

Tesis de Carlos Musso

Para conocer la obra y la trayectoria de Carlos Musso dirigirse al siguiente link:

<https://cargocollective.com/musso/Inicio>

“Una Universidad o es imaginativa o no es nada, al menos nada útil...El arte en la organización de una universidad son los recursos de una facultad cuyos aprendizajes están iluminados con la imaginación...La educación es una disciplina para la aventura de la vida; la investigación es una aventura intelectual; y las universidades deberían ser el hogar de las aventuras puestas en común por los mayores y los jóvenes.”

A.N.Whitehead. (“ The aims of education“, 1929)

INDICE

Contextualización de esta propuesta educativa en la estructura del I.E.N.B.A. y en la situación del arte actual.....	3.
Introducción.....	6
De qué se trata el arte, de qué trata el arte.....	16
Esquema preliminar de la propuesta.....	27
Alcances y metodología.....	53
Plan de estudios.....	66
Bibliografía.....	82

CONTEXTUALIZACIÓN DE ESTA PROPUESTA EDUCATIVA EN LA ESTRUCTURA DEL I.E.N.B.A. Y EN LA SITUACIÓN DEL ARTE ACTUAL.

A MANERA DE PRÓLOGO

El artista no es una clase especial de hombre sino que el hombre
es una clase especial de artista

Es desde la perspectiva de mis años transitados como hacedor, mis primeros pasos junto al grupo “Los Otros” y como docente dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que pretendo esbozar aquí en forma casi de prólogo un breve resumen de mi propuesta docente articulando el panorama actual de las Artes Plásticas Nacionales y universales, con la Universidad de la República.

Con estos párrafos comenzaba la tesis con la que obtuve en primera instancia la cátedra libre y posteriormente el cargo interino, no solo he dejado estas líneas sino que toda esta tesis se ha mantenido como estructura o pilar base y sostén de las nuevas reformulaciones, corro en algunos casos con la posibilidad de superposiciones o reiteraciones ya que en el transcurso de estos años he estado confirmando y reformulando los “trayectos” realizados desde distintos ángulos que aportaron al igual que un caleidoscopio infinidad de mapas.

Lo más apropiado al arribar este punto será citar a Maimonides en su prólogo a “Guía de perplejos”(ed. Trotta, 1998; p.64)...”La necesidad de la enseñanza o exposición de una materia oscura e intrincada que ha de mencionarse o presuponerse para la explicación de una cuestión fácil y debe preceder a la primera dado que siempre ha de empezarse por lo más sencillo, obliga a que en tal circunstancia el docente se ingenie para explicar el primer asunto de alguna manera, sin pretender su exhaustividad, fiándolo a la imaginación del oyente, a fin de que comprenda lo que en ese momento se quiere poner a su alcance. Después en su lugar adecuado, se expondrá minuciosamente esa materia oscura es su auténtica realidad.”

De la experiencia artística personal extraigo que el proceso de formación de la obra es interpretativo ya que consiste en un diálogo del artista tanto con la materia que ha de formar como con la forma que de ella resultará, si resulta. Hay que interrogar atentamente la

materia para lograr percibir las intenciones formativas, de las cuales, bajo su mirada, abundan los mármoles, las piedras, los metales, los colores, los sonidos, las palabras, Pero se trata asimismo de hallar la manera de hacer (tengo que recordar que a mi modo de ver el arte consiste en hacer, inventando a la vez la manera de hacer) y para encontrarla no hay otro camino que interrogar la obra misma, que sin embargo aún no existe, interrogar la forma futura para saber de ella cuál es la única forma en que ella misma se refleja.

Lo que hemos buscado siempre ha sido lo mismo, siempre hemos buscado las cosas más diversas, por todas partes, pero ahora lo sabemos, sin embargo la mayor parte de la vida no lo hemos sabido en absoluto: buscábamos siempre la misma cosa. Es doloroso adentrarse en la memoria y evocar la montaña multicolor de cosas inútiles que hemos buscado pues la única verdad, es que solamente hemos buscado una sola cosa y que todo lo demás ha sido una inmensa dispersión de nuestras energías, en donde no sabemos siquiera si existía algo por lo menos con la apariencia de nuestro interés. Giorgio Gargani dice :? "... *Con el tiempo nos hemos fortalecido y ya no cedemos a las tentaciones banales para poder levantar la cabeza y constatar que nuestro pasado, no ha sido una agitación inútil sino el completo malentendido de nuestra vida, pues creíamos esto y luego aquello y en cambio buscábamos siempre la misma cosa. Lo que buscábamos era una esencia, en el sentido de que se trataba siempre de la misma y única cosa sin saber que lo era, y que ahora se presenta.*"

El hecho es que vivimos sin saber que en realidad al final, se termina descubriendo la fisonomía de la misma inquietud.

Nosotros pagamos el dolor de nuestras simulaciones, alteraciones y prótesis descubriendo que nuestra realidad se da sólo bajo la premisa de la diferencia interna que somos, la diferencia que consiste en tantear nuestro ser.

No puedo terminar estas reflexiones sin recordar que existen maestros que, son mi referencia y marcan mi formación : Alexander Calder y Joaquín Torres Gracia que me enseñaron la dignidad de la artesanía, la posibilidad de ser pintores y escultores y que la trascendencia y seriedad de una estética no pasa por darle la espalda al humor (ambos realizaron juguetes.) Miguel Ángel Pareja y Joseph Beuys quienes me ayudaron a descubrir que el mundo de la docencia artística sólo es posible si se la práctica desde el arte mismo: no existe docencia sin investigación, esto es hablar desde el lugar de la referencia, lo otro es simple saber acumulativo.

De la experiencia docente que fui adquiriendo en esta institución extraigo en primer lugar que es anacrónica la dicotomía músculo-cerebro y por lo tanto un T.L.O.E.P. tiene la ineludible tarea de estructurar sus cursos articulando el “hacer” el “sentir” y el “pensar” así como el concepto de la formación de *un estudiante un plan de estudio* desde la conformación del binomio estudiante-docente, base y alma de la educación abierta.

Como explicar qué es lo que puedo enseñar y en qué niveles de profundidad, conlleva la siguiente reflexión : Yo tengo unos “saberes” limitados a mi profesión como artista plástico y otros limitados a mi profesión de docente, desde luego también al igual que cualquier otra persona tengo conocimientos. Dentro del enorme espectro de mi profesión puedo decir que de cerámica solo se usan pigmentos y algo de sobrecubiertas, de cine y video puedo opinar sobre la estética buscada y lograda o malograda dentro del mundo opinable de las estéticas, en resumen de estas dos nombradas es más lo que tengo que aprender que lo que puedo enseñar. De mi profesión como docente puedo decir que sé cuando tengo que aportar personalmente y cuando la enorme responsabilidad de replegarme dando entrada al aporte de otros docentes y otros artistas (cuando mis conocimientos no enriquezcan al alumno tanto como lo harían con otro). Toda propuesta docente debe estar al servicio de la formación del estudiante y no al suyo.

Aclarar esto es asumir la responsabilidad que le corresponde a todo docente encargado de un T.L.O.E.P. que es la de asumir sus “saberes” específicos por lo que él es lo que es y asumir también sus carencias y/u otros “saberes” de menores profundidades, esto equivale a conformar un plan de estudio donde él como responsable estructure las partes que lo constituyen sin querer acaparar **“la verdad”**

Es por esto que considero inmerso en un todo al T.L.O.E.P. en la propuesta educativa de la Escuela Nacional de Bellas Artes. La presente propuesta educativa cuenta ya con el trabajo anterior de los docentes del Primer período y con los trayectos conjuntos de las áreas y el Seminario de las Estéticas III, a fin de poder desarrollar el programa propuesto.

INTRODUCCIÓN

”Creo que existe en la manera superficial de pensar del hombre, un malentendido muy grande al creer que el arte se puede entender gracias a frases y sentidos lógicos, consolidados y todo lo relativo a la lógica tradicional.”

J.Beuyts

“ ...sabrían que no puedo dominar la situación, ni traducirla, ni describirla. No puedo referir lo que allí sucede, contarlo o pintarlo, pronunciarlo o imitarlo, darlo a leer o formalizar sin dejar un resto...”

J. Derrida

El arte, cuya exégesis ocupa la vida toda del artista (así como la del docente, del estudiante y posterior egresado, de esta y similares instituciones) no es aunque lo parezca un monumento frío y estático que exige alabanza y frío reconocimiento, sino un territorio que al ser explorado ciertamente se profana, que incluso solicita de su “lector” un mínimo de irreverencia para romper con su lenguaje como mero sistema de comunicación.

Pienso en “El dístico de la rosa” de Silesius

*“La rosa carece de porqué, florece porque florece
no se preocupa de sí misma, no desea ser vista.”*

Pienso también en W.Benjamin que decía:

“El arte en principio no quiere, no debe comunicar nada,

la naturaleza y el hombre antes de la caída, se comunican simplemente.”

Ahondar por tanto en los temas propios e impropios del “arte” nos obliga a aproximarnos a definiciones básicas, a violentarlas - y luego de arribar a un acuerdo- poder intentar un intercambio, un diálogo, una tesis con aspiración a verdad. Siendo ciertamente la “aspiración “ lo único alcanzable.

Se plantea en forma paralela otras dudas : *“No comprenden de modo diferente la palabra ajedrez, la persona que ha aprehendido el juego y alguien que no lo ha aprehendido?” L.Wittgenstein.*

Tanto la producción artística como su valoración en términos de vivencia interpretación y posible comunicación son hechos en esencia históricos. El tiempo, el lugar, la carga social y cultural que poseen nos plantean otros desafíos. La circunstancia en la que surge, en la que se hace presencia en nuestra vida y las posiciones social-económicas en que se difunde -cuáles son y cuáles fueron los canales de su difusión- que intervienen y en quien las consume, rechaza o permanece indiferente -más allá del marquetin y por debajo de su accionar cada vez más denso y signado por el mercado. Vivimos descubriendo, desechando o revalorando, a niveles sensibles distintas expresiones, distintos movimientos, en un ir y venir que nada tiene que ver las teorías del tiempo como flecha –*“El progreso no está en ninguna relación con la interrupción de la historia. Esta interrupción es perjudiciada por la doctrina de la infinita perfectibilidad.” (W.Benjamin).* Tanto el hacedor como el espectador, condicionado geográfico histórico y socialmente, toma posiciones teológicas, políticas y filosóficas que le ayudan a vivir en sociedad, elabora su cosmovisión y esta cumple una no tan visible, o no tan discutida tarea de aceptar y negar otras visiones

Es necesario entonces fundamental “explorar” en la forma más abierta posible, irreverente, si se quiere, ese insondable territorio, a fin de concretar una propuesta metodológica que contemple y contenga al “otro” sin deformar ni complacer.

Deber de un T.L.O.E.P. es desmistificar no la estética sino la suya propia a fin de poder articular un espacio donde el conocimiento no impida, no obstaculice, sino por lo contrario favorezca y fortalezca, la importancia de la presencia del otro, de su visión, de su sentir en la sociedad .

Dicho taller no trata sólo de un espacio de aprendizaje de convivencia humana y estética en libertad, ni del perfeccionar de un oficio. Es necesario continuar la propuesta del

Primer Periodo: ayudar al alumno a encontrar su camino estético e introducirlo en las problemáticas de cuestionar positivamente sus cosmovisiones, de confrontarlas con las demás a fin de poder discernir las esferas de interés privadas y las esferas sociales – lo privado y lo público-, continuar con la irrupción de las posturas filosóficas, de los cuestionamientos interpretativos, de las problemáticas de traducción entre lenguajes en crisis como el verbal, el escrito y el visual (pienso en los puntos de contacto de la construcción del lenguaje de los místicos con la de los artistas) problemática medular a mi juicio para un accionar socio-espacio-temporal .

Como se traducen las percepciones de este “estar en el mundo”. Muchas veces, a lo largo de este análisis, nos encontraremos con sentires y expresiones propios del místico; parábolas, oximorones, metáforas, fundamentalmente a través de la alegoría, siendo la misma una red infinita de significados y correlaciones en la que todo puede convertirse en una representación de todo, pero siempre dentro de los límites del lenguaje. En este sentido podemos hablar de inmanencia alegórica. Lo que se expresa por y en el signo alegórico en primer lugar, algo que tiene su propio contexto significativo pero que al volverse alegórico pierde su propio significado y se convierte en vehículo de otra cosa.

La alegoría surge por así decirlo de la brecha que se abre en ese momento entre la forma y su significado. En suma lo que aparece en la alegoría es la infinidad de significados que acompaña a toda representación.

El conocimiento empírico de la realidad en términos de razón como único rector no alcanza para sentirnos “*cómodos en nuestro cuerpo como capitán en su barco*”, negarnos a ello nos lleva perder parte de nuestra realidad . “*Los científicos leen Shakespeare, pero los humanistas desconocen la teoría cuántica.*” Esto nos lleva a pensar no en vano transitan tantos recorridos juntos el arte, la ciencia y la mística -esto es un hecho que no confirma que Giacometti o A.López sean místicos pero sí se expresen en ese lenguaje y que Beuys (1), Mondrian, Kandinsky, Xul Solar, Armando Reveron, sí lo sean en forma expresa. “*Siempre debe ganar el muñeco al que se llama “materialismo histórico”. Puede competir sin más con cualquiera, si toma a su servicio a la teología (teología como enano jorobado, la mesa transparente del ajedrecista , que, como se sabe, hoy es pequeña y fea y no debe dejarse ver de ninguna manera.*” W.Benjamin- *Sobre el concepto de historia.*

Lo que caracteriza al lenguaje de ambos (místicos y artistas) no es tanto

la generación de objetos nuevos, sino en el hecho que los objetos a los que se refieren, afectados de coeficientes de interioridad, sirven para describir lo que esos objetos pasan a ser poco a poco para el sujeto.

Arribar entonces a una propuesta educativa con su metodología apropiada, en el campo de las Artes Plásticas, y hacerla pública, darle carácter de “suceso” a comunicar, a discutir, evaluar, experimentar, modificar, o rechazar, implica la conjunción de por lo menos tres creencias : 1) creer en la validez del lenguaje plástico, 2) creer en la validez del lenguaje oral y el lenguaje escrito. Y por último, la más penosa: 3) creer en la posibilidad y validez de sus mutuas traducciones. (2)

¿Se entiende en pintura, en escultura?, ¿Se siente en pintura, en escultura?. ¿Se oye en artes plásticas?. ¿Se entiende de artes plásticas?.... (3)

“LE DEBO LA VERDAD EN PINTURA , Y SE LA DIRÉ”(4) “LES DEBO LA VERDAD EN ESCULTURA, Y SE LAS DIRÉ”

“Teniendo en cuenta la existencia de dos discursos tan diferentes como es posible, de un lado y de otro de una línea cuyo trazado simple e indescomponible podemos imaginar . ¿Cómo es posible , sin embargo, que tengan esto en común: la subordinación de todas las artes a la palabra y, si no a la poesía, por lo menos al poema, a lo dicho, a la lengua, al habla, a la nominación (Sage, Dichtung, Sprache, Nennen)?”

Esbozar una transmisión de conocimientos sin imposiciones de valoraciones personales, conciente de poder caer en la tentación, generar ámbitos nuevos de investigación donde no siempre sea la autoridad rectora y sí la meramente impulsora, me impone el deber de traducirla a la vez a dos niveles principales; 1) Válida y entendible como propuesta educativa frente a la Universidad, 2) Válida y entendible también, pero fundamentalmente desafiante y atractiva frente al alumnado. Como propuesta que pretende fortalecer el vínculo con el Primer Periodo y ampliar el espectro estético-pedagógico del Segundo provocando nuevas visiones y actitudes propias del momento, generando cambios en su currículo.

Este desafío me obligó a puntualizar algunos aspectos, generar ámbitos nuevos de investigación y plantear algunas coordinaciones con los seminarios y con áreas técnicas dentro y fuera de nuestra institución (E.M.A.D.) que considero claves, todos estos, propios del mundo de las interpretaciones, y que como iremos viendo reflejan parte de mi experiencia docente y profesional.

El arte y su territorio está subdividido, fragmentado e interpretado en diversos

niveles, muchas veces contradictorio, otras escaso e insuficiente. (5)

A modo de ejemplo:

El diccionario de Conservación y Restauración de Ana Calvo (Ediciones del Serbal-Cultura artística 1997) define a la Escultura:

Escultura: Arte de modelar o tallar figuras y objetos, en relieve o en bulto redondo (en sus tres dimensiones) en piedra, mármol, barro, bronce, metales preciosos, marfil, hueso. De entre todos los materiales empleados en escultura, los más importantes son la madera, la piedra o el mármol, y el bronce. Y para objetos pequeños decorativos, hueso y marfil....

El “Diccionario de Estética” de Etienne Sourier (editorial Akal) nos brinda las siguientes definiciones :

Artes plásticas: *...artes que presentan a la vista obras en dos o tres dimensiones espaciales, sin dimensión temporal de sucesión: pintura, escultura, dibujo y a veces las artes decorativas aplicadas.*

Escultura: *1) En sentido estricto y etimológico, la escultura: latín sculptura, de sculpo, tallar, grabar; es el arte de realizar obras tridimensionales tallando un bloque de materia sólida. ... 2) En sentido amplio: arte de realizar obras tridimensionales utilizando materias sólidas, sea cual sea el procedimiento técnico empleado. La escultura engloba por tanto la talla, el modelado, el vaciado, y la realizada martilleando los metales, trabajando el metal en la lumbre, con las cizallas, con soplete...*

Por otra parte, el “Diccionario de Estética” de Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter (Editorial Cátedra) incorpora otros aspectos dentro de estas definiciones básicas los conceptos a los que me refiero no son desconocidos en el citado diccionario de E. Sourier, incluso algunos de ellos son tratados con mayor profundidad, en cuanto conceptos separados. Lo que si llama la atención es su no inclusión dentro del territorio al que hago referencia. Véanse definiciones de: Happening y Enviroment

Artes plásticas:.. *“también artes espaciales, aquellas artes que producen construcciones espaciales o imágenes representadas espacialmente...”, “ ...la sublimación del concepto mismo de obra de arte moderno (arte costumbrista, body art , concept art, enviroment) Así como la participación del receptor en acciones artísticas (Happening, Performances) hacen problemática las bases de la clasificación tradicional de las artes plásticas.*

Estableciendo un ámbito específico, delimitamos, a partir de este momento, un modo de experiencia, un tipo de discurso, una región de conocimiento...Sin embargo este es parte de un territorio que como venimos apreciando, tiene que ver con las arenas movedizas del desierto, es un lugar desde donde se habla y hacia donde la mirada fija su blanco. La experiencia entonces frente a este lenguaje huidizo y tramposo, define la postura.

Podría agregar a modo de ejemplo, que: filósofos, historiadores...han reflejado sus posturas en letra impresa englobándolas dentro de :

La teoría del arte: Interpretación del fenómeno estético complejo que conforman las diversas obras artísticas. Las principales teorías del arte se agrupan, según J.-Luc Chalumeau, en cinco grandes familias:

1) la fenomenología del arte, iniciada por el idealismo alemán, y que llega hasta nuestros días con Merleau Ponty y Sartre, cuyo propósito es la descripción de la vivencia artística o del fenómeno estético en sí;

2) la psicología del arte, iniciada por Gustav Theodor Fechner, y cuyos grandes autores son Ernst Gombrich y Rudolf Arnheim, que recurren a diversas escuelas de psicología para interpretar la obra de arte como expresión de los sentimientos humanos;

3) la sociología del arte, iniciada por Frederick Antal (1887-1954) y a la que pertenecen, entre otros, Arnold Hauser y Pierre Francastel; sostiene que el conocimiento de la sociedad es condición necesaria para interpretar toda obra de arte, en cuanto ésta es un reflejo de un proceso social general; ella y el artista, en expresión de J.G. Herder, “llevan las cadenas del siglo”;

4) el formalismo, cuyo fundador es Heinrich Wölfflin; lo que importa es el procedimiento y la forma, no el contenido;

5) el análisis estructural del arte, iniciado por Erwin Panofsky y que sustituye el concepto de forma por el de estructura.

La Estética: *del griego, aisthetiké, relativo a la sensación, siendo aisthesis la sensación, la percepción, y to aisthêton el objeto percibido.* Tradicionalmente, parte de la filosofía que tiene por objeto de estudio lo bello, o la belleza en general y, de un modo especial, las condiciones con las que se percibe y crea lo bello, y los criterios con que se valora.

Las primeras teorías estéticas, aunque no con este nombre -que se referían propiamente al conocimiento que se obtiene mediante los sentidos-, arrancan de Platón y

Aristóteles. En ambos, la naturaleza de lo bello y de las artes se trata por separado, sin vincular la belleza con el arte, y relegando a un segundo plano la vivencia placentera que produce el arte.

En Platón, lo bello se identifica con lo bueno (kalokagathía), y bello es lo que es bueno para el individuo y el Estado, mientras que a las obras de arte o a las artes propiamente dichas las consideraba -por razón de la teoría de las ideas- una mera imitación de una imitación. El engañoso dominio de las sombras (alegoría de la caverna)

Para Aristóteles, el arte es una forma de conocimiento, correspondiente a la tekhné poietiké, un saber productivo, y trata más del arte que de lo bello, que ya no se identifica idealmente con lo bueno; la belleza pertenece a la forma. Su tratado de Poética establece una normativa -un comienzo, un medio y un final para toda obra de arte- que influye en la estética literaria de todas las épocas. También el arte, según él, imita a la naturaleza, pero además perfecciona lo que ella deja inacabado.

De las ideas de Platón y Aristóteles, pensadas luego por la mente mística de Plotino (la idea de emanación le permite ver que no hay belleza si no se es bello, espiritualizando totalmente el arte) se nutre la estética medieval escolástica. El artista medieval no mira a los objetos para extraer de ellos la forma artística, sino que mira para sus adentros para ver la forma interior, la idea ejemplar, a la que tanto la naturaleza como el arte deben adecuarse.

Tras la exaltación estética del Renacimiento, que ve en el arte, una ventana abierta a la contemplación de la naturaleza, y entiende lo bello como la conciencia de la armonía que en ella existe, nace la estética moderna con la obra Aesthetica de A.G. Baumgarten (1750).

Charles Batteux generaliza a todas las «bellas artes». Efectuando así el cambio de la consideración de lo bello entendido metafísicamente (ontológicamente), propio de la filosofía clásica y medieval, a la consideración de lo bello en la obra de arte y como manera de conocer.

El idealismo alemán, en Schelling y Hegel, sobre todo, hace de la estética una parte integrante de su sistema.

Kant estudia en su Crítica del juicio, los juicios estéticos que denomina juicios del gusto.

Para F.W.J. Schelling, en la obra de arte se produce la captación por la belleza

y a través de una intuición intelectual, de lo infinito que se expresa de un modo finito.

Para G.W.F. Hegel, la estética representa un momento de conciliación entre la idea y la naturaleza, que es lo bello artístico, al que también llama «ideal», o manifestación sensible de la idea; la estética es la consideración filosófica de las bellas artes.

Las dos maneras de entender la estética, como análisis del sentimiento estético y como filosofía de las bellas artes, se desarrollan predominantemente a lo largo de todo el s. XIX y buena parte del XX, de forma independiente o bien en interrelación, pese a repetidos intentos de dar una orientación empírica y más científica a la estética. Gustav Theodor Fechner (1801-1887), psicólogo alemán, fundador de la psicofísica, establece los fundamentos para un estudio meramente empírico y psicológico de la estética, adoptado posteriormente por los psicólogos de la Gestalt, entre ellos Rudolf Arnheim y Leonard Meyer. Vías parecidas han seguido aquellos autores que aplican la semiología a la estética, como Charles Morris y Umberto Eco, o que desarrollan una sociología de la estética, como Pierre Francastel.

Dentro de la tradición estética, las investigaciones actuales se orientan -no meramente al análisis de los conceptos que se usan-, sino a analizar qué tipo de investigación es la estética, que se considera a sí misma excesivamente filosófica, esencialista y ahistórica, y alejada de los fenómenos de cultura de masas. O hasta cuestionan su misma necesidad o plantean la conveniencia de orientarse más hacia disciplinas parciales, como la historia, la psicología o la sociología del arte.

El «posmodernismo» considera superadas las teorías estéticas del pasado, que tacha de universalistas, elitistas y formalistas, y prefiere la pluralidad y la singularidad de diversas experiencias estéticas, irreductibles en principio a sistema.

Y entre los hacedores, quiero destacar el pensamiento de Joseph Beuys:

“El concepto ampliado del arte no es una teoría, sino una manera de proceder, en la que se dice que el ojo interno es mucho más importante que las imágenes externas que se forman en cualquier caso. La condición para que surjan buenos cuadros “externos” , que por mi pueden estar en los museos, es que la imagen interna, la forma de pensar, de imaginar, de sentir, posea la calidad que ha de tener un cuadro equilibrado. En este sentido, yo devuelvo el cuadro a su lugar de origen.

Retorno a la frase: En el principio era el verbo. El verbo es una forma . Este es el principio evolutivo que solo puede originarse en el ser humano, porque la antigua evolución ha sido alcanzada ahora. Este es motivo de la crisis. Todo lo nuevo que tiene lugar

en la tierra debe de suceder por medio del hombre. Pero no podrá ocurrir si la fuente está agotada, es decir, si el inicio no tiene forma. Por lo tanto yo reclamo una mejor forma de pensar, sentir. Estos son los auténticos criterios estéticos. Pero no han de ser juzgados exclusivamente por las formas externas, pueden ser valorados en el interior del ser humano, sólo en ese momento serán visibles. Entonces comprenderemos de repente que somos seres espirituales; entonces comprenderemos que lo que es visible dentro de nuestro espíritu se convierte en una fuente de imágenes, que poseen su propia matemática interna y nos permiten percibir la energía de Cristo. Porque esta es la fuerza evolutiva, el principio de evolución que surge hoy del ser humano Así , hay que remontarse en el proceso hasta el punto en el que aún no es una imagen externa, pero sí que es imagen. La idea no está vacía de contenido, es un concepto que presupone una imagen . Este tipo de concienciación, es mucho más importante hoy que antes. A través de ella, el ser humano amplía su propia comprensión y se reconoce como el portador de conexiones energéticas espirituales y, además, al darse cuenta de su existencia, podrá asumir responsabilidades.” (6)

Estas posturas - por cierto, escuetamente analizadas, comprimidas y ciertamente maltratadas, por la desesperación de brindar más el panorama de la diversidad que el del análisis exhaustivo que les corresponde- me permiten arribar al motivo central de mi propuesta educativa:

Una obra que comparte la ambivalencia del lenguaje, es una irresistible celada que atrae justamente por su propio carácter de inasible, atrapa en su fuga y se ausenta, dejando al espectador anclado en la densidad de su propio espacio.

Las artes plásticas (escultura o pintura) resultan así la contradictoria morada de quien estando ausente es presencia. O en otros términos el lugar donde el otro guarda silencio.

NOTAS

- (1) Para este tema consultar “Pensar Cristo” de Joseph Beuys, Editorial Herder y “Beuys en Viena”, Ediciones Reina Sofia.
- (2) La posibilidad de una traducción conlleva la dificultad que le es propia: “Poesía es aquello que se pierde en una traducción
- (3) La verdad en pintura Jaques Derrida (Edit PAIDOS)
- (4) Paul Cézanne a Émile Bernard, 23 de octubre de 1905
- (5) No quiero aquí hacer referencia a supuestos tratados de arte que en realidad son en el mejor de los casos amenos relatos del “mercado del arte” y en su mayoría listas tediosas de bajezas y choluleses donde destacan los “artistas” odiados o admirados por el redactor en cuestión o , hecho también común pequeños duelos entre redactores donde lo que asevera uno niega el otro “mercado del libro de arte” (léase Tom Wof (La palabra pintada) o Anthony Haden-Guest (Al natural).
- (6) “Beuys en Viena”, Ediciones Reina Sofia

DE QUÉ SE TRATA EL ARTE, DE QUÉ TRATA EL ARTE

“ El arte del siglo XX ha cambiado la trampa al ojo por la trampa al espíritu ”

Pablo Picasso

“ La única dirección para la pintura es el cubo-futurismo ”

Malevich a Mathiushin, febrero

1913

“El verdadero arte como la verdadera vida sigue un único camino”

Piet Mondrian, 1937

“El imperativo (de hacer arte abstracto) viene de la historia”

Clement Greenberg, 1940

Las visiones del arte con las que quiero contrastar la mía, ciertamente definen sólo ciertos tipos de arte como históricamente importantes y el resto, como no existiendo en el presente mundo histórico y por lo tanto sin valiosas consideraciones. Este arte, como por ejemplo el “Bruto”, “Kitch”, “Folk” o “Primitivo” no es verdadero arte como opinan sus partidarios, por estar, en términos de Hegel *fuera de los lindes de la historia*. Y otro hecho por demás importante es el de los artistas y obras al margen de la segregación de la historia del arte de las vanguardias como por ejemplo: la obra de Bonnard es solo pertinente, digamos entre 1905 y 1910, pero ¿a qué historia pertenecen sus obras maestras de los años treinta.? Y Matisse, ¿sería solo un genio sujeto a eclipses? ¿En qué historia cabe la obra de Carlo Carrá? En la del futurismo y las vanguardias o en el de la pintura metafísica?. Al realizar una síntesis de esa “historia” de ese “progreso” existiría una seguridad en lo que se refiere a la creación plástica del presente y sería que la relación de arte y naturaleza se ha vuelto problemática. Las expectativas ingenuas al acercarse al cuadro serían decepcionadas por el arte. Cual sea el contenido de la imagen es algo imposible de decir y todos conocemos los apuros del artista que tiene que poner un título con palabras a una obra suya y que al final se refugia en el más abstracto de los signos: los números. La antigua relación clásica de arte y naturaleza, la relación de la mimesis, ha dejado de existir así.

Para el filósofo hermeneuta Hans George Gadamer “hoy se habla del enmudecer del lenguaje pictórico. Enmudecer no significa no tener nada que decir. Al contrario: callar es un modo de hablar. En alemán la palabra “*mudo*” (*stumm*) guarda relación con otra palabra: tartamudear, balbucear (*stammeln*); y es que el que balbucea quisiera decir muchas cosas a la vez, demasiadas y es tanto el apremio que no encuentra las palabras. Al enmudecer, lo que tiene que ser dicho se nos acerca como algo para lo cual estamos buscando palabras nuevas. Si se recuerda la suntuosa y colorida elocuencia de los tiempos clásicos de la pintura y luego contemplamos el crear plástico presente tendremos la impresión de que enmudece, y se abre paso la pregunta de cómo se ha llegado a este enmudecer del cuadro moderno. Sin duda fue con el bodegón y con los paisajes con los que comenzó a enmudecer la pintura. Hasta entonces los cuadros habían contenido muchos monarcas y santos. La palabra griega para una pintura “*zoon*” significa en realidad “ser vivo” y deja de manifiesto cuan poco digna de ser pintado eran las simples cosas o lugares donde no existieran personas. Pero hoy, son precisamente los bodegones, las naturalezas muertas las que nos resultan modernas. Si un creador plástico del presente pretendiera servirse de los contenidos figurativos clásico

ello solo sería un recitar, una repetición de palabras encontrada previamente.” Este autor ejemplifica su punto de vista con respecto a esta evolución de la libertad de composición del arte moderno a partir de la elección de un motivo plástico como fueron los bodegones.

A diferencia de todos los demás géneros pictóricos del bodegón forma parte el arreglo. Esto no quiere decir que en los otros géneros el artista haga una copia fiel de la realidad tal cual esta enfrentado. Lo que el pintor siempre hace es una composición, pero el bodegón posee una libertad propia y singular en el arreglo de su tema, ya que los objetos de la composición son cosas manejables, cosas directamente entregadas a la arbitrariedad de nuestra libre elección.

La libertad para la configuración del cuadro comienza aquí, en cierto modo, con su contenido y en ese sentido el bodegón preludia esa libertad de la composición moderna del cuadro, en la cual no queda ya resto de mimesis, y en la que domina un silencio completo.

Lo que a partir de los bodegones de Cézanne puede llamarse contenido digno de formar un cuadro no son ya las cosas, no es la unidad de las cosas individuales ni la unidad de la composición. Los girasoles de Van Gogh pasan a formar parte de la articulación de la superficie igual que un retrato moderno, y apenas le confieren ya nada al cuadro por su significado objetual. ¿ No resulta significativo que al igual que reconocemos el bodegón holandés por aquellos limones a medio pelar también se pueda reconocer el bodegón moderno por la imagen favorita de su contenido? Me refiero a la guitarra tal como Picasso, Braque y Juan Gris convirtieron en motivo preferido de esa gran destrucción de formas que fue el cubismo. ¿ O es la excusa para introducir el factor tiempo, emparentado con el sentido de la “*vanitas*”, y en lugar de las lagartijas o la sensualidad de las granadas o naranjas a medio pelar por un ideal de composición similar al de la música? Puede ser que factores tales como la velocidad de la vida moderna hayan sugerido la desintegración de las formas constantes de las cosas. El cuadro de Malevich “ *Señora en una gran ciudad* ” , por ejemplo representa las transformaciones del mundo en el que vivimos las cuales expulsan la cosa permanente y tranquila. En cualquier caso, fue algo enorme lo que ocurrió cuando, a comienzos de nuestro siglo, la unidad que se esperaba del contenido del cuadro empezó a dispersarse y descomponerse en una multitud inabarcable. Lo que queda son relaciones de formas y colores sin un portador objetual, una especie de música de los ojos cuyos tonos nos salen al encuentro desde el lenguaje que enmudece de los cuadros modernos.

Nos preguntamos ¿Qué es lo que constituye la unidad de su composición? No es ya la de contenido de una imagen contundente, ni la unidad muda de las cosas corporales. Tampoco es ya una unidad de la visión como en la época de la perspectiva central, donde la imagen abría algo así como la mirada en un espacio exterior. En este caso tampoco es el marco al que le correspondió durante tanto tiempo darle esa unidad invitando a la mirada a sumergirse en la profundidad de lo delimitado por él, que resistió hasta la fuerza de las superficies de los cuadros de Cézanne. Pero es seguro que el cuadro de hoy no se mantiene unido gracias al marco sino que cuando lo tiene, sujeta su marco desde sí mismo. ¿Desde qué unidad?, ¿Con qué fuerza?

Tampoco es ya la unidad de la expresión. Es cierto que fue esta un nuevo principio de unidad, que comenzó a dominar la configuración del cuadro en la Edad Moderna, después de que la imitación, la repetición de contenidos plásticos fijos previamente dados se convirtiera en declamaciones huecas. La unidad de expresión anímica, no tanto la de lo representado como del que representa, la escritura a mano del pincel (en ese intento desesperado de incorporar el espíritu del arte oriental) la fuerza expresiva de esta, la más sensible de todas las escrituras, podía aparecerse a una era de interioridad como la autopresentación adecuada, ya que de ese modo las respuestas inconscientes al enigma de la existencia penetran en el cuadro. Hoy, en plena cultura cibernética la unidad de la vivencia y su auto-expresión espontánea ha dejado de resultar evidente como principio de unidad de la creación pictórica.

Realmente el concepto de cuadro del museo clásico se queda estrecho. La creación del artista ha hecho saltar el marco. La articulación de la superficie que constituye el cuadro apunta más allá de sí hacia otras conexiones.

La vieja inventiva de los pintores de menospreciar un cuadro calificándolo de decorativo está perdiendo poco a poco su carácter obvio. En la década de los 60 los artistas pop concientes de esto son capaces no solo de afirmar -como es el caso de Andy Warhol: *“Como podría alguien decir que algún estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista Pop, o un realista, sin sentir que ha perdido algo sino hacer de eso una postura estética válida y necesaria.”*

Antiguamente la disposición de las plazas, de la arquitectura, de las iglesias planteaban requisitos figurativos que el pintor tenía que seguir; también hoy empieza a haber conciencia de esos requisitos predeterminados para la imagen.

Si ahora miramos la creación artística actual se confirma que el arte por encargo recupera parte de su antigua dignidad. Las razones para ello no son solo económicas. El arte por encargo no significa primariamente -aunque si desgraciadamente secundariamente- que el creador tenga que doblegarse contra su voluntad al arbitrio de su cliente. Su verdadera esencia y su antigua dignidad estiba en que se halle previamente dada una tarea no sometida al arbitrario capricho de nadie. La creación plástica del presente no puede seguir recusando totalmente la exigencia de que la obra no solo atraiga hacia si misma invitando a demorarse en ella partiendo del precepto de una autonomía del artista y su virginal mundo interior sino que, a la vez apunta dentro de un contexto de vida al que ella pertenece y que también contribuye a configurar (más adelante me detendré en el aspecto de la supuesta independencia o autonomía del artista)

La Escuela Nacional de Bellas Artes desde su reforma y de cara a la extensión universitaria implementó la Unidad de Relacionamiento con el Medio; dicha unidad recibe propuestas de entre otras pinturas murales o propuestas escultóricas a ser emplazadas en lugares determinados. Esta unidad entró en funciones en el año 1999

Volvemos a preguntar ¿Qué es lo que constituye la unidad de la obra? ¿Qué experimentamos en él de los que nos sale al paso en el contexto vital en el que estamos? Hoy nos rodean poderosas transformaciones del mundo en que vivimos. La ley del número se hace visible en todo. Su forma de aparecer es sobre todo la suma y la serie, lo sumado, lo alienado y lo aleatorio. Ello es lo que marca el carácter celular y panal de los grandes edificios modernos, pero igualmente la exactitud, incluso esa exactitud en lo “accidental”, el dominio de lo aleatorio, la puntualidad del modo moderno de trabajar, el funcionamiento reglado del tránsito y de la administración. Lo que distingue a la suma y la resta es la inter cambiabilidad de sus elementos. Y así forma parte de todo el orden vital en el que estamos el que cada individuo sea sustituible e intercambiable, reconvertible, reciclable. Planificación previa, diseño, montaje, elaboración, distribución y venta penetrado todo ello de una publicidad que intenta rebasar lo más rápido posible lo ya elaborado y llevado al consumo para sustituirlo por otro nuevo. ¿Cuál puede ser todavía en este mundo de lo intercambiable, la singularidad del cuadro? ¿O es que precisamente en este mundo de la seriación y de la suma, gana la unidad del cuadro un nuevo acento propio? La forma y el color del cuadro, que han dejado de estar rodeados por la unidad de las cosas permanentes y familiares, y a la vista de la creciente falta de apariencia propia del hombre y de la persona humana que nos describían Onetti en su “El

Astillero”, Virginia Woolf en su “ Orlando”, o los protagonistas de “La mujer Zurda” de Peter Handke, del mundo post-industrial, se estructuran en una unidad plena de tensión que aparece organizada desde un centro.

En la creación pictórica ha entrado algo experimental que sin duda es cualitativamente diferente de los innumerables intentos que desde siempre, convertían al pintor en maestro. Del mismo modo que domina nuestra vida, la construcción racional quiere hacerse también un espacio en el trabajo constructivo del artista plástico, y precisamente en eso estriba el que su creación tenga algo de experimento: se asemeja a la serie de ensayos que consigue nuevos datos por medio de preguntas planteadas artificiosamente y busca a partir de ellos una respuesta. Sin duda es así como penetran lo aditivo y lo serial también en la creación pictórica del presente, Y sin embargo lo que puede planearse, construirse y repetirse arbitrariamente, alcanza de súbito el antiguo rango de algo único y logrado.

Puede ser que el creador esté a menudo inseguro de cual de sus experimentos sea el que vale, puede dudar incluso de cuando su obra esté acabada -W.Barcala mantenía en los hechos que el cuadro se terminaba cuando se lo llevaban; yo soy de los que creen que el artista frente a su obra siempre ve lo que se puede mejorar, cambiar, hacer. Puede suceder también, que experimente miedo frente a su obra, como nos cuenta la tradición judío-cabalística en su mito del *Golem*: los judíos polacos después de rezar ciertas oraciones y guardar unos días de ayuno, modelan la figura de un hombre de arcilla y cola, imprimen en su frente la palabra “*emet*”(verdad). Este muñeco toma vida, cierto que no puede hablar, pero entiende bastante bien y realiza tareas domésticas, va engordando y creciendo y en seguida se hace más fuerte y más grande que cualquier habitante de la casa. De ahí que por miedo se le borra la primer letra de tal forma que queda solo “*met*” (está muerto) y entonces el muñeco se deshace y se transforma en arcilla. (1)

La interrupción del proceso de trabajo tendrá siempre en sí algo de arbitrario, y más que ninguna la definitiva. No obstante parece haber un criterio para medir lo que está acabado – más allá del criterio del gusto- cuando la densidad de la estructura deja de aumentar y disminuye, se hace imposible seguir trabajando. La conformación se ha sustraído, se ha hecho libre, está ahí, independiente y por derecho propio; también contra la voluntad (y en especial la auto interpretación) de su creador.

¿Abstracto? ¿Concreto? ¿,Objetual? ¿no objetual? El arte moderno tiene algo de naturaleza mineral: no quiere expresar ninguna interioridad, no exige ninguna empatía con

el estado psicológico del artista, mayoritariamente trabaja en su contra; es necesario en sí y está ahí como desde siempre. Dificilmente se comprenderá a sí mismo el artista que busque una respuesta a la pregunta por lo que él propiamente representa. La auto-interpretación del arte es siempre un fenómeno secundario. Claro que para otros, como es el caso de Danto, es la señal del fin del “arte”. Habría que seguir a Paul Klee cuando se defiende contra toda “teoría en sí” cuando pone el acento en la obra y, *”por cierto sobre la que ya ha nacido, y no en la próxima del futuro”* (Diarios 961).

El artista presente, lejos de considerar que hay algo que está ”fuera de los lindes de la historia “, buscó incorporar el arte africano, el de los locos, el primitivo, el kitch, etc. y toda la historia. Todas las formas de arte son válidas a partir del siglo XX que mira con igual interés el arte prehistórico, las artes exóticas, etnológicas, el arte de los locos o de los niños. En algunos casos se trata de snobismo o búsqueda de novedad, de sorpresa como motor personal para ocupar un lugar en el jet-set, en otros se trata de sincero replanteo de su hacer que se tornó mecánico, académico, exitoso o no, pero fundamentalmente vacío de resonancias personales, -más adelante hablaré del espejo y de la dinámica que se establece cuando un artista comienza una obra cualquiera y lo que intuye. La necesidad de recomenzar de otra manera es imperiosa, el conocimiento del oficio, en este caso, está operando como opresor y es necesario buscar por nuevos caminos, aunque más no sea por caminos ya transitados por otras culturas, por otras patologías, ya que por algo nos atraen, nos inquietan.

Otra novedad consiste en la auto-apropiación del arte, *”Si el arte no habla del arte, de qué habla el arte?”* por eso se incluye el arte del pasado, desacralizado por los mecanismos de reproducción primero, podemos distinguir este corte con la tradición a través de la obra de su principal exponente M. Duchamp quien en 1919 coloca a una reproducción de la Gioconda con barba y bigotes y un agregado: L.H.O.O.Q. (ella tiene la cola caliente). También y en un proceso a la inversa sacralizando un objeto cotidiano a través de un título y una firma: “Fuente” “Mutt”, presentándola con el concepto de un ready-made, algo no considerado como posible hasta este momento. El sentido que da M. Duchamp al ready-made queda manifestado en un escrito programático: *”Otra vez, queriendo subrayar la antinomia que existe entre el arte y los ready-mades imaginé un ready-made recíproco (Reciprocal ready-made) Utilizar un Rembrandt como tabla de planchar”*

Estos pasos llevaron a otros caminos: cualquier cosa que se hubiera hecho antes puede ser hecho ahora, el tiempo en que se hacen lo resignifica. Por ejemplo un artista

apropiacionista como Mike Bidlo pudo hacer una presentación de Piero della Francesca en la cual, la obra entera de Piero fue apropiada. Piero no es ciertamente un artista post-histórico pero si lo es Bidlo tanto como un apropiador muy habilidoso, por ello sus obras y las del mismo Piero podrían ser más parecidas aún de lo que él se propuso que fueran. Un paralelismo literario que siempre me impresionó como manifiesto precursor fue “Pierre Menard autor del Quijote”, cuento de J.L.Borges en que plantea similar apropiación en el campo de la letra impresa.

La operación consistiría entonces en extraer la obra del contexto en el que fue hecha, en forma total o parcial, y colocarla en un nuevo ámbito. Este traslado nos aleja del espíritu en el que fue producida la obra, se elimina toda la atmósfera que rodea su creación y solo nos queda la imagen material despojada de todo el significado que tenía en su momento y dispuesta a adquirir nuevas e infinitas interpretaciones. Otro modo de volver sobre el pasado es por ejemplo el procedimiento de F.Beacon con las variaciones sobre el retrato del papa Inocencio o el de Picasso al realizar sus quince versiones del cuadro Mujeres de Argel de E.Delacroix o las más de doscientas versiones del “Desayuno en la hierba” de Manet, o la serie “Las Meninas” de Velázquez de las que decían “ *Es aún mejor que Le Nain. Las Meninas, ¡Que cuadro, Este es el verdadero pintor de la realidad!*”

El uso del pasado por el arte contemporáneo es completamente diferente del procedimiento tradicional de utilizar como modelo la obra de un artista anterior. Se trata de extraer imágenes de las obras del pasado yuxtaponiéndolas a otras imágenes actuales en abierto contraste. O simplemente recrearlas integralmente colocándolas en el contexto actual lo cual produce, a otro nivel el mismo contraste provocando el efecto del que definía Max Ernst. “*El paradigma de lo contemporáneo es el collage.*”

El artista hoy es mucho menos creador que descubridor de lo todavía no visto; aún más inventor de lo que todavía no ha sido nunca, de lo que a través de él entra en la realidad del ser . Pero curiosamente, la medida a la que está sometido no parece ser otra que aquella a la que el artista está sometido desde siempre. Puede encontrarse enunciada en Aristóteles, “*Una obra recta es aquella en la que nada falta y nada es demasiado, a la que no se puede añadir nada y a la que no se le debe quitar nada.*” *Medida simple y difícil.*

Paul Klee nos decía :” *Es preciso en esta instancia tomar distancia del: “crea, artista y no hables” Goetheano, en el que uno se refugia en tiempos de creación (etapa de silencio, de búsqueda) y centrar la atención en los aspectos del proceso creador*

que consultan, más bien , el subconsciente a fin de poder explicitar alcances y metodologías propuestas para la enseñanza de las artes plásticas” (2)

Desde mi punto de vista lo que realmente respaldaría a un artista que quiere explicar con palabras su proceso creativo consistiría en desplazar el centro de gravedad de la materia, considerándola bajo un nuevo ángulo y con ello quitarle el lastre a los problemas de forma recargados a sabiendas, haciendo hincapié, mejor en los problemas de contenido; de sentido.

Es necesario que exista un terreno común al artista y al profano, un punto de encuentro respecto del cual el artista deje fatalmente de aparecer como un caso al margen, para ser visto, en cambio, como un semejante, arrojado- sin que se le haya consultado- en un mundo multiforme y obligado , como cualquiera , a sentirse en él, como Dios quiera. Y que solo difiere de los demás por los medios específicos de que dispone para salir de apuros, pero que a veces es más feliz, que el no creador, que no alcanza la salvación en la realidad de una Obra. Podemos consentirle esta relativa ventaja al artista, ya que por lo demás debe encarar tantas dificultades.

Nuestro alumno, futuro artista, se halla en crisis con este mundo multiforme y, supongamos, casi se ha reconocido en él. Ya lo tenemos suficientemente orientado y hasta en condiciones de ordenar el flujo de las apariencias y experiencias. Esta orientación en las cosas de la vida y la naturaleza, este orden, sus ramales y ramificaciones pueden bien ser asociadas con la imagen de las raíces de un árbol. De esta región fluye hacia él la savia que lo inunda y que se le entra por los ojos. Él se encuentra en la situación del tronco. Bajo la impresión de esa corriente que lo asalta, encamina en su obra los datos que le proporciona su visión y como todo el mundo puede ver de que modo se abre en todas direcciones, simultáneamente, el ramaje de un árbol, lo mismo ocurre con su obra.

A nadie se le ocurrirá exigirle a un árbol que forme sus ramas por el modelo de sus raíces. Todos estamos de acuerdo en que la copa no puede ser un mero reflejo de la base. Es evidente que a diferentes funciones ejercidas en órdenes diferentes deben corresponder serias desemejanza.

No quisiera terminar estas reflexiones sin hablar, aunque sea brevemente del medio social en el que está inmerso ya que y en forma recíproca él y su obra contribuye de alguna manera también a constituirlo, la imagen , así como su hacedor , que se hace pública forma parte del todo social y está desde siempre librada al juicio de la sociedad.

“En la cuerda floja como con el pincel en la mano, los envites son los mismos,” nos contaba J.Genet (3):“En público, el ejercicio es sólo más peligroso, y debes regresar al secreto del taller”. “Si danzas para el público, lo sabrás. Estarás perdido”.

Ni sumiso servidor , ni amo absoluto, simplemente intermediario, la moral que lo conduce no es la vana búsqueda de un aderezo del alma, lo exige su oficio, o mejor, lo lleva consigo.

Lo que caracteriza al lenguaje de las artes plásticas, no es tanto la generación de objetos nuevos, sino en el hecho que los objetos a los que se refieren, afectados de coeficientes de interioridad, sirven para describir lo que esos objetos pasan a ser poco a poco para el sujeto..

Sin embargo en distintas culturas y en distintas épocas, al artista se le quiere prohibir que se aparte de su modelo-el modelo social oficial- cuando las necesidades plásticas sociales, filosóficas y espirituales lo están obligando a un continuo re-hacer, re-plantear, se ha querido tratarlo de impotente y falsificador intencional de la verdad. Se ha pretendido hacerlo un instrumento de ideologías políticas o en caso contrario desaparecer cuando él no hace otra cosa, en el sitio que le ha sido asignado en el tronco, que recoger lo que sube de las profundidades y transmitirlo más lejos.

W.Benjamin en su correspondencia con G. Scholem, en la que esbozaba su “Programa de una filosofía futura”, asentía: *“La experiencia comprende la vinculación espiritual y psicológica del hombre con el mundo, y esta se cumple en un ámbito aún no penetrado por el conocimiento”....” Una filosofía que no es capaz de incluir y explicar la posibilidad de adivinar el futuro a partir de los posos de café , no puede ser una filosofía auténtica”.*

Jean Clair en su libro ”Malinconia” (4) nos aporta una visión esclarecedora :

“El exterminio de lo humano en el hombre había sido precedido por el desastre de su representación. Las quemas de libros en 1933, los nombres de grandes autores lanzados al fuego habían marcado las imaginaciones, al igual que lo sucedido con las formas. Que el término “degeneración” extraído de la biología del siglo pasado y estigmatizador de ciertos rasgos del ser humano, hubiera sido aplicado a creaciones salidas de la mano del hombre suponía por extensión un uso de cuya gravedad no se era enteramente consciente, y de esta forma la catástrofe de las imágenes había precedido a la de los cuerpos; algunos años antes se realizaba algo equivalente en el mundo de las imágenes , a lo que

habría sido Auschwitz en el mundo de los cuerpos.”

NOTAS

- (1) G. Scholeim, “La cábala y su simbolismo”, Editorial Siglo XXI
- (2) Paul Klee, “Teoría del arte moderno”, Ediciones DALDEN, 1971
- (3) Jean Genet, “El objeto invisible”, “El Funámbulo”, Ediciones THASSALIA, 1977
- (4) Jean Clair, “Malinconia”, Ediciones Gallimar, 1996

ESQUEMA PRELIMINAR DE LA PROPUESTA

No es fácil entonces orientarse en un conjunto cuyos órganos corresponden a dimensiones tan diferentes. La naturaleza y su imagen recreada son conjuntos difíciles de abarcar con una única mirada. Más difícil aún es facilitar a otro su visión(1). Muchas veces este discurso será circular, (dado su carácter de relato escrito, su imposibilidad de

simultaneidad,(2). Si bien el centro es el arte plástico, y su enseñanza , su análisis cual esfera, sin principio definido, transformará paulatinamente el “trazo”o recorrido de estos razonamientos en una especie de dibujo caligráfico lleno de vueltas y elipses, casi como una rúbrica,(3) Trazo que a medida que recorre, se divide, por injerto y contaminación de otros, se entrelaza, retrocede y avanza..

Todo dibujo conlleva,- en la medida en que los trazos y las marcas establecidas en el papel remiten a reminiscencias -a otros dibujos, actúa como impacto sobre el imaginario colectivo que activa una nueva composición en la mesa de billar.- el papel en nuestro caso.

En esa obra, que hemos comparado con el follaje de un árbol, las dimensiones son las deformaciones impuestas por el paso al orden plástico – no sólo las que atañen a toda traducción- sus dimensiones propias y ¿cuáles son. esas dimensiones específicas?

En un urgente mapeo de esta situación los agruparé en forma esquemática, siguiendo un criterio : exterior-interior, forma -contenido.

Exteriores, como campo o esfera de lo público, de lo compartido,

Interiores, como campo o esfera de lo privado.

Formales, como partes del lenguaje -retinianos

De contenido, como parte de un discurso -conceptuales-no retinianos

Ordenados de la siguiente forma:

Elementos retinianos :

El claroscuro.

El collage.

El diseño

El espacio

El volumen.

La composición

La línea.

La Luz, La sombra (Textura)

Los colores.

Elementos conceptuales (no retinianos):

Corrientes del pensamiento contemporáneo

El espacio-tiempo

El exilio

El tiempo

La memoria y el olvido

La nada - el vacío

La vivencia estética

Lo puro y la mezcla

Es necesario, también establecer que, como todo mapeo esta implícitamente constituido también de fronteras, éstas a su vez nos obligan a detenernos momentáneamente para explicitar nuestra concepción de las mismas:

Como lo muestran numerosos ejemplos, una frontera es a menudo porosa, permeable y flexible: se desplaza y puede ser desplazada, a su vez también nos cuesta mucho pensarla e incluso aceptarla en cuanto se muestre real e imaginaria a la vez o infranqueable y transitable, como ese límite, casi invisible que por ejemplo en 1992 dividía aun a las dos ciudades de Berlín. El muro aunque destruido hacía tres años seguía separando modos de ver, de vestir, de gesticular. El paso de un universo a otro -de una vereda a otra,-ya no producía tanto un obstáculo, una sensación física sino una sensación de extrañeza que operaba como impedimento físico

Las ciencias duras nos proporcionan imágenes de estos confines inciertos : el paso de un color a otro ofrece gradaciones de una complejidad indescriptible. También la biología molecular nos muestra que los umbrales que separan lo viviente de lo inerte, lo muerto de lo vivo, lo viviente humano de lo viviente no humano, son estrictamente problemáticos . Hemos entrado en una nueva era de la visión, la visión técnica, la visión basada en la máquina. Las máquinas generan, transmiten, reciben e interpretan imágenes. Las máquinas observan por nosotros, ven por nosotros, esta percepción mecánica no sólo ha cambiado el mundo sino la percepción humana del mundo.

ELEMENTOS RETINIANOS

"Dibujar es ante todo la mediación de una existencia que no puede serlo sin misterios"

J. Beuys

La línea:

En primer lugar, datos formales de extensión variable, tales como línea, tonalidades del clarooscuro y color, estos como podemos ver nos plantean un problema similar al de la torre de Babel.

El más limitado y a su vez el más infinito de estos datos es la línea, asunto tan sólo de medida. Sus modalidades dependen de segmentos largos, cortos, de ángulos graves agudos o rectos, de distancias focales, de longitudes de radio. Todas cosas medibles. Lo propio de este elemento es la medida y cualquier incertidumbre indicaría un empleo de la línea que no es absolutamente puro.

Esta primer característica , o forma de ver y juzgar no la describe en su totalidad. Es a partir de esa aparente simpleza que es a su vez infinita , su presencia abarca las más infinitas interpretaciones, describe ideas, conceptos, recorridos....A su vez las miles de combinaciones entre ellas , y entre ellas y el lugar donde está/n plasmada/s es infinita, generando constantemente nuevos “relatos” bi y/o tri- dimensionales.

El clarooscuro:

Los valores del clarooscuro: el gran número de gradaciones entre blanco y negro corresponde a problemas de peso. Tal grado presenta una energía blanca concentrada o difusa, y tal otro se encuentra más o menos sobrecargada de negro. Son grados que pueden pesarse entre sí. Además los negros se evalúan con relación a una norma blanca y los blancos viceversa.

Traducción e interpretación del resultante del comportamiento de la luz sobre los volúmenes en función de una convención cultural en el plano bidimensional.

La Luz, La sombra :

Composición y comportamiento de la misma en el espacio y en la materia, y como esta se traduce en el plano son temas que no están agotados, a duras penas si está en sus comienzos, ya que si bien hay siglos de estudio recién se está empezando a establecer puentes de ida y vuelta entre la ciencia y el arte.

El comportamiento de la luz y sus distintas interpretaciones generó y generará

millones de obras de artes plásticas – que hoy apreciamos y juzgamos con distintos parámetros, ya no los de veracidad o falsedad- acompañados de una mayor cantidad de esfuerzos y frustraciones: no es necesariamente más oscuro lo que está atrás.

Es un fenómeno reciente el puntualizar y enseñar las diferencias de comportamiento del color luz – color materia.

En el caso del color materia aceptar su complejidad en cuanto a su comportamiento, aceptar la presencia e interferencia decisiva de la química – parte de los misterios herméticos de los talleres medievales, en gran parte por su trato cotidiano con su antecesor: la alquimia. Este detalle es saltado en la cultura oriental que basa sus teorías en el color materia integrando a su esquema de color al blanco y al negro, negado en el occidental, y genera entonces un esquema cuaternario y no ternario del color.

Sobre la sombra misma podemos aseverar lo mismo, actualmente ya no se trata de “ausencia de luz”. No es parte indispensable sino inseparable de misma.

“(…) Verdad dice quien sombra dice”. Paul Celan : “Habla tú también.” (4)

Hegel nos habla de la luz y la sombra de la siguiente forma: *“Pero se representa el ser de cierto modo con la imagen de la pura luz , como la claridad de la visión no enturbiada y la nada, en cambio como la pura noche, y se relaciona su diferencia con esta bien conocida diferencia sensible. Pero en la realidad, cuando uno se representa también este ver, de un modo de ver más exacto, puede fácilmente advertir que en la claridad absoluta no se ve ni más ni menos que en la oscuridad absoluta. Esto es que uno de los modos de ver, exactamente como el otro , es un ver puro ,vale decir un ver nada: La luz pura y la pura oscuridad son dos vacíos que son la misma cosa . Sólo en una luz determinada- y la luz se halla determinada por medio de la oscuridad- y, por lo tanto sólo en la luz enturbiada, puede distinguirse algo: así como sólo en una oscuridad determinada.- y la oscuridad se halla determinada por la presencia de la luz -, y por lo tanto sólo en la oscuridad aclarada, es posible distinguir algo, porque sólo la luz enturbiada como la oscuridad aclarada tienen en sí mismo, la distinción, y por lo tanto son un ser determinado, una existencia concreta.”*

Los colores:

Presentan características propias y específicas. Pues ni la regla ni la balanza permite del todo comprenderlos. Cuando no se los puede distinguir por la medida y el peso. Como por ejemplo un amarillo y un rojo de igual extensión y de la misma luminosidad,

subsiste entre ellos una diferencia fundamental que llamamos amarillo y rojo. Algo así como comparar la sal y el azúcar, al margen de sus propiedades de salada y azucarada. Por esta razón se habla de cualidades.

“Las formas, los colores, las densidades, los perfumes...¿Qué hay de mí que se corresponde con todo eso? W.Withman.

Pese a sus diferencias fundamentales, los elementos plásticos mantienen entre sí ciertas relaciones, cierta solidaridad. La elección de estos y la manera de combinarlos son el centro del trabajo conciente. Aquí se concentra el saber profesional. El nudo crítico.

Hablando del comportamiento de la luz nos detuvimos en ellos un instante, se colaron, ya que estos son una función de la iluminación, de todas formas me interesa dejar al menos la siguiente puntualización: para explicar el color es necesario como mínimo imaginarlo en tres dimensiones, de lo contrario, si partimos del disco de Newton nos queda la aparente sensación de que los colores marrón, los grises, son fenómenos independientes, ya que ellos no se generan en ese degrade tan placentero que plantea el esquema ternario (otra vez se cuele aquel enano jugador de ajedrez). Pensarlo no como plato sino como cilindro, con la presencia del blanco en un polo, del negro en el otro y con el gris desde el centro, podemos decir que los marrones y los grises sí son parte de este sistema.

La visión humana,-hablando rápido - es un sistema donde –sin tomar en cuenta las variables de interés del individuo, que condicionan y de que manera en la selección de lo que se quiere ver- intervienen aparte del cerebro, unos micro sensores que son llamados bastones que “leen” el espacio y las cosas que se encuentran en él , en tamaño e intensidad de luz –algo muy parecido a la fotografía blanco y negro ; y los bastones que captan las longitudes de onda de la luz: rojo, azul, verde.

Los colores no representan el arco iris de Newton, ni tampoco (como sugiere el Diccionario Oxford) la propensión de un material a absorber la luz, ni una sensación provocada por la estimulación del nervio óptico. Los colores son todas esas cosas, pero para los artistas son meras abstracciones. Los pintores necesitamos que el color encarne en cosas, necesitamos comprarlo, fabricarlo y ensuciarnos la ropa con él. Esto es lo fundamental y no quisiera que las ruedas, los cilindros, globos y diafragmas multicolores vinieran a oscurecer esto.

Los pintores necesitamos pintura, los colores son nuestro medio de expresión, comunicación y conocimiento, pero para hacer visibles nuestros sueños necesitamos

sustancias.

Gracias al dominio de los datos formales, contamos con la seguridad de poder obtener construcciones capaces de soportar nuevas dimensiones que superen el oficio reciente.

Es en esta etapa que se decide cuales de los diversos elementos plásticos van a abandonar el general orden de alineación, con su lugar establecido, para elevarse conjuntamente en un orden nuevo. Para obrar de conjunto en esa cosa que llamamos forma u objeto.

El espacio:

Cuando la pintura llega a tanto que no deja huella sobre el papel, aparece como una emanación natural y necesaria de ese papel que es el vacío mismo

Hua Lin.

(5)

El hombre no vive exclusivamente en un mundo de cosas físicas, pues lo físico de las cosas es ya una interpretación sobre las cosas con que ha de háberselas en su vida.

Cada cosa humana incluye en sí misma más realidad que su presunta realidad propia: más incluso que la que le asigna la ciencia o la razón en la interpretación que hace de ella. Tan importante como la cosa es el aura simbólica con que acude a nuestro encuentro y obra sobre nosotros.

De la misma manera que en un Haiku cada verso, que posee un carácter independiente, al ser encadenado a los otros cobra un sentido superior y el conjunto adquiere un carácter del que antes carecía cada uno de los versos. Un espacio está formado por distintos elementos, materiales, técnicas y procesos que son proposiciones independientes – al igual que los citados versos del haiku- pero que al ser “leídos”- esto es al contar con la participación conciente o no del hombre, cobra a través de su estructura metafórica un sentido que supera la capacidad enunciativa de cada uno de los elementos formando cadenas de relaciones que se establecen entre ellos, en la fuerza de la metáfora o mejor, de la alegoría y en el poder de rememoración que este establezca con el espectador –y viceversa.-

El principal aporte de la teoría de la relatividad es el entendimiento de que la geometría- considerada la combinación perfecta de la lógica y la belleza; desde la Grecia milenaria, “Dios es geómetra” (Platón)- es una creación del intelecto. Solo aceptado esto,

podrá la mente sentirse libre para manejar los conceptos de espacio y tiempo, examinar la gama de posibilidades adecuada para manejar definirlos, y seleccionar la formulación que concuerde con las observaciones efectuadas.

Según Kant el espacio no es un concepto empírico derivado de experiencias externas, porque las mismas solo son posibles por la mediación del espacio, es decir, para él, el espacio es una especie de facultad innata del hombre que hace posible el conocimiento.

Conocer no es solo aprender a través de los sentidos, vemos con los ojos y sabemos donde los tenemos y como los movemos, los dirigimos, los abrimos y los cerramos dejando entrar o impidiendo la entrada de la información, podemos afirmar lo mismo de los demás sentidos y órganos de nuestro cuerpo, pero no podemos afirmar lo mismo de nuestro cerebro, no lo podemos apagar o encender a voluntad y ni siquiera estamos dispuestos a aceptar esta verdad ya que le retaceamos funciones para seguir asignándoselas a otros lugares en nuestro cuerpo: al corazón, al alma, al espíritu.

Apenas aceptamos la existencia de un fenómeno que se genera en el ¿cerebro? la memoria, sea esta emotiva, intelectual, biológica, selectiva, vivencial.

Es propio de la misma originar un plano de realidad cualitativamente diferente a aquel en que se produce lo actual e inmediato. La memoria abre, en efecto un tipo nuevo de realidad, más empapado que el otro, de espontánea vida personal que complementa, es decir altera el inmediato.

El collage

Para unos, el ensamblaje es : *una Pieza de madera de hilo, de longitud variable y con una escuadría de doce centímetros de tabla por cinco de canto, y la acción de ensamblar: Unir, juntar. Se usa especialmente cuando se trata de juntar dos piezas de madera.* (Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española en su vigésima primera edición)

Para otros como el Diccionario de Estética AKAL de E. Souriens el ensamblaje es: *Hecho de disponer y de reunir de una manera estable piezas previamente destinadas a tal disposición. Ejemplo: ensamblaje de machos y muescas de cola de pato, etc. Este término se emplea en tecnología y corresponde en cada rama del oficio a técnicas especiales muy variadas. En un sentido más artístico, toda técnica cuyos efectos dependen de la manera en*

que los distintos elementos se reúnen para formar un todo. Y según el Diccionario de técnicas de conservación y restauración de Ana Calvo (Ediciones del Serbal -Cultura Artística), los ensamblajes son: *Diferentes tipos de uniones en madera. Según Coovarrubias: “vale tanto como juntar. Los carpinteros de obra prima, que labran la talla, por las figuras que hacen de relieve entero o medio, se llamaron entalladores y por las molduras, en cuanto ajustan unas con otras, especialmente en los ángulos y esquinas se llaman ensambladores; y el hacer estas juntas: ensamblar. Las uniones de las tablas , para formar un panel como soporte de una pintura, pueden ser uniones vivas, con chuletas, con espigas, a media madera, lengüeta, falsa lengüeta, cola de milano doble o sencilla.”*

Mientras que por otra parte el Colage: (Del fr. Collage) *Es una técnica pictórica consistente en pegar sobre lienzo o tabla materiales diversos”*. Según el Diccionario de Estética de W. Henckmann y K.Lotter. Edit. Cátedra: *“Denominación francesa de la técnica pictórica que consiste en pegar trozos de papel impreso, telas y otros materiales, sobre una superficie pintada, en la ejecución de un cuadro. Fue una invención de los cubistas que luego se empleó en otros movimientos modernos. La conservación de los collages.....” ;” Collage. El término collage es utilizado en su origen para designar la acción material de pegar el papel de tela sobre una pared o de unir con cola los objetos”*.

Hoy en día, el concepto de collage implica en primer lugar, y sobre todo, una nueva técnica de las artes plásticas, que se añade a las diversas técnicas más antiguas- pintura, palabra en las artes de la escritura (poesía novela) en el cine y en la música.- El collage en resumen nos plantea una suerte de haiku donde cada verso posee su discurso propio, articulados plantean dibujo, grabado, fresco- y que consiste en la yuxtaposición de materiales diversos pegados sobre tela, cartón o papel, a fin de crear no solo un nuevo objeto plástico sino también una suerte de alegoría – razón por demás se aplica de igual modo a esta un nuevo mensaje.

Siendo por lo contrario el ensamblaje un termino más propio de la técnica , permite enseñarla en carriles tradicionales no presenta tampoco dificultades de transmisión , ya sea oral o escrita, alcanza con las herramientas adecuadas y un modelo a repetir. Las mismas dos maderas dentro de la óptica del collage aportan otras resonancias, hablan de voluntades, de dudas, de mensaje a traducir...No permite modelo ni herramienta adecuada más que la encontrada sensiblemente por el artista y la libre presencia de los tiempos ,

mensajes y/o resonancias propias de cada una de las partes.

Estas definiciones nos dejan entrever las sutiles diferencias entre el collage y el ensamblaje - diferencia en la que hago hincapié ya que ayuda a clarificar esta propuesta educativa. Debo agregar una característica propia del collage, que si bien no es la esencial ni exclusiva, complementará el concepto de collage como independiente del de ensamblaje: La “perspectiva temporal”. El libre juego compositivo del collage que relaciona texturas, colores e imágenes pertenecientes a distintos tiempos o que hacen referencias a distintos orígenes, lugares o culturas posibilita lecturas que atraviezan tiempos y culturas diferentes: sincronía y diacronía, ”rizoma” y ”radicante”(6)

La composición:

Toda obra de arte lleva implícita una estrategia, ésta es parte fundamental del proceso creativo. Es la manera de hacer que instaura el artista para conjugar la idea que de sí tiene con la idea que necesita difundir. Para entender esto hay que remontarse en el proceso creativo hasta el punto en el que aún no es una imagen externa, pero que sí es imagen. La idea no está vacía de contenido, es un concepto que presupone una imagen.

Las estrategias que establece un artista no son solo para su socialización , en primer lugar son para con él mismo, el antes que nada necesita establecer las reglas de un juego que le permita formalizar la obra .

Componer una obra ,es articular los elementos seleccionados sensiblemente en el espacio-tiempo elegido, provocando de acuerdo a su disposición las resonancias buscadas y el surgimiento de un sentido. Desde luego que esto no es un proceso tan simple o tan lineal, establecer una forma donde se conjuguen conciencia de si, conciencia social y búsqueda de expresión implica tantas estrategias como “momentos” personales y sociales, razón por la cual muchas veces la primer estrategia marcada por el hacedor sea la de establecer la posibilidad de ser desechada y sustituida por otras. Tenemos conciencia que quedarnos sólo con el análisis de la composición formal y final , es renunciar a una parte de la obra: la dinámica de la creación. Este tipo de concienciación, es mucho más importante hoy que antes. A través de ella, el ser humano amplía su propia comprensión y se reconoce como el portador de conexiones energéticas espirituales y, además, al darse cuenta de su existencia, podrá asumir responsabilidades, esta es la fuerza evolutiva, el principio de evolución que surge hoy del ser

humano.

Arte efímero:

La importancia actual del arte perecedero nos da cuenta de la crisis en la percepción del tiempo, que comienza según Gadamer en el siglo XII cuando se produce la gran revolución de la pintura europea con la realización del “Bodegón”, revolución que afecta a su vez otros tantos sectores “intocables “ y que en el caso de nuestro interés posibilita de alguna forma tanto la acción de los impresionistas como la del “acción painting”, los “Happenings”, el “Land Art”, el “Fluxus”, las “Performances”, los “Enviromets”, el “Arte callejero” y las “intervenciones urbanas”, entre otras.

La desvalorización de lo efímero es una postura en principio platónica: *“Las cosas bellas como todas las cosas sensibles, no duran; estas no pueden ser más que el instrumento de aproximación a la Idea de lo Bello, que es eterna.”*

La reacción a esta postura ha consistido en querer salvaguardar el valor de las cosas sensibles, bellas , aunque sean efímeras.

Esta reacción sigue los siguientes pensamientos:

1) El arte confiere a sus obras una mayor supervivencia que a todas las demás cosas sensibles Esta supervivencia al tiempo algunos la emparentan con la eternidad.

“Todo pasa. Solo el arte robusto/ tiene la eternidad. / El busto / Sobrevive a la ciudad.” Theophile Gautier.

2) Se busca por tanto, conservar mediante las formas de arte durable, las que están abocadas a lo efímero, como las fiestas o ciertas interpretaciones de una obra teatral o musical. Así numerosos artistas han pintado, grabado, esculpido o modelado la representación de las entradas, triunfos, fiestas, etc. *“Lo que se ha visto no podría nunca perderse en la memoria de los espectadores, cuando no se hubiera tenido cuidado en conservar, mediante este escrito, el recuerdo de todas estas maravillas” (Los placeres de la isla encantada, 1665)* (7). Hoy en día, una obra desaparecida en su materialidad permanece, a menudo, concurrida por una gran cantidad de medios técnicos: fotografías, videos, películas, magnetófono. etc...

3) Aún si aceptamos el carácter efímero de las cosas sensibles, incluso de las cosas bellas. Pues es suficiente con que hayan existido, aunque no sea más que un instante, y

hayan quedado ignoradas, para tener un cierto valor “bajo un cierto aspecto de eternidad”-siguiendo la formulación de Spinoza.: “*No se unen el valor y la persistencia en el tiempo, de forma que el carácter de efímero de la obra no tiene ya importancia.*”

Esta última aceptación de lo efímero, puede conducir a una postura exactamente inversa a la platónica; Lo efímero es lo que confiere valor estético.

Encontramos desde hace mucho tiempo en la literatura y el arte de Extremo Oriente la impresión de una especie de tragedia inherente a la belleza frágil, y un profundo sentimiento estético ante la conciencia de lo efímero; bajo la influencia del Budismo. La idea de inestabilidad universal conduce a la melancolía de las cosas.

En Europa, en el Romanticismo se valora “*lo que jamás se verá dos veces*”

Ya Goethe había tenido la idea de que sólo lo efímero es bello : “*¿ Por qué yo soy efímera, oh Zeus ? Dice la Belleza / Yo no hago bello, dice Zeus , más que lo efímero*”

La aceptación de lo efímero lleva entonces hasta su preferencia .

Marinetti en su escrito “El Futurismo”:*“...se podrá llamar la belleza de una sensación o de una emoción, en tanto que es única y destinada a desvanecerse inmediatamente”*. Nada le parece más “*bajo y mezquino*” que pensar en la inmortalidad al crear una obra de arte, pues crear debe ser inútil sin recompensa, ignorado.”*Depreciado y heroico*”.

Sant Elia en su “Manifiesto de la arquitectura futurista, 1914, preconiza crear casas que durarán menos que los arquitectos, profetizando así nuestras ciudades contemporáneas.

Hoy en día numerosas corrientes del arte afirman su voluntad de la obra efímera: Cinetismo, Land Art, Earth Workers, Arte Pobre, Arte Corporal, Happennings, Acciones, Performances.

El hombre propone y el Tiempo dispone, es él quien hace su obra. La obra se convierte así en obra abierta, independiente de su autor, y vive y muere según las leyes del Tiempo. Como todo, siguiendo así las reacciones del espectador , pues la obra efímera se dirige en primer lugar al espectador, a quien se quiere enseñar a percibir y a vivir el instante.

ELEMENTOS CONCEPTUALES

El tiempo:

“Dios juega a los dados y... ¡además los tiene trucados!” (Prigogine)

Pienso en este momento en los diferentes tiempos que consumen el lenguaje oral respecto al escrito, y entre la acción de escribir respecto a la de leer.

Pienso en los distintos tiempos de la escultura , el de pensarla, el de ejecutarla el de contemplarla, respecto al de leerla del espectador.

Pienso también en el tiempo contemplación de la obra, -al que progresivamente en la historia se le ha reducido. La era de la cultura visual establece un crecimiento de imágenes que está en relación inversa al tiempo asignado a su contemplación.

La herencia positivista que pesa sobre nuestra realidad alimenta una visión del tiempo centrada en la linealidad y entorpece nuestro entendimiento. Con frecuencia los historiadores han tendido a leer las épocas pasadas como el fruto de un movimiento lineal, como si cada nueva etapa de la humanidad pudiera desarrollar unas fuerzas que las etapas anteriores habrían contenido en germen .

Este tiempo lineal trae consigo la sempiterna cuestión de los orígenes, que a su vez implica la idea de autenticidad y pureza. A la idea de un tiempo lineal la acompaña de ordinario la convicción de que existe un orden “ascendente” de las cosas: EL PROGRESO. Nos cuesta deshacernos de la idea de que todo sistema posee una especie de estabilidad original hacia la que ha de tender inexorablemente. Nos sorprende por tanto que la complejidad y la movilidad de las mezclas o el choque temporario de ”culturas” evoquen una imagen de desorden.

En cuanto a la Estética , y retomando los dos diccionarios aludidos anteriormente, el de W.Henckmann y K. Lotter no lo trata en forma diferenciada, y el de E. Souriau da la siguiente definición :

Tiempo: *“El tiempo es una dimensión que solo se puede recorrer en un único sentido irreversible. Elementos sucesivos que se distinguen en él determinan intervalos entre ellos y se ordenan los unos en relación a los otros, según un antes y un después. Tiene una importancia estética considerable y muchas maneras de intervenir en el arte.”*

Posteriormente diferencia cinco tipos de tiempo:

- 1) Tiempo, objeto estético,
- 2) Tiempo, dimensión de la obra de arte,

- 3) Tiempo de contemplación,
- 4) Tiempo diegético.
- 5) Tiempo expresado (sugerido o significado)

Una de las importantes consecuencias de la ciencia del caos es la nueva concepción del tiempo que lleva aparejada. Así, esta ciencia considera que la clásica concepción física del tiempo, que aparece siempre en todas las fórmulas físicas como una magnitud reversible, debe considerarse a partir de su radical irreversibilidad.

En la física clásica (incluidas las teorías cuánticas y relativistas), la flecha del tiempo se explica a partir del 2º principio de la termodinámica, pero sólo como improbabilidad de reversibilidad. Es decir, si el tiempo se nos aparece como irreversible en nuestra vida cotidiana, ello, según la ciencia «clásica», es sólo debido a la mínima probabilidad de que puedan darse los factores que alteren el proceso de la creación de entropía y que puedan darse “hacia atrás”, pero no es teóricamente imposible que pudiera suceder.

En cambio, en la ciencia del caos, especialmente en la formulación de Prigogine, se insiste en la radical irreversibilidad del tiempo, ya que ésta es expresión de la interacción holística de los sistemas. La irreversibilidad temporal no es fruto de una probabilidad muy baja, sino que es absoluta.

El tiempo, entonces, como en la filosofía de Bergson, aparece como tiempo creador, y creador de imprevisible novedad.

En la obra de Prigogine, y a través de la ciencia del caos, la irreversibilidad temporal se instala en el seno mismo de la naturaleza, de forma que desaparece la escisión entre una ciencia que consideraba que el tiempo -que siempre aparece en las ecuaciones físicas como una magnitud reversible- era «tan sólo una ilusión» (Einstein) y la experiencia íntima de nuestra existencia irreversible.

Al dar una especial relevancia al azar y al caos en la naturaleza, la ciencia del caos transmite una imagen de la naturaleza en la que los objetos están menos definidos que en la física clásica y cuántica. Así, junto al principio de incertidumbre de Heisenberg, se podría añadir otro principio de incertidumbre, según el cual, los sistemas complejos, más allá de cierto umbral, siguen rumbos impredecibles, y sus condiciones iniciales son irrecuperables.

Las leyes de la imprevisibilidad, del caos y el carácter “creador” del tiempo, son las que permiten la aparición de imprevisible novedad en la naturaleza.

Junto a las ciencias del caos se han ido formando nuevas ramas de la ciencia, especialmente de las matemáticas, tales como la teoría de las catástrofes y la teoría de los fractales que, en varios aspectos, convergen en la posible formación de un nuevo enfoque científico que exige abandonar la concepción lineal de los fenómenos y reemplazarla por una imagen de la realidad basada en la no linealidad.

El desarrollo de la informática y la ayuda de la gran potencia de cálculo de los ordenadores ha coadyuvado al desarrollo de una nueva geometría (basada en los mencionados objetos fractales) y una nueva dinámica que están en la base de una nueva ruptura del paradigma de las ciencias clásicas, más cercano a las concepciones de corte emergentista.

Prigogine en *“Las leyes del caos”* cita a Popper, que habla de **relojes y nubes**.: La Física clásica se interesaba sobre todo por los relojes, y la Física actual por las nubes.

“La precisión de los relojes sigue obsesionando a nuestro pensamiento haciéndonos creer que éste puede alcanzar la precisión de los modelos particulares, y prácticamente únicos, que estudia la física clásica. Pero lo que predomina en la naturaleza y en nuestro medio es la nube, una forma desesperadamente compleja, vaga, cambiante, fluctuante y siempre en movimiento.”

El arte actual nos habla de su pertenencia a este orden de realidad.

Cómo abordar este conjunto de mundos mezclados?

Primero tal vez aceptándolos tal como se nos muestran, en lugar de apresurarnos a zarandear su disposición y de someterlos a selecciones susceptible de localizar y luego de aislar los elementos con los que construiríamos un ensamblaje. Esta disección llamada análisis tiene el inconveniente de hacer estallar la realidad, y proyecta , la mayor parte del tiempo, filtros, criterios y obsesiones que no existen más que en nuestras visiones occidentales..

Esto tiene que ver con los métodos escalonados en el tiempo de que disponemos para estudiar un conjunto espacial. A fin de obtener de él una representación clara y distinta. Tiene que ver con la invalidez temporal del lenguaje. Falta el instrumento que permita discutir sintéticamente una simultaneidad de varias dimensiones.

El modelo de la nube supone que toda realidad entraña, por un lado, una parte irreconocible, y por otro, una dosis de incertidumbre y de aleatoriedad. Para nuestro análisis la incertidumbre es la que viven los actores, incapaces de preveer su destino ni tampoco los accidentes que padecen. La aleatoriedad es la consecuencia de la interacción de los

innumerables componentes de un sistema.

Teniendo en cuenta estos graves defectos interpretativos que acarreamos, consciente de la falta de un sistema de análisis que me permita inter actuar en los distintos niveles de la problemática, y a la misma vez -letra impresa mediante- desarrollar de forma amena una tesis trataré de examinar pormenorizadamente las partes del conjunto, conservando, tanto como me sea posible -frente a cada una- la conciencia de que se trata de un enfoque parcial .

El contacto de las diversas dimensiones sólo puede establecerse aquí desde el exterior, apelando al accionar interdisciplinario y tratar el concepto “ESPACIO-TIEMPO”-CRONOTOPO:

Se conoce como **cronotopo** (del griego:*kronos* = tiempo y *topos* =espacio, lugar) a la conexión de las relaciones [temporales](#) y [espaciales](#); organización del tiempo y el espacio en unidades coherentes y cargadas de significado

Bajtin, al principio de su artículo: “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (8) define este concepto seminal, que, si bien refiere al campo de la lingüística -extrapolándolo de la física,- utilizaré, dice:

“Llamaremos cronotopo (literalmente, tiempo espacio) a la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresa artísticamente en la novela. Este término es empleado en matemáticas y fue introducido como parte de la Teoría de la relatividad de Einstein. [...] Lo que nos importa es el hecho de que expresa la inseparabilidad del tiempo y del espacio (el tiempo como cuarta dimensión del espacio).”

Más adelante:

“El cronotopo es el lugar en que los nudos de la narración se atan y se desatan. Puede decirse sin ambages que a ellos pertenece el sentido que da forma a la narración. [...] El tiempo se vuelve efectivamente palpable y visible; el cronotopo hace que los eventos narrativos se concreten, los encarna, hace que la sangre corra por sus venas. Un evento puede ser comunicado, se convierte en información, permite que uno pueda proporcionar datos precisos respecto al lugar y tiempo de su acontecer. Pero el evento no se convierte en una figura. Es precisamente el cronotopo el que proporciona el ámbito esencial para la manifestación, la representatividad de los eventos”.

La unidad [espacio-tiempo](#) entonces es indisoluble y de carácter formal expresivo. Es un discurrir del tiempo densificado en el espacio y de éste en aquel donde ambos se

interceptan y vuelven visibles al espectador y apreciables desde el punto de vista [estético](#).

*El topos-es decir el espacio-lugar-
parece algo importante y difícil de captar.
Aristóteles, Física IV ed.Gredos Madrid, 1995,*

p.239

*Mientras no experimentemos la peculiaridad del espacio, el hablar de un espacio
artístico seguirá permaneciendo un asunto oscuro. Queda por
de pronto indeterminada la manera en que el espacio atraviesa la
obra de arte.*

*M. Heidegger "El arte y el espacio",
ed. Herder, 2009*

Estas últimas reflexiones de M. Heidegger son parte del catálogo realizado en forma conjunta con el escultor Eduardo Chillida quien afirmaba: "El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo.....Desde el espacio con su hermano el tiempo, bajo la gravedad insistente, sintiendo la materia como un espacio más lento, me pregunto con asombro lo que no sé" (9)

La vivencia estética:

Parto de la concepción de W.Benjamin según la cual la vivencia estética " ...es aquella que experimenta el aprendiz de un idioma cuando deja de traducirlo a su idioma nativo y comienza a asimilar el espíritu del mismo dejándolo mover dentro de él sin reminiscencias y olvidando en él, su lengua natal"

Es conocido que de la idea primera de una educación a través del arte se puede pasar a una educación para el arte. En lugar de la verdadera libertad moral y política para la que el arte debía presentar una preparación, se corre el riesgo de formar un "estado estético", una sociedad cultural interesada por el arte. Por lo contrario la enseñanza apoyada en la vivencia estética: aquella que no presupone un ser auténtico distinto al ser estético, ve la auténtica verdad en lo que ella experimenta . Tal es la razón de que por su esencia misma la experiencia estética no se pueda sentir decepcionada por una experiencia más auténtica de la realidad.

Al contrario, es común a todas las modificaciones mencionadas de la experiencia de la realidad el que a todas ellas les corresponda esencial y necesariamente la experiencia de la

decepción. Lo que solo era aparente se ha revelado por fin, lo que estaba desrealizado se ha vuelto real, lo que era encantamiento pierde su encanto, lo que era ilusión ahora ha sido penetrado, y lo que era sueño de eso ya hemos despertado.

Si lo estético fuera apariencia, su validez - igual que el terror de una pesadilla - solo podría regir mientras no se dudase de la realidad de la apariencia ; con el despertar perdería toda su verdad.

El relegamiento de “ lo estético” al concepto “apariencia” , desacredita todas las posibilidades de conocimiento que conlleva dicha experiencia.

El poder comportarse estéticamente implica dejar valer aquello que no responde ni a las propias expectativas (ideologías) ni a las propias preferencias (el gusto).

“Una verdadera búsqueda de la “ verdad” implica el abandono de toda ideología previa.” (H.G.Gadamer.-“Verdad y Método”)(10)

La memoria y el olvido:

Memoria: del latín memoria, recuerdo o memoria, de meminisse, tener en la mente, derivado del griego (pep vgpas, acordarse). Capacidad de retener el pasado en la conciencia y revivirlo o reproducirlo mentalmente reconociéndolo como pasado. Es el capital con que cuenta el hombre -forma parte de su temporalidad e historicidad- desde luego tenemos que tener presente que esta no está constituida solo por un inventario de hallazgos, recuerdos valorados como positivos, útiles o hermosos. Sino que ese capital, esa gran extensión de “tierra “ está compuesta de zonas áridas, y desérticas donde la búsqueda implica hundir la pala a mayor profundidad y sus otras zonas pobladas y fértiles .

El trabajar con nuestra memoria implica un rastreo muy riguroso, los verdaderos valores que están ocultos en esa “tierra”, las imágenes, al ser desprendidas y alejadas de sus anteriores relaciones, se levantan como objetos preciosos en nuestra tardía comprensión así como despojos o torsos en la galería de un coleccionista.

Nos engañaremos entonces si solo inventariamos los hallazgos y no también la oscura suerte del lugar exacto de su encuentro. La búsqueda inútil tiene tanta importancia como la mejor de ellas.

El olvido, parte de la memoria es la capacidad de superación de esquemas y prejuicios, es también la capacidad de poder distanciarnos de vivencias demasiado personales

para poder transformarlas en diálogo social.

La profundización en el tema del olvido tratado por Wenrich (11) y por Paul Riceur me han hecho repensar que en los mecanismos de creación no solo opera la catarsis personal sino fundamentalmente el compromiso con el arte como una tarea social al margen de su mercado. Tzvetan Todorov en su libro "Los abusos de la memoria", nos decía: *"En general el papel de la memoria en la creación artística es subestimado; el arte realmente olvidado con el pasado no conseguiría hacerse comprender. Pero es importante señalar que la oposición no se da entre memoria y olvido, sino entre la memoria y otro aspirante al lugar de honor: la creación o la originalidad."*(12)

La nada , El vacío:

*"Nadie nos plasma de nuevo de tierra y arcilla,
nadie encanta nuestro polvo.
Nadie."
Paul Celan*

Espacio tiempo desde donde es posible la creación. No se trata de un concepto negativo sino del "lugar" de la acción.

La especificidad del arte no es la producción de objetos, sino la manifestación de la relación interior que mantenemos con la realidad toda, del desarrollo de esta en nuestro interior y de la dinámica que genera al gestarse.

Entro en este punto a hablar de coeficientes de interioridad. Hablar estos, en términos de evaluación es un disparate sin sentido, hablo de capacidades particulares por lo que poseen de marca identificatoria con nosotros mismos . Nuestra "alma" nuestro "espíritu" es desde mi punto de vista, un lugar donde tiene que existir una nada, un vacío para recibir, acorde a nuestra capacidad de captación , un espacio vacío de " templos" - al decir del Maestro Eckart - tal su teoría que lo hizo merecedora de la inquisición - de los propios conceptos de pureza e impureza, de prejuicios adoptados. Un espacio vacío de ruidos a fin de posibilitar la resonancia. Este discurso es parte fundacional de la mística renana de la Edad Media y que establece un puente entre cristianismo y Zen. J.Beuyts elabora su discurso artístico a partir de los discurso de este "Maestro". **"Vacío interior"** **"Abandono de sí"** son en el discurso estético de Beuyts el punto de salida o la recompensa del arribo. Pirron de Elis entre el 360 y el 270 a.c. mantuvo su "pues ninguna cosa es más esto que aquello", y recomendaba como única

postura coherente para la vida la suspensión del juicio (**epoché**) y no decir nada (**aphásia**) a fin de llegar al estado de **ataraxia** o impertubabilidad, postura que encontramos en el siglo XX mantenida también hasta sus últimas consecuencias (apoyado y fundamentado en el principio de incertidumbre) por Marcel Duchamp.

La nada, el vacío son piedras fundamentales de las cosmovisiones del llamado mundo oriental y un punto de encuentro con la mística renana. Es un concepto que adopto como sinónimos del diálogo interior, el que continuamente está presente y al que es ineludible escapar. La creación solo es posible en el vacío. Desde él se realiza la búsqueda de la “verdad” y en él, siempre se nos aleja. El conocimiento de una verdad nos deja siempre la frustración de las otras verdades posibles más plenas, más perfectas a las que en pos de la razón debemos renunciar.

Hablar de ellos es aceptar la variedad, la existencia de muchas “verdades”. La existencia del “otro” no solo es posible sino real. Es entender el por qué una misma causa no es seguida por un mismo efecto. Y esto es tan así que ni siquiera esa misma causa provoca un mismo efecto en el mismo individuo si se da en otro momento tiempo o lugar.

Todo esto nos lleva a hablar también de :ausencia, falta y exilio.

La ausencia, la falta:

“Cuando nació la generación a la que pertenezco, encontró al mundo desprovisto de apoyos para quien tuviera cerebro, y al mismo tiempo corazón.” F.Pessoa

“La armonía oculta es superior a la visible” Heraclito.

El hecho o acción creativa surge de la percepción de la ausencia. La capacidad de cuestionar la realidad, sea esta personal, social o estructural, es ya por ese mismo presentimiento el comienzo de un acto creativo. Es la puesta en marcha de un proceso que no cesará hasta su concreción. Claro es también que de la compleja percepción de la “falta”, o “ausencia” sentida solo se saldrá en las artes con una traducción, con una revisión del lenguaje o con una dispersión. Un hacer técnico nos distrae de la esencia del problema.

Cuando nos planteamos la razón de nuestra existencia, y concluimos que esta es algo más que la de la subsistencia. Cuando, queriendo comunicar un sentimiento o pensamiento

percibimos que nuestras formas de hacerlo no generan el fin. Aceptamos que hay que hacer algo más, quizá haya que *“inventar palabras y repetirnoslas alto a ver si nos las creemos”* como sugería F.Pessoa.

Esa capacidad que todos poseemos, de testear las verdades de nuestro espacio tiempo, con nuestro ser, con nuestras creencias, es el punto de partida de toda búsqueda que comienza cuando nos descubrimos enviando mensajes en botellas vacías.

Cierto también que no toda búsqueda expresiva termina en creación, pero sí en un hallazgo que nos obliga a un replanteo de nuestras seguridades, sean estas científicas, religiosas, políticas, económicas, artísticas, etc.

Cuando el individuo percibió en ese testeo constante con su realidad, que existe algo más que no conoce, o algo que falta, que conoce pero que no puede expresar, que está incompleto, o que es deficiente, teniendo de ello aunque más no sea una leve intuición, y pensó que por más que los demás hicieran como que no existiera, o que lo negaran, podía calmar al menos un poco esa angustia realizando algún garabato, es el momento de gestación que justifica la existencia de los T.L.O.E.P. como compañeros de este proceso ya que la sensación de soledad provocada por este descubrimiento, a la vez que le trae una duda sobre sus capacidades, miedo de marginación o tentación al “cholulismo” es la chispa inicial de una búsqueda de su verdad interior midiéndose consigo mismo, con las “verdades oficiales” y contra su interlocutor –docente, siendo el egreso el fin de esta relación de dependencia, y por tanto el reconocimiento de su propia visión y quehacer como representativo de su persona y grupo de pertenencia – el término sociedad que iría en este lugar me suena muy ambicioso y/o resbaladizo (dentro de este concepto sus deserciones sin dudas, un fracaso docente).

No es este el lugar de profundizar en los por qué de esta sensación o percepción de “ausencia” o “falta”, sea esta física o existencial, ya que esto depende de variables individuales, propias y exclusivas de cada alumno. Lo que: si de agotamiento y/o incapacidad de los lenguajes conocidos para explicar o apropiarse esa particular parcela de espacio tiempo personal faltante se tratara, bastarían entonces sólo talleres de adiestramiento, entrenamiento complementados con talleres de libre expresión. Pero aquí el tema es más complejo. Se trata de la apuesta (a la universidad) a la generación de conocimiento a través de un lenguaje desconocido pero intuitivo como el único capaz (gira dentro de esto todo un universo donde lo “irracional” juega las cartas más importantes) esto no se subsana con talleres como los mencionados anteriormente, se comienza a cubrir con la formación de talleres que contengan y

contemplan el fenómeno de la creatividad.

El exilio

Viajar es muy útil, hace trabajar la imaginación. El resto no son sino decepciones y fatigas. Nuestro viaje es por entero imaginario.

A eso debe su fuerza....

...Y además, que todo el mundo puede hacer igual. Basta con cerrar los ojos.

Está del otro lado de la vida.”

Louis Ferdinand Céline (13)

Nicolas Bourriaud en los comienzos de su ensayo “Radicante” nos dice : “175 millones de individuos que viven en el planeta en un exilio más o menos voluntario, unos diez millones más cada año, la banalización del nomadismo profesional, una circulación sin precedentes de bienes y servicios, la constitución de entidades políticas transnacionales: esta situación inédita no podría dar lugar a una nueva manera de concebir lo que es una identidad cultural”.

Si bien el **exilio** implica la presencia de la ausencia y la realidad de un camino que se explora, conlleva, como elemento inseparable, la ligazón a otro sentimiento que es el de “nostalgia”- otros autores nos hablan del “otro lado de la vida” de “no pertenencia”, de “distancia- actitud propia del alejamiento.

Antes que nada es movimiento, desplazamiento.

El abandono (el desprendimiento) es una actitud independiente de la “nostalgia”, la necesidad de plantearnos: ¿de qué me tengo que olvidar y qué tengo que recordar? o mejor ¿qué es necesario que sobreviva de las artes plásticas y qué es un estorbo, un lastre? ¿qué llevo en mi maleta?, no conlleva de “hecho” un sentimiento de rechazo, sí de distancia.

La percepción de los límites, que plantean los lenguajes socialmente aceptados – al igual que las fronteras físicas como sociales- con sus luces y sus sombras, plantean la diferencia entre un hacer y otro. Esta diferencia es “*Infrave*” -término de creación de Marcel Duchamp- intentar una aproximación a este concepto -hecho pretencioso de mi parte - sería: *Infrave* es la mínima distancia que existe entre el cerebro y el corazón. El primero cree en la imposibilidad o inutilidad del lenguaje tal como está en la actualidad, y el otro cree firmemente en él como herramienta de comunicación. El primero plantea interesar a la materia gris, y el

otro al mundo sensible .

El exilio voluntario, el “abandono de sí”, el “desapego de las fórmulas” para volver a creer, plantea la posibilidad de distanciarse de la rutina: de volver a ver, es un camino - movimiento, de innovación y búsqueda que se conjuga con una voluntad de conservación, siempre queda algo que es su esencia y si no, es otra cosa.

La continua novedad como método es un espejismo: al cuarto o quinto día, el hastío se hace presente y con ello la desvalorización del lenguaje y no su enriquecimiento. Fernando Pessoa en su “Libro del desasosiego de Bernardo Soares” nos decía : “...*otra vez la novedad, la vejez de lo eterno nuevo...*”

El arte occidental se distingue de las otras grandes tradiciones artísticas, por ejemplo en China e India, por el lugar reservado a la innovación, a la invención, a la originalidad. Hasta el punto de que a fines del siglo XIX surgió la idea de vanguardia artística, movimiento que se articularía en torno a la idea de futuro en vez del pasado; y que el criterio de novedad se ha convertido en ocasiones en la única condición de valor artístico.

El sentimiento de ausencia nos plantea distancias con lo establecido. El de exilio nos da derecho a recuperar nuestra ciudadanía.

Las ideas que percibimos en nuestro interior y el saber que es lo que queremos conservar son dos aspectos esenciales para la creación.

Otro caso estrechamente ligado es: **la mezcla**, traslado, superposición e interacción de elementos culturales “propios “ y “ajenos” en tiempo y lugar - hayan sido buscados o no-(especie de Patchwork), nos retrotrae a puntos de interés tratados anteriormente: la memoria como irrupción vertical en el devenir lineal y horizontal del tiempo. La historia a su vez como un devenir tanto vertical como horizontal, un cruce, superposición un ir y venir continuo, un entramado tridimensional donde la supuesta pureza de sus componentes fue alterada desde el comienzo por la sucesiva y permanente interacción pacífica, violenta, indiferente o ausente de los otros, en distintos espacios y en distintos tiempos. A modo de ejemplo, puedo decir que en América hay cosmopolitismo y hay nacionalismo, pero que lo más importante y significativo es que ese cosmopolitismo coexiste con el nacionalismo y con el colonialismo.

La coexistencia de sistemas culturales diferentes dentro de una misma sociedad habla de “espacios” de “dimensiones” que pelean por su reconocimiento y que a la vez se escurren , irrumpen y se esconden o son escondidas.

La cultura electrónica nos obliga a repensar así la arquitectura cultural y política de nuestro sistema de valores, nos induce a indagar sus restos y a examinarnos a nosotros mismos.

Cuestionar junto al alumno la “realidad” de un arte “*nacional*” es tarea fundamental para este taller.

Las corrientes del pensamiento contemporáneo

“La enfermedad de una época se cura con un cambio en el modo de vida de los hombres, y la enfermedad de los problemas filosóficos no se podrían curar sino con un modo de pensamiento y un modo de vida transformados y no con una medicina inventada por un individuo aislado.”

L. Wittgenstein

“La obra de arte es presencia autosuficiente”

M. Heidegger

No podemos hablar de nada humano si eludimos al pensamiento como parte medular del mismo, es más este igual estará presente.

Este taller acompaña el curso del taller y el del Seminario de las Estéticas III en sus tres años.

Expondré el tema de este taller, que ha ejercido siempre sobre mí una atracción especial, el hecho de no estar constituido como tal, en espacio aparte, dentro del Segundo Período motiva mi reflexión:

1) Por una parte considero positiva esta opción, ya que dada su imposibilidad de eludir, está presente en todos los aspectos, e ineludiblemente se trata, se recurre y se incita a su referencia, marcando eso sí una postura más de hacedores de arte, que de intelectuales del arte. Lo que no logro evitar es la sensación de “cancha flechada” hacia soluciones “expresionistas”, “otras”, “brutas”, o “naif”.

2) Por otra parte, no tratar, no reservar, un espacio específico y referencial sobre este tema -aún asumiendo el riesgo de una intelectualización que neutralice o impida el surgimiento de expresiones artísticas no especulativas- es arriesgar una formación universitaria

por una politécnica. La formación profesional perdería .

He pensado que merecía la pena correr el riesgo de la segunda opción .

El tema del transcurrir del pensamiento y de la cultura occidental no presenta un interés únicamente histórico, sino que tiene que ver con los problemas actuales de nuestra cultura, que se encuentra en una fase de desarrollo, pero también de incertidumbre y de falta de claridad, ya que está buscando el modo de comunicarse con otras culturas diferentes, que no nacieron como la cultura occidental -del pensamiento griego.

“La idea es una mónada o sea simplemente cada idea contiene la imagen del mundo.

A su representación le concierne nada menos que transformar en signo la imagen del mundo en toda su condición.”

Walter Benjamin.

Es necesario comenzar con una reflexión introductora. Se sabe que fue el romanticismo el que se planteó en primer lugar las tareas de una investigación que profundizase en los textos originales (en las escuelas europeas del siglo XVII no era habitual estudiar un texto original de la filosofía platónica o de otras escuelas). Un estudio de este tipo representó un cambio de hábitos que tuvo lugar también gracias a las escuelas de París, de Gotinga y de otras ciudades europeas, entre las cuales hay que citar las inglesas en las que continuaba la gran tradición humanística. Los grandes maestros alemanes que abrieron, por primera vez, la puerta de la investigación filosófica de los presocráticos fueron Hegel y Schleiermacher.

El gran papel que desempeñó Hegel a este respecto en las “Lecciones de la Filosofía” y “Ciencia de la lógica”, se puede afirmar que comienzan en el siglo XIX, no solo la teoría de la imitación en su versión más ingenua, es decir en la versión platónica, pero no ha sido la única. En el siglo XVIII se produce un cambio de paradigma en la crítica literaria que se extiende a todas las artes.

M.H. Abrams en su ensayo “De Addison a Kant”; “La estética moderna y el arte ejemplar” se refiere en estos términos: *“En el transcurso del siglo XVIII, las diversas artes... fueron tratadas por primera vez, como una clase de productos poseyendo un rasgo distintivo que los hacía sui géneris.”*

Arthur Danto a mediados del siglo XX y apoyándose en Hegel, propone su visión del “Fin del Arte”. La teoría de Hegel supone la existencia de una genuina continuidad

histórica e incluso una forma de progreso. El progreso en cuestión es una especie de progreso cognitivo en el que se supone que el arte se aproxima progresivamente a ese tipo de cognición. Cuando se logra dicha cognición el arte deja de ser necesario. A la pregunta: ¿en qué consiste esa cognición? Danto responde: *“En el conocimiento de lo que es el arte”*. Es decir que la historia del arte acaba con el advenimiento de su auto conciencia o auto conocimiento. De todas formas el problema de Danto, tal como él mismo lo reconoce, es el de la definición de la obra de arte frente a los objetos que aparecen en el mundo del arte de los ‘60 (tomando el ejemplo de las cajas de “Brillo” de Andy Warhol) no distinguibles perceptivamente de los objetos de uso cotidiano. La obra de A.Danto “The art world” fue considerada como inspiradora de la “Teoría institucionalista” de George Dickie que define en su obra “The art Circle” a la obra de arte como el “...resultado de la posición que ocupa dentro de una estructura institucional o contexto”.

Otros enfoques del pensamiento contemporáneo nos llevan a nuevas y encontradas o superpuestas fibras que forman aquel cable del que nos hablaba Aldo Gargani en “La copia y el original”.

Considero que el trabajar a partir de nuestra memoria, acción esta de vital importancia tal como fue señalado entre otros pensadores contemporáneos; Eric Hobsbawm. Y de las vivencias estéticas, necesita instancias de conocimiento, discusión y confrontación de corrientes del pensamiento contemporáneo que hacen a las relaciones humanas, a las comunicaciones, a la concepción del propio quehacer, pensamientos que abren puertas al conocimiento y fundamentalmente a nuestra ubicación en nuestro espacio- tiempo.

La obra de arte establece y nos revela el mundo en que estamos, al mismo tiempo que nos hace atentos a la tierra, la tierra que eclosionando se arroja mundo. Mundo y tierra que desnudan su esencia en la obra de arte. La obra de arte mantiene abierto el mundo y en lo abierto funda el hombre su morada. La obra de arte instauro el mundo sobre la tierra, sólo entonces aparece el mundo como suelo natal.

Otro aspecto de esta propuesta metodológica es la búsqueda de espacios de interacción con el Primer Periodo de Estudio.

El Primer Periodo y el Seminario de las Estéticas III con su espacio inter-talleres de fértiles planteos y removedores debates, actualizaciones teóricas y ampliación del espectro artístico, considero son los pilares de sustentación de esta propuesta, es así que la búsqueda de interacción con sus docentes me es vital.

No podemos contentarnos con la conformación del seminario III y asignarle una tarea que compromete a todo el Segundo Periodo. Si el espacio de especulación y replanteo estético-filosófico queda solo, corre el enorme riesgo de ser visualizado como un apéndice independiente y obligatorio del Segundo Período generando en algunos casos falsas y obsoletas disyuntivas tales como “yo acá vine a pintar, no a discutir”, “yo no preciso teoría”, “los estudiantes no pintan hoy porque tuvieron que ir a pensar”, etc. etc. Estos casos planteados no sin cierta ironía simplifican una falsa oposición entre cerebro y músculo que empobrece el horizonte del alumno.

NOTAS

(1) Nos queda la tentación de seguir la sentencia :”De lo que no se puede hablar es mejor callarse” de Ludwig Wittgenstein en su TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS Alianza Universidad. Alianza Editorial Madrid España 1981.-

(2)Intentar poner en un lenguaje racional, común a todos y sin fisuras , que no queden dudas o posibles interpretaciones datos tan inasibles como los mencionados dieron cabida a diversas religiones oficiales- con sus respectivas “herejías”-obteniendo como consecuencia tantas teorías del color o de la forma , del buen o mal hacer como “ideas “ del mundo existan. Muchas veces el artista fue un antisocial no tanto por la posible verdad de su planteo, sino por el único y simple motivo de no “hablar” dentro de los márgenes convenidos

(3) No en el sentido de rúbrica que le otorga Geoffrey Bennington en su estudio" Jaques Derrida” Edit. Catedra 1991, donde el hecho de firmar es asociado al de apropiación, sino en la imagen visual de una rúbrica

(4) Paul Celan “Poesias Completas” Editorial Trotta 2004

5)Victoria Cirlot y Amador Vega “Mística y creación en el s.XX” 2006 ed. Herder p.193

(6) Nicolas Bourriaud “Radicante” ed. Adriana Hidalgo 2009

(7) Inspirada en el Orlando Furioso de Ariosto se tomó como tema la estancia de Roger en la isla de la hechicera Alcina, la que fuera también tema de una ópera de Haendel, y se organizó una fiesta extraordinaria que se llamó “*Los placeres de la isla encantada*”, un espectáculo en el que colaborarían Molière y Lully.

Oficialmente se daba en honor de Ana de Austria y María Teresa, aunque soterradamente fuera a Luisa de la Vallière a quien el rey tenía intención de agradar.

(8) Mijail Bajtin, "Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica", Taurus,

Madrid, 1989

(9) Chillida: “Dudas y preguntas”. Donostia, Erein 1994.

(10) “Verdad y Método” H.G. Gadamer. Ediciones Sigueme, Salamanca.

(11) Wenrich: “Leteo” ed. Ciruela y Paul Ricoeur “Memoria y Olvido”. ed. Trotta

(12) Tzvetta Todorov “Los abusos de la memoria”

(13) Se podría afirmar que a partir de “Viaje al fin de la noche de L.F. Céline el viaje , el trasladarse por el camino, o la vida es el “tema”, “EL cabalgar y no el habitar”.

ALCANCES Y METODOLOGÍA

Considero, acorde a lo expresado, la ineludible realidad de **“un alumno un programa”** y la consiguiente formación de un **“binomio alumno-maestro”** como pilar metodológico.

La formación de este binomio, y la aspiración de “un alumno un programa” frente a las diversas realidades y necesidades que manifiestan los alumnos sus respectivos programas, necesita un tiempo lógico para estructurarse: tiempo de conocimiento, tiempo de desarrollo, tiempo de confrontaciones y finalmente tiempo de conclusiones.

El tiempo de conocimiento es un tiempo que no cesa . Esto es válido tanto para el alumno como para los docentes. Como acotarlo dentro de un plan de estudios sin claudicar a los pilares metodológicos mencionados es el presente desafío que quiero asumir.

Siendo diferentes los tiempos del alumno que los del docente (ni siquiera los de los propios alumnos entre sí) es necesario formalizar instancias de conocimiento alumno-docente. Este primer punto fortalece el vínculo con el Primer Período de estudios, los alumnos ya cursaron tres años en la propuesta educativa del I.E.N.B.A. y cursan en forma paralela con su asistencia a los T.L.O.E.P. el curso del Seminario de las estéticas III. La cátedra

por tanto tiene acceso a los respectivos conocimientos y evaluaciones realizadas a la generación que comienza el T.L.O.E.P. También a las temáticas tratadas y a las respuestas generadas por parte del alumno. En el caso del Seminario de las Estéticas III las por tratar.

Nos queda el deber de instrumentar entrevistas personales con los alumnos inscriptos para tener un acercamiento más personal a sus metas propias, a sus aspiraciones y al por qué de sus elecciones.

El como será por la vía de cuestionarios escritos (fundamentalmente en caso de urgencias temporales.y/o necesidad administrativa) y oralmente (la más apropiada pedagógicamente) complementadas con la apreciación y discusión sobre sus anteriores obras o hechos plásticos.

La otra instancia es ya la cotidiana, la del conocimiento sobre las ideas y proyectos que tiene para si el alumno, se comienza a trabajar a través de la “vivencia estética”. Es necesario plantear desafíos prácticos y debates estéticos, aproximaciones al quehacer plástico y a la reflexión.

Hay que conocer las manifestaciones artísticas que se están gestando en el momento fuera y dentro del país, con visitas a exposiciones , a talleres, a teatros, sumergirse en el momento histórico que se está viviendo. Los posteriores análisis, cercanías o alejamientos, van ubicando al alumno dentro del quehacer nacional, de las expectativas que este tiene acerca de su hacer y de las propias hacia el medio. Qué necesita la sociedad de él, qué espera él de la sociedad, así como qué esta dispuesto a conceder y a qué no va a renunciar. De este proceso de ida y vuelta se trata la generación del conocimiento artístico (otras universidades como la de arte de Sttutgar con quienes generamos contacto inter-universitario en el año 2004, nos contaban que sus egresados son considerados: pedagogos en arte) conocimiento que se hace conciente de su compromiso con el espacio-tiempo-social que le tocó vivir.

Esto va acompañado de foros con artistas invitados y en actividad en el medio, a la vez que se intentará posibilitar, favorecer y participar de cualquier posibilidad de conocimiento de otras realidades que sean de interés sean estos en el exterior (las bienales de San Pablo), como con invitaciones al propio T.L.O.E.P.

Como no pretendo imponer mi estética personal , necesito rediscutir el concepto de “Area Técnica”, estos talleres- más que áreas técnicas – son los espacios de investigación empírica del alumnado, reducirlos al concepto despojado de “técnico”, y pretender que sean lugares de asepcia estética es un contrasentido. Las mal llamadas áreas

técnicas son espacios fermentales, allí el alumno realiza su vivencia estética, por lo tanto los juicios estéticos que se viertan dentro del quehacer en ellos , aunque sean dispares y/o contrarios a los míos enriquecen la búsqueda del alumno, el conocer otros pareceres obliga de hecho a las definiciones personales y más que romper el binomio alumno-docente lo amplía (en todos los sentidos de la palabra).

El T.L.O.E.P. como indica su nombre trata de la plástica y de la pedagogía y ambas no se desarrollan dentro del ámbito cerrado de un único saber. La auténtica “Libre Orientación” se construye. Las materias y los materiales que se articulan en un plan de estudio junto con los orientadores y las estéticas que intervienen (ya sea con su presencia como por la generada por su ausencia) constituyen la tierra donde germinará la semilla.

Los trabajos interdisciplinarios son los más esperados y fomentados por este taller por ser los que considero el aporte del alumno hacia el conocimiento, ya que los cruces son asociaciones libres dependientes y demostrativos de la interioridad del que los hace, conjugando los materiales que dispone (los que brinda el I.E.N.B.A. con los otros que adquiere fuera del I.E.N.B.A.) Pese a ser estos una de las metas del taller no pueden ser prefijados, ni dados como una materia , sólo dignificando la capacidad de crear que poseen los alumnos y desacralizando el mal llamado “oficio” del artista.

Los talleres de discusión y debate sobre corrientes del pensamiento, junto a la vivencia estética que se genera a través del hacer plástico, cuestionan y generan una nueva dimensión del arte y los artistas, de sus respectivos nuevos lugares y situaciones desde donde incidir en la sociedad toda. De esta manera es que se estrechan los vínculos con el Primer Periodo de Estudios ya que la cátedra del Seminario de las Estéticas III aporta un programa independiente que le es propio y con el que se coordina a lo largo de los tres años del Segundo Periodo.

Esta primer etapa o primer año contará con premisas de trabajo práctico y con la experimentación de las técnicas expresivas , y con el conocimiento de las asperezas de las técnicas duras .

La enseñanza del diseño es otro núcleo educativo de particular interés.

Es necesario aunque más no sea como ejercicio poder conocer los mecanismos de diseño ya que estos permiten centrar la atención en el sentir del “otro” y en los procesos de gestación de las ideas. A lo largo del primer año las premisas de trabajo práctico y experimental estarán marcadas (diseñadas) desde la metodología del diseño. Frente a un

problema – una falta- se tiene que, a la vez que plantear posibles soluciones, conocer lo anteriormente realizado, y de que manera fue tratado, sus pro, sus contras, y si con la solución planteada se logra el cometido sin provocar nuevos o colaterales daños, a la vez que de alguna forma o manera se pueda vincular la solución realizada con el espíritu del hacedor, si se transluce de alguna manera el lugar de referencia y la contemplación del otro.

Ejercitar el mirar del otro no para falsificarlo y sí para poder interactuar.

Ejercitar el mirar del extranjero para poder dialogar.

“Las dimensiones de mi lenguaje son la medida de mi universo” Elegir como campo experimental p.ej: la fotografía, implica conocer como mínimo el funcionamiento y cuidado de la cámara fotográfica (sea esta digital o no), es necesario que se conozca no sólo su funcionamiento, también su costo (es parte importante y en algunos casos determinante) y los posibles riesgos que impliquen su uso, ya sea para él como para con los demás (tal el caso de las máquinas y herramientas de escultura). La profundidad con la que se quiere experimentar y conocer tanto técnicas como herramientas, no sólo signa los resultados de toda búsqueda sino también genera sucesos “extras” que por desagradables o incómodos que sean igual hay que dar a conocer. En este punto no se puede ser ilusos ni demagógicos: 1) el capital técnico que posee la institución y la voluntad de brindarla a todos por igual, no nos permite que la irresponsabilidad sea más fuerte que la libertad, amén del hecho de la necesidad lógica que se desprende del hecho que: dada la sociedad en que vivimos el costo es parte ineludible de nuestro universo. No es correcto entonces - pedagógicamente hablando - que una vez fuera del I.E.N.B.A. a esta parte “dura” de la realidad se haga presente 2) una vez fuera de la institución el costo y cuidado tanto del instrumental elegido para el hacer, como el resultado de su tarea no pueden ser un misterio a descubrir.

Tengo, en este momento que mencionar, aunque brevemente, los sentimientos propios de quien comienza una búsqueda expresiva.

He logrado constatar a lo largo de mi experiencia docente que el pasaje del alumno a un nuevo periodo de estudios, por más que mantengamos que es parte de un todo continuado, genera en él sentimientos y ansiedades nuevos que giran en torno a la Inseguridad o Incertidumbre, al temor de ser juzgados como al temor por sus propias elecciones, prejuicios, impotencia y soberbia. Arenas movedizas donde se encuentran los “aprendices” con los “profesionales.”

La imagen previa que él tiene, de lo que representa su imagen como artista

es su mayor enemigo.

Independiente de la maestría técnica, e inherente del quehacer artístico: la esencia de una línea es la intención de cubrir una ausencia y esta se hace presente desde el primer momento. Bajo qué nombre la enmascara y dentro de qué campo busca su solución es lo esencial de la problemática del alumno, y el desafío docente .

Otra situación a tener en cuenta es la relación conflictiva entre producción de sentido y la creación de valor .

Es en esta tensión desde la que se inicia el trabajo (a veces dolorosa, pero insustituible), donde los métodos de enseñanza definen su propia validez, ya que los que tratan de allanar esta incertidumbre están condenados al fracaso porque apagan inmediatamente ese destello luminoso que se produce en el desconcierto por entender lo desconocido, lo otro , aquello que queda fuera del sistema, y desde el cual el “ yo” puede entender su diferencia.

La “facilidad” del aprendizaje está entonces , en orden inverso a su riqueza.

El alumno frente a su espejo

“...Se pregunta dónde se encuentra más apropiadamente el ser de la imagen, si en el espejo o en aquello de lo que brota. Se halla más propiamente en eso de lo que brota. La imagen está en mí, viene de mí, viene a mí. Mientras el espejo se halle frente a mi rostro, mi imagen está ahí también; pero si el espejo se rompe mi imagen desaparecerá”

Maestro Eckhart.

El aficionado no se define por un saber menor, por una técnica imperfecta, sino por lo siguiente: es el que no muestra, el que no se hace oír, el sentido de esta ocultación es que no pretende producir otra cosa que su propio placer. (Lo que no impide que este placer llegue, por añadidura a ser también el nuestro, sin que él se entere.) Por encima del amateur ya no hay lugar para el simple placer y comienza el dominio de lo imaginario, es decir: el artista.

El artista experimenta placer, es indudable, pero desde el momento en que se exhibe y se hace escuchar, su placer tiene que conjugarse con una “imago” que es el discurso

que el otro sostiene a propósito de lo que él hace.”

Tomo estas definiciones de Roland Barthes (1) como punto de partida ya que yo no me atrevería a enfocar con tanta claridad las características de los alumnos de los talleres de arte, todos ellos son aficionados, todos ya han experimentado placer al realizar alguna mancha, algunos trazos o algunas formas volumétricas, esta es la dinámica que se establece, y éste el desafío docente, ya que el placer experimentado puede ser el aliciente para nuevas búsquedas: talleres de creatividad artística, o una tentación a la inmovilidad: talleres de labor-terapia

La labor del maestro en el proceso creador, es por tanto la de ser un espectador involucrado, un compañero cómplice, que obliga a clarificar el sentido “oculto” de la obra, en la medida que alternativamente hace de pared o de guía de referencia. En esta etapa de la formación el mero aprendizaje de técnicas es un hecho secundario, incluso, como ya hemos visto posee facetas negativas, o al menos de riesgo, frente a la necesidad de una creación. No puede ser por tanto, el eje de un taller estético de Libre Orientación Estético Pedagógico, y aunque parezca contradictorio, tampoco debe ser en el caso de las Áreas Asistenciales

Nunca son los “descubrimientos” que la obra produce, “el hecho no lleva consigo el derecho”. No se trata de generar objetos sin relación particular con el espíritu del alumno, formas huecas que para colmo de males ni siquiera tienen valor de mercancía, o si lo llegan a tener están por debajo de las de una reproducción - desde luego no voy a entrar en el mundo de la falsificación- los que creen atrapar las representaciones desde la seguridad de las instrucciones “para armar”, a través de reglas, o de las fórmulas seguras están predeterminados a perderse, porque ellas establecen barreras .

Suele ocurrir fácilmente que, a medida que la obra va vistiéndose, se injerte una asociación de ideas. La idea que se desencadena en el trazo del artista es similar al efecto producido por la bola sobre la mesa de billar una vez efectuada la primer “atacada”.

La acción de “x” sobre “y” desencadena una reorganización de todo el conjunto que hace imposible comprender la nueva situación en los términos exclusivos que existía antes entre “x” e “y” con lo que los demonios de la interpretación se aprestan a intervenir. Pues todo ordenamiento un tanto riguroso que fluctúe, se presta, con un poco de imaginación, a una comparación con realidades ya conocidas

Es en ese lugar y momento, que se forma en el pensamiento del hacedor lo que se dio en llamar el espejo: en su obra él se ve reflejado, de la misma forma que identifica y

fusiona su firma con su persona, se identifica o se separa de la imagen generada, y en esta primera instancia lo hace en términos de propiedad, *esto lo hice yo*.

Para los que comienzan, la distorsión que perciben, cuando se ven en el espejo, no es mayor que la contradicción que percibe que él es consigo mismo, con sus propias ambiciones. La mente que produce parece buscar imprimir a su obra caracteres completamente opuestos a los suyos propios. Suprime la variedad infinita de los incidentes, desecha cualquier tipo de imágenes, de sensaciones, de impulsos e ideas que atraviesan otras ideas. Lucha en fin contra lo que está obligado a admitir, producir o emitir y en suma contra su naturaleza y su actividad accidental e instantánea. Esta continua corrección forma una especie de itinerario zigzagueante frente a la infinidad de imágenes que los dibujos adoptan y es propenso a una cristalización de las formas: artificio que consiste, como todos los que inventa el espíritu contra si mismo, en detener la evolución del pensamiento, de la sensibilidad, y del propio tiempo impidiéndose con esto, ocupar su lugar en su tiempo y situación particular.

En ese viaje que el alumno irremediamente debe de efectuar a *“los infiernos”*, estará acompañado como Dante con Virgilo (2) . Los datos que puede aportarle el docente, las referencias que puede ayudarle a descubrir, forman parte de ese itinerario.

No se debe olvidar que si como nación formamos parte de la designada “periferia” o tercer mundo, como tales estaremos signados para la conservación de rasgos característicos de “colonia”. La tentación a medirnos con el “Centro” para encontrar nuestra identidad. El *“nadie es profeta en su tierra”* se traduce en estas latitudes, por *“todo extranjero es profeta”* o por *“si algo carece de valor, es nuestro”*.

“Muchos artistas, prefieren dejar creer a la gente que actúan y realizan gracias a una especie de sutil frenesí o de intuición extática; experimentarían verdaderos escalofríos si tuvieran que permitir al público echar una ojeada tras el telón , para contemplar los trabajosos y vacilantes embriones de pensamientos, la verdadera decisión adoptada en el último momento, la idea entrevista tantas veces sólo como un relámpago y que durante tanto tiempo se resiste a mostrarse a plena luz, el pensamiento plenamente maduro pero desechado por ser de índole inabordable , la elección prudente y los arrepentimientos, las dolorosas raspaduras y las interpolaciones; en suma los rodamientos y las cadenas, los artificios para los cambios de decoración, las escaleras y los escotillones, las plumas de ganso, el colorete, los lunares y todos los afeites que en el noventa y nueve son lo

*peculiar del histrión plástico” Paul Celan Discurso en Bremen , Poesias Completas. ed
Trotta.*

*Es la imagen lo que busco, la imagen que veo cuando
me habla el hombre del espejo.
Graham Nash*

Mas su espíritu ...,aún inquieta mi

ánimo

*Alicia deambulando bajo cielos
que nunca ojos mortales vieron.
LewiCarroll*

La evolución del aprendizaje de las artes plásticas ha estado marcada por los modelos de "verdad" de cada momento, aquellos que determinaban el ámbito de la apariencia de la imagen con respecto a la idea que respaldaba el valor de las representaciones. Dios, la Belleza, la Naturaleza, la Realidad,, la Descripción, las Relaciones entre las cosas, el Yo profundo, y el Lenguaje.

La necesidad de justificarse, de responder a una necesidad, va a establecer una sucesión de modelos ideológicos que garantizan la verdad de las formulaciones. De qué hablan las representaciones determina la estrategia desde la que el artista plástico se tiene que enfrentar a las configuraciones.

” Cuando, observo el vaso sobre la mesa, delante de mí, su color, su forma, su claridad, capto en cada mirada un pequeño detalle, difícil de analizar... Cada vez, cuando miro, el vaso parece haberse completado de nuevo en una totalidad. Su realidad se vuelve dudosa, porque su proyección en mi cerebro es dudosa, o al menos fragmentaria. Se ve como si desapareciera... y apareciera de nuevo... es decir, que se encuentra verdaderamente entrd el ser y el no-ser. Y eso es lo que quiero copiar.“ (Alberto Giacometti).

Representar lo inefable o adentrarse en el camino insondable del yo más íntimo obliga a caminar en el territorio de las revelaciones; someterse a imágenes que no pueden ser deducidas sino descubiertas. Buscar la Belleza, la naturaleza necesita de la seguridad de la existencia de una edad de oro o de una utopía siempre propuesta. Hablar de la realidad,

establecerse en el mundo cambiante de los fenómenos, obliga a decidir desde la pluralidad para alcanzar ciertos grados de generalización.

Construir la realidad, nos lleva a asumir la instrumentalidad de las representaciones en los procesos de modelización de las cosas, mientras que hacerlo desde el lenguaje es aceptar que lo representado y su representación fluctúen entre ellos mismos y entre las gramáticas que generan.

En las épocas en las que se establece un acuerdo básico, en las que existe una aceptación generalizada de un modelo, las diferencias se determinan con respecto a ese dibujo que se establece como ejemplar, la multiplicidad de sus opciones está en que cada pequeña variable del sistema se ofrece al hacedor como un campo infinito de posibles dibujos posibles, como un campo abierto de significados transmisibles.

Cada vez que nos acercamos a un modelo, este se abre como un panorama incierto e infinito de variables; esta es la razón por la que cada época se ve a sí misma como un tiempo desconcertante en el que el artista tiene que decidir desde la incertidumbre de un modelo infinito de posibilidades.

El que comienza a aprender artes plásticas en nuestra época tiene la sensación de que se encuentra en la situación más extrema. Todos oyeron que no hay modelos de referencia, que todo es posible. Ha visto, en los museos o galerías que visita, que en ellos, en aparente desorden pueden situarse los objetos más diversos, en las relaciones más insólitas. Pero probablemente no ha observado que en el arte holandés, del siglo XVII, en el cuadro de bodegón en miles de aparentes órdenes, puede aparecer la más amplia gama de objetos infinitos.

En este punto estoy obligado a realizar una reflexión metodológica ya que es parte fundamental de esta propuesta educativa: En el presente, tenemos que discutir que el reconocimiento de algo tal como se lo representa constituye un momento de la comprensión en el contemplar. Reconocer algo como algo, entraña que tenemos que reconocer una cierta función directora de lo objetualmente re-conocible para penetrar en una obra. Cuando por ejemplo, se proyecta en un salón diapositivas de los grabados de Durero (y este es el problema, ya que por razones tercermundistas es casi el único medio de contacto con el arte de los maestros de las distintas épocas, a excepción de alguna muestra en los museos de la capital). Surgen de repente, debido al mayor tamaño del formato de proyección, nuevas dificultades para descifrar. Sólo cuando se ha reconocido también lo representado, alcanza el juego de

blanco y negro, de las líneas y de las superficies, su unidad plena. Es a la vez necesario luchar en contra de la función igualadora, que imponen las diapositivas. y cualquier otro medio de reproducción,

W. Benjamin, en su estudio “La obra de arte en la era de su reproducción técnica” nos ha hablado del problema que representa esa función igualadora que conlleva toda selección de fotografías. Esa institucionalización que se establece cuando, en un mismo formato y a través de un mismo método de reproducción se comprimen obras de variado formato, técnica, etc. De ese valor agregado que equivale al juicio de valor que ejerce tanto el fotógrafo (en este caso) como el docente al realizar la selección, el orden y la secuencia de las imágenes, así como la elección de los encuadres.

Recuerdo en estos momentos parte de una reflexión que llamó poderosamente mi atención: *“Y cuando, tras dos horas observando cuadros, la audiencia abandonaba la sala, el cuadro que quedaría grabado más vividamente en la mayoría de las mentes era uno del que el propio conferenciante no era conciente: su silueta recortada en la pantalla, una figura ascética vestida de etiqueta que hacia una pausa, meditaba y después señalaba con el puntero. Aquel cuadro - reflexiona Virginia Woolf. -quedaría en la memoria, junto al resto, un bosquejo que sería a grandes rasgos el retrato del crítico por excelencia, de un hombre de gran sensibilidad”*

Este texto -al que sobran comentarios- nos plantea de un plumazo la necesidad de una continua reflexión metodológica: ¿Es posible conocer la obra de Rembrandt a través de la lectura lineal de una proyección de imágenes?. Y de ser así: ¿qué es lo que conocemos o apreciamos? ¿Su evolución en el tiempo?, ¿Su imaginario?, ¿Sus maestros y sus modelos?... ¿Cómo podemos explicar entonces las nuevas sensaciones que nos invaden cuando logramos enfrentarnos a un original?. Dejando a un lado el hecho - para nada superfluo- de la emoción histórica que se suscita al enfrentarse a una obra maestra en esa especie de altar inviolable que son los museos y al deseo natural de obtener una recompensa a cambio del esfuerzo realizado (cansancio por el traslado, costo y tiempo del pasaje, etc.) Nos enfrentamos a su verdadero y único formato, a su factura, a su color materia, a la textura de su superficie; a la presencia del marco, en resumen nos encontramos frente al “verdadero”, lo que equivale casi a decir al “nuevo Rembrandt”. Si esto sucede con los maestros, ¿qué no sucede con la obra actual, con aquella a la que no le podemos asignar ni historia ni evolución?

Otro caso de especial atención es el de la obra tridimensional (escultura), ¿cuál

o cuáles perfiles son los dignos de atención?, ¿cuál su tiempo de contemplación?, o todos sus costados consumen el mismo tiempo, en partes iguales ? O el tiempo de contemplación está condicionado a su vez por el promedio estándar de atención de una charla a luz apagada?...

Las consideraciones sobre qué dibujo, pintura o escultura, es posible o recomendable están dentro de esta inquietud radical: su aprendizaje está tutelado por el miedo a no saber entre qué decidir y la seguridad de hacerlo desde el juicio dominante. El miedo a la libertad se establece desde el mismo modelo de libertad. **Cada época marca con dureza los límites de la propia transgresión al sistema.**

La enseñanza de las artes plásticas se enmarca en una época, pero también dentro de otro modelo que es el de su enseñanza.

¡Hay que precisar más la figura !, ¡ Hay que ser más contundente! Esa figura no se destaca del fondo... Son órdenes y aclaraciones que se escuchan habitualmente en los talleres de arte. Parecen transmitirse, como propiedades independientes, como si se tratara de valores absolutos, cuando es la elección permanente de una u otra manera de grafiar la que realmente configura el dibujo como idea de discurso.

Todos parecemos estar de acuerdo en que el que se inicia debe asumir su libertad, pero muy pocos dejan de inducir a una determinada forma de valoración de las cosas dejando explícito al mismo tiempo cuales son las ideas desde las que se efectúa ese acondicionamiento, que permita saber al que se inicia, hacia donde es orientado su dibujo. La mayoría de los maestros recurre siempre al discurso dominante, a aquello que se lleva, como el terreno menos conflictivo, porque le permite hablar de lo realizado en términos inefables

Educar para la libertad es educar desde el presente y para el futuro.

Los métodos desarrollados a lo largo de la historia europea (desde el Renacimiento a nuestros días), han estado marcados y lo están todavía - pese a su disolución en el descrédito de la realidad-, por las contradicciones entre la percepción de las cosas y las ideas que de ellas tenemos en el ámbito del discurso artístico.

Las estrategias de cómo enseñar artes plásticas siempre han estado en el ojo de este huracán, en la duda permanente de donde situar cada uno de los elementos que conforman el problema, la observación directa, o la predeterminación previa de los modelos ejemplares, y entre ambos, los surgidos entre lo observado, lo comprendido y sus dificultades de transcripción por medio de las convenciones establecidas a través de la perspectiva, la geometría, o por cualquier otro sistema de reconocimiento estructural.

La presente propuesta educativa, mantiene y propone a su vez, -y esto quizá sea su rasgo más característico respecto a los demás talleres que componen el Segundo Periodo de estudios de la Escuela Nacional de Bella Artes: *La formulación de un taller donde las disyuntivas PLANO vs. VOLUMEN no existan*. No se trata de sensibilidades distintas, sino de modalidades a adoptar los determinados momentos creativos.

Tanto el Volumen como el Plano formulan sintaxis propias y particulares pero en sí son impensables el uno sin el otro. Plantear entonces, una disyuntiva donde no la hay, solo por la facilidad expositiva que conlleva el poder desglosar un plan de estudio, me resulta una forma de incomprensión y distanciamiento prejuicial respecto a mi quehacer y -sin entrar en comparaciones pero si teniendo en cuenta mis nutrientes- a las figuras de Miguel Angel, Leonardo da Vinci, Giacometti, Alexander Calder, Torres García, Louise Bourgeois, Anselm Kiffer, Joseph Beuys, Baselitz, Washington Barcala, Joan Miró, Pablo Picasso,...lista rápida, de entre los miles de ejemplos donde las diferencias de volumen y plano no son ni lo fueron otra cosa que posibilidades momentaneas o de ocasión.

No hablo en pro de la formación de artistas completos, hablo sí del hecho de que cuando se dibuja se piensa y siente el espacio y el tiempo, que cuando se esculpe, talla o modela se piensa y siente la línea, el punto, la sombra y la luz, pero también se sienten las preocupaciones personales, se piensa en las teorías del arte, en la globalización, en la colonización, en matemáticas, en estética, en la cuenta del almacén o en la pelea con mis padres, en la droga como en el alcohol, en anatomía, en el espacio Euclidiano y sus imposibilidades, en el espacio curvo, en teoría cuántica o en la de la relatividad, etc.

Hablo entonces de una educación integral, sin fraccionamientos históricos o dogmáticos, sin compartimentaciones técnicas, sin exclusiones teóricas, teológicas filosóficas, metafísicas, etc.etc., porque como ya hemos visto condicionan el desarrollo de la idea a los límites de la pureza permitida por dicha herramienta, o al menos a los límites propios de la misma imponiéndose a los otros límites, mucho más laxos, mucho más extensos de la idea.

El lenguaje de las disciplinas artísticas será tal si permite el desarrollo de todos los conceptos que inquietan al ser humano. Esto no quiere decir que lo que permite lo hace sin que sea necesario un esfuerzo, una cierta profanación (como anteriormente hablamos respecto al lenguaje escrito) esto es propio de la adaptación a los tiempos y lugares que nos toca vivir.,y a la necesidad imperiosa de manifestar nuestra visión.

Lo propio de la escultura no es ni la piedra, ni el bronce, ni la mixtura de estos y

otros materiales -sean estas nuevas o usadas, de factura industrial o artesanal. Lo propio es el diálogo con el espacio cuatri-dimensional. Es el “Axis mundo” de Brancucci, cordón umbilical o escalera de madera que conecta la tierra con los dioses. El “Hijo pródigo” de Giacometti -hombrecillo de bronce que tanto realiza un camino ascendente a los cielos como descendente hacia la tierra . O “La bomba de miel” de Joseph Beuys -mecanismo de comunicación entre el interior del museo (la Documenta) con la realidad cotidiana.

Aprender talla, construcción, modelado, moldeado, ensamblaje,...es aprender el oficio de tallador, constructor, escenógrafo... Aprender un oficio no es malo, no enferma , no desvaloriza ni denigra, pero aprender escultura pinturaetc. es aprender a entrar y salir no solo de estos oficios y dialogar con ellos, mezclarlos, modificarlos sino también, incorporar al “OTRO” a las otras disciplinas sean científicas o no, racionales o no utilitarias y cotidianas o no , para generar sentido, seleccionar en última instancia que queda y que no de estos oficios para llegar al resultado que más nos aproxime a lo ansiado.

NOTAS

(1) Roland Barthes “Lo obvio y lo obtuso” Editorial Paidós

(2) En este caso me veo forzado a aclarar en esta nota al pie otro aspecto de este tema, por considerarlo de interés.: En Platón (a nivel filosófico) y en Ovidio (a nivel poético) la representación occidental descubre el estadio del espejo como desviación /superación del estadio de las sombras.,primer momento de la representación.- Plinio el viejo nos contaba en su “Historia Natural”:...” *todos reconocen que (la pintura) consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre...*” Y posteriormente continúa: “...*Enamorada de*

un joven que iba a dejar la ciudad, fijó con líneas el contorno de l perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela.”.

Continuando esta tradición: León Battista Alberti en su libro : *De Pictura/Della Pittura*”.podemos leer:...”*Tengo la costumbre de decir a mis amigos que el inventor de la pintura ,según la fórmula de los poetas, debió ser este Narciso que fue transformado en flor...” “¿..Es otra cosa la pintura que el arte de abrazar así la superficie de una fuente?...”*El autor de “*De Pictura*”es consiente del hecho de que la nueva teoría del nuevo arte, colocado bajo el signo de Narciso, es una invención “Personal”y al igual que Plinio surge de un acto erótico con la particularidad de que este acto revierte en sí mismo y no en otro. La pintura occidental será a partir del Renacimiento , claramente ,fruto del amor a lo identico.

Si tenemos en cuenta el simple hecho que : para realizar el contorno de una silueta,(Plinio),son necesarias dos personas, :el hacedor y su modelo , ya que el parecido imagen-sombra se obtiene con la figura esencialmente de perfil , y con la interposición del modelo : Concepto de sombra como ajena. Y, en cambio la imagen reflejada (Alberti) , propia del espejo obtiene el interposiciones. La relación con el espejo es una relación frontal consigo mismo, del mismo modo que la relación de perfil es necesariamente. una relación con el otro.

De todas formas,- y este es el punto central-por más indicaciones sobre ubicación e iluminación que se efectúen, la sombra arrojada es parte del modelo sea este otro o uno mismo. Iluminar la superficie de trabajo desde la izquierda ,plantea la continua expulsión de la sombra arrojada por la mano del lugar de la imagen que se realiza. especie de parodia de la pintura occidental.

Continuando dentro de este pensamiento occidental, signado por la transformación del mito de Narciso (traducciones e interpretaciones medievales perpetuaron el juego semántico “sombra”e “imagen reflejada”) es preciso aclarar que :lo otro y uno mismo son parte inseparable de la propia persona y por consiguiente de su interacción surge la imagen

(3).Giorggio Gargani “”el original y la copia “art incluido en :“ Estética y hermeneutica” Editorial tecnos.

PLAN DE ESTUDIO TALLER MUSSO 2011

A lo largo de su existencia (2005-hoy) se fueron decantando métodos y sistemas sin alterar lo medular de esta propuesta, la consolidación de las licenciaturas plantearon nuevos desafíos y me llevaron a desarrollar una nueva estructura curricular conforme a los principios de continua renovación (propuesta metodológica) y de conformación del compromiso docente- estudiantil de investigar constantemente en todo aquello que atañe a la creación, a la profesión, a los espacios interdisciplinarios, al mercado del arte, a las nuevas formas de generar conocimiento, expresión, postproducción, distribución y accionar cultural.

La currícula está en constante mutación, hoy mismo ya está en cuestionamiento y lógicamente mañana en algo será modificada, este continuo replanteo es la única garantía de coherencia de la tesis que presento, sin esto todo queda reducido a una monótona y alienante sucesión de fórmulas, citas y “saberes” acumulativos pero nunca generativos. La búsqueda de formación del binomio **Estudiante-docente** sería falaz.

El taller está diseñado siguiendo un esquema más cercano al concepto de “Radicante” que de “Rizoma” ya que Según Deleuze y Guattari “cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro”, contrario al orden que sugiere la raíz y el árbol que fija un punto y una jerarquía. Mientras que “radicante” (metáfora de la hiedra) es aquel recorrido efectuado por un sujeto singular, pero sin cerrarse a una identidad estable, se trata de una dinámica con forma errática cuyas raíces crecen según el avance particular.

Un espacio común de realizaciones y experimentaciones de carácter práctico y vivencial, en este espacio se puede a su vez diferenciar dos grandes áreas que son:

a) El equipo docente y la atención personalizada, es aquí y desde aquí que la investigación del estudiante es tratada, estimulada y donde a partir de este binomio es que se establecen nuevos rumbos o la profundización de los mismos, también es donde se realizan las reuniones del equipo docente y se buscan líneas de investigación, desde aquí se articulan y fortalecen los vínculos con las Licenciaturas y con el Seminario de las Estéticas III.

b) El espacio taller: Lugar de trabajo común o centro de actividades, este es el lugar donde está lo que llamamos “la turbina o el dínamo”, aquí se concentra la “energía”, las diversas investigaciones se desarrollan en una atmósfera de libre y preestablecida convivencia. El taller es el responsable de fomentar y mantener ese clima de efervescencia creadora. Desde este lugar es que se detectan las “nuevas carreras” (de ahí la necesidad de mantener el ritmo de intensidad y comunicación.) y desde donde surgieron los talleres de Video creación (laboratorio de videoarte o video experimental), líneas de investigación permanente: Arte Urbano, Imaginarios permitidos y prohibidos a lo largo de la historia, La Extensión como práctica universitaria, Foto-performance/Textura fotográfica y el primer taller de arte latinoamericano. Las clases centrales sirven como elemento que nuclea y espacio de desarrollo de temáticas comunes al quehacer plástico muchas veces en formato de mesas de debate con invitados.

Esta segunda área está constituida por 7 talleres que son tratados como

unidades, son independientes entre sí, sus alcances y metodologías son propias y adaptadas a su problemática específica, garantizando de esta manera la adaptación permanente de sus contenidos a la intervención tanto del estudiante como del tiempo social y cultural que se vive estos, ordenados alfabéticamente y no por jerarquía, son:

ARTES DEL ESPACIO

ARTE LATINOAMERICANO

ARTE Y GÉNERO

ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS

DIBUJO Y PINTURA

TALLERES AUTOGESTIONADOS

TEOLOGÍA

TÉCNICAS MIXTAS

He hablado del estado de angustia producto de la necesidad de crear, los días y días que suelen transcurrir sin que se “avive el seso y despierte...” de tanto dar vueltas al mismo problema sin darnos una oportunidad de cambiar aunque sea el punto de mira o para generar uno nuevo, por no decir de qué forma abordar el o los problemas. Al tratarlos por separado pueden parecer inconexos y extraños en algunos casos sin embargo no son nada ajenos al quehacer de las artes plásticas sino todo lo contrario, tan es así que incluso es complejo y riesgoso el separarlos, al aislarlos y darles un formato de taller se puede incurrir en el error de visualizarla como una propuesta de corte un tanto maniquea: cuerpo enemigo del espíritu, sin embargo corro ese riesgo dada la importancia de otorgarles un lugar y tiempo propio para su análisis dentro de los márgenes del lenguaje escrito.

Es necesario generar los espacios donde puedan aplicar sus ideas a sus métodos. Son personas, la idea es el proceso, el acto es el proceso, este nos hace humanos, pensando, actuando, pensando de nuevo, aceptando o rechazando.

Hay que intensificar la percepción, ponerse en disposición de escuchar, es esta una condición imprescindible para que los propios territorios se desvelen a quienes deseen atravesarlos. Disponerse a percibir el lenguaje inconsciente de la mutación, interrogarse sin el pretexto de describir o de identificar, implica una trascendencia actual en tanto que percepción inagotable de los significantes existentes en movimiento continuo.

Muchas veces el estudiante se radica en el área de la licenciatura, en los mejores casos trae al taller los trabajos realizados en el desarrollo de su licenciatura encontrándose el T.L.O.E.P. en el mayor de los desconocimientos respecto a todo menos a lo expuesto en su visita, razón que, por sí sola no justificaría el estar inscripto en un taller estético – el egreso o su contrario lo da la licenciatura. Es necesario entonces establecer instancias de relacionamiento e intercambio con el T.L.O.E.P.

ASPECTOS METODOLÓGICOS DE LOS CURSOS/TALLERES/TEÓRICOS.:

Corrientes del pensamiento contemporáneo:

Esta propuesta está planteada como grupo de estudio en donde no se trata de una formación teórica en la que el estudiante de cuenta de ciertos conocimientos que le sean impuestos. Por el contrario, el interés está en incorporar al ámbito de sus intereses y de modo reflexivo, las cuestiones actuales de la Estética como reflexión del arte y la práctica artística. El enfoque está centrado en los temas y debates surgidos de las corrientes de pensamiento contemporáneo, y a su vez se incluyen las discusiones que surjan en el transcurso del módulo. De este modo se trata de formar un grupo de estudio donde se reflexione sobre los temas de interés que sus integrantes consideren en base a un recorrido propuesto que se inicia en un primer año y continúa según el proceso del grupo en dos años más.

El objetivo es el desarrollo de un pensamiento crítico y reflexivo que le permita al estudiante de Taller construir su propio discurso estético o recorrido de pensamiento, entendiendo que el campo reflexivo es a su vez producción y parte importante de un “hacer consciente” como propio del proceso de creación del estudiante. Así como también el discurso está presente en la práctica artística, proponemos con este espacio superar la dicotomía *teoría-práctica* (preocupación planteada extensamente en esta tesis).

Como metodología se propone el abordaje de textos filosóficos, ensayos y artículos sobre arte, su lectura, comentario y discusión en grupo, elaboración de reseñas, presentaciones, etc.

ASPECTOS METODOLÓGICOS DE LOS CURSOS/TALLERES/PRÁCTICOS.:

Técnicas Pictóricas y escultóricas:

Esta propuesta está desarrollada tomando como eje la “vivencia estética” es esencial la realización de ejercicios prácticos para luego analizar los grandes temas como son la composición, el color, la armonía, el contraste, la imagen “real”, la imagen “ideal”, el espacio pictórico...y demás temas propios del lenguaje plástico. Es necesaria la experimentación no solo como aprendizaje de distintas técnicas,- eso es de por sí importante- Sino fundamentalmente para poder comparar entre lo que se vivencia y lo que se intenta establecer como verdad en las distintas teorías ya sean de científicos, de críticos o de las diversas escuelas artísticas.

El equipo docente planteará modelos y premisas a fin de que estos primeros pasos se cumplan y el estudiante tenga herramientas básicas para generar su propio discurso.

Respecto a los estudiantes que en forma conjunta están inscriptos en el taller y en alguna (cualquiera) de las licenciaturas, debe cursar paralelamente al menos uno de los siguientes cursos (opcionales):

ARTES DEL ESPACIO- Taller teórico-práctico de 2 a 3 horas semanales presenciales. Se trabaja a partir del concepto ampliado de escultura donde el centro de interés no es el volumen sino las modificaciones sensibles e intelectuales que se puedan realizar en cualquier espacio y con el efecto aleatorio de la temporalidad. Objetos, ambientaciones, instalaciones, diseño tridimensional, etc., son algunos de los aspectos que nos provocan la investigación en posibles nuevas combinaciones. Se trata de experimentar sin buscar etiquetados clásicos; en forma explícita se trata de cambiar constantemente técnicas, entornos y soportes a fin de no trazar recorridos lineales. Tal como dice Walter Benjamín, refiriéndose al que “por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada” el interés está en el camino que se abre ante nosotros y no en el rótulo que lo señale-inmovilizándolo como **“obra”**.

ARTE LATINOAMERICANO- Taller teórico de 2 a 3 hs. semanales presenciales. Programa elaborado a partir de la problemática del “otro”: Civilización y barbarie. Aceptación y Rechazo, Discriminación. Xenofobia, Colonos y colonias. Aculturación,

Transculturación, Conceptos claves para entender las circunstancias históricas y espaciales y sociales desde donde se gesta la creación artística en Latinoamérica. Problemáticas de producción, distribución y consumo de cultura.

ARTE Y GÉNERO - Taller teórico de 2 a 3 hs. semanales presenciales. El programa del curso ha sido elaborado desde el campo de la enseñanza en artes. La creación artística es un ámbito relevante para el tratamiento de la temática de género. Nos proponemos estudiar las formas para lograr mediante los distintos lenguajes del Arte, infinidad de modos de interpretación de la problemática en el contexto histórico-social actual, incluso la posibilidad de cambiarlo.

Sexo: Características biológicas, que refieren a las diferencias físicas entre hombres y mujeres, que no determinan comportamientos. **Género:** Conjunto de características que cada sociedad atribuye a hombres y mujeres. No es producto de diferencias biológicas, sino que es una construcción social.

DIBUJO Y PINTURA –Taller de funcionamiento permanente práctico-teórico Recorrido por técnicas de dibujo y técnicas pictóricas formando parte del mismo el análisis de las teorías del color, formas de representación y de presentación, intentando contemplar los distintos aspectos de la percepción. (Ver *elementos retinianos: dibujo, color, etc.*)

Estas propuestas de trabajo son acompañadas por clases teóricas sobre: 1) teorías de color donde se diferencien los campos de a) color luz. b) color materia. c) color de pantalla de computadora. Mezclas aditivas, sustractivas y químicamente puras (pantalla P.C.) 2) Materiales y procedimientos propios de la pintura. 3) Técnicas de reserva. 4) Geometría y composición 5) Análisis de obras de distintos artistas, en estos análisis confrontaremos la visión personal que tienen de si sus artífices con el que realiza un tercero sea este un crítico, un historiador o nosotros mismos.

A lo largo de sus tres años el estudiante intentará agotar todas las técnicas y materiales posibles, tradicionales, convencionales, recientes sean estas secos o húmedos, al agua o al aceite incluyendo en este recorrido las innovaciones que aporta la computadora ya sean estos mediante el uso del mouse como de la tableta digital en distintos programas así como mediante modificaciones post impresión. Considero esto no como camino de aprendizaje técnico sino como camino de búsqueda de un discurso propio y personal y es así que, para

llegar a esto es necesario situarse lejos de los prejuicios, sean estos de predilección como de rechazo en su esencia son limitantes y reductores.

Para llevar a cabo los objetivos se partirá de una propuesta que contiene los siguientes temas y autores:

Ball Philip “LA INVENCION DEL COLOR” Turner, Fondo de cultura económica México D.F. México 2003.-

Brea José Luis. “ESTUDIOS VISUALES. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización.” Akal estudios visuales. Akal Ediciones .S.A. Madrid España 2005.-

Calabrese Omar “COMO SE LEE UNA OBRA DE ARTE” Ediciones Cátedra S.A. Madrid España 1999.-

Carra Carlo “PINTURA METAFÍSICA” El Acanalado Barcelona España 1999.-

Doerner Max “LOS MATERIALES DE PINTURA Y SU EMPLEO EN EL ARTE” Editorial Revertè S.A. Barcelona España1998.-

Goethe Johann Wolfgang Von “TEORÍA DE LOS COLORES” Celeste Ediciones Madrid 1999.-

Gomez Molina Juan José; “LAS LECCIONES DE DIBUJO” Ediciones Cátedra. Madrid/ 1995.-

Gomez Molina Juan José;”LAS ESTRATEGIAS DEL DIBUJO” Ediciones Cátedra. Madrid/ 1997.-

Mondrian Piet.; “REALIDAD NATURAL Y REALIDAD ABSTRACTA, Barral Editores S.A.. Barcelona

Rothko Mark.; “ESCRITOS SOBRE ARTE” Ediciones Paidos Iberica S.A. Barcelona 2008.-

Saura Antonio;”ESCRITURA COMO PINTURA, Sobre la experiencia pictórica 1950-1994”Galaxia Gutemberg. Círculo de lectores. Barcelona España 2004.-

Schoenberg Arnold/Wassili Kandinsky:” Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario”. Alianza Música. Alianza Editorial S.A. Madrid 1987.-

Stoichita Victor ;”LA INVENCION DEL CUADRO, Artes aplicadas y artificios en los orígenes de la pintura europea” Ediciones del Serbal Barcelona 2000.-

ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS - Taller teórico –de 2 a 3 hs. semanales asistenciales - Grupo de estudio sobre corrientes de pensamiento contemporáneo Lugar de reflexión sobre teoría y arte contemporáneo, en base a lectura de textos y debates en torno a temáticas de interés del grupo. Espacio que tiene como objetivo desarrollar un pensamiento crítico y reflexivo que permita construir un discurso estético propio y superar la dicotomía

teoría-práctica en los procesos de creación. Producción de proyectos de investigación.

En líneas generales se tratará de conocer y confrontar las estéticas contemporáneas acercándose a algunos autores y reconociendo la importancia de la reflexión estética en la actualidad. Para llevar a cabo los objetivos se partirá de una propuesta que contiene los siguientes temas y autores:

El dilema de la Estética contemporánea: Triunfo de la estética y fin del idealismo

Antropología filosófica. Hombre y universo simbólico. E. Cassirer. Noción de cultura. Teoría interpretativa de la cultura. C. Geertz.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Walter Benjamin

Teoría de la formatividad. Luigi Pareyson

La obra abierta y las poéticas contemporáneas. Umberto Eco

El acto creador y reflexivo en Duchamp

Estética de fin de siglo: El arte después de la muerte del arte

La estatización general de la existencia. Gianni Vattimo

Fin del arte y pos-historia del arte. Arthur Danto

Teoría institucional. George Dickie

El museo hoy y la crítica al discurso histórico (autores varios)

TALLERES AUTOGESTIONADOS – Taller teórico o práctico con carga horaria a determinar-- En el entendido que el conocimiento evoluciona más rápido que lo que se lo puede institucionalizar, el Taller propone generar en forma auto gestionada grupos de estudiantes que se reúnan de acuerdo a diferentes afinidades con nuevas propuestas y curiosidades, consideradas no incluidas en los cursos.

En los años anteriores se implementaron dos talleres de “Performances” invitando a Martín Molinaro artista performático, “Textura fotográfica” organizado por el estudiante Manuel Gianoni, “Iluminación” intercambio docente con la E. M.A.D. invitando a Juanjo Ferragut “Medios licuados”, sobre el video-experimental, organizado por el estudiante Alejandro Cruz (este año continúa).

TEOLOGÍA – Taller teórico- de 2 a 3 hs. semanales presenciales.- Grupo de análisis de los vínculos existentes entre los conceptos de creencia y creación. Plan de estudio elaborado a partir de las dependencias existentes entre estos dos conceptos. Partiendo del “dios ha muerto” de Nietzsche y del “de lo que no se puede hablar mejor no hablar” de Wittgenstein investigaremos los conceptos “silencio”, “nada”, “vacío” tan propio de artistas y místicos de todos los tiempos y creencias. Roland Barthes () describe: “los logotetas son formuladores, inventores de nuevos lenguajes (místicos o sexuales) en los cuales está dada la posibilidad de la teatralización (es decir, de la imitación del lenguaje)”.....”Los místicos siempre poseyeron una conciencia lingüística conveniente”. (Este taller no trata de la historia de las religiones).

En líneas generales se tratará de conocer y confrontar las distintas cosmogonías y diversas maneras de interpretar la existencia humana y su “sentido” en la actualidad. A su vez reflexionar acerca de los imaginarios que se propician y los que quedan prohibidos acorde a estas distintas creencias. Para llevar a cabo los objetivos se partirá de una propuesta que contiene los siguientes temas y autores:

Besançon Alain “LA IMAGEN PROHIBIDA” Ediciones Siruela. Madrid/España. 2003.-

Beuys Joseph “PENSAR CRISTO” Herder Editorial Barcelona /España 1997.-

De Certeau Michel “LA DEBILIDAD DE CREER” Katz Editores Bs. A.s. Argentina 2006.-

Eckart Maestro “EL FRUTO DE LA NADA” col. El Árbol del Paraíso. Ediciones Ciruela.S.A. Madrid 1998.-

Haas Alois. “VIENTO DE LO ABSOLUTO, Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?”.

Henry Michel “VER LO INVISIBLE - Acerca de Kandinsky” col.: el árbol del paraíso. Ediciones Siruela Madrid/ España 2008.-

Nihitani Keiji “LA RELIGIÓN Y LA NADA” Col. El árbol del paraíso. Ediciones. Siruela S.A. Madrid/ España 1999.-

TÉCNICAS PICTÓRICAS MIXTAS –Taller práctico – teórico de funcionamiento permanente -Investigación en el plano donde se prescinde de las técnicas tradicionales históricas de aplicar el color y la materia y se experimenta en función de las reacciones químicas y físicas provocadas por el encuentro del agua y el aceite, barnices y lacas, pegamentos, resinas y ceras, materias y materiales de la industria y la construcción. Buscando rescatar el accidente que desestructura esquemas clásicos o académicos de enfrentarse a la creación plástica. Pretendemos la investigación permanente de materiales y elementos a fin de construir lenguajes expresivos que generen nuevas concepciones. Este taller comparte un

tronco común con Dibujo y pintura, Las clases teóricas y la propuesta metodológica son comunes con ese taller así como su bibliografía.

ASPECTOS TEÓRICOS Y PRÁCTICOS PROPUESTOS PARA EL T.L.O.E.P.

Primer año

En el primer año se tratará de consolidar el binomio alumno-docente a través de la búsqueda continua de instancias de diálogo personales y colectivas.

El diseño y su metodología formará en este año una base sólida para brindar confianza instrumental personal al alumno que le ayudará a visualizarse en la tarea artística hasta llegar a diseñarse su propio curso. Las premisas de trabajo son un vínculo con el primer periodo que progresivamente se irá abandonando hasta llegar a ser transformada en proyectos personales. Muchas premisas serán esbozadas en el T.L.O.E.P. y realizadas formalmente en las diferentes áreas

Dadas estas características el taller instrumentará propuestas de trabajos sin importar si estos son realizados en el plano o en el espacio, es más fomentará la alternancia y la

interferencia de los mismos. Lo lúdico, lo cinético, las teorías del color, el dibujo y el espacio-tiempo son las premisas centrales.

Paralelamente el estudiante cursa el Seminario de las estéticas III y comienza con alguno de los talleres propuestos y elegidos voluntariamente.

Cabe aclarar que la siguiente lista es un mero mapa de intenciones, al querer contemplar todas las disciplinas posibles en un único ítem se torna extensa en demasía, téngase en cuenta esto para distinguirlo.

Apropiación y distorsión de imágenes

Arte y crítica de arte

Comportamiento de la luz

Del objeto a la escultura y de esta al objeto.

Dibujo Expresivo o intuitivo

Dibujo proyectual

Diseño tridimensional, objeto, funcionamiento, máquinas .

El espacio en el plano

Escultura asistida por el ordenador

Escultura como comportamiento

Esculturas inflables, hinchables

Estrategias del dibujo

Filosofía y escultura en el tiempo

Gramáticas de la creación

Instalaciones

Lo lúdico

Materiales de dibujo y pintura

Materiales sensibles de degradación en el dibujo, en la pintura y en el collage

Metodologías de diseño

Procedimientos

Teorías del Color -Color luz-color materia

Traducciones

Volumenes “ packing”

Trabajos de investigación :

- 1) Exégesis del arte actual
- 2) Análisis de las distintas corrientes de opinión y de hacer en el arte sudamericano
- 3) Análisis del campo del arte uruguayo.

Estos tres puntos serán apoyados a través de debates con invitados representantes de las distintas corrientes de opinión nacional y extranjeras.

- 4) Construcciones precarias, intervenciones temporales
- 5) El proceso técnico, como generador de lenguajes plásticos
- 6) Esculturas festivas, Arte Efímero.
- 7) La “maqueta” arquitectónica como medio de reflexión, representación y expresión del espacio escénico de la escultura y la instalación
- 8) Superposición de tiempos e imágenes en el plano y en el espacio

Segundo año

En este año el estudiante en situación de proponerse sus propias premisas, en este momento es necesario que arriesgue personalmente, ya experimentó en función de las sugerencias del taller, ya intercambió opiniones y sentires. Considero este año como el año ”llave”, es en este que se juegan los otros aspectos de la creación. Las propuestas entonces son más bien puestas al alcance de la disposición de él.

Comportamiento de la luz

De la escultura al objeto.

Diseño tridimensional, objeto, funcionamiento, máquinas.

El cuerpo propio como escultura.

Espacio Escenográfico

Escultura asistida por el ordenador

Escultura y medios audiovisuales.

Escultura y naturaleza. Procesos

Escultura y reciclaje

Estudio de los materiales sensibles de degradación en la pintura y en la

escultura.

Filosofía y escultura en el tiempo

La escultura: apropiaciones técnicas interdisciplinarias

Las ceras como material definitivos de las artes plásticas

Lenguaje y técnica de las siliconas y otros elastómeros como materiales definitivos de la escultura.

Luz e intimidad en el discurso artístico

Maquetado y packing tridimensional

Mecanismos, Registros y difusión

Nuevas experiencias artísticas

Sistemas de ampliación y reducción escultóricas

Sistemas de presentación de proyecto artístico en soportes multimedia

Trabajos de investigación

Propuestos para aquellos que inscriptos en la lic. Global y que no cursaron ninguno de los talleres teóricos.

Profundización de la investigación realizada en el 1º año en el caso de ser considerado necesario.

- 1) Exégesis del arte actual.
- 2) Reflexiones artísticas en torno al sexo y al género
- 3) Prácticas del arte contemporáneo en torno al cuerpo social.
- 4) La situación del arte público tras la crisis del monumento.

Tercer año

Este es el último año de la carrera. El estudiante está de cara a un egreso, en este año se continuará profundizando en los aspectos referidos a la creación contemplando toda su complejidad. El recorrido de investigación está signado en un 90% por el estudiante y el taller y las áreas lo asistirán.

Arte y crítica de arte

De la escultura al objeto.

Diseño tridimensional, objeto, funcionamiento, máquinas.

El cuerpo propio como escultura.

El espacio expositivo, ambiente, y montaje

El hombre y su representación

Escenografía

Escultura asistida por el ordenador.

Escultura como comportamiento

Escultura y medios audiovisuales.

Escultura y naturaleza. Procesos

Escultura y reciclaje Estudio de los materiales sensibles de degradación en la escultura.

Estudio de los materiales sensibles de degradación en la escultura

Filosofía y escultura en el tiempo

Instalaciones, acciones, y actitudes.

La escultura y el entorno urbano

Lenguaje y la técnica de los cuerpos líquidos

Mecanismos, Registros y difusión

Nuevas experiencias artísticas

Sistemas de ampliación y reducción escultóricas

Sistemas de presentación del proyecto artístico en soportes electrónicos interactivos, multimedia

Trabajos de investigación

1) Exégesis del arte actual.

2) Prácticas del arte contemporáneo en torno al cuerpo social.

3) La situación del arte urbano tras la crisis del monumento.

4) Hermenéutica y artes plásticas

5) El arte sonoro y sus interferencias con la escultura

6) Arte y ciudad, el contexto como condición, los condicionante del contexto.

7) Dispositivos de presentación de las nuevas prácticas artísticas

Egreso

La tesis de egreso es la elaboración de un proyecto de experimentación en el campo de las artes plásticas. En el entendido que es una oportunidad de detenerse a profundizar sobre problemáticas de interés propia del estudiante, el equipo docente en esta instancia tiene que ayudar a que esta preocupación e interés adquiera dimensión y proyección universitaria a su propuesta.

El compromiso que asume el equipo docente de este taller es el de trabajar sobre metodologías de investigación y presentación de proyectos a fin que el estudiante posea las herramientas necesarias para su efectiva visualización y entendimiento dentro y fuera de la esfera del taller, dentro y fuera de la esfera del IENBA sin por ello perder o claudicar de sus características personales. Es más, al taller propuesto le interesa sobremanera trabajar sobre esas particularidades que lo distinguen como individuo y lo prepara para aportar esa visión particular tan necesaria para conformar una visión caleidoscópica de nuestra cultura.

Elaboración de un trabajo final de proyecto o memoria de grado.

Definición del área temática y su articulación con las líneas de investigación de la Cátedra.

Desarrollo del trabajo.

Formulación del problema.

Descripción del método.

Presentación del resultado.

En el caso de proyectos de realización de obra o exposición, sean estas tanto escenografías, intervenciones urbanas, exposiciones de obras, diseño de series cerámicas, etc, deben contar con el aval del equipo docente del taller. Este tipo de proyectos debe tener para conseguir dicho aval una proyección al medio que supere las propias de una exposición convencional. Proyectar una exposición de pintura o una escenografía o performance..... son tareas propias de la profesión y estas pueden y deberían realizarse incluso antes de un egreso, son parte de la “vivencia estética” y no corresponde por lo tanto otorgarle valor de trabajo de egreso universitario a este tipo de proyecto. De esta manera y en función de lo dicho anteriormente para ser considerado proyecto de egreso tiene que tener:

1) Definición del área temática y su articulación con las líneas de

investigación de la Cátedra.

2) Exposición de los alcances de la propuesta- este debe en todos los casos superar el ámbito de la esfera personal- con un análisis de su alcance y proyección en el medio (definición de cuál)

3) Desarrollo de la propuesta en el tiempo y la metodología a aplicar

4) Memoria descriptiva

5) Bocetos, fotos, videos ,cd, animaciones o lo que se considere apto para la visualización del entorno donde se realizará , su intencidad, su alcance y carácter social , para el entendimiento del equipo docente.

6) Cálculo de personas y tiempos implicados en la realización del proyecto y de los lugares donde se realizará, estudio de infraestructura necesaria para ese tiempo

7) Cálculo de costos lo más exactos posibles (optativo)

8) Maqueta del proyecto (acorde al mismo)

De acuerdo a la propuesta de tesis estos requisitos elementales pueden aumentar, disminuir, o ser distintos.

En el correr del segundo y tercer año el alumno que quiere egresar debe conversar con el equipo docente para empezar a dar forma y calidad de tesis al egreso afinándose entonces los puntos básicos así como su decisión sobre la figura del tutor.

Carlos Musso

BIBLIOGRAFÍA

CORRIENTES DEL PENSAMIENTO CONTEMPORANEO: Bibliografía consultada

Agamben Giorgio “EL HOMBRE SIN CONTENIDOS” Ediciones Altera Barcelona España 2005.-

Bacon Francis “ENTREVISTAS” Temas Grupo Editorial SRL. Bs.As. Argentina 1999.-

Bauman Zygmunt “ARTE ¿LIQUIDO?”Ed. Seguitur. Madrid España 2007.-

Benjamin Walter. “ESTÉTICA Y POLÍTICA” **Textos reunidos: “ La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “Sobre el concepto de historia”** colección mitma. Ed. Las cuarenta Bs As./ Argentina 2009.-

Benjamin Walter. “LIBRO DE LOS PASAJES” Ediciones Akal.S.A. Madrid España 2005.-

Bonito Oliva Achile y otros; “LOS MANIFIESTOS DEL ARTE MODERNO, Textos de exposiciones 1980-1995” recopilación de Ana Maria Guash col. Arte Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid / España 2000.-

Bourriaud Nicolás “ESTÉTICA RELACIONAL” Los sentidos/artes visuales Adriana Hidalgo editora Bs As/ Argentina 2008.-

Bourriaud Nicolás “POSTPRODUCCIÓN” Los sentidos/artes visuales Adriana Hidalgo editora Bs As/ Argentina 2007.-

Bourriaud Nicolás “RADICANTE” Los sentidos/artes visuales Adriana Hidalgo editora Bs As /Argentina 2009.-

Buchloh Benjamin H.D. “FORMALISMO E HISTORICIDAD” col. Arte Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid/ España 2004.-

Calvesi Maurizio “LA METAFISICA ESCLARECIDA. De de Chirico a Carrá y de Morandi a Savino”.col. La balsa de la medusa. Ediciones Visor. Dis .S.A. Madrid España 1990.-

Cassirer,Ernst; “ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA” Fondo dde Cultura Economica México, 2006.-

Cheng François “CINCO MEDITACIONES SOBRE LA BELLEZA” Col. El árbol del paraíso. Ediciones. Siruela S.A. Madrid/ España 2007.-

Chirico Giorgio de “MEMORIAS DE MI VIDA”, Editorial Síntesis. Madrid España 2004.-

Clair Jean “MALINCONIA” col. La balsa de la medusa. Ediciones Visor. Dis. S.A .Madrid España 1999.-

Clair Jean. “LA RESPONSABILIDAD DEL ARTISTA” col. La balsa de la medusa. Ediciones Visor. Dis. S.A. Madrid España 2000.-

Corte José Miguel “LA CIUDAD CAUTIVA. Control y vigilancia en el espacio urbano” col. Arte Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid/ España 2010.-

Crimp Douglas “POSICIONES CRÍTICAS Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad”. Col. Arte Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid/ España 2004.-

Crow Thomas “EL ARTE MODERNO EN LA CULTURA DE LO COTIDIANO” col. Arte Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid /España 2003.-

Danto Artur.”MÁS ALLA DE LA CAJA BRILLO. Las artes visuales desde la perspectiva posthistorica ” .col. Arte Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid /España 2003.-

- Danto Artur ;** **“DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE”** Paidós Barcelona 1999.-
- De Certeau Michel.** **“LA INVENCIÓN DE LO COTIDIANO** *“Título original: L’invention du quotidien I y II Gallimard.1990 Universidad Iberoamericana Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente.*
- Debord Guy** **“LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO.”**Biblioteca de la Mirada. La marca Editora. Bs As. Argentina. 2008.-
- Deleuze Gilles** **“EL MUNDO DE SPINOZA”** Editorial Cactus Serie Clases Cactus Bs As. Argentina 2007.-
- Deleuze Gilles** **“CONVERSACIONES”** Pretextos Valencia España.2006.-
- Deleuze Gilles** **“FRANCIS BACON. Lógica de la sensación.”**Arena Libros Madrid España 2009.-
- Deleuze Gilles** **“PINTURA. EL concepto de diagrama”** Serie Clases Cactus Editorial Cactus Bs As. Argentina 2007.-
- Deleuze Gilles Guattari Felix** **“RIZOMA”** Pretextos Valencia España 2005.-
- Deleuze Gilles/ Guattari Felix** **“MIL MESETAS”** Pretextos Valencia España 2000.-
- Dickie, George,** **“EL CIRCULO DEL ARTE”** Paidós Bs.As. Argentina, 2005.-
- Duchamp Marcel** **“ESCRITOS”** COL. COMUNICACIÓN VISUAL. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona/España 1978.-
- Duchamp Marcel** **“EL ACTO CREADOR, conferencia de 1957 (The creative Act,)”** Art News, nº4 1957.-
- Duchamp Marcel** **“NOTAS”** col. Metropolis Editorial Tecnos S.A. Madrid/ España 1998.-
- Eco, Humberto;** **“LA DEFINICIÓN DEL ARTE.”** Martínez Roca, Barcelona, 1970.-
- Eco, Humberto;** **“OBRA ABIERTA”** Edit Ariel.Barcelona 1979.-
- Ewing William A.** **“EL CUERPO, fotografías de la configuración humana”.** Ediciones. Siruela S.A. Madrid/ España 1996.-
- Feyerabend Paul K.** **“CONTRA EL MÉTODO, Esquema de una teoría anarquista del conocimiento.”** Editorial Ariel. Barcelona España.1975.-
- Forster Ricardo** **“LOS HERMENEUTAS DE LA NOCHE, de Walter Benjamín a Paul Celan** *“Editorial Trotta S.A. Madrid/ España 2006.-*

Foster Hal “DIOSES PROSTEICOS” col. Arte Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid/ España 2010.-

Foster Hall “EL RETORNO DE LO REAL, la vanguardia a fin de siglo” col. Arte Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid /España 2003.-

Foucault. Michel “LAS PALABRAS Y LAS COSAS” Siglo XXI Editores S.A. de C.V. . México D.F. México 2002.-

Foucault. Michel “VIGILAR Y CASTIGAR” Siglo XXI Editores S.A. de C.V. . México D.F. México 2002.-

Gadamer George.”VERDAD Y MÉTODO TOMOS I Y II “Ediciones Sígueme Salamanca.1993.-

Gadamer Hans Georg. “LOS CAMINOS DE HEIDEGGER”. Herder Editorial Barcelona España 2003

Gadamer Hans George “LA ACTUALIDAD DE LO BELLO “ Paidos/I.E.C.E.-UAB Pensamiento Contemporáneo. Ediciones Paidos Ibérica S.A. Barcelona España 1991.-

Gadamer Hans George. “EL INICIO DE LA FILOSOFÍA OCCIDENTAL.” Paidos estudio. Ediciones Paidos Ibérica S.A. Barcelona España 1995.-

Garcia Canclini Nestor “CULTURAS HÍBRIDAS, Estrategias para entrar y salir de la modernidad” Paidos Estado y sociedad. Paidos saicf .Bs.As. Argentina 2001.-

García Canclini Nestor “LA SOCIEDAD SIN RELATO” Katz Editores Bs. A.s. Argentina 2010.-

Gertz, Clifford; “LA INTERPRETACIÓN DE LAS CULTURAS”, Ed. Gedisa Barcelona. 1992.-

Givone Sergio “HISTORIA NATURAL DE LA NADA”: Adriana Hidalgo Editora. Bs.As. Argentina 2001.-

Guasch Anna Maria . “EL ARTE ÚLTIMO DEL SIGLO XX” Alianza Forma Alianza Editorial S.A: Madrid España 2000.-

Guash Anna Maria “EL ARTE DEL SIGLO XX. En sus exposiciones 1945-2007” Ediciones Serbal Barcelona España 2009.-

Guibaut Serge: “LOS ESPEJISMOS DE LA IMAJEN” col. Arte Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid/ España 2009.-

Hadot Pierre: “PLOTINO O LA SIMPLICIDAD DE LA MIRADA”. Ed.Alpha Decay, Barcelona 2004.-

Hadot Pierre: “WITTGENSTEIN Y LOS LÍMITES DEL LENGUAJE” Pre-Textos Valencia. 2007.-

Hadot Pierre: “LA FILOSOFÍA COMO FORMA DE VIDA” Alpha Decay 2009.-

Heidegger Martin: “SER Y TIEMPO” Editorial Universitaria Santiago de Chile

Heidegger Martin: “TIEMPO Y SER” Ediciones Tecnos S.A. Madrid España. 1999.-

Heidegger Martin: “NIETZSCHE” Col. Ancora y Delfin Ediciones Destino S.A. Barcelona 2000.-

Heidegger Martin: “EL ARTE Y EL ESPACIO” Herder Editorial. Barcelona S.L. 2009

Heidegger. Martin “LOS CAMINOS DE BOSQUE” Alianza Universidad. Alianza Editorial S.A. Madrid España 1995.-

Heisig James W. “FILOSOFOS DE LA NADA, Un ensayo sobre la escuela de Kioto” Empresa Editorial Herder S.A. Barcelona España.2002.-

Ibañez Fanès Jordi, “LA LUPA DE BEQUETT” col La Balsa de la Medusa filosofía Editorial Machado Libros Madrid España 2004.-

Jauss, Hans Robert; “EXPERIENCIA ESTÉTICA Y HERMENEUTICA LITERARIA”, Taurus Madrid, 1992.-

Jauss, Hans Robert; “PEQUEÑA APOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA” Paidós,

Jimenez, José; “IMÁGENES DEL HOMBRE, FUNDAMENTOS DE ESTÉTICA” Ed. Tecnos, Madrid 1998.-

Klee Paul “DIARIOS” Biblioteca Era S.A. México 1970.-

Klee Paul “TEORÍA DEL ARTE MODERNO” Col. El hombre y su mundo. Ediciones Calden Bs.As. Argentina. 1971.-

Kuspit Ronald T. “EL FIN DEL ARTE” col. Arte Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid /España 2005.-

Kuspit Ronald “EMOCIONES EXTREMAS, Pathos espiritual y ssexual en el arte de vanguardia” Lecturas Serie Hª del arte. Abada Editores S.L. Madrid España 2007.-

Malraux André “LAS VOCES DEL SILENCIO” col. Visión del arte Emece Bs. As./ Argentina 1956.-

Mengue Philippe “DELEUZE O EL SISTEMA DE LO MÚLTIPLE” colección mitma. Edit. Las cuarenta Bs. As./ Argentina 2008.-

Monk Ray “WITTGENSTEIN” Biblioteca de la memoria, Editorial Anagrama S.A. Barcelona España 1994.-

Morgan Rovert “DEL ARTE A LA IDEA” col. Arte Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid/ España 2003.-

Moxey Keith. “TEORIA PRÁCTICA Y PERSUACIÓN. Estudios sobre historia del Arte.” Ediciones Serval Barcelona España 2004.-

Mujica Hugo “LA PALABRA INICIAL, La mitología del poeta en la obra de Heidegger.”Serie teoría literaria. Editorial Trotta. S.A. Madrid España 1998.-

Omnes Roland “FILOSOFÍA DE LA CIENCIA CONTEMPORÁNEA” col. Universitaria Filosofía. Idea Books Barcelona España 2000.-

Onfray Michel “CINISMOS, Retrato de los filósofos perros”. Espacios del saber Paidós SAICF Bs .As. Argentina 2002.-

Onfray Michel “TEORIA DEL CUERPO ENAMORADO, Por una erótica solar.” Pretextos Valencia España 2002.-

Parreyson, Luigi; “CONVERSACIONES DE ESTÉTICA” La balsa de la Medusa, Madrid,1987.-

Pessoa Fernando. “LIBRO DEL DESASOSIEGO”. Ed. Acantilado. Barcelona España 2010.-

Plotino “ENEADAS “ Biblioteca Clásica Gredos. Editorial Gredos, S.A. 1992.-

Rosenzweig Franz “EL NUEVO PENSAMIENTO” Edición al cuidado de Angel Garrido Maturano. Adriana Hidalgo Editora Bs. As. Argentina 2005.-

Rosenzweig Franz.”LA ESTRELLA DE LA REDENCIÓN” Ediciones Sígueme Salamanca España 1997.-

Sexto Empirico “HIPOTIPOSIS PIRRÓNICAS” Ediciones Akal S.A. Madrid España 1996.-

Schapiro Meyer “PALABRAS ESCRITOS E IMÁGENES, Semiótica del lenguaje visual” Ensayos.

Schopenhauer Artur “EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN” Editorial Trotta S.A. Madrid/ España 2008.-

Steimberg Oscar/Traversa Oscar /Marita Soto.”EL VOLVER DE LAS IMÁGENES, Mirar guardar perder” La Crujía Ediciones Bs .As. Argentina 2008.-

Steiner George “GRAMÁTICA DE LA CREACIÓN”. Ediciones. Siruela S.A. Madrid/ España 2001.-

Steiner George. “DESPUES DE BABEL”. Fondo de Cultura Económica México D.F. México 1995.-

Vattimo, Gianni; **EL FIN DE LA MODERNIDAD, Nihilismo y Hermeneútica en la cultura posmoderna**” Gedisa, Barcelona, 2007. -

Vattimo, Gianni: “MÁS ALLA DE LA INTERPRETACIÓN” Col. Pensamiento Contemporáneo Nº39 Ediciones Paidós. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona Barcelona. 1995.-

Warhol Andi “MI FILOSOFÍA DE A a B Y DE B a A,” Cuadernos ínfimos Tusquets Editores Barcelona España 1981.-

Weinrich Harald “LETEO. Arte y crítica del olvido.” Ediciones Siruela Madrid España 1999.-

Wiegand Petzet Heinrich “ECUENTROS Y DIÁLOGOS CON MARTIN HEIDEGGER 1926-1976 “colección conocimiento. Katz Editores Bs. As./ Argentina 2007.-

Wittgenstein Ludwig “OCACIONES FILOSÓFICAS” Col Teoremas Serie Mayor Ediciones Cátedra. S.A. Madrid España 1997.-

Wittgenstein Ludwig “TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS” Alianza Universidad. Alianza Editorial Madrid España 1981.-

Wittgenstein Ludwig- Oets KOLK Bou Wsha “ULTIMAS CONVERSACIONES” Ediciones Sígueme Salamanca 2004.

DIBUJO Y COLOR: Bibliografía consultada

Ball Philip “LA INVENCION DEL COLOR” Turner, Fondo de cultura económica México D.F. México 2003.-

Baxandart Michel “LAS SOMBRASA Y EL SIGLO DE LAS LUCES” col. La balsa de la medusa. Visor dis. S.A. Madrid/ España 1997.-

Brea José Luis. “ESTUDIOS VISUALES. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización.” Akal estudios visuales. Akal Ediciones .S.A. Madrid España 2005.-

Brusatin Manlio "HISTORIA DE LOS COLORES" Ediciones Paidós Paidós Ibérica Barcelona España 1987.-

Calabrese Omar "COMO SE LEE UNA OBRA DE ARTE" Ediciones Cátedra S.A. Madrid España 1999.-

Calvo Ana "CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z." Ediciones Serval Barcelona España 2000.-

Carra Carlo "PINTURA METAFÍSICA" El Acantilado Barcelona España 1999.-

Doerner Max "LOS MATERIALES DE PINTURA Y SU EMPLEO EN EL ARTE" Editorial Revertè S.A. Barcelona España 1998.-

Florenski Pavel. "LA PERSPECTIVA INVERTIDA" Biblioteca azul. Serie Mínima Ediciones Siruela Madrid España 2005.-

Goethe Johann Wolfgang Von "TEORÍA DE LOS COLORES" Celeste Ediciones Madrid España 1999.-

Gombrich E.H. "EL SENTIDO DEL ORDEN" GG Arte Editorial Gustavo Gill, S.A. Barcelona España 1980.-

Gomez Molina Juan José; coordinador "LAS LECCIONES DE DIBUJO" Ediciones Cátedra. Madrid/ España 1995.-

Gomez Molina Juan José; coordinador."LAS ESTRATEGIAS DEL DIBUJO" Ediciones Cátedra. Madrid/ España 1997.-

Itten Johannes "ARTE DEL COLOR" Editorial Bouret Paris 1972.-

Kemp Martin "LA CIENCIA DEL ARTE. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat" Akal arte y estética Ediciones Akal S.A. Madrid. España 2000.-

Lasaga Noni "LA CALIGRAFÍA JAPONESA. Origen evolución y relación con el arte abstracto occidental". Ediciones Hiperión S.L. Madrid España 2007.-

Mondrian Piet. "REALIDAD NATURAL Y REALIDAD ABSTRACTA, Dialogo publicado en trece entregas a la revista DE STIJL:" Barral Editores S.A.. Barcelona España.-

Portal Frédéric. "EL SIMBOLISMO DE LOS COLORES. De la antigüedad, la edad media y costumbres modernas." Sophia Perennis Barcelona España 2000.-

Rothko Mark. "ESCRITOS SOBRE ARTE" Ediciones Paidós Iberica S.A. Barcelona España 2008.-

Rothko Mark. “LA REALIDAD DEL ARTISTA” Editorial Síntesis Madrid España 2006.-

Rowley George “PRINCIPIOS DE PINTURA CHINA” Alianza Forma Alianza Editorial S.A. Madrid España 1981.-

Saura Antonio ”ESCRITURA COMO PINTURA, Sobre la experiencia pictórica 1950-1994”Galaxia Gutemberg. Círculo de lectores. Barcelona España 2004.-

Schoenberg Arnold/Wassili Kandinsky: Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario”. Alianza Música . Alianza Editorial S.A. Madrid España 1987.-

Siracusano Gabriela “EL PODER DE LOS COLORES De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas siglo XVI-XVIII” Fondo de cultura económica S.A. Bs. As.

Stoichita Victor “HISTORIA DE LA SOMBRA” Col. Azul Ediciones Siruela S.A. Madrid España 2002.-

Stoichita Victor. “SIMULACROS, El efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcok “. Ediciones Siruela S.A. Madrid España 2006.-

Stoichita Victor”LA INVENCIÓN DEL CUADRO, Artes aplicadas y artificios en los orígenes de la pintura europea” Ediciones del Serbal Barcelona España 2000.-

Tanizaki “EL ELOGIO DE LA SOMBRA” Biblioteca de ensayo Siruela Ediciones Siruela S.A. Madrid España 2008.-

Tapies Antoni “EL ARTE CONTRA LA ESTÉTICA” Editorial Ariel Barcelona 1978.-

Tapies Antoni “LA PRÁCTICA DEL ARTE” Editorial Ariel Barcelona 1973.-

Tornquist Joarit. “COLOR LUZ. TEORÍA Y PRÁCTICA” Editorial Gustavo Gilli S.L. Barcelona España 2008.-

Torres García Joaquín “UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO” Editorial Poseidón Bs. As. 1944.-

Wittgenstein Ludwig “OBSERVACIONES SOBRE LOS COLORES” Paidós estética. Ediciones Paidós Ibérica s.a. Barcelona España 1997.-

Zubillaga Javier Navarro de. “MIRANDO A TRAVEZ. La perspectiva en las artes.” Ediciones Serval Barcelona España 2000.-Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológica y de estudios superiores de occidente. 1990.-

ARTE Y GÉNERO: Bibliografía consultada

Aliaga Juan Vicente “ORDEN FÁLICO Andro centrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX”. col. Arte Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid /España 2009.-

Bougeois Louise. “LA DESTRUCCION DEL PADRE”. Editorial Síntesis. Madrid España 2006.-

Butler Judit “EL GÉNERO EN DISPUTA” Cultura Libre. Editorial Paidós SAICF:BsAs. Argentina 2007.-

Buttler Judit ”CUERPOS QUE IMPORTAN Sobre los límites materiales y discursivos del sexo” Cultura Libre. Editorial Paidós SAICF:BsAs. Argentina 2002.-

Foucault. Michel “VIGILAR Y CASTIGAR” Siglo XXI Editores S.A. de C.V. . México D.F. México 2002.-

ARTES DEL ESPACIO: Bibliografía consultada.

Bajtín Mijail.:”ESTÉTICA DE LA CREACIÓN VERBAL, La palabra en la poesía y la novela” Siglo XXI S.A. de S.V. México 1982.

Beuys Joseph (textos reunidos) “EN TORNO A LA MUERTE DE JOSEPH BEUYS. Necrologías ensayos, discursos: Antología de textos.” Internationes Bonn. Germany 1986.-

Beuys Joseph “ENSAYOS Y ENTREVISTAS” Editorial Síntesis S.A. Madrid España 2006.-

Cheroux Clément “BREVE HISTORIA DEL ERROR FOTOGRÁFICO” Serieve Ediciones VE S.A. de C.V. Oaxaca. 2009.-

Chillida Eduardo “ESCRITOS” La Fábrica Editorial Madrid. España 2005.-

Dery Mark “VELOCIDAD DE ESCAPE, la ciber-cultura en el final de siglo”. Ediciones. Siruela S.A. Madrid/ España 1998.-

Guayabero Oscar /Lorente David/ Santacana Amadeu.”CRUZADOS, Nuevos territorios del diseño de vanguardia.” Actar Año del diseño 2003. Ajuntament de Barcelona. España 2003.-

Foster Hal, Krauss Rosalind, Yve Alain Bois-Buch Loh Benjamin , “ARTE DESDE 1900, Modernidad, anti modernidad, posmodernidad.”Ediciones Akal S>.A. Madrid España 2006.-

Foster Hall “DISEÑO DELITO” Ediciones Akal. Madrid España 2004.-

Giacometti Alberto “ESCRITOS” Editorial Sintesis S.A. Madrid/ España 2006.-

Gordon Craig Eduard. “EL ESPACIO COMO ESPECTÁCULO” Ediciones La Casa Encendida. Caja Madrid Obra Social.

Heidegger Martinarte y espacio

Jhonson Steve.”SISTEMAS EMERGENTES. O que tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software.” D R Turner Publicaciones SL. España Fondo de Cultura Económica.2006.-

Jones Amelia estudio Tracey War “EL CUERPO DEL ARTISTA” Ed. Phaidon Press Limited New York EE.UU.2006.-

Krauss Rosalind “LA ORIGINALIDAD DE LAS VANGUARDIAS Y OTROS MITOS MODERNOS.” Alianza Forma Alianza Editorial Madrid España.2002.-

Krauss Rosalind “PASAJES DE LA ESCULTURA MODERNA.”Col. Arte Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid/ España 2002.-

Krauss Rosalind. “EL INCONCIENTE ÓPTICO.” col. Metrópolis. Editorial Tecnos S.A. Madrid España 1997.-

Laddaga Reinaldo “ESTÉTICA DE LA EMERGENCIA” Los sentidos /artes visuales Adriana Hidalgo Editores Bs. As. Argentina 2006.-

Laddaga Reinaldo “LA FORMACIÓN DE OTRA CULTURA DE LAS ARTES.” Adriana Hidalgo Editores Bs. As. Argentina 2006.-

MACBA Borja Ville Imanuel J. “UN TEATRO SIN TEATRO, el lugar del sujeto.” Museo d’Art Contemporani de Barcelona. Barcelona /España 1990.-

Maderuelo Javier “LA IDEA DE ESPACIO , en la arquitectura y el arte contemporáneo.” col. Arte .Contemporáneo. Akal Ediciones S.A. Madrid /España 2000.-

Muntadas Antoni. “ON TRANSLATION “La Alameda Proyectos. Editorial Turner de México S.A. de C.V. Impreso en España 2004.-

Naydler Jeremy “EL TEMPLO DEL COSMOS” Col. El árbol del paraíso. Ediciones. Siruela S.A. Madrid España 2000.-

Prigogine Ilya “LAS LEYES DEL CAOS” Drakontos Barcelona España.2008.-

Ramirez Juan Antonio “CORPUS SOLUS , para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo.” Ediciones Siruela S.A. Madrid /España 2003.-

Ramirez Juan Antonio “DUCHAMP, el amor y la muerte” Ediciones Siruela Madrid/ España 1993.-

Rodin Auguste **CONVERSACIONES SOBRE EL ARTE** “.Monte Avila Latinoamericana. A.C.A. Caracas Venezuela 1991.-

SEA.SEX Acin Antonio y otros “**BANQUETE NODOS Y REDES** “sociedad estatal para la acción cultural exterior. Madrid España 2009.-

Seife Charles. “**DECODIFICANDO EL UNIVERSO**” El lago ediciones.2009.-

Sennet T. Richard ,“**CARNE Y PIEDRA. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental.**” Alianza Editorial S.A: Madrid España 1997.-

Shelarake R./T.McKenna/R.Abraham.”**CAOS CREATIVIDAD Y CONCIENCIA CÓSMICA** “. El lago Ediciones.2005.-

Venecia Bienal. “**SIERRA SANTIAGO**” Pabellón de España 50 Bienal de Venecia, Catálogo 2003.-

Wiegand Petzet Heinrich “**ECUENTROS Y DIÁLOGOS CON MARTIN HEIDEGGER 1926-1976** “colección conocimiento. Katz Editores Bs. As./ Argentina 2007.-

Wolen Peter “**EL ASALTO A LA NEVERA**” Ediciones Akal. S.A. Madrid España 2006

CREACIÓN Y ESPIRITUALIDAD: Bibliografía consultada

Ardalon Nader/Bakhtiar Laleh “**EL SENTIDO DE LA UNIDAD, la tradición Sufí en la arquitectura Persa**” Biblioteca azul: Ediciones Siruela Madrid /España 2007

Bergamo Mino “**LA ANATOMÍA DEL ALMA**” Editorial Trotta Madrid España 1998.-

Besançon Alain “**LA IMAGEN PROHIBIDA**” Ediciones Siruela. Madrid/España. 2003.-

Beuys Joseph “**PENSAR CRISTO**” Herder Editorial Barcelona /España 1997.-

Burckardr Titus. “**SIMBOLOS**” Ediciones de la tradición unánime. Jose J. Olañeta Editores. Barcelona España 1992.-

Burckhardt Titus.”**CHARTRES Y EL NACIMIENTO DE LA CATEDRAL**” Colección Medievalia. Jose Olañeta Editor Palma de Mallorca/ España 1999.-

Burkardt Titus.”**PRINCIPIOS Y MÉTODOS DEL ARTE SAGRADO**” José J Olañeta Editor. Barcelona España 1994.-

Cirlot Victoria y Vega Amador “MISTICA Y CREACIÓN EN EL SIGLO XX” Editorial Herder
Barcelona/ España 2006.-

Copenhaver Brian P. “CORPUS HERMETICUM Y ASCELPIO”. Col. El árbol del paraíso.
Ediciones. Siruela S.A. Madrid/ España 2000.-

De Certeau Michel “LA DEBILIDAD DE CREER” Katz Editores Bs. A.s. Argentina 2006.-

De Cusa Nicolás “ACERCA DE LO NO-OTRO O DE LA DEFINICIÓN QUE TODO DEFINE.”
Colección Presencias Medievales Editorial Biblos Bs.As. Argentina 2008.-

Eckart Maestro “EL FRUTO DE LA NADA” col. El Árbol del Paraíso. Ediciones Ciruela.S.A.
Madrid 1998.-

Eliade Mircea “EL VUELO MÁGICO Brancusi y las Mitologías “Edicioes Siruela S.A. Madrid
España 1995.-

Haas Alois “VISIÓN EN AZUL Estudios de mística europea” col. El Árbol del Paraíso. Ediciones
Siruela. S.A. Madrid 2004.-

**Haas Alois. “VIENTO DE LO ABSOLUTO, Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?
.”.**

Henry Michel “VER LO INVISIBLE - Acerca de Kandinsky” col.: el árbol del paraíso. Ediciones
Siruela Madrid/ España 2008.-

Ibn ‘Arabi “EL ESPLENDOR DE LOS FRUTOS DEL VIAJE” col el árbol del paraíso. Ediciones
Siruela S.A. Madrid/ España 2008.-

Izutsu Toshihiko “SUFISMO Y TAOISMO , Ibn’ Arabi Vol I”. Col. El árbol del paraíso.
Ediciones. Siruela S.A. Madrid/ España 1997.-

Izutsu Toshihiko “SUFISMO Y TAOISMO, Lao zi y Zhuangzi vol II.” Col. El árbol del paraíso.
Ediciones. Siruela S.A. Madrid /España 1997.-

**Jonas Hans “LA RELIGIÓN GNÓSTICA, El mensaje del dios extraño y los comienzos del
cristianismo”** Col. El árbol del paraíso. Ediciones. Siruela S.A. Madrid/ España 2000.-

Kandinsky Vasili: “LO ESPIRITUAL EN EL ARTE” Col. La nave de los locos. Premia editora de
libros S.A. México 1989

**Moshe Idel. “GOLEM. Tradiciones mágicas y místicas del judaísmo sobre la creación de un
hombre artificial “**Editorial <Siruela Madrid España 2010.-

Naydler Jeremy “**EL TEMPLO DEL COSMOS**” Col. El árbol del paraíso. Ediciones. Siruela S.A. Madrid España 2000.-

Nihitani Keiji “**LA RELIGIÓN Y LA NADA**” Col. El árbol del paraíso. Ediciones. Siruela S.A. Madrid/ España 1999.-

Onfray Michel “**TRATADO DE ATEOLOGIA Física de la metafísica**” col. Ideas Ediciones de la Flor. Bs. As. Argentina 2006.-

Ouspensky Pedro “**TERTIUM ORGANUM, El tercer Canon del pensamiento, una llave para los enigmas del mundo.**” Ediciones Sol Tlalpam df, México 1950.-.

Plotino “**ENEADAS**” Edit. Gredos S.A: col clásicos 1992.-

Puech Henri Charles “**SOBRE EL MANIQUEISMO Y OTROS ENSAYOS**” Ediciones Siruela Spain 2006.-

Scholem Gershom. “**LA CÁBALA Y SU SIMBOLISMO**” Siglo XXI Editores S.A. de C.V. Mexico D.F. Mexico 1998.-

Scholem Gershom. “**LAS GRANDES TENDENCIAS DE LA MÍSTICA JUDIA**” Col. El árbol del paraíso. Ediciones. Siruela S.A. Madrid/ España 1996.-

Silesius Angelus “**EL PEREGRINO QUERÚBICO**” col. El Árbol del Paraíso. Ediciones Ciruela.S.A. Madrid 2008.-

Souzanelle Amick de “**LA LETRA COMO LA VIDA, El simbolismo e las letras hebreas.**” Editorial Kier S.A. Bs.As. /Argentina 1995.-

ARTE LATINOAMERICANO: Bibliografía consultada

Amante Adriana Y Garramuño Florencia: “**ABSURDO BRASIL Polemica en la cultura brasileña**”. Editorial Biblos B.sAs.Argentina 2000.-

Andrade Oswald de. “**ESCRITOS ANTROPOFÁGICOS**” Traducción Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar. Ediciones Corregidor 2001 Bs.As. Argentina.

Borges José Luis “**PROSA COMPLETA**” Narradores de Hoy Bruguera. Bruguera Barcelona España 1980.-

Castoriadis Cornelius “LA INSTITUCIÓN IMAGINARIA DE LA SOCIEDAD” Tusquets Editores Barcelona España 1991.-

Camnitzer Luis. “DE LA COCA COLA AL ARTE BOLUDO” Ediciones Metal Pesado. Santiago de Chile Chile 2009.-

Césaire Aime “DISCURSO SOBRE EL COLONIALISMO” Ediciones Akal S.A. Madrid España 2006.-

Cipolinii Rafael “MANIFIESTOS ARGENTINOS .Políticas de lo visual 1900-2000” (Edición crítica de Rafael Cipolinii) Adriana Hidalgo *Los sentidos /artes visuales 2003*

Colón Cristóbal. “LOS CUATRO VIAJES. TESTAMENTO ” Edición de Consuelo Varela, Libro de bolsillo Historia Alianza Editorial. S.A:Madrid.2007

Colón Cristobal “LA CARTA DE COLÓN” El aleph 1999

Cristiá Cintia “XUL SOLAR UN MUSICO VISUAL. La música en su vida y obra.” *Gourmet Musical* Ediciones 2007 Bs.As. Argentina.

De Andrade Mario “MACUNAIMA ” Ed. Ayacucho. Caracas..... Venezuela

De Andrade Oswald “TEXTOS ANTROPOFAGICOS” Ediciones Corregidor Bs.As. Argentina 2003.-

Del Castillo Bernal Díaz “HISTORIA VERDADERA DE LA CONQUISTA DE LA NUEVA ESPAÑA” Tomos I y II *Biblioteca de la Historia Editorial Sarpe 1985.*

Echeverría Esteban. “EL MATADERO” *Editores Mexicanos Unidos 2000.*

Ferrari León “LEÓN FERRARI Prosa Política” *Siglo XXI Editores Argentina S.A. 2005.*

Fuentes Carlos. “EL ESPEJO ENTERRADO” *Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V. 1992 Mexico D.F.*

Gruzinski Serge “LA GUERRA DE LAS IMÁGENES. De Cristóbal Colon a Blade Runner (1492-2019).” Fondo de cultura económica México D.F. México 2006.-

Guaman Poma De Ayala Felipe.”NUEVA CRÓNICA Y BUEN GOBIERNO Tomos I,II y III” Ed. Franklin Peace y Fondo de Cultura Económica. México D.F. México 2006.-

Hernandez Felisberto “TIERRAS DE LA MEMORIA” *Editorial Arca 1967 Montevideo Uruguay.*

Hudson W.H. “LA TIERRA PURPUREA” *título original “The purple Land Acantilado Trad. M.Temprano García . Acantilado, Barcelona 2005*

Jauregui Carlos. “CANIBALIA. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina.” Premio Casa de las Américas 2005 Ensayos de Teoría Cultural Iberoamericana Vervuert.2008

King John. “EL DI TELLA y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta.” Asunto

Impreso Ediciones Bs.As. Argentina 2007

Kuitka Guillermo “OBRAS 1982-1998, Conversaciones con Graciela Speranza” Editorial Norma S.A. Bogotá Colombia. 1998.-

Lee Teeles Annabel “POLITICA AFECTIVA Apuntes para pensar la vida comunitaria”. Editorial Fundación La Hendija Paraná Provincia de Entre Ríos. Argentina 2009.-

Lee Telles Annabel “LA FILOSOFÍA DEL PORVENIR, Mitología del devenir, crítica y política” Espacio Pensamiento Editorial Argentina 2007

Longoni Ana / Mestman Mariano “DEL DI TELLA A TUCUMAN ARDE. Vanguardia artística y política en el 68 Argentino” Editorial Universitaria de Buenos Aires EUDEBA. Bs.As. Argentina 2008.-

López Anaya “INFORMALISMO. La vanguardia informalista Buenos Aires 1957-1965.” Ediciones Alberto Sanchez Bs.As. Argentina 2003.-

Montaigne Michel de “ENSAYOS” Ediciones Cátedra S.A. Bs.As. Argentina 2002.-

Noé Felipe “NOESCRITOS”, Adriana Hidalgo Editores Bs.As. Argentina 2007.-

Rama Angel. “LA GENERACIÓN CRITICA” col. Ensayo y testimonio Arca Montevideo Uruguay. 1972.-

Ribeiro Darcy. “AS AMÉRICAS E A CIVILIZAÇÃO, Estudios de antropologia da civilização”. Editora Vozes Ltda. Petrópolis Brasil 1977.-

Schartz Jorge. “VANGUARDIA Y COSMOPOLITISMO EN LA DECADA DEL VEINTE.

Oliverio Girondo y Oswald de Andrade “Titulo original “Vanguardia e cosmopolitismo” *Veatriz Viterbo Editora. 2002 Rosario Argentina*

Schwartz Jorge “ LAS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS . Textos programáticos y críticos” Ediciones Cátedra. Madrid. Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica.2002.-

Shakespeare William “LA TEMPESTAD” *Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. Ediciones Cátedra 2005 Madrid*

Siracusano Gabriela “EL PODER DE LOS COLORES De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas siglo XVI-XVIII” Fondo de cultura económica S.A. Bs. As.

Sussekind Flora “VIDRIERAS ASTILLADAS, Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta”. Ediciones Corregidor Bs.As. Argentina 2003.-

Todorov Tzvetan “EL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA El problema del otro” Siglo XXI Editores Argentina S.A.

Todorov Tzvetan “LAS MORALES DE LA HISTORIA” *título original : les morales de l’histoire*
Paidós Ibérica s.a. 1993

Todorov Tzvetan “NOSOTROS Y LOS OTROS Reflexión sobre la diversidad humana.” *título original: nus et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine. Siglo XXI editores, s.a. de C.V. 2009.-*

Veloso Caetano “VERDADE TROPICAL” *Ed. Companhia das Letras. 1997*

Zea Leopoldo “DISCURSO SOBRE LA MARGINACIÓN Y LA BARBARIE” Editorial
Anthropos Promat S.Coop Ltda Barcelona; Fondo de Cultura Económica México 1990.-

Zea Leopoldo “LA FILOSOFIA AMERICANA COMO FILOSOFIA SIN MAS” *Siglo XXI editores s.a. de C.V.. 2010*

DICCIONARIOS, CATÁLOGOS Y REVISTAS

Bibliografía consultada

DICCIONARIOS:

Calvo Ana “CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z.” Ediciones Serval Barcelona España 2000.-

Calzada Echevarria Andres “DICCIONARIO CLÁSICO DE ARQUITECTURA Y BELLAS ARTES” Ediciones Serbal Barcelona España 2003.-

Chevalier Jean / Gheerbrant Alain “DICCIONARIO DE LOS SÍMBOLOS” 6ª Edición Empresa Editorial Herder S.A. Barcelona España 1999.-

Ferrater Mora: “DICCIONARIO DE FILOSOFÍA.” Editorial Sudamericana. 1964

“DICCIONARIO HERDER DE FILOSOFIA 3ª Edición C.D.”

Souriau Etienne “DICCIONARIO AKAL DE ESTÉTICA” Ediciones Akal S.A. Madrid España 1998.-

CATALOGOS:

Koyama Brigitte-Richard “MIL AÑOS DE MANGA” *Electra Slovenia 2008.-*

Laboral, Centro de Arte y Creación Industrial. “HOMO LUDENS LUDENS, Tercera entrega de la trilogía del juego, Homo Ludens Ludens/Playgare/Gameworld” Ed. Laboral, Centro de Arte y Creación Industrial. 2008.-

MACBA “CILDO MEIRELES” ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid España 2010.-

MACBA Borja Vile Imanuel J. “UN TEATRO SIN TEATRO, el lugar del sujeto.” Museo d’Art Contemporani de Barcelona. Barcelona /España 1990.-

MACBA. “BAJO LA BOMBA. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica 1946-1956” .ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid España 2008.-

Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía “HETEROTOPIAS, Verciones del SUR.”Ediciones del Museo. Madrid España. 2000.-

SEA.SEX Acin Antonio y otros “BANQUETE NODOS Y REDES “ Sociedad estatal para la acción cultural exterior. Madrid España 2009.-

Venecia Bienal. “SIERRA SANTIAGO” Pabellón de España 50 Bienal de Venecia, Catálogo 2003.-