir el proceso de cómo ha sido constituida. A la izquierda se encuentra la fotografía de la mano de la artista en cuyo dedo índice comienza una línea que se prolonga fuera de cuadro. La imagen fue tomada en 1973 y, una vez enmarcada, la línea se estira desde el interior del campo visual hasta rodear los bordes del marco. Sobre esta obra, en 2013, Porter toma otra foto de su mano en la misma posición, continuando la línea realizada anteriormente [Figura 34].



Figura 34. *Forty Years IIIB (hand, over horizontal Line 1973)* (2013), de Lilibiana Porter³¹

En esta última versión no solo la mano se actualiza, al duplicarse y al mostrarse con más detalles, sino también la línea, al extenderse hacia los límites del nuevo marco y de los muros de la sala de exposición. La doble acción, que involucra el transcurso de cuarenta años, señala las sucesivas etapas de construcción de una línea que, a la vez que condensa y enlaza esos dos tiempos, conserva su grosor, su forma y su dirección. Se trata,

31 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

en definitiva, de la imposibilidad de pensar la imagen fuera de este gesto progresivo que juega con la ambigüedad de su inagotable continuación y de su indefinido final.

El edificio del Espacio Odeón, ubicado en el centro histórico de la ciudad de Bogotá, fue desde su construcción en la década del cuarenta una sala de cine, luego un teatro, ampliado con un nuevo sector en 1985 y recuperado en 2011 como centro de creación, investigación y producción en las artes contemporáneas, después de estar abandonado por más de una década. La historia del edificio se ve reflejada en las múltiples marcas que fue dejando el paso del tiempo y las sucesivas transformaciones de las que fue objeto. En 2013, sirvió de sede para una propuesta *in situ* de la artista chilena Livia Marín diseñada a partir de, precisamente, las huellas acumuladas que dan identidad al Odeón en el presente [Figura 35].



Figura 35. Marca no registrada (2013), de Livia Marín

Marín interviene el espacio con dos técnicas. Por un lado, aplica, con la técnica de dorado a la hoja, delgadas láminas de oro en las paredes descascaradas; una especie de extraña restauración que, lejos de devolver la apariencia original, resalta el contraste lumínico, cromático y textural producido por el nuevo material. De este modo, los muros se convierten en los soportes de las obras. Por el otro, toma impresiones con látex de elementos faltantes en distintas zonas de la arquitectura. Las matrices obtenidas —que al ser retiradas de la superficie no solo conservaban la forma, sino también restos de las capas de pintura de distintos colores— fueron montadas a modo de pinturas abstractas en las paredes blancas de la parte nueva del edificio. El conjunto exalta el peso específico que alcanza el proceso de producción de cada una de las partes que lo componen, integrándose al entorno, pero a la vez visibilizando los vacíos, sustituyendo aquello que ya no está.

LA OBRA EFÍMERA

Como su nombre lo indica, la obra efímera no está destinada a trascender. Lo pasajero, lo que dura poco, lo que no puede conservarse en su estado original es la condición *sine qua non* de este tipo de producciones que pueden rastrearse en la práctica de la mayoría de las culturas. Transmitidas de generación en generación, las fiestas y los rituales están vinculados a acontecimientos significativos para la comunidad donde se desarrollan: los cambios de estación, las etapas de la vida, los períodos de cosecha, los eventos religiosos y los políticos de una nación son algunos de los motivos que dan lugar a la fabricación de un despliegue visual y simbólico destinado únicamente al acontecer de las conmemoraciones. La duración entre un momento inaugural y otro final da cuenta de las transformaciones que van sucediéndose así como de la imposibilidad de asir el aquí y el ahora de la presentación. De ahí que la preocupación de numerosos organismos, como sucede también en el teatro, la música o la danza, se haya situado en los mecanismos para su preservación. De hecho, desde hace algunas décadas, han sido declaradas síntoma de su presunta desaparición, patrimonio cultural inmaterial.

A esta preocupación contemporánea, perseguida durante siglos por la dedicación de artistas a la investigación de pigmentos, ligamentos y soportes adecuados para la conservación de sus imágenes, se opusieron toda una serie de tendencias y de movimientos artísticos que doblaron la apuesta de la vanguardia histórica apuntando, desde diferentes ángulos, a las nociones tradicionales de obra de arte a través del cuestionamiento radical de la obra como objeto perdurable.

Desde las fugaces y aparentemente improvisadas acciones de las performances o de las participaciones más interactivas que interpelaban al público en los *happenings*, hasta la utilización del cuerpo como soporte de la obra y la exaltación de las cualidades imperecederas de los materiales fueron parte de un gran abanico de propuestas que pusieron el acento en la experiencia, única e irrepetible, del hecho artístico. Los modos efímeros de este arte específico, es decir, dependiente cada vez más de su situación en el espacio y en el tiempo, inciden en sus mutaciones concretas, en sus degradaciones y en sus evanescencias, solo posibles de volver a percibir por medio de la parcialidad del registro, incluso, en algunos casos, exclusivamente conocidos por la documentación.

La locación lejana y exótica de las obras del *land art* o el *earth art*, así como su monumentalidad, impiden, en su mayoría, un acercamiento directo del público. Incluso, en las intervenciones en las que esto es posible la macro escala que alcanzan niega la posibilidad de recorrerlas y de percibir las en su totalidad. De modo que aquí la escala, si bien involucra al tiempo del espectador, es constitutiva del tiempo que presenta la obra, cuyo carácter

inconstante reside en las apariencias múltiples, en las alteraciones de luz y temperatura y en los procesos de manipulación y de destrucción.

En una escala más humana, liberado de intervenciones colosales y de su uso como soporte y proveedor de insumos, el paisaje vuelve a aparecer, pero como instalación. En *Brigitte y el brillo del desierto* (2011), Eliana Heredia coloca en la sala de la galería formas de flores que ha preparado en moldes de repostería con forma, realizados con más de 400 kilos de caramelo casero [Figura 36].



Figura 36. *Brigitte y el brillo del desierto* (2011), de Eliana Heredia³²

32 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

El amontonamiento de los pequeños objetos junto con otras zonas donde el material aparece derretido, configuran un territorio empalagoso, azucarado, espeso, que solo por sus formas desparejas, medio rocosas, medio fundidas, y por sus tonalidades vidriosas se asemejan a un día de intenso calor en un reducido desierto maquettato de color ámbar. Durante la exhibición, la descomposición propia del almíbar cristalizado, la humedad y la calidez de la temperatura, regulada entre los 20 y 33 grados, le imprimen al paisaje una transitoriedad y una disolución acelerada, como la del caramelo al deshacerse en la boca. La pegajosa atmósfera parece acentuarse con el olor que golpea en el recinto y con las imágenes sucesivas de mujeres que chupan, tocan, saborean y hurgan los rincones de un desierto excesivamente húmedo y dispuesto, como la golosina más simple, a la satisfacción inmediata y al hastío.

En ramilletes, en jarrones o simplemente sueltas sobre un interior doméstico, las flores son, desde hace siglos, un reiterado objeto de representación. Desde esta tradición pictórica, relacionada con los crecientes estudios botánicos en la edad de oro del comercio holandés y asignada casi exclusivamente a la labor femenina, Rebecca Louise Law diseña delicados ambientes compuestos por una gran variedad de plantas naturales suspendidas en el aire. Su última obra, *Community* (2018), desafía la escala habitual de sus instalaciones de sitio específico al disponer en la gigantesca sala del Museo de Arte de Toledo (Ohio, Estados Unidos) unas diez mil variedades de especies de la flora local y otras tantas provenientes de su colección privada [Figura 37].



Figura 37. *Community* (2018), de Rebecca Louise Law. Instalación (Rebecca Louise Law: *Community*. Image courtesy of the Toledo Museum of Art)³³

33 Imagen que puede ser utilizada con fines educativos. La referencia entre paréntesis refleja el modo en el que la autora y el museo piden que sea citada la obra.

Como una abigarrada cortina, la desorbitante cantidad de elementos frescos y secos cae cerca del suelo, anudados en largas tiras de alambre. Desde una cierta distancia, la obra puede ser vista como una intensa trama. Sin embargo, en su recorrido, lo que cada visitante tiene a su alrededor son guirnaldas de corolas, frutos y tallos clasificados de acuerdo a su forma, color y tamaño. La disposición, generalmente boca abajo, recuerda los procesos de conservación de vegetales y remite a la voluntad manifiesta de dilatar el deterioro. Enfrentándose al inevitable transcurrir del tiempo, la obra de la artista británica pone en el centro de la cuestión, a contramano de la mayoría de las propuestas efímeras, la posibilidad de prolongar la perdurabilidad y de exponer el estado *todavía vivo* de un material tan frágil y endeble que tan solo en pocos días se decolora y se marchita.

Expuesta por primera vez en 2012 en la Primera *Bienal de Montevideo* y al año siguiente en la *55 Bienal de Venecia*, la instalación de Sonia Falcone, *Campo de color* (2012) formó parte de la muestra *El Atlas de Imperio*, en el Pabellón del Instituto Italo-Latino Americano, cuyos curadores propusieron a los artistas parir del brevísimo cuento de Borges, del autor apócrifo Suárez Miranda, «El rigor de la Ciencia», en el cual los cartógrafos del Imperio elaboran un mapa exactamente igual al territorio real que pretendían representar, volviéndose así completamente inútil [Figura 38].



Figura 38. *Campo de color* (2012), de Sonia Falcone³⁴

34 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

En ese contexto —sumado a que Venecia fue desde el inicio de la Edad Media un importante puerto-ciudad que construyó su poder mediante el tráfico y el comercio de especias—, la artista dispone en el piso de la sala 300 vasijas de arcilla que contienen una enorme variedad de especias molidas, características de distintos lugares del mundo, recolectadas en sus viajes: canela, anís, comino, achiote, pimienta, chocolate, clavo, sal, café, curry, nuez moscada, entre muchas otras. El resultado es una fiesta de colores y aromas, una composición abstracta de sustancias milenarias.

Si bien la policromía del conjunto y las vasijas de barro remiten al origen latinoamericano de la artista, la obra se presenta como una metáfora de la pluralidad, a partir de un paisaje topográfico en el que la diversidad de cada módulo es parte de una totalidad sin jerarquías y sin tensiones en sus límites.

La instalación es itinerante y va variando sus componentes al incorporar especias de los distintos lugares de emplazamiento, un rasgo que acentúa el carácter efímero de las propiedades de los materiales —las especias molidas sufren un proceso de alteración y pierden rápidamente su olor y su sabor al ser expuestas al aire y a la luz—. Las transformaciones producidas en el tiempo son esenciales a la obra y han alcanzado incluso características performativas cuando, por ejemplo, en el Museo de Arte Contemporáneo de Novosibirsk, Siberia, el público pudo acceder a la degustación de los ingredientes.

La obra, entonces, se *va haciendo* y muta, se enriquece, se degrada, por la combinación de la naturaleza de sus componentes, del itinerario recorrido y, en ocasiones, de la acción participativa de los espectadores.

REFERENCIAS

Bachelard, G. (1997). *El derecho a soñar*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Balla, G. (1912). *Dinamismo de un perro con correa* [Pintura]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/dynamism-of-a-dog-on-a-leash-1912>

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Barcelona, España: Paidós.

Barrios, R. (2012). *Flight (Vuelo)* [Escultura]. Recuperada de <http://rafaelbarrios.com/escultura.html>

Bony, O. (1996). *La luz de Caravaggio* [Fotografía, vidrio baleado y marco]. Recuperada de <https://www.facebook.com/129924357148332/photos/a.143188635821904/963896850417741/?type=1&theater>

Claesz, P. (1628). *Still life with a Skull and a Writing Squill (Naturaleza muerta con calavera y pluma)* [Óleo sobre madera]. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Claesz,_Still_Life_with_a_Skull_and_a_Writing_Quill.jpg

Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cactus.

González, C. (2014). Arte, tiempo y performatividad. Un comentario sobre las vanitas contemporáneas. *Fakta. Teoría del arte y crítica cultural*. Recuperado de <https://revistafakta.wordpress.com/2014/05/13/arte-tiempo-y-performatividad-un-comentario-sobre-las-vanitas-contemporaneas-por-carmen-gonzalez/>

Grupo de Arte Callejero (GAC). (2010). *Antimonumento del Bicentenario*. Recuperada de <http://grupodeartecallejero.blogspot.com/2010/>

Hamilton, R. (1973). *Las meninas de Picasso [Aguafuerte]*. Recuperada de <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/las-meninas-de-richard-hamilton/7a501510-a120-400c-8b3b-2bfcf114f763#>

Hockney, D. (1967). *A Bigger Splash [Acrílico sobre lienzo]*. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-a-bigger-splash-t03254>

Hogarth, W. (1731). *Before the Seduction and After [Óleo sobre lienzo]*. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/william-hogarth/before-the-seduction-and-after-1731>

Hogarth, W. (1731). *After [Óleo sobre lienzo]*. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Hogarth_-_Before_-_Google_Art_Project.jpg

Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Huyghe, P. (2002). *Timekeeper [Instalación]*. Recuperada de <https://wewastetime.com/2013/12/04/timekeeper-pierre-huyghe/>

Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre*. Madrid, España: Tecnos.

Kosuth, J. (1965). *One and Three Shovels (Una y tres palas) [Instalación]*. Recuperada de

<http://allpainters.org/wp-content/themes/paint/paintings/full/one-and-three-shovels.jpg>

Law, L. R. (2018). *Community [Instalación]*. Recuperada de <https://www.toledomuseum.org/art/exhibitions/rebecca-louise-law-community>

Lessing, G. E. (1766). *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*.

Nuarta, N. (1990). *Rush hour II [cobre y latón]*. Recuperada de <http://archive.ivaa-online.org/pelakuseni/i-nyoman-nuarta>

MccGwire, K. (2008). *Heave [Instalación]*. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/artcomments/2953889927>

Magritte, R. (1954). *El imperio de las luces [Óleo sobre lienzo]*. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-empire-of-lights-1954>

- Marías, F. (ed.). (2007). *Otras meninas*. Madrid, España: Siruela.
- Marin, L. (2013). *Marca no registrada*. Recuperada de <http://liviamarin.com/portfolio/marca-no-registrada/>
- MccGwire, K. (2008). *Heave* [Instalación]. Recuperada de <http://katemccgwire.com/installations#/heave-2008/>
- Montero, L. (1855). *Los funerales de Atahualpa* [Óleo sobre lienzo]. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luis_Montero_-_The_Funerals_of_Inca_Atahualpa_-_Google_Art_Project.jpg
- Neuenschwander, R. (2010). *Chove chuva (Llueve lluvia)* [Instalación]. Recuperada de <https://archive.newmuseum.org/images/7364>
- Panofsky, E. (1955). *El significado en las artes visuales*. Madrid, España: Alianza.
- Tiepolo, G. D. (ca. 1793). *Pulcinella con Acróbatas* [Fresco]. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiepolo,_Giovanni_Domenico_-_Pulcinella_and_the_Tumblers_-_1797.jpg
- Tiziano (1565-1570). *Alegoría del Tiempo gobernado por la Prudencia* [Óleo sobre tela]. Recuperada de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=354569>.
- Souriau, E. (1949). Time in the Plastic Arts. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, VII, (4), 294-307.
- Villanueva, S. (2014). *Tres negras* [Laca, poliestireno, fibra de vidrio]. Recuperada de artista <http://www.santiagovillanueva.com/obra4/>

LOS GÉNEROS DE LA PINTURA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

NATALIA GIGLIETTI¹

El crítico ruso de principios de siglo XX Víktor Shklovski (1929) sostenía, con asombrosa persistencia, que la forma poética nos enfrenta, siempre, a la desautomatización perceptiva. En otras palabras, para Shklovski, el arte exige un esfuerzo, una detención de la percepción cotidiana. Es cierto que el escritor se refiere a la literatura de su tiempo; sin embargo, quizás puedan emplearse algunas de sus ideas para llevarlas al terreno de las artes visuales y emparentarlas con la noción de géneros pictóricos. Sin llegar muy lejos, se presenta un primer obstáculo. Desde su origen, la noción de *géneros* aparece como una rígida receta que estructura y vuelve predecible la producción artística. Cada vez que se reconoce un paisaje o un bodegón estamos ante una ley. Parecieran ser un verdadero impedimento para la tan ansiada desautomatización de Shklovski, un inconveniente para el extrañamiento.

La permanencia es, tal vez, uno de los rasgos más precisos a la hora de definir los géneros. Las repeticiones, las redundancias y las regularidades son propiedades que cada uno trae consigo y que facilitan su reconocimiento, casi de inmediato. Es un hábito, muy frecuente, que al seleccionar imágenes de acuerdo al tipo de género se establezca un acuerdo entre las expectativas de lo que se espera encontrar y las obras elegidas. De hecho, son ciertas condiciones de previsibilidad las que deben mantenerse, en especial el tema que, por ejemplo en el retrato, se circunscribe a la representación de un individuo o de un conjunto (retrato colectivo, de familia). Justamente, una de las funciones tradicionales de este género residió en la exposición de una subjetividad distintiva y en la afirmación de una imagen que volviera reconocible esa distinción.

Sin lugar a dudas, los rasgos temáticos son los que habilitan el horizonte regular de todo género, aunque en su totalidad se componen por otros aspectos más ligados a las formas en las que el tema se presenta. Desde el campo de la lingüística, Mijaíl Bajtín (2011) los organizó en tres momentos: el contenido, el estilo y la composición. Tras los pasos del teórico ruso, el semiólogo Oscar Steimberg (1998) los denominó rasgos temáticos,

¹ Este artículo retoma parte del trabajo que realizamos con Francisco Lemus para la preparación de los textos de cátedra y los teóricos de Lenguaje Visual IIB y del Seminario opcional para la carrera de Historia del Arte.

retóricos y enunciativos. Durante siglos, estas características propias de los géneros se convirtieron en rigurosos parámetros para valorar la producción artística. En las artes visuales, alcanzaron su institucionalización a través de una clasificación que apuntó más a sus grados de importancia que a su composición.

En la jerarquía de los géneros publicada por André Félibien, en las *Conferencias* de 1668 de la Real Academia de Pintura y Escultura de Francia, el historiador y crítico de arte establece un sistema de relaciones entre los géneros basado en la necesidad de distinguir tanto a los artistas como a los temas que la Academia debía representar. Su categorización coloca a la naturaleza muerta en la base de la escala, continuada por el paisaje y la representación de animales. En un segundo nivel, a modo de transición entre los objetos inanimados y la figura humana, se encuentran los grotescos y las bacanales. En la cima, la representación de las acciones y de las virtudes de los grandes hombres. La pintura histórica, en la versión de Félibien, comprende dos caminos posibles. La puesta en escena de personajes históricos o literarios —y aquí puede incluirse también el retrato— y las composiciones alegóricas, es decir, la transposición de estos sujetos en una esfera alegórica o mitológica. El énfasis en este género, el más elevado para la Academia, manifiesta el papel predominante que asumió el organismo en la construcción de la imagen pública de Luis XIV. Las evidentes alusiones políticas de las alegorías habilitaban la narración de los principales acontecimientos de su reino, al mismo tiempo que le transferían al monarca la universalidad propia de los ideales y de los modelos.

Como advierte Thomas Kirchner (1997), la redacción del prefacio de las *Conferencias* no puede desprenderse de los cambios introducidos en la administración de la Academia, caracterizados por una reestructuración profundamente jerárquica de los cargos y sus competencias. Menos aún del proyecto artístico y arquitectónico impulsado por Jean-Baptiste Colbert, ministro de Luis XIV. La descripción de la flamante galería de Apolo,² que desarrolla Charles Perrault en el poema *La pintura*, permite imaginar la decoración del recinto y la estrecha relación entre los géneros pictóricos y su emplazamiento. La pintura de historia de tema mitológico estaba reservada para los techos, mientras que las salas destinadas a la representación oficial eran los espacios adecuados para las imágenes de temas explícitamente políticos. Los grotescos y las bacanales se ubicaban en salones menos significativos, por ejemplo, podían cubrir los muros de

2 La galería, ubicada en el palacio del Louvre, fue creada por Luis XIV basándose en el mito de Apolo, el dios del sol y patrono de las artes. Se finalizó en 1668 y la decoración estuvo a cargo de Charles Le Brun.

un comedor. Los retratos, por el contrario, ocupaban los muros de salas prestigiosas y los géneros bajos, representaciones de animales, paisajes y naturalezas muertas, formaban parte de la decoración pictórica de las sobrepuertas y del mobiliario.

Claramente la jerarquía de Félibien, difundida poco tiempo después del poema, presenta notables coincidencias con el ordenamiento espacial y pictórico de Perrault. De hecho, la pintura de género o costumbrista, género burgués por excelencia, permanece ausente en los dos casos.³ Las similitudes y la cercanía temporal, política y estética entre los autores permite reconsiderar los alcances de la obra de Félibien que, además de tratar sobre las habilidades exigidas a los artistas, determinadas por el grado de dificultad de cada tema, actúa como fundamento teórico de la Academia para el programa artístico de la monarquía en cuya tarea se hallaba también el diseño interior de los edificios del Estado.⁴

A pesar de la enorme distancia con estos hechos y de las evidentes transformaciones políticas y artísticas ocurridas, los géneros no han desaparecido, sino que permanecen tanto como recurso para la producción y como categoría de análisis. La asidua presencia de distintos rasgos genéricos admite interrogantes que se refieren a los motivos de su permanencia y de su reinención en el arte contemporáneo argentino y latinoamericano. Reconocerlos como una categoría histórica habilita la exploración de aquellas concepciones y funciones en las que fueron gestados para comprender las discontinuidades y las alteraciones que, en diferentes coyunturas socioculturales, se manifiestan como alternativas a una norma que como tal fue capaz de sostenerse a lo largo del tiempo, pero también de adaptarse y de renovarse frente a las variaciones.

LA VIDA SE VA COMO EL HUMO

«Pintaba naturalezas muertas, naranjas y limones,
vajilla, cortinas de damasco, ropa de hilo de oro,
y esa mezcla de objetos familiares
que llaman la atención del vulgo ignorante.»
Horace Walpole [1762] (en Davenport, 2002)

Desde su aparición, la naturaleza muerta fue considerada un género menor, un arte relacionado con los espacios domésticos, inhabilitado para

3 Según Kirchner, la ausencia corresponde a la situación interna de la Academia que recibió la primera pintura de género después de la muerte de Luis XIV (Kirchner, 1997, p. 193).

4 Como señala Kirchner, la decoración de Versailles, veinte años después, condujo a Félibien a reintroducir la jerarquía de los géneros en el quinto volumen de su obra *Entretiens* (1688) (Kirchner, 1997, p. 195).

invocar la acción de la pintura de historia. De ahí que en su eliminación de la figura humana, y con ello de la distinción de los sujetos protagonistas de las grandes narraciones, haya sido valorada como la representación de las cosas triviales, de poco valor o importancia. Por este motivo, entre la cantidad de variaciones nominales que adquirió, puede encontrarse definida como rhopografía en contraste con la estimada megalografía, la pintura de los acontecimientos notables.

A principios del siglo XVII, la naturaleza muerta designaba a las composiciones pictóricas de flores, frutas, vajillas, libros, instrumentos musicales y cualquier otro tipo de objeto inanimado. Según Guy Davenport (2002), la expresión *stilllife* proveniente del holandés *stillleven* se utilizaba, en la jerga de los pintores, para diferenciar la pintura realizada a partir de modelos vivos, denominados *leven*, de aquella que tomaba modelos que permanecían inmóviles. Al respecto, *stilllife* puede traducirse de manera literal como *vida detenida*. Sin embargo, la suspensión del tiempo, o los que parecen a simple vista objetos inertes, evocaba, sobre todo en las imágenes de banquetes o de flores, la caducidad y la imposibilidad de asirlo en su constante transcurrir. De modo que la preocupación que presenta la mayoría de las naturalezas muertas es transversal a lo que luego se denominó, con un desarrollo específico, *vanitas*. La forma más evidente que tomó esta reflexión sobre el tiempo incluía una selección particular de objetos, calaveras, espejos, relojes, pipas, frutas podridas, libros y velas «como un *memento mori*; ecos de la vanidad de nuestra vida efímera» (Davenport, 2002, p. 101).

Como se mencionó anteriormente, el valor de cada género, en la escala propuesta por la Academia, estaba dado por el resultado de su dignidad temática lo que permitía, a su vez, diferenciar a unos artistas de otros. Así lo describía Félibien (en Barasch, 1994): «Conforme los pintores se empeñan en materias más difíciles y más nobles, se alejan de lo que es más bajo y común, adquiriendo nobleza por medio de un ilustre trabajo» (p. 19). Establecida la advertencia del autor la naturaleza muerta no solo concentraba la pintura de las cosas bajas, sino que quien la empleaba, por defecto, se encontraba en la misma bajeza. Por asociación, las artistas que practicaron este género, relacionado tradicionalmente con el espacio femenino, fueron consideradas como artistas con menor talento. Sin embargo, tal como lo señala Linda Nochlin (2007), esta apreciación no estaba directamente relacionada con las habilidades de los pintores de objetos inanimados, de hecho éstas no fueron realmente puestas en duda, sino por los obstáculos que tuvieron las mujeres artistas, hasta principios del siglo XX, en el aprendizaje de la figura humana, situada en el lugar más elevado.

A pesar de la concepción poco seria y peyorativa que adquirió este género a lo largo de varias décadas, puede pensarse, y así lo sugiere Ann

Gallagher (2005), que es el que proporcionó una amplitud a la hora de la experimentación, en especial en el marco del arte moderno, y es el que alcanza, en la actualidad, una mayor representación, aunque muchos de los artistas no se inscriban explícitamente en él. De manera que, más allá de haberse establecido en el esplendor de la burguesía, la naturaleza muerta evidencia una destacada capacidad de adaptación frente a los cambios culturales. Son estos motivos los que conducen, en este texto, a la inversión de la jerarquía, justamente por encontrar una acaudalada producción contemporánea que puede analizarse desde algunas de las premisas del género y que se destaca por la incalculable expansión atribuida a la variedad de formas y materialidades que presenta.

En la propuesta de Isidora Correa, desnudar los objetos, quitarles su interior y su carnadura parecen ser las principales operaciones. Cuatro mesas cuyas bases irradian luz se disponen en la sala. Sobre ellas se ubica lo poco que ha quedado de las piezas que la artista pacientemente seleccionó de los bazares del centro de Santiago de Chile [Figura 1].



Figura 1. *Línea discontinua* (2011), de Isidora Correa⁵

5 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

Luego de un riguroso proceso de clasificación basado en sus funciones, generalmente utilizadas para contener y para servir bebidas, y en los materiales más recurrentes para su fabricación, en particular plástico, metal, porcelana y cerámica, los objetos atraviesan por un violento pero a la vez minucioso tratamiento. Son calados como figuras de papel, fileteados hasta quedar reducidos a una pura línea aparentemente continua que dibuja sus contornos en el espacio [Figura 2].



Figura 2. *Línea discontinua* (2011), de Isidora Correa⁶

La naturaleza muerta es evocada por estas especies de lonjas que perfilan las estructuras de lo que alguna vez fueron vasijas, jarrones, tazas y cuencos, no solo porque el motivo central de este género es posible de ser identificado a pesar de la alteración, sino también por la estricta frontalidad y la distancia espacial que aún persiste entre los recipientes. Sin embargo, la considerable cantidad de elementos desplaza este presunto punto de partida para incorporar otra dimensión más ligada al consumo, a la circulación y a la reproducción serial contemporáneas que recuerda más bien los modos en los que se colocan los productos en las góndolas de los comercios, reforzados por la vidriera hacia la que se muestran. Pero, aquí, los objetos cuya distribución simula estar expuestos para la venta

⁶ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

se hallan superpuestos unos dentro de otros, como una acumulación de sobreencuadres dados por sus espacios vacíos que permiten visibilizar, en sus faltas, los bordes dinámicos de los que están detrás. Una trampa a la mirada y una interrupción o una discontinuidad del género, como de los usos y de las formas de las cosas.

El proceso de selección de objetos cotidianos vuelve a aparecer en *Cosas rotas (Brokenthings)* (2009), de Livia Marin. En este caso, enfocado en su interés por los patrones decorativos de la porcelana china e inglesa que condujeron a la artista al relevamiento y a la investigación de estos motivos en las opulentas colecciones de los museos británicos, como el British Museum o el Victoria and Albert. En uno de los tres actos que componen la obra se presentan pequeñas y variadas tazas de té, *bowls* y algunas teteras que, en su mayoría, forman parte de su acopio personal, resultado de sus búsquedas en los mercados de pulgas [Figura 3]. La familiaridad de las vajillas y su reconocimiento inmediato dados por la estandarización y la repetición de los modelos a las que son sometidas, sorpresivamente se detiene, como si esta maquinaria incesante colapsara. Y es que, por sectores, estos objetos sufren una notoria conversión de estado. Su solidez adquiere la forma de un líquido espeso, derramado de modos desaparejos sobre la superficie. Sus estampados decorativos se ensanchan y se prolongan, fruto de un accidente, de un brusco cambio de temperatura. Una paradoja o una subversión a las propiedades de los materiales casi inasequible.



Figura 3. *Cosas rotas (Brokenthings)* (2009), de Livia Marin. Vista de sala⁷

7 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

Colocados unos tras otros, derretidos y, a la vez, congelados, antes de desvanecerse por completo, estos utensilios domésticos alcanzan la apariencia de testigos singulares, rescatados justo a tiempo [Figura 4]. Entre todas las pérdidas a los que se los expone, la de sus formas y la de sus usos, quizás las más significativas recaigan en el abandono de su calidad de copia y de definición, como si la adulteración los volviera originales e indeterminados. Indudablemente, la sofisticación en el empleo del yeso y la reproducción exacta de los diseños por medio de serigrafías y de transferencias habilitan estos desplazamientos que trastocan su condición y dilatan a un género cuyas premisas básicas permanecen solo en el privilegio concedido a los objetos y la reflexión típica de las vanitas sobre la imposibilidad de suspender el tiempo.



Figura 4. *Cosas rotas (Brokenthings)* (2009), de Livia Marin⁸

BELLOS PEDAZOS DE PAÍSES

En el largo transcurso de conformación del paisaje como género autónomo, desde el siglo XV al XVII hasta su apogeo en el siglo XIX, se cruzan, al menos,

⁸ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

dos tradiciones: la italiana y la holandesa. Durante el proceso de recortarse como fondo a convertirse en protagonista de la escena, la versión del sur de Europa lo configuró alrededor de las ideas de bondad y belleza que se elaboraba, con versiones libres, de las palabras y de las imágenes literarias que describían los autores clásicos, como Plinio, Vitruvio o Cicerón, mientras que la del norte lo articuló bajo unos límites porosos, aliado con la cartografía, la óptica y la astronomía y en una relación más descriptiva y no tan narrativa. Sin dejarse conducir por un esquema demasiado reducido, y marcando sus vinculaciones, estos dos modos de ver son los que fundan el paisaje moderno y complejizan su noción que, como bien argumenta Svetlana Alpers (2016), en general, ha sido condicionada por la pintura italiana, con su fuerte impulso retórico, narrativo y jerarquizado.

A diferencia de la naturaleza muerta, la historia del paisaje en Occidente implica varios orígenes y una polisemia de conceptos y de disciplinas que desdibujan su delimitación. El término, profundamente moderno, derivó en las lenguas latinas, de una gran familia de palabras entre la que se encontraba el vocablo *países*. La expresión «bellos pedazos de países», utilizada por Vicente Carducho en 1633 para referirse a un paisaje concreto situado a orillas del río Manzanares, resume de un ingenioso modo la génesis del paisaje en español. Como señala Javier Maderuelo (2005), la composición de la frase del pintor y tratadista de arte remite tanto a la selección concreta de un lugar como a su valoración estética, lo que conduce a formular muy tempranamente la idea de paisaje que luego se incorporará en el léxico corriente. Sin embargo, la ambigüedad del concepto permanece, pues sirve tanto para designar un entorno real como una representación de ese entorno.

Esta problemática ampliamente debatida no puede emanciparse de la constitución del género, vinculado a un nuevo modo de ver. La conocida explicación sobre la institucionalización del paisaje que presenta Ernst Gombrich (1999) da cuenta de este proceso simultáneo entre el predominio de una normativa teórica, un conjunto de convenciones para representar y una nueva actitud hacia lo natural. En otras palabras, fue el surgimiento del género el que permitió percibir la naturaleza como paisaje y, a su vez, para que sea posible la emergencia del género de manera autónoma; es decir, para que deje de ser pensado como fondo u ornamento de la pintura histórica, fue necesaria la transformación en el modo en el que se percibía el entorno. Como apunta W. J. T. Mitchell (2002) la escasa distinción entre la percepción y la representación del paisaje radica en la tendencia a olvidar que el asunto, los objetos naturales, no son simplemente la *materia prima* a ser representada en la pintura, sino que ya desde mucho antes son una forma simbólica. De manera que el paisaje, tomado por medio de la pintura, el grabado, la fotografía es una segunda representación en

tanto el objeto a representar es percibido de antemano como un espacio cruzado por las reglas otorgadas por el género y en el que están codificados significados y valores culturales.

Hablar de paisaje, entonces, no solo requiere que se describan los cambios por los que ha pasado el concepto de naturaleza, sino también el punto de vista a partir del cual una imagen se configura como tal. Raymond Williams (2011) sostiene que el paisaje, en su doble acepción, es la producción de un tipo particular de observador, sustraído del mundo del trabajo: «Un campo en actividad productiva casi nunca es paisaje. La idea misma del paisaje implica separación y observación» (p. 163). En esta relación que propone el autor entre los modos de representar el espacio y la historia común de una tierra y una sociedad no puede dejar de mencionarse la problemática del paisaje en la Argentina, ligada a los debates sobre la construcción de una identidad nacional, a fines del siglo XIX. La pampa, nuestra área rural por excelencia, constituyó el foco de atención de la generación del ochenta que ambicionaba importar una identidad sobre el aparente *desierto* que presentaba el país. Estigmatizada o valorizada, salvaje o civilizada, fue considerada un escenario de problemas y el espacio de los otros. El triunfo militar de la Campaña del Desierto, la apropiación definitiva del territorio y la definición de los límites de la nación provocaron que este conflictivo *pedazo* de territorio adquiriera una connotación bucólica y una autonomía en una coyuntura donde los estigmas de lo bárbaro se desplazaban a la ciudad (Malosetti & Pehnos, 1991).

El propósito de este breve recorrido es evidenciar la amplitud de un género que no se reduce a la representación de un lugar concreto ni a una determinada estructura, orden y recorte. Más allá del formato —de hecho *apaisado* se encuentra en el mismo grupo de palabras que *países* y *paisaje*— y los tamaños de plano asociados al paisaje, así como las estrategias más frecuentes —la línea de horizonte, los gradientes de textura y tamaño— el paisaje condensa los problemas de la percepción y de la representación del propio lugar y del mundo. Es, quizás, por esta vastedad de espacios, tiempos, ideas, sensibilidades y conflictos que lo configuran que no se ha debilitado, sino que se actualiza constantemente en la producción contemporánea a través de otras estrategias visuales que, consecuentemente con su carácter, expanden las formas de imaginarlo.

Evitar la mirada pintoresquista no es un desafío menor para los artistas latinoamericanos que, como Laura Belem, se proponen encararlo desde otras perspectivas. En *Veneza do Brasil* unas pequeñas y rústicas viviendas flotan sobre un estanque de agua [Figura 5]. Realizadas con materiales de desecho, las primitivas casas van de un lado a otro, recorriendo el perímetro del embalse, ayudadas por cuatro ventiladores dispuestos en los vértices. La contundente presencia del dispositivo, un cubo de fenólico con

escalones para asomarse, y el profundo negro del agua dado por la pintura del fondo, acrecientan la simpleza y la precariedad de la pieza [Figura 6].



Figura 5. *Veneza do Brasil* (2007), de Laura Belem. Detalle. Fotografía: Edouard Fraipont⁹



Figura 6. *Veneza do Brasil* (2007), de Laura Belem. Fotografía: Edouard Fraipont¹⁰

9 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

10 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

La familiaridad con las típicas favelas que circundan en las orillas de las ciudades brasileñas se vuelve evidente no solo por la materialidad y la factura, sino también por la inestabilidad de los objetos que se encuentran en permanente movimiento y sin un rumbo definido.

El sugestivo título, referido a la popular nominación que recibe la ciudad de Recife por sus grandes cantidades de ríos y puentes, adquiere, en esta oportunidad, un matiz sarcástico que remite, contrariamente a la Venecia europea, a la pobreza estructural y a los problemas de contaminación y saneamiento que afectan de manera recurrente la zona. De modo que esta pequeña escenografía urbana de una gran sutileza poética y realizada a modo de maqueta, en particular por su punto de vista, incorpora nuevos rasgos que expanden el género hacia propuestas tridimensionales, con movimiento, además de apartarlo de sus convencionales composiciones.

Adentrarse en los desequilibrios ambientales consecuentes de la acción humana sobre el planeta se ha vuelto una dimensión del género ampliamente explorada por muchos artistas. Desde estas aproximaciones, en las que se trabaja con un entorno natural profundamente afectado y la piel de la tierra adquiere otra fisonomía, el paisaje se redefine en relación con los impactos del crecimiento demográfico, la especulación inmobiliaria, la contaminación y las recurrentes catástrofes naturales que perjudican con particular virulencia a las poblaciones más vulnerables. El señalamiento de estas problemáticas se hace presente en la instalación *Tsunami*, del artista cubano Humberto Díaz. Una monumental ola, cubierta de miles de tejas rojas y grises, se expande irregularmente desde el muro hasta cubrir todo el espacio de la sala de exposición. La gigantesca onda, con una escala coherente con el motivo de la representación, parece copiar el movimiento del agua a través del ritmo que generan la disposición de las tejas, la textura de la superficie y la alternancia de color [Figura 7]. En cierto modo, esta gran masa de tejas de poliuretano se vuelve abstracta y parece desprenderse del grabado del que parte: *La gran ola de Kanagawa* (1830-1833), de Katsushika Hokusai. Este aparente distanciamiento con la representación icónica de una ola o de un hecho puntual conduce a la concreta operación de sustituir el agua por las tejas que pareciera asociarse con los restos que quedan tras el paso de la catástrofe.



Figura 7. *Tsunami* (2009), de Humberto Díaz¹¹

EL DOMINIO DEL YO

Lo que tradicionalmente suele denominarse *retrato* puede cristalizarse en un conjunto particular de obras realizadas entre los siglos XV y XIX en las que se advierten una serie de patrones comunes que replican, con ciertas regularidades, tamaños de plano, poses y puestas en escena que, durante mucho tiempo, facilitaron la exhibición de una singularidad. Sin embargo, una de las constantes destacadas de este género o toda su tarea, como precisa Jean-Luc Nancy (2006), fue la aspiración de verosimilitud de la persona retratada. «El retrato pareció consagrado a la semejanza, a punto tal que puede mostrarse como el único género de la pintura que ha tenido una finalidad precisa» (Nancy, 2006, p. 37).

En su versión moderna —cuando cobra existencia autónoma la imagen individualizada de un sujeto— el género acota aquellas imágenes organizadas alrededor de un individuo, de modo que se vuelve central el privilegio concedido a la promoción de un sujeto que es mostrado en primer término, en el centro de la escena, en el espacio construido por la perspectiva. El sentido moderno del género consiste, a su vez, en la

¹¹ Obra con autorización del autor para su reproducción.

preocupación por revelar la interioridad, la profundidad de un yo. El sujeto aquí, en la era del incipiente capitalismo burgués y el liberalismo económico, se entiende por su temperamento, como individuo que forma su carácter en la escenificación de distintos papeles o roles. Al respecto, Eduardo Grüner (2004) señala:

El rescate renacentista de la consigna antropocéntrica «el hombre es la medida de todas las cosas» adquiere así una nueva significación que podría traducirse, no sin cierta violencia pero con bastante aproximación, por la fórmula «el individuo es el pretexto central de la lógica económica, política y cultural de la sociedad burguesa» (p. 64).

Sobre esta invención que, con sus variantes y contraposiciones, domina desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX, el retrato se configuró y se estabilizó como el género supremo de la representación de ese universalismo de la identidad individual, ese esencialismo del Sujeto moderno (Grüner, 2010).

Justamente, una de las funciones del retrato residió en la exposición de una subjetividad distintiva y en la afirmación de una imagen que volviera reconocible esa distinción. De hecho, en los retratos de los monarcas, el reconocimiento de su imagen se colocó no solo con relación a su semejanza física, sino en la fusión entre poder y representación. Si bien esta personificación del poder se ha ido modificando con el paso del tiempo, sobre todo si se tiene en cuenta la transición de los regímenes monárquicos a la conformación de los estado-nación, las imágenes de los héroes de la revolución, en nuestro territorio, fueron adquiriendo características que, en ocasiones, poco distaban de los usos de la realeza (Majluf, 2013). De alguna manera, y más allá de particularidades, en el retrato tanto poder como individuo no dejaron de abrazarse mutuamente.

Numerosos acuerdos de correspondencia funcionaron como la base del género: entre el representado y la representación, entre el nombre y el rostro, entre el sujeto y el modelo. La autenticidad de estos contratos fue depositada, en especial, en la figuración de un rostro que actuaba también como portavoz de la totalidad del cuerpo. Esta equivalencia entre sujeto y rostro tiene su manifestación suprema, como asegura Jacques Aumont (1998), en el retrato. En este sentido, cabe pensar en el primer sistema de identificación criminal, creado por Alphonse Bertillon (1853-1914), donde la intención estaba puesta en clasificar los retratos fotográficos mediante un registro de indicios que revelarían las características de determinados criminales. De modo que la técnica fotográfica, con su precisión y rigurosidad, inauguró un tipo de retrato que lejos de parecerse a los usos del retrato pictórico, sirvió como herramienta de represión social.

La significación del rostro puede remontarse también a los comienzos del género, mucho antes de que la pintura lo institucionalice bajo sus normas. El deseo ardiente de fijar lo transitorio y la plena consciencia de la caducidad acompañan al retrato desde las mascarillas mortuorias en cera, esos dobles del difunto en los que se imprimían los detalles últimos de la fisonomía. La verdad de este segundo rostro, por su innegable contacto físico, se modificó en el retrato pintado en la representación, con la mayor verosimilitud posible, de los aspectos de un individuo. En otros términos, este pasaje puede pensarse como la presentación de un rostro muerto al de uno vivo o, en las palabras de Jean-Luc Nancy (2006), del muerto a la muerte, «obrando en plena vida, en plena figura y en plena mirada» (p. 54). En el mismo horizonte de ideas, el retrato cristaliza la noción de representación entendida como ese volver presente una ausencia a través de una imagen que la trae a la memoria. Sin embargo, mientras que en las mascarillas o las efigies el cuerpo ausente es la condición de posibilidad de su existencia, en el retrato moderno o autónomo la atención estará puesta más que a la sustitución de lo ausente a la exhibición de su presencia como imagen, a la coincidencia y al disimulo entre representante y representado.

La ruptura de estas ideas articuladas alrededor de la definición del género abrió paso a un desplazamiento que se posa, desde hace más de cien años, en el desmontaje del parecido físico, la sustitución del rostro por fragmentos del cuerpo hasta por atributos u objetos personales o través de las herramientas de un oficio. La identidad se expande al problematizar cuestiones de clase y de género y con ello los contratos, por ejemplo, entre nombre y rostro pierden su autoridad. La continuidad y la pervivencia del retrato en la actualidad roza a su vez un gran abanico de aspectos glamorosos y mediáticos, irónicos y grotescos que presentan medios alternativos para captar la personalidad y las experiencias de una persona al mismo tiempo que, en la mayoría de los casos, despiertan interrogantes sobre la dificultad de poner en imágenes una subjetividad.

Revisar el pasado de los usos del género en áreas aparentemente lejanas del arte como la medicina es una de las estrategias que desarrolla Carolina Magnin en *De visu*. En un ambiente reducido que bien podría ocupar los metros lineales de un consultorio médico se disponen sobre estantes alrededor de cuatrocientas figuras [Figura 8]. La percepción aislada de ojos, bocas y narices encuentra en esas formas fantasmales distintos rostros que al estar impresos sobre trozos de vidrios superpuestos parecen pronunciar aún más su ligereza. Las diferentes tonalidades de grises, algunos acentos en negro y un ritmo que oscila entre la linealidad apaisada de la estantería y la verticalidad de la mayoría de los vidrios provocan una distancia casi aséptica con esos especímenes clínicos, demasiado expuestos, demasiado muertos [Figura 9].



Figura 8. *De visu* (2018), de Carolina Magnin¹²



Figura 9. *De visu* (2018), de Carolina Magnin

12 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

Estos rasgos humanos que a duras penas se ensamblan no nos miran, pero han sido mirados. En el privilegio de esa mirada examinadora parece configurarse un nuevo sujeto convertido en evidencia a simple vista, como refiere la locución latina del título. De hecho, las fuentes de la que parte Magnin son los archivos de diapositivas médicas de su padre. El espíritu descriptivo y taxonómico del discurso científico persigue a las imágenes, y su mutación a otra materialidad y contexto así como el sometimiento a nuevos encuadres parecen certificar la relación de poder que despersonaliza a esos pacientes cuyas imágenes portan el único reconocimiento de objetivar un cuerpo enfermo.

Las relaciones entre arte y ciencia vuelven a aparecer en el proyecto participativo de Mariano Sardón. A partir de la pregunta qué es lo que miramos frente a una imagen, el artista, junto con la colaboración del científico Mariano Sigman, reconstruye una serie de retratos a través de una trama de miradas. La experiencia visual de doscientos espectadores frente a un dispositivo que registra los recorridos oculares, los bamboleos y los focos de atención del ojo, se transforma en el material decisivo para, luego de un proceso de edición, esos rostros mirados por otros lentamente vuelvan a aparecer, mediados y fragmentados, en numerosas líneas irregulares.

La abundancia de estos trazos reveladores de los trayectos de la percepción entrega un nuevo retrato que sucesivamente repara en hacer visible las zonas ya vistas, dejando las negadas sometidas a la profundidad del negro y, en algunos casos, del blanco de los fondos [Figura 10]. La coincidencia de lo que ha sido percibido, su lugar común, lejos de convertirse en una comprobación del funcionamiento fisiológico del ojo, deja ver las conjeturas de una forma parcial que oculta más de lo que exhibe. En las imágenes resultantes que componen *Morfologías de la mirada* el énfasis no parece puesto en verificar, sino en enredar y oscurecer la conformación de una mirada que no depende exclusivamente de la visión.



Figura 10. *Morfologías de la mirada* (2012), de Mariano Sardón¹³

12 Imagen, con licencia, que puede ser utilizada con fines educativos.

BAGATELAS

«Los cuadros que llaman de género o de costumbres,
casi lo estomagaban;
y si hubiera sido dueño de Versalles,
habría dicho como Luis XIV cuando vio allí
las donosas obritas de Teniers:
Retiren esos mamarrachos.»
Manuel Carpio [1883] (en Ramírez, 2013)

Desde las fiestas de carnaval hasta un grupo de pícaros jugadores de cartas, desde una joven concentrada en su labor de costura hasta el baile del gato, los variados temas reunidos y conocidos como pintura de género o costumbrismo representaron un extenso panorama de prácticas cotidianas de distintos grupos y clases sociales. Con una enorme popularidad en el norte de Europa, especialmente en el siglo XVII, ocuparon un escalafón medio entre la pintura de historia y la naturaleza muerta. Sin embargo, a pesar de la poca monta que representaba para los academicistas y los intelectuales de la época, las imágenes de este género tuvieron una incalculable demanda por lo que se produjeron en grandes cantidades y en pequeña escala, adquiridas por comerciantes, burgueses y coleccionistas de la nobleza.

Conocidas en su edad de oro como pequeñas bagatelas o *kleynebeuzelingen* (Meagher, 2008) fueron el motivo central del programa pictórico de influyentes artistas flamencos, como Pieter Brueghel el Viejo; Frans Hals; Judith Leyster; Willem Buytewech; Gerrit Dou y Pieter de Hooch, quienes trataron los temas domésticos desde una presentación descriptiva más que una imitación de acciones humanas significativas. La observación de la realidad visible, la atención en la superficie pictórica, en las texturas de los objetos sumada a la variación de perspectivas o subgéneros, ampliaron y complejizaron los horizontes de la pintura de género. Hasta tal punto se concentró la singularidad de estas imágenes provenientes de la tradición nórdica que en la Italia del siglo XVII se las conoció a través de la desenfadada impronta de los *bamboccianti*. Estos fueron un grupo de pintores seguidores de Pieter van Laer, apodado *Il Bamboccio*, que se especializaron en escenas populares de la vida romana en composiciones multitudinarias, de marcadas luces y sombras y con un absoluto desdén por la idealización de los cuerpos que se contraponían con las normativas de las academias (Ramírez, 2013).

Aunque no sea exclusivo de la pintura costumbrista, la representación de la *diferencia*, en especial a través del lugar dedicado a las clases populares y a las mujeres, resultaron los motivos más frecuentes de una

larga y persistente visualidad moralizante; o de una *tecnología de género*, como sugiere Teresa de Lauretis (1996) para denominar las técnicas y las estrategias discursivas por las cuales es construido el género en tanto producción de las diferencias sexuales. En este sentido, la proximidad que propone la autora entre los significados de la palabra género, como término clasificatorio de formas artísticas y de sexos, se vuelve significativa para desmontar la apariencia cotidiana, burlona o simplemente anecdótica y armónica que presentan estas imágenes.

La diferenciación temática de acuerdo con la clase social y el género distingue, a grandes rasgos, los límites, y también las confluencias, de las esferas de lo público y lo privado. De hecho, en el siglo XIX el ámbito privado se definió como el ámbito doméstico y a las mujeres como sus principales protagonistas (Velázquez Guadarrama, 2013). La pintura recreó, precisamente, la mirada idealizada del hogar presidido por mujeres laboriosas y el interés étnico de las clases acomodadas por las prácticas y las diversiones de los sectores populares.

Otro de los tópicos que acompañaron a la imagen costumbrista y que tuvieron un lugar preponderante durante el siglo XIX en América Latina fueron sus usos para la reproducción de imaginarios nacionales que afirmaban la supuesta originalidad de las diferentes tradiciones locales. El arribo de los viajeros científicos, ávidos por obtener una representación naturalista de los tipos y de las costumbres de las incipientes naciones latinoamericanas, dio paso a una extensa producción de colecciones de láminas de bajo costo, como acuarelas y litografías, destinadas al mercado europeo y definidas por su creciente demanda. Sin embargo, este prolífico comercio visual, que marcó el surgimiento del *costumbrismo*, impuso una circulación casi inalterable de patrones visuales comunes que, desde la perspectiva teórica de Natalia Majluf (2008), lejos están de concebirse como una manifestación natural de la identidad: «Cada imagen incorporada así al comercio editorial se convertía en fuente potencial para otros editores, el reciclaje y el plagio marcaron siempre la pauta del comercio de imágenes populares» (s. p.). De modo que conocer la forma de producción de estas imágenes permite resistir a la transparencia del género, a los discursos sobre su estatuto documental, ilustrativo y pretendidamente nacional que lo sostienen y que pueden ser extensivos para pensar el diverso repertorio visual reunido bajo esta clasificación.

Chinas, tapadas, gauchos y charros se convirtieron, luego de un proceso interminable de repetición, en figuras emblemáticas de las identidades nacionales. En el Río de La Plata, la imagen del gaucho expresó un tipo costumbrista que no solo llegó a ser una de las figuras privilegiadas de diferentes facciones políticas, sino también de las variaciones que tuvo el costumbrismo decimonónico de acuerdo con modelos descriptivos,

literarios y orientalistas (Amigo, 2007). Así, lo *típico* —entendido como lo característico, como aquellos rasgos que definen a un conjunto— alcanzó su auge en el seno del Romanticismo para luego convertirse en una de las categorías centrales del realismo. De manera que puede pensarse el epílogo del género en muchas imágenes, con nueva significación social y política y en estrecha vinculación con la representación de los trabajadores en el realismo social francés del siglo XIX y de un nuevo grupo, los obreros, que desembocaron en una de las corrientes estéticas que alcanzó su cristalización en la pintura del siglo XX: el realismo socialista.

La escasez de la pintura costumbrista en el arte contemporáneo puede asociarse con varios motivos, entre los cuales se destacan la pérdida del protagonismo de la figura humana y, tal vez, el papel asumido por la fotografía en la cobertura de estas temáticas. En los exiguos casos en los que se presenta una actualización del género, las operaciones parecen desplazarse en objetos que condensan usos, tradiciones, hábitos, recuerdos y pertenencias de clase; en personajes estereotipados de los que brota un cuestionamiento sarcástico e irónico a los imaginarios y clichés; y en la desarticulación de los roles y los valores asignados a las mujeres en los confines de lo doméstico.

En el barrio de lo grotesco, del mestizaje y el pastiche sudaca, la producción de Marcos López no puede sortearse. La archiconocida serie *Pop latino* despunta en un muestrario, casi sin precedentes, de la idiosincrasia local y regional. En *Suite bolivariana* [Figura 11] la exagerada escala recuerda el provocativo gesto de Gustave Courbet en *Entierro en Ornans* (1849), al banalizar la importancia del tamaño, una de las cuestiones centrales para tratar los asuntos de la pintura histórica y una de las tantas citas y copias a la historia del arte y a la cultura visual presentes en la obra. De ahí que la dimensión y el tema provengan también de una referencia más nuestra, la del muralismo mexicano y, como el propio López comentó, del intento de configurar un neomuralismo latinoamericano post digital. Así, la referencia al pop, que poco o nada tiene que ver con el de Andy Warhol, aparece en un abarrotamiento de cajas de cartón pintado y latas *Campbells*, sobre las cuales escalan unos mineros que levantan la bandera de los pueblos originarios. Un pícaro intercambio de personajes y de emblemas derivado de la polémica foto de Iwo Jima de Joe Rosenthal (1945). El conflictivo y violento coqueteo con el imperialismo norteamericano rastrea por los márgenes laterales y por los bordes inferiores de la composición, ligando figuras, choclos, marcas empresariales y producciones publicitarias robados y reciclados del vertedero visual contemporáneo.



Figura 11. *Suite bolivariana* (2009), de Marcos López. De la serie *Pop latino* ¹⁴

La fanfarronería al denominar *suite* a lo que en realidad es una típica terraza porteña con parrilla, ropa colgando y pelopincho se refiere a la recurrente retórica paródica del fotógrafo y a la inmediatez de lo cotidiano. En verdad, nadie que haya pasado un verano en Buenos Aires puede sentirse ajeno a esta experiencia. El contexto y la disparatada —a simple vista— relación entre los objetos vuelven absurda la escena y la ubican en la medianera criolla del costumbrismo y del relato histórico. Como en una especie de panteón *guarango* y *populista*, Gardel llena con una delgada manguera la pileta en la que los bustos de Perón y de Evita flotan con gigantescos salvavidas mientras que los rostros de Evo Morales, El Che, Hugo Chávez, Simón Bolívar y San Martín aparecen a modo de figuritas escolares repartidas en un mural de Machu Picchu que respalda la escena y la azotea de punta a punta. El artificio de la puesta en escena, del collage digital, de la mordaz saturación del color y del acabado, con el coloreado a mano en cada una de las copias, logran una apabullante conciencia de época que cautiva e impacta, transgrediendo el purismo y los mitos de la fotografía documental.

¿Para qué usás el mantel? La pregunta es el disparador de unos cuantos microrrelatos de mujeres de Don Orione (Almirante Brown). Las respuestas, el fundamento del cortometraje de Toia Bonino. Durante sus nueve minutos, las voces en off destapan aquello que los manteles no consiguen cubrir. Cosen deseos, experiencias, gustos, prácticas, estados y realidades que reposan en la poética de un objeto, que de tan vulgar se vuelve tan vital. El transcurrir de las narraciones es acompañado por la imagen fija de los manteles de cada dueña [Figura 12]. Tomados en un primer plano e invariables, los motivos de los estampados parecen dispuestos a tensar la relación entre imagen y palabra. La apariencia decorativa, ordinaria y

¹⁴ Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

estática se contrapone astutamente a las singularidades de esas mujeres de las que solo queda el registro ondulante de la voz.



Figura 12. Fotogramas de *Manteles* (2007), de Toïa Bonino

Frutas, flores, cuadrillas escocesas sumadas a las inesperadas asociaciones que se desprenden del elemento cotidiano ceden el paso a pequeños intervalos en los que ambientes domésticos vacíos y un laberíntico barrio de uniformes *monoblocks* ocupan la escena, al compás de unos perros que ladran, platos que se apilan y unos niños que juegan. El contraste con las formas graciosas de los manteles y con la calidez y la familiaridad de las narradoras es contundente y deviene en un recurso constante que enreda los límites entre lo íntimo y lo público, lo personal y lo impersonal. Además de incorporar una cruda referencia a la realidad social. Así, la localización involucra una doble periferia: la propia del género y la de Don Orione, el complejo habitacional más grande de Sudamérica. En *manteles* son jefas de hogar, maestras, trabajadoras, amas de casa, artistas, mujeres las que toman la palabra y suspenden las formas acostumbradas de la (auto)representación y de la (in)diferencia.

LAS DOS TERCERAS PARTES

Llegado a este punto casi podría definirse a la pintura de historia por contraste a todo aquello que caracterizó a los demás géneros. Lo cierto es que aun cuando alcanzaron cierta autonomía, estos géneros menores tardaron un largo tiempo en librarse de la carga irradiada por la estrella más luminosa de la jerarquía. Justamente, su potencia residió en la importancia y la trascendencia del tema, una cuestión tan radical de la que, en muchos casos, dependía el éxito o el fracaso de un cuadro o, lo que es más apropiado según la crítica decimonónica, lo que constituía por poco el setenta por ciento de su valor. Incluso hoy, a pesar del derrumbe de su prestigio y del estallido que provocó todo el arte del siglo XX, la pregunta por lo que significa, o en términos más llanos, por lo que quiere decir una obra todavía permanece en el campo profesional.

El propósito de *contar una historia ejemplar* fue la sombra de la pintura de historia y una obsesión legitimadora del arte que puede rastrearse

en la reivindicación de los principios del relato trágico que realizaron los primeros humanistas del Renacimiento: «La representación de esas acciones ejemplares protagonizadas por héroes legendarios, extraídos éstos ya fuera de la mitología pagana, ya de las fuentes sacras del cristianismo» (Calvo Serraller, 2005, p. 31). En consecuencia, la pintura de historia, si se atiende a su sentido estricto, es decir, la representación de un hecho ocurrido en el pasado, podría pensarse que ha existido siempre. Sin embargo, la distinción del género en el marco de una teoría propia se remonta al siglo XVII, fecha señalada por la autoconciencia del *grand genre* cuando, según Félix de Azúa (2019), se pone como elemento categórico la densidad del contenido intelectual de la obra en lugar de su valor como objeto material. «Su centro intelectual es la Francia de Mazarino y la de Luis XIV, y su herramienta, la fundación de las Academias» (de Azúa, 2019, p. 643). Sin lugar a dudas, el manifiesto teórico de este proceso es la renombrada conferencia de Felibien.

En este contexto, el repertorio temático de la pintura de historia occidental alcanza una amplitud tal que vuelve difícil su delimitación, por lo que si se piensa en hechos concretos podrían haber tanto aquellos rigurosamente históricos, localizables y precisos en el tiempo,¹⁵ como aquellos provenientes de la mitología, de la religión o de la literatura. Cada uno responderá a distintos modelos de identificación colectiva, y a sus solapamientos,¹⁶ siendo el nacionalista ese impulso de estimular el sentimiento de pertenencia a la nación, el predominante en los siglos XVIII y XIX y el que terminará de darle forma a los requisitos principales de las imágenes de este género: gran escala, dinamismo compositivo, ubicación del personaje principal en el centro del campo plástico y la asignación de su valor excepcional a través del decoro y la grandeza, en suma, la condensación de la acción histórica en un episodio narrativo.

La correlación entre la hegemonía de la pintura de historia y el desarrollo de los estados-nación es evidente y adquiere mayor riqueza desde la perspectiva del poder político como representación. Asunto que, en cierto

15 Esta cuestión acarrea otra problemática inherente a la pintura de historia que concierne al tiempo que debe mediar entre el hecho y su representación para que pueda considerarse dentro del género o, en otros términos, si la figuración de un acontecimiento contemporáneo puede considerarse asunto de la pintura histórica.

16 Podríamos situar solo dos casos. Por un lado, la pintura de historia moralizante de los salones posteriores a la Revolución Francesa donde, como señala Tomás Pérez Vejo, «la exaltación de las virtudes de la Antigüedad clásica deviene en mero pretexto para mostrar los nuevos valores del Estado revolucionario, —patriotismo, espíritu cívico, sentido del deber [...]» (Pérez Vejo, 2001, p. 20). Por otro, y en otro orden, la complejidad, también señalada por el autor, de separar los modelos de identificación colectiva en una identidad nacional profundamente cristiana, como la española, torna difícil la distinción entre pintura de historia y pintura religiosa (Pérez Vejo, 2001).

sentido, no es nuevo: ya el cristianismo conocía muy bien la eficacia de las imágenes. Sin embargo, esta correspondencia se refiere a un cambio significativo, dado que la producción de imágenes académicas se convierte, como se mencionó, en una función pública que servirá a los fines del Estado. Si se toma el caso francés, y es extensivo a toda Europa más allá de diferencias y variaciones, puede observarse el irresistible ascenso de las pinturas de género histórico que, emergentes de las academias y los salones de la monarquía, no solo no decayeron en el período revolucionario, sino que alcanzaron su cenit con la llegada de Napoleón al poder. «Los cuadros de historia se suceden, tanto en la época del Consulado como del Imperio, plasmando principalmente los grandes momentos de Napoleón, que son también los de la nación francesa» (Pérez Vejo, 2001, p. 21).

Este impulso nacionalista se expresó, en Latinoamérica, en la intención de conmemorar, con un fuerte carácter pedagógico y moral, los héroes y los hechos fundacionales de las naciones modernas, momento en el que comenzaba la decadencia del género en Europa. En México como en Brasil, que tuvieron academias tempranas, las pinturas y también los monumentos adquirieron un notorio reconocimiento mientras que en la Argentina la producción de imágenes históricas fue limitada. Roberto Amigo (2009) señala que en el caso local, a pesar del deseo de las élites ilustradas de imponer la tradición, son escasas las obras de tema histórico que responden al patrón de las grandes máquinas pictóricas europeas, sin embargo, se desarrolló con amplitud otros géneros como la pintura de batallas y de costumbres militares. Afirma, además, que solo la obra de Juan Manuel Blanes asume el programa artístico del género. En este sentido, podría señalarse la peculiaridad de la producción de Cándido López que, como sugiere el autor, reúne las tradiciones visuales regionales, derivadas de los grabados de batallas y de la cartografía militar, y su experiencia en la fotografía, sin ajustarse a las normativas europeas.

La adopción de la fotografía y la confianza que suscitaba como documento así como el valor atribuido al punto de vista del artista, como testigo de un hecho, fueron socavando el privilegio de la pintura histórica. Además, el camino propio de la pintura, de idas y vueltas a lo largo del siglo XX, subvirtió los parámetros centrados en lo narrativo por la apuesta a una materialidad brutal y radical. Así, tanto el *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, como la *Serie Federal* (1961), de Luis Felipe Noé,¹⁷ pueden ser consideradas desde esta perspectiva a pesar del abismo que las separa.

17 Para más información véase el catálogo de la exposición *Las armas de la pintura* en el que Roberto Amigo (2008) argumenta que «con la *Serie Federal* se clausuró radicalmente el modelo ilustrativo, didáctico y moral de la pintura de tema histórico que se había establecido un siglo antes».

Dejando de lado las imágenes que a fuerza de repetición instalaron un imaginario nacional, la propuesta de la artista brasileña Rosangela Rennó interpela otras visualidades que aunque han perdido cotidianidad siguen, sin embargo, activas. En *Operação Arañas/Arapongas/Arapucas* trabaja con fotografías acromáticas que no son necesariamente parte del mundo del arte, sino más bien de la fotografía de prensa. Los trípticos que componen la serie se configura a partir de la asociación formal y temática de imágenes solapadas cuya continuidad, pese a los distintos formatos y orientaciones, se asemeja a un reencuadre de un mismo hecho, como si derivaran de una sola película de negativos [Figura 13]. A pesar de esta composición, cada una de ellas se refiere a tiempos, autorías y usos diferentes: son fotos de José Inancio Parente, durante la *Marcha de los Cien mil* (1968): de la propia Rennó, en la campaña política *Directas Ya* (1984), y de la Cia de Foto, en las manifestaciones del movimiento *Passe Livre* (2013).



Figura 13. *Operação A3-3* (2014), de Rosangela Rennó. De la serie *OperaçãoArañas/Arapongas/Arapucas*

La engañosa simultaneidad histórica se hace visible, a su vez, en una veladura de papel de seda que cubre y protege la superficie de las imágenes, como los antiguos álbumes de fotos, pero con la posibilidad obturada de pasar las hojas. Además, el gofrado del papel, con forma de tela de araña, parece decidido a opacar, enturbiar e igualar aún más los episodios y las figuras. Como contrapunto a esta operación, decidida en borrar la condición testimonial de la foto, algunos rostros son rescatados de la multitud con lentes y filtros de cámaras fotográficas. El encierro y la

ampliación de estos sujetos anónimos son un acento visual y, quizás, una pronunciación, sobre otros modos de construcción de lo común. Son los sonidos estridentes, como los de las *arapongas*, de la llegada de la plebe, de las masas, del aluvión y, en consecuencia, del conflicto social, ese que tanto se preocupaba por esquivar la pintura histórica. *Operación arañas...* es, también, una *forma* de disputar los sentidos de la historia, tan necesaria y acuciante que vuelve a actualizarse en el presente más inmediato, esta vez de forma aterradora, cuando en el marco de los «festejos» por el aniversario del golpe militar del 64 propuestos por Jair Bolsonaro, actual presidente de Brasil, se hace público un tuit de Joice Hasselman, una de las líderes de su partido, en el que convoca a las fuerzas armadas a retomar «la narrativa verdadera de la historia».¹⁸

Revisitar las representaciones del pasado patrio, desde las imágenes del arte, es otra de las estrategias presentes en la producción contemporánea. En *Modelos para una historia americana*, Nicolás Robbio emula las iconografías gestadas como parte de los imaginarios nacionales a partir de una sucesión de siluetas de cartón —con la impresión de marcas de productos de venta masiva— que se presentan de espaldas y apoyadas sobre el muro de la sala de exhibición [Figura 14]. Los listones de madera que sostienen y levantan a las figuras, además de delinear sus esqueletos, se asemejan a los utilizados para sostener pancartas y ofrecen junto con la materialidad una imagen precaria que solo es posible reconstruir como una totalidad a determinada distancia. Así y todo, la anulación del anverso de estas especies de estandartes a la vez que impide el reconocimiento de los íconos y de la escena completa, habilita un irresistible juego de desciframientos.



¹⁸ El tuit fue publicado el 25 de marzo de 2019.

El desajuste entre la forma y el tema resuena en las imágenes que los manuales se encargaron de fijar en la memoria y que los actos escolares pretendieron, y aún pretenden, reproducir. Sobre estas representaciones esquemáticas de los héroes y del relato histórico parece intervenir la propuesta del artista. El amontonamiento, la disponibilidad y las condiciones de uso de las siluetas, dadas por su soporte y ubicación, sugieren los reiterativos y bulliciosos escenarios de los salones de acto. Pero también esta tradición visual de los festejos de las efemérides se superpone con otra: la de la pintura con sus grandes dimensiones, formatos apaisados y composiciones dinámicas. Es la eficacia de la cultura visual que *modela* y *modeliza* que, en esta oportunidad, parece estar a disposición para elegir de acuerdo a las historias que cada cual quiera proponer o a los panteones que se proyecten edificar.

REFERENCIAS

Alpers, S. (2016). El impulso cartográfico en el arte holandés. En *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII* (pp. 215-279). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ampersand.

Amigo, R. (2007). Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses. *Historia y sociedad*, (13). Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/fche/2.pdf>

Amigo, R. (2008). *Las armas de la pintura: La nación en construcción (1852-1870)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.

Amigo, R. (2009). Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de La Plata. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/49702>

Amigo, R. (2013). Carlos Morel. El costumbrismo federal. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (3). Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=113&vol=3

Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.

Bajtín, M. (2011). *Estética de la creación verbal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Barasch, M. (1994). *Teorías del arte: de Platón a Winckelman*. Madrid, España: Alianza Forma.

Bonino, T. (2007). *Manteles* [Video monocal]. Recuperado de <http://toiabonino.com.ar/videos/manteles.html#>

Calvo Serraller, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Madrid, España: Santillana.

Davenport, G. (2002). *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Madrid, España: Turner Publicaciones y Fondo de Cultura Económica.

- De Azúa, F. (2019). *Volver la mirada. Ensayos sobre arte*. Barcelona, España: Penguin Random House.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, (2), 6-34. Recuperado de <http://genero.institutos.filo.uba.ar/sites/genero.institutos.filo.uba.ar/files/revistas/adjuntos/Mora2.pdf>
- Félibien, A. [1668] (1997). Préface des Conférences de l'Académie royale. En T. Kirchner, *La nécessité d'une hiérarchie des genres*. Recuperado de http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/294/1/Kirchner_necessite_1997.pdf
- Gallagher, A. (2005). *StillLife/Naturaleza-Morta* [Catálogo de exposición]. Niterói, Brasil: Museo de Arte Contemporáneo y British Council Brasil.
- Gombrich, E. (1999). La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo. En *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del renacimiento* (pp. 107-121). Madrid, España: Debate.
- Grüner, E. (2004). El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la Historia del Arte y la Crisis de lo Político en una Teoría Crítica de la Cultura. *La Puerta*, (1) (pp. 58-68). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/lapuerta/LaPuerta-1.pdf>
- Kirchner, T. (1997). La nécessité d'une hiérarchie des genres. En S. Germer y C. Michel (Eds.), (1997). *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720* (pp. 186-196). París, Francia: *Revue d'esthétique*, n° 31/32.
- López, M. (2009). *Suite bolivariana* [Fotografía]. Recuperada de <http://www.ehagendaurbana.com.ar/2013/09/normal-0-21-false-false-false-es-ar-x.html>
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, España: Abada.
- Magnin, C. (2018). *De visu* [Instalación]. Recuperada de <http://www.carolinamagnin.com/personal/index.php?/museo-sivori/museo-sivori/>
- Majluf, N. (2013). De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830). *Histórica*, 37(1), 73-108. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7642>
- Majluf, N. (2008). Pancho Fierro entre el mito y la historia. En M. Burke, N. Majluf (Comps.), *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid, España: Ediciones El Viso.
- Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). *Campo-ciudad en las artes en Latinoamérica y Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CAIA.
- Meagher, J. (2008). *Heilbrunn Timeline of Art History*, Estados Unidos, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. Recuperado de http://www.metmuseum.org/toah/hd/gnrrn/hd_gnrrn.htm
- Mitchell, W. J. T. (2002). *Landscape and Power*. Chicago, Estados Unidos: Chicago University Press.

Nancy, J. L. (2006). *La mirada del retrato*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En C. Reiman e I. Saenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte* (pp. 17-43). Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.

Pérez Vejo, T. (2001). *Pintura de historia e identidad nacional en España*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.

Ramírez, F. (2013). México hacia 1858: las artes visuales como el campo de una batalla simbólica. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (3). Recuperado de

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=118&vol=3

Robbio, N. (2017). *Modelos para una historia americana* [Instalación]. Recuperado de https://galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/ROBBIO_bx_0.pdf

Sardón, M. (2012). *Morfologías de la mirada* [Video digital en pantalla]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/arselectronica/9307218970/in/photolist-7MMNx2-gaU4Da-FMPvw7-nT1CQ3-289URLw-289USDy-289URnL-AUYfJT-M9MzQ4-BiVGo9-fLjdmg-WWtcBx-VX92De-fbrVWA-fKRC8i-fL9dWd-fLSEq2-2aWWZrg-dNHiy4-2aPuHVF-5Bb43Y-6DqNZy-auiCRz/>

Schklowski, V. (1929). El arte como artificio. En T. Todorov (ed.) (2008), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Velázquez Guadarrama, A. (2013). La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (3). Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=113&vol=3

Williams, R. (2011). *El campo y la ciudad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.



APÉNDICE

GLOSARIO DE TÉRMINOS RELATIVOS A LA LÍNEA EN EL LENGUAJE VISUAL

CLELIA CUOMO, AGUSTÍN SIRAI,
LUCÍA DELFINO, MARIEL CIAFARDO

LÍNEA

Entendida desde la geometría, la línea es una sucesión infinita de puntos, abstracta y unidimensional; pero como elemento del lenguaje visual se presenta siempre de un modo concreto, en condiciones determinadas y con una cierta materialidad. Cuando algo se percibe como línea determina longitudes y tensiones, define recorridos. La percepción de la línea, al igual que la de la textura, depende de la distancia del observador: producto de la cercanía o el alejamiento una línea puede transformarse en un plano y viceversa. La línea es, quizá, del recurso más elemental de la expresión visual: define los contornos de las formas, materializa la escritura y, ante todo, es la huella de un movimiento, el registro de la acción simple de trazar. A su vez, puede percibirse como borde visual en el encuentro entre dos planos o desarrollarse en las tres dimensiones del espacio.

LÍNEA COMO COMPONENTE VISUAL EN SÍ MISMO

La línea posee siempre determinadas características que son producto de su materialidad, de las herramientas utilizadas en su ejecución, de su soporte y de su trazado. Toda línea tiene una cierta extensión, una o varias direcciones, grosor y color; puede experimentar accidentes en su recorrido que implican variaciones y combinaciones de esos rasgos.

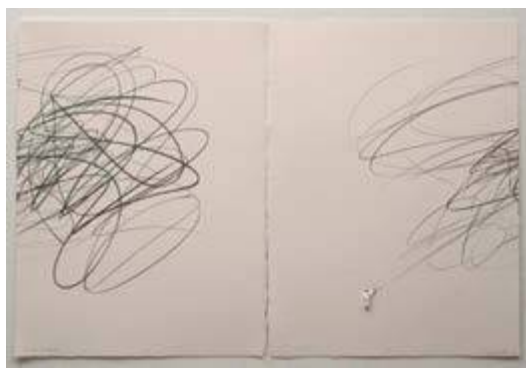


Figura 1. *Hacerlo dos veces* (2013), de Liliana Porter¹

LÍNEA COMO LÍMITE

Una de las funciones principales de la línea es delimitar contornos, definir formas figurativas o abstractas; es una línea límite que da origen al plano. Genera percepción de una entidad distinta de ella, una forma.



Figura 2. *Diáspora* (2016), de Jorge Macchi²

LÍNEA SEGÚN SU FORMA

La línea puede ser recta, curva o una combinación de ambas. A su vez, cuando la línea cambia de dirección en su recorrido, la recta se transforma en quebrada y la curva en ondulada, lo que hace posible, de acuerdo a su regularidad o irregularidad, diferenciar el ritmo de ese quebramiento u ondulación.

Línea recta



Figura 3. *Pink out of corner (to Jasper Johns)* (1963), de Dan Flavin³

Línea curva



Figura 4. *Disco 3* (2013), de Gabriela Boer⁴

Línea combinada

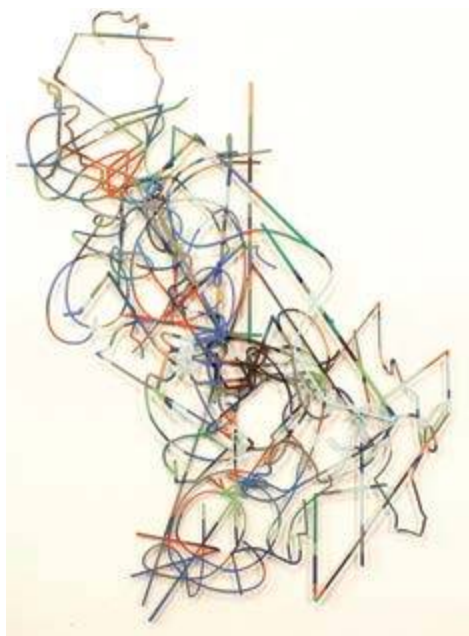


Figura 5. *El hueso de la pintura* (2019), de Julia Masvernat⁵

LÍNEA SEGÚN SU DIRECCIÓN

Las líneas pueden ser horizontales, verticales u oblicuas (ascendentes o descendentes, de acuerdo al orden occidental de lectura). Este criterio puede aplicarse a líneas simples y compuestas (quebradas y onduladas), en estas últimas a partir de una dirección principal o dominante.

Línea horizontal



Figura 6. *Patrimonio* (2003), de Ana Gallardo⁶

Línea vertical



Figura 7. *Por donde nunca fui* (2014), de Gabriela Boer⁷

Línea oblicua



Figura 8. *Caballo futurista* (2018), de Valentino Tettamanti⁸

LÍNEA SEGÚN LAS VARIACIONES EN SU RECORRIDO

Línea continua

Mantiene un trazo sin interrupciones.



Figura 9. *Lisp* (1968), de Edward Ruscha⁹

Línea discontinua

Presenta interrupciones en su recorrido.



Figura 10. *Tevere* (2006), de Jorge Macchi¹⁰

Línea homogénea

Presenta en todo su recorrido el mismo grosor.



Figura 11. *La mujer y el origen* (2016), de Gabriela Caregnato¹¹

Línea modulada

Sufre alteraciones, aumentando o disminuyendo su grosor. Otra posibilidad es la *modulación cromática* de la línea, que se da a partir de una variación en su recorrido de cualquiera de las tres dimensiones del color: matiz, tono o saturación. Cuando esta variación es de altura lumínica suele hablarse de *línea valorizada*. En la obra de Virginia Buitrón se puede observar una modulación tanto en el grosor como en el valor de la línea.



Figura 12. *Tercerización orgánica* (2016), de Virginia Buitrón¹²

Línea texturada

La textura de la línea puede darse por alteraciones en su grosor o en su color, por interrupciones del trazo o por la repetición lineal de uno o más elementos. Es fundamental la relación de tamaño y frecuencia de esa repetición o variación para que la línea se perciba texturada y no valorizada, modulada o como la suma de elementos diferenciados. En la obra de Rosario Salgado la frecuencia en la alternancia cromática genera la percepción de una línea texturada.



Figura 13. *S/T* (2012), de Rosario Salgado. De la serie *Ejercicios*¹³

LÍNEA SEGÚN SU TRAZADO

Es posible distinguir entre líneas orgánicas y geométricas. Esta clasificación suele ser imprecisa y muchas veces se sustenta en criterios dispares para establecer esa diferencia: es así que pueden considerarse geométricas las líneas trazadas con ayuda de alguna herramienta, como una regla o un compás, u orgánicas a aquellas que sugieren «formas de la naturaleza». No obstante, un rasgo que puede ser tenido en cuenta para sostener esta distinción tiene que ver con la regularidad o la irregularidad en los distintos aspectos que hacen al trazado de una línea.

En la obra de Liliana Porter, el hilo se percibe como una línea orgánica, mientras que los triángulos impresos en el borde inferior izquierdo y

superior derecho, así como la marca de registro de la matriz, como línea geométrica.



Figura 14. Corte (1970), de Liliانا Porter¹⁴

REFERENCIAS

Flavin, D. (1963). *Pink out of corner (to Jasper Johns)* [Instalación]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/es/dan-flavin>

Ruscha, E. (1968). *Lisp* [Pintura]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/es/edward-ruscha/lisp-1968>

NOTAS

1 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

2 Obra con autorización de la autor para su reproducción

3 Obra que puede utilizarse con fines educativos.

4 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

5 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

6 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

7 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

8 Obra con autorización del autor para su reproducción.

9 Obra que puede utilizarse con fines educativos.

10 Obra con autorización del autor para su reproducción.

- 11 Obra con autorización de la autora para su reproducción.
- 12 Obra con autorización de la autora para su reproducción.
- 13 Obra con autorización de la autora para su reproducción.
- 14 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

GLOSARIO DE TÉRMINOS RELATIVOS A LA TEXTURA EN EL LENGUAJE VISUAL

CLELIA CUOMO, AGUSTÍN SIRAI, LUCÍA DELFINO,
MARIEL CIAFARDO

TEXTURA

Es uno de los componentes del lenguaje visual y está presente en toda materia. Se trata de una propiedad cualitativa de las superficies, susceptible de ser percibida por la vista y/o por el tacto. Se la ha definido también como la apariencia externa de la estructura de los materiales o el efecto de los distintos tratamientos posibles sobre ellos (Crespi & Ferrario, 1995). La palabra textura se refiere al orden de los hilos en el tejido de una tela, lo que sugiere que atender a la textura de una superficie implica entender su constitución a partir de la integración de distintos elementos que forman una unidad de otra naturaleza. La percepción de la textura supone, entonces, la existencia de elementos texturantes que se repiten de acuerdo a un ritmo determinado y la condición de que esos elementos no puedan ser percibidos individualmente como formas. En este sentido, la percepción de la textura presenta ciertos límites definidos a partir de la distancia de un observador. Es necesario mencionar que, a los efectos prácticos, esta noción de textura entendida a partir de la repetición de un elemento texturante no resulta de mucha utilidad para analizar o producir texturas lisas. Si bien la idea de textura alude, por lo general, a «la especie de sensación táctil que produce visualmente» una superficie determinada (Groupe μ , 1993, p. 61), cualidades eminentemente visuales, como el brillo o la opacidad, constituyen rasgos posibles de la textura.

BRILLO

Es el efecto relativo a la cantidad de luz y al modo en que una superficie la refleja. Se contrapone a la opacidad.



Figura 1. *El frijol* (2006), de Anish Kapoor¹



DENSIDAD

Es la cualidad relativa al aumento o a la disminución del intervalo que existe entre un elemento textural y otro. Junto con el tamaño y la direccionalidad, determina la característica general de la textura.



DIRECCIONALIDAD

Es la orientación que puede percibirse en una textura determinada en virtud de la forma de los elementos texturantes, las relaciones de tamaño entre ellos o las variaciones de la densidad. En muchos casos, puede dar cuenta de un gesto en la aplicación de una materia, como por ejemplo, en el tipo de pincelada característico del impresionismo.



Figura 4. *Red Blue Yellow* (1972), de Gerhard Richter⁴

DISTANCIA CRÍTICA

Es el límite o el umbral perceptual de la textura. Es la distancia necesaria para que los elementos texturales no se distingan aislados, no se interpreten como formas sino que se integren perceptualmente en la totalidad de una superficie (Groupe μ , 1993).



Figura 5. *Sunflower Seeds* [Semillas de girasol] (2007), de Ai Weiwei⁵

ELEMENTO TEXTURAL

Es la partícula cuya repetición constituye la textura. Se caracteriza por tener una dimensión reducida que impide su lectura como forma individual. Esta dimensión reducida es relativa a la escala de la superficie texturada y a la distancia del observador. Se clasifica en mácula y grano.

GRANO

Es el elemento textural de la textura táctil (Groupe μ , 1993).



Figura 6. *TU (tuyo y a pesar tuyo)* (2011), de Fabio Risso⁶

INTERSTICIO O INTERVALO

Es el espacio entre un elemento textural y otro.

MÁCULA

Es el elemento textural de la textura visual (Groupe μ , 1993).



Figura 7. *Composition book* (2015), de Agustina Girardi⁷

MANERA

Es el modo de aplicación de una materia o el tratamiento que da como resultado una textura. De acuerdo al instrumento y al procedimiento utilizado, determina las características que adquieren los elementos texturales y el ritmo de su repetición. Supone modificaciones de una materia que pueden ser sustractivas [Figura 8], aditivas [Figura 9] o la combinación de ambas (Groupe μ , 1993).



Figura 8. *Esfera* (1957), de Lucio Fontana⁸



Figura 9. *Acéfala* (2015), de Leila Córdoba⁹

MATERIA

Todo material presenta una textura particular y posibilita determinados tratamientos que pueden alterar sus características mediante diversos tipos de alteración o de sustracción.



Figura 10. *Abrigo original* (2013), de Juan Pablo Rosset¹⁰

OPACIDAD

Característica vinculada a la absorción y la dispersión de la luz en una superficie. Se contrapone al brillo.



Figura 11. *Skyviewing Sculpture* (1969), de Isamu Noguchi¹¹

RITMO

Es el resultado de la sucesión y la alternancia entre los elementos texturales y los intersticios de una textura: es el orden o la ley de la repetición.



Figura 12. *Materia fría y oscura* (1991), de Cornelia Parker¹²

SOPORTE

Es aquella superficie sobre la cual se genera una imagen. Tiene un papel determinante en toda textura debido a que su materialidad condiciona el elemento plástico, habilita o restringe los tratamientos posibles.

TAMAÑO

Se refiere a la dimensión del elemento textural que puede agrandarse o achicarse. Junto con la densidad y la direccionalidad, determina la totalidad de la textura.

TEXTURA GEOMÉTRICA

Es aquella textura cuya estructura se basa en una organización previsible matemáticamente. Está determinada, principalmente, por el ritmo de la textura, pero es posible ver cómo puede influir también la forma del elemento texturante.



Figura 13. *Biombo y Sofá cama* (2008), de Mona Hatoum¹³

TEXTURA HÁPTICA

Es la textura en cuya aprehensión se establece una equivalencia entre la percepción visual y la táctil. Se aprecia en sentido temporal, por ejemplo, al recorrer una superficie con la mano.

TEXTURA ORGÁNICA

Es aquella textura cuya repetición no sigue un ritmo previsible matemáticamente.

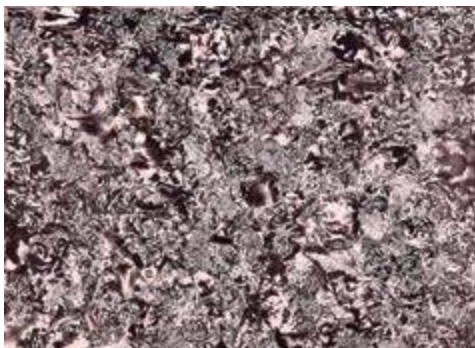


Figura 14. *Sin título (paisaje)* (2004-2005), de Eduardo Stupía¹⁴

TEXTURA TÁCTIL

Es la que se percibe mediante el sentido del tacto. Pueden clasificarse en lisas o rugosas, suaves o ásperas, etcétera. Siempre tiene algún tipo de manifestación visual que puede o no ser coincidente en cuanto a la sensación sugerida.



Figura 15. *Object (Le Déjeuner en fourrure)* (1936), de Meret Oppenheim¹⁵

TEXTURA TIPOGRÁFICA

Es la textura conformada por letras o por palabras como elemento texturante.



Figura 16. *Liebig I* (2018), de Eric Markowski¹⁶

TEXTURA VISUAL

Es la que se percibe por medio del sentido de la vista sin que haya una correspondencia en su percepción táctil.



Figura 17. *Junté todas las lágrimas que lloré por vos* (2015), de Ailin Lamas¹⁷

TRAMA

En sentido amplio, suele utilizarse para denominar a la textura generada a partir de la repetición de un módulo regular que no presenta intersticio entre los elementos texturantes. En sentido estricto, es la textura conformada por la repetición, el entrecruzamiento o la acumulación de líneas.



Figura 18. *Esfera* (1959), de Gego¹⁸

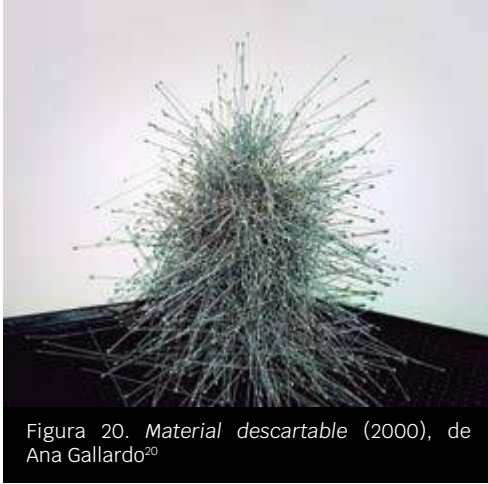


Figura 20. *Material descartable* (2000), de Ana Gallardo²⁰

REFERENCIAS

Crespi, I., Ferrario, J. (1995). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: EDUDEBA.

El Anatsui (2004). *Hovor II* [Textil]. Recuperada de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Anatsui,_Hovor_II_\(2004\)_40221518735.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Anatsui,_Hovor_II_(2004)_40221518735.jpg)

Fontana, L. (1957). *Esfera* [Escultura]. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fontana_Lucio_sfere_28215.jpg

Gego (1959). *Esfera* [Escultura]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/es/gego/esfera-1969>

Groupe µ. (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid, España: Cátedra.

Kapoor, A. (2006). *El frijol* [Escultura]. Recuperada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Cloud_Gate_%28%22The_Bean%22%29%2C_Chicago_1_26_18_%2839343630775%29.jpg

Noguchi, I. (1969). *Skyviewing Sculpture* [Escultura]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/es/isamu-noguchi/skyviewing-sculpture-1969>

Oppenheim, M. (1936). *Object (Le Déjeuner en fourrure)* [Escultura]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/es/meret-oppenheim>

Parker, C. (1991). *Materia fría y oscura* [Instalación]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/damiavos/16011339254>

Richter, G. (1972). *Red Blue Yellow* [Pintura]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/es/gerhard-richter/red-blue-yellow>

Stupía, E. (2004–2005). *Sin título (paisaje)* [Pintura]. Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/10941/>

Weiwei, A. (2007). *Sunflower Seeds* [Semillas de girasol] [Fotografía]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/waldopepper/5391444478>

NOTAS

- 1 Obra que puede utilizarse con fines educativos.
- 2 Obra con licencia <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/deed.en>, que puede ser utilizada con fines educativos.
- 3 Obra con autorización de la autora para su reproducción.
- 4 Obra que puede utilizarse con fines educativos.
- 5 Obra con licencia <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/deed.en>, que puede ser utilizada con fines educativos.
- 6 Obra con autorización del autor para su reproducción.
- 7 Obra con autorización de la autora para su reproducción.
- 8 Obra que puede utilizarse con fines educativos.
- 9 Obra con autorización de la autora para su reproducción.
- 10 Obra con autorización del autor para su reproducción.
- 11 Obra que puede utilizarse con fines educativos.
- 12 Obra con licencia <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/deed.en>, que puede ser utilizada con fines educativos.
- 13 Imagen extraída de *Jaque al arte*: <https://jaquealarte.com/mona-hatoum-desde-afuera/>
- 14 Obra que puede utilizarse con fines educativos.
- 15 Obra que puede utilizarse con fines educativos.
- 16 Obra con autorización del autor para su reproducción.
- 17 Obra con autorización de la autora para su reproducción.
- 18 Obra que puede utilizarse con fines educativos.
- 19 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

TÉRMINOS DE USO DEL VALOR EN ACROMÁTICOS¹

MARIEL CIAFARDO Y CLELIA CUOMO

ACROMÁTICOS

Los acromáticos, como su nombre lo indica, carecen de color: blanco y negro y las variables de grises producidas por la mezcla de ambos. A pesar de que la mayoría de los materiales acromáticos tienden a ser percibidos como, por ejemplo, blancos amarillentos, blancos azulados, etcétera, o negros terrosos, negros azulados, etcétera, con el tiempo se generalizó la idea de «no color» contradiciendo las primeras acepciones, ya que el hombre reconoció y nombró como colores —desde los orígenes y en diversas culturas— en primer lugar al negro, blanco y rojo, y luego a los demás. En el lenguaje coloquial se los sigue llamando «colores» o «colores sin color» más allá de la convención disciplinar que los designa como *acromáticos*.

VALOR EN LOS ACROMÁTICOS

El valor es una propiedad tanto de los acromáticos como de los colores que se refiere al grado de luminosidad. De este modo, estudiar el valor es un acercamiento al problema de la luz y al clima lumínico que presenta una producción artística.

ESCALA DE ACROMÁTICOS

La escala de acromáticos es un esquema de organización presentado en forma de columna [Figura 1]. La más utilizada es la conformada por nueve valores. Entre el blanco (valor 9) y el negro (valor 1) —polares de la escala— se ubican siete grises en secuencia gradual, provenientes de su mezcla en distintas proporciones. Se trata de una convención, dado que el ojo humano es capaz de percibir una cantidad de grises mucho mayor.

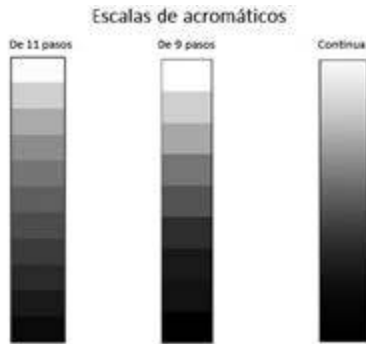


Figura 1. Escala de acromáticos

Tradicionalmente, este esquema recibió el nombre de «escala de valores». Sin embargo, dicha denominación resulta incorrecta y puede llevar a confundir, como si fuesen sinónimos, el valor con los acromáticos. Recordemos que el valor es una propiedad de los acromáticos y de los colores.

Esta escala se utiliza para sistematizar el estudio de las armonías de acromáticos en la luz representada en las imágenes bidimensionales. Por extensión, se aplica también a las obras tridimensionales.

CLAVES TONALES

Las claves son armonías que proponen, esquemáticamente, seis posibles relaciones entre los acromáticos [Figura 2]. Cada clave está constituida por tres acromáticos, distribuidos cuantitativamente en la superficie de la imagen de la siguiente manera: a) dominante (abarca el 65-70 % de la superficie); b) subordinado (el 25-30 %); c) acento (el 5-10 %).

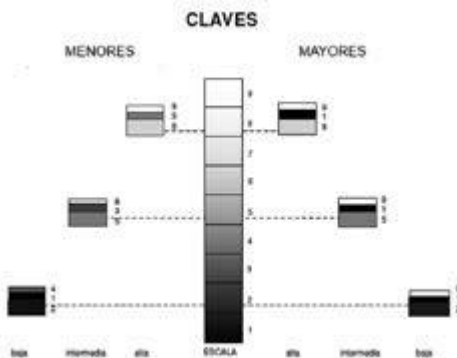


Figura 2. Claves tonales

Las claves se clasifican de acuerdo a dos variables: el nivel de contraste lumínico y la altura lumínica. Según el contraste lumínico podrán ser *mayores* o *menores*. Las mayores presentan un máximo de contraste lumínico, por lo cual en ellas se advierte siempre la presencia de blanco y negro (es decir, de los polares) más un gris. Por el contrario, las claves menores presentan un mínimo de contraste lumínico, por lo que en ellas podrá estar presente el blanco o el negro, o estar compuesta solo por grises.

Según la altura lumínica, las claves podrán ser *altas*, *intermedias* o *bajas*. Esta denominación alude al grado de luminosidad general de la imagen, que está determinado por el gris dominante.

De este modo, las seis claves son las siguientes: clave mayor alta, clave mayor intermedia, clave mayor baja, clave menor alta, clave menor intermedia, clave menor baja.

Clave mayor alta:
máximo contraste,
alta luminosidad
[Figura 3].

Acento: valor 1
(negro)
Subordinado: valor 9
(blanco)
Dominante: valor 7



Figura 3.
Clave mayor alta

Clave mayor intermedia:
máximo contraste,
luminosidad
intermedia [Figura 4].

Acento: valor 9
(blanco) o valor 1
(negro)
Subordinado: valor 1
(negro) o valor 9
(blanco)
Dominante: valor 5



Figura 4.
Clave mayor intermedia

Clave mayor baja:
máximo contraste,
baja luminosidad
[Figura 5].

Acento: valor 9
(blanco)
Subordinado: valor 1
(negro)
Dominante: valor 3



Figura 5.
Clave mayor baja

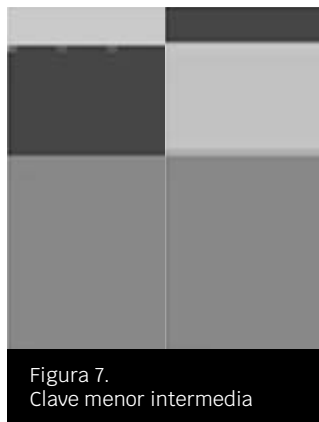
Clave menor alta:
mínimo contraste,
alta luminosidad
[Figura 6].

Acento: valor 5
Subordinado: valor 9 (blanco)
Dominante: valor 7



Clave menor intermedia:
mínimo contraste,
luminosidad intermedia
[Figura 7].

Acento: valor 3 o 7
Subordinado: valor 7 o 3
Dominante: valor 5



Clave menor baja:
mínimo contraste,
baja luminosidad
[Figura 8].

Acento: valor 5
Subordinado: valor 1 (negro)
Dominante: valor 3



Si bien estos esquemas resultan ordenadores para realizar un primer acercamiento al tema y para adquirir vocabulario disciplinar, rara vez las proporciones se verifican en las obras concretas. Por esta razón, es conveniente reconocer los climas lumínicos generales más que cuantificar las zonas de la imagen.



Figura 9. Clave mayor alta
Head of Leda (1504-1506), de Leonardo Da Vinci?



Figura 10. Clave mayor intermedia
Tree of Life, de Hengki Koentjoro



Figura 11. Clave mayor baja
Village (2008), de Rachel Whiteread³



Figura 12. Clave menor alta
El cuerpo que me lleva (1984), de Ernesto Neto⁴



Figura 13. Clave menor intermedia
Igloo de una piedra (1982), de Mario Merz⁵



Figura 14. Clave menor baja
Nero (1967), de Agostino Bonalumi⁶

CONTRASTE DE ACROMÁTICOS

Un mismo acromático se percibe de diferente manera según se altere la intensidad lumínica del área que lo rodea [Figura 15].



Figura 15. Contraste de acromáticos

INVERSIÓN DE CLAVE

Se denomina inversión de clave a la alteración en las proporciones de los valores de una clave, es decir, a la subversión de los porcentajes esperables del dominante, el subordinado y el acento. En una clave invertida, el dominante ya no es el gris que le da la denominación, sino el blanco o el negro [Figura 16]. Entonces, por ejemplo, una clave mayor alta invertida está constituida por el dominante blanco, el subordinado negro y el acento gris 7.



Figura 16. Inversión de clave
The Language (1948), de Alexandre O'Neil⁷

POLARES

Los polares, como ya hemos señalado, son los extremos de la escala: el blanco y el negro. Se aplica a aquellas imágenes producidas exclusivamente por estos dos acromáticos [Figura 17].



Figura 17. Polares
Wall Drawing #356 BB. Cube Without a Cube
(2003), de Sol LeWitt⁸

NEGATIVIZACIÓN

Consiste en la inversión de los valores de una imagen, cromática o acromática. Se trata de un procedimiento por medio del cual las zonas luminosas de la imagen se vuelven oscuras y, a la inversa, las zonas oscuras se vuelven claras [Figura 18]. Para que la negativización sea percibida como tal, es preciso que las formas sean reconocibles (por ejemplo: dientes, ojos u otras figuras cuyos rasgos formales sean estables). De lo contrario —y lo mismo ocurre con la abstracción— las imágenes serán percibidas como reversibles.



Figura 18. Negativización
El Mac, detalle de mural

ISOVALENCIA

Isovalencia es un término que significa igual altura lumínica (claridad u oscuridad) entre un color y un acromático (iso=igual, valencia=valor). Se aplica a la comparación entre los colores y los acromáticos o entre los colores entre sí.

La tabla de isovalencia es un esquema que presenta las correspondencias entre los nueve acromáticos y los doce colores del círculo cromático, saturados o desaturados [Figura 19].

El amarillo es el color más luminoso dentro de los colores puros (valor 8) y el violeta el más oscuro (valor 2). La tabla permite reconocer el resto de las isovalencias:

Valor 7: gris 7, anaranjado-amarillento, amarillo-verdoso

Valor 6: gris 6, anaranjado, verde

Valor 5: gris 5, rojo-anaranjado, verde-azulado

Valor 4: gris 4, rojo, azul

Valor 3: gris 3, violeta-rojizo, azul-violáceo



Figura 19. Tabla de isovalencia

El siguiente esquema ejemplifica la isovalencia entre los acromáticos y un color desaturado (la desaturación es la pérdida de pureza del color por medio de la mezcla con acromáticos o con otro color). En este caso, el rojo (valor 4) al ser desaturado con blanco puede elevar su luminosidad hasta el valor 8 y al ser desaturado con negro, al valor 2 [Figura 20]. El mismo resultado puede obtenerse partiendo de cualquier color.

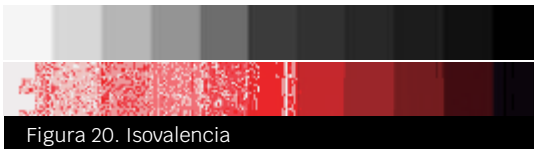


Figura 20. Isovalencia

REFERENCIAS

Bonalumi, A. (1967). *Nero* [Pintura]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/agostino-bonalumi>

Da Vinci, L. (1504-1506). *Head of Leda* [Pintura]. Recuperada de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Leonardo_da_Vinci_-_Head_of_Leda_-_Google_Art_Project.jpg

El Mac (s.f). Sin título [detalle de mural]. Recuperado de <http://www.creativossinideas.com/tag/street-art/page/2/>

Koentjoro, H. *Tree of Life* [Fotografía]. Recuperada de <https://www.thephoblographer.com/2016/11/08/hengki-koentjoro-captures-minimalist-beauty-ocean/>

LeeWitt, S. (2003). *Wall Drawing #356 BB, Cube Without a Cube* [Fotografía]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/clairity/3487393494>

Merz, M. (1982). *Igloo de una piedra* [Fotografía]. Recuperada de https://es.wikipedia.org/wiki/Mario_Merz

Neto, E. (1984). *El cuerpo que me lleva* [Fotografía]. Recuperada de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernesto_Neto_-_le_corps_qui_me_porte_-_Mus%C3%A9e_Guggenheim_Bilbao_Museum_Picture_Image_Photo_Photography_Spain_Espagne_\(13944300099\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernesto_Neto_-_le_corps_qui_me_porte_-_Mus%C3%A9e_Guggenheim_Bilbao_Museum_Picture_Image_Photo_Photography_Spain_Espagne_(13944300099).jpg)

O'Neil, A. (1948). *The Language* [Tinta india sobre papel]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/pedrosimoes7/28705035442>

Whitread, R. (2008). *Village* [Fotografía]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/muthu/3183133199/>

NOTAS

1 Si bien los glosarios normalmente responden a un orden alfabético, en este caso se optó por una secuencia conceptual, en función de priorizar la comprensión del tema.

2 Obra de dominio público.

3 Obra que puede ser utilizada con fines educativos. El enlace desde el que se ha extraído la imagen puede verse en las referencias al final del capítulo.

4 Obra con licencia que permite su reproducción.

5 Obra de dominio público.

6 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

7 Obra con licencia que permite su reproducción.

8 Obra con licencia que permite su reproducción.

BREVIARIO TÉCNICO DE TÉRMINOS DE USO DEL COLOR

MARIEL CIAFARDO, CLELIA CUOMO, EDGAR DE SANTO

ACROMÁTICOS

Los acromáticos son, etimológicamente, valores que carecen de color: el blanco, el negro y las variables de grises producidas por la mezcla de ambos. A pesar de que la mayoría de los materiales acromáticos tienden a ser percibidos como, por ejemplo, blancos amarillentos, blancos azulados o negros terrosos, negros violáceos, con el tiempo se generalizó la idea de «no color», contradiciendo las primeras acepciones, ya que desde los orígenes —y en diversas culturas— el hombre reconoció y nombró como colores, en primer lugar, al negro, al blanco y al rojo, y luego a los demás. En el lenguaje coloquial se los sigue llamando «colores» o «colores sin color», más allá de la convención disciplinar que los designa como *acromáticos*.

ARMONÍA

La armonía es la relación entre los colores. El término proviene de la composición musical (la armonía musical estudia la relación simultánea o sucesiva entre las alturas de los sonidos) [Figura 1].

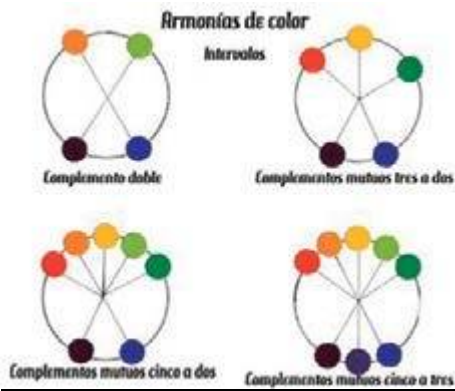


Figura 1. Armonías de color¹

ATLAS

El atlas es la clasificación metódica o el sistema ordenado de colores que constituye un inventario. Los criterios de selección varían de un atlas a otro. Pueden utilizar como eje rector la similitud en la apariencia, la

especificidad cromática, la constancia de diferencias percibidas, etcétera [Figuras 2 y 3].

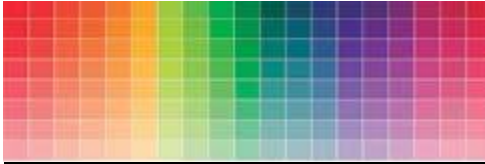


Figura 2. Atlas²

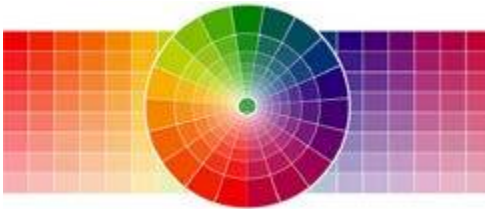


Figura 3. Atlas³

CÍRCULO CROMÁTICO DE POPE (SUSTRATIVO)

El Círculo cromático de Pope propone la clasificación básica en los doce colores que lo componen. Distingue cuatro tríadas armónicas principales [Figura 4].

Tríada primaria: rojo, amarillo y azul [Figura 5].

Tríada secundaria: verde, naranja y violeta [Figura 6].

Tríada terciaria cálida: anaranjado-amarillento, violeta-rojizo y verde-azulado [Figura 7].

Tríada terciaria fría: amarillo-verdoso, azul-violáceo y rojo-anaranjado [Figura 8].

También se divide en dos áreas: una fría y otra cálida, según la temperatura perceptual que se experimenta de los colores. La fría va desde el amarillo-verdoso hasta el violeta y la cálida se extiende desde el violeta-rojizo hasta el amarillo. Esta división es recuperada de la teoría de Aristóteles, quien clasificaba los colores en los de la tierra y del fuego, y los del cielo y el agua.

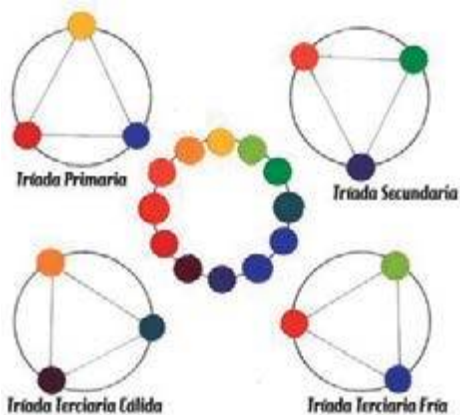


Figura 4. Círculo de Pope y tríadas primaria, secundaria y terciarias⁴



Figura 5. Tríada primaria *Rouge Jaune Noir Bleu entre les disques et les trapèzes* (2015), de Felici Varini⁵



Figura 6. Tríada secundaria *La avenida de las acacias en el Bois de Boulogne* (1905), de Roger Noël François de La Fresnaye⁶



Figura 7. Tríada terciaria cálida
Desnudo en la bañera (1935), de Odilon Redon⁷



Figura 8. Tríada terciaria fría
Retrato con una botella de vino (1906), de Edvard Munch⁸

CÍRCULO CROMÁTICO CMY (SUSTRATIVO)

El Círculo cromático CMY recupera la organización del círculo anterior. La tríada primaria está formada por cian, magenta y amarillo y la tríada secundaria por azul, verde y rojo. La fusión de los primarios da como resultado el negro. A esta mezcla se la designa «síntesis sustractiva». Se utiliza para impresiones gráficas [Figura 9].

CÍRCULO CROMÁTICO RGB (ADITIVO)

El Círculo cromático RGB está compuesto por colores luz. Los primarios de este círculo son el verde, el rojo y el azul. Su fusión compone la luz blanca.

A esta mezcla se la designa «síntesis aditiva» [Figura 10]. Las mezclas parciales de estas luces dan origen a la mayoría de los colores del espectro visible. Se utiliza en monitores, televisores, cañones de proyección, filtros de iluminación teatral, etcétera.



Figura 9. Círculo cromático CMY (sustractivo)⁹

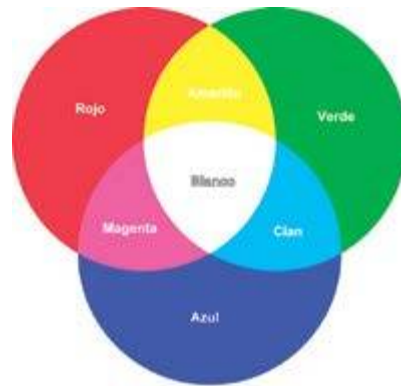


Figura 10. Círculo cromático RGB (aditivo)¹⁰

COLOR

El color es la impresión originada por la acción de las radiaciones lumínicas de los cuerpos o las sustancias reflejantes que impresionan los órganos visuales. La identificación de los diferentes colores del espectro depende de la longitud de onda. El color posee dos cualidades intrínsecas en la teoría contemporánea: el valor (grado de luminosidad o de oscuridad) y la saturación o croma (grado de pureza). En la teoría tradicional, la temperatura era asumida como cualidad del color, pero, al ser un valor relativo a una experiencia subjetiva, dejó de enunciarse como tal.

COLORES ALTERNOS

Los colores alternos son aquellos que se ubican en el círculo cromático separados por otro color, es decir, en una relación de alternancia, conformando tríadas armónicas. Por ejemplo: en el *círculo tradicional*, en la tríada que tiene al amarillo como color central, sus alternos son el anaranjado y el verde, y la tríada que tiene al anaranjado como base se completa con los alternos amarillo y rojo [Figura 11].

Las tríadas se clasifican según su color central:

* Alternos de primer grado: tienen como color central un primario [Figura 12].

* Alternos de segundo grado: tienen como color central un secundario.

* Alternos de tercer grado: tienen como color central un terciario.

Los alternos de segundo grado no generan quebramiento del color, ya que en la tríada nunca aparecen los tres primarios (situación que posibilita esta desaturación). Por ejemplo: los alternos al violeta son el rojo y el azul, por lo cual las posibles mezclas de los tres solo van a dar variantes del violeta, más rojizos o más azulados [Figura 11].

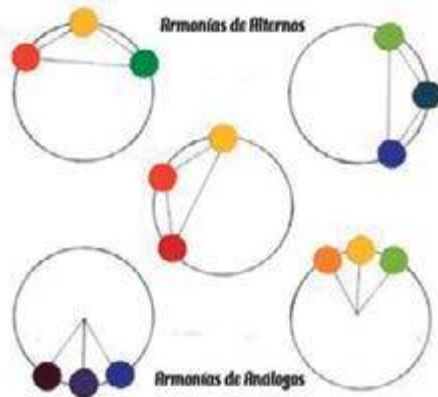


Figura 11. Armonías de alternos y de análogos¹¹

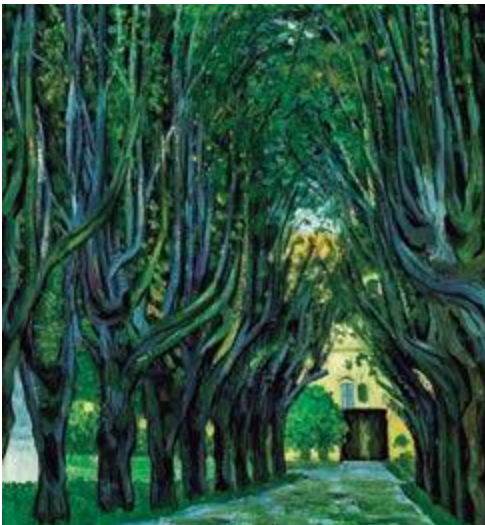


Figura 12. Alternos de segundo grado
Avenue Schloss Kammer Park (1912), de
Gustav Klimt¹²

COLORES ANÁLOGOS O ADYACENTES

Los colores análogos o adyacentes se ubican en el círculo cromático de manera contigua, conformando tríadas armónicas [Figuras 11 y 13]. Por lo tanto, los colores que componen las tríadas de análogos tienen una misma identidad cromática.

Existen armonías de análogos a colores primarios, secundarios y terciarios. Por ejemplo: en el Círculo de Pope, la tríada de análogos al amarillo, la completan el anaranjado-amarillento y el amarillo-verdoso y la tríada de análogos que tiene como base al violeta la completan el azul-violáceo y el violeta-rojizo.



Figura 13. Análogos
Orange and Yellow (1956), de Mark
Rothko¹³

COLOR FLUORESCENTE

El color fluorescente es el sobresaturado que posee una longitud de onda mayor a la del resto de los colores. La sobresaturación puede deberse a una modificación física o química [Figuras 14 y 15].

COLOR LOCAL

El color local es el propio de cada objeto percibido en sí mismo a la luz del día, sin estar en relación con otro u otros colores. Por ejemplo, el verde del pasto, el amarillo de un limón.



Figura 14. *Dem Licht auf der Spur* (2017), de Regine Schumann¹⁴

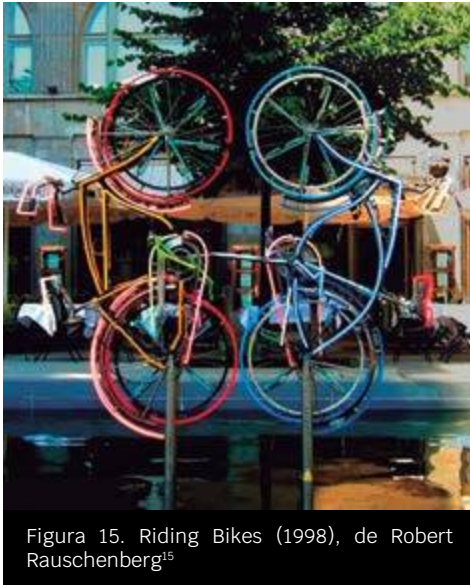


Figura 15. *Riding Bikes* (1998), de Robert Rauschenberg¹⁵

COLOR SIMBÓLICO

El color simbólico es el que se utiliza arbitrariamente para atribuir un significado cultural o religioso y no responde al color real. Por ejemplo, cielos pintados de dorado, cristos amarillos, etcétera.

COLORES OPUESTOS COMPLEMENTARIOS

Los colores opuestos complementarios son aquellos que se ubican diametralmente enfrentados en el círculo cromático. Los opuestos complementarios de primer grado son pares armónicos compuestos por un color primario y un secundario, este último formado por los otros dos

primarios que completan la tríada. Por lo tanto, existen tres pares en el Círculo de Pope: amarillo-violeta [Figura 16]; rojo-verde [Figura 17] y azul-anaranjado [Figura 18].



Figura 16. La femme au mango (1892), de Paul Gauguin¹⁶



Figura 17. Tower of London (2014), de Paul Cummis¹⁷



Figura 18. Dance (II) (1910), de Henri Matisse¹⁸

COLORES PRIMARIOS

Los colores primarios son la base a partir de cuya mezcla se genera el resto de los colores.

COLORES SECUNDARIOS

Los colores secundarios son el resultado de la mezcla de dos colores primarios.

COLORES TERCARIOS

Los colores terciarios son el producto de la mezcla de un primario y de un secundario (no complementarios).

COMPLEMENTOS APROXIMADOS

Los complementos aproximados son pares armónicos formados por un color y uno de los dos colores adyacentes a su opuesto complementario. Por ejemplo, en el Círculo de Pope, el amarillo tiene dos complementos aproximados: hacia la izquierda amarillo/violeta-rojizo y hacia la derecha amarillo/azul-violáceo [Figura 19].

COMPLEMENTOS DIVIDIDOS

Los complementos divididos son tríadas armónicas formadas por un color y por los dos colores adyacentes a su opuesto complementario. Por ejemplo, en el Círculo de Pope el complemento dividido del color amarillo está formado por amarillo/violeta, rojizo/azul-violáceo [Figura 19].

COMPLEMENTOS DOBLES

Los complementos dobles son armonías formadas por dos pares de colores opuestos en el círculo cromático. Por ejemplo, los pares violeta/amarillo y rojo/verde [Figura 19].

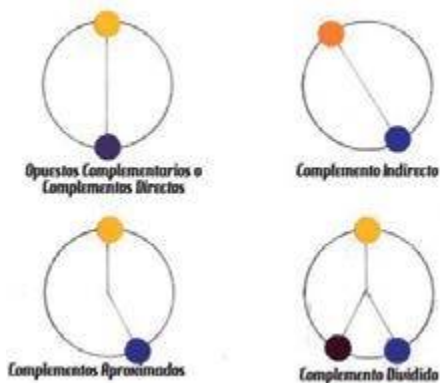


Figura 19. Complementos aproximados¹⁹

CONTRASTE DE COLOR

El contraste de color puede ser lumínico (diferencia de luminosidad), cromático (diferencia de croma) y por temperatura (diferencia entre cálido y frío).

Se le llama también «contraste de color» a la distinción entre dos o más colores. Los grados de contraste se refieren, en esta acepción, a la conjunción de cualidades diferenciadas en una composición. Así, la percepción de un color varía (más claro u oscuro, más cálido o frío) según el color que actúe como fondo [Figura 20].



Figura 20. Contraste de color²⁰

DESATURACIÓN

La desaturación es la pérdida de pureza del color por medio de la mezcla con acromáticos y/o con otro color [Figuras 21 y 22].

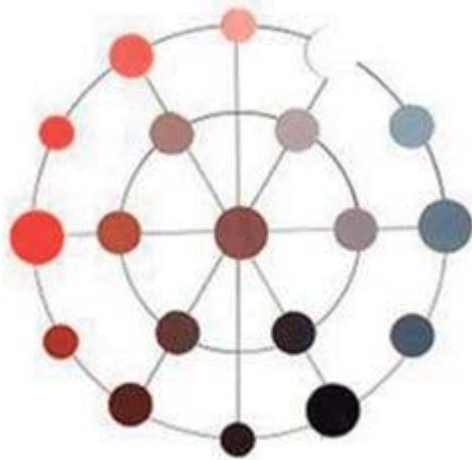


Figura 21. Desaturación²¹



Figura 22. Aldea en Payennet cerca de Gardanne (1886-1890), de Paul Cézanne²²

DESATURACIÓN AL MATIZ

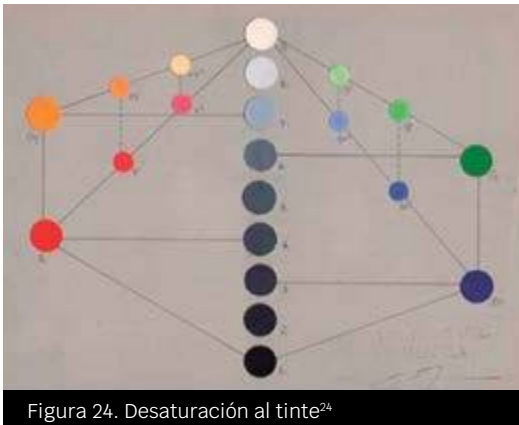
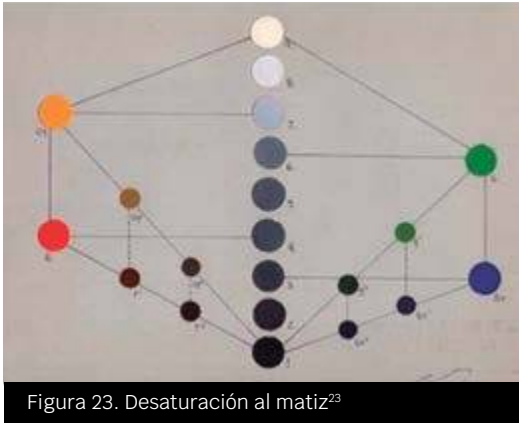
La desaturación al matiz es la pérdida de pureza de un color producida por su mezcla con el acromático negro [Figura 23].

DESATURACIÓN AL TINTE

La desaturación al tinte es la pérdida de pureza de un color producida por su mezcla con el acromático blanco [Figura 24].

DESATURACIÓN AL TONO

La desaturación al tono es la pérdida de pureza de un color producida por su mezcla con gris [Figura 25].



INTERVALO

El intervalo es la distancia entre colores en el círculo cromático.

ISOVALENCIA

La isovalencia es un término que significa igual altura lumínica (iso=igual, valencia=valor). Se aplica a la comparación de los colores y los acromáticos o de los colores entre sí. La tabla de isovalencia es un esquema que presenta las correspondencias entre los nueve acromáticos y los doce colores del círculo cromático, saturados o desaturados [Figuras 26 y 27].



Figura 26. Isovalencia



Figura 27. Noche estrellada (1889), de Vincent Van Gogh²⁶

MODELADO DEL COLOR

El modelado del color es una técnica por la cual el color se mezcla con acromáticos. Es utilizado para crear volumen ilusorio, generando áreas de luz al mezclar el color con blanco y áreas de sombra al modificarlo con negro.

El uso de los grises en la mezcla dependerá de la altura lumínica del color (ver apartado sobre isovalencia), según se trate de generar luces o sombras [Figura 28].

MODULADO DEL COLOR

El modulado de color es una técnica que consiste en la mezcla de un color con otro u otros colores. Al igual que el modelado, es utilizado para crear volumen ilusorio. Se genera sensación de luz y de sombra por medio del uso del contraste de temperatura: los colores cálidos para las zonas de luz y los fríos para las de sombra.

Si bien la mezcla del color con blanco es considerada modelado, dentro de este procedimiento puede ser usado a fin de reforzar áreas de luz o para la representación de un cuerpo cuyo color local sea el acromático blanco [Figura 29].



Figura 28. *Santa Teresa de Avila* (1930), de Tamara Lempicka²⁷



Figura 29. *Mujer con sombrilla* (1875), de Claude Monet²⁸

MONOCROMÍA

La monocromía es una armonía compuesta por un único color de base, el cual es modificado para obtener variantes lumínicas y de pureza al mezclarlo con los acromáticos [Figura 30].

PALETA

La paleta es el resultado de la selección de colores vinculada a decisiones compositivas con fines estéticos [Figuras 31 y 32].

PIGMENTO

El pigmento es materia colorante que puede tener origen natural (mineral, animal o vegetal) o bien artificial, que para su aplicación se diluye en

algún tipo de vehículo (agua, aceite, aguarrás, etcétera) [Figura 33]. En obras contemporáneas, pueden encontrarse ejemplos de utilización de pigmentos sin dilución.



Figura 30. *Cuadratura #05* (2018), de Rodrigo Martín²⁹



Figura 31. *Homenaje a las víctimas de la tortura* (2001), de León Ferrari³⁰



Figura 32. *Daphnis and Chloe* (1958), de Marc Chagall³¹



Figura 33. Pigmentos³²

POLICROMÍA

La policromía consiste en la relación entre colores que pertenecen a distintos sistemas de organización. Reducida, en general, a nociones vagas (que tiene muchos colores) o a una técnica (dar color a una superficie que se quiere decorar, es decir, alude a lo policromado y no a lo policromático), no fue considerada por la tradición como una armonía, dado que la paleta de las obras de arte de la modernidad centroeuropea no presentaba esta característica. Sin embargo, en Latinoamérica, la policromía es ancestral (por ejemplo, en los textiles), razón por la cual el término forma parte de este glosario [Figura 34].

SATURACIÓN

La saturación es la cualidad del color que se refiere al grado de pureza. Un color es saturado cuando se presenta en su máxima pureza.



Figura 34. Sin título (2014), de Florencia Monforte³³

SISTEMAS DE COLOR

Los sistemas son conjuntos de colores que se interrelacionan o que actúan por oposición o por otro criterio organizativo según los distintos autores o corrientes de estudio. Actualmente, los sistemas más utilizados son organizaciones o esquemas convencionales sistematizados geoméricamente, cuya nomenclatura se lee en el sentido de las agujas del reloj (ver el apartado sobre círculos cromáticos).

TEMPERATURA

La temperatura se refiere a las sensaciones térmicas que se atribuyen a los colores. Esta formulación proviene de Aristóteles, quien distinguió los colores del fuego y de la tierra, y los del aire y del agua. Así, se divide el círculo cromático en un área de colores cálidos que se extiende desde el violeta-rojizo hasta el amarillo y otra de colores fríos que va desde el amarillo-verdoso hasta el violeta [Figuras 35, 36 y 37].

TRÍADA

Una tríada es una armonía formada por tres colores de los círculos cromáticos, que se organiza en intervalos regulares generando triángulos.

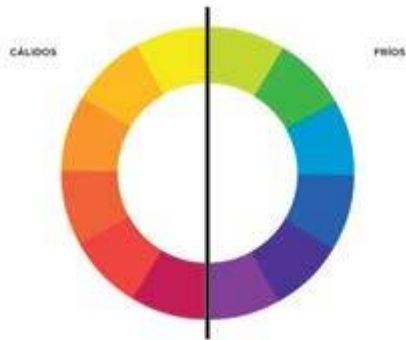


Figura 35. Temperatura³⁴



Figura 36. *Autumn Effect at Argenteuil* (1873), Claude Monet³⁵

Figura 37. *Moret-Bridge in the Summer* (1888), de Alfred Sisley³⁶

QUEBRAMIENTO

El quebramiento es una técnica de la pintura que genera un tipo de desaturación obtenida al mezclar un par de colores opuestos complementarios o los tres primarios. Los quebramientos pueden presentar distintos gradientes de acuerdo a las proporciones de colores que se utilicen, dejando reconocer el color de origen dominante que participa en la mezcla. Cuando no se hace evidente esta identidad cromática es denominada «neutralización» [Figura 38].

VALOR DEL COLOR

El valor es una cualidad que alude (al igual que con los acromáticos) al grado de luminosidad o de oscuridad del color.



Figura 38. *Un par de botas* (1886), de Vincent Van Gogh³⁷

REFERENCIAS

Cézanne, P. (1886-1890). *Aldea en Payennet, cerca de Gardanne* [Pintura]. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne#/media/File:Paul_C%C3%A9zanne_116.jpg

Chagall, M. (1958). *Daphnis and Chloe* [Pintura]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/clairity/3941725222>

Cummis, P. (2014). *Tower of London* [Fotografía]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/13706945@N00/14853070604/in/photostream/>

de La Fresnaye, R. N. F. (1905). *La avenida de las acacias en el Bois de Boulogne* [Pintura]. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boulogne_Fresnaye.jpg

Ferrari, L. (2001). *Homenaje a las víctimas de la tortura* [Arte conceptual]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/leon-ferrari/homenaje-a-las-victimas-de-la-tortura-2001>

Gauguin, P. (1892). *La femme au mango* [Pintura]. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/Paul_Gauguin#/media/File:Paul_Gauguin_126.jpg

Klimt, G. (1912). *Avenue Schloss Kammer Park* [Óleo sobre tela]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/gustav-klimt/avenue-of-schloss-kammer-park>

Lempicka, T. (1930). *Santa Teresa de Avila* [Pintura]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/tylercipriani/24535176911>

Martín, R. (2018). *Cuadratura #05*. Recuperada de www.rodri gomartin.net/obra

Matisse, H. (1910). *Dance (II)* [Pintura]. Recuperada de <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/archive/a/a7/20100414201035%21Matissedance.jpg>

Monet, C. (1873). *Autumn Effect at Argenteuil* [Pintura]. Recuperada de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Claude_Monet_027.jpg

Monet, C. (1875). *Mujer con sombrilla* [Pintura]. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/Claude_Monet#/media/File:Claude_Monet_011.jpg

Munch, E. (1906). *Retrato con una botella de vino* [Pintura]. Recuperada de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Edvard_Munch_-_Self-Portrait_with_a_Bottle_of_Wine_-_Google_Art_Project.jpg

Rauschenberg, R. (1998). *Riding Bikes* [Fotografía]. Recuperada de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rauschenberg3.JPG>

Redon, O. (1935). *Desnudo en la bañera* [Pintura]. Recuperada de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nude-in-the-bathtub-1935.jpg>

Rothko, M. (1956). *Orange and Yellow* [Óleo sobre tela]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/orange-and-yellow>

Schumann, R. (2017). *Dem Licht auf der Spur* [Fotografía]. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Installation_Neuer_Kunstverein_Aschaffenburg_2017.jpg

Sisley, A. (1888). *Moret-Bridge en el verano* [Pintura]. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfred_Sisley_010.jpg

Van Gogh, V. (1886). *Un par de botas* [Pintura]. Recuperada de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scarpe.jpg>

Van Gogh, V. (1889). *Noche estrellada* [Pintura]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/the-starry-night-1889>

Varini, F. (2015). *Rouge Jaune Noir Bleu entre les disques et les trapèzes* [Instalación]. Recuperada de <https://pxhere.com/en/photo/148948>

NOTAS

1 Esquema realizado por la cátedra Lenguaje Visual IB de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

2 Imagen con licencia para ser utilizada con cualquier fin. Extraída de <https://pixabay.com/es/color-tabla-de-colores-3354103/>

3 Imagen con licencia para ser utilizada con cualquier fin. Extraída de <https://pixabay.com/es/color-tabla-de-colores-3354160/>

4 Esquema realizado por la cátedra Lenguaje Visual IB de la FBA de la UNLP.

5 Imagen con licencia para ser utilizada con cualquier fin. Extraída de <https://pxhere.com/en/photo/148948>

6 Obra de dominio público.

7 Obra de dominio público.

8 Obra de dominio público.

9 Esquema realizado por la cátedra Lenguaje Visual IB de la FBA de la UNLP.

10 Esquema realizado por la cátedra Lenguaje Visual IB de la FBA de la UNLP.

11 Esquema realizado por la cátedra Lenguaje Visual IB de la FBA de la UNLP.

12 Obra de dominio público.

- 13 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.
- 14 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.
- 15 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.
- 16 Obra de dominio público.
- 17 Obra con permisos para ser reproducida citando la fuente y el autor.
- 18 Obra de dominio público.
- 19 Esquema realizado por la cátedra Lenguaje Visual IB de la FBA de la UNLP.
- 20 Obra con permisos para ser reproducida citando la fuente y al autor. Recuperada de: <https://www.pinturayartistas.com/los-7-contrastes-de-colores-de-johannes-itten/>
- 21 Esquema realizado por un actual miembro de la cátedra Lenguaje Visual IB de la FBA de la UNLP mientras era estudiante.
- 22 Obra de dominio público.
- 23 Esquema realizado por un actual miembro de la cátedra Lenguaje Visual IB de la FBA de la UNLP mientras era estudiante.
- 24 Esquema realizado por un actual miembro de la cátedra Lenguaje Visual IB de la FBA de la UNLP mientras era estudiante.ç
- 25 Esquema realizado por un actual miembro de la cátedra Lenguaje Visual IB de la FBA de la UNLP mientras era estudiante.
- 26 Obra de dominio público.
- 27 Obra con permisos para ser reproducida citando la fuente y al autor.
- 28 Obra de dominio público.
- 29 Obra que puede ser utilizada con fines educativos. Licencia Creative Commons: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/deed.es>
- 30 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.
- 31 Obra con permisos para ser reproducida citando la fuente y al autor.
- 32 Obra con permisos para ser reproducida. Extraída de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Indian_pigments.jpg
- 33 Obra con autorización de la autora para su reproducción.
- 34 Esquema realizado por la cátedra Lenguaje Visual IB de la FBA de la UNLP.
- 35 Obra de dominio público.
- 36 Obra de dominio público.
- 37 Obra de dominio público.

GLOSARIO DE FIGURAS RETÓRICAS¹

MARIEL CIAFARDO

REPETICIÓN

Operación: adjunción.

Relación: identidad (relaciones entre «los mismos»).

La repetición reutiliza un mismo elemento o un mismo grupo de elementos que se reiteran de manera idéntica [Figuras 1 y 2].



Figura 1. *Field of Light* (2014), de Bruno Munro
Foto de John Lord



Figura 2. *Hanging Piece* (1993), de Hing Kendall Geers.
Fotografía de Jaquealarte.com

RIMA

Operación: adjunción.

Relación: semejanza de forma. La rima alude a una similitud formal (mientras que la comparación, a una similitud de contenido).

Produce un efecto rítmico [Figuras 3 y 4].



Figura 3. *La metamorfosis de Narciso* (1937), de Salvador Dalí²



Figura 4. *La Ascensión* (2005), de Jorge Macchi³

COMPARACIÓN

Operación: adjunción.

Relación: semejanza de contenido.

La comparación alude a una similitud de contenido (mientras que la rima, a una similitud formal) [Figuras 5 y 6].



Figura 5. Publicidad de Adidas⁴



Figura 6. Publicidad de Fiat. Agencia de publicidad Leo Burnett⁵

ACUMULACIÓN

Operación: adjunción.

Relación: diferencia (solo relaciones «otras»).

La acumulación se produce por un conjunto de elementos diferentes entre sí, pero que presentan alguna propiedad en común. En general, tiende al desorden [Figuras 7 y 8].



Figura 7. *Long Term Parking* (1982), de Arman (Armand Pierre Fernandez)⁶



Figura 8. Detalle de *Mess Veux* (1989), de Annette Messager. Fotografía de Lucy Rees

ANTÍTESIS

Operación: adjunción.

Relación: oposición de contenido.

La antítesis es la unión de elementos opuestos por su relación semántica; oposición de unas ideas a otras que no alcanza a ofrecer contradicción. Su base léxica son los antónimos [Figuras 9 y 10].



Figura 9. *Lento vs. Rápido*, publicidad de Nike tenis⁷



Figura 10. *El imperio de las luces* (1954), de René Magritte⁸

PARADOJA

Operación: adjunción.

Relación: falsa homología.

La paradoja es la unión de imágenes o de elementos existencialmente incompatibles. Consiste en la oposición y la armonización de conceptos aparentemente contradictorios. Esta aproximación de ideas irreconciliables requiere de una interpretación de su sentido figurado, dado que, literalmente, se manifiestan como un absurdo [Figuras 11 y 12].



Figura 11. Sin título (2000), de Chema Madoz



Figura 12. *Gift* (1921), de Man Ray⁹

ELIPSIS

Operación: supresión.

Relación: identidad.

La elipsis consiste en producir una omisión, una ausencia, que es advertida en términos de sentido gracias al contexto [Figuras 13 y 14]. «Desde el punto de vista visual, la elipsis consiste en la supresión de ciertos elementos de la imagen: objetos, personajes, etc. La imagen se percibe como incompleta» (Durand, 1972).



Figura 13. De la serie *Les Voyageurs*, de Bruno Catalano. *Página 12*



Figura 14. Tapa del suplemento *Las/12* (1998), de Alejandro Ros. *Página 12*¹⁰

SUSPENSIÓN

Operación: supresión.

Relación: diferencia.

La suspensión es una figura retórica que consiste en posponer el desenlace o en retrasar la información para avivar el interés del público [Figuras 15 y 16].



Figura 15. Publicidad de Nike¹¹



Figura 16. Publicidad de Nike¹²

TAUTOLOGÍA

Operación: supresión.

Relación: falsa homología, doble sentido.

La tautología consiste en la redundancia y en la insistencia del mismo significado en distinto significante. Desde la retórica visual, se utiliza el *significante*, la parte formal, y sus propiedades para denotar o para describir formalmente un concepto. Una tautología es, entonces, una afirmación redundante.

Si bien para Jacques Durand (1972) es una figura de supresión, según los diccionarios es una figura de adición. Incluso es posible reconocer imágenes en las cuales la paradoja se da por sustitución [Figuras 17 y 18].



HIPÉRBOLE

Operación: sustitución.

Relación: identidad.

La hipérbole proporciona una exageración respecto de una forma, cualidad o situación, ya sea por amplificación (por exceso) o por disminución (por defecto) [Figuras 19 y 20].



Figura 19. *Los valores personales* (1952), de René Magritte¹³



Figura 20. Publicidad de FedEx, por Kinko's. Agencia BBDO¹⁴

ALUSIÓN

Operación: sustitución.

Relación: semejanza de forma.

En la alusión la sustitución se basa en una propiedad de la forma (y no del contenido, como ocurre en la metáfora). Establece una relación entre lo que se dice (o se muestra) y aquello que no se dice (o no se muestra) pero que es evocado, traído a la memoria [Figura 21].

La cita intertextual es una variante dentro de la alusión. La sustitución, en este caso, también es por semejanza de forma [Figura 22].



Figura 21. Publicidad de Adidas¹⁵



Figura 22. *Asado en Mendiolaza* (2001), de Marcos López. Impresión Lambda y coloreado a mano sobre papel montado en aluminio (Cita de *La última cena*, de Leonardo Da Vinci)

METÁFORA

Operación: sustitución.

Relación: semejanza de contenido.

Es un procedimiento consistente en designar una realidad con el nombre de otra con la que mantiene una relación de semejanza. Se basa en la comparación (existe un *término real* que sirve de punto de partida y un término evocado o *imagen*), pero en la metáfora se ha eliminado uno de los términos comparados.

La metáfora construye la similitud; no hay nada a priori que vincule los dos términos. Esta similitud es de contenido (y no de forma) [Figura 23].

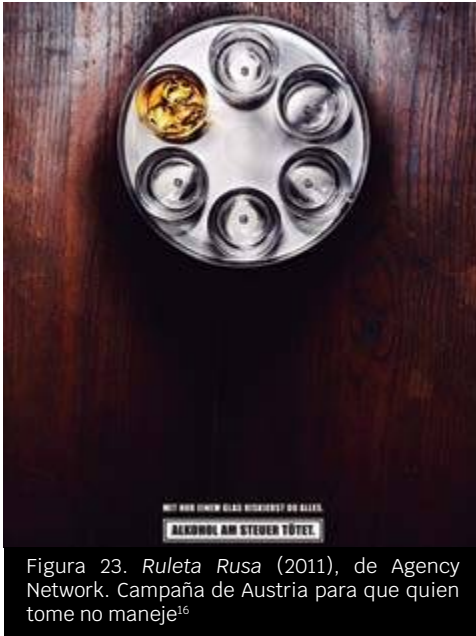


Figura 23. *Ruleta Rusa* (2011), de Agency Network. Campaña de Austria para que quien tome no maneje¹⁶

La alegoría es un tipo de metáfora, llamada también *metáfora continuada*. El sentido aparente o literal es eliminado dando paso a un sentido más profundo, que es el alegórico. Se denomina también alegoría a la representación de una idea abstracta (por ejemplo, un esqueleto con guadaña como alegoría de la muerte). La alegoría es, entonces, una metáfora estabilizada culturalmente y está apoyada en una convención [Figura 24].



Figura 24. *Alegoría de la Justicia* (1760), de Gaetano Gandolfi

La personificación o prosopopeya es un tipo de metáfora ontológica que consiste en caracterizar a una realidad no humana como humana, cediéndole atributos propios del ser humano (lengua, partes del cuerpo, etcétera) [Figura 25].

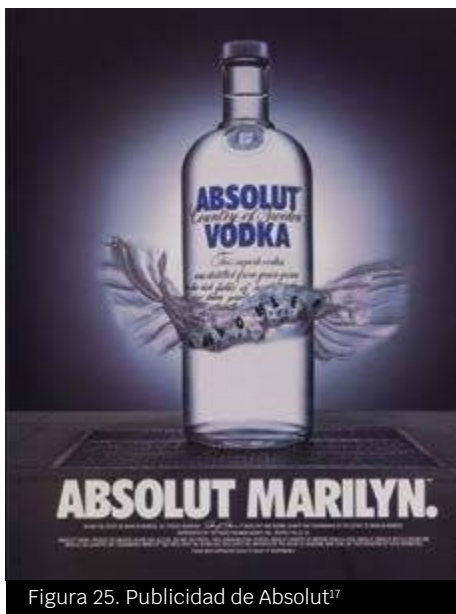


Figura 25. Publicidad de Absolut¹⁷

METONIMIA

Operación: sustitución.

Relación: diferencia.

La metonimia supone la sustitución de un término por otro vinculados por una relación existencial. En esta figura lo que está siendo suprimido y aquello que está sustituyéndolo tienen existencia independiente uno respecto del otro. En ningún caso constituyen una totalidad [Figuras 26 y 27]:

El efecto por la causa.

La causa por el efecto.

Lo físico por lo moral.

La materia por la obra.

El continente por el contenido.

El autor por su obra.

El lugar de procedencia por el objeto.

El símbolo por la cosa simbolizada.



Figura 26. Publicidad de Monza Karate School (2007)¹⁸

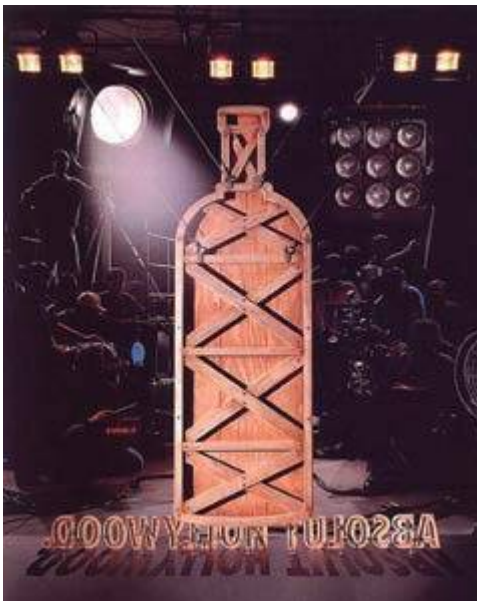


Figura 27. Publicidad de Absolut¹⁹

INVERSIÓN (O HIPÉRBATON)

Operación: cambio.

Relación: identidad.

La inversión altera el orden gramatical de los elementos del discurso (intercambia las posiciones sintácticas), introduciendo un orden artificial mediante un trueque en la posición [Figura 28].

Una variedad del hipérbaton consiste en insertar, entre otros, un elemento que en apariencia no pertenece a ese lugar [Figura 29].



Figura 28. *Frank et Jamie* (2002), de Maurizio Cattelan

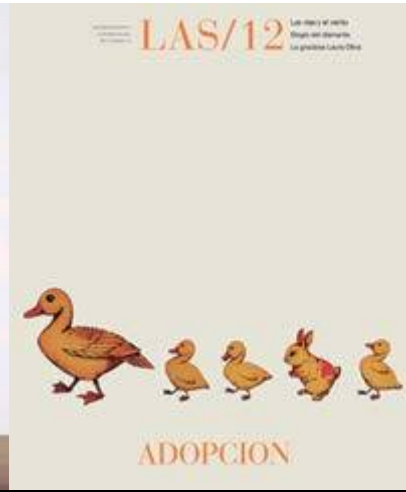


Figura 29. Portada del suplemento *Las/12* (2001), de Alejandro Ros
Página 12²⁰

ASINDETON

Operación: cambio.

Relación: diferencia.

Se refiere a la yuxtaposición de palabras o de grupos de palabras eliminando los nexos que las articulan.

El efecto puede ser *martillante*, fluidez o simple aglomeración. Jacques Durand (1972) dice que el equivalente visual consiste en recortar la imagen en bandas verticales u horizontales y en desajustar esas rayas unas en relación con las otras [Figuras 30 y 31].



Figura 30. *El incendio y las vísperas* (1996), de Graciela Sacco. Foto: Achim Kukulies²¹



Figura 31. *Mi marido* (2016), de Javier Bellomo Coria

REFERENCIAS

- Cattelan, M. (2002). *Frank et Jamie* [Esculturas]. Recuperada de <http://composicionnumero1.blogspot.com/2010/06/maurizio-cattelan-critica-humor-e.html>
- Dalí, S. (1937). *La metamorfosis de Narciso* [Pintura]. Recuperada de <http://eldadodelarte.blogspot.com/2009/03/metamorfosis-de-narciso-por-dali.html>
- Durand, J. (1972). «Retórica e imagen publicitaria». En Ch. Metz y otros, *Análisis de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tiempo contemporáneo.
- Kendell Geers, H. (1993). *Hanging Piece* [Instalación]. Recuperada de https://jaquealarte.files.wordpress.com/2015/07/11732022_10153039500443511_3700442704776687727_o.jpg
- Kosuth, J. (1965). *Glass Words Material Described* [Instalación]. Recuperado de <https://theartstack.com/artist/joseph-kosuth/box-cube-empty-clear-glass-nil-a-description-1965>
- López, M. (2001). *Asado en Mendiolaza* [Impresión Lambda y coloreado a mano sobre papel montado en aluminio]. Recuperada de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/asado-mendiolaza>
- Macchi, J. (2005). *La Ascensión* [Instalación]. Recuperada de <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/93/la-ascension>
- Magritte, R. (1952). *Los valores personales* [Óleo sobre tela]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/personal-values-1952#!#filterName=all-paintings-chronologically,resultType=masonry>
- Magritte, R. (1954). *El imperio de las luces* [Óleo sobre tela]. Recuperada de <http://wikioo.org/paintings.php?refarticle=9H5R82&titlepainting=L%27imperio%20di%20luce%20&artistname=Rene%20Magritte>
- Madoz, Ch. (2000). Sin título [Fotografía]. Recuperada de <http://www.chemamadoz.com/c.html>
- Messenger, A. (1989). *Mess Veux*. Recuperada de <http://www.lucyreesart.com/blog/2014/9/25/interview-annette-messenger>
- Munro, B. (2014). *Field of Light* [Instalación]. Recuperada de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Field_of_Light_by_Bruce_Munro_\(12642839995\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Field_of_Light_by_Bruce_Munro_(12642839995).jpg)
- Pierre Fernandez, A. (1982). *Long Term Parking* [Instalación]. Recuperada de <http://www.armanstudio.com/artworks/public-sculpture?view=slider#8>
- Ray, M. (1921). *Gift* [Fotografía]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/man-ray/the-gift-1921>
- Sacco, G. (1996). *El incendio y las vísperas* [Heliografía sobre varillas de madera]. Recuperada de <http://castagninomacro.org/page/obra/id/292/Sacco%2C-Graciela/El-incendio-y-las-v%C3%ADsperas>

NOTAS

1 Este glosario incluye definiciones y ejemplos visuales de algunas figuras retóricas respetando la clasificación en operaciones y en tipos de relación entre los elementos que propuso Jaques Durand (1972), en el texto «Retórica e imagen publicitaria». En este famoso artículo, el autor incluye un cuadro de doble entrada que resulta orientador. No obstante, se observan diferencias con los diccionarios de retórica que son señaladas en aquellos casos en los que se consideró necesario.

2 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

3 Obra con autorización del autor para ser reproducida.

4 Imagen extraída de <http://adriarcas.blogspot.com/2012/11/recursos-literarios-aplicado-la.html>

5 Imagen extraída de <https://www.openads.es/leo-burnett-vuelve-arte-la-comparacion-en-la-campana-de-fiat/>

6 Imagen con permiso para ser utilizada con fines educativos.

7 Imagen extraída de <http://ainizeculturaaudiovisual2.blogspot.com/2018/03/figuras-retoricas.html>

8 Imagen con permiso para ser utilizada con fines educativos.

9 Obra de dominio público.

10 Imagen extraída de http://alejandroros.com.ar/editoriales/?_sft_editoriales=2-las12

11 Imagen extraída de <http://advertnorton.blogspot.com/2010/08/creative-bus-stop-advertisements.html>

12 Imagen extraída de <http://thecasualobserver.co.za/unusual-sights-from-around-the-world/>

13 Imagen con permiso para ser utilizada con fines educativos.

14 Imagen extraída de <http://elmaaltshift.blogspot.com/2006/01/>

15 Imagen extraída de <https://plus.google.com/+SwingtowinMadrid>

16 Imagen extraída de <https://piximus.net/media/4542/memorable-print-ads-that-work-13.jpg>

17 Imagen extraída de <https://blankcanvasgraphics.wordpress.com/2009/08/25/absolut-perfection/>

18 Imagen extraída de <https://hugomartinezgaray.wordpress.com/page/3/>

19 Imagen extraída de <http://scaryideas.com/content/1209>

20 Imagen extraída de http://alejandroros.com.ar/editoriales/?_sft_editoriales=2-las12

21 Imagen extraída de <http://castagninomacro.org/page/obra/id/292/Sacco%2C-Graciela/El-incendio-y-las-v%C3%ADsperas>

BREVIARIO DE LAS LEYES DE LA GESTALT

MARIEL CIAFARDO, EDGAR DE SANTO

LEY DE SIMPLICIDAD

Los estímulos ambiguos tienden a analizarse de la forma más simple. En la actualidad, más que como una ley en sentido estricto, se entiende a la simplicidad como un principio general que orienta la formulación del resto de las leyes.

LEY DE AGRUPAMIENTO

Por proximidad: elementos y figuras que están más próximos tienden a verse como una unidad y a aislarse de otros, aunque todos sean iguales.

Si bien los cuatro tajos producidos sobre el soporte poseen la misma forma y dirección, se tiende a percibir dos grupos de líneas, debido a las variaciones de distancia [Figura 1].



Figura 1. *Concepto espacial* (1960), de Lucio Fontana¹

Los círculos luminosos en la obra de Gyula Kosice se organizan en grupos diferenciados [Figura 2]. La proximidad, en este caso, prima por sobre las diferencias diámetro.

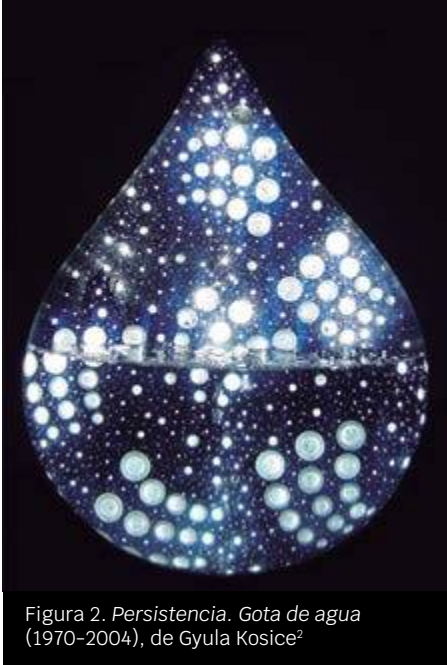


Figura 2. *Persistencia. Gota de agua* (1970-2004), de Gyula Kosice²

Por semejanza: se refiere al comportamiento de las partes con relación a la totalidad, sobre la base de los principios de semejanza (similitud de tamaño, dirección, forma, color). Los elementos similares tienden a agruparse y a diferenciarse de otros y eso, incluso, puede dominar sobre la proximidad, con independencia de la distancia. Las figuras semejantes tienden a ser vistas conjuntamente.

En esta publicidad, la semejanza de tamaño de los círculos (los más grandes se perciben por delante, más cerca del espectador, mientras que los más pequeños se retiran hacia el fondo) se impone por sobre la semejanza de color [Figura 3].



Figura 3. Ley de Agrupamiento (por semejanza de tamaño)

En el caso que sigue, las figuras se agrupan por semejanza de color, con independencia de la distancia que las separa [Figura 4].



Figura 4. -12° (1956), de Alfred Manessier³

LEY DE TRANSPONIBILIDAD O CONSTANCIA

Traslado de una configuración de una situación circunstancial (orientación, tamaño, etcétera) a otra sin que dejen de percibirse sus características estructurales básicas. El sistema de la perspectiva se basa en este principio. Las escalas de tamaño indican un alejamiento del mismo objeto.

En esta obra, que presenta dos sillas de distinto tamaño, se reconoce que ambas son iguales y que dicha disminución obedece a una profundidad ilusoria generada por el sistema de representación [Figura 5].



Figura 5. *El dormitorio en Arles* (1888), de Van Gogh⁴

Lo mismo ocurre en esta publicidad. A medida que las lamparitas se alejan, ven reducido su tamaño [Figura 6].



Figura 6. Publicidad de chicles Orbit

No deben confundirse este tipo de imágenes con aquellas que presentan características de la Ley de Continuidad, dado que en la Ley de Transponibilidad o Constancia no se produce pérdida de definición.

LEY DE PREGNANCIA

La configuración se identifica por el mínimo conceptual, su enunciación estructural o figurativa sencilla, su reconocimiento verbal inmediato, el máximo nivel de contraste con su entorno y el mínimo de ambigüedad.

En los ejemplos que siguen, los acentos rojos y verdes, respectivamente, son los que producen mayor impacto visual pese a ocupar una porción mínima de la superficie [Figuras 7 y 8].



Figura 7. Afiche de *The Economist*, de Agencia Non-Format⁵



Figura 8. Fotograma de *Sin City* (2005), dirigida por Frank Miller, Quentin Tarantino y Robert Rodriguez⁶

LEY DE SIMETRÍA

Las formas tienden a percibirse de manera tan simétrica como sea posible, dado que garantizan equilibrio.

En las imágenes que siguen es posible advertir que no son exactamente simétricas. Sin embargo, se procura restablecer perceptualmente la simetría para dotarlas de estabilidad [Figuras 9 y 10].



Figura 9. Diseño de *packaging* para la cadena de gimnasios YKM⁷

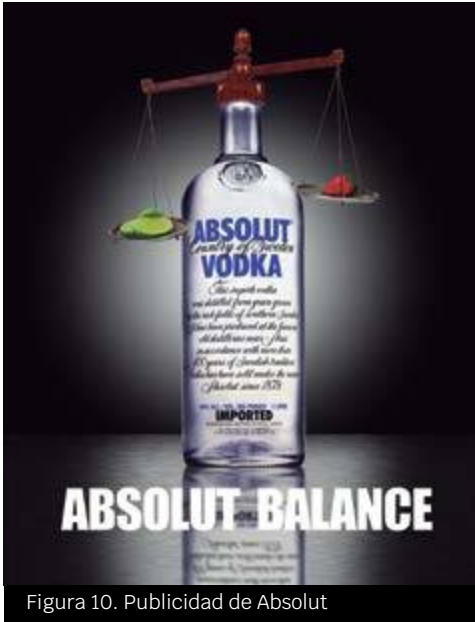


Figura 10. Publicidad de Absolut

LEY DE CERRAMIENTO

Una forma abierta tiende a completarse perceptualmente recomponiendo su estabilidad (las formas cerradas son más estables que las que se presentan sin límites). Se tiende a percibir las formas de modo tal que el resultado sea una figura cerrada en sus contornos [Figuras 11 y 12].



Figura 11. *Open Black Box* (2006), de Tom Friedman⁸



Figura 12. Nike + The Human Race 10K

LEY DE CONTINUIDAD

La continuidad es un factor que se observa en un conjunto de figuras, formas, líneas, etcétera, que recorren un espacio con una direccionalidad común, entendiéndose al conjunto como una unidad visual con un ritmo continuo de lectura.

Estas figuras humanas, claramente perceptibles en el primer término, van perdiendo definición progresivamente hacia los últimos términos de la imagen. No obstante, por continuidad, reconocemos que se trata de personas más allá de la ausencia total de detalle [Figura 13].



Figura 13. *Manifestación* (1934), de Antonio Berni⁹

LEY DE LA BUENA FORMA Y DEL DESTINO COMÚN

Este factor se confunde habitualmente con la Ley de Continuidad. Sin embargo, aquí no hay pérdida de definición, sino una interrupción formal de otro u otros elementos que se «leen» por delante de esa estructura primigenia, sin restarle unidad.

Se cumple este factor cuando cualquier interrupción formal no impide la lectura completa de la figura interrumpida.

En este logo, las tres bandas concéntricas (amarilla, roja y azul), así como la línea vertical, interfieren una a otras en sus corridos [Figura 14]. Sin embargo, constituyen una buena forma, ya que son simples y equilibradas. Es también el destino común lo que les proporciona unidad e idea de completud, a pesar de su interrupción.



Figura 14. Logo

En la imagen siguiente tanto el lápiz como la cabina poseen una buena forma y un destino común, razón por la cual se interpreta como un solo lápiz que está siendo interrumpido y no como dos segmentos independientes [Figura 15].



Figura 15. El proyecto de arte Call Parade, con sede en Sao Paulo, invitó a artistas a transformar cien cabinas telefónicas en toda la ciudad¹⁰

LEY DE LA EXPERIENCIA

Este factor, como su nombre lo indica, se refiere a la memoria del sujeto. No se trata de la experiencia en sentido general —la cual atraviesa cualquier acto perceptivo—, sino de una imagen o conocimiento concreto que tenga precedente en la memoria o en una experiencia del sujeto, que cobra sustancia como evocación.

La siguiente publicidad supone dos experiencias precisas: estar familiarizados con la imagen de un elefante y con las reglas del Scrabble [Figura 16]. Conocer en qué consiste el juego (sumar puntos ordenando las fichas con letras sobre un tablero para construir palabras lo más largas posible) permite comprender el sentido de la imagen.



Figura 16. *Ltpaehne* (2008). Publicidad de Scrabble¹¹

Las permanentes variaciones del logo que propone Google en la página de inicio se apoyan en la experiencia de los usuarios y en el hecho de ser una de las marcas más reconocidas en el mundo. Esta situación habilita la presentación de propuestas que pueden respetar rasgos esenciales (el orden de los colores, por ejemplo) o producir alteraciones extremas (conservando apenas la estructura de la composición) [Figura 17].

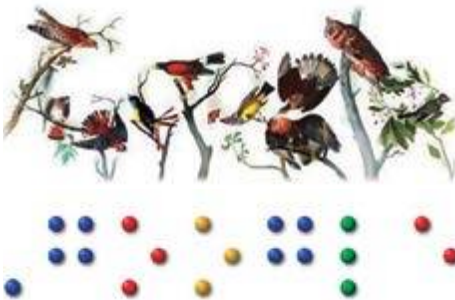


Figura 17. Logos de Google

LEY DE FIGURA-FONDO

Determina la tendencia a subdividir el campo en zonas más articuladas que ocupan el primer plano, habitualmente más pequeñas y complejas, de mayor claridad y precisión —esto es, la figura— y zonas más fluidas, más lejanas del espectador, que rodean la figura, difusas —es decir, el fondo—.

Figura simple - Fondo simple

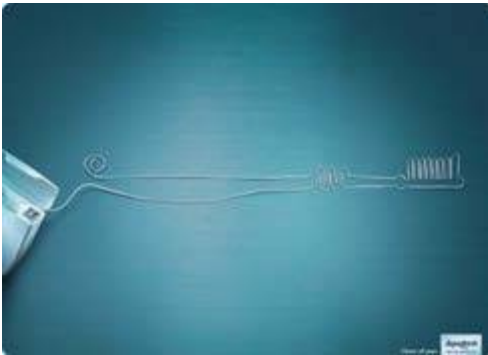


Figura 18. Publicidad de Aquafresh

Figura simple - Fondo complejo



Figura 19. *El gato con el pez rojo* (1914), de Henri Matisse

Figura compleja - Fondo simple



Figura 20. *Fighter* (1913), de Egon Schiele¹²

Figura compleja - Fondo complejo



Figura 21. *El naufragio* (1805), de Joseph Turner¹³

Figura - fondo: mimesis

La figura y el fondo pueden exhibir una relación mimética cuando comparten la mayoría de las cualidades de la forma, cuestión que complejiza su distinción [Figura 22].



Figura 22. *Nocturne* (2009), de Cecilia Paredes
Empapelado y body painting, fotografía¹⁴

Figura - fondo: reversibilidad

En algunos casos, la relación entre la figura y el fondo puede ser reversible, es decir, se percibe, de manera alternada —y nunca simultánea—, lo que era fondo como figura y a la inversa. Esta ambivalencia constituye un acto de voluntad del espectador, por lo que el estímulo ofrece interpretaciones duales [Figuras 23 y 24].



Figura 23. Logo de Multicanal



Figura 24. Logo del Zoológico de Pittsburgh

REFERENCIAS

Berni, A. (1934). *Manifestación* [Pintura]. Recuperada de <http://m.educarchile.cl/portal/mobile/imagen.xhtml?id=134964>

Fontana, L. (1960). *Concepto espacial* [Obra]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/lucio-fontana/all-works#!#filterName=all-paintings-chronologically,resultType:masonry>

Friedman, T. (2006). *Open Black Box* [Obra]. Recuperada de <http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=5210>

Kosice, G. (1970-2004). *Persistencia. Gota de agua*. Recuperada de <http://www.malba.org.ar/coleccion-online/tecnica/Objeto/?idobra=2005.03>

Manessier, A. (1956). -12° [Óleo sobre tela]. Recuperada de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/manessier-12-t00260>

Miller, F., Tarantino, Q., Rodriguez, R. (2005). *Sin City* [Película]. Estados Unidos: Dimension Films, Troublemaker Studios.

Paredes, C. (2009). *Nocturne* [Empapelado y body painting, fotografía]. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cecilia-Paredes_sample01.jpg

Schiele, E. (1913). *Fighter* [Pintura]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/fighter-1913>

Turner, J. (1805). *El naufragio* [Pintura]. Recuperada de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Shipwreck_turner01.jpg

Van Gogh, V. (1888). *El dormitorio en Arles* [Óleo sobre tela]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/vincent-s-bedroom-in-arles-1888#!#filterName=all-paintings-chronologically,resultType=masonry>

NOTAS

1 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

2 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

3 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

4 Obra de dominio público.

5 Imagen extraída de <http://non-format.com/curiosity-economist>

6 Imagen extraída de http://lavidaescine.es/wp-content/uploads/2015/03/Eva_Green_Sin_City_21.jpg

7 Imagen extraída de <https://www.monologos.com/la-imaginacion-al-poder-bolsas-publicitarias/bolsa-original-deportista/>

8 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

9 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

10 Imagen extraída de <http://hayabaks.blogspot.com/2012/08/sao-paulo-call-parade.html>

11 Imagen extraída de la página de Scrabble: <http://scrabble.wonderhowto.com/news/all-other-scrabble-prints-posters-0117475/>

12 Obra de dominio público.

13 Obra de dominio público.

14 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

