



Visuales

Prilidiano Pueyrredón

LAS HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS EN LAS ARTES VISUALES

2011

EL ÁRBOL DE PROYECCIÓN EN LA VISUALIZACIÓN DE IDEAS

ESCRIBEN:

Horacio Porto

Lic. Norberto Pagano

Lic. Julio Flores

Yamila Cartannilica

Lic. Carlos Dematté

Lic. Ana Fernícola

Lic. Sandra Gutfraind

Lic. Marcela Martinica

Lic. Carlos Molina

Prof. Sup. Mariana Paredes

Lic. Mariana Picollo

Lic. Jorgelina Santamaría

Lic. Claudia Valente

Lic. Astrid Waldman

Coordinación:

Lic. Julio Flores / Lic. Jorgelina Santamaría /

Prof. Sup. Mariana Paredes / Lic. Carlos Dematté

Autoridades

IUNA

Rectora Prof. Liliana Demaio

Sec. Investigación Lic. Graciana Vazquez Villanueva

Departamentos de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón

Decano

Lic. Julio Flores

Secretario General

Lic. Alberto Hilal

Secretaria Académica

Lic. Ana Fernicola

Secretario de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Lic. Jorge Proz

Secretario de Posgrado

Lic. Héctor Marteau

Secretario de Investigación, Ciencia y Tecnología para las Artes

Prof. Horacio Porto

COPYRIGHT: PORTO / PAGANO / FLORES

LAS HERRAMIENTAS METODOLOGICAS EN LAS ARTES VISUALES.
EL ÁRBOL DE PROYECCIÓN EN LA VISUALIZACIÓN DE IDEAS.

**1º EDICIÓN, CIUDAD DE BUENOS AIRES, EDITADO POR EL DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES
"PRILIDIANO PUEYRRREDÓN"-IUNA. 2011**

XX P.; 21 X 29,7 CM.

1º EDICIÓN: AGOSTO DE 2011

DISEÑO: INÉS CAMPS

IMPRESO EN ..., CABA, EN EL MES DE AGOSTO DE 2011

**QUEDA RIGUROSAMENTE PROHIBIDA, SIN AUTORIZACIÓN ESCRITA DE LOS TITULARES DEL "COPYRIGHT",
BAJO LAS SANCIONES ESTABLECIDAS EN LAS LEYES, LA REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL DE ESTA OBRA
POR CUALQUIER MEDIO O PROCEDIMIENTO, INCLUIDOS LA REPROGRAFÍA Y EL TRATAMIENTO INFORMÁTICO.
IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS**

LAS HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS EN LAS ARTES VISUALES

2011

EL ÁRBOL DE PROYECCIÓN EN Y LA VISUALIZACIÓN DE IDEAS

ESCRIBEN:

Horacio Porto
Lic. Norberto Pagano
Lic. Julio Flores
Lic. Ana Fernícola
Lic. Claudia Valente
Lic. Jorgelina Santamaria
Lic. Carlos Dematté
Prof. Sup. Mariana Paredes
Lic. Marcela Martinica
Lic. Carlos Molina
Lic. Astrid Waldman
Lic. Sandra Gutfraind
Lic. Mariana Picollo
Yamila Cartannilica

Coordinación:

Lic. Julio Flores / Lic. Jorgelina Santamaria /
Prof. Sup. Mariana Paredes / Lic. Carlos Dematté

_PRESENTACIÓN. Por Horacio Porto , Director del Proyecto.	5
_PRÓLOGO. Por Julio Flores	7
_SOBRE DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN. Codirectores: Norberto Pagano y Julio Flores	9

PRIMERA PARTE

01_ El Método de Investigación en las Artes Visuales. Una tentativa de sistematización teórico-práctica del proceso investigativo. Por Norberto Pagano	17
02_ El Árbol de Proyección en la Exploratoria Artística. Por Norberto Pagano	21

SEGUNDA PARTE

03_ De las herramientas metodológicas visuales para el estudio de las artes iconoplásticas; una aproximación al objeto de estudio.	
De la Herramienta a la Necesidad. Por Julio Flores	31

TERCERA PARTE

04_ Trabajos de Campo en diversas exploratorias	
1_ Diálogos entre dibujo y escritura. Ana Fernícola	49
2_ Visualización digital del proceso de producción de los signos. Claudia Valente	59
3_ La Metodología de Investigación en los procedimientos de Conservación y Restauración. Carlos Dematté y Jorgelina Santamaría	67

05_ Trabajos de Campo en la exploratoria de la propia producción artística

1_ Transposiciones. Mariana Paredes	83
2_ Árbol de Proyección-Árbol Genealógico. Marcela Martinica	99
3_ Dibujos: un texto en un contexto. Carlos Molina	105
4_ Develando Procesos. Astrid Waldman	113
5_ Un hemisferio en una cabellera. Sandra Gutfraind	131
6_ Del observador al usuario. Mariana Picollo	141
7_ Materia y técnica como elementos determinantes del desarrollo escultórico. Yamila Cartannilica	147

06_ Antecedentes de los investigadores	153
-----------------------------------------------	------------

Porto, Horacio / Pagano, Norberto / Flores, Julio / Fernícola, Ana / Valente, Claudia / Santamaría, Jorgelina / Dematté, Carlos / Paredes, Mariana / Martinica, Marcela / Molina, Carlos / Waldman, Astrid / Gutfraind, Sandra / Picollo, Mariana / Cartannilica, Yamila /

La creación en 1613 de la Universidad de Córdoba, en Argentina, promovida con los esfuerzos del paraguayo Hernando Trejo y Sanabria, donde ya existían estudios de arte que dan cuenta desde sus orígenes de la posesión de una teología moral, mejor de una teleología, que de haberse sostenido luego, con la creación de la Universidad de Buenos Aires, después de la declaración de la Independencia en 1821, nos encontraría hoy, con menos dubitaciones respecto de una metodología de investigación en arte, y de la posesión de una estimativa propia con relación a las otras áreas del conocimiento.

La Independencia política en toda América con el crecimiento de las poblaciones, y los progresos generales, dieron lugar a la profusión de institutos universitarios, respondiendo a las exigencias de los nuevos tiempos. Pero los cimientos de esta explosión cultural, fue abonada con la obra de los misioneros que tres siglos atrás prepararon el terreno.

El rol de las universidades en toda la historia de las naciones iberoamericanas, con la inclusión de Brasil, si se prefiere latinoamericanas, poseen un grado de equivalencia relativa en sus respectivos desarrollos. Relativa, decimos, por haber atravesado desde el salto cualitativo de la Independencia, hacia el papel que se nos asignó en el marco histórico internacional ó geopolítico, como naciones básicamente exportadoras de recursos naturales, e importadoras de productos manufacturados. El neocolonialismo, también condicionó la función de las universidades como herramienta activa del desarrollo económico, impidiendo la potenciación de su crecimiento. Cuando en tiempos excepcionales esta ecuación se invirtió gravitando favorablemente sobre nuestra autonomía, la trama de las Corporaciones económicas, en connivencia con las naciones poderosas, se encargó de retrotraernos a la situación anterior con todos los medios a su alcance.

Los resortes de la difusión, para los que son sujetos pasivos o meros receptores, aceitados con los avances tecnológicos en materia comunicacional, permitieron hasta hoy, la contemplación trágica y paradójica, de una independencia sumida en el atraso, o para ser más precisos, de una dependencia.

Cuando se señalan especialmente en la universidad Argentina, logros que hasta pusieron premios Nobel, en áreas científicas, como profesionales idóneos en muchos campos del conocimiento, más allá de ser reales y necesarios, no resultan suficientes para alcanzar los beneficios requeridos para un rumbo sano de la economía, que dependen de una decisión política y de un proyecto de Nación.

La Investigación, como sujeto de estudio que nos convoca, representa la usina principal del conocimiento, constituyendo por ello, uno de los pilotes básicos de la estructura universitaria, y la industria prioritaria en la realidad actual del planeta, el conocimiento.

Baste este boceto trazado, para comprender en principio el marco principal de nuestras cavilaciones. Si dominan en el mismo, las dificultades por encima de los logros, cabe señalar que para el campo del

PRESENTACION

HORACIO PORTO

Director del Proyecto
de Investigación

arte, estas fueron aún mayores, por el desdén histórico cultural, de su exclusión en la estructura universitaria, entre otras cuestiones. La razón de algunas pinceladas históricas y políticas consideradas en este intento prologal, obedecen a circunstancias, que las más de las veces, marginan la investigación artística, desde perspectivas falaces, para que nuestros docentes investigadores no graviten en las partidas asignadas por el Ministerio de Educación, en la distribución de los incentivos económicos de su programa. Sus argumentos espurios se asemejan más a la realidad salvaje de cualquier puja distributiva, que a los intereses superiores del saber y la cultura.

Desde ahí, se recalca con gran frecuencia, en los parámetros de una metodología de investigación proveniente del campo de las ciencias duras, o de las sociales, hasta para producir y evaluar distorsivamente, los procesos en desarrollo de investigación en arte.

La carencia dentro de las comisiones evaluadoras, de productores en arte (artistas) con experiencia en investigación, por los motivos expuestos, orientaron a muchos colegas hacia una adaptación forzada y errática de códigos científicos, opacando y despojando de sentido los objetivos trazados. En otros casos, persiguiendo únicamente un sentido de ubicuidad en el contexto, para evitar la exclusión.

Desde ya, que las exigencias necesarias en el campo de la investigación, encienden la alarma de lo sensible, que deben ser apuntaladas desde una metodología adecuada. Esto no conlleva automáticamente una adaptación sistemática de los recorridos de la investigación de otros campos, sino posicionarse desde el horizonte singular que nos concierne.

La producción artística, que posee muchos presupuestos de conocimientos científicos y tecnológicos, no sostiene en el transcurrir de la historia, un proceso

evolutivo de crecimiento, ni de progreso, en el sentido que puede advertirse, por encima de las contingencias, en los terrenos de la ciencia y la tecnología. El arte, justamente en el marco de esas contingencias, aunque se trate de crisis muy profundas, asume la representación de las mismas, retrocediendo y negando, si fuese necesario. Y cuando se substraen de esas realidades, se condena a un estado de decadencia.

Georg Henrik von Wright señala dos dominios tradicionalmente adscriptos a la teleología. En uno se usan las nociones de función, propósito y totalidad orgánica (sistema). En el otro, las de “tendencia” (o “aspiración”) e “intencionalidad”. Se nos ocurre, sin caer en las limitaciones de lo dogmático, que nuestra metodología, haciendo un uso mayor de la segunda noción, sin desdeñar la primera, podría encauzarse en una adecuada dirección para el arte.

En una reunión del Consejo Departamental de la Facultad de Bellas Artes de La Plata, cuando se propuso la discusión para la no recomendación bibliográfica, de metodologías apropiadas para las ciencias duras y sociales, se fundamentó casi axiomáticamente: “en la sustentación de hipótesis en el campo de las ciencias duras, muchas veces la dirección debe ser única, mientras que el abordaje en arte, suele ser múltiple y abierto, aunque su síntesis necesariamente concluirá siendo una”.

Los investigadores reunidos en este equipo, considerando al árbol proyectual como punto de partida para indagar en cada uno de los recorridos elegidos, demuestran en la diversidad de sus resultados, que la sistemática de una metodología aplicada con el celo que demandan los recorridos de la producción estética, puede poseer la flexibilidad necesaria, no sólo para garantizar los presupuestos de libertad que en arte son indispensables, sino para promoverlos y remozarlos.

Noviembre de 2010

Hemos considerado que la búsqueda de una herramienta metodológica en las artes visuales es necesaria para sistematizar los procesos de su enseñanza y facilitar la socialización y la producción. Un equipo de docentes-investigadores del Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón / IUNA provenientes de distintas especialidades, encaró el estudio de las posibilidades que guarda una herramienta metodológica que aporte a la visualización de conceptos teóricos propios del pensamiento y de la práctica artística, y de la historia del conocimiento. Este libro presenta un trabajo diverso como un inicio del proyecto de investigación en artes visuales.

Respondiendo a las necesidades de su extensa tarea docente en el Departamento de Artes Visuales, el Lic. Norberto Pagano comenzó un trabajo exploratorio de investigación buscando, lo que llamó, una herramienta metodológica para las artes visuales, que le permitiera transmitir a sus estudiantes un modo de sistematizar el conocimiento y la indagación plástica y significativa que cada uno pudiera generar. En el mismo camino, posteriormente, siendo Vicedecano y responsable del Seminario de Equivalencia Universitaria, redactó un texto sobre cómo realizar una tesis en artes visuales. Como parte de esta sistemática epistemológica de la enseñanza superior y universitaria del dibujo artístico introdujo, desde el campo tradicional de los estudios de la ciencia y de la metodología para la planificación en arquitectura, el concepto del árbol de proyección que tomó para la aplicación en diferentes campos relacionados de las prácticas de la enseñanza y la creación artística. Pagano comenzó trabajándolo en su cátedra junto a sus estudiantes primero, a sus docentes luego y, finalmente, con sus tesis. Su objetivo fue aplicarlo para ayudar a superar la preocupación del estudiante por seguir las técnicas y procedimientos, la organización estilística, plástica o significantes, el estudio hacia atrás de la propia evolución o la perspectiva que se abre hacia los estudios futuros con una guía flexible que pudiera aplicar según sus intereses subjetivos. Posteriormente imaginó extenderlo al estudio hacia adelante y atrás en los procesos de análisis y comprensión de las acciones para la creación artística.

Extendiendo este ciclo de crecimiento y renovación, Pagano ofreció la conformación de un equipo de colegas y discípulos de diversas ramas del conocimiento para prolongar la investigación abierta y probar la herramienta en distintas materias y perspectivas.

Luego de este prólogo, los codirectores expondrán una necesaria Introducción justificadora y descriptiva del Proyecto de Investigación para exponer el estado de situación del conocimiento y el libro está dividido en tres partes.

En la Primera Parte se presentan los textos originales que Pagano desarrolló oportunamente. En el capítulo 1 se transcribe El Método de Investigación en las Artes Visuales, una tentativa de sistematización teórico-práctica del proceso investigativo y en el Capítulo 2 se presenta El árbol de proyección en la exploratoria artística, ambos textos disparadores del estudio.

En la Segunda Parte, tomando la posta, el Lic. Julio Flores desarrolló

PRÓLOGO

JULIO FLORES

Co-Director del Proyecto
Decano Director

un rápido, y no agotado estudio, sobre los antecedentes y rastros dejados en la historia por la necesidad de visualizar las ideas más abstractas. Partiendo de la creación del catálogo y el cuadro sinóptico hasta el árbol de proyección y el rizoma, recorre en *De las herramientas metodológicas visuales para el estudio de las artes iconoplásticas*, la historia de los aportes que anteceden al árbol de proyección, e incluso los caminos que posteriormente inauguran otros senderos.

En la Tercera Parte los investigadores aplican el concepto a diferentes exploratorias y prácticas del arte: el uso de la línea en algunos ejemplos, los modos de pensar en la creación tecnodigital y los procesos de estudio para las restauraciones y el estudio de la propia obra. En el primer caso, la Lic. Ana Fernícola recorre la evolución del uso de las líneas desde las escrituras y el petrograma al signo lingüístico ejemplarizando el recorrido con la obra de Xul Solar, Henry Michaux y León Ferrari, y considerando la particularidad singular del pensamiento visual. El siguiente texto, de la Lic. Claudia Valente, estudia el impacto de los dispositivos digitales con ejemplos categóricos para comprender la morfogénesis rizomática del lenguaje en la producción del arte tecnodigital. De este modo reflexiona sobre la no linealidad del proceso creativo para descubrir algunos aspectos de la metodología de producción de signos visuales sin despojarla de su poética. En tercer lugar los Lic. Jorgelina Santamaría y Carlos Dematté aplicaron el mapa conceptual del árbol de proyección al proyecto de conservación y de restauración del Templo Purísima Concepción, de General Pacheco, construido en 1886. Con esa herramienta estudiaron la reconstrucción de la historia y el análisis de la producción estética conformando la memoria de una parte de la Identidad Nacional y considerando que la conservación y la restauración, no son un fenómeno meramente técnico, sino, un hecho cultural.

Por último los investigadores desarrollaron diferentes aproximaciones al estudio de sus propias obras lo que se encuentra en el capítulo 5. La Prof. Sup. Mariana Paredes encaró la investigación sobre su propia obra, desarrollando aportes desde los aspectos lingüísticos en el punto 1. Su desarrollo sistemático le permitió ordenar los conceptos que se desprenden de su producción visual, desmontando el motivo primero de su realización artística personal y construyendo el marco conceptual. Es en el punto 2 que la Lic. Marcela Martinica encara el análisis de su obra pictórica recurriendo al concepto de árbol de proyección que deviene de su práctica docente y su proyecto de producción, pero también en el tema de su obra pictórica, ya que trabaja con la representación de su propio árbol genealógico o genograma sobre los integrantes de su familia y las relaciones sobre las tres generaciones precedentes. En el punto 3 del capítulo, el Lic. Carlos Molina enunció el abordaje a su producción visual vinculando su práctica artística con los temas teóricos y cognitivos generales. Desarrolló, siguiendo el árbol de proyección, un proyecto completo desde el modo de abordar la idea, el desarrollo, la producción y su exposición. Molina se aproximó al

tema, determinó el enunciado de la serie y de cada una de las obras que la componen, evaluó los medios y los procedimientos técnicos a los que recurriría posteriormente, abordó la producción de las obras e incluso el criterio para instalarlas. Por su parte, la Lic. Astrid Waldman, expone en el texto siguiente su investigación sobre el espacio plástico, la relación proyecto/obra y el concepto de simulacro que hilvana con libertad pictórica, mientras atiende el seguimiento y la seriación de toda la realización. En el ítem 5, *Un hemisferio en una cabellera*, su autora, la Lic. Sandra Gutfraind respetando el orden de producción de sus trabajos recurrió al árbol de proyección para ordenar y relacionar conceptualmente su obra compuesta de varias series de dibujos. Estos conjuntos están relacionados entre sí como sucesiones temáticas surgidas de un mismo disparador: una metáfora de Mallarmée que ella retoma en cada proyecto. Cada serie deviene de necesidades de construcciones de sentido, pero el uso de la herramienta de ordenamiento la alentó a trabajar con distintos soportes y diferentes medios. En el punto 6, la Lic. Mariana Picollo, valoriza la utilidad que tiene el árbol de proyección como un registro útil de la idea originaria conservando su sentido primigenio. En su ensayo *Del observador al usuario* considera la utilidad, en las artes visuales del árbol de proyección en sus vínculos del artista con la idea, los soportes y lo material de la obra poniendo en evidencia el relato histórico en tanto se registra una transformación que requiere de una renovación del marco conceptual anclado en un espacio-tiempo determinado. La problemática específica de la producción tridimensional fue encarada en *Materia y técnica como elementos determinantes del desarrollo escultórico*, el escrito de Yamila Cartalinnica, quien está preparando su tesis de la licenciatura. Su investigación transpuso al árbol de proyección, la estructura de las cinco etapas de la evolución de la escultura desde el punto de vista del material que clasificó el húngaro László Moholy Nagy en La Nueva Visión. De este modo, la estructura del árbol de proyección resultante se convierte en una estructura más flexible aplicable tanto al desarrollo de un proyecto individual como al estudio de la historia del arte.

Este, es ahora, el trabajo que se vuelve a desbordar hacia la comunidad para que muchos lo puedan explorar y practicar.

Quedan pendientes dos menciones y una reiteración. Al artista e investigador categorizado en la UNLP y Secretario de Posgrado Horacio Porto, por su apoyo y confianza en el desarrollo de este proyecto; y al Lic. Jorge Proz, artista y docente por su confianza al alentar desde la Secretaría de Extensión y Bienestar Estudiantil para la publicación de este ejemplar. Y la reiteración es el agradecimiento a la actitud generosa de Norberto Pagano que le llevó a proponer la expansión de su experiencia, de su conocimiento, a quienes continúan la labor en la más antigua institución de formación artística (y casi niña estructura universitaria) en este joven país.

Esta investigación se piensa como una contribución válida para todos los campos que abarcan las artes visuales en la lectura de obra, la comprensión de los procesos de producción y los de transmisión del conocimiento. La creación dentro del ámbito de una Universidad de Artes implica necesariamente un trabajo con metodología posible, cierta y comprobable. Consideramos que hay un vacío de metodologías renovadas, abarcadoras y específicas de estudio en las investigaciones sobre las imágenes visuales que no existe en otras manifestaciones creadoras como la música o la arquitectura.

La experiencia histórica nos muestra que los grandes maestros desarrollaron verdaderos procedimientos que inicialmente fueron personales y que, transcurridos los años, fundaron escuelas cuyas obras admiramos y continúan orientándonos en nuestras investigaciones visuales. Buscamos conceptualizar los saberes de los realizadores para acompañar la enseñanza y lectura de las imágenes para el registro de herramientas alcanzando respuestas aceptables dentro de un criterio teleológico de honestidad plena. Podríamos ejercer una crítica desde una reflexión epistemológica, no de la epistemología como disciplina cerrada y emprender esta reflexión, al decir de Vasilachis de Gialdino, sin *“los dogmatismos que suponen que la naturaleza ontológica de lo conocido determina la existencia de una sola forma legítima de saber”*.

No dudamos en considerar que para estudiar los fenómenos visuales artísticos podríamos remontarnos a los primeros tratados de arte y al conocer las primeras teorías artísticas las veríamos relacionadas con aspectos de la comunicación, pero sin duda los aspectos metodológicos más sobresalientes los encontraremos desde mediados del siglo XIX en la teoría de la pura visibilidad de Konrad Fiedler que desarrolla junto a Herbart la “teoría de la visión artística”. A comienzos del siglo XX Alois Riegl señala en el mismo sentido un principio de visión *táctil* como contraposición a una percepción *óptica, plástica* contrapuesta a *colorista*, y *planimétrica* a *espacial* estableciendo algunos de los principios que aún se usa en la enseñanza de taller de práctica de los lenguajes, pero es H. Wölffling el gran sistematizador de las categorías de la forma. La fenomenología de Husserl influye en Wölffling en la idea de la reducción del objeto a la apariencia sensible con independencia de la psicología o de la intuición del artista recurriendo a un análisis sistemático del producto artístico limitado a la descripción más allá del juicio de valor. Contribuyendo en el método para reconocer el mecanismo y el código de cada poética, aportando el recurso de estudios extratextuales como los archivos y documentación histórica, lo que despertó la reacción de idealistas como L. Venturi. H. Focillon retoma en 1934 los principios del visualismo al considerar la posibilidad de estudiar las formas autónomamente y considerando al universo como metamorfosis y movimiento de formas con destino propio en búsqueda de estabilidad, concepto que resurge en la matemática en 1974 con la teoría de las catástrofes de R. Thom. El desarrollo de la iconología de Aby Warburg y de la teoría de las formas simbólicas de E. Cassirer marcan una tendencia a continuar

SOBRE EL PROYECTO DE INVESTIGACION

Norberto Pagano
Julio Flores

Co-directores

el estudio de la forma en la descripción de éstas y en las constantes encontradas con valores de significaciones ciertas. Es Cassirer quien hace una recorrida por el lenguaje, el mito, el arte y la ciencia como parte de los universos simbólicos y por lo tanto significantes que abre el camino al reconocimiento de las vinculaciones entre el pensamiento mítico, las expresiones primitivas como la magia y los tabúes hasta las expresiones éticas más abstractas.

La iconología que Panofsky formula es la innegable beneficiaria del pensamiento de Cassirer aunque se remonte a Cesare Ripa en su tratado de 1593 donde sistematiza el catálogo de imágenes que luego es seguido por Baudoin (1644) y Gravelor-Cochin (1791). Ripa encara una reflexión sobre las imágenes aplicado a la pintura y al grabado como una cierta teoría de las pasiones que desarrollará Lavater en sus estudios sobre la fisonomía (1747). El discurso panofskyano –sigue definiciones de Dürer– aplicadas a la perspectiva como un modo de representación simbólico, simultáneamente vincula el fenómeno artístico a las reglas matemáticas y es uno de los primeros discursos filosóficos pensados desde la construcción de la imagen. Panofsky expone la naturaleza dual de la perspectiva que sincrónicamente presenta lo subjetivo y lo objetivo, lo racional y lo casual, es signo del final de la mirada teocrática e inicio de la visión antropocrática. El puente entre los problemas iconológicos y la semiótica está reservado para Ernst Gombrich que se refiere al carácter ilusorio, desvinculado del criterio de veracidad, entre las expresiones figurativas y la realidad exterior. Gombrich construye su discurso apoyado en conocimientos tan experimentales como la psicología de la forma y la de la percepción relacionados a los estudios de R. Arnheim, J. J. Gibson y R. Gregory, proponiendo que cada maniobra figurativa está administrada por una conformidad, por una bisagra esquemática de lo que ya se sabe, por una referencia a “un modelo de la competencia socializada en un momento histórico determinado, que el diccionario no puede explicar” dijo U. Eco, que consideró a la iconología como origen y parte de la semiótica visual. Sin embargo no queda claro con qué escuela iconográfica ni de qué modo una disciplina diacrónica como la semiótica que estudia los fenómenos colocados en la historia puede convivir con la teoría de un conocimiento sincrónico que resuelve sus puntos de vistas desde sus leyes internas.

Uno de los grandes especialistas en iconología fue Mayer Schapiro que estudió el mecanismo isomór-

fico para determinar cómo la forma de la expresión corresponde a un contenido y señala que la materia y el soporte –independiente que hubieran sido pensados para una imagen precisa– determinan un nivel de significación relevante. En un estudio de 1978, Schapiro sigue un análisis de Heidegger sobre los zapatos de Van Gogh y luego de discernir que son un símbolo de los holandeses y preguntarse si son zapatos de campesinos o de ciudadanos o zuecos y si son calzados de mujer o del artista, Schapiro los identifica como de Van Gogh y determina que son un autorretrato físico desde lo objetual, pero lo determina por la documentación y la catalogación mostrando el grado de dependencia que esta corriente tiene con el reconocimiento de la representación. Sin embargo ese estudio del significado para la obra no detectó que la pintura muestra dos zapatos izquierdos, como lo señala Derridá.

Anteriores a los aportes de la teoría de la psicología de la forma ya nombrados fueron los trabajos de psicoanálisis de Freud sobre Leonardo y Miguel Ángel donde construye las definiciones psicológicas sobre documentación personal de los creadores siguiendo con la práctica de la iconografía. El psicoanálisis aportó a la lectura de una cierta estructura oculta del relato que la obra presenta y una valorización de la innovación del lenguaje. La sociología del Arte está representada por Arnold Hauser, Giulio C. Argan y el más importante, Pierre Francastel que reconoce que el espacio representado no es un espacio objetivo y que la producción artística es un hecho social instalado en un tiempo determinado.

Abraham Moles estudia los fenómenos de la comunicación humana y ha aportado una metodología original identificando los elementos del acto de comunicación: el emisor, el receptor, un canal y el mensaje. Señaló que la comunicación sólo puede ocurrir cuando un emisor y el receptor poseen un lenguaje común, un repertorio y un código. Para Moles la comunicación puede ser de dos maneras: interpersonal y por difusión.

Fue muy significativa la contribución de Gillo Dorfles al desarrollo de la estética italiana de posguerra, a partir de *Técnicas de Artes del Discurso* (1952), seguido entre otros de *Convertido en el Arte* (1959) y *Nuevos ritos, nuevos mitos* (1965). En su investigación, Dorfles analizó los aspectos socio antropológicos de la estética y de los fenómenos culturales utilizando herramientas de la lingüística. El texto de Umberto Eco, *Signos*, intenta clasificar los signos en diferentes tipos e inicia una clasificación con una fuerte base filosófica. El punto

de vista de Eco es duramente atacado por Tomás Maldonado que considera que lleva todo el problema a la teoría de los significados; saca al referente del campo de pertinencia de una teoría de los signos, por lo que “cada juicio sobre el significado presupone aceptar o no la objetividad del mundo exterior”.

Son estos conceptos y muchos otros, dominantes hoy en el plano de la transmisión del conocimiento y del análisis de la obra, los que no acompañan al proceso de materialización de la obra visual y es en esta carencia en medio del saber en dónde nos detendremos a investigar.

Comenzaremos la investigación en arte incluyendo el punto de vista del realizador y desde la perspectiva que proponemos también es una novedad en tanto son pocos los centros en los que este tema es discutido en ámbitos desarrollados de la investigación. Cuando se trabaja en filosofía del arte, epistemología, antropología, historia del arte, sociología, pedagogía o psicología del arte el acceso al conocimiento de la obra se realiza desde otro conocimiento científico y esencialmente, desde la situación del espectador donde todo el proceso de planificación y realización queda oculto, inconcluso o encubierto. Los que trabajan los conocimientos del arte, salvo que lo alteren taxativamente, piensan con las herramientas conceptuales que se originan en la obra terminada y construyen un paratexto que acompaña y explica, y que en muchos casos, últimamente, tiende a formar parte de la obra.

La experiencia del hacer artístico tiene su propio bagaje teórico que articula con las otras áreas obligando al estudioso a instalarse con un pie en cada conocimiento: entre la práctica y la teoría. La investigación desde el productor de artes visuales mira la creación artística (propia o de los otros) con los saberes que devienen de la situación de estar ante la ausencia de la obra que será creada y sobre la que cuando sea conocida aportará al discurso teórico. El artista al crear no lo hace desde una tabla rasa o desde la mera intuición fenoménica. Indagar sobre las herramientas metodológicas en la producción visual pretendiendo sistematizar teoría y práctica para el proceso investigador, es el motivo de este proyecto de trabajo.

La problemática de una investigación en imágenes visuales —y más concretamente en artes visuales— nos enfrenta con el modelo de indagación posible y específico para este conocimiento incorporando al punto de vista del espectador, el del creador de la obra. La experiencia de los estudios teóricos en las instituciones

de arte está dominada en primer lugar por el punto de vista exclusivo de las disciplinas aplicadas al arte y en segundo lugar, por la lectura desde el punto de vista del crítico como espectador privilegiado ante las obras de arte terminadas. Consideramos que la influencia que tienen los conocimientos sociales, científicos y filosóficos sobre la producción artística invitan actualmente a comenzar el análisis de la obra desde lo externo a ésta, recortado de los discernimientos que desarrolla el artista en el proceso de elaboración de la imagen. Ambos caminos dejan de lado la situación central de que un estudio sobre artes visuales debe incluir los saberes del productor de imagen.

Una investigación en artes visuales debiera usar el concepto que se desprende de la articulación de la imagen y de la idea con la sensibilidad de la materia al conformar la imagen e instalarla en un circuito y debiera indagar en los conocimientos desde la producción o la recuperación de la necesidad de producir, en *medio* de la práctica plástica, en la experiencia artística y en el abordaje reflexivo. Pero de las tres últimas, son las dos primeras el fundamento y fuente de la identidad para la investigación en artes visuales.

Estas constantes las encontramos al recurrir a las fuentes en los escritos de artistas visuales de los últimos siglos y a la experiencia que nosotros mismos acuñamos. En el primero de los casos es muy rico el campo que se extiende desde los escritos de Van Gogh a los textos, muchas veces militantes que encontramos en los manifiestos de las vanguardias del arte. En cuanto a nuestra práctica y experiencia artística y docente, podremos elaborar diferentes estrategias y confrontarlas con las prácticas de análisis y de creación en diferentes casos a sistematizar tanto en el estudio de la genealogía de una producción como en la planificación y desarrollo de un proyecto plástico-visual.

El trabajo partirá de proposiciones o postulados que serán sometidos a pruebas de validez, fidedignas y operativas. Para la consecución de nuestros objetivos proponemos la aplicación del *Árbol de Proyección* como herramienta operativa denominada en otras disciplinas, *mapa conceptual* (física) o *red conceptual* (matemáticas).

Con el propósito de dar a la investigación un sistema coordinado y coherente de conceptos y proposiciones que permitan abordar el problema pondremos en claro los postulados y supuestos que asumimos ante los frutos de investigaciones anteriores. Situaremos a nuestro problema dentro de un conjunto de conocimientos,

que permita orientar nuestra búsqueda y nos ofrezca una conceptualización adecuada de los términos que utilizaremos.

En el terreno específico de la historia de la enseñanza artística en la Argentina, los conocimientos que se ejercen en el estudio de las artes visuales son herederos de las teorías de los sistemas de composición u organización para el análisis de obras y de los conocimientos devenidos del estudio de la forma o morfología. Estos conocimientos que se centraron en las especificidades de la percepción visual marcaron territorios de la formación de los artistas sin indagar en la construcción del sentido en el mensaje de la imagen por lo que se recurrió naturalmente a la incorporación del estudio de los signos y de su significado. De ese modo desde la semiótica comenzó a crearse una retórica visual específica donde se consideran las diferencias entre la producción plana, volumétrica y temporalizada instalada desde la lectura de la doble articulación plástica e icónica que identifica a este conocimiento simbólico. En definitiva este cosmos de conocimiento deviene de las corrientes de análisis del visualismo puro norteamericano, la filosofía neokantiana, la iconología, la historia de las formas, la teoría de la Gestalt y la psicología de la percepción.

Actualmente las metodologías de estudio en las artes visuales carecen de un corpus integrador producto de la diversidad de orígenes y de campos de aplicación sistemática.

Con respecto a lo primero contamos con los estudios de investigadores teóricos que se especializaron en la lectura de las obras realizadas asumiéndose ellos como espectadores y consumidores privilegiados, y con los textos de los creadores que han dejado muy ricos testimonios de sus problemáticas e intereses como productores. Particularmente, desde el siglo XX tenemos en consideración los manifiestos que conllevan no sólo la valorización de creadores, sino la puesta en consenso grupal de estos conocimientos, intereses y propuestas. Tampoco debemos dejar de considerar como privilegia-

do punto de vista que todos los investigadores de este equipo son realizadores docentes que sistemáticamente investigan en su propia producción lo que aporta una lectura de los textos que serán confrontadas con el testimonio subjetivo de cada uno.

Consideramos entonces que la originalidad del momento en que nos disponemos a coordinar los conocimientos que poseemos para avanzar sistemáticamente en equipo, nos permitirá orientarnos hacia la organización de datos y hechos significativos para descubrir las relaciones del tema en relación con las teorías ya existentes, evitar abordar temáticas que -dado el estado del conocimiento- ya han sido investigadas o carecen de importancia científica, guiar en la selección de los factores y variables que serán estudiadas en la investigación, así como sus estrategias de medición, su validez y confiabilidad y prevenir sobre los posibles factores de confusión o variables extrañas que potencialmente podrían generar sesgos no deseados.

El estudio de las herramientas metodológicas en las artes visuales como una tentativa de sistematización teórico práctica del proceso investigativo deberá trabajar sobre las particularidades de los diferentes modos de producción que reducidos a los conceptos de las dos, tres y cuatro dimensiones abarcan formatos tan diversos como dibujo, pintura, collage, ensamblado, objeto, escultura, instalación, ambientación, móvil, grabado -con su diversidad de procedimientos: arte impreso como monotipo, editado artesanal o industrial-, fotografía en sus variantes digital y químico-mecánica, las acciones urbanas y el arte de la tierra, el arte en la net, la producción interactiva, la obra efímera y la temporalizada como el video o la diversidad de producciones de arte visual aplicado como el diseño o la escenografía.

Nosotros consideramos que tales denominaciones no expresan debidamente la dinámica necesaria que sí ofrece nuestro "Árbol". Éste puede tener una proyección que nos lleve a una sucesión dinámica de resultados que van desde esbozos elementales hasta obras complejas,

conjunto de realizaciones seriadas, múltiples, temporalizadas y producciones virtuales. También ordenaría y documentaría el proceso de evaluación de lo producido y aún más, el orden de muestreo, alcanzando así a la exhibición de conjuntos de obras a exponer. Además, puede aplicarse dinámicamente en *pesquisas regresivas*. Es decir, que tomando resultados finales remontar la sucesión de pasos previos en la evolución de una obra construyendo una suerte deconstructiva de genealogía.

La complejidad y el cambio vigoroso en la sociedad exige cada vez más un cúmulo de saberes múltiples. Hoy el nuevo saber desplaza aceleradamente viejos saberes y ante este desafío creemos imprescindible tomar conciencia de ellos y desarrollar nuevas estrategias y nuevas herramientas.

La enseñanza universitaria tiene como objetivo un saber formalizado. Por lo tanto nosotros debemos formar profesionales y no amateurs de arte. Esto implica hacer explícito el sentido de la investigación sobre las herramientas metodológicas en las Artes Visuales como una tentativa de sistematización teórico práctica del proceso investigativo, que es aquello que nos proponemos conocer. De este problema surgen los objetivos de la investigación que determina una problemática en la que estamos inmersos como creadores y estudiosos, puesto que ningún hecho o fenómeno de la realidad puede abordarse sin una adecuada conceptualización. El investigador que se plantea un problema, no lo hace en el vacío, como si no tuviese la menor idea del mismo, sino que siempre parte de algunas ideas o informaciones previas, de algunos referentes teóricos y conceptuales, por más que éstos no tengan todavía un carácter preciso y sistemático. Su tarea comienza, como una laguna del conocimiento.

Consideramos que el primer paso es la *detección del problema* (condición inicial), profundizando las ideas mediante el desarrollo del “Árbol de Proyección”. En distintas etapas abordará los problemas que vayan surgiendo desde tres diferentes procedimientos analíticos, a saber: El análisis material o la morfología, lo constructivo,

lo técnico operativo, grados de pericia, etc.; el análisis cultural donde tratará sobre el contexto cultural del fenómeno y sus múltiples relaciones e interferencias con lo específicamente interdisciplinario y finalmente el análisis de significación donde tendrá que dar luz al sentido y significación del fenómeno, su jerarquía y su orden estético y axiológico.

Para el mayor logro en la aplicación de estas premisas el investigador debe mantener un espíritu alerta y despierto y debe esforzarse por distinguir la confiabilidad de las fuentes a las que recurre y aprender a detectar los aspectos doctrinarios y las consecuencias ideológicas de los mismos para evitar contradicciones, manteniendo la solidez del discurso en que se sostengan sus conclusiones y realizaciones.

Se comenzará el trabajo a partir de una hipótesis o más. Estas hipótesis son proposiciones o postulados que serán sometidos a pruebas de validez, de fidedignidad y de operatividad.

La *validez* excede aquí la mera subjetividad, debiendo adquirir un sentido más general y objetivo. Es evitar adjetivar cualidades o significado y atributos que sólo sean inteligibles para el sujeto que investiga.

La *fidedignidad* se refiere a que el objeto de la investigación quede determinado (perfilado) con la mayor claridad posible y suficiente como para ser reconocidos por otros. Es decir, por ejemplo, que si alguien pretende hacer un estudio sobre un tema específico ese interés no se interfiera con otros, al punto que se desdibuje la intención primera y pervierta y desvíe el verdadero sentido de la investigación.

En este punto debemos advertir que una investigación tampoco debe concebirse como un campo restringido tan circunscripto que obnuble la sensibilidad del artista – investigador. En medio de un trabajo pueden surgir hallazgos imprevistos que nos proyectarán hacia el descubrimiento de perspectivas distintas y conocimientos valiosos. Lo imprevisto (serendipity) debe ser aceptado. Esto significa que el estudioso deberá tomar nota del fenómeno para considerarlo más adelante, abriendo

así el llamado “Árbol de Proyección”.

La *operatividad* en arte es la constatación empírica (verificable por la experiencia) de las respuestas que damos a un problema. Reúne oficio, técnica, pericia y operaciones de muestreo, etc.

En nuestro caso, para la consecución de nuestros objetivos proponemos la aplicación del “*Árbol de Proyección*” como herramienta operativa.

1. Será objetivo de esta investigación concebir y desarrollar herramientas que mediante su empleo permitan operaciones artístico investigativas metódicas en el campo formal.
 2. Será objetivo que las investigaciones se adecuen conforme a las necesidades particulares del productor o grupo de productores.
 3. Será objetivo que las herramientas y operatorias a desarrollar sean metódicas y ajustadas a un plan, pero con un grado de flexibilidad.
 4. Será objetivo que las herramientas y operativas demuestren que su alcance abarque el mayor número de disciplinas.
 5. Será objetivo que las herramientas y operativas demuestren eficacia en su relación con el campo conceptual.
- Serán hipótesis a demostrar que en materia de artes visuales la investigación formal es posible y deseable dentro de las prácticas universitarias en cada una de los distintos modos de producción.

Que las producciones operativas y conceptuales propuestas sean eficaces y su alcance ponderable ya que permitirá al investigador tener con aquéllas, cuando las domine, el instrumental que le permitirá liberarse de los estereotipos icónicos y culturales de toda índole.

Estos impedimentos se evidencian cuando el productor de bienes simbólicos se considera incapacitado para plasmar una idea, en tanto idea original.

Es por ello que, en este compendio realizado por artistas–docentes–investigadores, reunimos las investigaciones en torno al Árbol de Proyección como herramienta metodológica en nuestro campo, advirtiendo que se trata de una multiplicidad de propuestas: desde el análisis de la propia producción artística, investigaciones en prácticas de restauración y conservación, hasta su aplicación en indagatorias de lógicas de creación tecnodigitales.

Esta metodología, lejos de circunscribir sus alcances, ha facilitado y vehiculizado la visualización de ideas y su consecuente conceptualización con asombrosa versatilidad, requisito excluyente de la exploratoria artística.

PRIMERA PARTE

01_ EL MÉTODO DE INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES VISUALES.

Una tentativa de sistematización teórico-práctica del proceso investigativo.

02_ EL ÁRBOL DE PROYECCIÓN EN LA EXPLORATORIA ARTÍSTICA.

Lic. Norberto Pagano

EL MÉTODO DE INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES VISUALES.

UNA TENTATIVA DE SISTEMATIZACIÓN

TEÓRICO-PRÁCTICA DEL PROCESO INVESTIGATIVO

*“La metodología no es una camisa de fuerza
para el pensamiento, sino una espuela a libertad”*
Felipe Pardina

PRIMERA PARTE

01_ Norberto Pagano

Esta tentativa de sistematización de la investigación del proceso creador dentro del marco de las Artes Plásticas está motivada fundamentalmente por la observación de un vacío teórico en la materia. Vacío que no existe en otras artes (música, literatura, teatro), al menos no de tan grave manera, y que creemos es necesario llenar. La investigación en las Artes Plásticas prácticamente no existe hoy en día en Buenos Aires. Y menos aún en la enseñanza artística. Sí, en cambio, la hubo, por ejemplo en la Bauhaus. Y la hay ahora en las escuelas e institutos como la de Ulm y la Escuela dei Ristauo di mosaichi de Ravenna (Italia), tanto en Europa como en los Estados Unidos.

En la Argentina generalmente se denomina “investigación” a lo que es meramente una “exploratoria” vaga, carente de rigor por falta de metodología. Es decir a lo que es apenas un momento del verdadero proceso investigativo. Y allí se trunca. Es común que al educando se le pida confeccione un “proyecto” que en definitiva no puede ser desarrollado por ausencia de una heurística apropiada y de una hermenéutica dirigida. Todo queda por lo general en la plasmación de trabajos sin coherencia interna. O una simple sumatoria de ejercicios débilmente conectados en el mejor de los casos.

La creación de una Universidad de Artes implica necesariamente un trabajo serio, verdadero y pautado; una metodología cierta para este particular tipo de estudio. Considérese el presente trabajo como contribución inicial para lograr tales fines.

Aunque frecuentemente haya artistas que digan resistirse a todo método la experiencia histórica nos muestra claramente que los gran-

des maestros han desarrollado métodos personales en su hacer y con ellos han fundado Escuelas cuyas obras seguimos admirando, y continúan orientándonos.

CONSIDERACIONES GENERALES

Estas páginas no son sino una introducción al problema de la metodología en la investigación dentro del campo de las Artes Visuales. La metodología es un procedimiento sistemático que nos permitiría alcanzar respuestas deseadas dentro de un criterio aleológico de honestidad plena. También nos permite ejercer una crítica pautada y diagnóstica sobre los saberes y proceder que se han incorporado al conocimiento. Es además preguntarnos y dar respuestas satisfactorias a las mismas de manera tal que justifiquen nuestra actividad creativa.

No ignoramos que de todos modos las conclusiones a las que arribemos serán, ab initio, provisionarias y presumiblemente rectificables en el tiempo. Sin embargo dichas conclusiones, mientras no sean invalidadas (Refutación) serán, sin duda, las premisas posibles para nuevos emprendimientos.

¿Podrá establecerse y aceptarse una Metodología en las Artes Visuales, tanto se aplique a la Pintura como a la Escultura, el Dibujo o los Procesos Digitales? Es decir ¿podrá establecerse un corpus metodológico como se hace en otros ramos del conocimiento? No es improbable según nuestro punto de vista, dado que existe una metodología general que se aplica en estudios tan dispares como la Física y la Etnología. Si aceptamos que tal posibilidad existe, entonces es urgente la necesidad de establecer una plataforma metodológica de discusión y análisis del tema. Se advierte esa necesidad dada la evolución de los estudios universitarios que obligará a investigaciones inter-disciplinarias.

Conviene reforzar la idea de que la aplicación de una metodología al problema de la producción en las Artes Visuales obtendrá resultados que no deberán tomarse como infalibles, conocida la provisionalidad del conocimiento. No obstante la aplicación de un “Árbol de proyección” permitirá, sin duda, abrir caminos insospechados a la investigación artística.

Para llegar al fin deseado el investigador artístico deberá intentar liberarse de los estereotipos icónicos y culturales de toda índole. Son esos estereotipos formas de generalización insustancial que se han ido formando en nosotros impidiéndonos una clara percepción de los problemas que nos atañen. Esto se evidencia claramente en la docencia artística cuando el educando frente a un problema dado es incapaz de plasmar la idea, en tanto idea original, porque “no ve” lo que imagina o tiene delante de sus ojos sino que se le “superpone” un estereotipo. Estereotipos frecuentemente suministrados

por la historieta, la caricatura y los mass-media. Es labor nuestra “quebrar” la imagen estereotipada para que sea reemplazada por una visión analítica y creadora a la vez.

INVESTIGACIÓN Y ÉTICA

Otro de los problemas propios de las Artes que vale la pena señalar, es el de la Ética de la investigación y de la producción artística. El arte con sus múltiples y variadas relaciones con el contexto social obliga a una mirada ética sobre la obligación moral del artista-investigador respecto a las aspiraciones que tenga y las consecuencias de sus actos, ya que su producto no escapa a lo social en cuanto se ve inmerso en su malla.

Los fraudes deliberados o no deliberados que se advierten en el campo de lo artístico es de alguna manera reflejo de los fraudes éticos y morales en el campo social e ideológico. Éstos se traducen en sofismas con fines apologéticos o desestimativos que nos deben impulsar a una reflexión sobre el tema de reestructurar una ética artística que sí hubo en el pasado y en el pasado inmediato.

Creemos que la aplicación de una metodología de investigación que responde a una auténtica vocación esclarecedora de los problemas que se susciten, contribuiría a corregir excesos y permisibilidades propiciando un sinceramiento y honradez profesional.

EL TRABAJO DEL INVESTIGADOR

Digamos que el trabajo del investigador comienza generalmente como una laguna del conocimiento. Durante su formación, y por distintas circunstancias, el artista se ve impedido de seguir consecuentemente algunas aspiraciones de su espíritu. Así ciertas vertientes temáticas o adquisiciones técnicas, etc. que le hubiera gustado desarrollar se ven postergadas. Ante cada una de estas “lagunas de conocimiento” puede adoptar dos actitudes: 1- Pasiva. 2- Activa. Si opta por la primera no vale la pena decir nada o a lo sumo convencerlo de que lo vuelva a pensar y reconsidere la segunda. En cambio si opta por la segunda se verá frente a la formulación de un problema al que habrá de dar respuesta (cualquier pregunta es en sí un problema) y la investigación es precisamente la búsqueda sistemática de la respuesta. Y toda respuesta exige un contexto teórico apropiado y una cuidada elección y acopio de datos pertinentes.

Ahora bien, la respuesta la podrá dar con método o sin él. Si trata de darla sin método lo más probable es que se pierda en un laberinto. Si en cambio lo hace con método tendrá que establecer el marco teórico de investigación. Este marco tiene como fin impedir llegar a resultados ya conocidos. Sería ocioso y tonto “descubrir”, por ejemplo, la relación de los colores complementarios o el principio newtoniano de la descomposición de la luz.

DE LAS OPERATIVAS

El artista-investigador podrá comenzar su trabajo a partir de una hipótesis de trabajo o más. Estas hipótesis son proposiciones o postulados que serán sometidos a pruebas de validez, de fidedignidad y de operatividad.

La *validez* excede aquí la mera subjetividad, debiendo adquirir un sentido más general y objetivo. Es evitar adjetivar cualidades o significado y atributos que sólo sean inteligibles para el sujeto que investiga.

La *fidedignidad* se refiere a que el objeto de la investigación quede determinado (perfilado) con la mayor claridad posible y suficiente como para ser reconocido por otros. Es decir, por ejemplo, que si alguien pretende hacer un estudio sobre un tema específico ese interés no se interfiera con otros al punto que se desdibuje la intención primera y pervierta el verdadero sentido de la investigación.

En este punto debemos advertir que una investigación tampoco debe concebirse como un campo restringido tan circunscripto que obnuble la sensibilidad del artista-investigador. En medio de un trabajo pueden surgir hallazgos imprevistos que nos proyectarán hacia el descubrimiento de perspectivas distintas y conocimientos valiosos. Lo imprevisto (serendipity) debe ser aceptado. Esto significa que el estudioso deberá tomar nota del fenómeno para considerarlo más adelante, abriendo así el llamado “Árbol de proyección”.

La *operatividad* en Arte es la constatación empírica (verificable por la experiencia) de las respuestas que damos a un problema. Reúne oficio, técnica, pericia y operaciones de muestreo.

DETECCIÓN DEL PROBLEMA

Consideramos que el primer paso de cualquier investigación es la detección del problema (condición inicial). Un procedimiento práctico es: 1- La anotación de las preguntas que nos hacemos mentalmente si el problema es esencialmente teórico. 2- El dibujado de bocetos sencillos que suministren ideas generales. De una u otra forma en que se realice la operativa, se continuará profundizando las ideas mediante el desarrollo del “Árbol de proyección”.

En las distintas etapas del trabajo se abordarán los problemas que vayan surgiendo desde tres diferentes procedimientos analíticos, a saber: 1- El análisis material. 2- El análisis cultural. 3- El análisis de significación.

En el primer caso se atenderá a todo lo referente a lo morfológico, lo constitutivo, lo técnico operativo, grados de pericia, etc.

En el análisis cultural se tratará el contexto cultural del fenómeno y sus múltiples relaciones e interferencias

con lo específicamente interdisciplinario.

Por último el análisis de significación tendrá que dar luz al sentido y significación del fenómeno, su jerarquía y su orden estético y axiológico.

Para el mayor logro en la aplicación de estas premisas el artista que investiga debe mantener un espíritu alerta y abierto y debe esforzarse por distinguir la confiabilidad de las fuentes a las que recurre. Tendrá que aprender a detectar los aspectos doctrinarios y las consecuencias ideológicas de los mismos para evitar contradicciones, manteniendo la solidez del discurso en que se sostengan sus conclusiones y realizaciones.

PLAN DEL MÉTODO PROPUESTO

Este Método de Investigación para las Artes Visuales está constituido por un corpus dividido en tres Etapas: Heurística, Crítica y de Síntesis Creadora. Cada etapa tiene Momentos definidos.

Entendemos que este Método es un proceso que no tiene un sentido estrictamente lineal sino que es un Corpus de activos intercambios. Y que tendrá movimientos de avance y retroceso, de aciertos y equivocaciones, de logros y fracasos, en definitiva como cualquier otro método de investigación ya se trate de los propios de las ciencias duras como los de las ciencias blandas.

ETAPA HEURÍSTICA (DEL GRIEGO: SACAR DEL COFRE, DESOCULTAR)

Es la Etapa en la cual el artista despierta a la idea (“tema” en sentido amplio) y a la necesidad de plasmar una nueva obra. Comienza a reunir los elementos ideacionales, icónicos y matero-técnicos, a veces con lucidez y otras como un tanteo, como una oscura intuición a la que es imperioso dar forma.

Momento temático - Surge el “tema” como una idea clara a veces, otras como muy general e imprecisa, como vaga intuición. Frecuentemente a partir de una pequeña imagen esbozada, otras como detonación espiritual por hallazgo ocasional de una forma, color, etc., no siendo esta enumeración exhaustiva.

Momento exploratorio - La exploratoria, sea sistemática o no, es un reconocimiento tentativo y un registro de lo hallado. Este Momento es esencialmente icónico-morfológico. El artista lo materializa frecuentemente mediante bocetos muy generales o detallados. En la totalidad de estos bocetos se irán reuniendo los materiales dispersos, a partir de los cuales se generará la obra definitiva.

Momento erudito - Es el Momento en el cual se recurre a distintas fuentes iconográficas y/o teóri-

cas como documentación. Aunque aparentemente no siempre aparece como necesario instrumentar este momento a través de la revisión consciente de las fuentes, convengamos que estos conocimientos se encuentran siempre latentes e implícitos en la cultura internalizada por el artista.

Momento diagnóstico (*dia*: por separado, *gnosis*: conocimiento) - Una vez reunido el material inicial o también a medida que se efectúe esa reunión se procede a su estudio por separado (la composición, las formas, el color, la elección de la técnica adecuada, etc.). Este Momento es esencial sobre todo para las obras de aliento. Así lo hizo Picasso en el “Guernica” y es práctica habitual en la Pintura Mural de todos los tiempos. Sirvan también de ejemplo los bocetos previos de los más importantes pintores y escultores del pasado y de la actualidad (Miguel Ángel, Leonardo, Rubens, Goya, Dalí, Matisse, Bellmer, Giger, Hausner, por citar sólo unos pocos).

ETAPA CRÍTICA

Habiendo estudiado varias posibilidades de realización el artista investigador selecciona, de entre el cúmulo de elementos reunidos aquellos que considera “definitivos”. Ese carácter de “definitivo” se obtiene al someter todos los elementos que el artista tiene entre sus manos a la consideración de dos momentos:

Momento axiológico (o de valoración) - En este Momento el artista sopesa el real valor de su material, su importancia, su dominancia o subordinación y todo otro rasgo acordándole a cada uno su valor e incluyéndolo, o no y desechándolo.

Momento hermenéutico (o de interpretación) - Tras el proceso de valoración el artista no puede, aun a pesar de él, no interpretar o no dar un sentido y una significación a los componentes de su obra y a su esfuerzo, aunque, en ocasiones, no pueda efectuarlo mediante un discurso. Es inevitable que atienda a su necesidad de expresión y determinar cuáles son de esos materiales icónico-morfológicos, más aptos a tal sentido y concordantes con su emoción plástica. Emo-

ción plástica que será más o menos profunda según su capacidad personal pero que no puede dejar de existir y estar presente.

ETAPA DE SÍNTESIS CREADORA

Esta Etapa tiene un solo Momento:

Momento creador - En este Momento el artista plasma su obra como una síntesis de todo lo intuitivo, reflexionado y sedimentado durante su investigación. La creación surge como un diálogo intenso, dinámico y conmovedor entre su intuición, su voluntad de forma, sus conocimientos y su accionar. El resultado será invariablemente un descubrirse en su ser profundo. Será como ver nítidamente reflejada su personalidad en el espejo de su obra.

CONCLUSIÓN

Klimovsky, Hidalgo nos dice en su libro ‘La sociedad inexplicable’:

“... Las ciencias sociales podrían estar en una posición semejante a la de muchas otras actividades intelectuales muy importantes, como el arte, donde el método de conocimiento no es lo fundamental.” Y más adelante define de alguna manera al arte como una “actividad creativa, emocional”...

Compartimos el criterio de “actividad creativa” y “emocional” si se lo aplica a la producción de un artista atípico y sólo parcialmente. Por lo general el verdadero creador conforma, a través de los años, métodos propios y aun enuncia verdaderas teorías. Recordemos las teorías eudemológicas de Mondrian y los manifiestos constructivistas, surrealistas y tantos otros que formularon consistentes teorías y concibieron programas de acción concretos de profunda incidencia en el contexto social de su tiempo y con proyecciones que aún no han concluido.

Ahora bien, aun aceptando que un artista en particular se pueda expresar sin necesidad de apoyo conceptual y eludiendo todo método cabría formularnos la pregunta: ¿tal postura es aceptable en un medio universitario?

EL ÁRBOL DE PROYECCIÓN EN LA EXPLORATORIA ARTÍSTICA

*“Toda búsqueda creativa, sea de una nueva imagen o
una nueva idea, significa el escrutinio de un
astronómico número de posibilidades.*

*La elección correcta (de esas posibilidades)
no puede hacerse solamente por medio de un
conciente sopesar, porque intentarlo así
nos llevaría al fracaso.*

Ehrenzweig

PRIMERA PARTE

02_ Norberto Pagano

Esta frase nos advierte que, desde el principio respecto a la creación artística como producto que no puede ser regido por estrictas leyes de razón, es la personalidad toda del artista la que se compromete en la aventura creativa. Es por ello que hablamos de exploratoria. Hablamos de la aventura de crear, hablamos de ese escrutar interiormente comprometiéndonos al hacerlo con lo más profundo de nosotros mismos. La exploratoria nos promete el descubrimiento de nuestros paisajes interiores.

Tenemos la pretensión de poner en manos del lector, a quien se supone interesado en los mecanismos exploratorios de su propia producción, una herramienta útil y eficaz a tal fin si aprende a manejarla.

Sabemos que por lo general se piensa que la producción artística es algo así como el fruto de una inspiración que va más allá de todo método. Pero no es así. Si se revisa la Historia del Arte nos encontraremos que en una extraordinaria cantidad de obras la actividad artística no fue producto de un arrebató sino de planificaciones muy cuidadas. Estas planificaciones, como la de la Capilla Sixtina o el Guernica de Picasso, fueron realizadas con minucia y a través de verdaderas exploratorias.

En estas páginas mostraremos cómo se construye el “Árbol de proyección”. El mismo puede revelar (dependiendo de la inteligencia del operador y del ejemplo que tome) los mecanismos del nacimiento, desarrollo y conclusión de una obra de arte.

El árbol de proyección aplicado a obras maestras del pasado permite abordar la reconstrucción del pensamiento del artista. Podemos establecer las secuencias, modificaciones, “arrepentimientos” del mismo.

Publicación interna de la Asignatura
TALLER PROYECTUAL DE DIBUJO I-V
Cátedra Profesor Norberto Pagano
Departamento de Artes Visuales
Prilidiano Pueyrredón
IUNA_2003

Aplicado a nuestra producción nos permitirá una mirada crítica sobre la misma. Sobre nuestros comportamientos, teniendo una visión más clara de lo que nos es importante y de lo desechable. Veremos con más acierto cuáles son nuestros preconceptos, prejuicios y vicios. Será en definitiva un auxiliar eficiente del creador.

Se puede llevar a cabo dibujándolo manualmente o digitalizándolo.

Conocido también como Método de camino crítico y como Construction Performance Method (CPM) el árbol de proyección que según parece tuvo su origen en los campos de la arquitectura y la ingeniería no es otra cosa que un mecanismo de construcción y derivación de ideas. Una red o estructura serial de búsqueda creativa. Un mecanismo altamente dinámico, multidireccional y flexible de planificación alternativa.

SOBRE EL CONCEPTO DE EXPLORATORIA

Llamaremos exploratoria a la actividad de reconocimiento de una forma, de un sentimiento o de una idea que siendo punto de partida dará mediante operaciones secuenciales resultados diversos, frecuentemente impensados, sorprendentes y valiosos que podrán ser utilizados. Otros de ninguna validez (para el productor) que serán desechados. Quizás algunos que no pudiendo ser utilizados para la operatoria en curso, serán reservados para exploratorias posteriores.

Sandra Spanier de la Penn State University dijo respecto a una exploratoria: “es como una excavación arqueológica. Uno espera descubrir cosas interesantes y emocionantes, pero nunca sabe exactamente qué va a encontrar, a menos que excave con una mente abierta”.

La exploratoria se diferencia del método en que es una búsqueda por momentos lúcida pero frecuentemente a tientas. Es hollar senderos desconocidos. Es tratar de descubrir las posibilidades que nos ofrece una idea o una forma aún imprecisa. O quizás un oscuro instinto o una aún vaga intuición.

El método en cambio, camina sobre rutas más seguras, teniendo pautas precisas. Un método no puede no tener Etapas (heurística, crítica, etc.) y sus Etapas no pueden carecer de Momentos (temático, diagnóstico, hermenéutico, etc.)

COMPONENTES DEL ÁRBOL DE PROYECCIÓN

El árbol de proyección se compone de:

Nodos: Los nodos son puntos claves de partida, de llegada o de cruce de los vectores de proyección de intenciones. Según el avance de la investigación se lla-

marán secundarios, terciarios, cuartarios, pentarios, etc.

Nodo de partida o inicial o primario: Es el nodo del cual parte quien realiza la exploratoria. Puede albergar una idea o una forma concreta, etc.

De él se abrirán una o más ramas (vectores de intención) según las decisiones del operador.

Puede darse el caso de la existencia de más de un nodo primario convergentes para la formación de un nodo secundario, que recibiría los contenidos convergentes a la formación de los contenidos de un único nodo secundario concebido como una composición. Ese nodo secundario no sólo recibiría esos contenidos sino que lo haría incorporando las determinaciones (débil, suficiente o fuerte) que le transmitirían las ramas en convergencia. Prevalecerá así una determinación sobre otra según decisión del investigador.

Nodo de inserción: Es aquel que teniendo características o funciones diferenciadas del nodo en desarrollo converge hacia él sumándole sus propios contenidos y cualidades. Lo hace por el tipo de vector que le asigne el investigador.

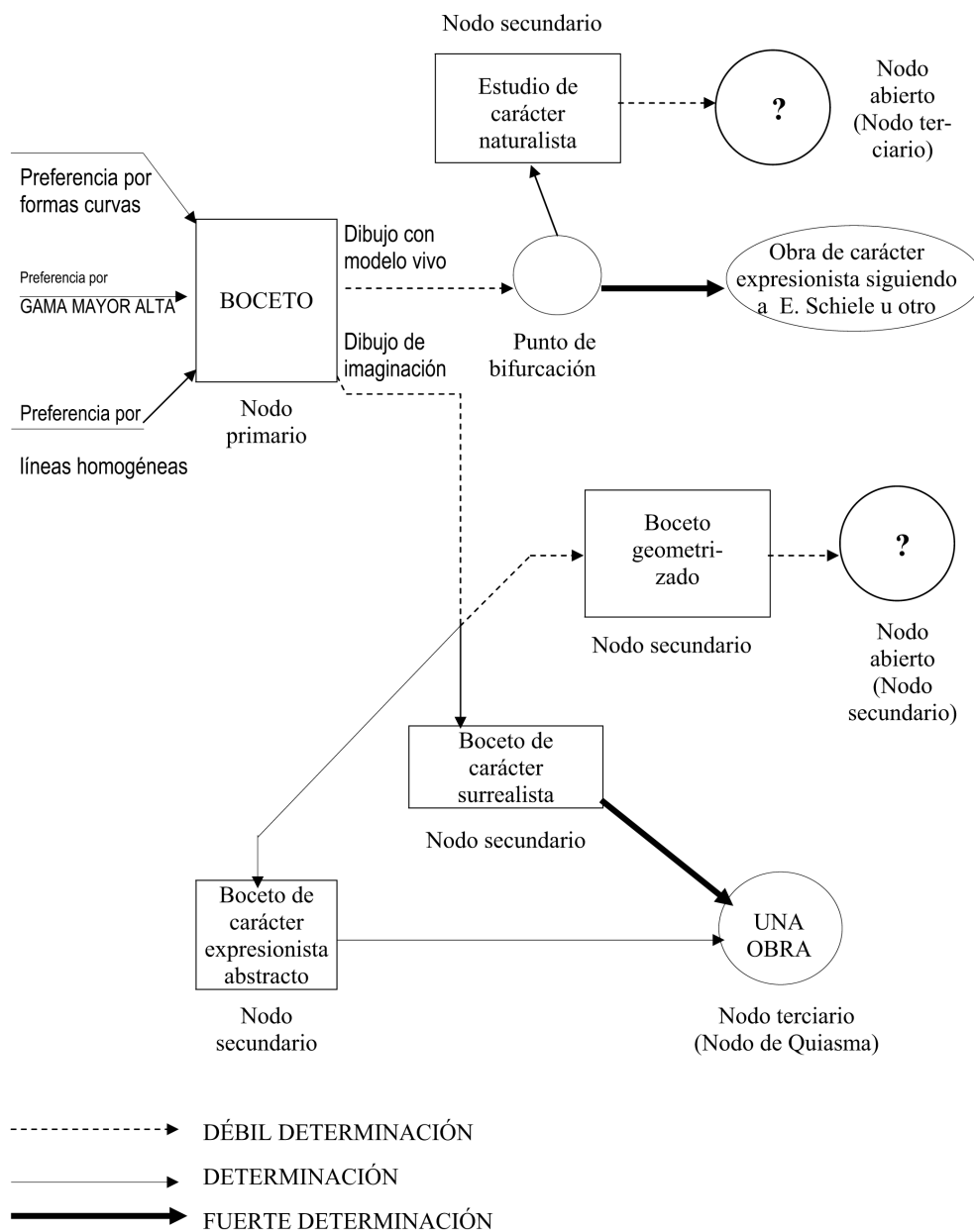
Nodo de quiasma: Se dice del nodo que resulte de la convergencia de dos o más vectores de intención que provenientes de otro/s nodo/s lo harán con diversa potencia.

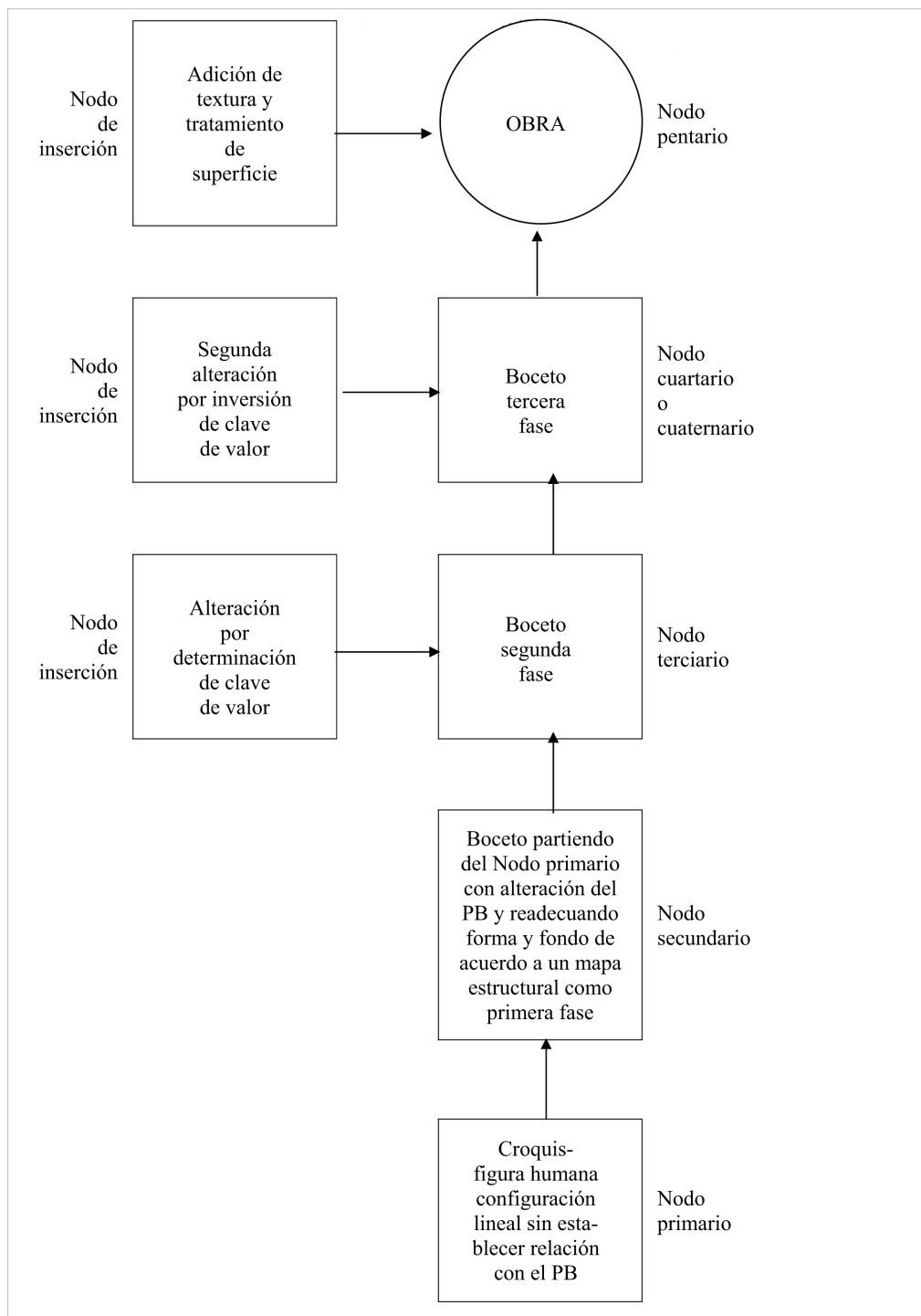
Nodo abierto: Es el nodo al que se ha arribado pero cuya actividad fue suspendida porque el operador no ha tomado decisión sobre cómo continuar su desarrollo. Puede ser reservado para otra instancia posterior de la investigación.

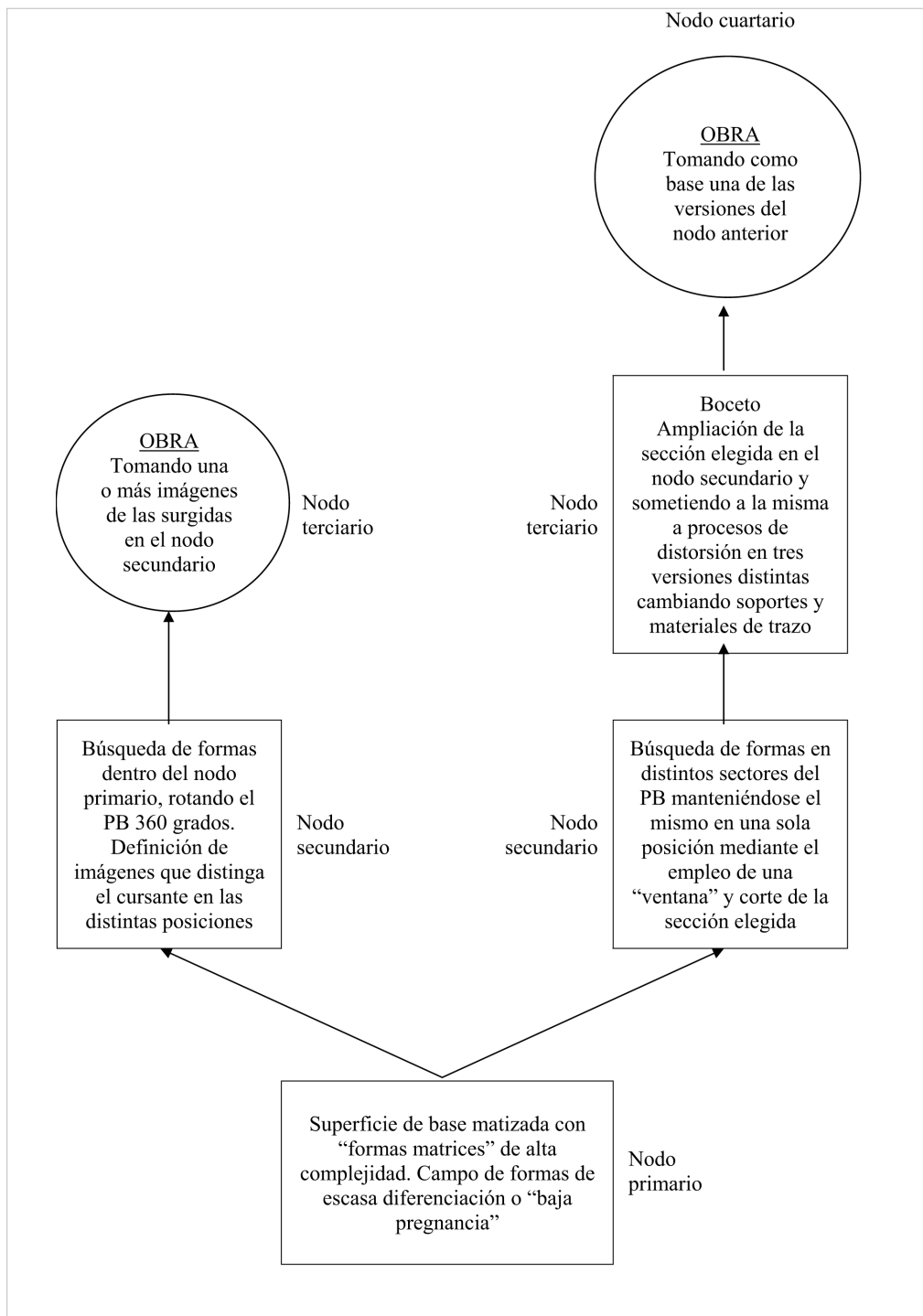
Ramas: También llamadas vectores de intención y rutas alternativas. Son líneas que se proyectan a partir de un nodo para unirse con otros en un desarrollo determinado. Dan dirección y sentido a la exploratoria. Pueden ser de débil determinación cuando carecen de un impulso suficientemente sostenido. Generalmente se la grafica con líneas punteadas. En segundo término pueden ser de determinación suficientemente sostenida siendo entonces graficadas por medio de línea fina y homogénea. Por último la rama que tenga fuerte determinación se la grafica con línea gruesa y homogénea. Esta manera de graficarlas no es excluyente, pudiendo el operador reemplazarla por otra cualquiera a su gusto y conveniencia pero siempre según una normativa. Por ejemplo tomando distintos colores para su reemplazo.

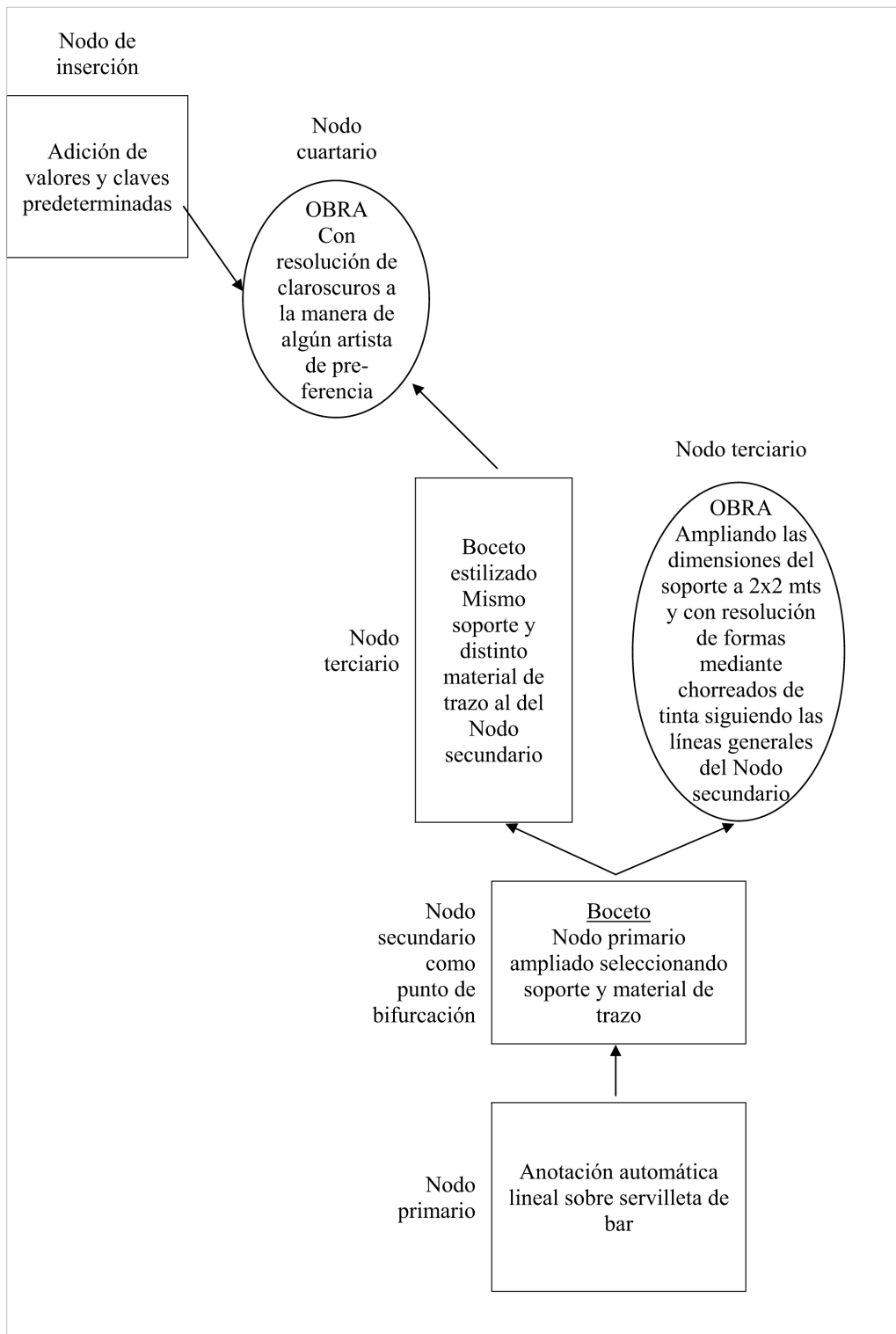
A continuación presento al lector sólo a manera de ejemplo seis (6) árboles distintos.

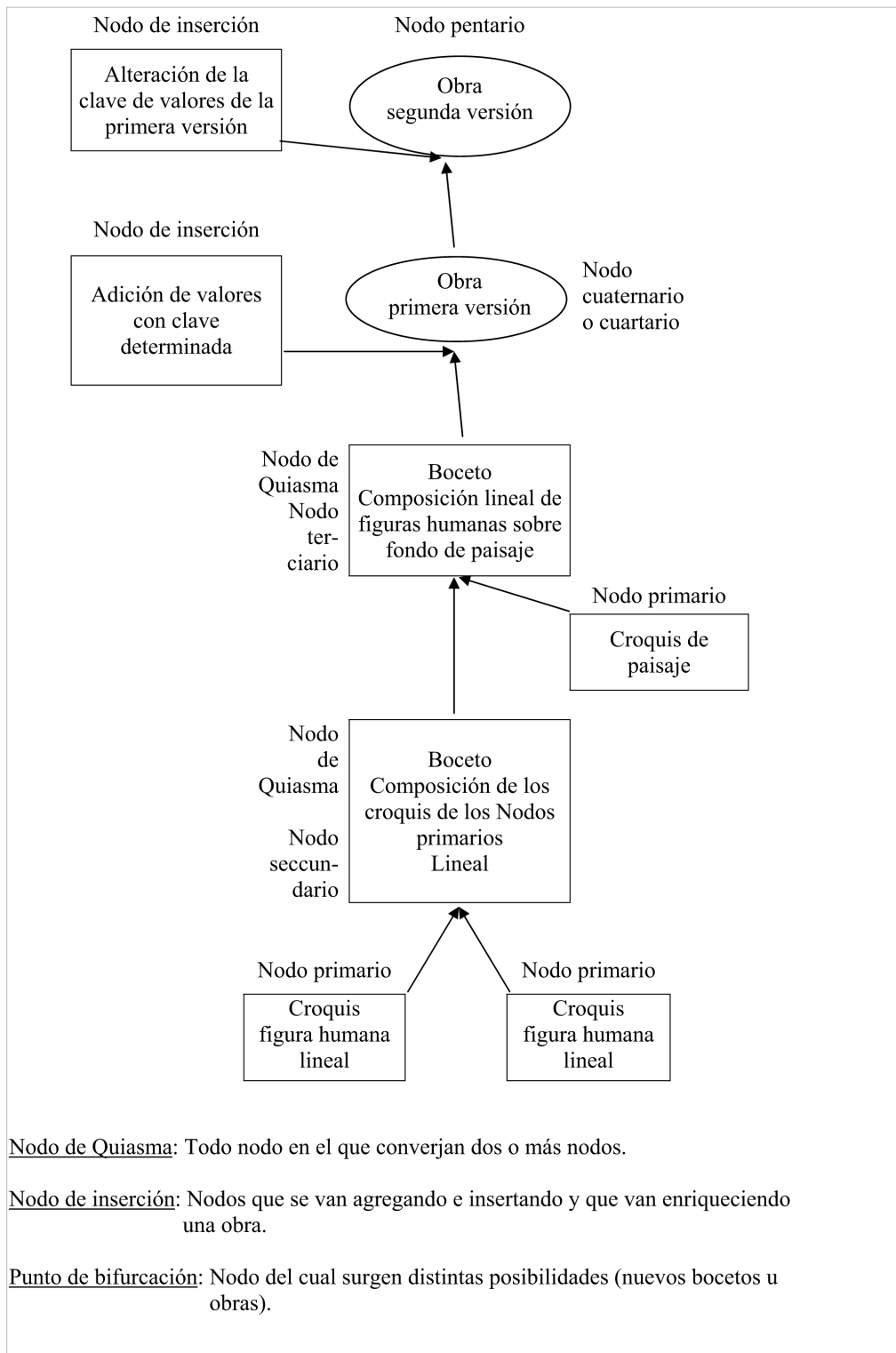
A excepción del primero, único que tiene título, cuyo nodo primario está ubicado en el margen izquierdo, los restantes lo tienen en el margen inferior y desde allí crecen hacia la resolución en obra.

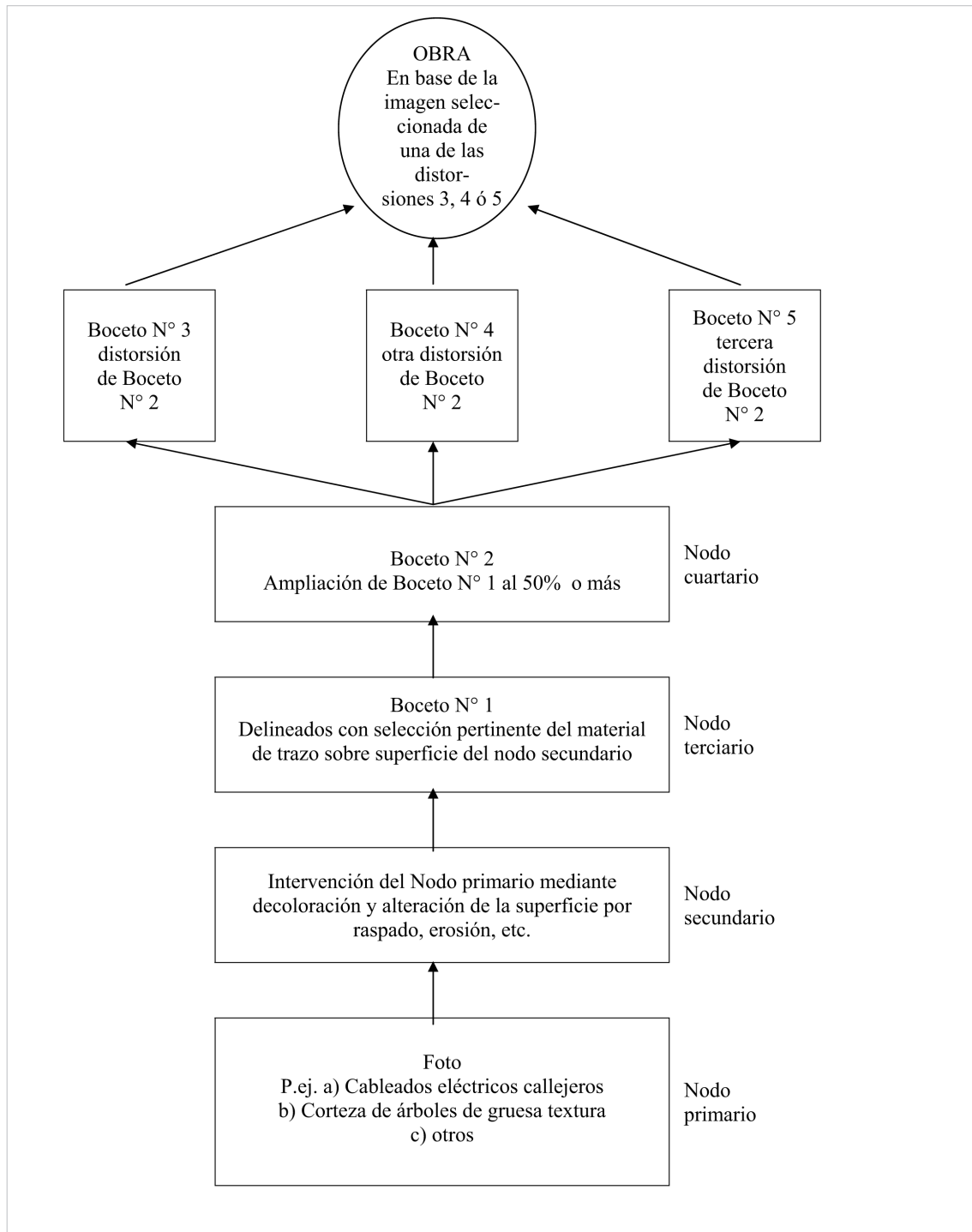












SEGUNDA PARTE

03_ DE LAS HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS VISUALES PARA EL ESTUDIO DE LAS ARTES ICONOCOPLÁSTICAS;

Una aproximación al objeto de estudio.
De la Herramienta a la Necesidad.

Lic. Julio Flores

DE LAS HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS VISUALES PARA EL ESTUDIO DE LAS ARTES ICONOCOPLÁSTICAS

SEGUNDA PARTE

Permitidme que use una imagen, la imagen del árbol... De las raíces de aquel árbol afluye al artista la linfa que lo atraviesa a él y a sus ojos. De este modo, realiza la función del tronco... Al cumplir su función de tronco, el artista no puede hacer más que recoger lo que le viene de las profundidades y transmitirlo más lejos. Así pues, él no sirve ni manda; sólo actúa como mediador. En consecuencia, ocupa una posición extremadamente modesta. No reivindica la belleza del follaje, porque ella sólo pasó a través de él. Nadie le reclama a la fronda que se parezca a la copa del árbol.

Paul Klee (1879-1940)

03_ Lic. Julio Flores

Estudiar la elaboración de una herramienta metodológica en las artes visuales requiere al menos un breve recorrido introductorio a los instrumentos generales de los conocimientos que se han sucedido en la historia, así como comprender brevemente a qué objeto de estudio fueron aplicados, los motivos por los que surgieron y los fundamentos que los sostienen. Esta tarea nos ayudará a entender la aplicabilidad y la utilidad del instrumento que intentaremos construir, y también definir su campo de aplicación, que tiene la particularidad de ser visual. Este último aspecto debe ser estudiado desde distintos campos del conocimiento, puesto que la lectura de una imagen no tiene propiedades semejantes a la linealidad de un texto informativo o literario o incluso de una pieza musical. La primera pregunta que surge de la posibilidad de imaginar cómo visualizar un concepto, cómo describir un texto y su contenido con una imagen, como señalar las relaciones entre elementos funcionales (conceptuales o mecánicos), las direcciones temporales o espaciales que los relacionan, muestran por sí mismo la voluntad de pensar desde otro lenguaje, de abordar el problema desde un punto de vista diferente que permita comprenderlo como quien observa un mapa. Para poder comprenderlo tratamos de buscar el origen de este interés que coincide con nuestra búsqueda de herramientas conceptuales que ayuden a registrar y describir el modo en que se piensa y se proyecta la obra visual. Consideraremos el canal de percepción con sus características intrínsecas, su forma y soporte material o virtual y el valor epistemológico que condicionará el modo del abordaje. La herramienta, eminentemente flexible, debe desarrollar la capacidad de proyectar obras, de ampliar el campo de

referencia del realizador, de complementar metodologías de análisis desde los aspectos plásticos, icónicos y técnicos, e incluso de aportar a la transmisión del conocimiento propia de la Universidad, la enseñanza media y la actividad expresiva de primaria y jardín.

El concepto de árbol de proyección que propuso el Lic. Norberto Pagano tiene la intención de desarrollar la investigación sobre los modos de pensar la creación visual, ser una herramienta didáctica para impulsar la capacidad de expresión y simbolización, estudiar los procesos de innovación de los realizadores, impulsar metodologías precisas para la restauración de obras visuales, etc. Los dos términos –árbol y proyección– están cargados de significación y su análisis nos llevará a entender el sentido con el que ya ha sido usado como herramienta metodológica en la cátedra Proyectual de Dibujo y en el desarrollo de varias tesis de la Licenciatura en Artes Visuales. El *árbol* de proyección propuesto ha servido para *proyectar* y concretar obras, analizar producciones y estudiar modos de pensar de los realizadores visuales. El análisis de qué es un árbol y qué una proyección nos guiará más allá de lo que se lee en un diccionario en referencia a cada término.

Un árbol es una planta perenne, de tronco lechoso y elevado que se ramifica a una altura del suelo, dice el DRAE, pero agrega en su segunda acepción, pieza de hierro en la parte superior de la prensa de imprimir. También se llama árbol al punzón de los relojeros, al cuerpo de la camisa sin las mangas, al pie de la escalera de caracol, a la altura de la letra, al mástil del velero, a la barra de una máquina que soporta piezas rotativas, a un test de la personalidad, entre otros significados. Por su forma se denomina árbol al diagrama de la genealogía, al mástil de la cruz de la crucifixión, al armazón de la estructura para los fuegos artificiales, al sistema orgánico compuesto por la laringe, la tráquea y la ramificación de los bronquios, y a organizaciones de cristales con formato arbóreo. El árbol como elemento de representación sigue siempre una lógica formal, ya que está compuesto de un fuste o tronco que surge de la tierra hasta cierta altura para abrirse en ramas secundarias que terminan en follaje.

El árbol se ha ganado una cualidad de símbolo desde muy antiguo en la magia, en la filosofía y en la cultura. Por ejemplo, en la Biblia se habla del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal y del Árbol de la Vida que Jehová habría plantado en el centro del Paraíso. El primero enseñaba sobre el discernimiento y estaba prohibido comer de él, y el segundo daba la inmortalidad. La idea de un árbol que da vida es común a muchas culturas; en Occidente, por ejemplo, el Árbol de Navidad. En Oriente La meditación de Buda bajo un árbol semejante a la higuera llamado Bodhi es el

símbolo de su iluminación. En la mitología nórdica el Yggdrasil es un fresno que simboliza también al Árbol de la Vida; sus ramas mantienen unidos los diferentes mundos, de su raíz brota la fuente del conocimiento custodiada y habitada por dioses, dragones, gusanos, animales y nornas. Todos ellos tienen la función de comunicar el mundo inferior con el superior. El árbol se relaciona también con la crucifixión como símbolo de tortura, muerte y resurrección –es decir, como árbol de la Vida Eterna–, idea originada en el hom o árbol central del extremo Oriente, representado entre dos animales fabulosos. Carl Gustav Jung consideró el árbol como un arquetipo símbolo del hombre porque nace, crece y muere, tiene raíces en la tierra y allí pone sus frutos. Es decir que la concepción del árbol como fuente iniciática de los conocimientos, renovadora de la vida y sistema de comunicación paradigmática y cósmica es tan antigua y universal como la humanidad pensante.

El segundo término es *proyección*, que es la acción y el efecto de lanzar hacia adelante y a la distancia algo. También se define como la acción de idear o proponer el plan y los medios para la ejecución de algo. Asimismo, *proyección* es la imagen que por medio de un foco se fija temporalmente sobre una pantalla y, por extensión, en psicoanálisis se usa este término cuando alguien atribuye a otra persona los defectos o las intenciones que no reconoce como propios. En geometría, la proyección es la figura representada que resulta de la traslación a un plano de todos los puntos de un cuerpo.

De este modo la idea de un árbol de proyección remite a la idea del desarrollo y estructuración arbórea de una idea de muchos componentes interactuando y la proyección hacia otro tiempo (¿futuro?) de una o varias realizaciones concretas. Pero, por sobre todo, organiza visualmente en el espacio del plano bidimensional una idea cuya explicación requiere en el sistema lingüístico un recorrido lineal que resulta incompleto.

LA ORGANIZACIÓN VISUAL DEL CONOCIMIENTO

La necesidad de ordenar y conservar los conocimientos para facilitar su memorización y la enseñanza llevó, desde las primeras civilizaciones urbanas, a la creación de catálogos que permitieran la categorización y clasificación de los descubrimientos, y particularmente, de las enfermedades, sus síntomas y las prescripciones terapéuticas. El catálogo (del lat. *catal gus*, y este del gr., *lista*, *registro*) es la relación ordenada en la que se incluyen o describen de forma individual libros, documentos, personas, objetos, etc., que están relacionados entre sí. Dentro de su estructura lineal, un catálogo puede ser ampliado con la incorporación de nuevos hallazgos, lo que genera un saber acumulativo. Así lo

entendieron los estudiosos egipcios, asirios, caldeos y babilónicos en Medio Oriente, la cultura gupta en la India y los mayas, aztecas e incas en América.

En referencia a esos períodos y de modo ilustrativo, cito a Jorge Luis Borges que en el ensayo “El idioma analítico de John Wilkins”, publicado en *Otras Inquisiciones* (1952), menciona la existencia de una enciclopedia china llamada *El emporio celestial de conocimientos benévolo*, donde se clasificaría a los animales del siguiente modo: “(a) pertenecientes al emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper un jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.” Más adelante señala que “(...) notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo”. El escritor argentino le atribuye el hallazgo de la obra a su contemporáneo, el geógrafo alemán –de extensa actividad en Argentina– Franz Kuhn. Este ordenamiento se asemeja a diversas categorizaciones en archivos de Oriente, señaló el lingüista usamericano George Lakoff. Ese ensayo ficcional inspiró a Michel Foucault afirmaciones filosóficas que desarrolló en su obra *Las palabras y las cosas* (1966), donde articuló las sugerencias de Borges con el análisis de *Las Meninas*, de Diego Velázquez, rica en miradas que muestran y ocultan relaciones. La tesis principal del libro de Foucault es –en una reflexión sobre el ser hablado y la posibilidad/imposibilidad humana de acceso al conocimiento– que cada período histórico posee parámetros de verdades aceptables y otras que deben ser negadas o al menos ocultadas, y lo ejemplifica con el discurso científico. Foucault expone que estos límites del pensamiento trastocan súbitamente de una episteme (ciencia) a otra según los términos que renueva. Por lo mismo, mapear visualmente el desarrollo de un concepto dinámico nos impulsó a relacionarlo con otras creaciones del hombre en las que diferentes sistemas de comunicación se entrelazan dando por inventado nuevos signos que anticipan sistemas o lenguajes. Esto lo encontramos en la creación de la escritura que es un sistema de representación visual de una lengua por medio de signos registrados en un soporte. Es decir que es la traslación de un signo sonoro al campo del signo visual que se origina en el dibujo naturalista de los cazadores paleolíticos que devino –por un proceso propio del pensamiento visual– en la búsqueda de síntesis que pudiera permitir a todos comprender qué es un ciervo y qué un buey para dejarlo graficado en un sitio en que sea visto por alguien sin que deba darse el emisor. Es muy bello conocer de los primeros

investigadores y exploradores los procesos por los que del dibujo de la cabeza de perfil de un buey (el modo más sencillo de representarlo y que sea reconocido) se accedió a la representación de un sonido. Cuando nació la letra A, “que se pronuncia con los labios muy abiertos y los dientes separados aproximadamente un centímetro (...), y con la lengua rozando la punta de los dientes inferiores” (*Diccionario de uso del español*, M. Moliner) se la creó como consonante. Las letras del alfabeto eran la inicial de un objeto o ser de la vida cotidiana y el signo llevaba por nombre el del objeto que representaba. Por eso la A se llamó en fenicio *álef* () palabra que significa “buey”. Tiempo después los griegos la llamaron alfa dándole el valor de la vocal con la que la llamamos A.

No hay misterio hoy para considerar que los sistemas de escritura utilizados en la actualidad –con excepción de las escrituras mayas (S. III A.C.) y el rongorongo de la isla de Pascua– devienen de la escritura china o de los alfabetos semíticos. El texto antes de tener la organización fonética actual tenía un formato silábico que reflejaba la fonología y la sintaxis del idioma hablado. El rastro más antiguo que tenemos de esta escritura lo tenemos en los sumerios (2500 a. C.) y rápidamente fue usado por los acadios, eblaítas, hititas y ugaríticos. Esta escritura estuvo precedida por la estructura logográfica, tanto en China (S. XII a.C.) como en Susa, en Medio Oriente (III milenio a.C.) basada en organizaciones de signos figurativos. Por ejemplo en el 3300 a.C. las tablillas de cerámica con escritura cuneiforme (creadas en el 3500 a. C.) son precedidas por pictogramas que son predecesoras de lo que se llamó *elamita lineal* aunque ambos alfabetos permanecen descifrados parcialmente y no lo suficiente como para demostrar un vínculo entre ambos. Los egipcios (3100 a. C.) desarrollaron sus propias iconografías que quedaron registradas en su escritura sagrada que conocemos por el nombre griego jeroglífico. Esta escritura reclama de una práctica de dibujos codificados, sintetizados que sirven para representar los elementos convencionales que permiten reconocer una forma. El origen de estos sistemas se encuentra en la necesidad de ordenar, escribir y describir cantidades de ganados y cultivos diferenciando especies y calidades –y muy probablemente unidades de tiempo– en tablillas que eran clasificadas y ordenadas, lo que requería la organización de una cierta sistematicidad. El sistema, eminentemente visual y originado en las prácticas económicas, a medida que las civilizaciones avanzaban en complejidad, se tornó también más laberíntico, por lo que para ordenarlos generaron un esquema gráfico jerárquico que dio origen al catálogo.

Si el origen de la escritura está radicado en la visualidad gráfica alterada por la linealidad del discurso

sonoro devenido en lingüístico, es evidente que la búsqueda de la organización visual de la información fue la alternativa natural para recomponer el sistema de lectura integrado que, como veremos más adelante, se ha sostenido y evolucionado con la complejidad de los conocimientos. Como quedó dicho, las características de este lenguaje amerita considerar valores y modos de conocimientos particulares y propios de una semiótica no lineal. Consideremos, entonces los antecedentes.

ORIGEN DE LA ORGANIZACIÓN VISUAL DEL PENSAMIENTO

Probablemente fue Porfirio (Tiro 232- Roma 204) el primero que desarrolló un esquema gráfico jerárquico. En el Tratado de las Cinco Voces, Porfirio estudió las cinco maneras en que el predicado de un juicio puede ser enunciado (género, especie, diferencia específica, propio y accidente) y fue usado como una introducción a las categorías de Aristóteles. Se ocupó del estudio de los conceptos y de las categorías, de los juicios y de las formas del razonamiento abriendo el camino al conocimiento científico. Su concepto de árbol es una representación visual del objeto diferente a lo sentido, percibido, imaginado o recordado y sus propiedades son la comprensión y la extensión. Por lo que cuanto mayor sea el número de elementos que contiene un concepto, menor es el número de sujetos a los que se les aplica. Fue en función de estas particularidades que Porfirio hizo los árboles lógicos clasificando relaciones de jerarquías y subordinación de mayor a menor extensión/ imagen_1 /pág_41. Esta simple descripción sugiere ya la idea arborescente del esquema que puede tener muchas y diversas formas. Este concepto Porfirio lo desarrolla en *Introductio in Praedicamenta* y es traducido por Boecio como la *Isagoge*, (Introducción, en griego) el libro de introducción a la filosofía del Medioevo. En el capítulo sobre la especie desarrolló un texto que motivó la idea del árbol. “En cada categoría hay términos que son los más generales y otros términos absolutamente específicos, y entre los más generales y los más específicos, otros términos. El más general es aquel que no tiene un género más elevado mientras que el más específico es el que no tiene especie subordinada; y entre el más general y el más especial, hay otros términos, que son a la vez género y especie, pero cada vez con relación a otra cosa. Aclaremos lo que queremos decir con el ejemplo de una categoría. La esencia misma es un género; bajo esta viene el cuerpo; bajo el cuerpo, el cuerpo animado; bajo éste el animal; bajo el animal, el animal capaz de razonar; bajo éste el hombre; bajo el hombre Sócrates, Platón y los otros hombres particulares. Ahora, entre estos términos, la esencia es la más general, o sea lo que es sólo género;

el hombre es la especie más específica, o sea lo que sólo es especie; el cuerpo es una especie de la esencia pero un género del cuerpo animado. Y el cuerpo animado es una especie del cuerpo, pero género del animal; el animal es un especie del cuerpo animado, y el género del animal capaz de razonar; y el animal capaz de razonar, una especie del animal, pero género del hombre; y el hombre, una especie del animal capaz de razonar pero no el género de los hombres particulares, sólo es especie; de la misma manera todo lo que se sitúa anteriormente a los individuos es predicado inmediatamente de ellos y sólo es especie y no género.” Según este *Arbor porphyana*, como leemos, los conceptos se ordenan de lo general a lo simple en un desarrollo semejante a lo que llamamos cuadro sinóptico, como en este fragmento:

Substancia - Puede ser corporal o incorporeal

Cuerpo- Puede ser animado o inanimado

Viviente - Puede ser sensible o insensible

Animal - Puede ser racional o irracional

Racional - El hombre

Esta matriz arborescente de organización del conocimiento estructurado en áreas y subáreas que se ramifican de lo general a lo particular se fortalece en la Edad Media. El modelo jerárquico donde el Orden del Saber y el Orden de la Creación se sintetiza por la licuación del pensamiento aristotélico y el cristianismo en la metáfora del árbol ya descripta.

Es en 1295 que el catalán Beato Ramón Llull o Lulio escribe “*Arbor Scientiae*” donde propone el ordenamiento del conocimiento en un “árbol que se multiplica en un ordenado bosque” (a cada rama incumbe un árbol que, como un fractal y en base a los mismos principios organiza la materia de otra disciplina).

Luego del Siglo XVI los pensadores dejaron de sostener con el discurso de Aristóteles el conocimiento sagrado y el científico porque los hallazgos de Galileo y Copérnico y los descubrimientos de nuevos continentes en los siglos precedentes habían producido la crisis del saber heredado. Nuevas formas del saber cercanas a un primer paradigma reticular, más cercano a la idea de la red surgen en textos como “*Instauratio Magna*” (1620) de Francis Bacon: “el edificio del universo aparece en su estructura como un laberinto al intelecto humano que lo contempla; y parece ocupado por vías ambiguas, de engañadizas semejanzas de signos y de cosas, de curvas tortuosas y de nudos intrincados ... Y el camino debe ser recorrido siempre bajo la incierta luz del sentido, a veces enneguecedora, a veces opaca, y resulta necesario abrirse continuamente paso a través de los bosques de la experiencia y de los hechos particulares ...” Instalado entre el pensamiento de la Edad Media y la naciente Modernidad, Bacon pasó del paradigma arbóreo a la concepción barroca del modelo de bosque o laberin-

to como ingreso a los territorios del saber humano: la Memoria o Historia, la Razón o la Filosofía y la Imaginación o las Bellas Artes. Cuando d'Alembert y Diderot publican la *Encyclopédie* (1751) retomaron las concepciones de ordenamiento de toda la historia del pensamiento para mudarlos a su función de producto fructífero enriqueciendo el modelo del árbol en un sistema de red de conocimiento cargado de hipertextualidad de texto y de imagen, con un sistema de referencias entre textos y definiciones de los ordenamientos alfabéticos cuyo límite está dado por su condición de impreso. D'Alembert dice que la *Encyclopédie* es un mapamundi del conocimiento donde se pueden imaginar tantos sistemas y proyecciones como sean posibles en lo que llama el árbol enciclopédico / imagen_2/pág_41/ que se asemeja más a un bosque o a un laberinto de Piranesi / imagen_3/pág_42/ o a una red de hipertextos apoyada por las llamadas que establecen las voces al pie de cada artículo. Es en el mismo sentido que se desarrollan actualmente las enciclopedias on line / imagen_4/pág_42

Sin embargo, de los diversos formatos del árbol de Porfirio puede considerarse como el más usado histórica y popularmente al Cuadro Sinóptico, que consiste en un resumen de las ideas principales de un texto presentado de forma gráfica y analítica una visión de conjunto. El cuadro sinóptico o *synopsis* (en griego *synopsis vista*) se lo organiza de modo de evidenciar la estructura interna del escrito. Por medio de llaves se conforman diagramas o tablas relacionadas por flechas que regularmente tienen una sola dirección de lo simple a lo complejo (analítico) o de lo complejo a la síntesis (sintético). Es el modo de presentar una materia o tema en sus líneas generales con el formato de un sumario o resumen donde conserva una gran importancia cada término del cuadro y la organización radial y el movimiento unidireccional. Es extraño considerar cómo esta concepción arbórea reinó sobre el conocimiento occidental y las ciencias desde la botánica a la gnoseología y la filosofía. Es con la aparición del Mapa Conceptual que se altera esta línea de trabajo que finalmente es retomada por Delleuze y Guattari en el concepto de Rizoma.

Para señalar conceptos y representaciones se recurre popularmente a una organización gráfica de mayor desarrollo visual que ayuda a explorar y mostrar las partes y relaciones de un concepto o tema que se llama Mapa Conceptual (Figura 5). Apoyados en las teorías de la psicología cognitiva de Ausubel (1963) y en los fundamentos epistemológicos que vinculan el conocimiento con los conceptos y proposiciones, los investigadores de la Universidad de Cornell, Novak y Mosonda, en 1972, representaron el conocimiento de los niños como una estructura jerárquica, partiendo del concepto descripto de *sinópsis* o cuadro sinóptico

y creando un formato más específico. El proyecto de Novak y Mosonda siguió la evolución del conocimiento de los estudiantes de educación Básica desde el primer grado hasta el grado 11°, para observar cómo sucede y en cuánto influye la enseñanza en los conceptos básicos de ciencias en los dos primeros grados escolares sobre el estudio posterior en ciencias, comparando a los que recibieron el conocimiento y diferenciándolo de los que no lo recibieron. El mapa conceptual es un concepto y una práctica que compromete a sectores educativos y de Investigadores que planteó en estos cuarenta años transformaciones implícitas o explícitas distantes de los basamentos originales que lo convirtieron en un instrumento de enseñanza e investigación y en un objeto de estudio. El mapa conceptual ha cambiado las prácticas y las coordenadas teóricas y metodológicas de la investigación. Su primera función fue la de procesar las entrevistas realizadas a niños y sirvió para visualizar comparativamente el sistema de representación válido de la estructura cognitiva del sujeto. El análisis se basó en reconocer la palabra-concepto y la proposición, lo que dio origen gráfico a un producto, el mapa conceptual que representa la contraposición producto de la adquisición de nuevos conocimientos. Es decir, la evolución del saber. Posteriormente, el gráfico visual es usado como herramienta, primero para observar y más tarde para planificar eventos y el diseño de objetos haciendo del instrumento primero un producto y luego un productor de modos novedosos de investigación. Joseph Novak, su creador, Kommers y Lanzing (1998) y Shavelson, Lang y Lewin (1994) señalaron la existencia de 128 modos y formas de realizar metodológicamente los mapas conceptuales. Actualmente los programas digitales contienen aplicaciones gráficas de uso muy simple para diseñar tortas y gráficos que ejemplifican relaciones estables de cantidad y calidad de modo automático para articular con el mapa conceptual.

Con el mismo criterio y agregando el concepto de dirección hacia 1965 se comienza a usar el concepto de Mapa de Flujo para expresar procesamientos y vinculaciones de ideas, objetos o acciones, de los que resulta un buen ejemplo el diseño / imagen_6/pág_43/ de Fluxus (que significa flujo) (1962) explicando la historia del arte. En este caso surge un sistema de códigos para indicar ingresos, grupos, objetivo, cambio, valor, información, procesamiento y egreso, así como signos conectores que interrumpan o vinculen acciones. Los programas de procesamiento de textos contienen en todas sus versiones aplicaciones con esquemas básicos de uso común.

Siguiendo los gráficos y los conceptos del árbol de Porfirio se encuentran allí ejemplos que no conciben con la imagen arborescente central y que hacia (1972)

usa como modelo Gilles Deleuze y Felix Guattari para referir como imagen en oposición el concepto de rizoma. Biológicamente el rizoma es un tallo horizontal y subterráneo como el del lirio que origina innumerables conexiones y brotes de nuevos tallos secundarios para mantener irrigada toda la planta / imagen_7 /pág_43/. Los filósofos dicen que toman este modelo para pensar una estructura epistemológica más compleja que justifica las vinculaciones no lineales del pensamiento propias de la producción científica, filosófica, poética y visual. Mientras la construcción del árbol plantea clásicamente una corriente lineal y dicotómica, el concepto rizomático es una organización pivotante con ramificaciones laterales y circulares de jerarquía distinta, sin principio ni fin, comunicante y de flujo multidireccional, sin dualismo axiológico (bueno-malo), ni mezcla, ni síntesis. “El árbol-raíz y el rizoma-canal no se oponen como dos modelos: uno actúa como modelo y como calco transcendente, incluso si engendra sus propias fugas; el otro actúa como proceso inmanente que destruye el modelo y esboza un mapa, incluso si constituye sus propias jerarquías”, dicen./ imagen_8 a 10 /pág_44_45/. En su prólogo a Mil Mesetas, Deleuze y Guattari escriben: “Un primer tipo de libro es el libro-raíz. El árbol ya es la imagen del mundo, o bien la raíz es la imagen del árbol-mundo. Es el libro clásico como bella interioridad orgánica, signifiante y subjetiva (los estratos del libro). El libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza: por procedimientos propios que llevan a cabo lo que la naturaleza no puede, o ya no puede hacer. La ley del libro es la de la reflexión, lo Uno que deviene Dos. ¿Cómo iba a estar la ley del libro en la naturaleza si es ella la que regula la división entre mundo y libro, naturaleza y arte? Uno deviene dos: siempre que encontramos esta fórmula, ya sea estratégica,... mente enunciada por Mao, ya sea entendida lo más «dialécticamente» posible, estamos ante el pensamiento más clásico y más razonable, más caduco, más manoseado. La naturaleza no actúa de ese modo: en ella hasta las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y circular, no dicotómica. El espíritu está retrasado respecto a la naturaleza. Incluso el libro como realidad natural es pivotante, con su eje y las hojas alrededor. Pero el libro como realidad espiritual, el Árbol o la Raíz en tanto que imagen, no cesa de desarrollar la ley de lo Uno que deviene dos, dos que devienen cuatro... La lógica binaria es la realidad espiritual del árbol-raíz. Incluso una disciplina tan «avanzada» como la lingüística conserva como imagen de base ese árbol-raíz que la vincula a la reflexión clásica (Chomsky y el árbol sintagmático que comienza en un punto S y procede luego por dicotomía)”. Es un principio abierto conectado y retroalimentable de datos anteriores o actuales, internos o externos, reversibles aprovechando contextos

emergentes sin detenerse en ninguno en particular, no es centrado ni central definido por la circulación de información y estado. Esto lo hace particularmente útil para la filosofía de la ciencia, la sociología, la semiótica el arte y la teoría de la comunicación.

Para un estudio más analítico del desarrollo de los esquemas arborescentes en el pensamiento científico son recomendables los textos de C. G. Jung, *Psicología y simbología del arquetipo* (1935), Juen Pacotie *Le réseu arborescent, schème primordial de la pensée*, Hermann, (1936) y el de Michel Serres *Feux et signaux de brume* (2006).

EL OBJETO DE ESTUDIO Y LA HERRAMIENTA

Dícese que después pintó Zeuxis un muchacho que llevaba uvas y que las aves bajaron volando para picotearlas. Zeuxis, con modestia, dijo:

Mejor pinté las uvas que el muchacho, porque si éste fuera perfecto, habría ahuyentado las aves.

Historia natural. XXXV, 10 Plinio, el Viejo.

Para iniciar una sistematización teórico-práctica del proceso investigativo en la producción de imagen se impone en primer lugar definir las características de qué cosa es una imagen y luego de qué modo se la puede abordar. Para lo primero intentemos comenzar como se hace, como se acostumbra tradicionalmente: el diccionario, que dice de la imagen que proviene del latín *im go*, - *nis*. Sería la figura que es representación, semejanza y apariencia de algo. En segunda acepción se llama así a la estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado. En óptica es la reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él. En la retórica es la representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje. A todo lo cual se le puede agregar las figuraciones y frases por las que la imagen ingresa a la más pura metáfora: imagen accidental, imagen pública, imagen real, imagen virtual, quedar para vestir imágenes y ser la viva imagen de alguien, como tantos otros más.

El término, de tanto uso e importancia en la cultura, no parece tener una definición sencilla para reunir en sí la capacidad de nominar un dibujo infantil, una pintura de Leonardo, un cartel callejero, una foto de familia, un recuerdo memorado, una señal de tránsito, una idea visual y una radiografía. Pensado o concreto un ícono comienza en un sujeto que la origina y por alguno que la registra y conoce o reconoce. La imagen parece hoy surgida del proceso cultural y como tal opuesta a la naturaleza, sin embargo, Platón señaló en

La República que llamaba imagen a las sombras (como lo hizo en el mito de la caverna), a los reflejos en el agua (como aquel del que se enamorara Narciso) y a todas las representaciones de este tipo. Por lo tanto la imagen es la que aparece en el espejo y todas aquellas que consideramos representaciones, y será un nuevo objeto en relación con otro al que se relaciona según códigos o acuerdos culturales heredados.

Visto entonces con el criterio de necesidad y utilidad para la comunidad, la imagen ha estado cargada de un valor extra que alcanzó en algunos momentos la condición de magia y de poder, y -aunque oculto bajo otros parámetros- llega hasta el siglo XXI. Su función y contenido es visible desde el análisis de los mitos originarios de todas las religiones. Éstos revelan el valor que le fuera dado al hacedor del grupo, lo que se demuestra suficientemente cuando se relatan creaciones en las que el demiurgo ejerce como escultor o amasador de comidas que deben ser cocinadas con cierto conocimiento y sabiduría, como cuentan la Biblia judeocristiana, el Libro del Chilam Balám de los mayas o el Popol Vuh de los quiché. Del mismo modo encontramos relatos paradigmáticos del valor atribuido a la imagen en mitos como el de la Caverna y el de Narciso ya nombrados, el del ceramista Butades o en el caso de Pigmalión -contados por Ovidio en la *Metamorfosis*- que revelan el origen de la función de la imagen y de la representación adelantándose a las explicaciones que hoy aceptamos.

Entendemos por imagen a una representación que expone por algunos elementos la apariencia de una cosa, es decir, su apariencia visual por lo que suele considerársele como equivalente a la representación visual. Antes de ser concretadas las imágenes (que llamamos mentales), son pensadas hasta una cierta definición que se completa y transforma al ser materializadas. La concreción de la imagen se puede realizar en dos dimensiones (dibujo, fotografía, grabado, pintura, etc.) en tres dimensiones (escultura, instalación, objeto, etc.) y temporalizado y en cuatro dimensiones (cine, video) o incluso las podemos intervenir (multimedia, interactivo) alterando sus parámetros plásticos, icónicos o temporales. Cada una de estas realizaciones implica una amalgama entre el soporte y una materia por medio de una técnica de factura.

La imagen visual está compuesta por la doble articulación iconoplástica, es decir, entre la función icónica y los elementos plásticos (punto, línea, plano, color, luz, materia, espacio, soporte) lo que plantea un modo de comprensión de la imagen muy diferente al de la literatura o al de la música, entre otros lenguajes temporalizados. Es en ese sentido que debemos abordar la imagen desde su aspecto significante antes que del emotivo, el estético

o el placentero por lo que la herramienta descriptora debe ser la semiótica específica de lo visual con la que poder acceder al modo de producción de sentido.

Fue Saussure el principal investigador de la morfología del signo lingüístico. Había señalado que éste era arbitrario y convencional, puesto que nada une el sonido y el sentido en la lengua. La idea de hermana, había escrito, no está ligada por ninguna relación interior con la secuencia de sonidos 'hermana' mientras que una huella en la arena o una imagen representativa era un signo motivado por la semejanza y por la contigüidad física que la causa. Pierce desarrolló el estudio de los signos intentando construir una teoría general y una tipología considerando que su materialidad la percibimos con uno o más sentidos (canales). Un objeto de lo real, había escrito, no es un signo de lo que es, pero puede ser signo de alguna otra cosa. Un objeto real puede llegar a ser un acto de comunicación si me es destinado o puedo descifrarlo y darme información. Cinco marcas relativamente redondas en una pared pueden darme la idea de que alguien se ha apoyado en ella y se fue. Por lo que "un signo es algo que representa algo para alguien en algún aspecto". Martine Joly dice que esta definición tiene el mérito de mostrar que un signo mantiene una relación solidaria tripolar: lo perceptible del signo "representamen" o significante (Ste), lo que representa: "objeto" o referente y lo que significa: "interpretante" o significado (Sdo). Pierce señala tres tipos de signos: el ícono, el índice y el símbolo. El primero corresponde a imágenes que sostienen una fuerte analogía con su referente representado (fotos, dibujos de retrato o paisaje, ruido de puerta cerrándose, motor de auto, perfumes o sabores sintéticos). La segunda mantiene una relación causal y física (huella, humo como señal del fuego o nube oscura anticipando tormenta) y la última refiere al significado por la convención (la cruz, las banderas, algunas construcciones ejemplares, o paradigmáticas de una ciudad o cultura). Esta codificación, un tanto esquemática, no debe hacernos ignorar que un signo puede corresponder incluso a dos o más de estas clasificaciones, por ejemplo, la foto de un ave volando puede despertarnos una polisemia de ideas por motivos icónicos y simbólicos simultáneamente.

Si el concepto de imagen resulta desmembrado y no tiene capacidad de definir tanta diversidad, en la multiplicidad de imágenes hay un punto común, y es que la palabra analogía reúne la propiedad común que tiene la imagen visual, la mental y la virtual, por lo que se la considera una representación. Por lo tanto: un signo. La imagen, como signo analógico funciona como representación del objeto representado, que no está. Esta función analógica puede ser de un alto nivel de semejanza o de un bajo y casi nulo nivel, por lo que

podemos referirnos al alto y al bajo grado de iconicidad. La imagen de alta iconicidad aparenta tener un grado de literalidad tan alto que podría considerársela un lenguaje universal.

Mientras que el signo lingüístico es recorrido linealmente, surge el hipertexto, pero la lectura de la imagen implica una lectura no lineal. El registro visual se desarrolla en una duración temporal con una indagación muy poco cándida. La vista recorre registrando fijaciones específicas y continuas edificando lo que llamamos imagen. Ésta tiene dos realidades evidentes lo que comprobamos si volvemos sobre la / imagen_3 /pág_42/ del aguafuerte de Giovanni Battista Piranesi de la serie de Carceri d'Invenzione.

En primer lugar esta imagen existe en el plano de dos dimensiones compuesto con un tramado de líneas negras que producen innumerables gradientes que los ojos ven como grises. Es la articulación plástica y material del signo visual. Allí encontramos tres aspectos para reunir la información: el límite o marco de la imagen y su soporte físico, la superficie –en este caso- graficada de la imagen y el tratamiento, la huella del trazo o los defectos de su impresión. La recorrida de la mirada sobre el plano no encontrará mayores novedades espaciales, sin embargo la primera impresión será, sin dudas en creer en la representación.

La segunda realidad será la comprensión de la información bidimensional que representa la tridimensión –si esta fuera construida según ciertas reglas muy diversas-, pero aun puede descubrirse en esta representación ambigua de formas y vacíos que genera la ilusión de una irrealdad grandiosa y laberíntica. Un análisis de la imagen nunca debiera reemplazar con palabras la observación de los signos visuales bidimensionales (o tridimensionales en el caso de los volúmenes).

Por último, toda imagen lleva implícito un discurso que se transforma cuando se instala en un contexto que lo determina en muchas dimensiones del texto. Pero no sólo se debe estudiar el contexto del objeto obra sino considerar también el mundo del arte en el que se inserta el creador. Como señala Howard S. Becker “la producción de obras de arte lleva tiempo, así como también lleva la producción del equipo y

los materiales”. Y también: “hay que pensar en todas las actividades que deben llevarse a cabo para que cualquier obra de arte llegue a ser lo que por fin es” y, en ese sentido es crucial considerar el grado de inserción que el creador tiene en la sociedad y, mas particularmente en el circuito artístico. El tiempo creatorial de la obra, los saberes técnicos, lingüístico visuales e históricos, el sistema de aprendizaje y el de divulgación de la producción, fundamentales –al decir de Kandinsky para que una obra sea hija de su tiempo- conformarán el contexto que condicionará la aparición del objeto artístico.

En este recorrido es fundamental por último –y tal vez por eso en primer lugar- lo que Osvaldo López Chuhurra señaló como la necesidad del realizador, sin la cual la obra no es posible. “Partimos del artista que es presa de una necesidad; la tela no experimenta necesidad alguna”, escribió. La actitud del productor visual responde específicamente a una necesidad de respuesta interior para ser en el mundo. Para esto podrá crear desde su subjetividad o de la de su grupo o la de su sector social o de su sociedad. De todos los casos tenemos ejemplos. La motivación está alimentada por el campo de referencia que tiene el realizador visual (niño en escuela o adulto en su estudio de arte). Ese campo tiene una región sensible y activa y otra pasiva. En qué momento una y otra se articulan es parte del conocimiento producto de la experiencia que lleva adentro el ejecutante de la obra.

La necesidad no se conforma de un modo lineal ni secuencial. Muchas veces en el camino de la concreción el artista retorna a modos anteriores de su producción o salta a nuevos procedimientos que reclaman un aprendizaje previo antes de su aplicación. En las producciones visuales que requieren la participación de un equipo (edición de impresos, escenografía, escultura, montaje de exposiciones, multimedia, mural, producciones interactivas, restauración, videoinstalación, video) la planificación es una necesidad esencial, pero en el proceso personal de creación de una obra o de una serie de ellas (siendo el ejecutante un estudiante o un profesional) contar con una herramienta flexible y operativa que contemple el canal visual en todas sus funciones es fundamental.

EL ÁRBOL Y EL RIZOMA EN EL DESARROLLO DE ESTE TRABAJO

En el intento por desarrollar herramientas metodológicas para el estudio de las artes visuales en sus aspectos icónicos y plásticos fue fundamental acceder a una lectura que exponga el problema como una necesidad. Convengamos que los realizadores visuales hemos mantenido una práctica preparación de las obras mediante la reiteración más o menos semejante de modelos aprendidos y heredados de las prácticas artísticas de origen artesanal (dibujo, pintura, escultura, grabado, cerámica, etc.) y de las aplicaciones de éstas en los campos de la escenografía o en el estudio de las metodologías para el estudio, la conservación y la restauración de obras y bienes culturales. Sin embargo los artistas han innovado los procedimientos de modos intuitivos y por las necesidades que plantean las nuevas tecnologías y las producciones colectivas.

Ante esto, el primer nodo que se planteó fue la necesidad de visualizar el estudio de una metodología visual que cumpla la función de herramienta para proyectar y desarrollar realizaciones visuales. En este punto, el árbol de proyección nace como un concepto sugerente de diversas operaciones gnoseológicas puesto que proviene de otras epistemes. Es indispensable desde este nodo abrir el camino de investigación en tres direcciones diferentes:

1. El origen de cada término: árbol + proyección
2. Las particularidades del sistema o lenguaje en que se lo realiza y en el que se lo aplicará: visual
3. Historia y función de los modelos usados

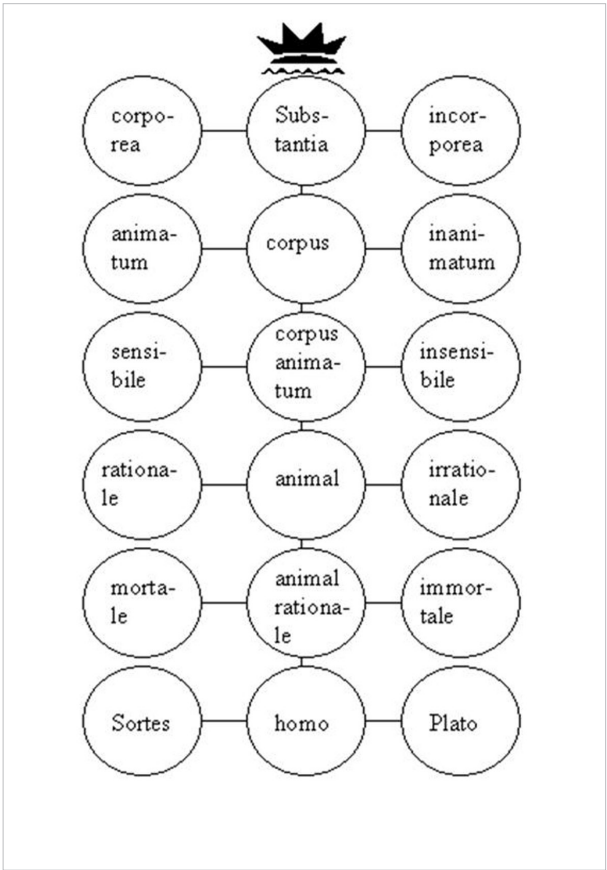
Es evidente que las sugerencias que devienen de las simbolizaciones y representaciones que cada palabra proyecta, alienta nuevas alternativas para definir el siguiente paso. De hecho, no sólo el uso del árbol es antiguo, sino que la función que le vamos a aplicar parece ser la misma que en otras épocas llevaron a Porfirio a desarrollarlo y a los aristotélicos medievales para introducir el conocimiento de la gramática lo que nos lleva a un nodo segundo¹ y éste a un nodo de quiasma de uso del concepto. El segundo camino se refiere a las particularidades del lenguaje visual en que se lo realiza y en el que se lo aplicará, lo que también se lo clasifica como otro nodo segundo². Éste se relaciona también directamente con el nodo de quiasma puesto que el concepto se define y conforma a partir del uso que se le daría. Descubierta la función que el concepto de árbol de proyecciones tiene es necesario remontarse al origen del uso de

la imagen, especialmente de aquella que sirve para señalar sonidos, números y tiempos, es decir, de la escritura y de su inicio como pictografía así como la función del catálogo. Este concepto sin embargo deviene directamente del nodo segundo¹ ya nombrado, donde se estudió el origen de las interpretaciones del concepto. También el concepto de árbol de proyección deviene directamente el estudio de su origen histórico -donde se observan conceptos de jerarquía y una sistematicidad de caminos que se dividen de a pares- como otro nodo segundo³ y éste se vincula con los usos que mantuvieron en sus diferentes pasos (nodo de quiasma). Sin duda la complejidad de los diferentes conocimientos llevó a analizar otros mapas funcionales -especialmente en los últimos cincuenta años- lo que conduce a la lectura de otros sistemas como la idea de mapa sin jerarquías como un nodo tercero que coincide con la definición de rizoma de Delleuze y Guatari. Volviendo al criterio del segundo camino donde se definió el conocimiento de lenguaje visual (nodo segundo²) consideramos la función de la imagen.

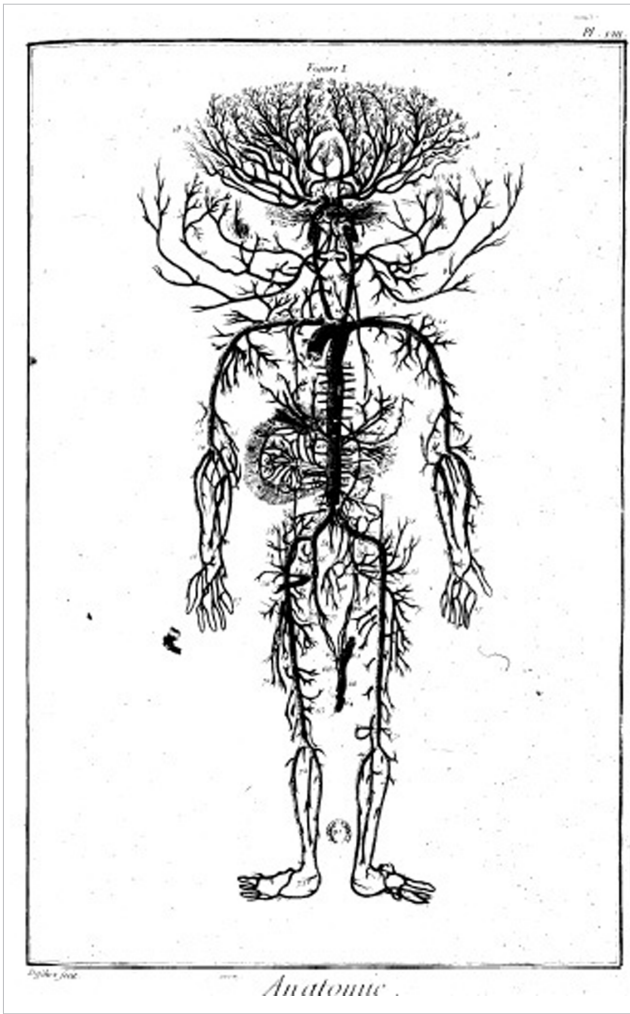
El carácter de red que plantea este estudio nos obligó a desplazarnos más allá del árbol de proyecciones a una estructura que nos permite avanzar uno, dos nodos, para retroceder con más información sobre un nodo anterior y retomar por otro camino.

BIBLIOGRAFÍA

- Brittes, Blanca (Recop.), O ponto zero na pesquisa da arte. Universidad de Porto Alegre, Brasil, 1998.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos. Ed. Siruela S.A., Madrid, 1997.
- Corominas, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Buenos Aires, 2009.
- Delleuze, Gilles y Guatari, Félix. Mil Mesetas, Pre-Textos. Valencia, 1988.
- Gelb, Ignace J. Historia de la escritura, Madrid, 1987.
- Gordon Childe, V. Los orígenes de la civilización. Breviarios. Fondo de Cultura Económica. México, 1959.
- Groupe N Teoría del signo visual. Ed. Cátedra. Madrid, 1993.
- Pagano, Norberto. El método de investigación en las artes visuales (Una tentativa de sistematización teórico-práctica del proceso investigativo). Ed. de la cátedra OTAV del Dibujo I, II y III. IUNA. Buenos Aires, Junio de 2000.
- Pagano, Norberto. El árbol de proyección en la exploratoria artística. Ed. de la cátedra OTAV del Dibujo I, II y III. IUNA Buenos Aires, 2003.
- Serres, Michel. Feux et signaux de brume. Publicado en SubStance. Volumen 37, Number 2, 2008.



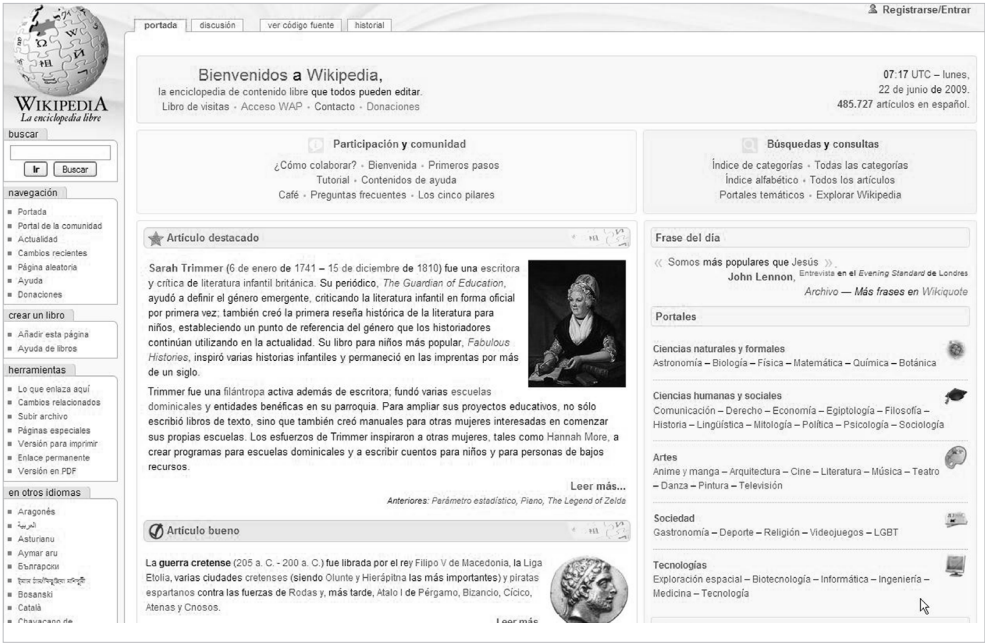
1_ Arbol de Porfirio



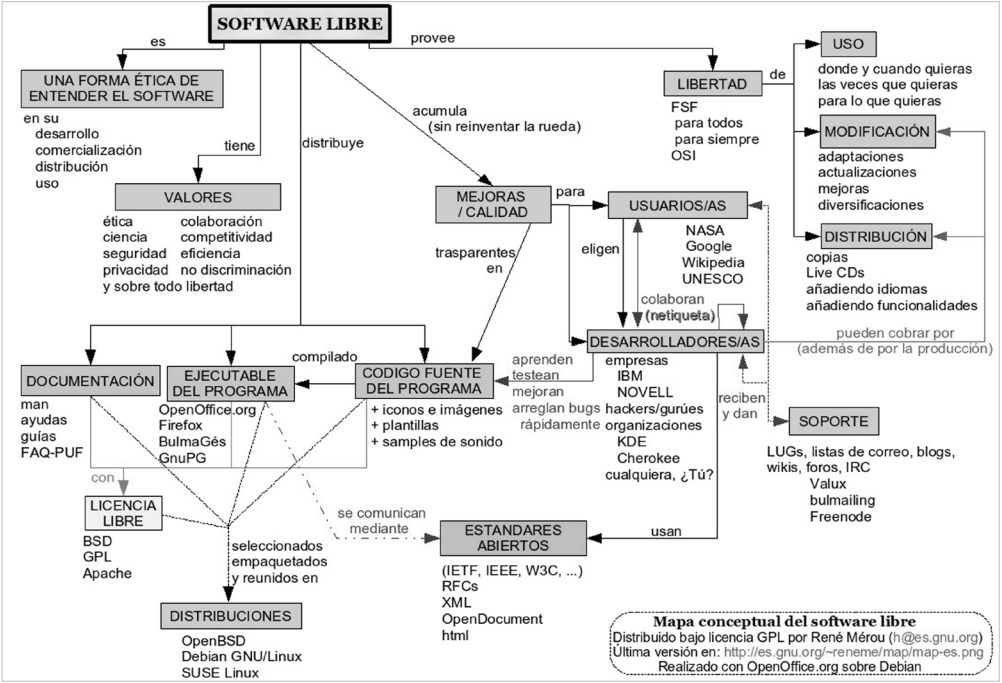
2_ Arbol-Diderot



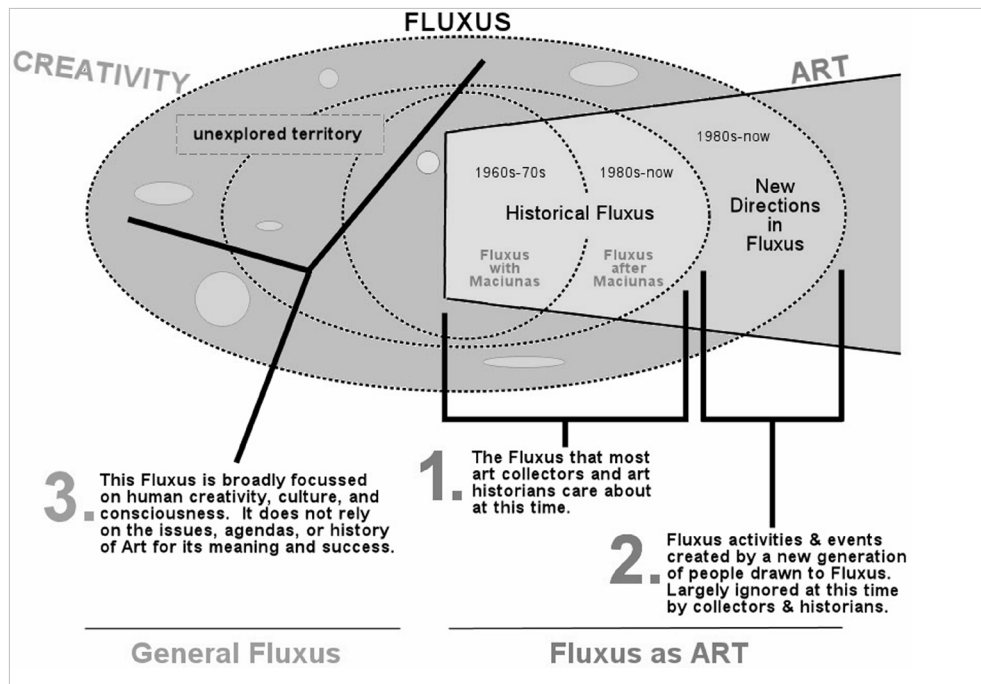
3_Piranesic



4_wikipedia



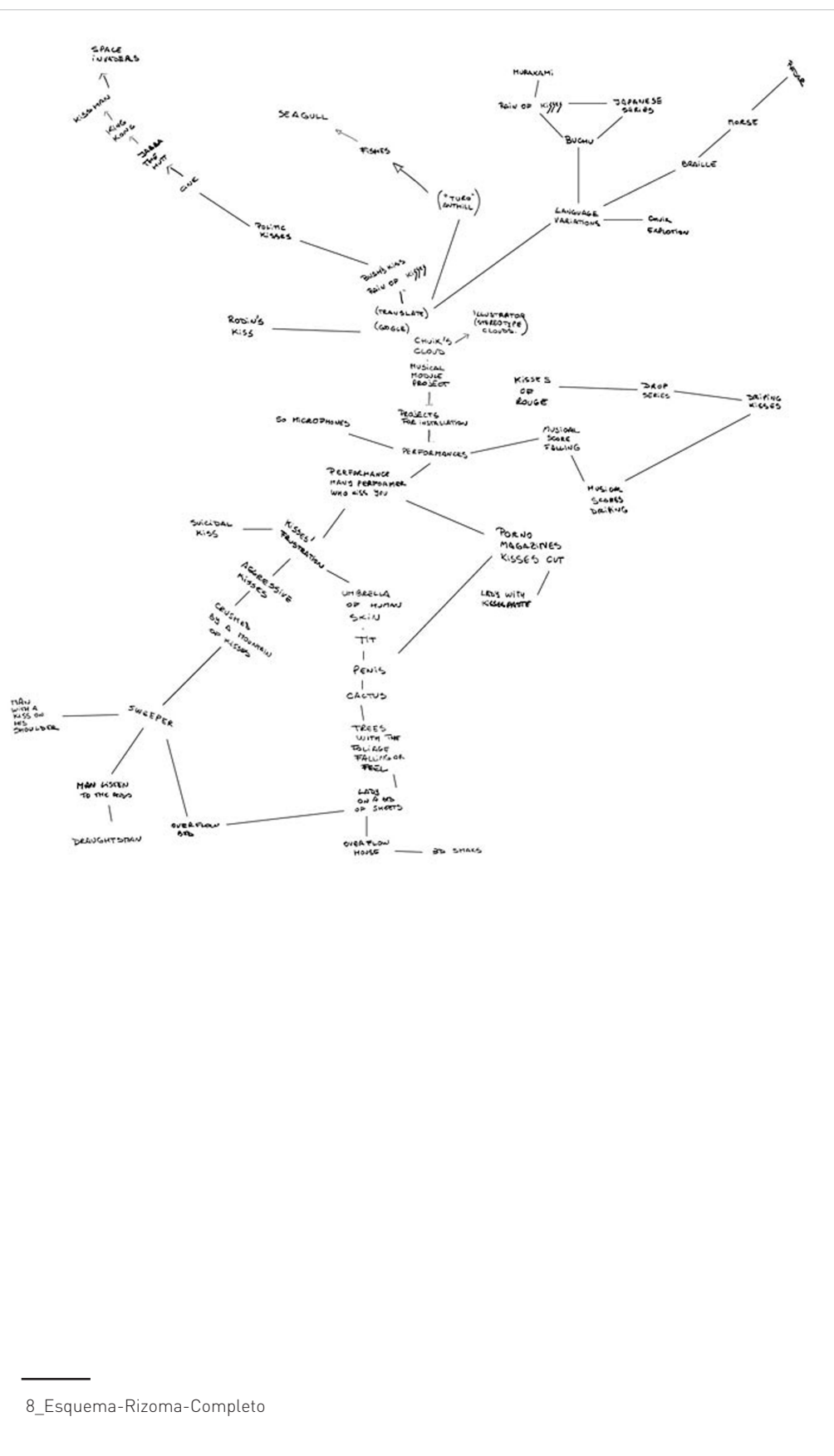
5_Mapa Software Libre



6_Fluxus Diagram



7_Rizoma 1





TERCERA PARTE

04_ TRABAJOS DE CAMPO EN DIVERSAS EXPLORATORIAS

- 1_ Diálogos entre dibujo y escritura.
Ana Fernícola
- 2_ Visualización digital del proceso de producción de los signos.
Claudia Valente
- 3_ La Metodología de Investigación en los procedimientos de Conservación y Restauración.
Carlos Dematté y Jorgelina Santamaría
- 4_ Transposiciones.
Mariana Paredes
- 5_ Árbol de Proyección-Árbol Genealógico.
Marcela Martinica
- 6_ Dibujos: un texto en un contexto.
Carlos Molina
- 7_ Develando Procesos.
Astrid Waldman
- 8_ Un hemisferio en una cabellera
Sandra Gutfraind
- 9_ Del observador al usuario
Mariana Picollo
- 10_ Materia y técnica como elementos determinantes del desarrollo escultórico.
Yamila Cartannilica

05_ CURRICULUMS DE LOS INVESTIGADORES

DIÁLOGOS ENTRE DIBUJO Y ESCRITURA

IMPLEMENTACIÓN DEL ÁRBOL DE PROYECCIÓN

TERCERA PARTE

04.1_ Lic. Ana Fernícola

“Pinto como escribo. Para encontrar, para encontrarme, para encontrar mi propio bien que yo poseía sin saberlo. Para tener la sorpresa y al mismo tiempo el placer de reconocerlo. Para conseguir o ver aparecer un cierto vacío, una cierta aura donde otros quieren o ven lo lleno.

Para dar la impresión de “presencia” por todas partes, para mostrar (antes que nada a mi mismo) los enmarañamientos, los movimientos desordenados, la animación extrema de las “no sé qué cosas” que se mueven en mis lejanías e intentan hacer pie en la orilla.

Para reproducir, no a los seres, ni siquiera a los ficticios, no a sus formas, ni siquiera a las insólitas, sino sus líneas de fuerza, sus impulsos.

Para ser el secante de las innumerables travesías que en mí (y no debo de ser el único) afluyen constantemente.

*Para detenerlas un instante y algo más que un instante.
Para mostrar también los ritmos de la vida y, si es posible,
las propias vacilaciones del espíritu”.*

Henry Michaux¹

El trabajo propone una reflexión sobre la relación dibujo y escritura, en tanto vínculo primigenio que se verifica desde los orígenes en Occidente y sobre todo en Oriente. Y de cómo éste se reescribe en la obra de tres artistas contemporáneos occidentales: Xul Solar, León Ferrari y Henry Michaux. La investigación se sustenta en el Árbol de Proyección planteado por el Lic. Norberto Pagano, Co-Director del equipo que conformo, a partir del cual se estructura el marco conceptual cuyas principales líneas, son:

Concepción del dibujo como forma de pensamiento. La discriminación entre pensamiento visual y pensamiento lógico.

Evolución de las escrituras primitivas modernas: desde el pictograma, cuya función era eminentemente nemotécnica, a la complejidad que implicó la posterior adquisición de una condición fonética.

Movimientos y artistas del S XX: que promovieron la ruptura del lenguaje tradicional.

Desarrollo del proceso de adquisición de la lectoescritura en los

¹ Borges, J. L., Paz, O., Giunta A., y otros. “León Ferrari/ Henri Michaux: Un diálogo de signos”. Catálogo-libro de la muestra homónima. Ciudad de Buenos Aires, Editado por Galería Jorge Mara, 2009. Cita del Catálogo Moments of Vision, Roma, Roma-New York Art Foundation, 1959

niños, según la teoría de la psicogénesis, para la cual garabato y dibujo constituyen la génesis de la escritura.

Concepción del lenguaje como vehículo de comunicación que funda su propia cosmovisión.

Surgimiento y desarrollo de los lenguajes artificiales (panlengua y neolengua) en la obra de Xul Solar y George Orwell, respectivamente. En el primer caso como medio para ligar disciplinas dispares y profundizar el pensamiento, en el segundo, en la búsqueda de la cancelación del acto de pensar.

Producciones de artistas visuales y escritores del S XX cuyas obras instauran diálogos entre dibujo y escritura: dibujos de una línea de Picasso, poesías dibujadas de Federico García Lorca y Manuel Mujica Láinez.

Análisis de los elementos gráficos y lingüísticos en la obra de León Ferrari y Henry Michaux, en tanto artistas visuales que transitaron la poesía.

La implementación de la estructura arbórea en la investigación abordada, se ha revelado como un instrumento que posibilita prolíficos desarrollos que ofrecen aperturas hacia nuevas vías que relacionan campos aparentemente distantes.

Diálogos entre dibujo y escritura

Una aproximación preliminar a las relaciones entre dibujo y escritura

INTRODUCCIÓN

El dibujo acompaña al hombre desde antes de haber concebido una forma de escritura. De suerte que se convirtió casi en su primer modo de escribir, y lo es aún hoy para los niños. Según el artista Luís Felipe Noé es producto de una manera diferenciada del pensar: el pensamiento visual, que aprehende las cosas de modo enteramente distinto del pensamiento lógico. Un dibujo es una forma de pensamiento y como tal ofrece tanto al hacedor como al observador su placer complejo. El dibujante es ante todo un inquisidor de las apariencias que brinda su testimonio. “Así como cada uno conoce lo que piensa en la medida que lo está pensando —explica Noé—, uno sabe lo que dibuja en la medida en que lo está dibujando”². El dibujo es pensamiento que se hace visible, y como la escritura va más allá del acto mecánico de dibujar o escribir propiamente dichos, ambos tienen inicio antes de enfrentar el papel en blanco. Del mismo modo que el escribir aclara ideas, dibujar esclarece el conocimiento, en tanto contribuye a trascender la realidad. El dibujo parte de la observación, que entraña una postura activa frente a lo real. Observar significa “situarse ante”, “guardar” y también “tomar”.

Es naturalmente un acto de apropiación.

Lenguaje y dibujo, comunican. Pero mientras en el primero la unidad se fundamenta en la palabra, el segundo lo hace mediante la línea. Por fuerza sus contenidos resultarán más sensibles que precisos, advierte Noé. Para este artista dibujar es dar forma a un pensamiento lineal, se asemeja a desenrollar una madeja tirando de un hilo, o sea de una línea³. Acertada metáfora, si pensamos que la voz latina de la que proviene la castellana “línea”, quiere decir “hilo”. Así como un pensamiento lleva a otro, una línea lleva a otra, como un silogismo gráfico⁴, arriesga el artista.

Un hilo que liga de modo misterioso a la escritura con el dibujo unió a poetas y dibujantes en un mismo juego. Ese hilo queda plasmado a través de la línea, esencia del dibujo. “En la apacible soledad, en las esperas inesperadas, en las sobremesas amistosas, en los viajes por mar o por aire, en un momento cualquiera, (...) pedía una hoja de papel, si no la tenía consigo, y con su estilográfica y algunos lápices de color reunidos al azar, deshilvanaba un hilo de palabras que se perseguían unas a otras (...)”⁵. Así prologaba Guillermo Whitelaw un libro de poemas dibujados de Manuel Mujica Láinez. El juego recuerda al impar García Lorca.

El nexo entre idea e imagen va más allá de esa alianza secreta que presintieron por igual dibujantes y poetas. Es un vínculo primordial anclado en los orígenes del dibujo.

La primitiva identificación de la idea con la imagen es la que inspiró a Picasso a experimentar un modo de dibujar que se desenvolviera con la misma fluidez que la palabra escrita. Según el estudioso Thomas Heyden los dibujos de una línea del español tienen su origen en la escritura, “en sus movimientos y en su economía lineal”⁶. En estas pequeñas obras maestras se condensa el genio del artista, “la línea impone su lógica más allá de las leyes de la representación”, apunta Noé.⁷ La pieza teatral “El deseo atrapado por el rabo” demuestra hasta qué punto la palabra constituyó otro medio de expresión del artista malagueño, tanto como su poesía saturada de imágenes visuales.

A partir de los jeroglíficos egipcios y textos chinos, Occidente toma contacto con la escritura ideográfica lo cual condujo al abandono de la antigua concepción de la escritura como representación gráfica del habla. La escritura ideográfica advierte al mundo occiden-

3 Noé, Luís Felipe. “Noé en línea” Mis aproximaciones al dibujo. Catálogo Antológica, Ciudad de Buenos Aires, MAMBA, Mayo 2007. P. 9

4 Op. cit., p. 7

5 Mujica Láinez, Manuel. “Luminosa espiritualidad”. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, Oct. 2004. P. 8

6 “Picasso’s One Liners”, introducción: Thomas Heyden. Ediciones Z Barcelona, 1997. P. 9

7 Noé, Luís Felipe. Op. Cit. P. 9

2 López Anaya, Jorge. “Evidencias de la unidad perdida”, Diario La Nación, Sección 6/ Suplemento Cultura/ pág. 6. Dom. 3-06-07.

tal que un signo puede remitir directamente a una idea. Se comprenderá por qué a partir del S. XX se suceden los movimientos que promueven la ruptura del lenguaje tradicional. Los futuristas proponen la “libertad de las palabras”⁸; Apollinaire, la necesidad de que nuestra inteligencia se habitúe a comprender “sintéticoideogáficamente”⁹, y el dadaísmo exige la renuncia a un lenguaje “agotado y estéril”¹⁰. Desde allí el flujo de esta corriente no se ha detenido.

DEL DIBUJO A LA ESCRITURA

En la oscuridad de los tiempos el hombre ya había descubierto la línea y, casi sin darse cuenta ese impulso primordial lo condujo del dibujo a la escritura. En su apasionante “Una historia de la lectura”, Alberto Manguel, refiere: “en 1984 fueron descubiertas en Tell Brak, Siria, dos tabillas de arcilla de forma vagamente rectangular fabricadas en el cuarto milenio a. C. Tuve ocasión de verlas un año antes de la Guerra del Golfo, en una discreta vitrina del museo arqueológico de Bagdad. Se trataba de dos objetos sencillos, sin especial relieve, con unas pocas marcas (...) algo semejante a un animal dibujado con un objeto puntiagudo de madera. Uno de los animales podría ser una cabra y, en ese caso, el otro correspondería probablemente a una oveja (...). Toda nuestra historia comienza con esas dos modestas tablillas. Figuran —si es que la guerra las respetó— entre los ejemplos de escritura más antiguos que conocemos”.

La pictografía se halla en el origen de la mayoría de las escrituras antiguas conocidas que surgieron como desarrollo esquemático de imágenes gráficas. En efecto, cuando el hombre empezó a escribir ensayó el camino más corto, e intentó que el grafema aludiera directamente a la apariencia del objeto. Fusionó palabra e imagen, de suerte que un texto escrito era simultáneamente discurso e ilustración. “Con toda probabilidad —sostiene el mencionado autor— la escritura nació por razones comerciales, para recordar que cierta cantidad de ganado pertenecía a una familia determinada o debía ser trasladada a cierto sitio. Un signo escrito servía de mecanismo mnemotécnico: el dibujo de un buey representaba a un buey, para recordar al lector que la transacción se hacía con bueyes, cuántos bueyes, y quizás los nombres del comprador y del vendedor. La memoria, de esta manera es también un documento, el registro de una determinada transacción”¹¹.

Numerosas leyendas provenientes de la Meso-

potamia dejan testimonio de que la escritura era no sólo útil, sino un hecho de relevancia. Fernando Báez, encuentra curioso que en Sumer —donde el origen de los libros se consideraba un hecho sobrenatural— éstos y los zigurats estuvieran constituidos por el mismo material: arcilla. “Ambos —sintetiza— debían ser útiles o mágicos. Los templos eran depósitos y fomentaban la administración puntual de la ciudad; los libros eran una metáfora del templo”¹².

Refiriéndose a la escritura cuneiforme, ese autor sostiene que en sus orígenes era pictográfica y tenía funciones estrictamente mnemotécnicas. “luego se hizo más compleja al adquirir una condición fonética”¹³. En efecto, “en el segundo milenio a. C —explica Manguel— la escritura mesopotámica había pasado de pictográfica (...) a lo que conocemos como escritura cuneiforme (del latín *cuneus*, “clavo”), signos en forma de cuña que representaban sonidos en lugar de objetos. Los primitivos pictogramas (había más de dos mil, por cuanto cada signo representaba un objeto) evolucionaron hasta convertirse en marcas abstractas que podían representar no sólo los objetos descritos sino también ideas asociadas (...)”¹⁴.

Según Belén Gache, ciertas caligrafías orientales han conservado las dimensiones visual y espacial de la escritura. “En la poesía china las palabras eran concebidas para ser leídas en el espacio, un espacio que ameritaba una contemplación de la misma manera que lo ameritaba el espacio de la pintura”¹⁵. En cambio, Occidente (salvo esporádicos intentos) no había —hasta la irrupción de las vanguardias históricas— tensado los límites de la relación palabra e imagen. Si bien toda escritura, dada su materialidad posee las citadas dimensiones, la historia de la escritura occidental —concluye Gache— parece ser la historia de su ocultamiento¹⁶. Y agrega: “en culturas no occidentales como la china los espacios visual y lingüístico permanecieron intrincados a lo largo de los siglos dado su propio sistema de escritura ideogramática. La poesía china fue tradicionalmente una poesía de lo visible donde un verdadero poeta debía ser, igualmente, un buen calígrafo. (...)”.

En la caligrafía china el artista produce una variedad de formas y texturas mediante la concentración de tinta, el grosor de la línea, la capacidad de absorción del papel, la flexibilidad de los pinceles, la concentración o difuminación de sus trazos”¹⁷. Refiriéndose a esta

8 J. S. Perednik, A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari, y otros. “Poesía Concreta”. Biblioteca Básica Universal, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. P. 48

9 Op. cit., p. 52

10 Op. cit., p. 54

11 Manguel, Alberto. “Una historia de la lectura”. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1998. Capítulo: Principios. P. 210

12 Báez, Fernando. “Historia universal de la destrucción de los libros”. De las tabillas sumerias a la guerra de Irak. Primera Parte: El mundo antiguo, Barcelona, Ediciones Destino S.A. 2004. P. 30.

13 Op. cit., p. 31

14 Op. cit., p. 214

15 <http://www.findelmundo.com.ar/belengache>. Gache, Belén. “La poética Visual: en las fronteras entre el leer y el ver”.

16 Ibidem

17 Ibidem

peculiaridad, Borges aseguraba que tanto chinos como japoneses intuían que los ideogramas de un poema se componen no sólo para el oído sino también para la vista. En este sentido Gache explica, que Ernest Fenollosa, comentarista de una serie de poemas clásicos chinos, encuentra que “los ideogramas chinos poseían una mayor posibilidad de comunicar que los alfabetos occidentales debido a que su imagen guardaba aspectos sensorios que definitivamente se habían perdido en nuestras palabras”¹⁸. A modo de ejemplo, cito la voz china “shen”, que puede según su grafía, significar: saber, ser, poder, mundo, juramento, dejar, poner, asunto, amar, ver, velar, explicar, casa, y otras cosas.

Basada en estudios realizados en Occidente -donde la concepción de una escritura de modelo visual tuvo muy aislados registros en la historia- la teoría pedagógica denominada psicogénesis de la lengua escrita¹⁹, reconoce en el garabato y el dibujo (que permiten la posterior aparición de las “seudoletas”), la génesis de la escritura. Según esta teoría existen dos modos básicos de representación gráfica: el dibujo y la escritura, que en un principio surgirán como actividades análogas. Ambos modos alcanzarán más tarde su definición, que será resultado del desarrollo de la exploración intuitiva del niño de la relación dibujo-escritura. En sus indagaciones el niño observará en primer lugar que no es el tipo de línea lo que permite distinguirlos, ya que la línea con que dibuja y escribe es una y la misma. Lo verdaderamente decisivo son, en primer lugar las características de las formas involucradas (figuras y letras). En segunda instancia, las particularidades de organización que reclaman ambos modos de representación.

Cuando un niño dibuja, la forma dibujada alude al objeto de referencia. La forma de la letra, en cambio, es arbitraria e independiente de la apariencia del objeto designado. Las letras se agrupan dando lugar a “cadenas de letras”, mientras que en un dibujo, las figuras se organizan respondiendo a necesidades espaciales, jerárquicas, etc. Esta exploración de las diferencias entre dibujo y escritura permitirá al niño aproximarse al descubrimiento de los dos modos de representación gráfica: el modo icónico (el dibujo) y el a-icónico (la escritura). Una vez diferenciados querrá saber cómo ambos se interrelacionan. Descubre entonces, que las letras se usan para representar aquello que el dibujo no tiene capacidad de mostrar: los nombres de los objetos.

El niño que hoy descubre con asombro cómo su mano deja una impronta gráfica, parece eco actualizado de aquel gesto primordial del hombre que en la remota caverna empezó el dibujo.

DE LA PANLENGUA A LA NEOLENGUA O DEL LENGUAJE HOLÍSTICO AL LENGUAJE ROTO

“Hacia el final de su vida Xul Solar vuelca a la pintura su antigua urgencia de estructurar una lengua monosilábica sin gramática, de base numérica y astrológica y combinable a voluntad que sirviera para superar el antiquísimo ominoso malentendido. Se abre entonces un período en su obra que, según Aldo Pellegrini, tiene un nuevo sentido, dado por el hecho de que signos y formas constituyen un alfabeto que configura una verdadera escritura plástica”²⁰. De modo tal que la obra se convierte en completamente legible.

Las palabras de su esposa, Lita Xul Solar, resultan esclarecedoras: “durante toda su vida una de las preocupaciones constantes de Xul fue la paradoja de que el lenguaje en lugar de servir de vehículo de comunicación (y él agregaría: de comunión) resultara por su equivocidad un elemento de aislamiento”²¹. En la búsqueda de una escritura sintética y libre de equívocos que respondiera a las demandas de una humanidad acosada por la falta de tiempo para dedicarse a sí misma, imaginó la panlengua. Los ensayos que fueron múltiples, constantes y consecuentes lo condujeron luego de descartar numerosos intentos, a una serie de grafías que permitieran un pensamiento cada vez más ágil y complejo.

Los idiomas siempre atrajeron a Xul Solar, su pasión políglota lo llevó a manejar ocho lenguas y conocer otras tantas. En ese contexto no es extraño que concibiera la panlengua, y lo que él denominaba creol o neocriollo, cuyo objetivo era ofrecer una solución al problema de vincular a los hombres a través de una sola lengua.

Sostiene Osvaldo Svanascini que Xul, estudioso de las religiones, sabía de la plegaria musulmana conocida como “La fatia”, representada por un círculo, y que principia: “¡En el nombre de Dios clemente y misericordioso!”. Esta oración puede ser vista como antecedente de las aplicaciones pictórico-caligráficas en la obra de Xul. Continúa el mismo Svanascini: “para Xul Solar el deseo de comunicación entre los seres fue clave inestimable. Vio que lo podía lograr muy eficazmente a través de la astrología y los sistemas de escritura. Por eso en los últimos años se abocó a realizar con mayor insistencia un sistema de pintura-escritura. Los pintores japoneses iniciados en el rigor de la caligrafía presintieron que “la pincelada es el hombre” y a través de ella conseguían “hacer visible lo invisible”, que no es otra cosa que sugerir una idea y hacerla abstracta mediante el concepto caligráfico. Y culmina: “Xul esperaba que estas pinturas fueran simplemente leídas como una oración,

²⁰ Lita Xul Solar, y otros. “Las grafías de Xul Solar” Revista de arte. (s. d./ s. f.). Biblioteca Museo Xul Solar, Buenos Aires Argentina

²¹ Ibidem

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Enunciada por la Dra. Emilia Ferreiro

un mantra o un mandala que ayudara a encontrar una manera de redención (...)”²².

Según Xul esta lengua “se escribe tal como se pronuncia, tiene raíces básicas, unívocas e invariables, combinables a voluntad, de fonética fácil, musical, y en ella todos los sonidos pronunciables están registrados. Estas características deben ser, por madura reflexión toda una categoría de ideas clasificadas por las vocales dispuestas en polaridad positiva y negativa (...)”²³

Svanascini sostiene que la panlengua es el deseo de ligar disciplinas dispares como la astrología, la música o la plástica. “El diccionario de la panlengua que pondré oportunamente, es el tablero de panajedrez”²⁴. Y Borges, apunta: “El panjuego fue un juego, un diccionario, un horóscopo, una partitura de música, un poema, es decir: era todo”²⁵

“Xul Solar proviene de orígenes diversos –reflexiona Beatriz Sarlo-. Su padre, Emilio Schulz, era alemán, su madre, Agustina Solari, italiana. Desde temprano decide cambiar su nombre, combinando y sintetizando sus orígenes en una forma castellana del apellido de su madre. Este gesto ilustra uno de los debates más apasionantes de la época, el referido a los orígenes europeos de la multirracial población argentina y a la hegemonía amenazada de la élite social hispana frente a la creciente inmigración proveniente de todas partes de Europa.

El lenguaje es el punto en cuestión especialmente en un país donde la reciente inmigración introduce rasgos de sus propias lenguas en el ámbito cultural. Tanto Xul como Borges juegan con la idea de los lenguajes artificiales.

No es arriesgado leer los lenguajes inventados por Xul y Borges como una doble respuesta programática a un particular desafío histórico que conlleva, por un lado, un libre y abstracto impulso de alegre invención, y por el otro, una reflexión conflictiva sobre la naturaleza de las razas.

Ambos lenguajes (neocriollo y panlengua) –concluye Sarlo- pueden considerarse como alternativas simbólicas al malestar sufrido por el castellano, bajo la presión de palabras, imágenes y sonidos de orígenes remotos. Borges, que siente un malestar similar, reconoce el precedente y la influencia de Xul Solar en sus reflexiones sobre lenguajes imaginarios. Y las lenguas inventadas en su relato “Tlon Uqbar, Orbis Tertius” le deben mucho a Xul”²⁶.

22 Svanascini, Osvaldo. “Xul Solar”. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1962. Ministerio de Educación y Justicia, Biblioteca del sesquicentenario. Dirigida por el Prof. Héctor Blas González. P. 46

23 Op. cit., p. 8

24 Op. cit., p. 9

25 Borges, Jorge Luis. Conferencia. Fundación San Telmo, 3 de septiembre de 1980.

26 Sarlo, Beatriz. “El caso Xul Solar. Invención fantástica y nacionalidad cultural”. Museum of Modern Art Oxford 1994.

A contramano de la panlengua, la neolengua ideada por George Orwell en la archiconocida “1984”, proveía no sólo de un medio de expresión a los devotos del partido totalitario, sino que tenía por fin último fomentar el pensamiento unilateral imposibilitando otras formas del pensar. Si la panlengua fue concebida para asegurar una comunicación más fluida entre el género humano, y a través de ella generar otra profundidad de pensamiento, la neolengua, en cambio, se originó en la necesidad de restringir tanto como fuera posible el área de pensamiento, o como lo expresa su autor: estrechar el radio de acción de la mente. Ello se conseguía –según Orwell - “inventando neologismos y desnudando las palabras”. La intención –continúa- era formar un lenguaje (...) tan independiente de la conciencia como fuera posible (...) que surgiera de la laringe sin involucrar en absoluto los centros del cerebro”²⁷. Lo que se lograba por un lado destruyendo la palabra. “Podando el idioma hasta dejarlo en los huesos”²⁸. Y por otro “(...) disparando opiniones tan automáticamente como una ametralladora las balas”²⁹. El proceso lo completaba la textura de las palabras, algunas de las cuales constituían una verdadera taquigrafía verbal.

En la novela de Orwell, la neolengua aparece como obligada fase final de un proceso de domesticación del individuo y control de la sociedad. Puede un Estado totalitario apoderarse de la vida de sus ciudadanos, pero no los controlará hasta no haber fagocitado su pensamiento, o lo que es lo mismo aniquilado su conciencia.

Orwell fantasea con la posibilidad de que un individuo que no hubiese hablado más que neolengua no podría concebir ciertas situaciones, dado que no existirían las palabras para definirlas, explicarlas o pensarlas. En consecuencia serían inimaginables. Si el pensar se transforma en un ejercicio unidireccional y de mínimo espesor, desviarse de la única vía posible resulta improbable.

Por último llegaría el día en que la neolengua sustituyera completamente a la actual-proceso que para el autor se consumaría hacia 2050-, y con ello el último nexo con el pasado se habría roto. “La revolución será completa cuando la neolengua sea perfecta”³⁰ –vaticina un personaje-. Nada haría sospechar que las cosas alguna vez habían sido de otro modo, porque todo el clima de pensamiento sería otro. “En verdad –concluye el mismo personaje- no habrá pensamiento en el sentido en que ahora lo entendemos. La ortodoxia significa no pensar,

Argentina 1920-1994. Editado por David Elliot. Biblioteca Museo Xul Solar, Buenos Aires, Argentina. P 34-39.

27 Orwell, George. “1984”. Emecé Editores. S. A. 2006. 7ma. edición. Argentina. P 315-316

28 Op. Cit., p. 58-61

29 Op. Cit., p. 324

30 Op. Cit., p. 60

no necesitar pensamiento”³¹. La sola posibilidad de que algo así sucediera resulta aterradora. Más tranquilizador sería suponer que todo es producto de la febril imaginación de un escritor, pero de diversas maneras esto cíclicamente ha sucedido; Borges mismo ha hecho que una de sus criaturas reconociera: “Cada tantos siglos hay que quemar la biblioteca de Alejandría (...)”³².

La reflexión que sugiere la nocturna fantasía de Orwell es no sólo la obvia conclusión de la interdependencia entre palabra y pensamiento, sino la incontrastable realidad de que una lengua, un idioma constituyen un modo de pensar. Julián Marías reflexiona con poesía en esa dirección. Refiriéndose al “to be” inglés, se preguntaba cierta vez si una persona educada en esa lengua podía comprender que “se puede estar sin ser”. Según Derrida la concepción del mundo varía sensiblemente ya sea que el individuo se haya formado en la escritura ideogramática o fónica.

Los análisis neurolingüísticos parecieran indicar una tendencia en esa dirección. Como sabemos esta ciencia se centra en el estudio de las relaciones entre cerebro y lenguaje y sugiere que -como resultado de un proceso genético que comienza en la concepción- la mayor parte de la humanidad viene al mundo con un hemisferio cerebral izquierdo que, a largo plazo, se convertirá en la parte dominante de los procesos de codificación y decodificación del lenguaje. Un número mucho menor de seres humanos, en su mayor parte zurdos o ambidextros, desarrollan esa función en el hemisferio cerebral derecho. Aparentemente este desarrollo estaría condicionado al del habla y al aprendizaje de la lectura. Estudios realizados en sujetos habituados a leer ideogramas arrojaron que ciertas funciones específicas del lenguaje predominan en zonas cerebrales diferentes de los lectores de alfabetos fonéticos³³. Si percibimos diferente, entendemos la realidad de modo también diferente, lógico resulta pues, que concibamos al mundo de modo diferente.

DE LOS DIBUJOS DE LEÓN FERRARI O DE LA SUPRESIÓN DE LA FRONTERA ARBITRARIA ENTRE DIBUJO Y ESCRITURA.

El dibujo, esa otra forma de pensamiento, lleva de la escritura no significativa -como la denomina su autor- al retorno a la escritura como sistema incomprensible, para arribar por fin a la distorsión caligráfica, con que la impronta gráfica de León Ferrari queda registrada en papel.

Reflexiona Luís Camnitzer, y dice: “al buscar una nueva caligrafía o al deformar las caligrafías conocidas,

31 Op. Cit., p. 61

32 Báez, Fernando. Op. Cit. Cita del “Libro de arena” de J. L.

Borges. P 29

33 Manguel, Alberto. Op. cit..P. 53

Ferrari busca borrar la frontera arbitraria entre el dibujo y la escritura”³⁴. La relación de este artista con la escritura y el dibujo -prolífica y consecuente- es de larga data. Baste recordar -más allá de su estrecha relación con Rafael Alberti- el hecho de que escribió poesía y prosa. El interés de Ferrari por la palabra escrita incluye, tanto lo puramente caligráfico, como la concepción de un mensaje cuyos códigos no son hechos naturales sino que responden a convenciones establecidas. Camnitzer destaca esta particularidad cuando escribe: “aún cuando a veces en sus exploraciones Ferrari llega a coincidir formalmente con Michaux y con Klee y “escribe” un texto para convertirlo en dibujo, generalmente se ubica dentro de la tradición caligráfica convencional, donde lo que importa es la apreciación estética como un enriquecimiento del significado a la vez que exporta a éste hacia formas que originalmente no lo tienen. En obras posteriores (sus alfabetos de la década siguiente) el significado literal desaparece totalmente y los signos se convierten en un código en donde es el lector quien tiene la función de importarlo para decodificarlo en forma individual y pasajera.”³⁵

Los primeros dibujos que ven la luz, datan de 1962. Dos años más tarde produce con Rafael Alberti “Escrito en el aire”, donde entrelaza dibujos y poemas conjuntos. Se hace evidente en estas obras, además de la sincronización con el ritmo de la escritura, una íntima relación entre lenguaje, materiales y soporte papel. Reconoce que para potenciar su discurso, de por sí combativo, se vio obligado a cambiar el modo habitual de plasmarlo. “Si decís las viejas cosas con las viejas palabras, no llegan³⁶” -observa el propio Ferrari-. “El lugar común mata la idea que se está expresando”. “Empecé en el ’62 a hacer un vocabulario con palabras del diccionario que no entendía, y después las usé sin entenderlas Yo decía: Cuando entré en la casa Alafia estaba jabalconándose al impiedoso gazafatón añojada envedijada entre la estornija. Es decir, son como abstractas en cierto modo o incompresibles, sólo que por las palabras en sí mismas³⁷.”

En el escueto período que abarca desde 1962 a 1965, Ferrari produjo lo fundamental de sus primeros dibujos y cimentó las bases del posterior repertorio de su trabajo. Los dibujos abstractos, como *Músicas*, *Escrituras deformadas* y “Carta a un general”, para llegar finalmente al “Cuadro escrito”.

Discrimina tres etapas de su producción gráfica:

34 Borges, J. L., Paz, O., Giunta, A., y otros, op. cit. P. 40

35 Op. cit. P. 40

36 “León Ferrari: The Architecture of madness”, Universidad de Essex, UECLAA, Marzo de 2002, Entrevista desgrabada por Valeria Orsi. Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=tmptFlq6OaA> (Parte 1) <http://www.youtube.com/watch?v=Txb6NWWZoZs&feature=related> (Parte 2)

37 “León Ferrari: The Architecture of madness”. Ibid.

“primero fue la escritura no significativa o escritura no figurativa (...). Después de eso -que era como una crítica a la escritura- resulta que caí en la escritura, como el “Cuadro escrito”. Y más tarde -creo que después, o antes- hice la escritura incomprensible, deformando la escritura común. (...) hay unas cuantas que las hacía en esa forma porque me facilitaba inventar. Una cosa es inventar el signo, y otra cosa es tener un signo y deformarlo³⁸.”

Un año más tarde llega la primera “Carta a un general” (1963) que muestra letras y palabras distorsionadas, las que por momentos revelan una escritura que puede descifrarse, para quedar luego atrapada dentro una urdimbre de líneas. Ferrari las llama escrituras deformadas, diferenciándolas de los denominados dibujos escritos, en los que no existe texto. Luis Pérez-Oramaz -curador de arte latinoamericano del MoMA, y responsable curatorial de la reciente muestra del maestro argentino y la artista suizo-brasileña Mira Schendel, en el museo neoyorkino- destaca que Ferrari “nunca abandonó la esencia de la palabra en su obra, más allá de que haya producido repertorios abstractos”³⁹. Y agrega: “lo que hace Ferrari es darle continuidad a un problema fundamental del arte visual occidental, que es su tensión con el verbo. Cuál es la relación de desproporción, de asimetría entre la posibilidad de representación visual y la posibilidad de nominación”⁴⁰.

Más tarde el artista produce “Cuadro escrito”. Esta obra es el resultado de una intensa práctica del dibujo que lo conduce de la abstracción a las escrituras distorsionadas e ilegibles, a la caligrafía refinada y sensible de sus cuadros escritos.

“Ferrari es un artista enfocado en el aspecto del lenguaje, que manifiesta y muestra al lenguaje encarnado y vinculante, al lenguaje como materialidad escrita y como huella, al lenguaje como temblor de una mano y como estremecimiento de un cuerpo: el lenguaje estremecido, como sujeto irrepetible y como vicario de la voz”⁴¹.

Noé Jitrik escribió en su notable “La mano”, con que prologara la muestra “Escrituras y esculturas”, “yo sentí lo que en realidad quería hacer [Ferrari] era una arqueología del signo porque sus grafías hurgaban en la letra constituida y reconocible para ir atrás, siempre atrás, como queriendo llegar al punto y al momento en que el signo podría haberse constituido, ese signo que damos por hecho y con el que nos manejamos, logro del sentido en toda su plenitud; ese más atrás se aleja en el instante mismo en que se lo quiere asir y si el modo de su ser tantálico es fuente de angustia es también brote

de la pasión pictórica, perseguir el origen del signo es pintar, es entrar en materia y en la materia”⁴².

“Ferrari talla sus poemas en braille” —escribe Andrea Giunta- En ellos “la visión y el tacto se funden en una combustión intelectual de los sentidos”⁴³ —dice refiriéndose a los “Manuscritos”. Pero algo ha cambiado. No existe en ellos la tensión entre la línea y el plano presente en “Barjuleta cabruñada”. No es el rasgo ornamental del ejercicio caligráfico en el que las palabras se acomodan como por su propio acuerdo. Tampoco es el signo que ulula trémulo lanzado al papel. Ni los enjambres lineales de décadas anteriores. Por momentos remeda los vacilantes intentos de un niño que escribe un texto copiado. Por momentos es decidido grafismo vigoroso, exacerbado, potente. Por un instante es la caligrafía de un escolar aplicado, y también, complejo entrevero. Y es todo eso a una vez.

“Lo propio de Ferrari es la presencia del lenguaje como acto de enunciación, no como enunciado neutro —sostiene Pérez-Oramaz-. Pero lo fundamental es que para Ferrari la utopía del arte es alcanzar a encarnar algo como la voz, que es algo completamente distinto de la palabra. La palabra escrita es como una voz cancelada. Es una voz que se silencia para dar lugar al signo escrito. En ese caso, se trata de dejar el rastro, el síntoma, la presencia física, inscriptiva, de la palabra como voz en el soporte visual.”⁴⁴

HENRY MICHAUX O LAS PROPIAS VACILACIONES DEL ESPÍRITU

“Una línea se encuentra con otra línea, Aventurera de líneas. Una línea por placer de ser línea, de ir, línea. Puntos. Polvo de puntos. Una línea sueña. Hasta entonces nadie había dejado que una línea soñara.”
“Aventuras de líneas”.

Sobre Paul Klee. 1954

Nació en Bélgica, donde “casi siempre se sintió mal”⁴⁵, luego su aventurera juventud lo llevó de Savannah a Río de Janeiro y Buenos Aires, entre otros destinos, sin que se tengan registros de esos pasos. No obstante se sentía cómodo en París, donde llegó con cierto conocimiento de las vanguardias, que bullían en la Bélgica de la primera posguerra. Para ese momento ya había escrito dos libros: “Les rêves et la jambre”, y “Flaves des origines”. Toma allí contacto con poetas, particularmente con los surrealistas. Viene al caso insertar una observación de Borges (quien lo conoció tiempo

38 “León Ferrari: The Architecture of madness”. Ibid.

39 Chatruc, Celina. “La palabra como voz”. Entrevista. Revista ADN Cultura/ Diario “La Nación”. 24-4-10, p. 23

40 Ibidem

41 Ibidem.

42 Borges, J. L., Paz, O., Giunta, A., y otros. Op. cit. P. 70.

Cita de “La mano” de Noé Jitrik, prólogo a la exposición

Escrituras y esculturas de León Ferrari. Buenos Aires, Álvaro Castagnino Galería de Arte, 1991.

43 Ibidem, p. 11.

44 Celina Chatruc. op.cit., p. 22

45 Op. cit., p. 85

después), cuando dice: “no profesaba ninguna de las supersticiones de aquella fecha. Descreía de Paris, de los conventículos literarios, del culto, entonces de rigor, de Pablo Picasso. Con pareja imparcialidad, descreía de la sabiduría oriental. Todo esto se confirma en un libro “Un barbare en Asie”, que yo traduje al castellano no como un deber sino como un juego. (...) Por aquellos años no sospechaba lo que Oriente le daría o, de manera misteriosa, ya le había dado. Admiraba la obra de Paul Klee y la obra de Giorgio de Chirico”⁴⁶.

Juan Manuel Bonet escribe: “la poesía, pero muy pronto también la pintura. Como otros poetas, en un cierto momento Michaux necesitó de esa extensión que para no pocos –empezando por Víctor Hugo– representa la pintura”⁴⁷. Inaugura su discurso visual con un dibujo lineal publicado en 1927. En las primeras realizaciones del universo de Michaux aparecen los alfabetos, las ciudades, los animales (por momentos, monstruos), las aves, los insectos, las larvas. A veces todo eso junto.

“Como Aldous Huxley exploró los alucinógenos y penetró en regiones de pesadilla –diría Borges– que inspirarían su pincel y su pluma”. Hacia el final de la década del ’30 se consolidaba su obra gráfica, que mereció la notable glosa que le obsequiara Octavio Paz: “Las primeras tentativas plásticas de Michaux fueron dibujos de líneas y alfabetos. El signo lo atrajo desde el comienzo. Un signo liberado de su carga conceptual y más cerca, en el dominio oral, de la onomatopeya que de la palabra. La pintura y la escritura se cruzan en Michaux sin jamás confundirse. Su poesía quisiera ser ritmo puro mientras que su pintura está como recorrida por el deseo de decir. En un caso, nostalgia de la línea y, en el otro, de la palabra. Pero sus poemas

en la frontera de la glosolalia y del silencio, dicen; y sus pinturas, al borde del decir, callan. Lo que dice su pintura es intraducible al lenguaje de la escritura y viceversa. (...) El más allá de lo visible que es también el más allá de lo decible (...)”⁴⁸.

La serie “Mouvements” constituye otro momento clave de su producción en el que la gestualidad, la decidida impronta, la huella, la mancha, reflejan fielmente la intimidad de su ritmo interno. “El propósito de Michaux no es remedar al escritura oriental, sino al igual que Mark Tobey, asimilar algo de su espíritu. (...) Las enormes tintas chinas de los años ’60 y ’70 constituyen el mejor epílogo imaginable de esta pintura. En ellas despliega su soberbio talento para la batalla gestual, para un baile que implica todo el cuerpo, para la acción”⁴⁹.

“No me parece que la pintura de Michaux sea una pintura abstracta –afirma con convicción el gran Francis Bacon–. Pienso que Michaux es un hombre muy inteligente –inteligente y sumamente despierto– perfectamente conciente de la situación en que está metido. Me parece que a nivel del Tachismo o de los signos no figurativos es lo mejor que se ha hecho. Lo veo muy superior desde ese punto de vista a Jackson Pollock... Su pintura es esencialmente más objetiva, su poder de sugestión es mucho mayor, (...) esta pintura se esfuerza por alcanzar, por caminos desviados, una nueva definición de la figura humana, por medio de signos radicalmente ajenos a los signos ilustrativos –pero que no dejan de remitir a la figura humana– la figura de un hombre que en general parece avanzar a través abismos o cosas por el estilo.”⁵⁰

46 Op. cit., p. 97

47 Op. cit., p. 85

48 Op. cit., p. 145

49 Borges, J. L., Paz, O., Giunta A., y otros. Op. cit, p. 87

50 De un diálogo con David Silvestre.

REFLEXIONES FINALES

El dibujo ha trazado un largo camino desde la pre-historia hasta nuestros días. Se ha revelado y se revela en renovadas metamorfosis. Ha hablado del hombre y al hombre con su lenguaje misterioso intraducible por vía de la palabra. En los inicios latía en él –como un alma gemela- el germen de la escritura: luego dibujo y escritura evolucionaron independientemente. A lo largo de su historia (que es la historia de la humanidad) el dibujo, hijo del pensamiento, transmite ideas en territorios donde las palabras son ajenas.

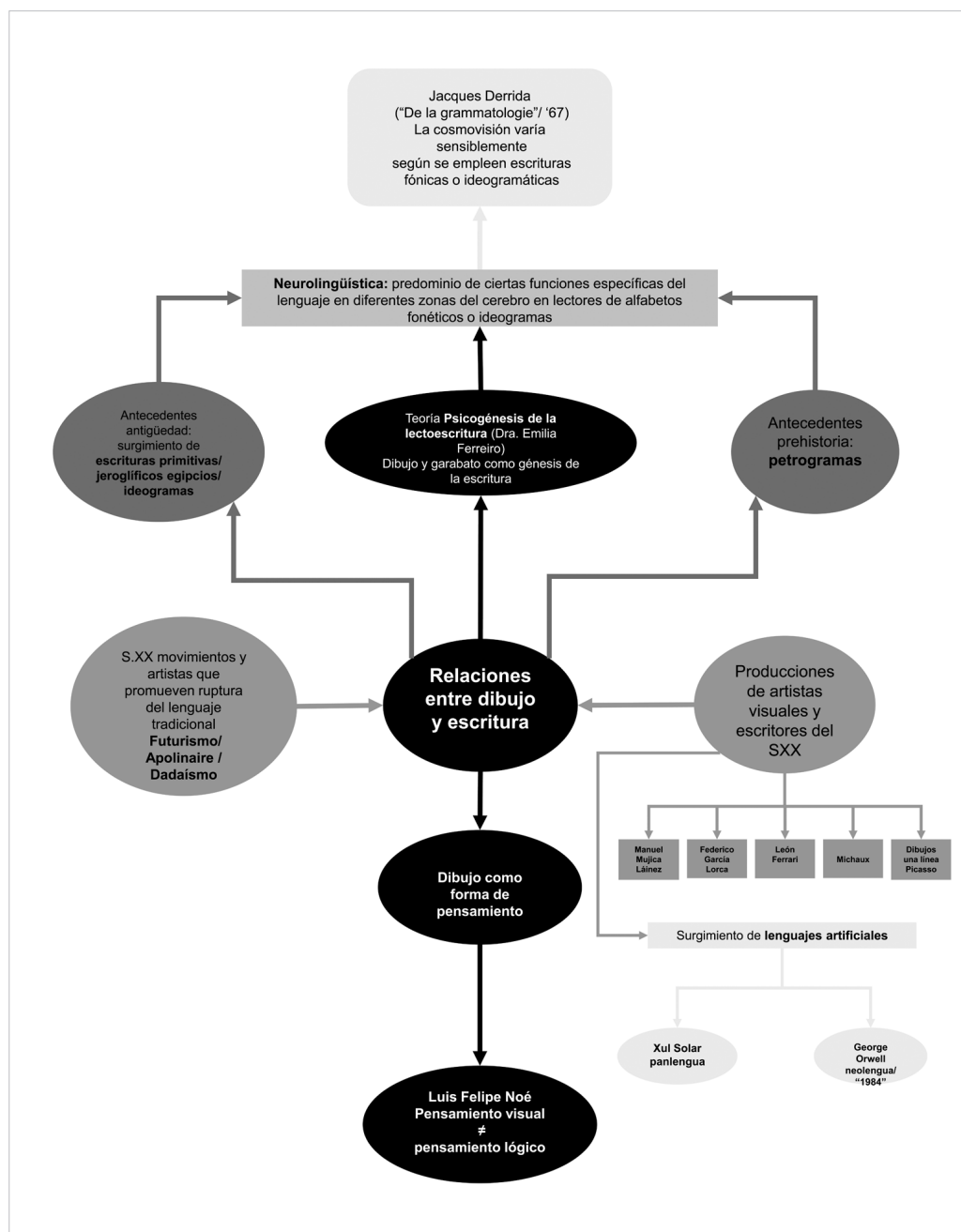
Cuando un niño toma un lápiz por primera vez y descubre la línea participa de un milagro inefable y el dibujo vuelve a nacer. Y será forma y letra, todo a una vez. La intuición de Xul Solar ya lo sospechaba, después llegaría la panlengua y el lenguaje se volvió más visual que audible. La comunicación entre los hombres tal como lo había soñado, podía trocarse comunión. Pero el lenguaje (cualquiera sea) es una forma de pensar e instaura su propia cosmovisión. El lenguaje amputado que la nocturna fantasía de Orwell ideó para “1984”, era funcional a la necesidad de cancelación del pensamiento y la acción. La panlengua de Xul Solar y la neolengua de Orwell, se encuentran en las antípodas. Tan unimaginable sería la panlengua en “1984”, como la neolengua para la honda comunión entre los seres humanos a la que aspiraba Xul.

León Ferrari y Henry Michaux no se conocieron, pero se habrían entendido. Sus dibujos aunque callan instauran un diálogo silente en la frontera del decir. La misma línea vibra en la pluma de Ferrari y en el pincel de Michaux de modo diferente y similar a la vez. El plano se ensancha, se expande, nace la mancha, se hace gota, más allá la línea, esencial, se impone. Plano, mancha, gota, línea, sueñan aunque sueñen sueños distintos. En la obra de los dos artistas el dibujo y la escritura se reúnen otra vez, y similar al hombre de Platón, ambos se encuentran sin confundirse como si nunca se hubiesen separado.

La escritura y el dibujo dialogan desde que los dos eran uno, y cada vez que inauguran nuevos diálogos, también inauguran nuevas formas de pensar, de decir, de comprender y de significar.

BIBLIOGRAFÍA

- “Picasso’s One Liners”, introducción Thomas Heyden. Ediciones Z Barcelona, 1997.
- Borges, J. L., Paz, O., Giunta, A., y otros. “León Ferrari/ Henri Michaux: Un diálogo de signos”. Catálogo-libro de la muestra homónima. Ciudad de Buenos Aires, Editado por Galería Jorge Mara, 2009.
- Perednik, J. S., A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari, y otros. “Poesía Concreta”. Biblioteca Básica Universal, Buenos Aires, Centro Editor de América latina, 1982.
- Noé, Luis Felipe. “Noé en línea” Mis aproximaciones al dibujo. Catálogo Antológica, Ciudad de Buenos Aires, MAMBA, Mayo 2007
- Mujica Láinez, Manuel. “Luminosa espiritualidad”. Asunto Impreso Ediciones, Buenos Aires, Argentina. 2004.
- Manguel, Alberto. “Una historia de la lectura”. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1998.
- Báez, Fernando. “Historia universal de la destrucción de los libros”. De las tabillas sumerias a la guerra de Irak. Ediciones Destino S.A. Barcelona, España, 2004.
- Orwell, George “1984”. Emecé Editores. S. A. Argentina, 2006.
- Svanascini, Osvaldo. “Xul Solar”. Ministerio de Educación y Justicia, Biblioteca del sesquicentenario. Dirigida por el Prof. Héctor Blas González. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas 1962.
- Artículos periodísticos
- López Anaya, Jorge. “Evidencias de la unidad perdida”. Diario La Nación. Sección 6/ Suplemento Cultura/ pág. 6. Dom. 3-06-07.
- Chatruc, Celina. “La palabra como voz”. Entrevista. Revista ADN Cultura/ Diario “La Nación”. 24-4-10, p. 23 a 25.
- Xul Solar, Lita, y otros. “Las grafías de Xul Solar” Revista de arte. [s. d./ s. f.]. Biblioteca Museo Xul Solar, Buenos Aires Argentina
- Sarlo, Beatriz. “Invención fantástica y nacionalidad cultural. El caso Xul Solar”. Museum of Modern Art Oxford 1994. Argentina 1920-1994. Editado por David Elliot. Biblioteca Museo Xul Solar, Buenos Aires, Argentina. P 34-39.
- Sitios Web
- <http://www.findelmundo.com.ar/belengache>
- <http://www.youtube.com/watch?v=tmplsFlq6OaA>
<http://www.youtube.com/watch?v=Txb6NWWZoZs&feature=related>



VISUALIZACIÓN DIGITAL DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE LOS SIGNOS. ESCRITURA DEL ÁRBOL AL RIZOMA

TERCERA PARTE

04_2 Claudia Valente

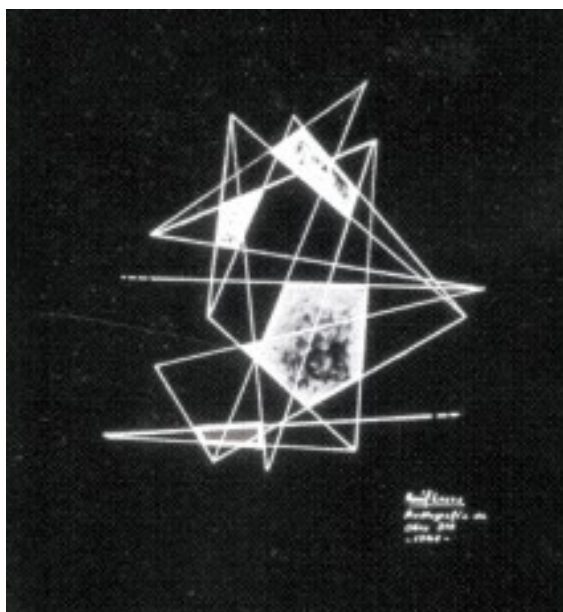
En la construcción de signos visuales, el productor enfrenta una totalidad de posibilidades entre las que elige algunas para configurar el signo. El proceso es complejo y parte del diálogo entre idea y materia queda encriptado en el pensamiento, entonces montamos un arcano sobre el nacimiento de los signos que oculta la sistematización de su producción.

Es la incorporación de soportes no tradicionales a las artes contemporáneas un evento que podría develar la existencia de recorridos y lugares claves del pensar creativo ya que integra no solo materialidades sino también conocimientos y métodos de otros campos de estudio.

En este recorte específico, un ejemplo para iniciar la reflexión sobre la metodología de producción visual es el argentino Raúl Lozza. Su obra fue planificada a partir de la estructura de fórmulas matemáticas. El artista inventó un método llamado “cualimetría”, con pasos estructurados de manera sistemática y numérica, establecía una correspondencia lógica entre las medidas de las figuras y sus colores. De ese modo, Lozza estableció un plan para la construcción de imagen. Además de este aporte introdujo el concepto del color definido desde lo numérico. Este avance hacia las metodologías de las ciencias hace que, actualmente en el campo de las artes electrónicas, se rescate a Lozza como un precursor en el entendimiento de la lógica en la imagen digital. / imagen_1/ pág_ 60

En esta dirección encuentro que la materialidad digital con sus dimensiones espacio temporales y su comportamiento lógico se convierte en un dispositivo clave para observar los aspectos procesuales de la producción de lenguaje visual.

Las obras digitales hacen posible visualizar el procesamiento de datos, en estas los procesos lógicos y numéricos se transforman en imágenes temporalizadas que bien pueden ser metáfora o representación de nuestro pensamiento.



Raúl Lozza, Obra 1048, 1991.

Óleo sobre madera. 200 x 150 cm. Y estudio Cualimétrico

En el marco de la investigación sobre metodologías para la producción visual dirigida por el prof. Norberto Pagano, estudiar el impacto de los dispositivos digitales ofrece ejemplos categóricos para entender la morfogénesis rizomática del lenguaje, figura que se esboza en el modelo sistematizado en esta investigación: “Árbol de proyección”.

Con la finalidad de ampliar esta propuesta metodológica nos proponemos analizar un grupo de obras electrónico-digitales.

Algunos aspectos secundarios de la documentación de producciones de esta naturaleza aportan al estudio que enfrentamos. Generalmente se trabaja en grupo y para la coordinación del trabajo se vuelve necesario explicitar los procedimientos, acordar distribución y sincronizar tareas. También es habitual que el trabajo se realice en etapas, primero se hacen prototipos de prueba y después de comprobada su eficiencia, se realiza la producción en su aspecto acabado. Suele suceder que el costo impone buscar subsidio económico de alguna institución y esta condición obligue a documentar el proceso y los resultados con detalle, generalmente, este es uno de los requisitos acordados entre la entidad que otorga el dinero y los realizadores. El conjunto de estos factores determina un alto grado de exposición del proceso. Tomar para esta investigación obras definidas dentro de estos parámetros aumenta las posibilidades de reconocer los recorridos. Es posible que algunos de los aspectos descubiertos aporten al entendimiento del sistema de producción de los signos visuales.

Representaciones espaciales del proceso de producción visual:

EL ÁRBOL Y EL RIZOMA

El modelo propuesto por el prof. Norberto Pagano, “Árbol de proyección” propone sistematizar gráficamente el proceso de obra con el objetivo de auxiliar al productor en la planificación de sus operatorias para generar lenguaje.

El esquema propuesto se estructura a partir de un nodo primario que al ramificarse se bifurca y puede concentrarse en otros nodos para continuar un crecimiento con posibilidad de interconectarse o recibir influencia de nodos que se insertan desde otro origen. El recorrido total reconoce la existencia de una evolución en etapas: la heurística, la crítica y la de síntesis creadora¹. En general, los ejemplos gráficos que podemos observar en los artículos del Prof. Pagano ubican el nodo primario en la base de la imagen y el desarrollo se dibuja de forma ascendente. En cierto modo, el esquema es análogo al dibujo de un árbol y su secuencia de crecimiento.

Para confrontar el formato árbol de proyección con el esquema de obras digitales desarrollaré a continuación algunos conceptos indispensables como “digital”, “base de datos” y “programa”.

Digitalizar la información significa numerizarla, desmenuzarla, fragmentarla hasta reducirla a una representación numérica. La conversión a números o a bits hace que la información pueda copiarse indefinidamente sin deterioro de sus propiedades. La informática abre la posibilidad de crear universos audiovisuales aplicando directamente leyes físicas y ecuaciones matemáticas

Toda la información se almacena en una base de

¹ Ver artículos del Prof. Pagano en esta misma publicación.

datos², según Lev Manovich, esta es la principal forma de expresión cultural de nuestros tiempos. La base de datos posibilita organizar un conjunto de los elementos individuales, en igualdad jerárquica. El usuario puede realizar distintas operaciones como mirar, navegar o buscar en el orden que él elija. “La base de datos representa el mundo como una lista de elementos, que se niega a ordenar.”³, es una nueva manera de estructurar nuestra experiencia del mundo.

El programa, conjunto de instrucciones para operar con los contenidos, constituye el objeto informático que complementa la base de datos. Cualquier tarea o proceso se reduce a un algoritmo, a una secuencia última de operaciones numéricas. En el campo audiovisual el programa sirve como asistente en la producción de una obra, permiten al autor el ensayo y la prueba sin modificar el original. También puede actuar como intermediario en la liberación de información, en base a esta función se crean las obras interactivas que permiten graduar el ritmo de intercambio de la información y adecuarlo a cada espectador. La interactividad inaugura una lectura particular en lo relativo al despliegue del tiempo, la obra no se contempla sino que se explora.

La base de datos cuenta con acceso aleatorio o sea la posibilidad de recuperar de manera interactiva los datos almacenados, permite que el proceso de lectura se cumpla como un trayecto definido por el lector-operador, a lo largo de un universo de contenidos donde los elementos son dados en forma simultánea. El lector puede entrar al dispositivo a partir de cualquier punto, seguir en cualquier dirección y retomar en cualquier sitio ya recorrido.

“La disponibilidad simultanea de todas las posibilidades articulatorias del texto-verbo-audiovisual favorece un arte de la combinación, un arte potencial, en el que, en lugar de una obra terminada, se tiene solo sus elementos y sus leyes de cambio definidas por un algoritmo combinatorio”⁴. Las características hasta aquí descritas muestran la relación entre el formato digital y los “recorridos no lineales o rizomáticos”.

La figura metafórica rizoma⁵ fue introducida por G Deleuze para definir las construcciones que reúnen eslabones semióticos de todas naturalezas conectados a modos de codificación muy distintos poniendo en juego no solo regímenes de signos diferentes, sino también, estatutos de estados de las cosas. Un rizoma

puede romperse en cualquier parte, siguiendo líneas indeterminadas, puede segmentarse, estratificarse, fugar permanentemente.

Inferimos que de utilizar medios digitales para la graficación del pensamiento productor de signos, los esquemas ganarían en dinamismo, desestabilizando los esquemas estáticos.

PROYECTO “PARÁSITOS URBANOS”

Gilberto Esparza, artista mexicano es el realizador de una serie de robots que conforman el proyecto Parásitos urbanos⁶. La documentación de esta instalación pública es un ejemplo paradigmático del modo de mostrar obras en soportes electrónico-digitales⁷. / imagen_2/ pág_ 62

Entrando a un sitio Web⁸ podemos conocer la complejidad del proyecto. El despliegue de los elementos da visualidad al proceso. El formato de la página Web, sus recorridos múltiples, la conjunción de discursos textuales y en video permite entender que la serie de robots responde a un concepto central pero cada una de las ideas desarrolla un perfil particular. El concepto de “serie”, habitual en las artes visuales, se asimila fácilmente al de rizoma y se corresponde naturalmente con el recorrido no-lineal de la Web.

La página online invita a navegar con el mouse el dibujo de una ciudad virtual, las luces intermitentes del cartel publicitario sobre un edificio anuncia el nombre del proyecto, si hacemos doble clic en el mismo, accedemos a conocer el concepto y cada una de las subespecies de parásitos - robots que lo componen. La lectura se ramifica y no hay una única dirección posible, podemos seguir navegando por los rincones de la ciudad virtual. Al pasar con el cursor entre los edificios y los cableados descubrimos animaciones de los parásitos, podemos activar desde allí ventanas en la que encontramos la descripción del robot y el registro en video de su instalación en algún espacio público. El ingreso al conjunto de información impone el comportamiento lúdico, rizomático y no lineal. Es posible acceder a más información sobre el proyecto, a la biografía del artista, del equipo de técnicos, a las exhibiciones, a los links vinculados. Me detendré en el video que documenta el proceso de producción.

El video sobre el proceso de realización del Parásitos urbanos comienza mostrando a Gilberto Esparza en la cima de una montaña de basura metálica, revolviendo

2 En informática se define base de datos como un conjunto estructurado de datos, una colección de elementos. Hay distintos tipos, jerárquicas, en red, relacionales y por objetos, varían en la organización de los datos y los modos de búsqueda.

3 Lev Manovich

4 MACHADO, Arlindo [1998]. “El advenimiento de los medios interactivos” en El medio es el diseño de LA FERLA Y GROISMAN (compiladores). Eudeba. Buenos Aires

5 El término rizoma alude a las raíces con ese nombre cuya característica es extenderse superficialmente y ramificarse en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos o tubérculos.

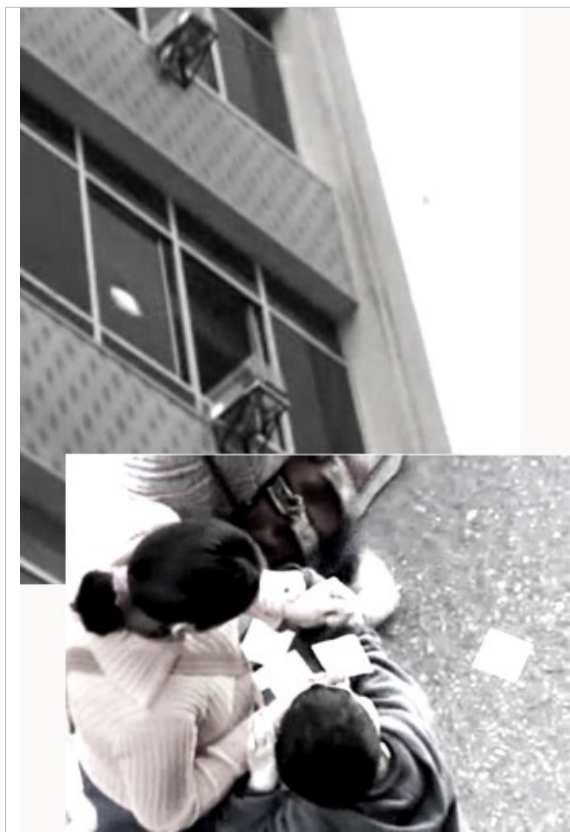
6 <http://www.parasitosurbanos.com/parasitos/proyecto.html>. Consultado: 30-03-2010

7 Parásitos urbanos se logró en su primera etapa con el apoyo económico de la Fundación telefónica de España (Premio VIDA 9.0) y del programa de apoyo a la producción e investigación en artes y medios del Centro Nacional de las Artes de México

8 El diseño de la página Web en la que se exhibe el proyecto completo es parte del desarrollo total y fue concebido en grafica y programación por Esparza con el asesoramiento de Myriam Beutelspacher.



2_ Gilberto Esparza,
Proyecto "parásitos urbanos", página Web que
documenta el proyecto de instalaciones robóticas,



3_ José Carlos Martinat, Enrique Mayorga y Arturo Díaz,
Ambiente de realidad estéreo #2,
Instalación robótica en Lima, Perú 2005

y recolectando. Las imágenes se alternan con las de las grúas que realizan una tarea similar a la del artista. Visualmente, las máquinas preanuncian los comportamientos mecánicos de los parásitos. El artista toma contacto con la materia en deterioro. Lleva los fragmentos seleccionados a su taller dónde lo asimila a una colección de objetos de la misma naturaleza pero ya catalogados. Hay una coherencia entre el primer paso de la producción y el resultado final. Esparza instalará su obra en los espacios urbanos que generaron los desechos que son materia, forma y sentido de su obra. Este momento de la creación me parece clave. Pareciera que en el pensamiento del artista germina la obra en un tiempo quieto que contiene la totalidad de su producción: la coherencia entre los elementos de lenguaje, la materia, la técnica y la construcción de sentido conforman una unidad que se despliega en un recorrido múltiple. Podríamos asimilar este momento inicial a la etapa heurística de lo visual (del griego sacar del cofre, desocultar) descripta por el prof. Pagano.

La documentación del trabajo en taller tiene mucho de experimentación, de búsqueda por medio del ensayo y el error: prueba la movilidad de los fragmentos encontrados, las posibles articulaciones, combina mecanismos, interviene las partes, realiza planos y así surgen los prototipos. Este sería el momento crítico en el que el artista selecciona los elementos y construye el sentido.

El primer robot expuesto en el video es el clgd (colgado), especie de gusano aéreo armado a partir de una serie de sobrantes de tubo de PVC articulado entre sí, suspende de cables de teléfono de la ciudad dónde interactuará con el entorno.

El artista establece una asimilación entre la naturaleza y la robótica, traslada conceptos y comportamientos de distintas especies a máquinas autónomas. Clasifica a los robots con nombres tomados o derivados de las ciencias naturales: helminto poleápodo, mecatrópodo, autotrofos inorgánico. etc.

Con el concepto definido del parásito comienza la ingeniería del proyecto: elección de materiales y herramientas, perfeccionamiento del funcionamiento. Intervienen en esta etapa otros especialistas: el ingeniero en mecatrónica: Yurian Zerón y el ingeniero en comunicaciones y electrónica: Julio Zaldívar se encargarán de programar los microcontroladores que convierten los datos sensados en respuestas. Se suma otro artista visual, Iván Puig para el desarrollo de una de las especies.

En la página se puede ver los registros en video de las instalaciones públicas, el asombro de los espectadores

casuales y la simpatía y curiosidad que los parásitos despiertan, completando el circuito de comunicación del signo.

De este análisis se desprende una metodología con pasos distintos por sus funciones específicas. El desarrollo es multilíneal, las acciones se diversifican profusamente e intersectan de modo discontinuo.

Retomo en este punto las observaciones que hicimos sobre el encuentro del artista con sus materiales en el basural, la intuición de que totalidad del trayecto es sabido. Previo a este momento, el artista recolecta conocimientos y percepciones. “Toda actividad imaginativa tiene una larga historia tras sí. Lo que llamamos creación no suele ser más que un catastrófico parto consecuencia de una larga gestación”.⁹

Esta característica de la producción visual, la secuencia espiralada de búsquedas y eventos señalan la necesidad de un esquema flexible y móvil como lo es el rizoma.

PROYECTO AMBIENTE DE REALIDAD ESTÉREO

Los artistas José Carlos Martinat & Enrique Mayor- ga10 (Perú) trabajan de manera conjunta desde el año 2003 en la creación de la serie Ambientes de Estereo Realidad (Instalación robótica).¹¹/imagen_3/ pág_ 63

La obra Ambiente de realidad estéreo #2 pertenece a esta serie y fue realizada en Perú en el año 2005. Su documentación se encuentra online en formato video y desarrolla un orden en la descripción. En primer lugar se definen los conceptos memoria humana y ciberespacio, después la articulación que genera el sentido de la obra y, finalmente, se describe su comportamiento.

La obra surge de la reflexión sobre una noción gestada por Paul Virilio¹²: El teórico nombra “realidad estéreo” a la relación especular que se establece entre el espacio real y el mediático y la operación de condicionamiento desde la pantalla sobre los individuos. El nodo primario es un pensamiento del campo de

9_ L. S. Vigotskii

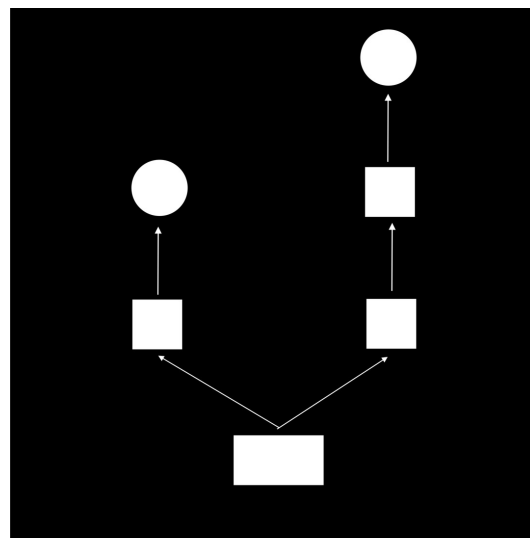
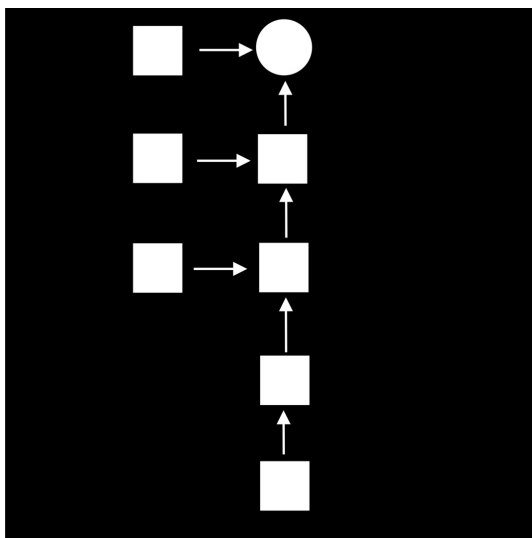
10_ Programación de Arturo Díaz

11_ http://www.youtube.com/watch?v=R6_0QouYptE

12_ Tras la larga historia de la estandarización de la opinión pública de la época de la revolución industrial y de sus sistemas de reproducción idéntica, entramos en la era de una sincronización de la emoción colectiva que favorece, con la revolución informativa, ya no el antiguo colectivismo burocrático de los regímenes totalitarios sino de aquello que paradójicamente podría denominarse como el individualismo de masa, puesto que cada uno, uno por uno, padece en el mismo instante el condicionamiento mass-mediático. Efecto especular en el que la imagen audiotelvisiva deviene la herramienta privilegiada de la INTER-OPERABILIDAD de la realidad física, por un lado, y de la realidad mediática, por el otro, lo que he propuesto llamar la ESTEREO-REALIDAD.” Paul Virilio, “Ciudad Pánico - El afuera comienza aquí. 2005 Editorial: Libros del Zorzal. Buenos Aires.

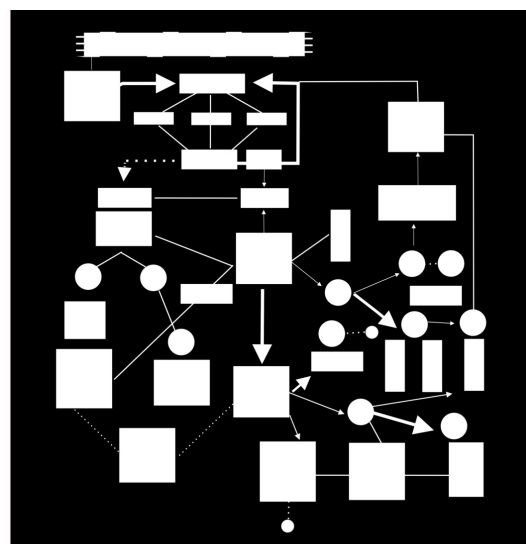


4_Mapa Conceptual Evolución Arbol



4_ Evolución de estructuras gráficas subyacentes en:
Árbol de proyección del Prof. Pagano

Aplicación del árbol de proyección a la
obra de Mariana Paredes



Esquema rizomático de la obra de Leonardo
Solaas, Bola de nieve (Net-Art)



la filosofía. Ambiente de Estéreo Realidad construye un puente entre el ciberespacio y el espacio real. El comportamiento de la obra se conceptualiza con las diferencias entre las funciones de la memoria humana y la del ciberespacio. El grupo programó un algoritmo que imitando la posibilidad humana de revivir los datos de su memoria a voluntad, toma datos de la memoria colectiva virtual que es la Web.

La obra generó una interactividad de carácter colectivo y particularmente dinámica que se observa en el video. Durante la oportunidad en que esta obra fue realizada en Lima, se colocaron pendiendo del aire y sobre la fachada de un edificio céntrico, 20 módulos de impresoras autónomas. Se emitieron durante 92 horas más de 40.000 mensajes. El computador seleccionaba titulares de diarios locales y de ellos sujetos, verbos y otras palabras importantes como nombres propios o siglas. Estos signos se organizaban aleatoriamente en párrafos que se imprimían en pequeños flyers o volantes. La obra puso en contacto lo cotidiano de las calles con un lugar extraño a este en el imaginario colectivo que es el ciberespacio, conjugó ambas memorias. Invitó a la gente que caminaba por la ciudad a conectarse con su historia en registro actualizado permanentemente.

La tecnología digital permite que la obra se actualice en tiempo real y permanentemente. De este modo los contenidos y materialidad se someten a la lógica de las acciones programadas, la vitalidad del pensamiento se transfiere a la obra, podemos cuestionar en esta instancia el orden de los elementos pero imposible dudar de la sistematización del pensamiento en la producción de imágenes.

El modelo “árbol de proyección” propone una organización secuenciada y dinámica que podría expandirse en la figura del rizoma. Se vuelve clave la posibilidad de representar las ideas y sus evoluciones de forma temporalizada. Es posible que reflexionar sobre la no linealidad del proceso creativo nos ayude a descubrir algunos aspectos de la metodología de producción de signos visuales sin despojarla de su poética.

Observación de estructuras gráficas de dos de los modelos de árbol del profesor Pagano, de la aplicación del método a la obra de Mariana Paredes y de la obra de net-art Bola de Nieve de Leonardo Solaas.

BIBLIOGRAFÍA

- Apuntes de las clases de Mariela Yeregui en el marco de la Maestría en Artes electrónicas de la UNTREF, 2009
- Machado, Arlindo, “El advenimiento de los medios interactivos”, en El medio es el diseño visual, Jorge La Ferla (comp.), Universidad de Caldas, Manizales, 2007
- Machado Arlindo, “Repensando a Flusser y las imágenes técnicas”, en El medio es el diseño audiovisual, Jorge La Ferla (comp.), Universidad de Caldas, Manizales, 2007
- Manovich, Lev. El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital. 2006 Paidós comunicación 163. España
- Munari, Bruno, Cómo nacen los objetos, Apuntes para una metodología proyectual, 1981, Ed. Gustavo Gili. Barcelona
- Vigotskii, L. S., La imaginación y el arte en la infancia, 1997, Ed. Fontamara, México.

ARTÍCULOS

- WEIBEL, Peter. “La irrazonable efectividad de la convergencia metodológica entre el arte y la ciencia”, en LA FERLA, Jorge. El medio es el diseño audiovisual, Ed. Universidad de Caldas, Manizales, 2007.
- Lozza Raúl, Estructura, Estructuralismo y arte concreto en. Revista La actualidad, Arte y cultura, N°68, Julio, Bs As. s..n Argentina. 1990

LINKS

- <http://centros5.pntic.mec.es/ies.victoria.kent/Rincon-C/Simulaci/b-e/b-e.htm> Consultado: 22 de marzo, 2010
- <http://www.delinfinitoarte.com.ar/artistas/detalle.php?id=37> Consultado el 2-04-201
- <http://www.parasitosurbanos.com/parasitos/proyecto.html>. Consultado: 30-03-2010
- http://www.youtube.com/watch?v=R6_0QouYptE Consultado: 1 -08-105

LA METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN EN LOS PROCEDIMIENTOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. EL ÁRBOL DE PROYECCIÓN Y SUS IMPLICANCIAS EN LA RESTAURACIÓN DEL TEMPLO PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE GENERAL PACHECO.

TERCERA PARTE

04_3 Lic. Jorgelina Santamaria
Lic. Carlos H. Dematté

*“Toda obra de arte es hija de su tiempo,
muchas veces es madre de nuestros sentimientos.”*

Wasili Kandinsky.
De lo espiritual en el arte, 1911

Cuando consideramos la necesidad de conservar y restaurar nos enfrentamos a un dilema de tipo ideológico, debido a que la tendencia del hombre a proteger y conservar lo que considera valioso se ha ido modificando a través de la historia, ya que la elección de qué es valioso y qué no, representa una decisión de tipo ideológica; que no fue siempre igual en las diferentes épocas históricas.

Al conservarse, por ejemplo, un edificio, no sólo se intenta conservar la obra estética, sino también la memoria histórica (aquello que se quiere recordar, la historia instituida). Esto explica que la conservación y la restauración, no es un fenómeno meramente técnico, sino antes, un fenómeno cultural.

En el caso del Templo al que nos referimos, el mismo da cuenta de la visión Pro europea de La Generación del '80 (construido en 1886). De esta manera se conserva, tanto la producción estética, como la memoria de una parte de la Identidad Nacional, ya que es un edificio característico de una generación que le dio un perfil ideológico a un momento determinado de la historia de nuestro país. Estemos de acuerdo o no con sus postulados, no podemos negar que es parte de nuestro pasado histórico y de nuestro acervo cultural.

Por lo tanto somos conscientes de que la elección de una metodología determinada nos sitúa en un lugar del pensar que no es ajeno al de la realidad de nuestra cultura, y al de todo el pensamiento occidental. Es así, que en el recorrido de esta exploratoria optamos por la apli-

cación de una herramienta metodológica como lo es el Árbol de Proyección: un mecanismo de construcción y derivación de ideas dinámico, multidireccional y flexible de planificación. En virtud de ello, la aplicación del Árbol de Proyección se presenta como una herramienta facilitadora para el ordenamiento de la información y de la planificación de las distintas etapas del trabajo. Tal es el caso de las obras realizadas en el Templo Purísima Concepción de General Pacheco; que habiendo tomado conocimiento de su estado de deterioro, fue necesario, en primera instancia, conformar un equipo idóneo para llevar a cabo la tarea; cuya función fue: la recopilación de documentación histórica que derivó en la realización de registros de deterioros e informes y en proyectos de concientización del valor del Templo en la comunidad.

De esta manera, podemos dar cuenta, que en el campo de la Conservación y Restauración, el Mapa Conceptual proyectaría una sucesión de pasos ordenados y metódicos para la concreción de la obra terminada; como así también la realización de pesquisas regresivas (remontándonos a la sucesión de pasos previos en la evolución de la obra).

Como investigadores aplicamos este método que nos permite establecer un marco teórico de investigación para abordar el problema desde un pensamiento crítico, y establecer parámetros para el posterior desarrollo del trabajo. Por lo tanto, nuestra hipótesis es: El Árbol de Proyección como herramienta conceptual aplicado a la Conservación y Restauración nos permite 1-considerar los aspectos determinantes en la evolución histórica del edificio (Templo Purísima Concepción), 2-establecer el criterio a aplicar en la restauración y 3-constituir la metodología a emplear en las diferentes etapas del trabajo.

Las diferentes etapas del trabajo serán abordadas desde tres procedimientos analíticos:

- 1-Análisis Material (lo referente a lo morfológico, lo constitutivo, y técnico operativo).
- 2-Análisis Cultural (contexto cultural del fenómeno y sus múltiples relaciones interdisciplinarias).
- 3-Análisis de Significación (el sentido y significación del fenómeno, su jerarquía y su orden estético y axiológico).

En el marco teórico vimos necesario remitirnos a los antecedentes históricos de la Conservación y Restauración; así como también a los aspectos ideológicos, que determinan de qué manera llega la obra a nosotros (si ha sido modificada por hechos religiosos, sociopolíticos, filosóficos, estéticos, en épocas precedentes), aspectos técnicos, económicos y jurídicos.

Es así que hemos tenido en cuenta los anteceden-

tes mediatos (concepciones del mundo antiguo) y los antecedentes inmediatos (criterios de Conservación y Restauración en el siglo XIX y XX). De esta manera arribamos a comprender la determinación ideológica prevaleciente en la actualidad para la Conservación y Restauración de las obras; la cual está influenciada por ideas políticas, filosóficas, estéticas y religiosas imperantes en el momento de llevarse a cabo la Conservación y Restauración, como así también por las convenciones anteriores a nuestra época reflejadas en intervenciones o modificaciones anteriores.

En el caso concreto del Templo al que hacemos referencia se llegó a la determinación de no reponer una reja de bronce que separaba la nave central del Altar, ya que la misma era una incorporación anterior al Concilio Vaticano II, el cual tuvo como finalidad eliminar los enrejados y volver a acercar a los fieles al Sacerdote (estas rejas forman, hoy, parte de las piezas del Museo de la Parroquia que se encuentra en su Cripta); como así también un confesionario de madera que quedó en desuso; y un púlpito de madera retirado de la nave central, hoy perdido. Todas estas fueron modificaciones derivadas de un echo histórico y que hoy son irreversibles y de serlo sería contradictorio a los ideales del Concilio Vaticano II.

Se estableció el mismo criterio al considerar los cateos realizados sobre los muros del Templo, los cuales presentaban tanto en la nave central como en la cripta vestigios de un enlutado, (líneas horizontales de color negro), las cuales no forman parte de la decoración original del Templo; es por esto que se decidió no reproducirlas.

La documentación fotográfica fue de gran valor a la hora de determinar cuál era la verdadera decoración del Templo, y cuáles los añadidos posteriores. Estos ejemplos dan cuenta de cómo, por diversos motivos, de índole ideológica y / o histórica, un edificio puede modificar su apariencia con el correr del tiempo
/ imagen_1 y 2 / pág_ 70

El Marco Histórico al que nos referimos, teniendo en cuenta de que se trata de un Templo Neo Gótico, que como ya es sabido se refiere al revival del Gótico europeo, se hace necesario remitirnos brevemente a las concepciones decimonónicas de la Conservación y Restauración y sus antecedentes en la Antigüedad, Medioevo y Renacimiento.

Simplemente considerar que la necesidad de un mero mantenimiento de una obra preciada es ya un tratamiento de conservación, nos demuestra que la humanidad desde sus orígenes más remotos tiene por distintos motivos la intención de preservar aquello que le es valioso. En Egipto pudo estar asociado a una visión



1_ Interior del templo con
líneas de luto y el púlpito



2_ Interior del templo en la actualidad

trascendente, y al culto de prolongar la gloria y la vida del faraón, pero en Grecia se encuentran documentos precisos que muestran claramente la necesidad de preservar las obras de arte y la conciencia del deterioro que se puede producir en ellas. “Las esculturas de mármol y bronce se protegían mediante un barnizado o encerado (ganosis), en las estatuas de mármol practicado sobre todo en la época de Lisipo; las de bronce se recubrían con una capa de pez o *bitumen*, especie de tierra o limo líquido y oleoso, para preservarlas del óxido y darles una pátina.”¹

Para las pinturas se utilizaba también un barniz protector, “*El atramentum, u oleum pessimum* que según las fuentes era resina con agua regia, era el barniz aplicado por Apeles sobre la obra terminada, en capa fina para proteger el cuadro del polvo y la suciedad. No era apreciable más que a corta distancia y matizaba los colores demasiado vivos. Plinio en su *Historia Natural* lo describe de esta manera:

“A la obra acabada acostumbraba a dar una veladura oscura tan sutil que, reflejando, intensificaba el brillo del color mientras, al mismo tiempo, protegía a la pintura del polvo y la suciedad y no era perceptible sino desde muy cerca.”²

De esta manera podemos observar que desde la antigüedad se pretendía prolongar la vida de una obra de arte a través de recursos técnicos y se distinguía la pátina como la impresión que el tiempo dejaba en la obra de aquella que se realizaba ex profeso para la preservación de la pieza.

Durante la Edad Media se regulan las aplicaciones técnicas en la ejecución de una obra con el control de los gremios. De esta manera nos llegan datos precisos del tipo de material utilizado por los artistas de entonces. Pero es a partir del Renacimiento que la bibliografía es prolífera con respecto a los artistas que trabajaron en su época y su actividad a través de lo que documentan sus biógrafos, como el caso de Giorgio Vasari. Estos antecedentes históricos van a influenciar sobre los criterios de conservación y restauración de los siglos venideros.

Es a partir de los siglos XIX y XX que aparecen criterios claramente definidos: el estilístico, de Eugène Viollet Le Duc contrapuesto al purista de John Ruskin conciliados luego por la corriente Italiana de Cesare Brandi.

Los criterios decimonónicos de la conservación y restauración se debatían entre la reposición estilística de los faltantes y el dilema ético que esto suponía al

provocar un falso histórico, lo cual permitió a Ruskin valorizar la ruina como parte esencial de la obra ya que veía en ella un ciclo evolutivo como el de cualquier ser vivo de la naturaleza.

Es a partir de un criterio científico que se intenta unificar estas dos posturas contrapuestas; por lo tanto se busca preservar la obra y la lectura estética de la misma pero sin incurrir en falsos agregados o repintes.

“Brandi atendía a la instancia histórica considerando la temporalidad de la obra con relación al origen de su creación, que les une a ella y a su creador a un tiempo y un lugar; la situación local y temporal actual de la obra, que incide en el presente de la conciencia; y los tiempos intermedios pasados desde su creación, y que han dejado su huella. Por ello, para Brandi, la restauración no puede pretender reversibilizar los efectos del tiempo sobre la obra, ni, por tanto, abolir la historia.”³

Tras este racconto de los antecedentes mediatos e inmediatos en la historia de la conservación y restauración podemos comprobar que las obras llegan a nosotros tras haber transitado un largo camino en el cual han dejado marcada su huella desde intervenciones anteriores hasta decisiones de tipo ideológicas, filosóficas, políticas, religiosas o estéticas, y que algunas de ellas hacen, a la determinación ideológica prevaleciente en la actualidad.

El árbol de proyección como herramienta metodológica nos permite, utilizado en pesquisas regresivas, determinar cuáles fueron las modificaciones y transformaciones del edificio a través de la investigación de la documentación fotográfica de época y del análisis exploratorio en el material por medio de cateos.

Por todo lo dicho anteriormente, la dimensión temporal es un aspecto que influye significativamente, no sólo en la Conservación y Restauración, sino también en el mundo de las imágenes que nos rodean; ya que vivimos en y con el tiempo, el cual es un aspecto del dispositivo⁴ (los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y reproducción).

Si entendemos el tiempo como la duración experimentada podríamos mencionar dos tipos de dispositivos de imágenes: las imágenes no temporalizadas y aquellas temporalizadas; las primeras son las que existen idénticas a sí mismas en el tiempo, sufren modificaciones muy lentas, casi imperceptibles para el espectador, tal es el caso del grupo de vitraux del Templo al que nos referimos /imágenes_3 a 7 / pág_ 72_73, los cuales, previo a su restauración, mostraban una intensidad de color

3 Op. Cit. Pág. 247 y 248

4 Dispositivo: Es lo que regula la relación del espectador con la obra en un contexto simbólico. Tiene efectos sobre el espectador en cuanto individuo. Así lo define Jacques Aumont en *La Imagen*.

1 Macarrón Miguel, Ana María Historia de la conservación y la restauración desde la antigüedad hasta el siglo XX. Editorial Tecnos. Madrid 2002. Pág. 26

2 Op. Cit. Pág. 24 y 25



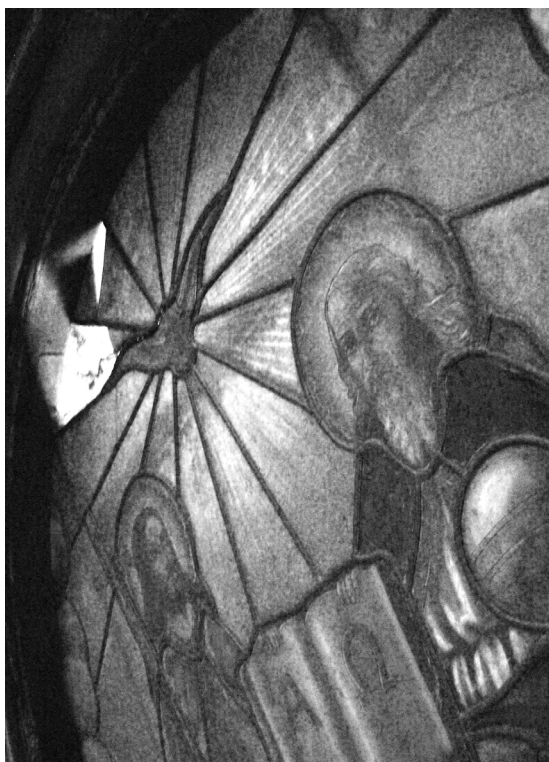
3_ Desmonte de los paños de los vitraux



4_ Detalle de uno de los vitraux



5_ Reemplazo de piezas de los vitraux



7_ Vitraux de la Santísima Trinidad restaurado



8_ Pintura mural de Modesto Faustini ubicada en ábside del Templo

y opacidad de sus piezas vítreas muy distinta a la que finalmente resultó de una cuidadosa limpieza; por ejemplo, la orla perimetral se veía verdosa y opaca y tras la intervención resultó de un azul brillante y traslúcido. Este cambio de color se debía a la acumulación de suciedad que, imperceptiblemente, había depositado sobre la superficie por el paso del tiempo. La imagen que percibimos, entonces, como auténtica, no era igual a aquella concebida por sus creadores, ya que el tiempo la había modificado sutilmente.

Las segundas, las temporalizadas, se modifican con el transcurso del, tiempo sin que tenga que intervenir el espectador. Es el ejemplo del cine y del video.

Hay otras divisiones que influyen en la temporalidad del dispositivo. Entre ellas hacemos referencia a la imagen en secuencia, que, contrapuesta a la imagen autónoma, se define como una serie de imágenes ligadas por su significación. En el Templo Purísima Concepción encontramos este tipo de imágenes en la secuencia de pinturas de Modesto Faustini⁵ (ver imagen 8) que narran los momentos más trascendentes de la vida de la Virgen María (el Nacimiento de María; la Anunciación; la Crucifixión de Cristo, en la cual la imagen

5 Modesto Faustini (Brescia1839-Roma1891). Pintor lombardo ligado al Purismo y a la Pintura de los pintores Nazarenos radicados en Roma.

de la Virgen es central; y la Coronación de María). Estas imágenes en secuencia también se observan en las diferentes estaciones del Via Crucis.

Las imágenes, de esta manera, mantienen una relación infinitamente variable con el tiempo. En palabras de Jacques Aumont, en su obra *La Imagen*, (...) “La dimensión temporal del dispositivo es la vinculación de esta imagen variablemente definida en el tiempo, con un sujeto espectador que existe también en el tiempo.”

Hay un tiempo, entonces, que le es propio a la imagen y un tiempo que le pertenece al espectador: ante una imagen fija podrá decidir, éste, el tiempo que desea permanecer mirándola. No así, ante una imagen cinematográfica (cuyo tiempo de duración está condicionado por el tiempo de proyección). A la vez, la atención que el espectador deposita en la contemplación de la imagen, podrá verse modificada en el tiempo (sus deseos, expectativas, su “situación pragmática”⁶). En el caso que nos atañe, el del Templo Purísima Concepción, notamos esto, no sólo por la significación que los creyentes católicos vuelcan dentro de este lugar, es decir, la contemplación mística de la imagen religiosa, en cualquiera de sus manifestaciones,

6 Aumont, Jacques. *La Imagen*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1992. Pág. 171



8_ Pintura mural de Modesto Faustini ubicada en el ábside del templo

(pintura, escultura, vitraux, etc.), que invade y colma su espiritualidad dejando de lado una visión puramente estética de la obra; sino también por la condición de ser el espectador un sujeto que mira en virtud de consignas de visión implícitas o explícitas que rigen su exploración, las cuales cambian según la época a la que pertenece el espectador. Por tal motivo, la restauración de una obra de arte presupone un tiempo, el de origen, cuando fue creada, en el cual la lectura de los espectadores es de suponer que era hecha con consignas de visión muy distintas a las actuales; tal es el caso de las pinturas de Modesto Faustini, las cuales despiertan hoy un sentido metafísico del espacio, mientras que para la visión de un espectador de fines del siglo XIX, anterior a Giorgio De Chirico, la misma obra despertaría sólo un sentido de dulzura y amabilidad de las imágenes incapaz de percibir el sentido de un espacio espectral que la obra de Faustini preanuncia /imagen_8 / pág_ 73.

Estas imágenes, (todas las que conforman la decoración del Templo), no son sólo un objeto visible, sino también objetos socializados, convencionalizados y codificados que permiten al espectador como consumidor de estas imágenes conocer su uso y aplicación: “Como todo artefacto social, la imagen no funciona

sino en beneficio de un saber supuesto del espectador.”⁷

Por ello, es de suma importancia el saber, no sólo qué es la obra, sino para qué sirve y cómo se produce o fabrica.

Si comprendemos cómo se ha creado la obra sabremos para qué sirve. En términos de Jean-Marie Schoeffer, citada en la obra de Aumont, si comprendemos el *archè* de la obra, sabremos para qué puede servir.

Esto es relevante para el trabajo de Conservación y Restauración en donde interviene el *tiempo creatorial* (término utilizado por los filmólogos).

Este *archè* de la obra, es entonces, primordial para la puesta en valor de la obra a conservar y restaurar. El estudio de la génesis, por ejemplo, de las obras que decoran el Templo, hace que pueda entenderse e informarse a la comunidad actual de la importancia y significación de las mismas, y que en la época en que se concibieron, junto con el Templo, existía una comunidad mucho más pequeña y, quizá, más devotamente cristiana que en los tiempos actuales en que se han diversificado mucho más, tanto las creencias religiosas, como así también la mirada estética que hoy se ve llena de información,

⁷ Op. Cit. Pág. 172

no sólo de todo el bagaje histórico cultural precedente, sino de las distintas manifestaciones de la imagen. De estas manifestaciones de la imagen y de la recepción de las obras artísticas, más específicamente, en lo que atañe a los estudios sociológicos o a la Sociología de la imagen es que Aumont resalta el trabajo de Pierre Bourdieu sobre la fotografía. Lo resalta porque considera que otros estudios evitan la cuestión misma del dispositivo fijándose casi exclusivamente en el análisis de lo representado.

Estudia, entonces, Bourdieu, a “la fotografía como práctica social a mitad de camino entre la diversión y el arte” (...), definiendo un público propio.

Según Aumont, pocos sociólogos han prestado especial atención a la influencia del dispositivo en la recepción de las imágenes. Es por esto, que los historiadores son los que han ofrecido trabajos más interesantes. Todo lo que conocemos como “Historia Social del Arte” y que reúne vastos estudios históricos, de tendencias muy diferentes, tienen en común el abandono de la Historia tradicional del Arte (Historia de las Formas), abordando históricamente la problemática de producción y de recepción de las obras.

Es con esta premisa que podemos referirnos, aquí, al ejemplo de Árbol de Proyección, mejor aún, de Rizoma /esquema A_pág 75/ en donde, a partir del criterio de Conservación y Restauración, se abren diferentes aspectos determinantes en la evolución histórica de la obra.

Como se ve en este esquema, uno de los aspectos importantes que deviene de la evolución histórica de la obra es el aspecto ideológico que no es igual en el momento de su creación, que las posteriores interpretaciones hechas por concepciones más recientes. Con esto se explica que la obra llega a nosotros para ser restaurada habiendo transitado un tiempo en el cual puede o no haber sufrido modificaciones e intervenciones que debemos considerar.

Lo ideológico es lo que define, entonces, con más fuerza al dispositivo, que se encontraba en el límite de lo subjetivo y de lo social, ya que en las obras de arte la ideología no es sólo transmitida por el plano de los contenidos, si no también por el plano formal y por el plano técnico.

Una reflexión sobre las incidencias culturales de la imagen y de su recepción es la que hace Pierre Francastel, postulando la tesis de que los momentos de mutación intensiva en la historia de la representación, (Renacimiento, Vanguardias de principio del siglo XX) correspondían a mutaciones en la manera de ver en el interior de la sociedad.

Hay numerosos filósofos que han reflexionado sobre

la simbología, en general. La noción de *forma simbólica* de Cassirer que se aplica a todas las funciones del espíritu humano (arte, mito, religión, cognición) fue popularizada por la aplicación que hizo de ella Erwin Panofsky a la perspectiva; considerándola una elección ideológica, una concepción del mundo y de lo visible. Por esto, para Panofsky, la perspectiva no es una convención arbitraria, sino que cada período histórico ha tenido su perspectiva, que es únicamente una forma simbólica de la aprehensión del espacio adaptada a una concepción que determinada época hace de lo visible.

De esta manera, Panofsky diferencia la perspectiva geométrica del Renacimiento (Perspectiva artificialis) de las concepciones de la antigüedad que utilizaban el eje de fuga para la construcción de la imagen, en lugar del punto de fuga central de la perspectiva geométrica, ya que tenía en cuenta la configuración del campo visual como una esfera, y no como lo concibe el Renacimiento al proyectar la imagen visual sobre una plana tabella.

*“Si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la “perspectiva central” presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual.”*⁸

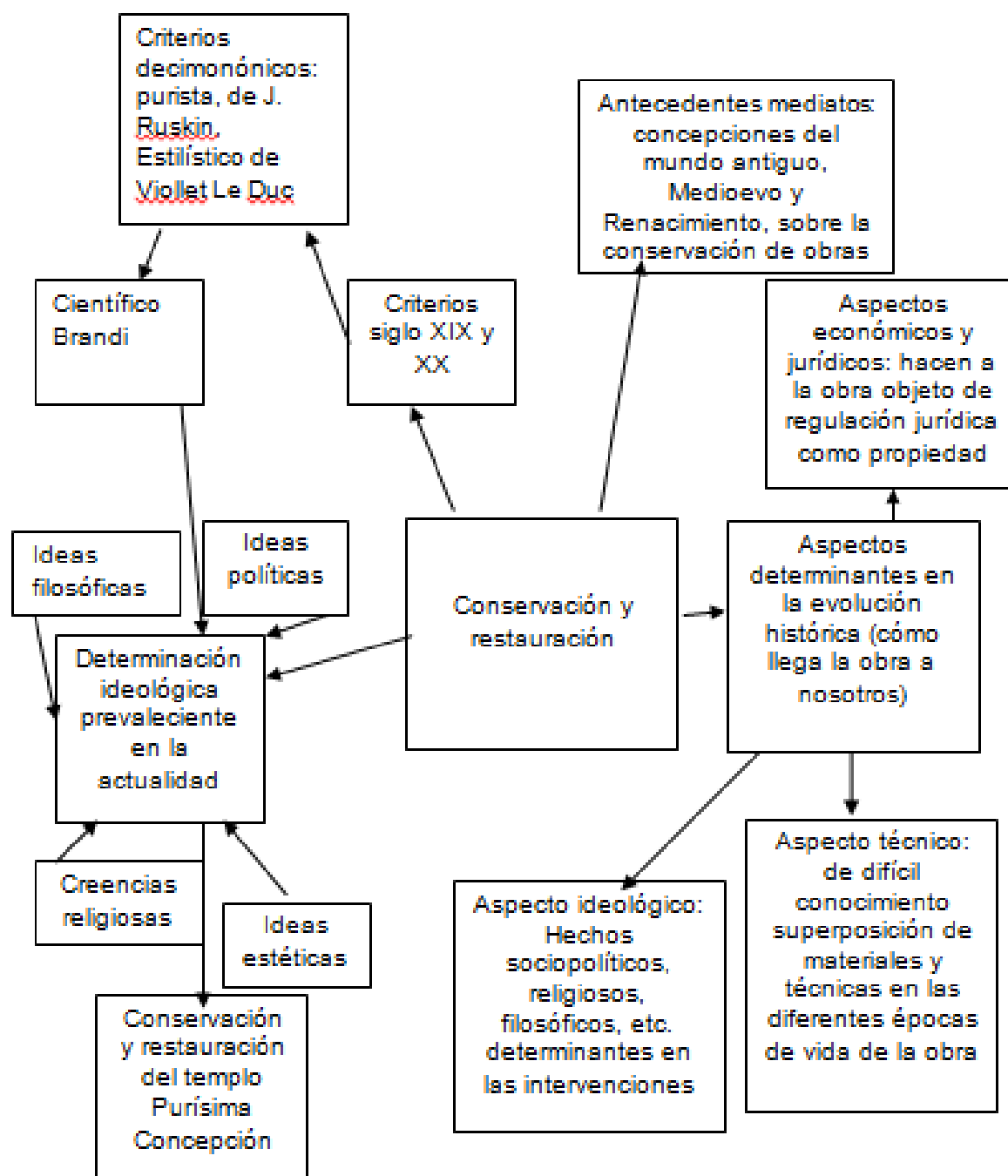
Este es el principio que postula el Renacimiento y es la manera de concebir el espacio que ha perdurado más fuertemente hasta el siglo XX, y aún hoy a través de la fotografía.

Cada período de la cultura produce un arte propio e irrepetible, por ejemplo los revival que se produjeron en la cultura occidental dieron lugar a una visión estética propia de su época sin intentar sentir y vivir como sus precedentes.

Al estar trabajando en una construcción que alberga años de historia, un vasto patrimonio cultural y artístico es de vital importancia, entonces, su conservación y restauración, ya que como hemos explicado anteriormente, para el comienzo de la obra de restauración fue imprescindible hacer una recopilación de documentación histórica y un registro de deterioros que sirvieron para la concientización del valor del Templo en la comunidad. Lo que ha llevado a la declaración del Templo como Monumento Histórico Provincial y a su restauración, de interés municipal.

Es por esto, que resulta importante *la interpretación de la obra*. La Semiología nos acerca bastante al tema de la lectura del sentido de la imagen: se movilizan

8 Panofsky, Erwin. *La Perspectiva como forma simbólica*. Fábula Tusquets Editores. 1ª Edición en Fábula: Septiembre 1999. Barcelona, España.



diversos códigos: los que dependen de la percepción, los códigos de la analogía y los determinados por el contexto social. El dominio de cada uno de estos códigos es desigual según los sujetos y su situación histórica.

En relación a esta aproximación semiológica, nos encontramos con el concepto de *iconología* que propone E. Panofsky, en el cual todo fenómeno social implica varios niveles de sentido:

1- El motivo primario o natural, el de la denotación (el estadio pre- iconográfico).

2- El motivo secundario o convencional. Se comprende relacionando elementos de la representación con temas o conceptos. Es el estadio iconográfico, que supone el conocimiento de los códigos tradicionales.

3- La significación intrínseca. Es “aprehendida definiendo los principios subyacentes que revelan la actitud fundamental de una Nación, de un período, de una clase, de una convicción religiosa o filosófica, especificada por una personalidad y condensada en una obra”.

Esta iconología considera que todos los elementos de la obra de arte son simbólicos. Es decir, que constituyen “síntomas culturales reveladores del espíritu, de la esencia de una época, de un estilo, o de una escuela”.

La interpretación de la obra de arte hoy es una *interpretación iconológica*, haciendo una lectura histórica de la misma, relacionándola con su contexto filosófico, ideológico, material y político.

De esta manera en el Rizoma del /esquema A/ podemos observar que el problema de la conservación y restauración de las obras de arte, no sólo toma en cuenta los aspectos de la evolución histórica de la obra y la manera en que ella llega a nosotros, los aspectos ideológicos preponderantes en el momento de su creación, y los aspectos técnicos, sino también la determinación ideológica prevaletante en la actualidad (en el momento de su restauración).

Por todo esto, creímos necesario aplicar el Método del Árbol de Proyección como herramienta de investigación, en primera instancia, con la finalidad de que nos permita establecer un marco teórico en el cual se analicen aquellos aspectos derivados del concepto mismo de conservación y que explique de qué manera se llega a determinar la necesidad de intervenir una obra en lugar de otra y cómo influye la temporalidad de la intervención sobre las aplicaciones técnicas específicas.

En el siguiente caso aplicamos el Árbol de Proyección para organizar la sucesión de pasos previos a una restauración (ver esquema B.), destinada a conformar un equipo de trabajo, recopilar documentación

histórica, concientizar a la comunidad del valor de la obra y gestionar ante los organismos oficiales. En este desarrollo, y a consecuencia de la investigación que realizamos acerca de uno de los artistas que decoraron el templo a finales del siglo XIX, deriva posteriormente la realización de la tesis para la Licenciatura en Artes Visuales “El sentido de lo espectral en la pintura del resurgimiento italiano”. Dejando además nodos abiertos a la futura edición de un libro sobre la historia del templo, y a la continuidad de la investigación sobre los artistas intervinientes.

Los siguientes árboles /esquema C. y D./ organizan específicamente las tareas de conservación y restauración, en el primero de ellos se despliegan los pasos relacionados a la conservación y restauración de la cripta del templo en la cual la reposición de un estuco similar piedra que decoraba los muros de la misma (ver imagen 9) se pudo realizar gracias a la documentación fotográfica histórica, y análisis de los materiales utilizados tomado de los pocos fragmentos que sobrevivieron al deterioro producido por la humedad ya que la cripta estuvo inundada durante un tiempo considerable. Esto provocó también la destrucción de uno de los sarcófagos de mármol negro que por tener anclajes de hierro, los cuales se exfoliaron por la oxidación aumentando el volumen y partiendo la piedra / imagen_10 / pág_ 74. Para la realización de plantillas que reorganicen los escombros encontrados, se tomó el sarcófago superior como referencia que presenta características muy similares, los faltantes pudieron ser reconstruidos gracias a la simetría de la pieza que permitió tomar moldes de los sectores sanos.

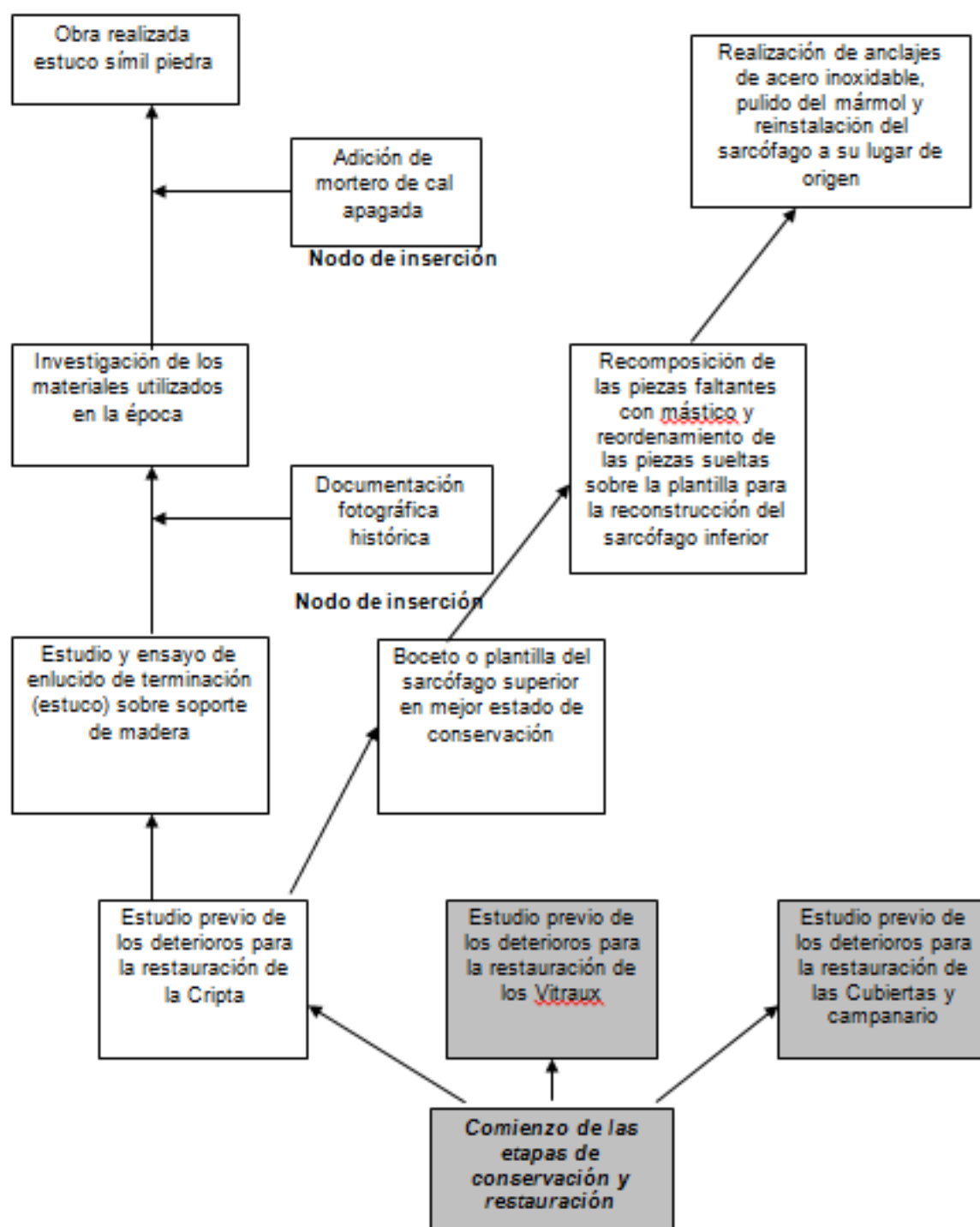
En el último de los árboles se establecen los pasos que se siguieron en la conservación y restauración de los vitraux del templo. Para lograr la similitud en el tono de los vidrios nuevos en relación a los originales se los trató con ácidos para generar en las piezas nuevas un esmerilado que aproximara el tono. Para la reproducción en la decoración de los mismos se escanearon piezas originales con la finalidad de lograr la elaboración de una plantilla lo más exacta posible.

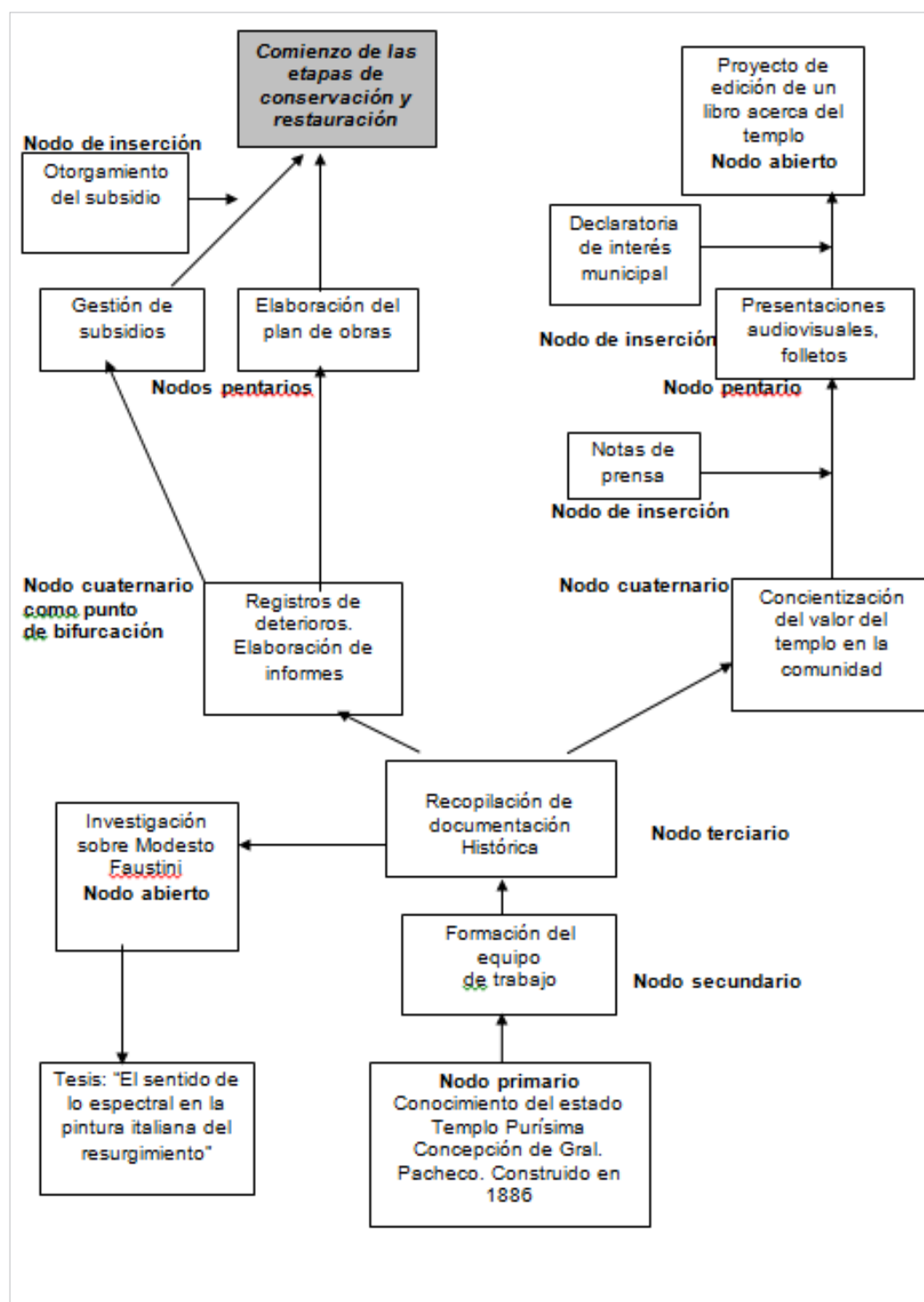
CONCLUSIÓN.

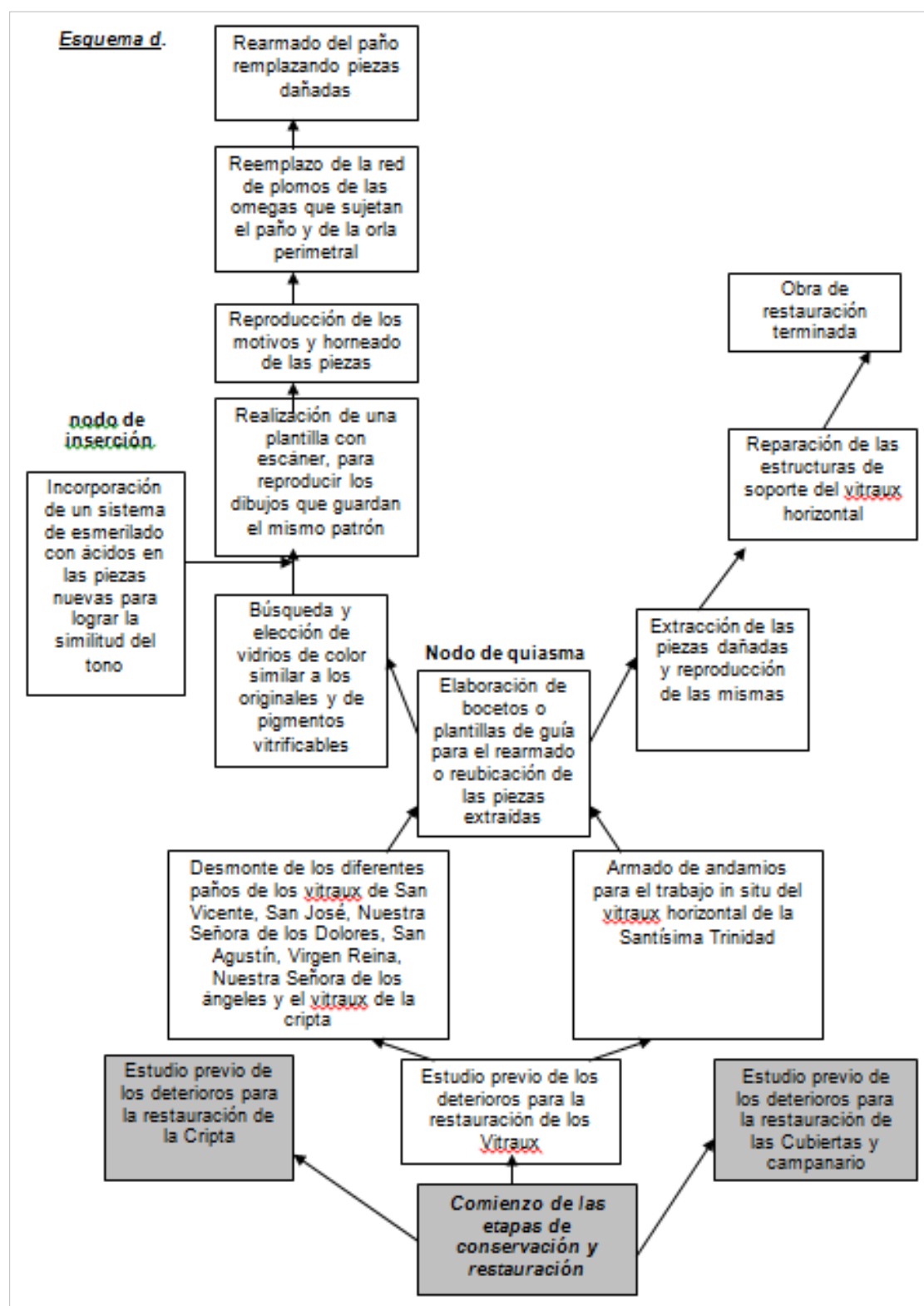
Retomando la hipótesis inicial de este capítulo: El Árbol de Proyección como herramienta conceptual aplicado a la Conservación y Restauración nos permite 1-considerar los aspectos determinantes en la evolución histórica del edificio (Templo Purísima Concepción), 2-establecer el criterio a aplicar en la restauración y 3-constituir la metodología a emplear en las diferentes etapas del trabajo.

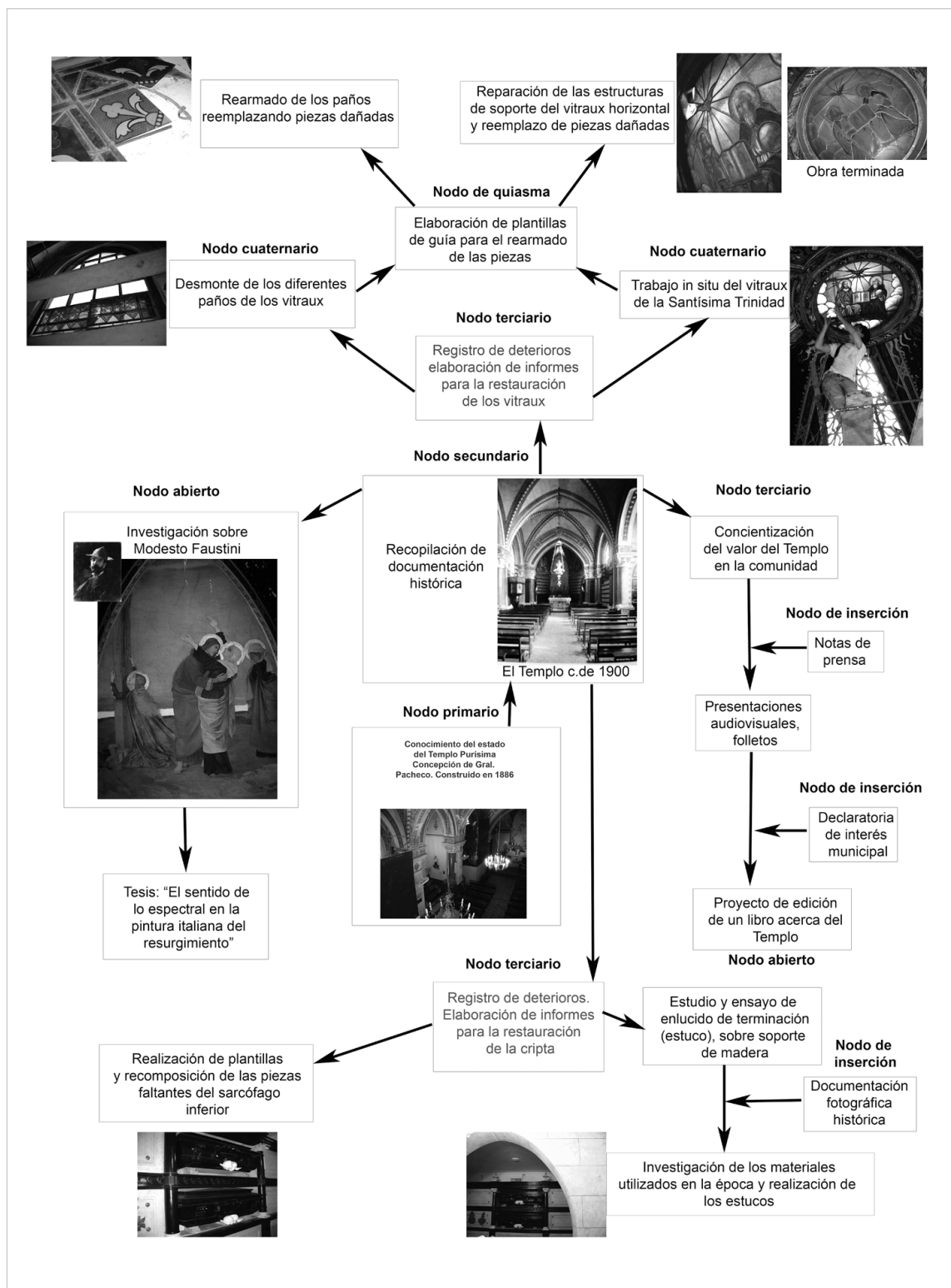
Remitiéndonos al punto 1 de esta hipótesis, al co-

Esquema c.









nocimiento de cómo llega la obra a nosotros, la herramienta conceptual utilizada (Árbol de Proyección) nos conduce a establecer relaciones entre diversos aspectos determinantes para el trabajo de restauración; ya que no sólo la comprensión de la utilización de tales o cuales técnicas y materiales son de importancia para llevar a cabo la tarea, sino también nos permite considerar los hechos sociopolíticos, religiosos y filosóficos que dejaron su impronta modificando la obra (el Templo); y, además, los hechos económicos y jurídicos que valorizan y regulan el edificio como monumento histórico.

En el punto 2 se estableció el criterio de restauración a partir de la investigación de los diferentes métodos (criterios del siglo XIX y XX: purista de J. Ruskin, estilístico de V. Le Duc y científico de Brandi); de esta manera notamos, con esta herramienta, que toda metodología de restauración comprende las ideas prevalecientes en la actualidad, tanto filosóficas, como políticas, religiosas y estéticas. Por lo que muchas veces las soluciones planificadas a priori debieron ser modificadas por determinaciones ideológicas propias de nuestro contexto histórico actual, como en los ejemplos que citamos anteriormente (enlutamiento de la nave del Templo y reja que separaba el altar de los fieles). Aunque se considera importante conservar muchos otros elementos que hacen, por ejemplo, a la decoración del Templo como en su etapa de origen.

En el punto 3, claramente, este mapa conceptual permite establecer un orden sucesivo de las diferentes etapas del trabajo de restauración, pero admitiendo diversas aperturas en situaciones no previstas, específicamente. Es así que aparecen nodos de inserción, nodos de quiasma y nodos abiertos que sólo son palpables en la planificación metodológica que ofrece esta herramienta. Por ejemplo, durante la restauración de los vitraux no era posible conseguir un vidrio de color similar al original (por no existir en el mercado actual), por lo que fue necesario incorporar un sistema de esmerilado con ácidos en las piezas nuevas, para lograr la similitud del tono y la translucidez de los originales. Otro ejemplo es el de la realización de los estucos símil piedra en la Cripta, donde se hicieron ensayos previos sobre soporte de madera a partir de la documentación fotográfica histórica y de la investigación de los materiales utilizados en la época. Se arribó a la posibilidad de realizar un estuco lustrado como el original (completamente perdido por la humedad en los muros), sin embargo, se desechó ya que éste incorporaba al mortero de cal apagada un solución de jabón veneciano y se aplicaba tras el fraguado una pasta de aceite de trementina y cera para ser pulido; lo cual era contraproducente para el accionar del aparato deshumificador de muros que se

instaló en la Cripta. De esta manera se resolvió hacer un estuco similar sin el pulido y sin el lustre.

A modo de conclusión, entonces, este método de investigación nos ha proporcionado un ordenamiento y nos ha posibilitado la visualización de aperturas hacia distintas ramas de conocimiento y puesta en práctica de la tarea a realizar siguiendo una estructura de origen que se diversifica y flexibiliza a medida que la tarea avanza.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

- AUMONT, Jacques. La Imagen. Ediciones Píados Iberoamérica, S. A. Barcelona, España. 1992
- CASSIRER, Ernst. Antropología Filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura. Fondo de Cultura Económica. México. 1945. Segunda reimpresión 1974.
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix. Rizoma. Introducción. Ediciones Coyoacán, S. A. de C. V. México, D. F. Tercera edición 2001.
- DOERNER, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Editorial Reverté, S. A. España 1998. Sexta edición en español. Reimpresión Octubre de 2005.
- KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, España. 2003.
- MACARRÓN MIGUEL, Ana María. Historia de la Conservación y Restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Editorial Tecnos (Grupo Anaya S. A.). Madrid, España. 2002.
- PANOFKY, Erwin. La Perspectiva como forma simbólica. Fábula Tusquets Editores. Barcelona, España. Primera Edición de Fábula 1999.
- RUSKIN, John. Las piedras de Venecia. Editorial La Fragua. España. 1947

TRANSPOSICIONES

TERCERA PARTE

04. 4_ Prof. Sup. M. Paredes

Estructurar una sistematización de investigación para las artes visuales implica poner en consideración las categorías involucradas en la concepción de las imágenes y organizar los conceptos que se desprenden de la producción visual, desmontando así el motivo originario de la realización artística. Esto permitirá un abordaje, en este caso aplicado al desarrollo de mi tesis de grado, cuyo tema central es la *Transposición en la producción de artes visuales, entendida como una modalidad en el proceso de desplazamiento de la realidad hacia la representación; acción que subraya un hacer metonímico basado en relaciones de intertextualidad de textos icónicos, y que se erige como index en busca de un eterno retorno, inseparable de la experiencia referencial que la funda.*

En este marco, hablar de *Transposición* implicará analizar los aspectos de la producción visual de sentido ligada a la representación, que procuran poner en tensión los elementos tangibles relevados a través del registro fotográfico, la acción escudriñadora (de designación, demarcación y apropiación) del artista en tanto mediador, los procedimientos de transferencia en tanto técnica, y el arché¹ de la recepción que desmonta los elementos transpuestos. Se trata de un proceso analítico que no radica en la obra, el artista, o el receptor, sino *ENTRE*; un metalenguaje² que busca exponer la crisis de correspondencia entre lenguaje (pictórico en este caso), realidad y asimilación.

Gran parte de la historiografía sobre las artes visuales ha homologado la noción de *Representación* a la de imitación, en tanto espejo de la realidad: la corriente Aristotélica ha buscado la verosimilitud en lo artístico, jugando con la apariencia, mientras que la herencia

¹ Término que Jean-Marie Schaeffer aplica la fotografía y que Aumont extiende a todas las imágenes.

² Metalenguaje en tanto capacidad de hacer arte a través de la construcción de un discurso propio.

platónica de mimesis fue entendida primeramente de forma negativa (en tanto la representación se aleja de la verdad) y de forma positiva en su segunda etapa (cuando se acorta la distancia entre lo óptico y lo ontológico); así en el Siglo XIX se instala una correspondencia entre representación-semejanza-copia. A partir del siglo XX, se rompe con esta convivencia entre conceptos y se pone en cuestión si el arte presenta o representa. Al respecto Arthur Danto propone comprender la mimesis como transformación; entender la representación como *aparición* (hacer presente) y como *apariencia* en tanto metáfora: “una forma de percepción o de captación imaginaria que encuentra su fundamento en la semejanza, es decir en un ver como”³. Resulta significativo que la etimología de la palabra *metaphorá*⁴ alude al hecho de transportar una carga de un lugar a otro, una traslación, un desplazamiento.

Las *Transposiciones* por tanto se considerarán como algo más allá, en un lugar distinto del que ocupaba originalmente, exaltando especialmente el pasaje. Esa relocalización constituye la operatoria del artista visual en tanto mediador, que recorta y transforma “haciendo mundos”⁵, partiendo de lo sensible para transponerse en obra materializada. La mirada del artista se ubica en ese tránsito, conduciendo los destinos de la imagen, y asegurando su permanencia.

Por lo expuesto, la Transposición será entendida no en su asimilación al mundo real, sino como la operatoria que pone en evidencia la presencia del dispositivo seleccionado por el artista y permite una reescritura de esa realidad de la cual parte. El dispositivo en este sentido adquiere especial interés en la presente investigación, que parte de la propia producción artística, realizando un recorrido entre asunto y procedimiento, dando cuenta así del “conjunto de datos materiales y organizacionales”⁶ utilizados en la construcción de la obra visual (encuadre, punto de vista, tamaño, primer plano, marco –y demarcación–, encuadre, entre otros).

Ahora bien: ¿Es pertinente hablar de transposiciones en el ámbito de las artes visuales, cuando este concepto se utiliza regularmente en relación a las operaciones de cambio de soporte entre texto y puesta/reposición,

dadas principalmente en el cine y el teatro?⁷

Una parte de la teoría y crítica en las artes combinadas se ha apropiado de este concepto para definir las operaciones que parten de una obra lingüística para re-escribirse en otros soportes, operación constituyente de la red de semiosis infinita. En ella “*el sujeto no es la fuente del sentido, sino la intermediación entre condiciones de producción y proceso de producción y condiciones de reconocimiento y proceso de lectura*”⁸. Estas transposiciones involucran una identificación por parte del espectador que sólo puede darse en aquellas obras que pertenecen al imaginario cultural de un pueblo; así *Carmen* de su origen como novela de Merimeé, ha sido transpuesta a la Opera (Bizet, 1875), la radio, la historieta, el film (Chaplin y Godard)⁹: La transposición en este contexto, muestra así el tránsito de la ficción hacia otras formas (cine, ópera) de sintonía pública; y es entendida en tanto pieza de circulación universal.

No será en este sentido estricto que entenderemos aquí las transposiciones. Su estudio, aplicado a las artes visuales, impone un abordaje semiológico vinculado estrechamente con la noción de Intertextualidad Icónica. Se trata de textos que remiten a otros, a través de reescrituras, en una semiosis infinita. La semiótica era para Lotman¹⁰ la ciencia que reconoce la intercomunicación y el reprocesamiento de la información, como la esencia de la vida cultural y social: “*ninguna cultura es posible sin tomar en cuenta la esencia transformadora del significado*”¹¹. El desafío en este caso, será no caer en actitudes reduccionistas, donde el análisis iconográfico quede supeditado al semiótico-literario. En el marco de esta investigación, al hablar de textos nos referiremos a “textos icónicos” que parten de la transposición fotográfica, y se reescriben en las pinturas, para volver a escribirse en su espectación.

En este sentido, Mieczyslaw Porebski llama la atención sobre dos puntos de vista utilizados en las investigaciones actuales sobre arte y que resultan de pertinencia para el tema de la investigación: El *semiótico*, que considera toda obra de arte como un texto, “una combinación significativa de fragmentos distintos que

3 DANTO, Arthur [1981] La transfiguración del lugar común.

Barcelona, Paidós, 2002. Parte I.

4 OLIVERAS, Elena. Capítulo I: “El trabajo sobre la semejanza”, en La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen. Buenos Aires, Ed. Emecé, 2007.

5 GOODMAN, Nelson [1978]. Maneras de hacer mundos, Madrid, Visor, 1990. El interés de Goodman sobre el arte se inscribe en una teoría general del lenguaje y el conocimiento, para él las artes constituyen maneras de hacer mundos, que parten de mundos familiares para deshacerlos, rehacerlos, reformularlos y hacerlos así re-cognocibles. La actividad artística ofrece así, nuevas formas de comprensión del antiguo mundo.

6 AUMONT, Jacques [1990]. Cap 3: “El papel del dispositivo”, en La Imagen. España, Ed. Paidós Ibérica SA, 1992. Pp. 143 a 206.

7 SERCEAU afirma que la TRANSPOSICIÓN se ubica en la confluencia de los lenguajes literarios y cinematográfico, no son calcos recíprocos, sino un modo de recepción y de interpretación de formas literarias.

8 DEL COTO, María Rosa. Un Acercamiento Socio-Semiótico a la Problemática de la Transposición del Relato Literario al Cine. Ponencia, IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina, UNLP, Buenos Aires, 2006.

9 TRAVERSA, Oscar: “Carmen, la de las Transposiciones”, en La piel de la obra, Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, UBA, 1995

10 Iuri Lotman, nacido el 28.2.1922 en Petrogrado, doctor en filología, Profesor de la Universidad de Tartu (Estonia), es considerado el primer estructuralista soviético.

11 KRISTEVA, Julia. “Acerca de Iuri Lotman”. Entretextos, Revista electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura, N° 10, Granada, Noviembre de 2007

pertenecen a un determinado sistema sígnico, situando al texto en el contexto cultural propio de él¹²; y el icónico que entiende que la obra no es exclusivamente el texto: es la imagen portadora de ese texto, tiene subtextos vinculados a su génesis que dan cuenta de las elecciones creadoras que decidieron no sólo sobre su forma, sino también sobre su atmósfera, escala, accesibilidad, género y radio de influencia. Cada elección de tecnología, morfología y poética, no siempre ocurre de manera consciente. Para el análisis de esos fenómenos la categoría semiótica del texto deja de ser suficiente¹³.

Al respecto, Filiberto Menna¹⁴ analiza la noción de Lenguaje entendido como sistema autónomo con reglas internas propias, y se pregunta si es factible transponer la lingüística al ámbito de la pintura. Su búsqueda se centra en hallar aquellos elementos que constituyen los factores invariantes del lenguaje pictórico, infiriendo que es el color el elemento que determina la unidad. Menna concluye que, la diferencia entre lingüística y pintura radica en que, en esta última las invariantes se ocultan en el continuum, lo que hace mucho más dificultoso identificar las unidades mínimas. El autor afirma que el cuadro es un “objeto por derecho propio”, exponiendo así la crisis de correspondencia entre lenguaje (pintura) y realidad. Cezanne será un acabado ejemplo de esta relación, al conectar el cuadro con el soporte y lo bidimensional, afirmando la autonomía estructural del lenguaje pictórico, sin necesidad de renunciar a la representación¹⁵. De la misma manera los cubistas, al introducir el “principio collage”¹⁶, retoman la relación arte-realidad, desplazando la noción de representación a la de presentación.

La *Transposición* así entendida, involucra una operatoria de *Intertextualidad*. Se trata de un concepto que proviene de la semiótica del discurso, introducido por Julia Kristeva en los años '60, y retomado por Umberto Eco y Roland Barthes. Dice la autora: “el lenguaje del arte no podía ser estudiado mediante la simple transposición de modelos lingüísticos”¹⁷.

En esta semiosis de lo visual, reconocemos en las obras aquí analizadas, elementos de la Intertextualidad, o como prefiere llamardo Gerard Genette: *Relaciones Transtextuales*¹⁸, que forman parte constitutiva de la

concepción artística y enriquecen sus posibles lecturas. Estas relaciones transtextuales no son excluyentes una de las otras, sino que establecen diferentes grados de relación, manifiesta o secreta, con otros textos, y que aquí nos servirán para establecer múltiples abordajes relacionales entre las obras que se analizan a continuación /ver gráfico 4 y 5 al final del presente capítulo/

Paratextos: se refiere a la cita de un texto en otro. Ej: serie *Territorios* donde pinturas de la serie *Arqueologías* se fusionan con la fotografía corporal /ver imágenes 15 y 16/.

Hipertextos: Relación que une un texto con otro, evocado más o menos explícitamente sin necesariamente hablar de él o citarlo. Ej: *Serie al margen del cuerpo*, donde la piedra litográfica es homologada como lápida evocando las primeras pinturas y fotografías / ver imágenes 5 y 10/.

Intertextos: presencia efectiva de una obra en otra. “Implica la construcción, reproducción o transformación de modelos más o menos implícitos”¹⁹. Ej: ver obra *Exhumaciones/Intertextos* 2010, en relación al políptico de lockers realizado en 2001 / ver imágenes 3, 6 y 8/.

Metatextos: relación que une un texto con otro sin citarlo, incluso al límite de no nombrarlo. Tal el caso de la serie *Radiografías*, que apela a la presencia en simultaneidad del adentro/afuera, tal como lo hicieran las series *Exhumaciones*, *al margen del cuerpo*, *fragmentos*, u otras, aplicando para el desarrollo de este concepto la inversión de la imagen en negativo /ver imagen 19/.

En las obras aquí analizadas, los objetos cotidianos ingresan al campo de lo artístico, produciendo así intertextualidades con esa cotidianeidad. El intertexto entonces se produce por negación: el proceso de transposición intenta correrse del sentido representacional, y certificar la presencia real de ese objeto que ya no existe como tal.

Otra noción de interés en torno a la producción visual de referencia para este análisis será la de *Palimpsesto*²⁰, tanto por su importancia como reescritura, como por su historicidad, que evoca la presencia del *tiempo* como factor constitutivo: la *Transposición* por tanto, operará también como recuerdo, acción compensadora que permite la reposición y la acción anamnésica de salvar lo transpuesto del olvido. El saber sobre la génesis de la imagen que permite la inclusión implícita de lo temporal en tanto conjunción de imagen-dispositivo²¹. Los objetos fotografiados, emulando su registro mimético, son sometidos a una operación metonímica por la cual

12 POREBSKY, Mieczyslaw. “Semiótica e Icónica”. Criterios, La Habana, N° 32, 1994, pp. 275-286.

13 POREBSKY, Mieczyslaw. *Ibidem*

14 , Filiberto. *La Opción analítica en el Arte Moderno*. Figuras e Iconos. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.

15 MENNA, Filiberto. *Ibidem*

16 MARCHAN FIZ, Simón [1972] *Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Las Artes Plásticas desde 1960*. Madrid, Alberto Corazón, 1974. Parte III: “Nuevos comportamientos Artísticos y Extensión del Arte”.

17 KRISTEVA, Julia. *Op. Cit.* Pag 2

18 GENETTE, Gerard. *Palimpsestos – La Literatura en segundo grado*. Madrid, Alfaguara, 1989. Capítulo 1: “Cinco Tipos de Transtextualidad; entre ellos la hipertextualidad”.

19 GREIMAS, A.J. y COURTRES, J. *Diccionario razonado de la teoría del Lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982. Pp. 227 y 228.

20 PALIMPSESTO: Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Tablilla antigua donde se podía borrar lo escrito para volver a escribir.

21 AUMONT, Jacques. *Op Cit.* Pp. 169 a 177

se convierten en vehículo del discurso visual del artista -tropos²²-, que exalta el fragmento del primer plano (alegoría atemporal), rescata las huellas (del pasado), y se enuncia en tiempo presente: el de la espectación.

El estudio de estas obras, en tanto *Transposiciones*, implica a su vez indagar sobre el rol conferido a la *fotografía* en tanto medio técnico²³ que posibilita el tránsito, y que establece una denominación secundaria²⁴ del objeto. Lo ordinario es convertido en extra-ordinario, los objetos cotidianos se presentan como evidencia: como *huella*, rastros de un fuera de texto: elementos indiciales de lo traumático²⁵, fragmentos. La acción ejercida a través de la fotografía, realiza un relevamiento sobre elementos concretos de la cotidianidad del artista y de los espacios del arte (escritura de una lectura), procurando yuxtaponer la representación a la presentación: isomorfización entre objeto y obra (aunque sabiendo siempre que se trata de una entidad ficcional). Las obras que componen la serie *Exhumaciones* (especialmente lockers y cajoneras) son las que mejor expresan este sentido de la transposición: procuran una realización figurativa que acerca la obra al sentido de mimesis, a la vez que el cambio de escala invade y distancia al espectador de la imitación. En términos de Dubois: la fotografía aquí pretende convertirse en *index*, en tanto opera como retorno hacia el referente (superando la función icónica de reproducción verosímil), desmonta el ilusionismo mimético, adquiere sentido (en tanto símbolo que transforma lo real), pero sobre todo *se torna huella de un real, inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda*²⁶.

Por lo expuesto, la problemática de la representación siempre acompañará a la *Transposición*, en tanto esta última será considerada necesariamente como un proceso de re-escritura visual, que tiene su origen en las relaciones de contigüidad que conlleva con su referente real. En las obras de las cuales partimos (y que se desarrollan a continuación) la fotografía se erige como procedimiento

central que da origen a este proceso, y se constituye como bisagra de las relaciones entre diferentes textos icónicos (del objeto a la fotografía, de la fotografía a la pintura, de la obra material al espectador), implica el “*pasaje propiamente dicho, la sustitución, la manifestación de implícitos, la redistribución, la condensación*”²⁷.

La introducción de la fotografía como recurso que instaura la *transposición*, tiene su razón de ser en la relación metonímica que ésta conlleva con su referente. La foto, por sobre cualquier otro tipo de representación, asegura la presencia de algo cuya existencia es real²⁸, “*certifica ontológicamente lo que muestra*”²⁹, introduciendo una tensión entre esta cercanía, y la necesaria distancia interna -inherente a la naturaleza de su dispositivo- de espacio y de tiempo. Al respecto Philippe Dubois analiza: “*La distancia fotográfica es el sitio de conmoción de nuestras certezas: contrapunto con la proximidad física que propone el index. El principio de distancia conmociona esa certeza, provoca un desfase: imposibilidad de hacer coincidir lo real con su representación a posteriori*”³⁰. Operatoria metonímica de sustitución de un ausente. “*Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia*”³¹.

Por último, las *Transposiciones* aquí aplicadas en la obra pictórica, tienen su correlato procedimental a través de la técnica del *transfer*, que permite el pasaje de la fotografía (digitalizada e impresa) al soporte (tela, madera). Los distintos sistemas de transferencia de una imagen permiten resultados que activan a su vez, variantes en el dispositivo. Las obras de gran formato se resuelven con impresos directos pegados sobre el bastidor, mientras que las obras de formato pequeño y mediano (pensadas para ser vistas de cerca) poseen transfers indirectos (flexibles) que confieren a la superficie un acabado satinado y translúcido, contribuyendo a la estética de estratificación temporal.

Si el acto fotográfico por tanto opera en la detención, incorporando una distancia entre objeto e *index* -que amplía el abismo y asegura la presencia efectiva de la muerte a través de la momificación del instante que ya pasó y no volverá a repetirse-, el transfer aplica una nueva temporalidad sincrónica de avance y retroceso, actualizando el pasado y resucitando el instante hacia la perpetuidad del presente.

A la muerte provocada por el acto fotográfico, le

22 TROPÓS: Uso de la palabra en un sentido distinto del que le es propio, pero con alguna conexión, correspondencia o semejanza.

23 Al respecto Jeff Wall sostiene que “la descripción figurativa es el único resultado posible del sistema de la cámara”, la especificidad del medio hace que la representación constituya un rasgo implícito de la fotografía. En “Señales de Indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”. AAVV. Gloria Picazo y Jorge Ribalta (comp.) Indiferencia y singularidad. La Fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo. Barcelona, Consorci del Museu d'art Contemporani de Barcelona.

24 Si consideramos una denominación primaria el gesto de Duchamp de presentar el objeto en vez de representarlo.

25 H. Foster define lo traumático como el encuentro fallido con lo real que no puede ser representado, que sólo puede ser repetido. TRAUMÁTICO: repetición de aquello irrepresentable, en tanto residente al proceso de simbolización. Fuera de Texto: Lo no representable. En Foster, H. El retorno de lo real. Madrid, Akal, 2000.

26 DUBOIS, Philippe. “De la verosimilitud al Index”, en El acto fotográfico. De la Representación a la recepción. Barcelona, Paidós, 1986.

27 DEL COTO, María Rosa. Op. Cit. Pag. 2

28 Ver sobre este tema BARTHES, Roland. La cámara lúcida.

Nota sobre la fotografía. Buenos Aires, Paidós, 2009

29 DUBOIS, Philippe. El Acto Fotográfico y otros ensayos. Buenos Aires, La Marca editora, 2008.

30 DUBOIS, Philippe. Ibidem

31 ENAUDEAU, Corinne La paradoja de la representación. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2006. Pag. 27

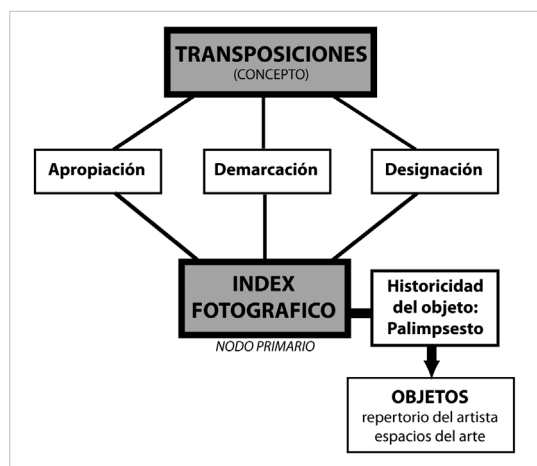
prosigue la redención taumatúrgica del acto pictórico.

SOBRE EL ARBOL DE PROYECCIÓN:

En el marco del desarrollo de la propia tesis, se ha realizado un árbol de Proyección partiendo de las premisas aportadas por el Prof. Norberto Pagano³², para el abordaje de la producción artística personal tomando el período 1997-2010 (por ser significativo del desarrollo conceptual de la obra), trazando así el recorrido de esta producción. Se utilizarán en esta etapa, como categorías de análisis: los recursos visuales utilizados, el tratamiento de los mismos, y el tema; manifestando así la importancia del dispositivo y la necesaria relación entre forma-contenido³³, para la comprensión del asunto representado.

Considerar la relación *asunto-procedimiento* en este abordaje representa una toma de posición para el análisis, ya que constituye un enfoque basado en la praxis artística, que parte de aquellas premisas vitales que dieron sustento y motivo a la realización de la obra. Michael Podro³⁴ defenderá la simetría entre estos dos parámetros, oponiéndose a los lineamientos que priorizan el asunto de la representación; a la vez que busca superar la antigua dicotomía: forma-contenido; el arte entonces se erige como mediador entre asunto y espectador, a la vez que involucra el procedimiento en su comprensión.

INICIO DEL ARBOL DE PROYECCIÓN

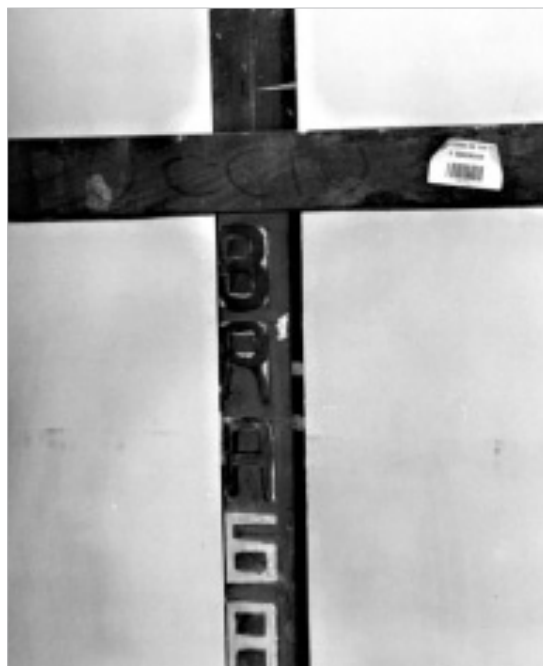


1_ Gráfico

32_ Ver PAGANO, Norberto. El Método de Investigación en las Artes Visuales. Una tentativa de sistematización teórico-práctica del proceso investigativo, en la primera parte del presente libro.

33_ PODRO, Michael [1987] en "La Representación y el Becerro de Oro" en Visual Theory. Paintin and Interpretatio; propone plantear una relación simétrica entre Asunto y Procedimiento, para abordar así la problemática de la Representación, la cual no puede ser comprendida desde la dicotomía forma-contenido.

34_ PODRO, Michael. Ibídem



1_ imagen



2_ imagen

3_ imagen





4_ Imagen/ Pinturas sobre madera / 1997



5_ Imagen/ Pintura Mural, 240 x 400 cm / 2001



6_ Imagen/ Políptico de 10 módulos, tamaño total 140 x 400 cm / 2001



7_ Imagen/ Pinturas sobre madera, 150 x 200 cm. / 2005-6

NODO PRIMARIO

El punto de partida de este Árbol de Proyección, el nodo *primario identificado* como vehículo y mapa conceptual motor de la obra, ha sido la fotografía de los objetos que conforman el repertorio de los espacios del arte, utilizada como registro indicial: una forma de asegurar el vínculo con la realidad y colocar en contigüidad representación (obra) y presentación (objeto). En este inicio, la acción de la mirada hizo incapié en las nociones de *designación* (acción selectiva del autor), *demarcación* (evidencia del fragmento, la puesta en cuadro, el recorte, la metonimia³⁵) y *apropiación* (conceptual, artística, expresiva. Momento que compete no sólo al realizador, sino también al espectador). En ese proceso, los lockes, cajoneras, piedras litográficas, se convirtieron en leit motiv, a través del relevamiento de su historia y temporalidad, presente en las texturas de sus múltiples usos: el palimpsesto.

SERIE EXHUMACIONES NODO SECUNDARIO

Luego de un exhaustivo registro fotográfico de elementos cotidianos, se gestó la serie que resume es-trelato, eje transversal desde el cual se desarrollan las extremidades (otras series) que amplían la búsqueda y presentan nuevas vertientes de trabajo. Esta serie es la que hace presente la noción de *transposición*, por su fuerte carácter de index. Subyace en mi imaginario y en mi producción actual, ejerciendo un ida y vuelta de concepción circular /ver imágenes 1 a 3/.

A este inicio, basado en el registro fotográfico, le continúa el traspaso de esa iconografía a la obra, gestándose así el primer conjunto de trabajos que data del año 1997. El concepto trabajado en esta serie atraviesa toda la producción artística, por lo que veremos cómo las *Exhumaciones* vuelven a presentarse en obras de los años 2001, 2005 y 2010.

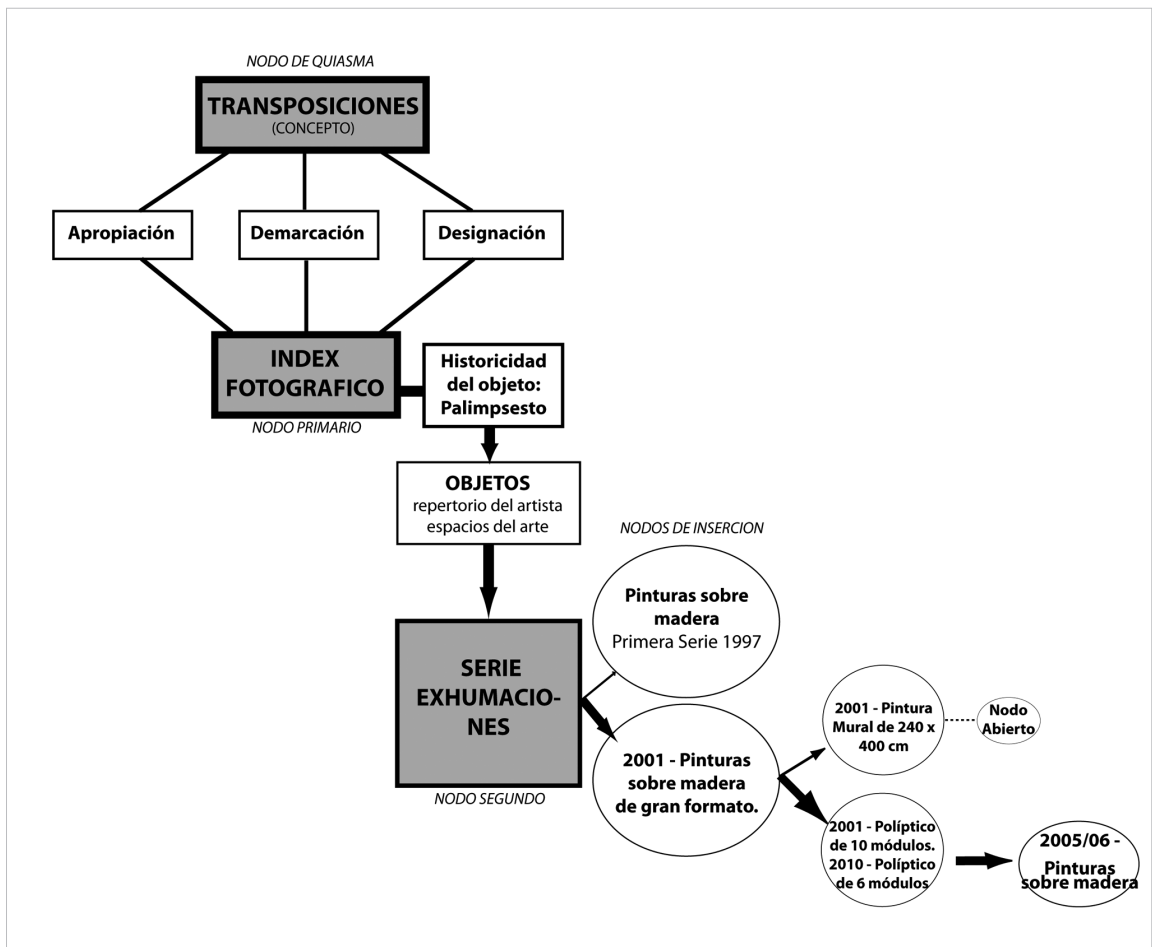
NODO DE INSERCIÓN

Recursos: Utilización de fotocopias de fotografías, acrílico, óleo y materiales varios (arena, papel barrilete, pintura asfáltica, polvo de mármol).

Modo de Resolución: paletas de alto contraste de valor, dominancia de clave baja, con protagonismo de texturas táctiles.

Asunto: La metáfora de la piedra entendida como lápida, espacio simbólico que pone en tensión la oposición: vida/muerte, adentro/ afuera, lo que se oculta vs. lo que se muestra.

35_ La acción metonímica en estas obras ha procurado que los objetos se conviertan en el vehículo descriptivo de las personas, del lugar, de los acontecimientos, y de los vestigios por el paso del tiempo, su historia. Acción de sustitución.



2_ Gráfico



8_ Imagen/

Todas estas obras dan cuenta de la utilización de los recursos y modo de resolución del nodo secundario *Exhumaciones*.

Recursos: Utilización de fotografías digitalizadas y llevas a escala, impresas por fragmentos, combinadas con texturas pictóricas. Uso del módulo como recurso de trabajo. Bastidores encastrables.

Modo de Resolución: paletas de clave mayor, de alto contraste de valor, dominancia de tonos altos y bajos. Escaso aporte de materiales pictóricos (acrílico, oleo, pintura asfáltica, goma laca, barnices en escasa proporción).

En cuanto al asunto: lockers y cajoneras –objetos de la cotidianidad- proponen un doble juego de evidencia/ ocultamiento. Se refuerza la estética transpositiva de carácter indicial.

Presencia de PARATEXTOS que citan objetos y personas reales.

En el caso de la obra realizada en 2010 se trata de una concepción basada en el INTERTEXTO: las fotografías de los mismos lockers –con diez años de diferencia- derivan en la realización de esta nueva obra. Se respetó el registro fotográfico del mismo objeto que, a través de una nueva obra que dialoga con la ejecutada en 2001, se propone como un intertexto en diacronía y

sincronía. Se reduce el contraste de valor, y se incorporan variantes cromáticas; el tratamiento de la superficie es más gestual. El dramatismo del thanatos (obra 2001) es reemplazado por una propuesta más vital: como si la acción de la mirada hubiera podido operar más cambios durante el tiempo transcurrido, que el propio objeto. Como si esta acción pudiera procurar su sanación / imágenes 6 a 8/

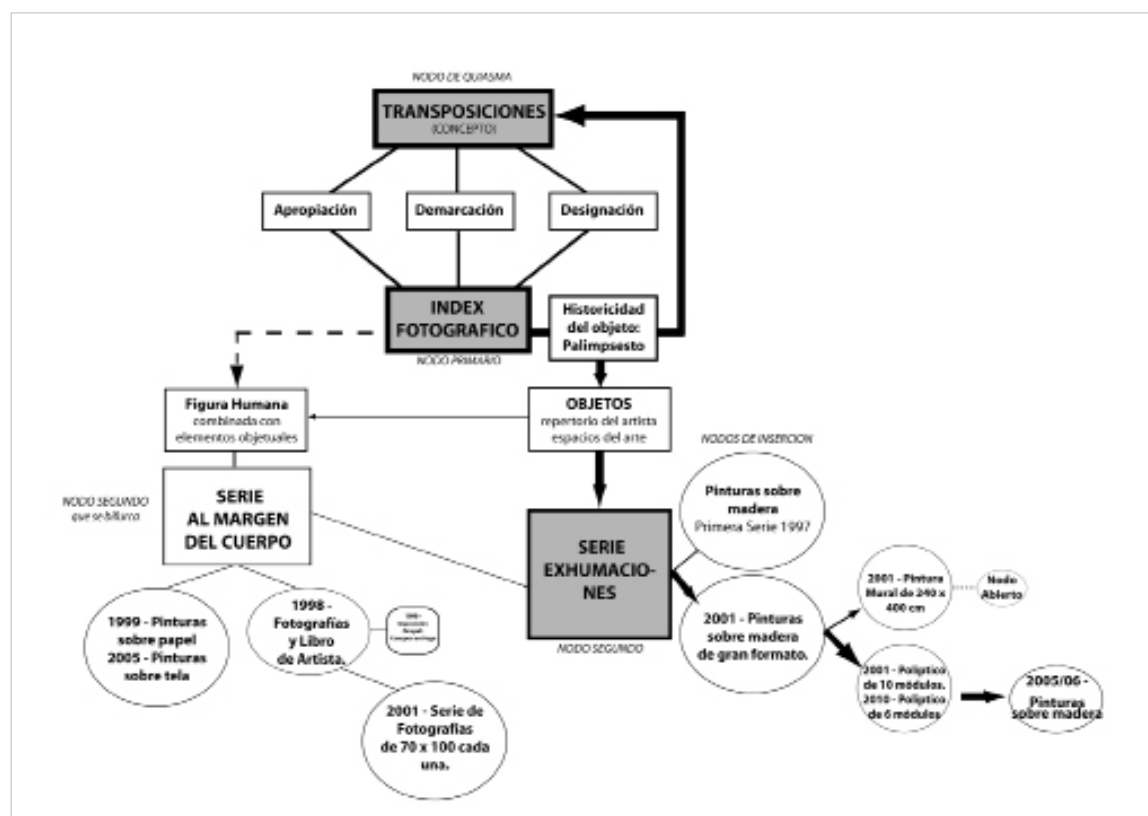
SERIE: AL MARGEN DEL CUERPO NODO SECUNDARIO

Este nodo surge al incluir la figura humana en el repertorio iconográfico.

Al margen del cuerpo procura desplazar la mirada del cuerpo (y la lectura convencional que la precede respecto de lo físico, lo erótico y lo autorreferencial), y acentuar la imago del thánatos. Se trata de una tautología de las transposiciones, una búsqueda por continuar indagando en las relaciones de traspaso, incorporando nuevos diálogos. Presenta una interacción entre los objetos y los cuerpos (estas relaciones pueden visualizarse en el Gráfico 3 del Árbol de Proyección), en procura de otras formas de dualidad.

La investigación abordada en esta serie³⁶ es la que

³⁶ Esta serie presenta una débil determinación en la graficación del Árbol de Proyección, ya que es el OBJETO, en tanto entidad material anónima -que hace referencia al



2_ Gráfico

presenta mayor riqueza en las variantes de medios y lenguajes: se realizan producciones de fotografía, pintura, libro de artista; derivando en obras de carácter netamente digital.

NODOS DE INSERCIÓN

Recursos: Composición digital de fotografías, impresas, montadas y pintadas.

Modo de Resolución: paletas de alto contraste de valor con dominancia de clave baja, aplicación de notas cromáticas en rojo.

Asunto: Se continúa trabajando el concepto de oposición entre lo inerte y lo vital. El encuadre retoma la morfología de la piedra y la simultaneidad adentro/afuera. Hay una insistencia del cuadro dentro del cuadro en la repetición de formatos de "lápidas": HIPERTEXTOS.

Serie de Fotografías. Tamaño: 70 x 100 cada una / 2001 / imágenes 10 y 11/

Modo de Resolución: toma directa retocada digitalmente, aumentando el contraste de valor. El borde irregular refuerza la presencia del encuadre, metáfora de la mirada del artista.

Asunto: fotografías de una mujer embarazada en posiciones inertes. La forma curva del cuerpo contrasta con las rectas del fondo. Se suma la aplicación de un borde irregular que rescata la forma perimetral de la piedra de mármol asumida como lápida (simultaneidad adentro/afuera). Presencia de HIPERTEXTOS.

sujeto- el centro de interés para el desarrollo de esta tesis. El objeto se funda en la resistencia al individuo, permite el contacto con el mundo y el vínculo interindividual. Ver "Objeto y Comunicación" de Abraham Moles en Los Objetos, AAVV [1969] Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo SA, 1971.



9_ Imagen/



10_ Imagen/



10_ Imagen/



11_ Imagen/



13_ Imagen/ Composición Fotográfica Digital/ 2003-4



14_ Imagen/ Pinturas sobre madera y tela / 2005

PRIMER NODO DE QUIASMA

El nodo de Quiasma resulta de la convergencia de varios nodos, y se destaca por ser el elemento que logra concentrar la intensidad y desarrollo de los diferentes puntos que constituyen la ramificación del árbol. En este caso particular, el nodo de quiasma queda plasmado en el desarrollo y realización de Exposiciones que han permitido una lectura integradora del proceso de trabajo.

PROYECTO DE EXPOSICIÓN “TRANSPOSICIONES” – 2001/2

Sala Juan Egenau – Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Santiago de Chile – del 19 de diciembre de 2001 al 4 de enero de 2002 / imagen 12/

Aquí se introduce por primera vez el concepto de las Transposiciones, que integra trabajos de las series *al margen del cuerpo* y *Exhumaciones*.

Las obras, y todos los elementos que formaron parte de la muestra, fueron diseñadas específicamente para el espacio de la Sala, contemplando inclusive el traslado aéreo de las mismas.

SERIE TERRITORIOS - NODO TERCIARIO

Derivado del Nodo Secundario:
Al margen del cuerpo

/imagen 13 y 15/ Composición Fotográfica Digital/ 2003-4

Recursos: Fotografías digitales compuestas por capas. Retoque y fusión de imágenes: utilización exclusiva de técnicas digitales.

Modo de Resolución: alto contraste de valor, predominancia de clave baja. Paleta de neutros cromáticos.

Asunto: Fusión de imágenes del cuerpo con piedras de mármol, o chapas metálicas. El cuerpo se esfuerza, pulsiona, por escapar de su destino. Se transforma en un vasto territorio, lugar para ser habitado, espacio donde se manifiestan las *Exhumaciones*. Oposición vida/ muerte, plano/volumen, claro/oscuro.

Presencia de INTERTEXTOS en los casos donde la fotografía o pintura se fusiona con la superficie del cuerpo /ver imagen 14/.

SERIE FRAGMENTOS - NODO CUATERNARIO

Derivado del Nodo Terciario: Territorios

/ imagen 14/ Pinturas sobre madera y tela / 2005

Recursos: El desarrollo de esta serie se encuentra atravesada por la investigación en torno a la técnica del transfer. La exploratoria se desarrolló utilizando diferentes tipos de soportes, variaciones en el preparado de las bases, uso de diferentes medios para la transferencia de imágenes: transfers directos (con tinner, acetona,

etc) y transfers indirectos (flexibles).

Modo de Resolución: alto contraste de valor, predominancia de claves altas, incorporación de variantes cromáticas.

Asunto: La imagen del cuerpo es fraccionada y dislocada, al punto de desvanecerse. La composición se organiza en fragmentos, la figura es trastocada como consecuencia de un proceso de plegado (a modo de origami): unicidad vulnerada.

La imagen transferida de forma directa, se esboza como un espectro a la búsqueda de su referente, se aliena en el marco, y es absorbida dentro de ese perímetro: reminiscencia de lápida, HIPERTEXTO, que “*hace de la imagen el adentro del afuera y el afuera del adentro, diagrama de lo real en mí, textura imaginaria que tapiza el objeto en su interior, que es su duplicación invisible*”³⁷.

SERIE ARQUEOLOGÍAS - NODO TERCIARIO

Derivado del Nodo Secundario: Exhumaciones

El desarrollo natural de la serie *Exhumaciones* alcanza un giro, nada inesperado: la lápida como territorio, mantiene su vigencia a partir de la documentación de una serie de piedras litográficas en uso, palimpsestos que exhiben las prácticas del artista, vestigios de procesos de trabajo, superficies para el acontecer de la metáfora.

Esta serie funciona como bisagra entre la iconografía que dio origen a las *transposiciones*, y nuevas experiencias plásticas que se apartan de ellas.

Abarca obras realizadas en los años: 2000, 2006, 2008 y 2009.

Esta serie hace incapié nuevamente en el hacer del realizador, en la tarea constitutiva del artista: basado en la indagatoria, la experimentación, la búsqueda y pesquisa que da lugar al descubrimiento de la obra.

El arqueólogo siempre es un buceador de la historia, haciendo presente los vestigios del pasado. Constituye una búsqueda de conocimiento de ese pasado, actualizándolo, procurando reconocer esas huellas en el presente.

La muerte forma parte de esta práctica, “lo que ha sido” es el objeto ontológico de la arqueología, aquello que hay que “revelar”.

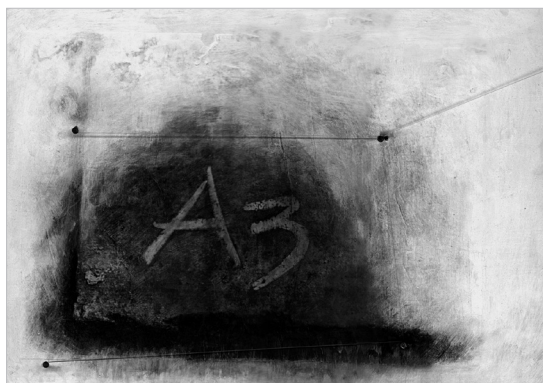
La *transposición* aquí se aparta de su sentido primigenio. El apego al referente se desplaza hacia la re-escritura, se libera del acontecimiento en pos de un expresionismo indolente.

La fotografía opera como un estrato más de ese objeto que se desvanece. El territorio (el de la piedra/lápida) se torna anónimo, pulsando por conservar las

³⁷ Enaudeau, Corinne “Los espectros” en La paradoja de la representación. Op. cit. Pag. 48.



15_ imagen



16_ Imagen / Pintura sobre madera./ 2000



17_ Imagen / Pintura sobre tela./ 2008-9



18_ Imagen/ Anonimatos, pinturas sobre tela en pequeño formato /2006



19_ Imagen/ Radiografías, pinturas sobre tela en pequeño formato / 2007

huellas de su identidad originaria. Cambio del registro temporal: el pasado de la foto es actualizado, llevado al tiempo presente: el de la pintura.

NODOS DE INSERCIÓN

Recursos: Utilización de transferencias de imágenes fotográficas sobre el soporte, como base para la aplicación de técnicas pictóricas.

Modo de Resolución: el contraste de color se amplía, dominancia de clave alta, protagonismo de texturas visuales

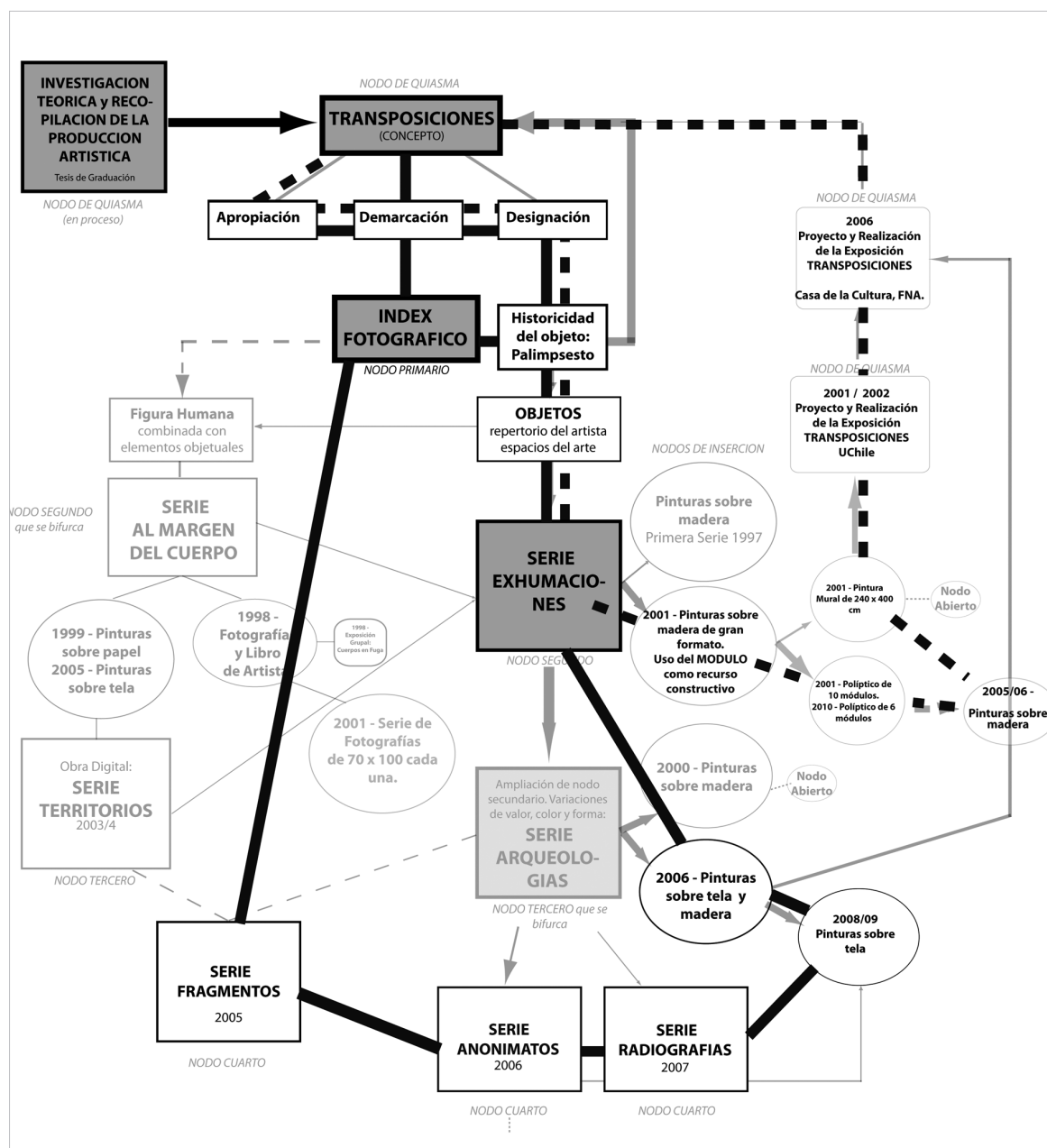
Asunto: la metáfora de la lápida es llevada a todo el campo visual, todo el soporte se convierte en ese espacio simbólico a escudriñar. Aparece la oposición adentro/ afuera mostrada a modo de rayos X / imagen 16/.

Rescate de la historicidad del objeto: palimpsesto, búsqueda por plasmar la presencia real del tiempo a través de la superposición de escrituras pictóricas / imagen 17/

La imagen transferida funciona como un PARATEXTO, a modo de cita -no intenta ejercer una presencia efectiva de otro texto-.



20_ Imagen/



SERIES ANONIMATOS Y RADIOGRAFÍAS - NODOS CUATERNARIOS.

Derivados de la Serie Arqueologías

Se mantienen los recursos formales de la serie arqueologías, modificando el asunto.

Recursos: Digitalización y utilización de transferencia indirecta de imágenes fotográficas sobre la tela, como base para la aplicación de técnicas pictóricas.

Modo de Resolución: alto contraste de valor, inclusión de monocromías y contrastes cromáticos.

Asunto: Las imágenes de armarios y candados se combinan con tratamientos pictóricos. Desaparecen los PARATEXTOS (carteles/nombres) lo que da lugar al título de esta serie *Anonimatos*. Presencia de elementos METATEXTUALES en cuanto a la noción adentro/afuera producto de la inversión de la imagen en negativo (serie *Radiografías*).

SEGUNDO NODO DE QUIASMA:

Proyecto y Exposición Individual *TRANSPOSICIONES* / 2006. Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, Ciudad de Buenos Aires. / imagen 20/

Aquí se retoma el concepto de las *Transposiciones*, reduciendo y depurando la propuesta a través de obras centradas en el objeto. Alto contraste de tamaño en las obras exhibidas. Selección de paletas acromáticas y monocromáticas.

El análisis de la producción artística partiendo de esta relación asunto-procedimiento, y la visualización de ideas alcanzada con el Árbol de Proyección (organizada en series temáticas), dio lugar a repensar el recorrido de la propia obra, invirtiendo el punto de origen de esta relación: el procedimiento que da lugar al asunto.

A la estructura orgánica de carácter progresivo: EL ARBOL, se le superpuso el análisis de las líneas de encuentro a través de la técnica del transfer. Estas líneas no se desarrollan de forma evolutiva, sino que se articulan y segmentan sin jerarquizaciones, estableciendo nuevos vínculos y aportando un nuevo recorrido.

El mapa rizomático³⁸ que aquí se propone posee dos circulaciones:

LINEA PUNTEADA: Vincula el procedimiento del *transfer*-basado en la imagen fotográfica como índice con la noción de transposición: la “territorialización” de la técnica en relación a la transposición del objeto real - a la obra.

LINEA HOMOGÉNEA: el *transfer* como materia prima para el rescate de la historicidad, la “desterrito-

³⁸ Ver DELEUZE, Gilles. Rizoma: Introducción, marzo 1977.

Publicado en: <http://www.fenom.com/spanishtheory/theory104.pdf>

rialización” producida cuando la *transposición* se diluye en su indicialidad y metonimia, y avanza en sentido simbólico-metafórico: el sentido temporal no sólo ya del objeto de referencia, sino de la propia historia que atraviesa la obra en sus múltiples capas, hasta llegar a ser concluida: aparición del *palimpsesto* como leit motiv, resultado del camino iniciado desde la transposición que ha permitido múltiples reescrituras.

CONCLUSIÓN

La presente investigación parte de la metodología del ARBOL DE PROYECCION, en tanto método de camino crítico aplicable a las artes visuales, que constituye una herramienta de sistematización capaz de configurar una red de planificación. La necesidad de este abordaje surge en el marco de realización de mi propia Tesis de Grado.

Entendemos por tanto, que el ARBOL DE PROYECCION aplicado a las artes visuales, no tendrá necesariamente un diseño lineal, sino que también podrá ser pensado de manera circular, dando cuenta de las relaciones de retorno y recurrencias; o concebirse de manera fractal, en ciclos dinámicos de unidades simples que evolucionan hacia composiciones más complejas dando lugar así a nuevos ciclos complejos.

En este sentido, se han contemplado las posibilidades que ofrecen las estructuras rizomáticas³⁹ en la construcción analítica de recorridos con múltiples conexiones, basadas en segmentos que permiten articular y poner en tensión la organicidad de la estructura arbórea. El diseño de progresión basado en la propia producción artística parte de una estructura arbórea, que evoluciona hacia el rizoma: se demarcan las etapas de trabajo a partir de series conceptuales y se grafican sus relaciones y recurrencias en el tiempo.

En este último punto, asimismo, se establecen nuevos recorridos que han sido visualizados gracias a esta sistematización. En ellos, es posible dar cuenta de la investigación técnica en torno al transfer, utilizada aquí relación a la transposición, en el sentido de relocalización; y como el procedimiento por excelencia capaz de dar cuenta del asunto. Operación de mediación que implica una distancia entre el objeto real y la obra, atravesada por una apropiación/designación - un registro de la historicidad del objeto - una re-escritura del sujeto.

Las posibilidades de análisis estructural que ofrece el árbol de proyección me ha permitido hasta el momento realizar un análisis crítico de la producción artística, estableciendo diferentes abordajes: de lo cronológico a lo morfológico, de lo arbóreo a lo rizomático. En tanto árbol, he podido visualizar las recurrencias de

³⁹ VER DELEUZE, GILLES. *IBÍDEM*

un camino de praxis que se entrecruza en sincronía y diacronía. En tanto rizoma es posible establecer operaciones de transitividad con diferentes intensidades para llegar a depurar el concepto de TRANSPOSICION, y su utilización/aplicación en este conjunto de obras particulares.

BIBLIOGRAFÍA:

- AUMONT, Jacques. La Imagen. España, Ed. Paidós Ibérica SA, 1992. Trad: Antonio López Ruiz. Edición Original: L'image. París, Editions Nathan, 1990.
- BAEZA, Federico. "Documentar lo cotidiano. La Teatralidad en Archivos", en Revista Digital Figuras - Dpto. de Crítica de Arte, IUNA. Número 6, diciembre de 2009.
- DANTO, Arthur [1981] La transfiguración del lugar común. Barcelona, Paidós, 2002. Parte I
- DEL COTO, María Rosa. Un Acercamiento Socio-Semiótico a la Problemática de la Transposición del Relato Literario al Cine. Ponencia, IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina, UNLP, Buenos Aires, 2006.
- DELEUZE, Gilles. Rizoma: Introducción, marzo 1977. Publicado en: <http://www.fenom.com/spanishtheory/theory104.pdf>
- DUBOIS, Philippe. "De la verosimilitud al Index", en El acto fotográfico. De la Representación a la recepción. Barcelona, Paidós, 1986.
- DUBOIS, Philippe. El Acto Fotográfico y otros ensayos. Buenos Aires, La Marca editora, 2008. Edición Original: L'acte photographique et autres essais. París, Nathan, 1990. Traducción en español: Víctor Goldstein.
- ENAUDEAU, Corinne. La paradoja de la representación. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2006. Edición original: La-bas comme ici. Le paradoxe de la représentation. París, Ediciones Gallimard, 1998.
- GENETTE, Gerard. Palimpsestos - La Literatura en segundo grado. París, Seuil, 1982. Capítulo 1: "Cinco Tipos de Transtextualidad; entre ellos la hipertextualidad". Versión Original: Palimpsestes. París, Ed. Seuil, 1962. Traducción Celia Fernández Pietro.
- KRISTEVA, Julia. "Acerca de Iuri Lotman". Entretextos, Revista electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura, N° 10, Granada, Noviembre de 2007. Publicación Original: "On Yuri Lotman". Publications of the Modern Language Association (PMLA) 109-3 (Mayo, 1994). Pp. 375-376. Traducción: Desiderio Navarro.
- MENNA, Filiberto. La Opción analítica en el Arte Moderno. Figuras e Iconos. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.
- OLIVERAS, Elena. Capítulo I: "El trabajo sobre la semejanza", en La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen. Buenos Aires, Ed. Emecé, 2007.
- PAGANO, Norberto. El Arbol de Proyección en la Exploratoria Artística. Publicación interna de la Asignatura Taller Proyectual de Dibujo I-V. Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón, IUNA. 2003
- PAGANO, Norberto. El Método de Investigación en las Artes Visuales. Una tentativa de sistematización teórico-práctica del proceso investigativo. Publicación interna de la Cátedra Oficio y Técnicas del Dibujo I, II, III. Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón, IUNA. 2000
- PODRO, Michael [1987] en "La Representación y el Becerro de Oro" en Visual Theory. Paintin and Interpretatio. Comp.: Norman Bryson, Michael Holly, Keith Moxey. Cambridge: Pility Press, 1991. Pp.163-200
- POREBSKY, Mieczyslaw. "Semiótica e Icónica". Criterios, La Habana, N° 32, 1994, pp. 275-286. Traducción de: "Semiotyka a ikoniKa", en Mieczyslaw Porebsky, Sztuka a informacja, Cracovia, wydawnictwo Literackie, 1986
- STEIMBERG, Oscar. "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros", en Revista Digital Figuras - Dpto. de Crítica de Arte, IUNA. Número 1 / 2, diciembre de 2003.
- TRAVERSA, Oscar. "Carmen, la de las Transposiciones", en La piel de la obra, Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, UBA, 1995
- WALL, Jeff. . En "Señales de Indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual". AAVV. Gloria Picazo y Jorge Ribalta (comp.) Indiferencia y singularidad. La Fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo. Barcelona, Consorci del Museu d'art Contemporani de Barcelona.

ÁRBOL DE PROYECCIÓN- ÁRBOL GENEALÓGICO

TERCERA PARTE

04.5_ Lic. Marcela Martínica

Cuando nos ponemos a pensar en nuestra propia producción artística y en el recorrido que nos conduce a llegar a un resultado (llámese resultado en estos casos a una obra, una serie de pinturas, dibujos, arte impreso, escultura, performance o cualquier otra forma de producción), podemos basarnos en un Árbol de Proyección. Según escribe Norberto Pagano un Árbol de Proyección... "no es otra cosa que un mecanismo de construcción y derivación de ideas. Una red o estructura serial de búsqueda creativa. Un mecanismo altamente dinámico, multidireccional y flexible de planificación..."¹.

Indaguemos ahora en mi propia exploratoria artística, es decir en mi propio Árbol de Proyección y tomaremos en este caso únicamente la última etapa de mi trabajo, de lo contrario sería este un extensísimo escrito, que superaría ampliamente las diez páginas establecidas.

El pensar mi trabajo desde los inicios me recuerda a una historia que ejemplifica el resultado final de nuestros saberes. En una oportunidad cuenta Henry Ford que en su fábrica se rompió una de sus máquinas y ninguno de sus técnicos podía arreglarla, hasta que llamaron a una persona que se especializaba en ese tipo de trabajo, este hombre sólo ajustó una tuerca y la máquina volvió a funcionar normalmente, a la hora de irse el técnico presentó su factura la que equivalía a una suma muy importante de dinero, el señor Ford ofendido le cuestionó: cómo era posible que le cobrara semejante suma de dinero por una tarea que sólo le había llevado menos de cinco minutos, a lo que el hombre respondió: ...haber realizado esta reparación en menos de cinco minutos, sin dudar le había llevado toda la vida. Lo mismo es para el artista visual, tener la plena seguridad de dónde poner un color,

¹ Pagano, Norberto. El Arbol de Proyección en la Exploratoria Artística. Publicación interna Cát. T.P. Dibujo I a V. Departamento de Artes Visuales-IUNA.

que material usar en una obra o cómo resignificar² un objeto, no lleva unas horas, un día o una semana sino años de trabajo, investigación y experimentación, (la experimentación y la investigación en el caso del arte son de fundamental importancia, aquí se aprende en el hacer, entre otras cosas). En el caso de un pintor como es mi asunto se ensaya con pigmentos, diferentes tipos de pintura, soportes, formatos, texturas táctiles y visuales, etc. Pero vayamos a mi propia exploratoria, a mi Árbol de Proyección que se basará en otro árbol, (porque de eso se trata la serie que voy a investigar) “Árbol Genealógico” y podemos tener en cuenta la similitud de ambos, ya que los dos árboles se basan en una investigación desde el inicio de algo, desde las raíces, con una serie de ramas que se juntan y bifurcan para llegar a diferentes resultados. Un árbol genealógico o genograma, muestra la relación entre los miembros de una familia. Un genograma es un formato para dibujar un árbol genealógico que registra información sobre los integrantes de una familia y sus relaciones sobre por lo menos tres generaciones anteriores.

“Árbol genealógico” es la consecuencia de un largo proceso de descubrimientos que estoy realizando desde el año 1998 y se proyecta en una serie de pinturas y dibujos. Esta producción que se configura por la integración de diferentes modalidades expresivas (como la pintura y el dibujo, la fotografía, la imagen digital y la palabra escrita), se basa en un procedimiento de trabajo, en donde se modifica una imagen, convirtiendo una fotografía en una pintura. Esta serie de trabajos tienen un sentido autobiográfico ya que los documentos fotográficos que represento son los de mi familia.

Pretendo mostrar mis raíces, mi identidad y también el pasado de otros, quienes vieron reflejados en esas imágenes a su propio grupo familiar.

Volviendo al Arbol de proyección éste se compone como se dijo anteriormente de:

NODOS:

Los nodos como ya se dijo son puntos claves de partida, de llegada o de cruce de los vectores de proyección de intenciones. Según el avance de la investigación se llamarán secundarios, terciarios, etc.

El Nodo de partida o inicial o primario: Es el nodo del cual parte quien realiza la exploratoria. Puede albergar una idea o una forma concreta, es a mi parecer el más importante, el disparador.

De él se abrirán una o más ramas (vectores de in-

tención) según las decisiones del operador, que dependiendo de la importancia que se le da a los nodos que se conectan se representará el grosor o color del vector.

Puede darse el caso de la existencia de más de un nodo primario convergentes para la formación de un nodo secundario, que es el caso de mi proyecto de trabajo.

Nodo de inserción: Es aquel que teniendo características o funciones diferenciadas del nodo en desarrollo converge hacia él sumándole sus propios contenidos y cualidades. Lo hace por el tipo de vector que le asigne el investigador.

Nodo de quiasma: Se dice del nodo que resulte de la convergencia de dos o más vectores de intención que provenientes de otro/s nodo/s lo harán con diversa potencia.

Ramas: También llamadas vectores de intención y rutas alternativas. Son líneas que se proyectan a partir de un nodo para unirse con otros en un desarrollo determinado. Dan dirección y sentido a la exploratoria. Pueden ser de débil determinación cuando carecen de un impulso suficientemente sostenido. Generalmente se la grafica con líneas punteadas. En segundo término pueden ser de determinación suficientemente sostenida siendo entonces graficadas por medio de línea fina y homogénea. Por último la rama que tenga fuerte determinación se la grafica con línea gruesa y homogénea. Esta manera de graficarlas no es excluyente, pudiendo el operador reemplazarla por otra cualquiera a su gusto y conveniencia pero siempre según una normativa. Por ejemplo tomando distintos colores para su reemplazo...³

Volvamos a mis propios árboles, mi Arbol de Proyección basado en el estudio de la serie Arbol Genealógico se origina en base a dos puntos de partida o nodos primarios, por un lado el signo lingüístico⁴, que ante mi propia necesidad de incorporarlo a mi trabajo (hasta el momento lo había utilizado en el dibujo), lo hice a manera de intervención sobre una pintura al óleo realizada en una etapa anterior, la imagen de dos niñas de una villa de emergencia, basada también en una fotografía tomada por mí en la Villa Peruchillo de Santiago del Estero, Argentina (“Ese es el camino?”), óleo s/tela. 1 m x 1,50 m). Incorporo a esta pintura parte del texto de los “Derechos del niño” (imagen 1). En este caso el texto es incorporado como graffiti, como pintura en aerosol, utilizando el recurso simbólico “Graffiti remite a protesta, a reclamo”.

3_ Ibidem

4_ El signo es en la definición de Saussure una entidad binaria de dos caras. Por un lado una imagen acústica, que es la representación material que nos da testimonio sensorial. El carácter físico de estas imágenes acústicas aparece cuando observamos lo que nos ocurre al leer una historia, las imágenes surgen de inmediato en nuestra cabeza. El concepto por otra parte está ligado al aspecto más abstracto del signo, el del plano del contenido de la idea.

2_ Un objeto, idea o un concepto se resignifican cuando adquieren un significado nuevo, que se agrega al que ya tenían, o lo cambian por completo. Ocurre generalmente cuando se cambia el contexto en el cual el objeto, concepto o la idea se aplican o utilizan.

Siempre me atrajeron las palabras, sus formas, sus grafismos, porque dicen, más allá de lo que significan, son estéticas, bellas y sensibles. ...” La palabra es todo, la palabra es vida. La palabra es lo posible y lo deseable. La palabra también es una forma de libertad hecha en signos. La palabra no es una palabra, la palabra es poesía visual. La palabra es una obra de arte...”⁵ Mi interés por la palabra escrita como recurso plástico se manifestó en reiteradas ocasiones y de diferentes formas, Incorporo la escritura como parte fundamental de la composición.

“...La letra o la tipografía es una entidad visual y como tal, se rige por la sintaxis del lenguaje visual...” El punto, la línea, el plano, el tono y la textura son los elementos con los que se construye este lenguaje que sigue los principios del Diseño basados en las leyes de la composición visual: relación, transición, repetición, oposición, prioridad, posición, equilibrio, contraste y ritmo (Solomon, 1988, 11). Se produce una traslación del lenguaje verbal al lenguaje visual en el que interviene la Retórica Visual o Retórica de la Imagen...”⁶

Cuando el artista visual incorpora el lenguaje verbal (escrito), lo convierte en un recurso mas para incluir en la obra, dándole a este lenguaje diferentes significaciones “... Trucos, juegos, rodeos de lenguaje son utilizados como metáforas, transformando la información puramente semiótica del lenguaje en información estética...”⁷ En este tipo de obras el juego textual (palabra escrita) se hace constante y casi espontáneamente se llaman lo verbal y lo visual en una situación de condescendencia.



1_ Nodo inicial.
de menor importancia

5_ Fernando García Delgado. Juan Carlos Romero. Centro Cultural Recoleta. 2006

6_ Gamonal Arroyo, Roberto. “Una aproximación a la retórica tipográfica” <http://www.icono14.net/revista/num5/articulo6.5.htm>

7_ Padín Clemente. “Dificultades metodológicas en el examen de la Poesía Experimental”. Sitio Web.

Este nodo inicial (obra intervenida) se conectaría con el nodo de quiasma de forma mas débil (línea de puntos) que el siguiente, ya que es parte del resultado pero no tan importante como la que detallo a continuación. El segundo disparador o nodo inicial fue una foto que encontré de la familia Olivieri (imagen 2). Mis tatarabuelos y sus ocho hijos, Helena, Josefina (mi bisabuela a la que llamaban Fina), Juan, Sara, Catalina, Aurelia, Amelia y nadie me supo decir el nombre

2_ Nodo inicial.
Mayor importancia



del otro varón. Cuando esta foto llegó a mis manos, me pareció tan bella, me sedujo tanto que necesité trabajar con ella, la escaneé con la intención de guardarla y preservarla del deterioro del tiempo (ya estaba bastante deteriorada lo que la hacía más atractiva aún). Desde este nodo la rama o vector que lleva a la primera foto intervenida es de vital importancia, por lo que utilizaría una línea de mas gruesa para llegar al nodo de quiasma que es la primera foto procesada. El primer nodo de quiasma sería el resultado del juego o por llamarlo de una manera mas profesional la experimentación a partir de la fotografía digitalizada. Comencé a modificar esta fotografía mediante el programa Adobe Photoshop (que podría considerarse como otro nodo, en este caso de inserción, que figuraría en el lado derecho del mapa o árbol de proyección), agregándole en primer lugar color a la gama de los tierras que tenía la foto original (imagen 3), éste representaría al nodo primario.

3_ Nodo secundario.
Nodo de Quiasma



El siguiente nodo de quiasma, resultado al que también llegó con el mismo programa digital escribiendo los nombres de algunos de los personajes retratados, con tipografía infantil (imagen 4), “Rama Olivieri” (así se llamó la primera obra de la serie y a partir de ella todos fueron titulados Rama..., Injerto o acodo... títulos estos relacionados con el ARBOL) se siguió modificando, (el resultado de estas modificaciones sería el nodo terciario) abriendo la forma de los personajes como si se estuvieran diluyendo, como se diluye el pasado. La tipografía es grande, clara, también con caracteres infantiles, se destaca del



4_ Nodo terciario

resto de la composición por una línea pareja de un color o valor que no se repite en el resto de la obra. Mi intención es que la escritura se destaque, que se separe, que a pesar de estar integrada se lea (literalmente) como elemento aparte, por otro lado la misma interactúa en la imagen abierta funcionando como límite que hace que el ojo cierre la imagen de estas figuras humanas, y a su vez el texto (que se inconcluye detrás de los personajes) sea completado por el ojo observador.

Así la imagen se convierte no sólo en una fotografía intervenida, sino también en un boceto perfecto para realizar la primera pintura de árbol. (Nodo cuaternario Imagen 5)

A los dos nodos iniciales: la fotografía de los Olivieri y al signo lingüístico se suma un importante nodo de inserción que aparece también en ese momento en el que comenzaba a experimentar con esta imagen digitalizada, éste fue el árbol genealógico de la familia Corvalán, familia de mi abuela paterna, otro disparador de esta sucesión de trabajos. Una de mis intenciones en esta serie es la de representar el tiempo, lograr que el observador reconozca la imagen, la identifique en la memoria y recorra la obra en un tiempo, un modo y un ritmo de mirada o lectura visual propio, mientras descubre otros códigos generando diferentes consecuencias. Cabe traer a estas líneas el comentario de dos personas que fueron representadas en dos “Ramas...”, ... la imagen me re-

mite al momento, me recuerda el lugar, el sentimiento, parece que volviera a vivir el momento, más aun que en la misma foto...” y es en esos momentos que pensamos logrado uno de los objetivos.

Los símbolos que muestran el tiempo son los característicos de una fotografía, la actitud de posar para un retrato de familia estático característico de una época, también la imagen abierta y borrosa como en una foto vieja, el retrato aparece y desaparece, se confunde con el fondo, pretendiendo representar lo que ya no está, una forma de significar el pasado, el ojo adiestrado concluye el trabajo cerrando y completando la figura.

Concluyo mi boceto o podría también considerarse una Fotografía intervenida o Arte Digital, incorporando mas planos de colores y agregando algunas líneas que

dibujan sobre los personajes, este representaría el nodo pentario (imagen 5).

Por último el resultado final de este trabajo es la representación del nodo cuaternario, fotografía intervenida en un lienzo de 1 metro por 70 centímetros utilizando la técnica de pintura al óleo, este resultado sería el nodo final, nodo pentario.

A partir de que tomamos conocimiento de la metodología de investigación que se representa mediante un Arbol de Proyección esto nos ayuda no sólo a desandar el camino que nos llevó a un cierto resultado, sino que desde este momento contamos con una herramienta que nos ayuda a iniciar un nuevo proyecto partiendo concientemente de uno o varios disparadores o nodos iniciales.



5_ Nodo Cuaternario



6_ Nodo Final. Nodo pentario

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques. La imagen. Ediciones Paidós. Barcelona. 1992. 1ª Edición.
- Costa, Juan. La imagen y el impacto psicovisual. Editorial Zeus. Barcelona 1971, España.
- López Chuhurra, Osvaldo. La estética de los elementos plásticos. Nueva Colección Labor. Segunda edición, 1975.
- Eco Umberto. Cómo se hace una tesis. Primera edición. Tascabili Bompiani. 1977. Biblioteca Universitaria. Herramientas Universitarias. 2003.
- Santos Zunzunegui. Pensar la Imagen. Cuarta Edición. Catedra/Universidad del País Vasco. Signo e Imagen.
- SEXE, Nestor. "Diseño.Com". 1ª edición. Paidós, Estudios de Comunicación, 2001.
- Norberto Pagano. Arbol de Proyección en la Exploratoria Artística. Publicación interna de la Asignatura TALLER PROYECTUAL DE DIBUJO I-V CÁTEDRA PROFESOR NORBERTO PAGANO. 2003
- Ferrari, León. Escrituras. Galería de Arte Ruth Benzar. 25 de marzo – 30 de abril 2004.
- POESIA VISUAL. Centro Cultural Recoleta. 2006.

ABORDAJE A LOS PROCESOS PRÁCTICOS, TEÓRICOS Y COGNITIVOS DE LA PRODUCCIÓN DE IMÁGENES. DIBUJOS: UN TEXTO EN UN CONTEXTO

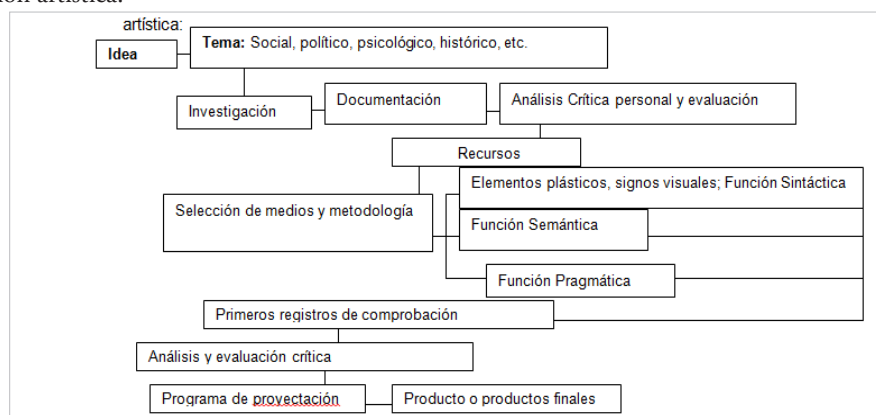
TERCERA PARTE

04. 6_ Lic. Carlos A. Molina

Este trabajo tiene como objetivo enunciar el modo de abordar la producción visual en el encuentro del campo del conocimiento vinculando aspectos prácticos, teóricos y cognitivos dirigidos al hacer artístico.

Tomo como objeto de estudio un proyecto de obras que comprende la idea, el desarrollo y la producción de una serie de dibujos y su instalación en un contexto dado. Programo detectar el problema, aproximación al tema, determinar el enunciado de la serie y de cada una de las obras que la componen, luego evaluar los medios y procedimientos técnicos, valorar, interpretar la propuesta, definir objetivos para afrontar la producción de las obras y luego instalarlas como conjunto o serie. En este proceso vincularé los mecanismos que vengo desarrollando para abordar mi producción artística y los métodos y dispositivos aportados por el Lic. N. Pagano en “El método de Investigación en las Artes Visuales”¹ y el “Árbol de Proyección en la Exploratoria Artística”² con el objeto de fortalecer la obra y su proceso de producción.

El siguiente cuadro sintetiza la sistemática que vengo aplicando en mi producción artística:

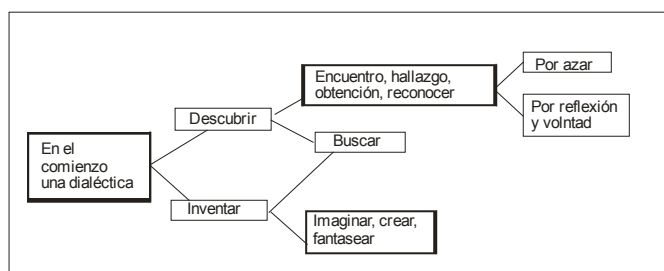


1_Pagano, Norberto - El Método de Investigación en las Artes Visuales. Una tentativa de sistematización teórico-práctica del proceso investigativo. Publicación de la Cátedra de Oficio y Técnicas del Dibujo I, II y III – Cátedra Pagano, Junio de 2000. DAVPP-IUNA.

2_Pagano, Norberto. Árbol de Proyección en la Exploratoria Artística. Publicación interna de la Asignatura Taller Proyectual de Dibujo I a V – Cátedra Pagano, 2003. DAVPP-IUNA

Norberto Pagano se refiere a la Heurística (del griego: sacar del cofre, desocultar), luego dice...” Surge el “tema” como una idea clara a veces, otras como muy general e imprecisa, como vaga intuición.

Gastón Breyer analiza la etimología del término Heurística y sostiene que ... “Mas que un término o un vocablo, nos enfrenta un área epistemológica relativamente amplia, de contornos no precisos y cuanto menos bastante plurisémica.



Quedan claras las etapas o niveles de un quehacer desde lo casual, involuntario o azaroso hasta lo causal, reflexivo, con voluntad de búsqueda o de pregunta. Queda claro también entre un obtener y un imaginar que podemos distender entre una acción reflexiva, metódica y un proceso de irrupción de fantasía, inconsciente, fantasmático mágico.

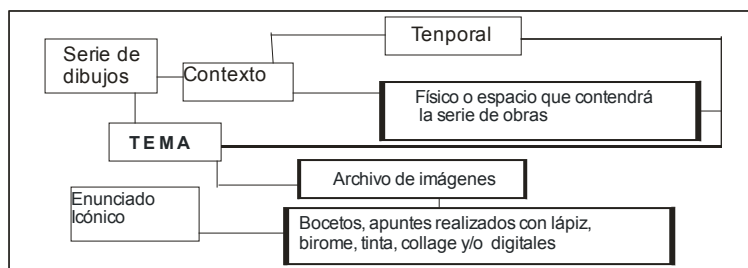
Todo esto pues, llama la atención y se proyecta con luz, energía y decisión sobre la tarea del diseñador, el artista, pero también del artesano, del técnico del científico.

Tal multisemia denuncia un fuerte componente dialéctico, una sostenida apertura filosófica.

De ahora en adelante insistiremos y repetiremos la formula de la Heurística como “momento de invención, descubrimiento”³

La propuesta metodológica de Norberto Pagano, comprende tres etapas: La etapa Heurística, la etapa crítica y la etapa de síntesis creadora.

Teniendo en cuenta el proyecto que comprende una serie de dibujos, propongo las siguientes acciones:



3 Breyer, Gastón. Heurística del diseño- 1º Edición – Buenos Aires – Nobuko -2007.

En el Momento temático analizo el contexto temporal en el que se desarrollara la muestra y dado que existe una fecha establecida “junio de 2010” año del Bicentenario (festejos por la independencia), tomaré la importancia del evento y pensaré la obra en relación al tema. Buscaré similitudes y diferencias respecto al festejo de 1910 (centenario). Indagaré los discursos mediáticos en ambos momentos. Tomaré también los aspectos sociales y políticos relevantes de los últimos cincuenta años.

El contexto físico o espacio que contendrá la serie de obras (Dibujos), Galería del Centro Cultural Francisco “Paco” Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Edificio inaugurado en 1906 construido para el empresario naviero Nicolás Mihanovich como “Palace Hotel”, Hotel para los inmigrantes y luego fue sede del Banco Hipotecario⁴ hasta que finalmente termina como Sede de la Universidad de Buenos Aires. Este espacio fue parte de los sucesos del centenario y de diversos momentos históricos de nuestro país.

La evaluación del espacio físico como posible circuito para instalar de las obras, me permite detectar también las dimensiones mínimas posibles de las mismas, por lo que termino definiendo las medidas aproximadas de las obras (mínimo 90 x 90 cm. y un máximo de 1,80 x 1,80cm.) En la ETAPA HEURÍSTICA busco, acumulo y analizo recortes de periódicos, textos, fotografías, etc. con el objetivo de plantear un tema apropiado para el proyecto. Surge como tema tentativo “Ensayos sobre los protagonistas de la mentira”. Dado el tema, comienzo el MOMENTO EXPLORATORIO produciendo, investigando y ordenando imágenes recortadas de revistas, diarios e Internet, etc.

Comienzo a profundizar la idea mediante el desarrollo del árbol de proyección.



El Nodo Primario contiene: a) Repertorio de imágenes que serán utilizadas para realizar distintas opera-

⁴ Mihanovich nacido en el Imperio Austrohúngaro en 1848 llegó a Montevideo como tripulante de la embarcación británica City of Sydney 1860 se instaló en el Alto Paraná (Paraguay), comenzó su fortuna trasladando tropas que participaban en la Guerra de la Triple Alianza.

ciones relacionadas con el discurso visual. b) Elementos plásticos en función de la composición y el enunciado como también diversos repertorios técnicos. c) Recortes y textos seleccionados para abordar conceptualmente las diferentes operaciones plásticas.

En este proceso realizo una selección de imágenes de archivo para organizar diversas escenas compositivas mediante collages.



1 y 2 _ imágenes

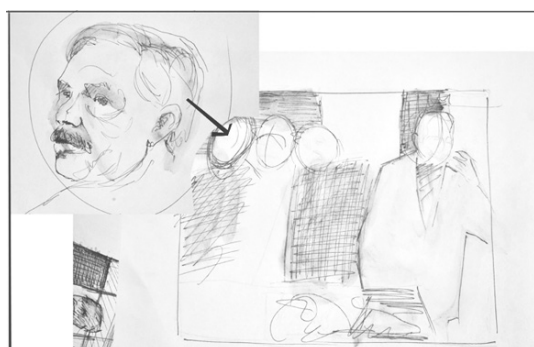
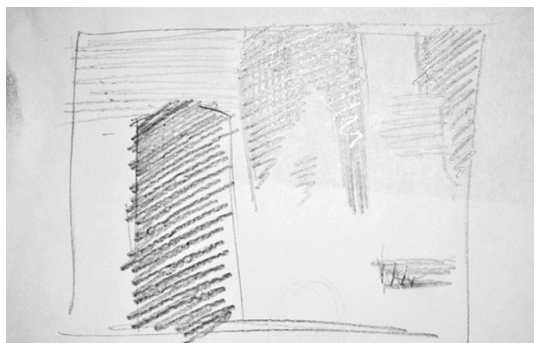
En estas operaciones de inserción se vinculan plásticamente personajes que representan y/o comparten según mi criterio historias, épocas, opiniones, sociedades económicas, posiciones políticas, posiciones religiosas y discursos entre otras cosas.

Posteriormente sistematizo los procedimientos para abordar el momento icónico–morfológico teniendo en cuenta el contexto que contendrá el discurso visual de la serie.

Realizo un proceso de producción de imágenes: bocetos, apuntes realizados con lápiz, birome, tinta, collage y/o digitales que comienzan a configurar los primeros pasos de la propuesta artística.

NODO SECUNDARIO.

Comienzo a explorar por medio de bocetos aplicando diversos recursos técnicos como tinta, lápiz, collages para cada grupo de imágenes.



Boceto Ensayo N° 1 / Boceto Ensayo N° 1

Boceto Ensayo N° 4 / Boceto Ensayo N° 6

Realizo una nueva selección y establezco en las composiciones claves de mayores contrastes de valor en función al enunciado tentativo.



Ensayo N° 6 / Ensayo N° 19

A partir de estas experiencias vuelvo a realizar operaciones por medio de collage y/o Photoshop evaluando el potencial de las imágenes de manera individual y como conjunto. Posteriormente experimento y analizo diversos recursos técnicos realizando muestras que pongo a prueba mediante articulaciones plásticas como líneas positivas y negativas, contrastes por medio de planos y texturas ejecutados con

lápiz, carbonilla natural y mineral y tizas blancas. Examino también diversos soportes que se adapten a las dimensiones de las obras como papel escenografía, fibrofácil, telas preparadas y sin preparar. Este proceso junto con las fuentes iconográficas y teóricas, me permite abordar el momento erudito y defino objetivos para la realización de bocetos definitivos en relación a la propuesta.

Ya con las primeras comprobaciones, realizo un análisis crítico del proceso y comienzo a definir los objetivos. Realizo la selección de medios, la metodología y las relaciones sintáctica, semántica y pragmática para abordar el conjunto de obras y cada una ellas, en búsqueda de coherencia entre el texto visual y su contexto. La función sintáctica: en la relación de los elementos plásticos o signos visuales se detecta la importancia del espacio plástico, la partición del plano plástico en estructuras ortogonales que en muchos casos altera el sentido de algunos indicadores de profundidad junto con la interacción de formas planas y volumétricas. La elección de claves de valor altas, bajas y medias pero de contrastes mayores potencian en la composición según el enunciado de cada imagen. La rigurosidad lineal a través de líneas homogéneas positivas y negativas dinamizan la composición. También la presencia de líneas enfatizadas que modelan algunas formas provocando en algunos casos movimiento aparente.

La función semántica: en cada obra como en el conjunto la relaciones de los elementos plásticos con el objeto designado estructura el contenido visual, se mantiene un orden desde el mapa estructural que provoca el carácter ambiguo en las escenas representadas. Las diferentes claves de valor serán determinantes en el carácter dramático del enunciado de cada obra y del conjunto. Por medio de distintos recursos lineales denoto la actitud dinámica en un contexto estático de la psicología de los personajes, su incongruencia temporal pero la coincidencia y complicidad ideológica manifiesta en los retratos irónicos,

inestables, perdidos, soberbios, grotescos, morbosos, mentirosos establecen un vínculo con el espacio de la escena.

La función pragmática: los elementos plásticos potencian el contenido de las imágenes a través del énfasis lineal, los recortes provocados por los grandes contrastes poniendo de manifiesto la superposición de materia para obtener negros plenos que provoquen espacios reversibles como los personajes que contienen las imágenes. Los soportes o el material portante de las imágenes deben ser de dimensiones medianas y grandes. Recursos tecnológicos: Carbonilla y tizas blancas sobre tela preparada de diversos formatos superiores a 100 cm. de base por un mínimo de 90 cm. de altura. Etapa Crítica: Momentos Axiológico y Hermenéutico. Realizo una selección de los elementos reunidos que considero “definitivos”. Ese carácter de “definitivo” en este momento pongo a prueba todo el potencial que puedo desarrollar teniendo con claridad los medios y la tecnología apropiada para el abordaje que comprende la serie de dibujos. Seleccione 19 bocetos que considero de interés para realizar los dibujos de la serie.

ETAPA DE SÍNTESIS CREADORA

En este Momento comienzo a desarrollar las obras: en una primera etapa

realizo 10 obras y en la segunda las 9 restantes. Toda la investigación y reflexión previa me permitió abordar la obra en su conjunto con lucidez hacia los objetivos planteados.

NODO TERCIARIO



4_

Serie de 19 obras realizadas con carbonilla sobre tela, carbonilla y tizas blancas sobre tela. Las dimensiones oscilan entre 90 x 1,20 cm. hasta 150 x 180 cm

Este proyecto “Ensayos sobre los protagonistas de la mentira” comprende un conjunto de 19 dibujos ya concluidos y expuestos en el Centro Cultural Paco Urendo me permitió evaluar cada momento de su gestación pero también evaluar e interpretar lo icónico (que corresponde al campo de la semántica), que se refiere a la significación o concepto del conjunto de obras que lograron de manera polisémica comunicar la intencionalidad planteada desde la problemática de los discursos mediáticos y los límites entre la ficción y la realidad abordada por operaciones que hacen que la subjetividad se vea como objetiva y la objetividad

subjetiva. Lo plástico (que corresponde al campo de la estética) el modo de articular los elementos plásticos o signos visuales donde establezco determinadas claves de valor; como también las diversas operaciones sobre el plano plástico para generar puntos de interés y ritmos compositivos la organización lineal que acompaña las imágenes, abonan a la lectura del enunciado planteado.

Las imágenes visuales comprenden enunciados icónicos complejos que son el resultado de la articulación de los elementos plásticos o signos visuales que le permiten al artista expresar su pensamiento visual.

NODO CUARTARIO



..."No hay lugar ni tiempos en el arte, ya que no hay lugares ni tiempos homogéneos en el pensamiento"...⁵ Arte no es ordenar elementos captados por los sentidos en un momento y desde un ángulo de vista dado, sino en concretar imágenes, es decir sistemas ordenados donde se accionen elementos del presente, pasado, futuro, de lo real y lo posible, del lugar visible y virtual.

"...Esta frase nos advierte que desde el principio respecto a la creación artística como producto que no puede ser regido por estrictas leyes de razón. Es la personalidad toda del artista la que se compromete en la aventura creativa. Es por ello que hablamos de exploratoria. Hablamos de la aventura de crear, hablamos de ese escrutar interiormente comprometiéndonos al hacerlo con lo más profundo de nosotros mismos. La exploratoria nos promete el descubrimiento de nuestros paisajes interiores."...⁶

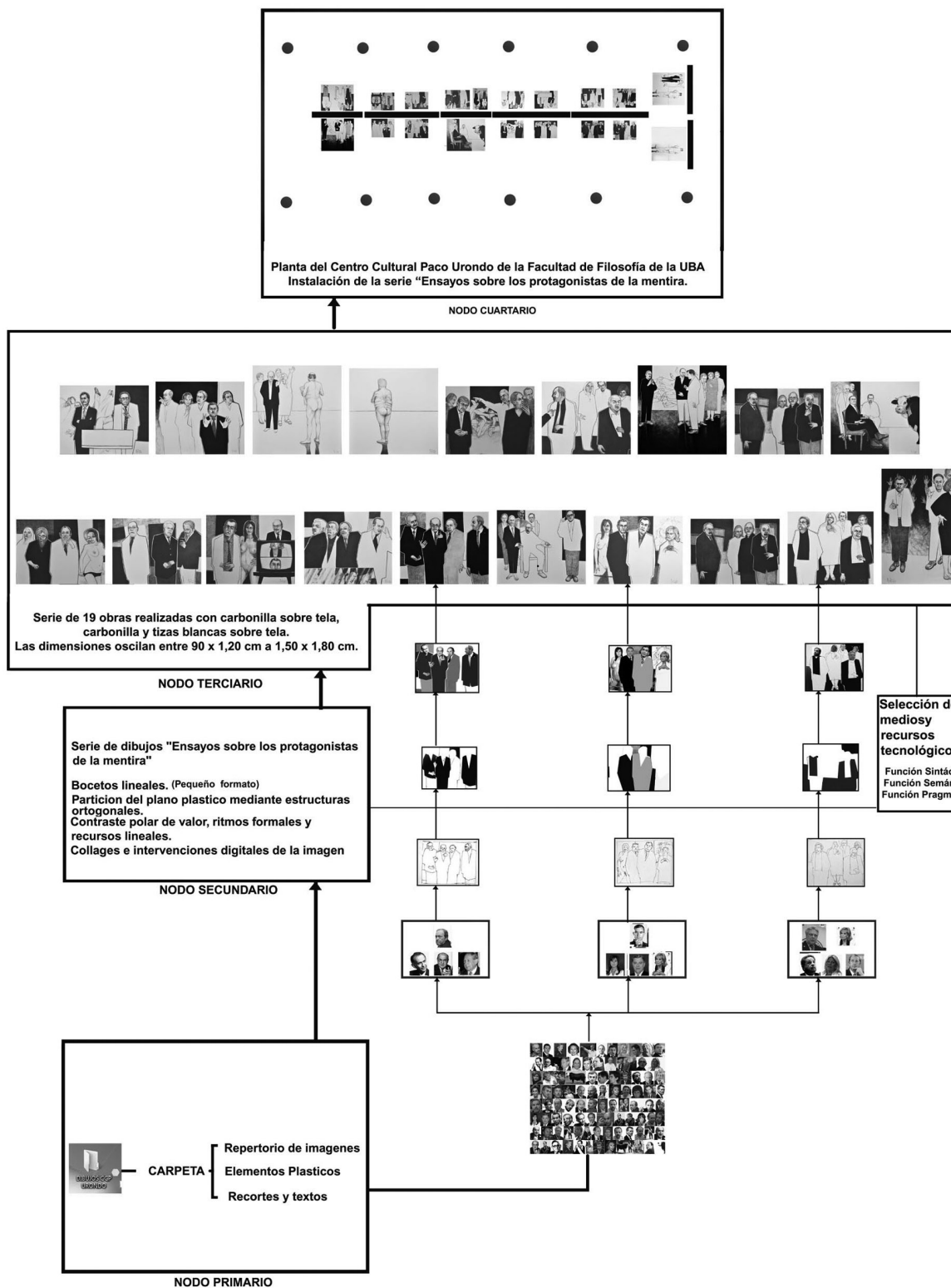
5 _ Consideración que realiza Pierre Francastel, en su libro "Sociología del arte",..."

6 _ Norberto Pagano. Árbol de Proyección en la Exploratoria Artística. Publicación interna de la Asignatura TALLER PROYECTUAL DE DIBUJO I-V - CÁTEDRA PAGANO. 2003

BIBLIOGRAFÍA

- Pagano, Norberto. El Método de Investigación en las Artes Visuales - Una tentativa de sistematización teórico-práctica del proceso investigativo - Publicación de la Cátedra de Oficio y Técnicas del Dibujo I, II y III - Pagano - Junio de 2000.
- Pagano, Norberto. Árbol de Proyección en la Exploratoria Artística. Publicación interna de la Asignatura. TALLER PROYECTUAL DE DIBUJO I-V - CÁTEDRA PAGANO. 2003
- Breyer, Gastón. Heurística del diseño- 1º Edición - Buenos Aires - Nobuko -2007
- Groupe u (My) Tratado del signo visual - Para una retórica de la imagen - Cátedra
- Francastel, Pierre. Sociología del Arte. Alianza Editorial, S.A.
- Aumont, Jacques. La imagen. Paidós - Barcelona - 1992 - 1º Edición.
- Corbiere, Emilio. Socialistas y Anarquistas. 1880-1910. En Polémica N° 42, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971.
- López Chuhurra, Osvaldo. Estética de los elementos plásticos. Nueva Colección Labor. Segunda edición, 1975.
- Notas: Diarios Clarín; La Nación; Crónica; Pagina 12; Crítica;
- Notas e imágenes: www.clarin.com/ ; www.lanacion.com.ar/ ; www.pagina12.com.ar/ ; www.cronica.com.ar/ ;

ARBOL DE PROYECCIÓN – Serie de dibujos - “Ensayos sobre los protagonistas de la mentira” – Carlos Albino Molina



DEVELANDO PROCESOS

TERCERA PARTE

04. 7_ Astrid Waldman

En esta investigación acerca de las herramientas operatorias propias de las artes visuales, es decir, la búsqueda de sus metodologías de análisis y producción, mi aporte será brindado a partir de mi experiencia en relación a mi propia obra plástica; más específicamente, los siguientes modos de producción: pintura, dibujo, collage y fotomontaje a partir de fotografía químico-mecánica y digitalizada. Para lograr nuestros objetivos de la investigación se propone, como ya se dijo, la aplicación de “Árbol de Proyección” o mapa conceptual al análisis de mi producción y la detección de sus debilidades y fortalezas para actualizarla y proponerla como herramienta de estudio.

Hipótesis: El “árbol de proyección”, utilizado como herramienta conceptual, me permite, al tomar como caso de análisis a mi producción, a) indagar y describir los proyectos y estrategias que posibilitaron su génesis, y b) definir y desarrollar tres categorías que se articulan y que son fundamentales para la comprensión de mi obra: fragmento, metáfora y simulacro. Esta tarea la realizaré partiendo de la perspectiva de la semiótica, tomando en cuenta aspectos materiales, contextuales y significantes.

Sabemos que la experiencia histórica da cuenta de la creación de verdaderos procedimientos personales desarrollados por numerosos artistas plásticos, que han sentado precedente y, continúan orientando hoy nuestras indagaciones en el campo de la imagen. Quienes hacemos esta investigación creemos que es muy importante incluir los conocimientos y la experiencia de quién produce las imágenes. Se trata entonces, de poner en evidencia los aspectos relativos a la planificación y realización de mi producción, de mostrar las herramientas conceptuales, aunando así el discurso teórico y la praxis, presentes en el cuerpo de obra.

A partir de la elaboración de mi tesina de Licenciatura de Artes Visuales con orientación en Pintura, titulada: “El proyecto y su relación con la obra plástica. La construcción de un simulacro como metáfora visual: Fragmentos –pinturas y proyectos-, obra plástica de Astrid Waldman”, que fue dirigida por el Lic. Julio Flores, empecé a desarrollar estas cuestiones. Lo que propongo es retomar este trabajo y referirlo de un modo más general, al cuerpo de mi obra, extendiendo mi análisis también a etapas actuales, y también retrospectivamente, a las primeras épocas de mi trabajo con las imágenes.

Para comprender mi producción tomaré tres categorías de análisis: Espacio plástico, Relación Proyecto/Obra y Aspectos significantes y realizaré un recorrido para ver como operan estos conceptos, tanto a nivel de la historia del arte, como en el análisis de mi producción plástica. Entre otras cosas, haré un rastreo de las diferentes soluciones espaciales, y de los diferentes modos de proyectar las obras a lo largo de la historia. Del mismo modo, al realizar el análisis de mis trabajos, daré cuenta de la peculiar relación de simulacro que hay entre mis proyectos (que son también obras) y mis obras de mayor formato.

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

En la historia del arte:	En mi obra:
Espacio plástico	Fragmento
Relación proyecto-obra	Simulacro
Aspectos significantes	Metáfora

DEFINICIONES:

CATEGORÍA ESPACIO PLÁSTICO

Para referirme al espacio plástico, utilizando -como antes dije- la perspectiva del análisis semiótico es indispensable recurrir a la retórica del marco. Desde esta óptica el marco es descrito como el “cerco regular que aísla el campo de la representación de la superficie circundante”¹. El campo de la representación ha sido estructurado de diferentes maneras en las distintas épocas de la historia del arte. En la prehistoria, las imágenes de las cavernas trascienden hacia un significado referido a una intencionalidad mágica de capturar al animal representado, sin hacer alusión a la representación del entorno. En los estilos del antiguo oriente se combinan, para la representación gráfica, la planta y el alzado de los objetos a modo de un “escalonamiento”, siendo utilizados como serie lineal y no como un tipo de visión (esta concepción espacial dominará en oriente hasta fin del siglo XIX, cuando -con la penetración europea-, se introducen otros modos de uso de los indicadores de espacio). En la Antigüedad Clásica, la pintura no podía concebir una proyección en el pla-

no. Las prolongaciones de las líneas de profundidad se encuentran convergiendo sólo débilmente de dos en dos, en diversos puntos situados todos sobre un eje común. Se trata de un arte de cuerpos, que no une los elementos representados en una unidad espacial, sino que los dispone plásticamente en un ensamblaje de grupos, mediante una superposición o sucesión de figuras, donde el espacio intercorporal no es tenido en cuenta. El mundo clásico concibe una intuición de un espacio discontinuo y asistemático. Será el Medioevo el encargado de reunir esa multiplicidad de elementos diversos, en una verdadera unidad colorística y/o lumínica, por medio del auxilio de la geometría plana, utilizando el plano y la línea, tal como se ve por ej.: en los mosaicos y esculturas románicas, etc. El espacio intuído se ha convertido así en un continuum, aún falto de las dimensiones que serán mensurables en el Renacimiento. Se representa un espacio ideal, que es una realidad divina, en relación directa con el hombre, que busca así acercarse a Dios. En el Trecento comienza la superación de los principios medievales de representación: aparece el “plano figurativo”, visto como una caja escenográfica. Ya maduro el Renacimiento, en los siglos XV y XVI, se evidencia la búsqueda de leyes que ordenan el universo. Todo queda en el Renacimiento sometido a la idea que el hombre tiene de la realidad, concebida a su imagen y semejanza. Nace la perspectiva renacentista. Según el Diccionario Etimológico del Español María Moliner: “perspectivo, -a.” (Deriv. del lat. «perspectivus», relativo a lo que se mira, de «perspicere», intensivo de «spicere», mirar; v. «SPIC-», «Con, En»,). Durero (Nuremberg, 1471-1528) trató de circunscribir el término: “Item perspectiva es una palabra latina; significa mirar a través.” Tomando la expresión de L. Alberti, hablaremos de una intuición “perspectiva” del espacio, allí donde el cuadro se halle transformado, en cierto modo, en una “ventana” a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la cual aparecen las formas, es negada como tal y transformada en un mero “plano figurativo”, sobre el cual y a través del cual, se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas. En arte, la perspectiva es el método gráfico capaz de representar el espacio tridimensional sobre una superficie plana. Para garantizar la construcción de un espacio racional (infinito, constante y homogéneo), la “perspectiva central”, desconoce la percepción del espacio psicofisiológico y presupone que miramos con un único ojo inmóvil, y que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual. Leonardo da Vinci (1452-1519), en su “Tratado de la pintura”, explica también la perspectiva aérea. Siguiendo a Cassirer, podemos referirnos a la

¹ Def. de Meyer Shapiro citada por Groupe m, 1993:11.

perspectiva renacentista como una “forma simbólica” propia de una época en la cual prima un particular contenido espiritual. Para él, la función simbólica es específica del hombre. El lenguaje, el mito, el arte y la ciencia son universo de lo simbólico. Tienen las “formas” funcionamiento análogo al lenguaje. De a poco, irá entrando en crisis el espacio científico renacentista y se seguirá evolucionando hasta culminar en las soluciones que propone el siglo XX. El espacio comenzará a fraccionarse, se jerarquizarán sectores, se ubicarán escenas simultáneas y se intentará reproducir la atmósfera, perdiendo las figuras nitidez. Esto tiene que ver con el nacimiento de una nueva concepción espacial: El Barroco. El artista intuye así el más allá, lo infinito y trata de hacer accesible el espacio ilimitado. Sin abandonar la concepción tridimensional del espacio, se pasa a un espacio modulado, en el cual se muestra la infinitud. Se muestran el mundo cotidiano y el divino. Los siglos XVIII y XIX utilizan las soluciones espaciales de los períodos anteriores: espacio limitado/ espacio ilimitado. A partir de la modernidad pierde el reinado la “ventana renacentista”. Hacia fines del siglo XIX, con el Impresionismo (1870), la observación con un ojo que pretende ser “Físico” en grado superlativo capta la realidad de una atmósfera. Esta relación entre la naturaleza fija y la atmósfera cambiante determina una nueva manera de representar la intuición que el artista tiene del espacio (la totalidad de la obra será la articulación plástica de múltiples planos —el “toque de color / luz”). Se siente más a través del plano que del volumen, el espacio parece perder profundidad. El espacio plástico que se plantea es vivido como una experiencia de los sentidos. Se acerca la imagen al espectador. Cezanne es el creador de una nueva manera de concebir el cuadro: ha llegado el momento de pintar con elementos que estructuran el espacio plástico. Se anuncia un nuevo sistema de representación que corresponderá al siglo XX. A partir de la modernidad el fragmento toma protagonismo y se convierte en un modo de la representación y — a veces— presentación de la realidad en el espacio plástico. A partir de ese momento hay una nueva visión de mundo y hay un deseo de componer de una nueva manera el universo. Son ejemplos del uso del *fragmento* (y la operación de montaje): el collage y el fotomontaje, el encuadre fotográfico y la fotografía, el montaje cinematográfico y el cine y también la escritura automática. Fragmentación alude a pérdida de unidad, a separación de partes.

El espacio plástico característico de mis obras es el de la yuxtaposición y superposición de fragmentos.

CATEGORÍA RELACIÓN PROYECTO/OBRA.

Para desarrollar esta cuestión primero hay que definir qué es proyecto, luego es necesario hacer un rastreo

de su utilización en las diferentes épocas. También resulta pertinente incluir un estudio de los diferentes modos de utilización del collage y de la fotografía para hacer obras.

Proyecto, boceto, idea, son términos que se asignan a la etapa previa a la obra, de gestación de la misma. Se incluye en esta etapa al conjunto de escritos, cálculos o dibujos que se hacen para dar idea de una obra. Cada proyecto tiene la característica de singularidad, dada por la subjetividad de quien lo propone. Así es como podemos reconocer, a modo de ejemplo, en algunos momentos de la historia del Arte, distintos modos de proyectar la obra, relacionados con cada época, estilo y/o artista en particular. Por ej.: En el Renacimiento, la utilización del método de la perspectiva y la realización de dibujos preparatorios, grisallas, etc. posibilitan al artista la racionalización previa del trabajo a realizar. También en esa época la figura del comitente obligaba a hacer especificaciones previas acerca del resultado final de la obra. En el siglo XVIII los románticos toman el boceto y lo amplían y en general, lo definen más, cierran las formas y crean contrastes mayores. Los impresionistas van directamente a realizar o a concluir sus obras al aire libre con una idea concreta de captar la luz y la atmósfera. Sus composiciones se ven enriquecidas por las posibilidades de encuadre que brinda la aparición de la fotografía y también por la observación y estudio de las estampas japonesas. De todos modos, siguen haciendo pintura en sus estudios, ampliando, a veces, los trabajos realizados al aire libre. Se observan en los diferentes movimientos de las primeras vanguardias del siglo XX, diferentes propuestas y maneras de crear las imágenes, que van desde la racionalidad del cubismo analítico —que busca articular en la obra los distintos puntos de vista de los objetos—, el futurismo y el suprematismo, a la irracionalidad de los procedimientos dadaístas que proponen, al desmistificar el arte burgués, la inclusión del azar, incorporando un espíritu lúdico a las obras que, consecuentemente enriquecerá los modos de producción del siglo XX. En relación a los procedimientos que aporta la modernidad, es importante referirnos a las operaciones de montaje en el espacio plástico: El collage y el fotomontaje. La producción del siglo XX se ve modificada por la gran ruptura que aporta el collage. También el surrealismo con sus manifiestos aporta sus propios métodos transponiendo procedimientos de otra disciplina: el psicoanálisis. Así, el método freudiano por excelencia de la asociación libre, está a la base de juegos que propician imágenes tales como el “cadáver exquisito” y de la elaboración de símbolos provenientes del “inconsciente”. Esta idea de trabajar trasladando métodos y conceptos de otras ciencias a sus obras, también será utilizada en el siglo XX por

artistas de diferentes extracciones y escuelas, por ej.: J. Beuys (Alemania, 1921-1986), V. Grippio (Argentina, 1936-2002), L. Benedit (Argentina, 1937), para dar diferentes ejemplos.

La óptica y - en particular- la fotografía y la proyección de imágenes han jugado un rol de primer orden en la etapa de proyecto en las artes visuales. Esta tecnología se utiliza como punto de partida de la actividad creadora: como modelo para su reproducción, como material para realizar los fotomontajes, así como también las imágenes proyectadas han servido, desde hace mucho tiempo, como medio para contornear las imágenes y así transcribirlas al soporte. Dichas operaciones condicionan además la lectura de las imágenes.

CATEGORÍA ASPECTOS SIGNIFICANTES:

El marco teórico para el planteo del presente trabajo es el de la retórica del signo visual: es el análisis semiótico el que aporta las herramientas conceptuales que me permiten avanzar y pensar en las estrategias de creación y lectura de las obras.

SEMIÓTICA

“Ciencia de los signos”, considera a todas las manifestaciones culturales como fenómenos de comunicación y de significación.

Definiremos en el presente trabajo los siguientes términos:

- _Texto
- _Imagen visual
- _Marco
- _Doble carácter del signo visual:
Plástico/ Icónico
- _Metáfora

Dado que los signos que me interesa estudiar en este trabajo son las imágenes visuales, intentaré definir las desde la perspectiva del Groupe m, que las consideran “un sistema de significación, planteando la hipótesis de que ese sistema posee una organización interna autónoma”². Utilizaré como herramienta conceptual del marco teórico el doble carácter del signo visual: a) plástico y b) icónico.

Plasticidad: Me referiré a la realidad material de los proyectos y obras (Materialidad del color, pincelada, utilización de grafismos, etc.).

Iconicidad: Abordaré aspectos significantes de los bocetos y obras presentadas desde una perspectiva de análisis semiótico. Se abordarán cuestiones referidas a la dimensión significativa: la dialéctica creador/espectador, la relación entre arte y comunicación, la noción de texto y el papel de la metáfora. Hay que tener

2 Groupe m, 1993, Tratado del signo visual, Cátedra Signo e Imagen, Madrid, España. Pag. 11

en cuenta también que el contexto histórico, social y cultural determina las condiciones de producción e interpretación de las obras.

Para la elaboración de este análisis que utiliza el punto de vista de la comunicación para explicar las imágenes visuales, me resulta importantísimo recurrir a la noción de texto: “Enunciado lingüístico cumplido”, o sea una entidad comunicativa percibida como auto-suficiente y caracterizada por un funcionamiento que Eco compara a “una máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, y cuyas reglas de generación coinciden con sus propias reglas de interpretación.”³ La noción de texto es útil para la semiótica del arte porque desde su perspectiva se parte del examen de estructuras complejas y sistémicas, en lugar de partículas mínimas; permite recuperar el sentido de historicidad de los códigos, porque gracias a las nociones como “enciclopedia” (entendida como modelo de la competencia socializada en un momento histórico determinado) el texto es texto-en-la-historia; supera el tema del referente en los signos visuales. El texto es una entidad que reclama otros textos continuamente, otras experiencias del autor y del lector. Solo en tiempos recientes el análisis textual empezó a aplicarse al terreno de las artes.

CATEGORÍA DE METÁFORA:

En su origen la palabra metáfora se refiere a la transformación de las fases de la luna. “La etimología de metáfora es el transporte, la traslación, el desplazamiento.”⁴ Decimos que hay metáfora cuando se sustituye el nombre de una cosa por el de otra semejante en algún aspecto. “Es propio de la metáfora permitirnos ver una cosa en otra”... “Podríamos decir que la metáfora es una forma de percepción (para el caso de la metáfora visual) o de captación imaginaria (para el caso de la metáfora verbal) capaz de operar como un auténtico “fertilizante” del pensamiento.”⁵

Utilizaré como centro de interés para el análisis discursivo y plástico de mi producción, en primer término, la muestra “FRAGMENTOS”- PINTURAS Y PROYECTOS. Obra plástica de Astrid Waldman” que se realizó en la Sala 13 del Centro Cultural Recoleta entre el 21 de octubre y el 14 de noviembre de 2004. En la cual se trabajó el tema del fragmento y sus posibles significaciones. Más adelante, cotejaremos el modo de proyectar utilizado en esta serie, con la modalidad en que fue resuelto mi trabajo posterior. El hilo conductor de la muestra fue la cuestión de cómo se plasma una idea en la obra (proyecto). Al entrar

3 Eco, Umberto citado en Calabrese Omar, 1987, El lenguaje del arte, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, España. Pag. 177

4 Oliveras Elena, 1993, La metáfora en el arte. Editorial Almagesto, Buenos Aires, Argentina. Pag. 19.

5 Oliveras, Op. Cit. Pág. 17.

a la sala, en la pared izquierda (frente a las ventanas) expuse, a modo de presentación, un texto planteado. El texto sintetizaba las características de la muestra en general y de mis pinturas:

“Caracteriza a mi producción artística presentada en esta exposición (Proyecto/Obra), la creación de un espacio plástico formado por fragmentos yuxtapuestos y superpuestos que se articulan por medio de una operación de montaje que proporciona nuevas posibilidades de significado.

Múltiples aspectos, de tipo plástico e icónico conviven en el espacio de mis obras: fragmentos de realidades, el tema de Eros, -la energía vital, lo instintivo (el gesto)-, la idea de rastros, huellas, representaciones de escenas que parecen provenir del inconsciente, etc. Se articulan como superposición y yuxtaposición de planos, de colores, pinceladas, texturas, elementos reales y representados, etc.” A.W.

A partir de la observación de los proyectos y obras, surge que el espacio plástico tiene las siguientes características o aspectos materiales: Los proyectos son fotomontajes o collages realizados con recortes de fotos, letras, textos, pintura y técnica mixta. Presentan yuxtaposición y superposición espacial y equilibrio de formas. Las obras ampliadas a mayor tamaño muestran: 1) Simulación de papel pegado, 2) Representación del espacio a partir del fragmento (éste es utilizado como elemento aislado y como elemento de composición a partir de la forma), 3) Tratamiento de la pincelada, gesto y la imagen de tipo expresionista abstracto o figurativo (en pintura y téc. mixtas), 4) Fondos blancos, 5) Cierta sugerencia de sutileza o delicadeza, 6) Paleta reducida y utilización de acromáticos, 7) Se diferencian dos tipos de obra: Las primeras de tipo más bien constructivista, que reproducen más la tercera dimensión espacial a modo de Tromp`leil, a veces con modificaciones y en las segundas el boceto solo pauta la composición y luego se sigue trabajando, de un modo más onírico, es decir, con mayor libertad.

En mi obra se pone en juego una ficción, un simulacro (el simulacro, es un signo, un objeto artificial), debido a operaciones retóricas (transformaciones regladas de los elementos de un enunciado que son válidas para todos los casos: jerarquización de los signos icónicos, compartimentación, gradientes de textura, retórica del borde representado, etc.) que hacen que la imagen adquiera significación en función del código que selecciona con libertad cada espectador. Al hacer la representación del papel pegado estoy haciendo un simulacro que alude a una especie de ritual que se da en mi modo de trabajar dicha relación entre boceto y obra.

1) Se muestran diferentes estados de la imagen, 2)

Luego de un tiempo comprendí que los bocetos también son obras, 3) La representación del papel pegado, -el simulacro del collage- no es sólo una representación ilusionista: es un modelo que me sirve para hacer un discurso sobre la pintura desde ella (Devela sus presupuestos constructivos al hacerse un trabajo con los bordes temporales de la obra). a) En este sentido se produce un discurso acerca de la imposibilidad de establecer límites entre realidad y representación, b) Se desafía el presupuesto de la obra acabada, pasada en limpio, y se juega con la paradoja de que la obra reproduce racionalmente lo que se da al azar en el boceto. (ej: se reproducen los chorreados, líneas que se pasan del borde, etc). En síntesis, queda planteado -a partir de este simulacro- un enigma oculto. Al exhibir bocetos y obras se refuerza la idea del simulacro ya que no sólo se exhiben distintos momentos del proceso de producción -cómo ocurre en apariencia-, sino que se produce un quiebre, de modo tal que lo que se muestra es el principio y el fin del trabajo, ocultándose el proceso. “Proyectos” y “obras” convocan de diferente modo al espectador, quien asume cada signo como sustituto significante. Al trabajar con los bordes espaciales del cuadro se instaura desde la obra, un discurso sobre la representación (por ej.: la presentación del fotomontaje en los bocetos y la posterior representación de papel pegado).

Considero que el espacio plástico del fragmento y la relación de simulacro presente en la relación obra/proyecto tienen efecto metafórico en el espectador. Funcionan como huella plástica significante, al ofrecer este texto visual múltiples lecturas posibles. “El espectador construye la imagen, la imagen construye al espectador”⁶

Como dice Humberto Eco: El texto está concebido y construido como una especie de mesa de juego en la cual las reglas del desarrollo son las mismas que el lector deberá recorrer hacia atrás para interpretar el texto mismo.

Sostengo, como dice Jacques Derrida (Argelia, 1930), que la única interpretación auténtica de un texto no podría ser otra que su re-escritura, desde el momento en que un texto pertenece a una tradición de la que no poseemos las llaves, sólo podemos registrarlas como rastros opacos de su existencia. Deconstruir significa poner en claro esos rastros. Cada lectura es, entonces, posible, abierta, infinita. Él explica que cuando observamos un signo (el referente de la obra), establecemos relaciones con nuestra historia, con nuestra memoria, y esas relaciones que están ausentes son las que completan el signo. Del mismo modo, sostengo que esto también es válido desde la perspectiva de quién crea una imagen.

⁶ Aumont, Jacques, La imagen. Ediciones Paidós S. A., Barcelona, España, 1992. Pag. 86.

Son varios los factores que me llevaron a trabajar con los bocetos, con el collage y con su simulación. Durante muchos años fui alumna del taller de Artes Visuales de María Luisa Manassero (mientras asistí a la ENBAPP y por varios años más). Allí, además de recibir la instrumentación técnica para dibujo y pintura, era una práctica bastante utilizada, el trabajo a partir de la ampliación de bocetos en los que cada alumno desarrollaba creaciones propias (esto da cuenta de que mi metodología se remonta a etapas muy tempranas de mi aprendizaje). Por otra parte, mientras me encontraba cursando Fundamentos Visuales en el último año del Profesorado, recuerdo que la propuesta fue trabajar los temas que se proponían en el programa a partir del collage, el objeto y el ensamblaje, durante todo el año (El profesor de la materia era el Lic. Julio Flores). Algunos trabajos míos, muy intuitivos, que surgieron en esa etapa, a partir de esta consigna de incorporar el collage, y replantear en consecuencia la noción del espacio, creo que son un poco el germen de lo que pude hacer después (recuerdo sobre todo un collage—que aún conservo— en los que realicé un dibujo de una nena en bicicleta—basado en una foto mía—en primer plano, que coexistía en el mismo espacio plástico con fotocopias de fotografías de mi infancia que se integraban en ese sitio fragmentado, por medio de vías o caminos. Por otra parte, cuando me recibí en el profesorado, entré en contacto y trabajé con los programas de diseño gráfico por computadora. La posibilidad de trabajar los diferentes planos por medio de capas también incrementó mi deseo de trabajar a partir del montaje.

Si bien en todos estos años mi actividad principal ha sido la docencia (que me ocupa muchas horas de trabajo), siempre, pude resguardar un tiempo y lugar para producir mi obra plástica. Observo en mi trabajo en general intereses que se mantienen desde épocas muy tempranas:

- El tratamiento expresionista abstracto de la imagen

(El gusto por lo táctil, por la pincelada y por el gesto pictórico).

- La utilización del collage y las técnicas mixtas.
- La utilización de grandes espacios blancos.
- El tema de la mujer (en algunos de los cuadros presentados hay mujeres dibujadas o esgrafiadas. Además es un tema recurrente en mi producción.).
- La representación del espacio plástico por medio del fragmento.
- La utilización de una paleta de colores más bien reducida, en contrapunto con la utilización de acromáticos.

Actualmente sigo desarrollando mi obra, principalmente dibujos, pinturas y collages dentro de una línea de trabajo expresionista. Estoy trabajando en la “Serie Otras Geografías”, en donde la abstracción remite a geografías internas (con la estructura de diferentes paisajes que coexisten simultáneamente). En este caso observo una importante transformación en la metodología: la obra sale con mayor espontaneidad. Se utilizan como elementos plásticos los cortes, brillos, grafismos y fotocopias o transfers que estaban presentes en los collages anteriores (elementos característicos del collage real o reproducido). Todo lo que se reproducía de los collages, ahora es llevado, -sin la mediación del boceto-, directamente a mi pintura de mayor tamaño y de pequeño formato. También, algunas veces ocurre que las obras grandes o sus fragmentos son bocetos de nuevas obras de pequeño y gran formato (en continuidad con mis anteriores procedimientos). Está presente también en mis obras la mecánica del azar (como ocurría en los bocetos de la época de la serie “Fragmentos...”). Y el espacio plástico que propongo mantiene y profundiza la coexistencia de múltiples niveles, continuando y superando la propuesta espacial de la serie expuesta en el C.C.Recoleta. Observo que este método de la obra que se genera espontáneamente, -como un “insight”- se remite a todas mis épocas. Un ejemplo de este fenó-

meno ocurre a menudo también en la serie “Mujeres” que desarrollé en paralelo, desde mis comienzos hasta la actualidad.

CONCLUSIÓN:

El Árbol de Proyección puede revelar los mecanismos de nacimiento, desarrollo y conclusión de la obra. Me fue posible verificar la aplicación del Mapa Conceptual para la comprensión de mi obra plástica. Pude observar que los procesos de creación de mis imágenes son susceptibles de ser organizados mediante una sinopsis, y que esta organización gráfica facilita la exploración y la observación de las relaciones y conceptualizaciones que se dan en el cuerpo de mi obra en general. Las categorías de *fragmento*, *metáfora* y *simulacro*, son necesarias para comprender mi obra tanto en el contexto de su génesis como en el de sus posibles lecturas por parte del espectador. Las posibilidades de aplicación de este árbol de proyección abren nuevas líneas de trabajo de aquí en más, para seguir produciendo imágenes y seguir haciendo discurso sobre mi producción visual. Al analizar el cuerpo de mi obra en general se evidencian las tres etapas: Etapa Heurística: Con sus momentos temático, exploratorio, erudito y de diagnóstico, evidenciada en la etapa de bocetado y recolección de imágenes. Etapa Crítica: con sus momentos axiológico e interpretativo, y la Etapa de síntesis creadora, plasmada en mis trabajos.

“ El acto de crear no es homogéneo ni lineal. Está lleno de paradojas. Cuando uno trabaja se encuentra permanentemente con una suma de posibilidades y va eligiendo.

Busco, -guiada por mi intuición- algo que no sé muy bien qué es, con el deseo de que se produzca un quiebre, un lapsus en mi discurso.

Que aparezca algo que me sorprenda.

Intento describir un acto del que sé muy poco. Sólo tengo rastros. Me propongo, al crear ficciones, realizar -de algún modo- una convocatoria a algo de lo Real. ”

BIBLIOGRAFÍA

- Argan, Giulio Carlo. El arte moderno. Achille Bonito Oliva, El arte hacia el 2000, Ediciones Akal, Madrid, España, 1990.
- Aumont, Jacques. La imagen, Ediciones Paidós S. A., Barcelona, España, 1992.
- Bachelard, Gastón. La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., Argentina, 2000. Publicado por primera vez en París en 1957.
- Calabrese Omar. El lenguaje del arte, Ediciones Paidós Ibérica S. A., Barcelona, España, 1987.
- Cirlot, Lourdes y Triadó, Juan Ramón. Las claves del Dadaísmo. Colección Las claves del arte. Editorial Planeta, Barcelona, España, 1990.
- Groupe m. Tratado del signo Visual, Cátedra Signo e Imagen. 1979.
- Hockney, David. El conocimiento secreto, Ediciones Destino, S. A. Barcelona, España, 2001.
- Lopez Chuhurra, Osvaldo. Estética de los elementos plásticos, Ediciones Publicar, San Isidro, Argentina, 1996. Primera edición en 1971.
- Moliner, María. Diccionario de la lengua Española.
- Oliveras Elena. La metáfora en el arte, Editorial Alma-gesto, Buenos Aires, Argentina, 1993.
- Panofsky Erwin. La perspectiva como forma simbólica, Fábula Tusquets Editores, Barcelona, España, 2003. Ensayo publicado por primera vez en Berlín en 1927.

CATALOGOS Y PUBLICACIONES

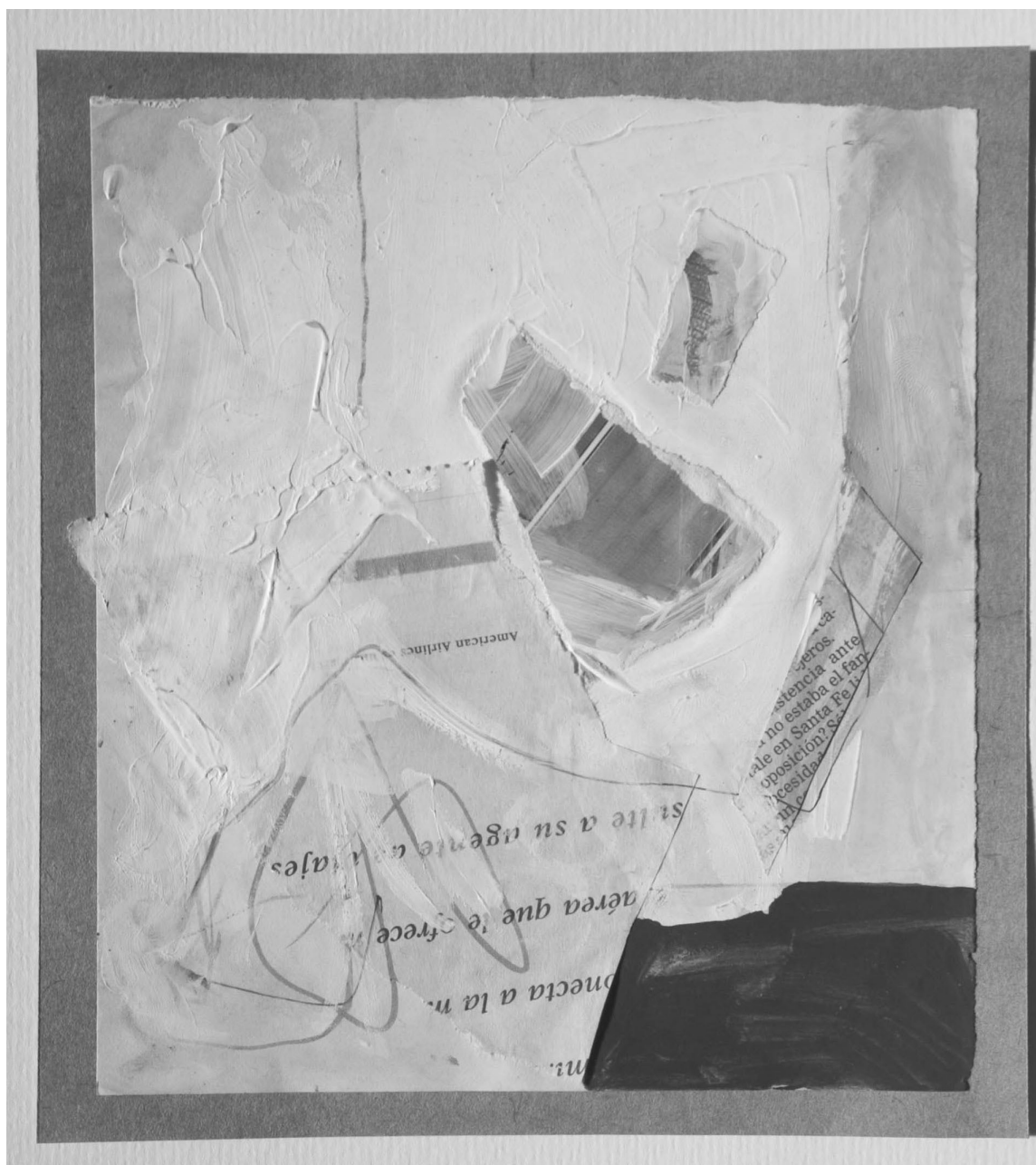
- Catálogo Exposición de Luis Benedit, Fundación San Telmo. [1965/75] -1988
- Catálogo Exposición Soñando con los ojos abiertos, Dada y Surrealismo en la colección de Vera y Antonio Schwarz. Museo de Israel, Jerusalén. Presentada en el MALBA -2004.
- Documentos para la comprensión del arte moderno, 1994. Edición revisada y actualizada por Dieter Rahn, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. [Publicado por primera vez en 1956, en Hamburgo].



1_ "Ella" u "Homenaje a J.C." acrílico y técnica mixta, 1,20 m x 0,90 m.
Serie Fragmentos, 2004



2_Proyecto para " Miel ", 0,10m x 0,15 m. Collage y téc. mixta. Serie Fragmentos



3_ "Miel", 0,70m x 1 m. Oleo s/tela. Serie Fragmentos, 1999



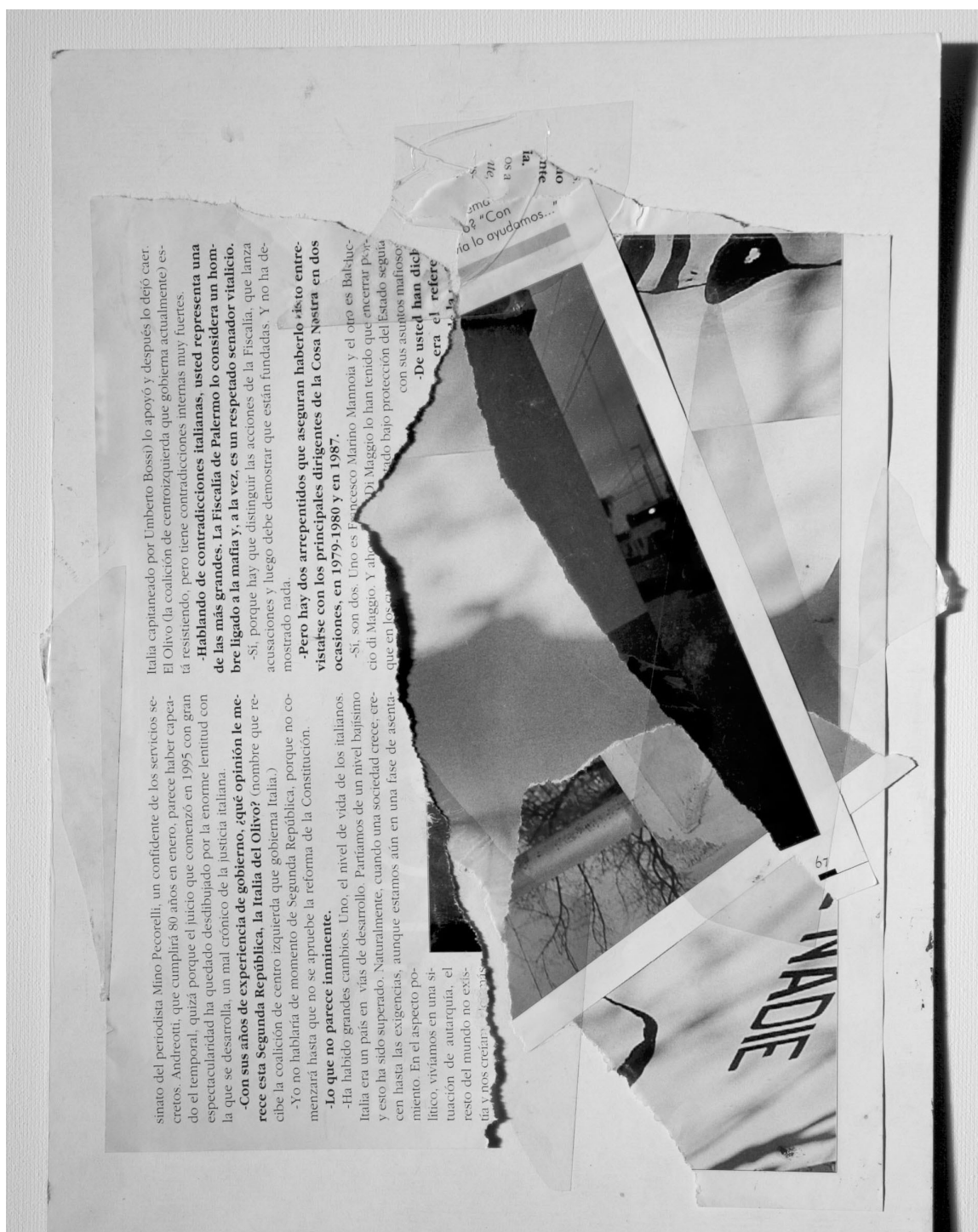
4_ Proyecto para "7 años", 0,10m x 0,15 m. Collage y téc. mixta. Serie Fragmentos



5_7 años", 0,80m. x 0,85 m. Oleo y téc. mixta s/ tela. Serie Fragmentos, 1999



6_ Proyecto para "Figuras", 0,70 m. x 1 m. Oleo. Serie Fragmentos



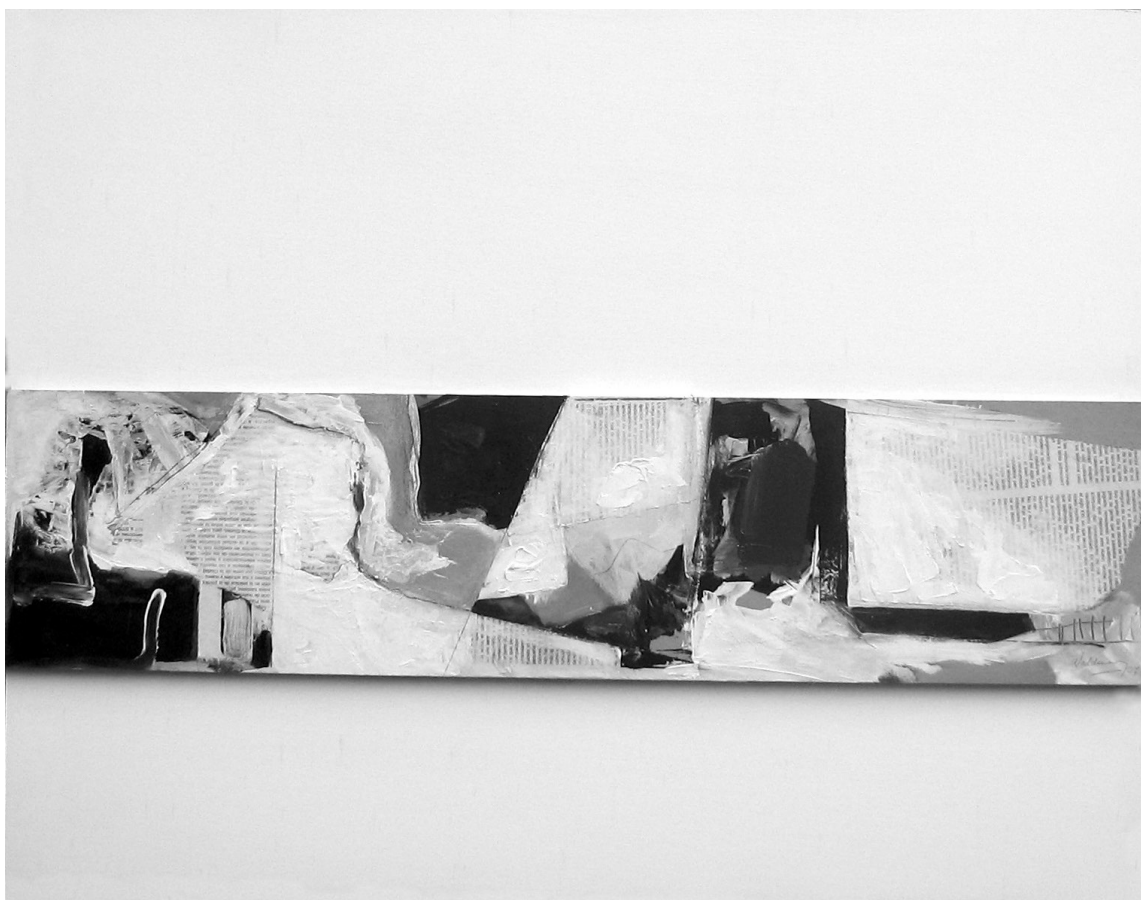
7_ "Figuras", 0,70 m. x 1 m. Oleo s / tela. Serie Fragmentos, 1999



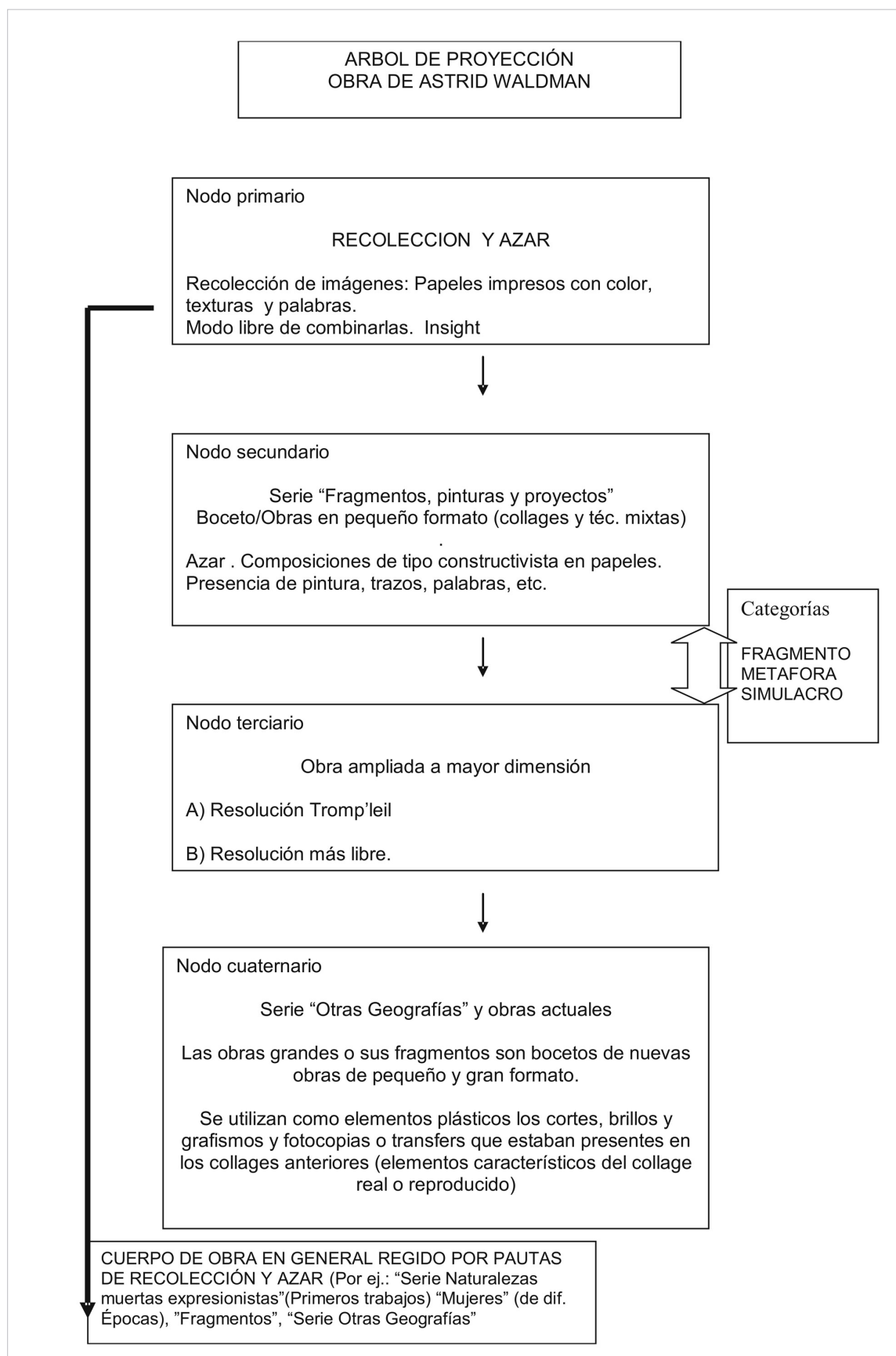
8_ Proyecto para "Vida", 0,10 x 0,15 m. Collage. Serie Fragmentos



9_ "Vida", 0,90 m. x 1,20, Oleo y téc. Mixta s/ fibrofácil. Serie Fragmentos, 2003



10_ "Paisajes Interiores", 0.80 m x 0.60 m. Técnica mixta s/ fibrofácil. Serie Otras Geografías, 2009



“UN HEMISFERIO EN UNA CABELLERA”

*“Siempre aprecié la belleza de las cabelleras, esa parte sedosa y
ondulante de un cuerpo, pero la cabellera de la mayoría de nuestras
mujeres son torres, laberintos, barcas o nudos de víboras.
La suya consentía en ser lo que yo amo que sean:
el racimo de uvas de la vendimia, o el ala.”*

Marguerite Yourcenar¹

TERCERA PARTE

04. 8_ Sandra Gutfraind

El presente trabajo está orientado a destacar las ventajas de la utilización del Árbol de Proyección como herramienta metodológica, a través del análisis de mi experiencia personal en el uso del mismo, la cual se remonta a mi paso como alumna del Taller Proyectual de Dibujo del Prof. Norberto Pagano y a la elaboración de mi tesina de graduación dentro de la Licenciatura en Artes Visuales.

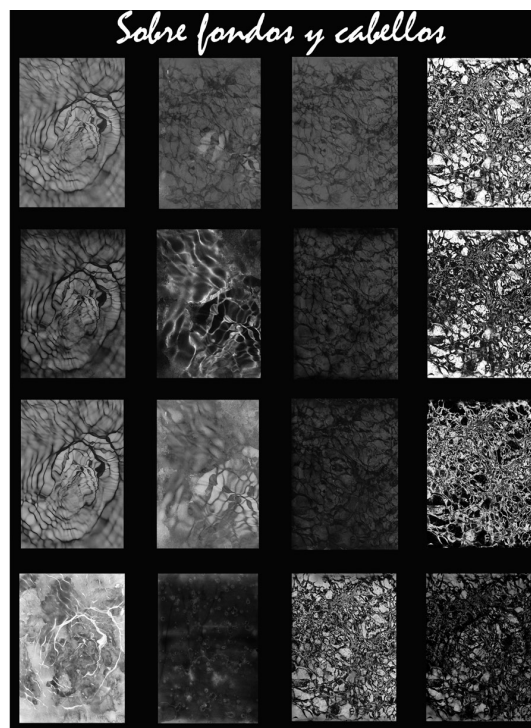
“Un hemisferio en una cabellera” es precisamente el título de esta tesina, que tomé prestado de un poema de Charles Baudelaire. Creo que de alguna manera sintetiza la importancia que la cabellera femenina tuvo como elemento disparador de una serie de trabajos que tuvieron su inicio en el Proyectual de Dibujo III y que a la fecha constituye el concepto motor de todo mi trabajo.

Como bien sabemos, a lo largo de la historia, el cuerpo fue depositario de un sinnúmero de signos culturales. El pelo, elemento distintivo de cada persona, fue parte elegida de nuestra anatomía, para plasmar rasgos sociales, políticos, religiosos y culturales. Su evidente plasticidad, como todo el simbolismo que las culturas depositaron en lo piloso, despertó mi interés por trabajar con este singular elemento, fuente de inspiración elegida por conocidos artistas de todos los tiempos.

Todo mi trabajo está estructurado en diferentes series que giran en torno a la cabellera femenina y que surgen naturalmente partir de ciertas operatorias que fui aplicando a la estructura del árbol. Estas decisiones que responden a necesidades discursivas, me fueron llevando a distintas elecciones de soportes y de medios de los que daré cuenta a lo largo de este escrito.

Para seguir el desarrollo de cómo mi árbol de proyección se fue estructurando, respetaré el orden de cada una de las tres series reali-

¹ Yourcenar, Marguerite; Memorias de Adriano, Salvat, Barcelona, 1994, pág., 35.



zadas durante el Proyectual de Dibujo III al Proyectual de Dibujo V.

PRIMER SERIE: “PELO Y NADA MÁS”

Esta serie surge del análisis de ciertos personajes femeninos, que en su frivolidad, piensan sólo en sus peinados, sin percibir que por ello se convierten en el producto de estereotipaciones y de modas muchas veces absurdas. En su afán por distinguirse, no perciben que son las presas ideales de un mercado que les impone tiránicamente sus tendencias, a las que ellas se someten sin cuestionar y sin detectar que en muchas ocasiones caen en repeticiones que las despersonalizan.

Según el diccionario de la Real Academia un estereotipo “es una imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad, con carácter inmutable”, también se refiere a la plancha utilizada en estereotipia, dado que originalmente el estereotipo procede de la tipografía de la imprenta. Estas planchas permitían “estereotipar” las páginas para reproducirlas indefinidamente, de aquí es que se asocie al estereotipo con aquello que permanece fijo.

Los medios masivos de comunicación, a través del marketing y de la publicidad, son los principales creadores de estereotipos y de modelos canónicos, al ser incorporados por los distintos segmentos de la sociedad cuando escogen sus propios rasgos externos, ya sea por medio de peinados, ropa, música, etc.

Volviendo al diccionario, la moda es un “uso, modo

o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país, con especialidad en los trajes, telas y adornos, principalmente los recién introducidos².”

En “Elementos de semiología”, Barthes³ traslada las categorías de Lengua/Habla, desarrolladas por Saussure para la lingüística, a otros sistemas de significación como es el caso del vestido. Entre uno de los sistemas que distingue se encuentra el del “vestido escrito”, donde la lengua es determinada por un fashion group, que mediante el lenguaje articulado lo presenta a las revistas de moda, especificando cuáles serán las tendencias de la temporada. Es decir, estas tendencias son introducidas a la sociedad, por una minoría prestigiada y selecta que decide qué estará de moda y que deja de estarlo.

La moda como fenómeno está signada por un sentido de fugacidad y su interés principal radica en la novedad y en la espectacularidad con que se presenta cada cambio de temporada. En definitiva, su finalidad no hace más que perseguir intereses comerciales y mercantilistas.

En cada una de las tendencias con que se presenta, genera estereotipos que son aceptados casi sin cuestionamientos por centenares de mujeres, sin saber que traen consigo aparejada una ideología encubierta en los nuevos estilos que promocionan.

Según Simmel el ser humano se enfrenta a una lucha interna entre adaptarse y fundirse con el grupo social

² RAE U 1992. Pag:980,2

³ Barthes, Roland; “Elementos de semiología”, en La Semiología. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pág. 25.



Figura 3
S/T, composición digital
Medidas variables
Dibujo en tinta impreso s/
papel fotográfico
2007

y destacarse haciendo sobresalir su “yo” individual⁴:

“El hábito es un símbolo exterior de la actividad espiritual, la forma visible del hombre interior. Sin embargo, el símbolo puede convertirse en un simple signo destructor de la realidad cuando el vestido no es más que un uniforme sin relación con la personalidad⁵”

En esta persecución de modas y estereotipos se oculta una búsqueda de aprobación social, la cual ofrece seguridad al imitar un modelo existente y aprobado.

Aplicación del Árbol de Proyección en mi trabajo:

PUNTO DE PARTIDA

El Árbol de Proyección parte de un nodo inicial o primario, que se va complejizando a medida que experimentamos con las distintas posibilidades técnicas, formales o conceptuales que nuestro trabajo nos demanda.

Como mencionara anteriormente, la cabellera femenina fue el elemento disparador del cual partí, suscripto a la observación de modas y estereotipos referidos a peinados femeninos.

La estructura del árbol se compone de distintos nodos entre los cuales se encuentran los nodos de inserción, que enriquecen la obra con funciones diferenciadas. A partir de las decisiones tomadas en estos nodos se fue estructurando mi trabajo, motivo por el cual a continuación me permito mencionar cada uno, mostrando parte de la obra resultante.

1_ nodo de inserción: Alteración por determinación de tratamiento digital

⁴ Veneziani, Marcia; La imagen de la moda, Buenos Aires: Nobuko, 2007.

⁵ Chevallier, J. y Gheerbrant, A. Diccionario de los símbolos, Barcelona, Herder, 1986.

En primer lugar, quisiera mencionar la etapa exploratoria, la cual me llevó a experimentar con distintos materiales y técnicas de dibujo. Fue precisamente en este punto donde surgieron los cabellos representados, fruto de la exploración de técnicas de aguada, fusionadas a su vez con fotografías tomadas del agua por medio de técnicas de digitalización de imagen. El resultado obtenido, permitió dotar a mis modelos de singulares cabelleras, todas ellas muy exuberantes y frondosas (ver fig.1 y 2).

Habiendo recolectado abundante material de revistas de moda y partiendo de mis propios dibujos en tinta de modelos canónicos, decidí digitalizar todo el material e imprimirlo sobre papel fotográfico brillante. Esta elección fue producto de una apropiación de medios técnicos, que permitiera asociar mi trabajo con los espacios gráficos donde habitan las modelos de referencia.

2_ nodo de inserción: Técnica de collage digital / Figuras retóricas / cambio de color (figura 3)

Fue en esta etapa de bocetado que empecé a recortar las figuras y a superponerlas a modo de collage, delineando algunas con un trazo simple y repitiendo otras. Esta operatoria fue acompañada con el uso de ciertas figuras retóricas que elegí para dar énfasis a la idea inicial. Algunas de ellas son:

Sinécdote: parte de la cabeza por el cuerpo, parte del cuerpo por el cuerpo mismo.

Metonimia: el pelo, que en este caso alude a la cabeza.

Metáfora: Las fragmentaciones en las figuras refieren a las desintegraciones que opera en la vida de estos personajes y parte del cuerpo desnudo que aparece, responde al vacío y a la desnudez que en el fondo acompaña a estas mujeres.



Repetición: Tanto la imagen fotográfica en blanco y negro de la modelo, como las figuras en tinta aparecen constantemente repetidas, aludiendo a las modas despersonalizadas y reiterativas de las que estas mujeres son presas.

3_nodo de inserción: Adición de texto / variaciones en la tipografía

(fig. 4), dibujo realizado durante el año 2007, aparece un mensaje lingüístico. El mismo surge expresado como texto explicativo en dos líneas:

Una superior en color que puede ser rojo o blanco y tipografía cursiva.

Otra inferior en letras blancas o negras mayúsculas.

El color y la tipografía juegan un importante papel en la identificación general del mensaje, en la jerarquización y en la legibilidad del mismo. Además el mensaje es doble: de denotación (significado básico) y de connotación (significado adicional), por ejemplo, en este caso “pelo y nada más” alude directamente a cabezas que no hacen más que portar cabello, que no piensan y que siguen sólo los dictámenes planteados por la moda.

Por otro lado, estamos frente a lo que Barthes denomina función de anclaje. En dicha función, el texto “guía” al lector entre los significados posibles de la imagen, le hace evitar algunos y aceptar otros. De este modo, la función de anclaje en la relación texto/imagen ejerce un control sobre la lectura por parte del enunciador, quien a su vez le imprime su ideología:



“Es evidente que, en todos los casos de anclaje, el lenguaje tiene una función elucidatoria, pero la elucidación es selectiva; se trata de un metalenguaje que no se aplica a la totalidad del mensaje icónico, sino tan sólo a algunos de sus signos; el texto constituye realmente el derecho a la mirada del creador (y, por tanto, de la sociedad) sobre la imagen”.⁶

Por otro lado, las tres series plantean lo que Carrere/Saborit llama “contexto implícito”⁷, el cual se funda en los estereotipos propuestos por la moda, en este caso del pelo, y en las personas que la siguen ciegamente sin cuestionamiento alguno.

4_nodo de inserción: Utilización de lápiz digital para dibujar el pelo (figura5)

SEGUNDA SERIE: “AUTOMATISMOS”

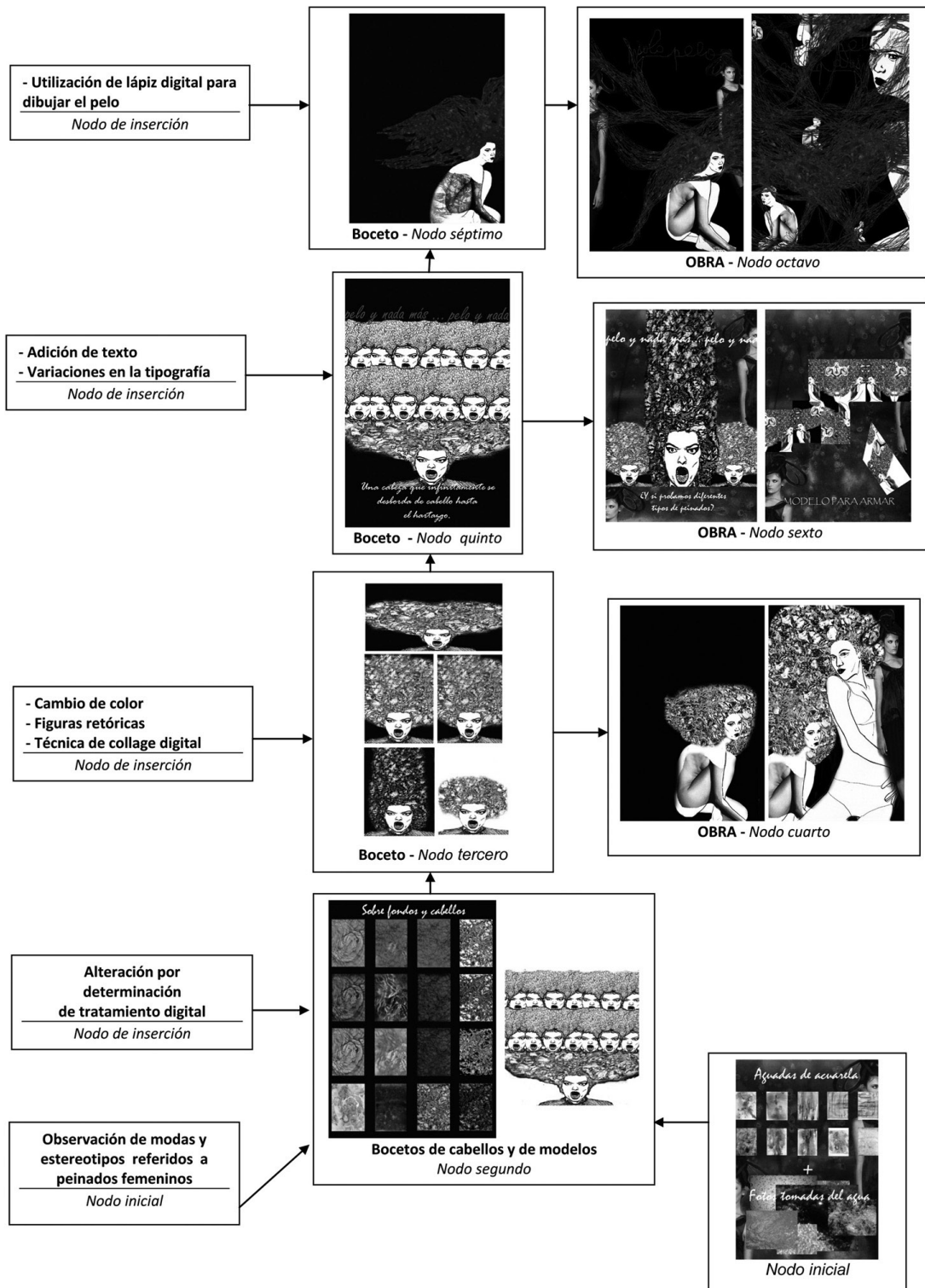
Con el título “Automatismos”, se cita a una forma de expresión empleada por el surrealismo, para aludir a ciertas mujeres que actúan con escasa conciencia, siguiendo ciegamente los dictados de la moda. Las fragmentaciones que componen el automatismo, refieren a las desintegraciones que se dan en las vidas de estos personajes y parte del cuerpo desnudo que aparece, funciona como metáfora del vacío y la desnudez que en el fondo las acompaña.

5_nodo de inserción: Automatismos y collage digital (figura6)

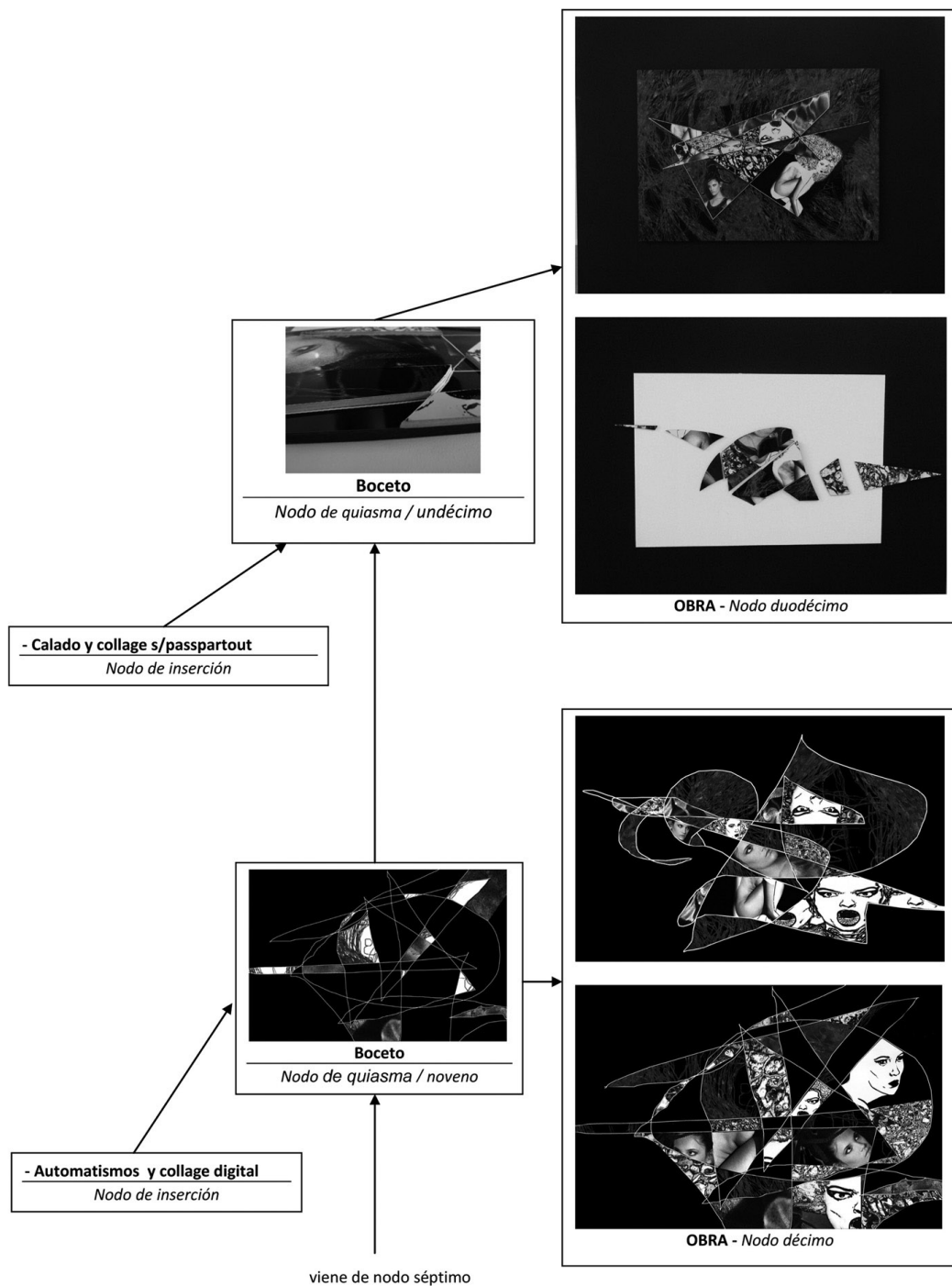
⁶ Barthes, Roland. “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1982, pág. 36.

⁷ Carrere, A.; Saborit, J. *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000, pág.129.

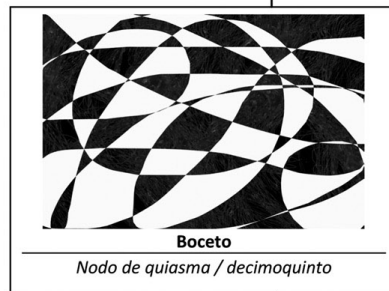
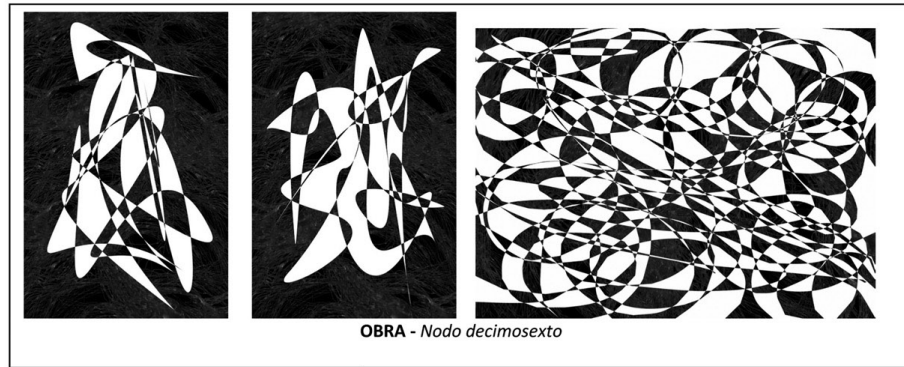
ÁRBOL DE PROYECCIÓN: Proyectual de Dibujo III, serie *"Pelo y nada más"*



ÁRBOL DE PROYECCIÓN: Projectual de Dibujo IV, serie “Automatismos”



ÁRBOL DE PROYECCIÓN: Proyectual de Dibujo V, serie “Cortes”



- Calados digitales abstractos
Nodo de inserción



- Calados digitales con figuras
Nodo de inserción



viene de nodo undécimo

6 _nodo de inserción: Calado y collage s/ passpartout (adición de volumen)

TERCER SERIE: “CORTES”

En “Cortes” las figuras femeninas se empiezan a desdibujar hasta llegar al punto donde desaparecen totalmente. Quedan sólo fragmentos del peinado, que adquieren caprichosas formas geométricas para llenar el vacío de una personalidad ausente.

7 _nodo de inserción: Calado digitales con figuras

8 _nodo de inserción: Calados digitales abstractos (figura 7 y 8)

El mensaje de la obra conlleva una función estética, dado que está estructurado de forma ambigua y es autorreflexivo⁸, y según Eco su apertura es de primer grado⁹ porque la transgresión en el orden de los elementos opera a nivel de la combinación:

“Interpretado en términos psicológicos, el placer estético —como se realiza frente a toda obra de arte— se basa en los mismos mecanismos de integración y completamiento que resultaron típicos de todo proceso cognoscitivo. Este tipo de actividad es esencial al goce estético de una forma [...]”

Los signos que componen las obras presentan una delimitación imprecisa de sus unidades expresivas, el contenido resulta indeterminado y se da lugar a la polisemia y a la ambigüedad, por lo que estamos en presencia de un código blando que genera una comunicación abierta a múltiples interpretaciones, (Carrere-Saborit, pág. 80):

“De este modo podemos denominar código blando (en extremo) a aquél en el que el signo presenta una delimitación imprecisa de sus unidades expresivas, el contenido resulta vago y la relación entre ambos es inestable, dando lugar a altos niveles de polisemia y ambigüedad; la comunicación no es precisa, sino abierta a múltiples interpretaciones. La coincidencia de códigos entre destinador y destinatario resulta difícil favoreciendo el ruido y las lecturas libres [...]”

CONCLUSIÓN:

Es sabido que en las Artes Visuales, no existe una herramienta metodológica que permita al artista creador/ investigador una sistematización del proceso creativo o investigativo, como se da en las llamadas ciencias duras o en ciertas disciplinas como la Arquitectura. Es por ello que el Árbol de Proyección puede llenar este vacío y ser aplicado eficazmente por quienes necesiten de un procedimiento certero, que les permita desarrollar una idea dentro del espacio creativo y discursivo que

el actual campo artístico demanda.

Una de sus características más sobresalientes es que permite la seriación de la obra y una oportuna lectura de todo el desarrollo del proceso creativo.

Nuestros propios intereses serán los que vayan delineando la estructura del árbol, en un fecundo y provechoso desarrollo introspectivo, donde las decisiones pueden estar puestas en lo discursivo, en aspectos formales o en ambos. Asimismo, nos aportará un marco de referencia, para toda práctica de perfil investigativo que se plantee a partir del mismo.

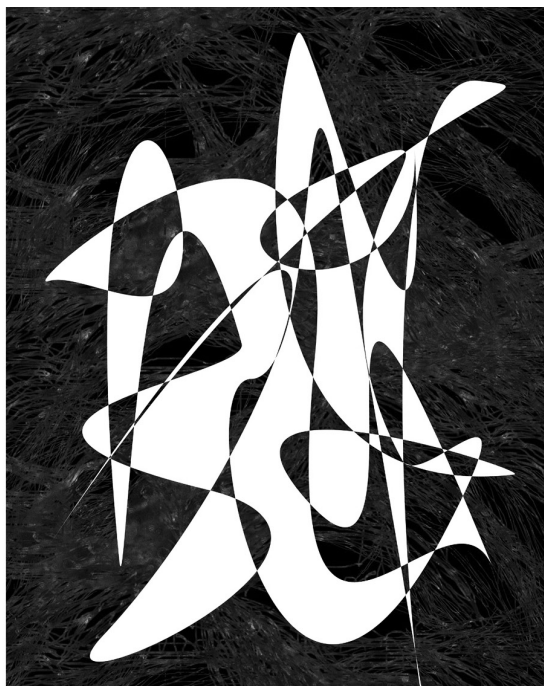
Como cierre quería destacar lo que significó en mi trabajo aplicar la metodología del Árbol de Proyección, que me sirvió de guía y como un motor de referencia y de búsqueda, que me posibilitó siempre abrir una nueva puerta, ya sea orientada a la investigación, como a la realización de un cuerpo de obra coherente y sistemático.

ORIENTACIONES BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland; “Elementos de semiología”, en La Semiología, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970
- Barthes, Roland; “Retórica de la imagen”, en Lo obvio y lo obtuso, Paidós, Barcelona, 1982
- Barthes, Roland; El sistema de la moda y otros escritos, Paidós, Buenos Aires, 2008
- Baudelaire, Charles; Las flores del mal. Clásicos universales, Madrid, 1999
- Carrere, A.; Saborit, J.; Retórica de la pintura. Cátedra, Madrid, 2000
- Cirlot, Juan Eduardo; Diccionario de símbolos. Barcelona, 2004
- Chevallier, J. y Gheerbrant, A. Diccionario de los símbolos. Barcelona, Herder, 1986
- Eco, Umberto; Obra Abierta. Planeta, Buenos Aires, 1992
- Eco, Umberto; Tratado de Semiótica General. Lumen, Barcelona, 2000
- Oliveras, Elena; La metáfora en el arte. Planeta. Buenos Aires, 2007
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Vigésima segunda edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1992,
- Veneziani, Marcia; La imagen de la moda. Buenos Aires, Nobuko, 2007
- Yourcenar, Marguerite; Memorias de Adriano. Salvat, Barcelona, 1994

⁸ Eco, Umberto. Tratado de Semiótica General, Lumen, Barcelona, 2000, pág. 138.

⁹ Eco, Umberto. Obra Abierta, Planeta, Buenos Aires, 1992, pág. 79



DEL OBSERVADOR AL USUARIO

EL ARBOL DE PROYECCION EN

LAS ARTES VISUALES

TERCERA PARTE

04.10_ Lic. Mariana Picollo

El tema que nos convoca en el presente trabajo es un estudio acerca de Las Herramientas Metodológicas en las Artes Visuales y, como subtema, se plantea una sistematización teórico- práctica del proceso investigativo en la producción de la imagen.

Dentro de este marco surge como objeto de investigación la factibilidad del árbol de proyección, como herramienta válida en el aprendizaje de las artes visuales, a modo de guía y de encuentro con la imagen propia, con el objetivo de entender “los mecanismos de nacimiento, desarrollo y conclusión de una obra de arte”¹.

El árbol de proyección, señala Pagano, es también conocido como: *Método de camino crítico y como Construction Performance Method (CPM); el árbol de proyección que, según parece, tuvo su origen en los campos de la arquitectura y la ingeniería no es otra cosa que un mecanismo de construcción y derivación de ideas, una red o estructura serial de búsqueda creativa, un mecanismo altamente dinámico, multidireccional y flexible, de planificación alternativa.*²

El árbol de proyección constituye tanto para el artista como para el estudiante la posibilidad de poder encontrar sus propios mecanismos de creación. Esto contribuye a la madurez en la apropiación y toma de conciencia de los elementos que lo definen como creador visual.

Una apropiada elaboración del árbol facilita encontrar el para qué” y el cómo en la construcción de la obra.

Desde mi experiencia en el desarrollo de las clases del Taller Proyectual³, he observado la dificultad que muchos estudiantes tienen en poder visualizar sus trabajos como un todo orgánico y coherente.

¹ Pagano, Norberto. El Árbol de proyección en la Exploratoria Artística. Publicación interna de la asignatura Taller Proyectual de Dibujo I-V, Cátedra Profesor Pagano, Depto. de Artes Visuales, I.U.N.A., 2003.

² Op. cit. pág. 1

³ Conforme la Cátedra Pagano de Taller Proyectual Orientación Dibujo en el Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredon, IUNA,

La gran mayoría tienen una percepción dispersa de sus propios trabajos, los consideran inconexos unos con otros, o bien no logran percibir cuál sería el elemento de unión y diálogo entre los diferentes proyectos y trabajos que presentan.

Es mediante la construcción del árbol que los alumnos pueden comenzar a percibir sus trabajos como un todo. En este sentido, el árbol de proyección permite la elaboración de un discurso, a través de la articulación de los diferentes trabajos que van elaborando en el hacer artístico.

Sería aplicable en este marco la definición que emplea Muntadas al hablar de la obra de un artista: *Aunque cada obra debe funcionar por sí sola, no pienso tanto en esa obra como en el discurso que se establece entre obras. La interacción entre los distintos trabajos (el discurso) es lo que puede definir la obra en su conjunto*⁴⁴

El aporte significativo que posibilita este método de proyección es poner en evidencia la interacción entre los diferentes trabajos, y de este modo, poder entender los mecanismos propios en el desarrollo de cada obra y en la conformación de un discurso coherente y unificado.

El trabajo de búsqueda se realiza a través del mecanismo de la exploratoria, mecanismo por el cual se determinan puntos de encuentro entre el campo del sentido y de la forma.

Como dije en un principio, el árbol se construye a partir de un sentimiento, forma, o idea.

En mi caso, la utilidad que tiene el árbol de proyección es ser un registro útil de la idea originaria, aquello que me impacta, y que tiene el carácter de impronta o huella. El registrarla en el árbol me permite visualizar el origen desde el cual “pensé” el trabajo. Es imprescindible para mí conservar su esencia, pues lejos de ser restrictiva, marca el impulso primero, el sentido desde el cual tengo que abordar el proyecto visual.

Se puede observar en la lámina que el mismo está constituido por tres nodos⁵ principales que se entrecruzan:

- _ El Nodo llamado “**Mundo de Infancia**” comprende el violentamiento de la infancia, que se despliega en dos nodos secundarios: el Institucional y el familiar.
- _ El nodo **ciudadanía** se entrecruza con el nodo de infancia, poniendo en evidencia las diferentes formas de considerar al niño en el sistema institucional. Como objeto de derecho, según la Ley de Patronato de la Infancia y como sujeto de derecho a partir de

la nueva ley 26.061/2005 Protección Integral de los Derechos de Niños y Niñas y Adolescentes.

El Nodo de Ciudadanía atiende a la idea de la defensa, constitución y pérdida de la condición de ciudadano como sujeto de derecho, antes, durante y después de 1976.

_ El tercer nodo es el “**Mundo adulto**” que al cruzarse con el de ciudadanía muestra despliega nuevos nodos: el espacio de lo privado, el deseo y lo que se calla socialmente.

A partir de los nodos principales se desprenden y se abren nuevos nodos secundarios que despliegan y se entrecruzan abriendo nuevos proyectos.

Si observamos mis trabajos registrados en el árbol⁶⁶ podemos visualizar también mis diferentes modos de producir la obra. Los mismos corresponden a distintos momentos de la concepción artística del siglo XX.

La contraposición de la obra única Pájaros o souvenir -escultura en papel- y su producción seriada, la desmaterialización de la obra en el trabajo La alegría de verte mural y grafismo -, activismo: Serie Trabajo Infancia con el grupo MT – afiches-, para citar algunas como ejemplo.

En este sentido se puede decir que el árbol de proyección no sólo despliega el discurso que vamos elaborando, como obra, sino también surgen de su análisis los diferentes movimientos artísticos que han influenciado nuestra obra.

Entonces, es válido interrogarse si, del análisis de un árbol de proyección en artes visuales, pueden surgir nuevas formas de representación.

La pregunta sería, ¿cómo generar nuevos caminos de entendimiento en la representación? o ¿cómo podemos lograr un planteo conceptual que permita dar posibilidad de captación de los nuevos fenómenos que acontecen o que abran nuevos modos de hacer?

En este supuesto la pregunta que enuncio como planteo final es la siguiente: ¿El árbol de proyección en el campo de las artes visuales es un discurso que se despliega siempre sobre sí mismo, más allá del discurso que cada uno pueda elaborar con su obra, o puede plantearse una instancia superadora que no afectaría a la elaboración del árbol sino al relato histórico del arte?

EL ARBOL DE PROYECCION EN EL PROCESO DE CREACION.

Del observador al usuario. 1 Supuesto.

El árbol de proyección puede ser una herramienta para conocer los mecanismos de relación en el proceso

4 Alonso, Rodrigo (Comp.) Muntadas.Con/Textos. Una antología crítica. Ed. Simurg/Cátedra. UBA. Buenos Aires, 2002. Pág. 13

5 [...] Los nodos son puntos clave de partida, de llegada o de cruce de los vectores de proyección de intenciones. Pagano, Norberto op.cit. P.2

6_Ver Lámina Árbol de Proyección

de creación, no necesariamente del arte.

Aunque es el campo teórico del arte lo que nos convoca, y en él se instala el árbol de proyección como su herramienta útil, me resulta interesante considerar que si el concepto de arte cae, el de creación, no, y por tanto, el árbol se seguiría sosteniendo.

Considerar la utilidad como herramienta en las artes visual del árbol de proyección: relaciones del artista con los soportes, la idea, lo material, pondría en evidencia el discurso del relato histórico en las artes visuales. Toda vez que a través de él podría leerse la “evolución y jerarquización de un modo de traducir la obra visual, como señalé anteriormente.

Estaríamos hablando entonces, de modos de sistematización en la creación, a mi entender, prescindentes del concepto de arte. Esto nos permitiría visualizar nuevas formas de la producción; es lo que Saskia Sassen dice para analizar estos cambios hacen falta nuevos marcos conceptuales”,⁷

El concepto de arte hace un recorte al conocimiento en un saber específico, y más aún en artes visuales ya que nos acota a un relato en un lugar y cultura determinados.

Desestimar el concepto de arte o desplazarlo, nos permite prescindir de la historia. Esto nos libera y nos abre nuevas preguntas que pondrían en evidencia a través de sus repuestas posibles, la visualización de lo “aconteciéndose”.

El desplazamiento del concepto de arte, atiende a la necesidad de dar visibilidad a prácticas visuales que desde los años 60 vienen negando al arte su condición de tal, generando un camino en la construcción de formas democráticas en el hacer.

Las vanguardias de principio del siglo XX se han constituido en rechazo al concepto de arte, generando el concepto de NO ARTE.

Señala Danto: *El movimiento dadaísta de Berlín proclamo la muerte del arte, pero deseó en el mismo poster de Raoul Hausmann una larga vida al “arte de la máquina de Tatlin”, en contraste, el arte contemporáneo no hace un alegato contra el pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse (...) En cierto sentido lo que define el arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artista le quieran dar. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte.*⁸

Las vanguardias no cuestionaron sólo al artista sino también la relación de la obra con el observador.

El observador, se ha ido transformando en un elemento tan importante como cualquier otro en el proceso de realización de la obra, ya que devino en participante⁹. Por eso se lo incluyó como Partícipe activo, tanto en la performance, como en el espacio escénico y en la conclusión de la obra. Es lo que definió Ecco como obra abierta en primer y segundo grado.

Así, la experiencia artística es traspasada por estos cambios en el otro no artístico que lo concluye y lo deviene en artista también, al menos, como enunciado, es decir “o no somos artista o todos somos artistas” con pretensión de paridad, o de ir borrando los límites entre unos y otros.

Se crea entonces, una constante tensión entre las prácticas que se manifiestan artísticas y las que no. Esta tensión entre arte y no arte reactiva los conceptos que las vanguardias instalaron, Néstor Canclini expresa: *Después de la efervescencia innovadora de los años Sesenta (happenings, arte en la calle, valoración del gesto en la plástica, de la improvisación en la música y en las Artes escénicas), que extremó la capacidad inventiva y la originalidad como valor supremo, el impulso vanguardista se agotó. De los años setenta a los noventa, las artes visuales mostraron cierta monotonía, como si hubieran llegado a un techo creativo. El pensamiento posmoderno abandonó la estética de la ruptura y propuso revalorar distintas tradiciones, auspició la cita y la parodia del pasado más que la invención de formas totalmente inéditas. Pero fue sobre todo con la expansión de los mercados artísticos, cuando se pasó de las minorías de amateurs y elites cultivadas a los públicos masivos, que disminuyó la autonomía creativa de los artistas. Sus búsquedas fueron situadas bajo las reglas del marketing, la distribución internacional y la difusión por medios electrónicos de comunicación (Hughes, 1992; Moulin, 1992).*¹⁰

¿Por qué entonces plantear el desplazamiento del concepto de arte?

La necesidad surge para dar visibilidad a un modo de entender el arte, que implicaría en el escenario actual de las nuevas tecnologías, prácticas más democráticas en el acceso al hacer.

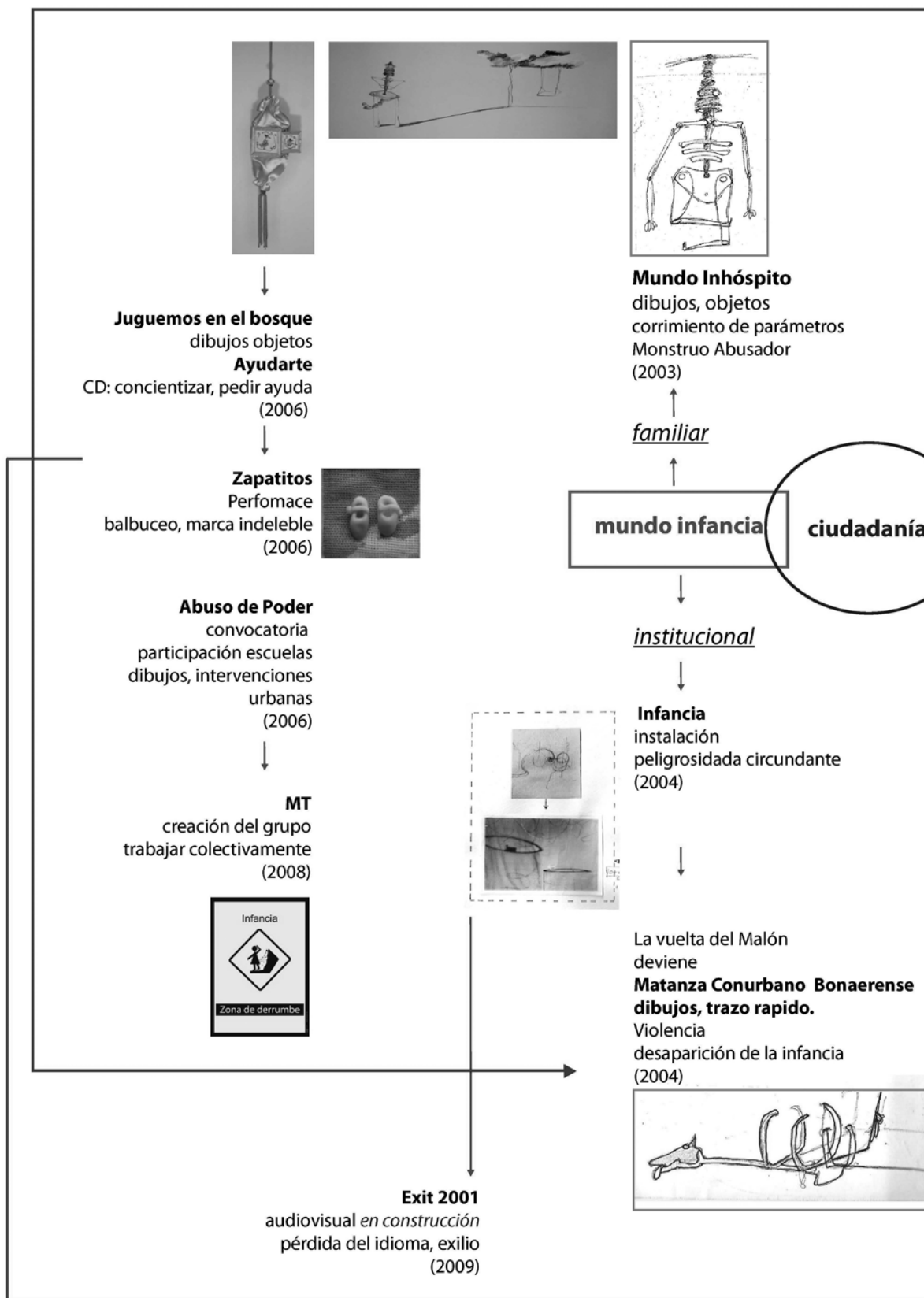
Esta modalidad estaría dada por la instalación desde mediados de los años ochenta de las TIC. Las prácticas y las subjetividades que las TIC comienzan a adquirir en el funcionamiento de redes globales, hacen transvasar ciertos controles de los haceres” artísticos.

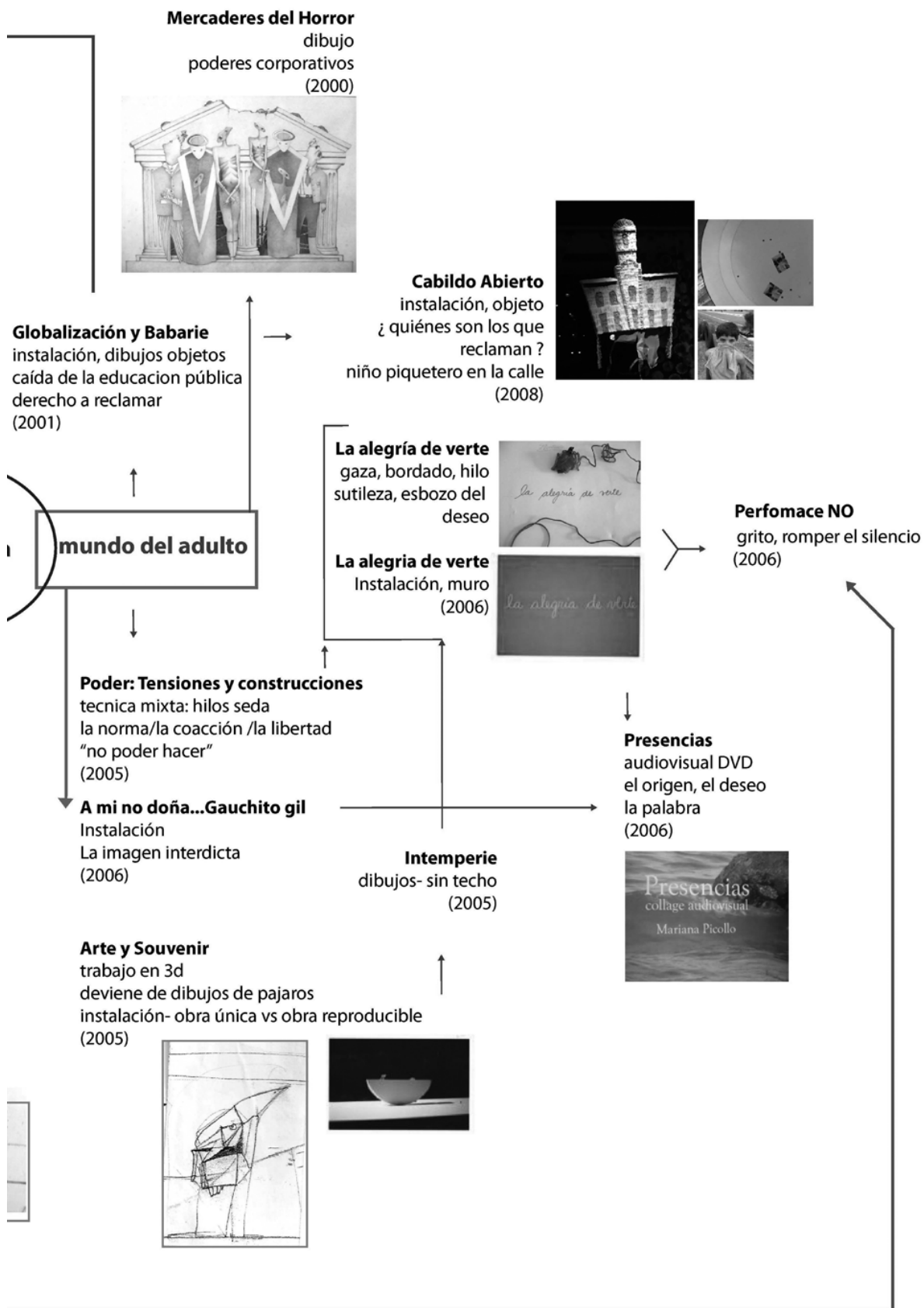
99 Massota, Oscar. Revolución en el Arte. Pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta. Ed. Edhasa, Buenos Aires, 2004.

10 García Canclini, Néstor. Definiciones en Transición. En libro: Cultura, política y sociedad Perspectivas Latinoamericanas. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CABA, Argentina 2005 pág. 69-81 <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/GarciaCanclini.rtf>.→ [consulta: 30 de julio de 2010]

7_ Sassen, Saskia. Una Sociología de la Globalización. 1 Reimp. Buenos Aires, ed. Katz, 2007. P 242.

8_ Danto, Arthur C. Después del Fin del Arte. El arte Contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona, Paidós, 2009. p27.





Desde este lugar se torna interesante pensar si el concepto de arte, aun por oposición, no nos permite concebir propuestas que resultan más eficaces pensadas como mecanismos creativos, más que como “haceres” artísticos. Cambiar la designación del “hacer” nos permite pensar la sociabilización de la creatividad, realizada por pares, entendida como un conjunto de saberes no específicos de lo definido por oposición o por afirmación de lo artístico. Estaríamos hablando de ¿La creatividad global?

La construcción de un discurso que transforma al otro en partícipe necesario de la obra durante la mayor parte del siglo XX, hace suponer que se ha producido un cambio significativo en la percepción subjetiva del observador-participante, transformándolo en un hacedor de prácticas comunicacionales y creativas en sentido amplio.

De acuerdo con lo expresado se puede inferir que ha aparecido una nueva categoría de observador-participante que prescinde de cualquier referencia a lo artístico.

Esta nueva categoría se impuso desde el concepto de creatividad, de generar cuestiones que el arte de vanguardia atendió y que quedaron por fuera de lo que el circuito de arte absorbió.

Corresponde a un modo de entenderse entre pares anónimos en la comunicación global. Estoy hablando de la aparición de un nuevo sujeto y por lo tanto de una nueva subjetividad que lo define como usuario creativo

Rodrigo Alonso¹¹ define dentro del campo del arte al Usuario como protagonista, y trata la obra como una coautoría entre el artista y el usuario. Toda buena Instalación interactiva- dice Alonso- parte de este contrato donde la noción de autoría trastabilla, por lo menos en el sentido en que la ha construido la historia del arte”.

Ahora bien, desde mi punto de vista, en la explicación de Alonso es el artista quien sale al encuentro del usuario para provocarlo, cuestionarlo o hacerlo participar.

No obstante, el usuario tiene una dinámica propia dentro de los circuitos de la red que lo hacen prescindente del encuentro con el arte.

En este aspecto la condición de usuario ingresa al campo del arte pero, a mi entender, no para absorberlo, sino generando una concepción creativa más democratizadora que incluiría actores individuales o grupales con prácticas sociales y comunicacionales dentro de la red.

Podríamos decir entonces que hay toda esta una franja de usuarios no específicos del arte, que han tomado el concepto vanguardista que lo democratiza.

¹¹ D'Elia Alejandrina coord. INTER/ACTIVOS. Espacio, Información, Conectividad. Algunas propiedades en las Instalaciones interactivas. Rodrigo Alonso p 20. Programa DE ARTE INTERACTIVO I. Ed. Fundación Telefónica. 2005.

Estos nuevos creadores se constituyen, no a partir de los circuitos del arte, sino en a partir de las redes informáticas de las cuales son USUARIOS CREATIVOS.

BIBLIOGRAFIA:

- Abad Antoni y otros. Máquinas Almas. Arte digital y nuevos medios. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008
- Alonso, Rodrigo (Comp.) Muntadas.Con/Textos. Una antología crítica. Ed. Simurg/Catedra. UBA Buenos Aires 2002.
- Balibrea, Mari Paz, Tony Bennett y otros. Ideas Recibidas. Un vocabulario para la cultura artística Contemporánea. Ed. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2009
- Blanco, Lidia y otros. NETART.IB. Arte en la red desde Iberoamérica. Lidia Ed. CCEBA Centro cultural de España en Buenos Aires, 2007
- Catálogo de exposición LABciberespacios. Ed.LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón España, junio 2007
- Danto, Arthur C. Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona, Paidós, 2009. Edición Original: After the End of Art. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1997. Traducción: Elena Neerman.
- D'Elia, Alejandrina coord. INTER/ACTIVOS. Espacio, Información, Conectividad Programa DE ARTE INTERACTIVO I Espacio, Algunas propiedades en Las Instalaciones interactivas. Rodrigo Alonso, Mariano Sardon. Ed. Fundación Telefónica. 2005
- D'Elia, Alejandrina coord. Intercampos II Programa de análisis y desarrollo de proyectos dirigido a artistas y teóricos dentro del campo visuales. Fundación telefónica, 2006
- Klimovsky, Gregorio. Las Desventuras del conocimiento científico- Una Introducción a la epistemología-.AZ editora S.A. Buenos Aires. Argentina 1º Ed. 1994. 6a edición julio 2005
- Massola, Oscar. Revolución en el Arte. Pop Art., happenings y arte de los medios en la década del sesenta. Ed. Edhasa, Buenos Aires, 2004
- Pagano, Norberto. El Árbol de proyección en la Exploratoria Artística. Publicación interna de la asignatura Taller Proyectual de Dibujo I-V, Cátedra Profesor Pagano, Depto. de Artes Visuales, IUNA., 2003.

REFERENCIAS WEB.

- García Canclini, Néstor. Definiciones en Transición. En libro: Cultura, política y sociedad Perspectivas Latinoamericanas. Daniel Mato. (en línea) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CABA, Argentina 2005 pág. 69-81
- [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/García Canclini.rtf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/García%20Canclini.rtf).→ (consulta: 30 de julio de 2010)
- García Canclini, Néstor. Industrias Culturales y Desarrollo Sustentable. (en línea) Autores VV.AA Edita : Secretaría de Relaciones Exteriores (México) - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México) - Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI)Ed 2004. <http://www.oei.es/publicaciones/otros_industrias.htm → (consulta: 2 de septiembre 2010)

MATERIA Y TÉCNICA COMO ELEMENTOS DETERMINANTES DEL DESARROLLO ESCULTÓRICO.

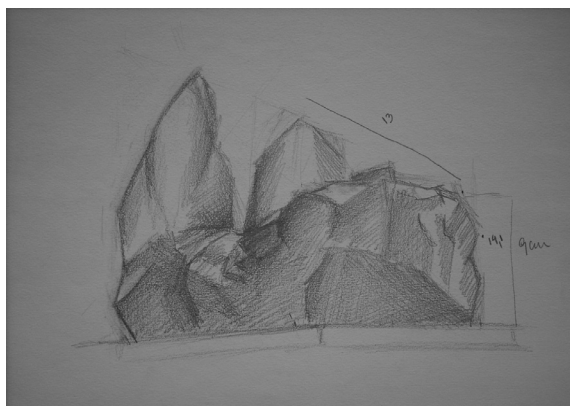
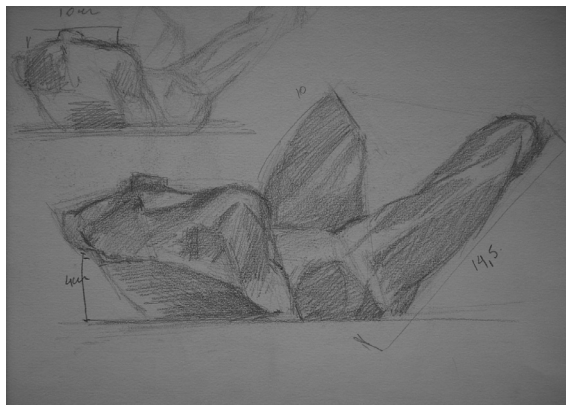
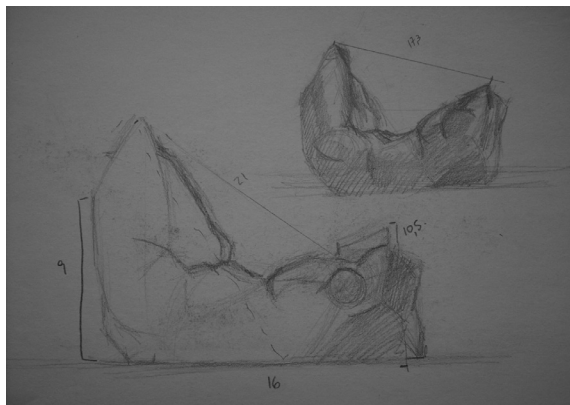
TERCERA PARTE

04. 11_ Yamilá Cartannilica

Partiendo de mi actual trabajo de tesis dirigida por el Prof. Oscar De Bueno, pretendo exponer como el cambio y la variación en los materiales y técnicas es definitorio para el desarrollo escultórico. Para ello utilizo el concepto de árbol de proyección elaborado por el Prof. Norberto Pagano en su escrito El árbol de proyección en la exploratoria artística, como herramienta para sistematizar la organización de datos y parto de las categorías o etapas de la evolución de la escultura elaboradas por Lasló Moholy – Nagy en su libro La Nueva Visión. Se incluirán imágenes pertenecientes a un trabajo de abstracción y síntesis de las formas en donde los resultantes de la experimentación me permiten ejemplificar las diferentes etapas del desarrollo escultórico.

Son muchos los investigadores que para explicar o realizar un desarrollo de la historia de la escultura utilizan como medio de organización teórica la de los elementos plásticos y realizan conceptualizaciones a partir de este ordenamiento. Dicha manera de organización no es, a mi consideración, completamente funcional. No termina de considerar a la escultura como una forma de pensamiento o conocimiento proyectivo, sino que se limita a la clasificación y ejemplificación de diferentes maneras de la utilización del elemento plástico aislado sin considerar que los resultantes de las experimentaciones plásticas son consecuentes unos con otros. Esta fue una problemática con la que me encontré al comenzar las investigaciones correspondientes a mi tesis. Por tal motivo tuve la necesidad de sistematizar una forma que me permitiera la organización, no solo de mi propia obra, sino también de la historia del arte, para poder estudiar en consecuencia cuáles fueron mis influencias y antecedentes artísticos.

Mi trabajo consta en una transposición del árbol de proyección y la estructura de las cinco etapas de la evolución de la escultura desde el punto de vista del material (establecidas por Moholy – Nagy)



1, 2, y 3_ Bocetos torso primer estudio formal.
Grafito- 32 x23 cm. / 2003

como herramientas para la comprensión y análisis de la escultura.

La estructura del árbol de proyección resultante de mi investigación es una estructura flexible, la cual es plausible de ser aplicada al desarrollo de un proyecto individual, así como también para el estudio de la historia del arte. Además es posible la organización de datos en forma cronológica o la organización de los mismos a partir de conceptos plásticos. En ambos casos para cada nodo establecido de acuerdo a las bases teóricas antes mencionadas, se desprende o mejor dicho aparece como resultante otro nodo susceptible a ser un nodo primario o punto de partida de una nueva experimentación plástica o el desarrollo y profundización de la misma experimentación. A su vez, permite también la inclusión de categorías no contempladas, las cuales varían de acuerdo a las necesidades de cada investigación o de acuerdo a los criterios de aplicación del árbol por parte de otro investigador que así lo considere necesario.

En este caso el presente escrito se refiere a la aplicación del árbol de proyección como método de sistematización del estudio de la propia obra. A continuación expondré el criterio de aplicación del árbol al desarrollo de mi propia obra.

Lasló Moholy – Nagy plantea una síntesis evolutiva en la escultura que parte de la masa a la liberación del peso y del tratamiento estático al movimiento. En una primera etapa se definen las piezas en bloque, es decir aquellos bloques de pura construcción volumétrica

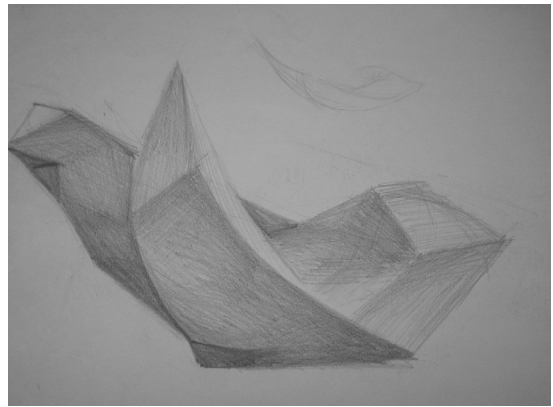
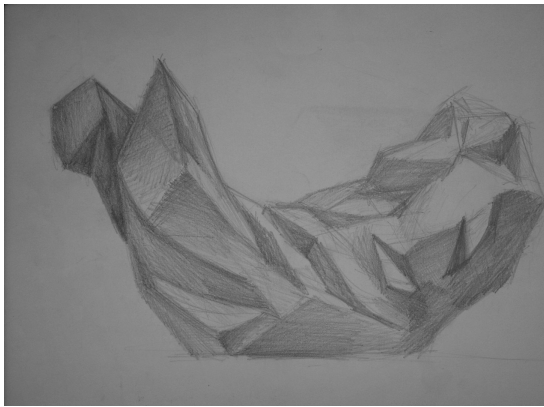
que presentan solidez formal y matérica./ imagen_1,2 y 3 /pág_144/

Identifico esta etapa con el primer proceso de aprendizaje de la utilización total del espacio plástico entendida como volumen definido. Como producto de ello obtuve ciertos croquis y bocetos en dibujos y maquetas que me permitieron comenzar una búsqueda en relación a la imagen y a su vez una metodología de trabajo. Teniendo en cuenta que esta etapa es el punto de partida para la siguiente, la segunda etapa esta definida por una mayor relación entre la forma de la materia y el espacio que la circunda por medio del modelado. Esta etapa que el autor denomina justamente modelado, esta íntimamente relacionada con la primera adicionando el concepto y el tratamiento del cóncavo y convexo al volumen total de la materia. Basándome en estos conceptos Las dos primeras etapas, o mejor dicho los dos primeros nodos de mi árbol de proyección están integrados por aquellas obras o trabajos que se desprenden de las técnicas de adición y sustracción en las cuales la masa es el elemento preponderante y a su vez determinante de las magnitudes y la expansión espacial.

imagen_4 y 5 /pág_145/

imagen_6 /pág_145/

Como tercera etapa se plantea el bloque perforado, el autor de La Nueva Visión se refiere a una “penetración intensiva del material” de una intensificación en la relación materia espacio, a la exaltación al máximo del vacío y del lleno y a la utilización del



4 y 5_ Bocetos torso – primer estudio morfológico,
proceso de síntesis de las formas.
Grafito- 32 x23 cm. / 2003



6_ Modelado final
Granito reconstituido / 2003

espacio como elemento plástico en si mismo: “La pieza escultórica completamente ahuecada exige por un lado un conocimiento técnico avanzado, y por otro una mente que trabaja en forma abstracta; una liberación del material de su peso...”¹. En este punto de mi experiencia personal se conjugaron cambios importantes, primero el cambio de materia, trabajo con planos; en consecuencia el cambio de técnica el ensamblaje; y por otro el cambio de concepción: el espacio no aparecía por la perforación de la materia, sino, por la construcción misma de estructuras abiertas que hacen ambigua la relación interno – externo con respecto al volumen. imagen_7 /pág_146/

Como consecuencia directa de la incorporación del espacio aparece una cuarta etapa que se refiere al equilibrio. En este nodo se incluye la escultura con total independencia de cualquier punto externo a ella, incluso la base. Por otra parte Moholy – Nagy realiza cierta distinción por un lado técnica y por el otro visual (compositiva y constructiva). Plantea la utilización de un recurso ilusorio por el cual quedarían fuera de esta categoría aquellas obras que lograran el equilibrio por el apoyo de puntos que reconstruyan virtualmente el volumen cerrado, pero por otro lado plantea el necesario equilibrio visual y la contraposición de fuerzas. Esta ultima premisa es la que me permite incluir ciertos trabajos o ciertas obras que si bien son dependientes de la base por razones de estabilidad, poseen una superficie de apoyo mínima que me permite desplazar direcciones

y expandir grandes estructuras en el espacio, logrando composiciones mas aéreas. El material y la técnica vuelven a ser en este caso determinantes en el proceso de trabajo: la utilización de placas de madera o metal, así como también la combinación de talla y ensamble, en síntesis, la utilización de material autoportante me permite lograr esa expansión en el espacio y la técnica me permite o quizás me facilita el hecho de que la forma sea un resultante que exceda al propio material.

imagen_8 y 9 /pág_146/

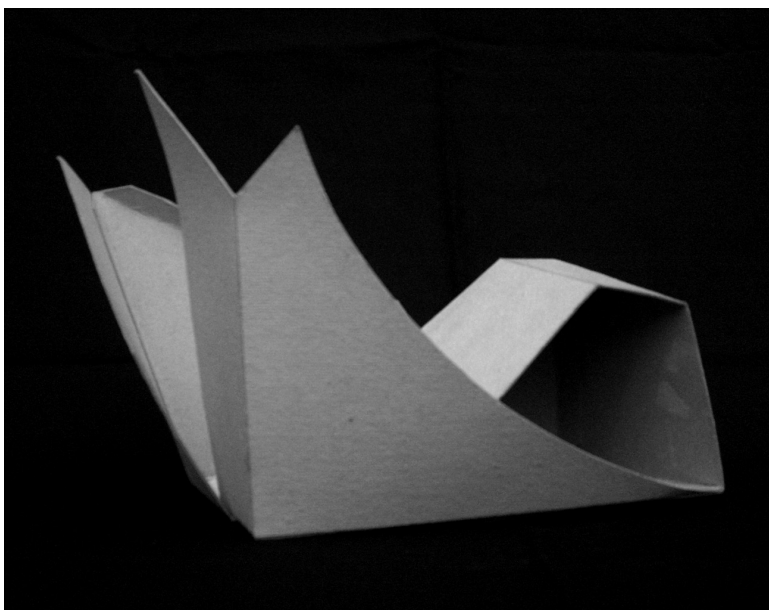
imagen_11 /pág_146/

En una quinta y última etapa se incluye el equilibrio dinámico, siendo este el productor de un volumen virtual por medio del movimiento, incluyendo de esta manera la cuarta dimensión: el tiempo. Aquí se plantea la escultura por relaciones de volumen, en donde el material no es la forma misma, sino un medio para llegar a ella. Mis trabajos en escultura no se clasificarían dentro de esta etapa, pero si los bocetos bidimensionales de diseño, en los cuales me tomo la libertad de dibujar las distintas partes de las formas escultóricas “moviéndolas” de manera sucesiva hasta encontrar el lugar que mas se adecua a cada una dentro de la composición. De acuerdo a la forma resultante de este proceso y a la técnica de dibujo empleada decido el material necesario para el trabajo en tres dimensiones.

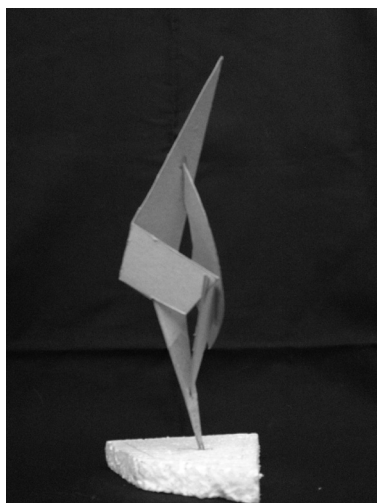
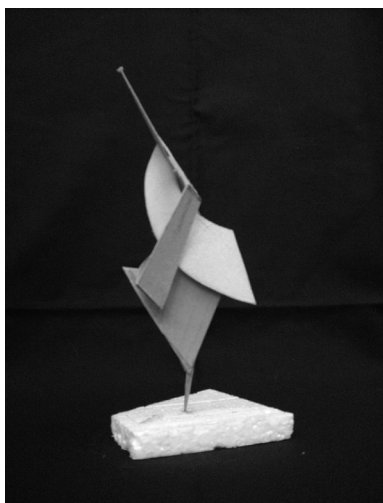
imagen_12 /pág_147/

imagen_13 /pág_147/

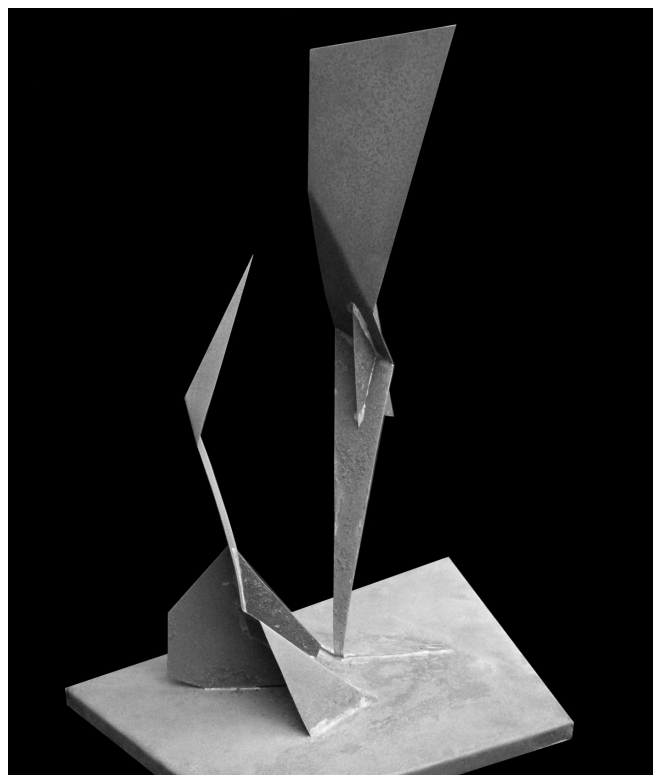
¹ Lasló Moholy – Nagy; La Nueva Visión; Pág. 73.



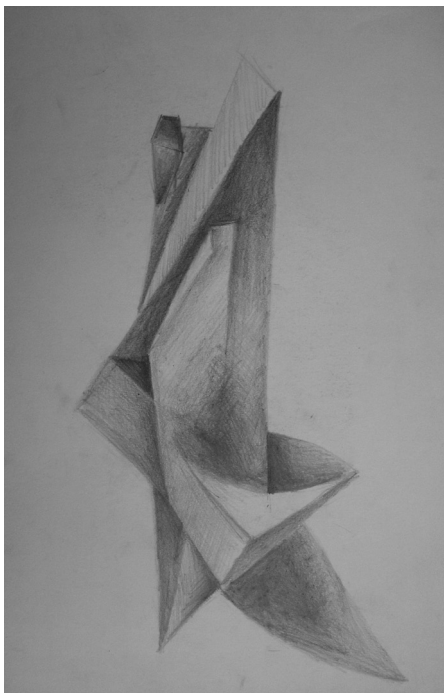
7_ Maqueta torso – primer estudio tridimensional del proceso de síntesis de las formas.
Cartón 30 x 25 cm. / 2003



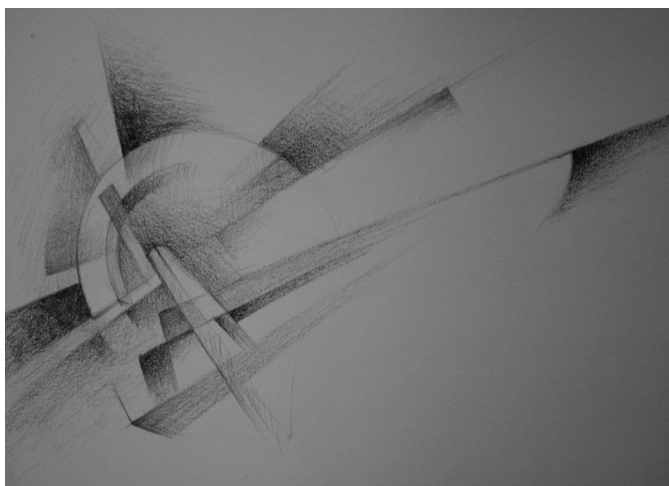
8, 9 y 10_ Maquetas torso – estudios tridimensionales del proceso de abstracción de las formas. Cartón 30 x 16 cm./ 2003



11_ Escultura – estudio tridimensional del proceso de abstracción de las formas. Síntesis nº 5
Ensamble, chapa negra, 70 x 40 x 35 cm./ 2003



12_ Boceto torso – primer estudio del proceso abstracción de las formas realizado tomando como referencia el modelo del torso en una base giratoria, el movimiento del modelo permitió lograr cierta forma de abstracción. Grafito- 32 x23 cm./ 2003



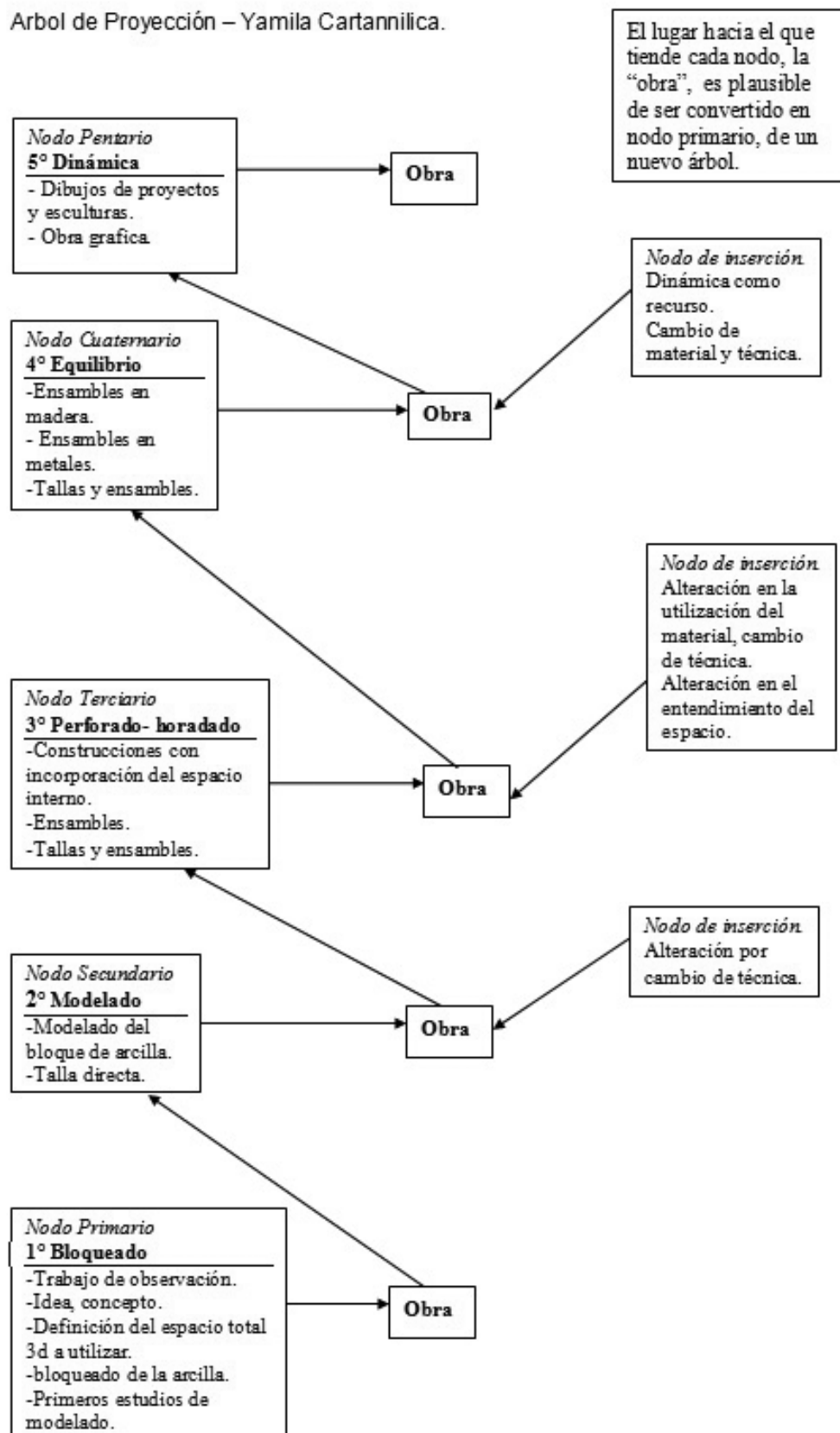
7_ Boceto torso – estudio de dibujo resultante del movimiento del trabajo anterior. Aquí aparece el movimiento representado. Carbón- 32 x23 cm. / 2007

CONCLUSIÓN.

Como explique con anterioridad mi experiencia plástica nace de una intensa relación con el material y la técnica como elementos que definen el desarrollo de la obra y su carácter final. Al organizar mi trabajo descubrí, o mejor dicho, confirme que ninguna de las etapas del desarrollo de mi obra es una etapa cerrada. Si puedo decir que son etapas evolutivas en cuanto a la utilización de determinados elementos plásticos, así como también el pulido de la técnica, o que mutaron por influencias externas y modificaciones en la manera de pensar; pero no puedo establecer un desarrollo lineal que anule o descarte la etapa precedente hasta llegar a un resultado puntual. Por estos motivos el árbol de proyección me permitió la sistematización del estudio

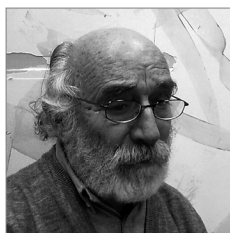
de mi propio trabajo dentro de una estructura abierta y flexible, en la cual no solo puedo mover los conceptos y agregar nuevos, sino que también puedo contemplar la posibilidad de no descartar ninguna experiencia, o si se quiere no determinar ninguna como un resultado definitorio. En este caso el árbol funciona como una estructura plausible de ser ordenada en forma lineal con una lectura vertical (de abajo hacia arriba) y a su vez de ramificarse desde el resultado de cada nodo “obra” en múltiples direcciones, convirtiendo al resultante “obra” en un nodo primario o punto de partida para otro desarrollo. Puedo establecer entonces, que esta forma de organización podría funcionar como un fractal estableciendo infinitas posibilidades de relación entre sus partes.

Arbol de Proyección – Yamila Cartannilica.



CURRICULUMS

- _ Porto, Horacio
- _ Pagano, Norberto
- _ Flores, Julio
- _ Fernicola, Ana
- _ Valente, Claudia
- _ Santamaría, Jorgelina
- _ Dematté, Carlos
- _ Paredes, Mariana
- _ Martinica, Marcela
- _ Molina, Carlos
- _ Waldman, Astrid
- _ Gutfraind, Sandra
- _ Picollo, Mariana
- _ Cartannilica, Yamila

**HORACIO PORTO**

Es Secretario de Investigación, Ciencia y Tecnología para las Artes, del Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón”. Instituto Universitario Nacional del Arte

Organizador del 3° y 4° Encuentro de Investigación en Arte. Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón”. Fundación OSDE, 2010/2011.

Como Investigador, posee Categoría: 3 (tres)

Listado de Proyectos de Investigación acreditados en los que participa o participó: Pertenecientes al Programa de Incentivos para Docentes Investigadores del Ministerio de Educación.

Co Director del Proyecto “Cándido López, Molina Campos y Benito Quinquela Martín, Como Paradigmas de la Plástica Argentina”. Facultad de Bellas Artes UNLP. Período 1995/98. Código del Proyecto B-048.

Co Director del Proyecto “Los Paradigmas de la Plástica Argentina en la Enseñanza Artística”. Facultad de Bellas Artes UNLP. Período 1999/02. Código del Proyecto B-96.

Director del Proyecto “La Escuela Pictórica de la Boca como Modelo de Identidad”. Facultad de Bellas Artes. UNLP. Período 2003/06. Código del Proyecto B-131.

Director del Proyecto “El Arte Pop como Realidad en los EEUU, y como Mito en el Instituto Di Tella”. Departamento de Artes Visuales del IUNA. Período 2009/10. Código del Proyecto B-176.

Director de la Beca en Especialización de la Lic. Vanina Lorena Prajs. “Las manifestaciones del dibujo contemporáneo en Argentina”. Secretaría de Investigación y Posgrado del IUNA. Año 2010.

Publicaciones y trabajos realizados:

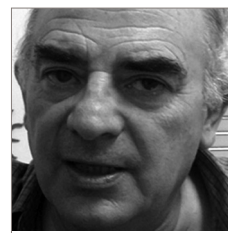
“Los Problemas de la Pintura Argentina”. Manifiesto. Co Autor. Buenos Aires. 1981

“Artes Plásticas y Cultura Nacional”. Co autor. Libro. Edit. La Cebolla de Vidrio. Buenos Aires 1983

“Los Problemas de la Pintura Argentina” 2da. Edición. Edit. Mesa de la Cultura Nacional.

Con referato: “Cándido López, Florencio Molina Campos y Benito Quinquela Martín Como Paradigmas de la Plástica Argentina”. Co autor. Libro Editorial de la Universidad de La Plata. REUN Red de Editoriales de Universidades Nacionales. 1988

Considero especialmente relevante los dos libros consignados por ser en la actualidad de circulación en el ámbito universitario y de educación artística.

**NORBERTO PAGANO**

FORMACION ACADEMICA: Es Licenciado en Artes Visuales orientación Pintura –graduado Cum Laude del IUNA / Prof. Superior de Pintura (Escuela Nacional de Bellas Artes E. de la Cárcova) /Prof. de Pintura y Maestre Nacional de Artes Visuales.

Obtuvo Beca Internacional de Investigación del FNA sobre FOLKLORE - actualización y profundización sobre cerámica arqueológica y folklórica (chile). Labor artística: Participa en la organización de eventos, bienales y encuentros de arte (Bienal Internacional de Escultura, Chaco; Jornadas de artistas argentinos y latinoamericanos, docentes, investigadores y especialistas-Universidad del Salvador e Instituto Cultural Argentino-Norteamericano, Fac. de Humanidades y Artes-Rosario-, DAVPP/IUNA, Regina Pacis-San Isidro-, Universidad de Morón, Atelier Livre-Brasil-. Ha expuesto desde 1961 en más de 200 exposiciones colectivas y salones. Realizó 28 exposiciones individuales en Museos (Bellas Artes de Luján, Bellas Artes de Corrientes), Galerías: Casa de E.Carriego, Hoy en el Arte, Universidad del Noreste, Pozzi, Fra Angélico, Pitágoras, Austral Líneas Aéreas (Resistencia, Tucumán) Siglo XX (San Isidro), Van Riel, Genesy (Mendoza), Rubinstein (Mar del Plata), Casa del Chaco (Buenos Aires), Nice, Adriana Indik. Ha obtenido diversos premios en el Salón Nacional, Municipal de la Ciudad de Bs. As., Salón de Pintura ICCED (San Luis), Salón Nacional (Resistencia), del Inmigrante (Chaco), Pinacoteca del Museo J. R. Vidal (Corrientes), Escuela Nacional de Danzas, Escuela Superior de Bellas Artes E. de la Cárcova.

LABOR DOCENTE: Desde 1967 ha sido docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” y “Manuel Belgrano”, en el Instituto Nacional Superior de Cerámica, Escuela Superior de Bellas Artes “E. de la Cárcova”, Fac. de Bellas Artes de La Plata, DAVPP-IUNA-. Ha sido Vicedecano del DAVPP-IUNA. Dirige tesis de investigación en grado y posgrado. Es Jurado de Tesis de graduación.

LABOR EN INVESTIGACION: Es Co-director del Equipo de Investigación 34/0101 del IUNA (2008-2010): acerca de las herramientas metodológicas en las artes visuales.

Una tentativa de sistematización teórico práctica de proceso investigativo en la producción de imagen. Ha participado con ponencia y afiche del Tercer encuentro de Investigación en Arte, organizado por el DAVPP-IUNA. Fundación OSDE. 7 y 8 de Septiembre de 2010. Es autor e ilustrador de diversas publicaciones de su especialidad.



JULIO FLORES

Nació en 1950 en Buenos Aires. Es docente en la –entonces– Escuela de Bellas Artes desde 1973. Actualmente es Titular de Lenguaje Visual y Decano del Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón” / IUNA. Obtiene la Licenciatura de Artes Visuales analizando la Silueteada o Siluetazo. Es docente del Posgrado en Medios y Tecnologías para la Producción Pictórica (IUNA) desde 2004, y profesor invitado en la cátedra del Posgrado en Historia del Arte Contemporáneo Comparado de la Universidad de Granada (2007/9). Ha expuesto en el país y en el exterior obteniendo diversos reconocimientos. Principales muestras individuales: Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires, (1994); Museo de Bellas Artes “Dámaso Arce”, Olavarría, Pcia. de Bs. As. (1999); Gabinete de Arte y Política, de Galería Arcimboldo (2003); Centro Cultural Recoleta (2003) Centro Cultural de la Cooperación (2007) Principales reconocimientos: 1º premio de gráfica experimental, Salón XYLOX, Bs. As. (1993); Mención de Honor en gráfica experimental, Salón Nacional de Dibujo y Grabado (1993); Premio especial del Jurado; Salón SAAP (1989) Mención de honor en objeto, Salón del Sur (1996)

Poseen sus obras los Museos de Bellas Artes Dámaso Arce de Olavaria; de Junín, René Brusau, de Resistencia y Wintentur Museum, Suiza, la Fundación OSDE de Buenos Aires, el MAC de Rosario y el Museo de la Deuda Externa (UBA). Junto a Rodolfo Aguerreberry y Guillermo Kexel organizó y realizó la Silueteada durante el 21 y 22 de septiembre de 1983, en la Plaza de Mayo. Fue miembro del grupo de activismo político cultural Brutos Aires (2003-2008). Ha publicado entre otras obras LAS HERRAMIENTAS METODOLOGICAS EN LAS ARTES VISUALES. El Árbol de Proyección en/y la visualización de ideas. (Coautor). Edición 2011; * Identidad, Institucionalización y Resistencia” en la revista internacional “HUM736” del grupo Tradición y Modernidad en la Cultura Artística Contemporánea, de la Universidad de Granada. 2007; Ramona63 “Porque el estado es incompetente en materia de arte” texto de Julio Flores. 2006; Imágenes Multimedia de un mundo complejo. Propuesta desde ambos lados del Atlántico. Organizado por la Univ. De Granada (España), Instituto Universitario Nacional del Arte (Argentina), UNAM (México), CEDINIAP (Cuba). Curador de Argentina. 2006; “Expresión –Identidad y memoria- y DDHH” CI Congreso de Derechos Humanos. Universidad Nacional de Rosario. 11 de abril de 2007.vinculado con el Proyecto de Investigación Titulado Posibilidad/imposibilidad de lo trágico en la producción artística contemporánea; Identidad, institucionalización y resistencia, en Papeles de Cultura Contemporánea X. Edición especial. HUM736 Grupo de investigación de la Universidad de Granada; dirige los cambios de Planes de Estudio en el Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón del IUNA desde 2007 al 2011. Ha modificado la Licenciatura en Artes Visuales. Ha participado en diversos Congresos sobre arte y derechos humanos en las Universidades



ANA FERNÍCOLA

Nace en Buenos Aires. Egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, más tarde ejerce en esa Casa de Estudios la docencia superior. Desde 2002 se desempeña como Profesora Titular en la asignatura “Oficio y Técnicas de las Artes Visuales”- Dibujo- Instituto Universitario Nacional del Arte (I.U.N.A.), cargo que obtiene por concurso.

Desempeño en el ámbito universitario: Consejera Departamental/ Claustro Docente. Departamento de Artes Visuales “P. Pueyrredón” (IUNA). Desde Dic. ’07 hasta Oct. ’09. Coordinadora Reforma de Plan de Estudios. Departamento de Artes Visuales “P. Pueyrredón” (IUNA). Desde Dic. ’09 y continúa. Secretaria Académica Departamento de Artes Visuales “P. Pueyrredón” (IUNA). Desde Marzo 2011.

Investigadora de Apoyo: Proyectos de Investigación Científica y /o Artística o de Innovación Tecnológica. Programación Científica y/o Artística 2009/2010. Título del Proyecto: ACERCA DE LAS HERRAMIENTAS METODOLOGICAS EN LAS ARTES VISUALES. Subtítulo: Una tentativa de sistematización teórico práctica del proceso investigativo en la producción de imagen. Dir: Prof. Horacio Porto. Co-directores: Lic. Norberto Pagano/ Lic. Julio Flores

Algunas publicaciones con referato en el ámbito universitario: “Periplo laberíntico” (Publicación Interna de la Cátedra Pagano IUNA/ Taller Proyectual). Tesis de Grad. Jurado Lic. Horacio Porto. Lic. Néstor Llamas, Lic. Cecilia Marteau. Lic. Ana Fernícola. Acreditación Secretaría Académica IUNA 4-4-05. Lic. Ana Fernícola. 2004.

“La polisemia del Dibujo”. Autores: Profs. Juan Carvajal, Alejandro Thornton, Lic. Ana Fernícola. “VI Jornadas de Intercambio Artístico: nuestro arte ante el Bicentenario”. Comité Académico: Prof. Daniel Santoro, Prof. Ricardo Longhini, Dr. Horacio Ravenna. Noviembre 2009.

Participación en exhibiciones, entre las que destacamos: Dibujos: “Tres Artistas Jóvenes”. Auspiciado por el Museo de Arte Moderno. Bolsa de Comercio de Buenos Aires. 1989 Dibujos: “Cambalache”. Sala de Arte de A.T.C. Sociedad Anónima. 1995 “Panorama del dibujo argentino contemporáneo” Centro Cultural Borges. 1996

“Unidos por el mismo vicio” Exhibición del Equipo de la Cátedra Fernícola (IUNA). Multisala Centro Cultural Borges. 2004.

Entre los premios obtenidos figuran: Primer Premio de Honor en Dibujo: “XLII Salón de Otoño de San Fernando”. Ateneo Popular Esteban Echeverría. 1998

Primer Premio Dibujo: “XVIII Salón 2001. Artistas Plásticos de San Isidro”. Casa de la Cultura de San Isidro. 2001.

Ponencia: “La polisemia del Dibujo”. Autores: Profs.



CLAUDIA VALENTE

Nacida el 8 de julio de 1965. Argentina.

Estudios: Actualmente cursa la “Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas” que dicta la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Es Licenciada en artes visuales, IUNA (Instituto Universitario Nacional Arte) y profesora en pintura egresada de la escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón.

Investigación: Integra el grupo de investigación 34/0101: “ACERCA DE LAS HERRAMIENTAS METODOLOGICAS EN LAS ARTES VISUALES. Una tentativa de sistematización teórico práctica de proceso investigativo en la producción de imagen.”. Secretaría de investigación y posgrado, IUNA. Expuso sus avances de investigación en las 3º jornadas de investigación de esta institución.

Prácticas Artísticas: Producción de escultura mecánica en instalación interactiva. Expuesto en fase3, 2011.

<http://vimeo.com/23685624>

Participa y desarrolla proyectos de activismo cultural:

-Actualmente interviene en la realización del proyecto multimedia “El Famatina no se toca”.

<http://www.youtube.com/user/CLAUDIAVALENTE0807>

-Realizó entre los años 2006-2008 el proyecto colectivo y multidisciplinar “Mapas corporales femeninos”, en el que hibridó modos de producción visual contemporáneos con rasgos distintivos de la propia cultura originaria presentes en la población del conurbano bonaerense. <http://www.youtube.com/user/CLAUDIAVALENTE0807#p/a/u/2/sKPAvg8WMHY>

-Realiza video arte integrado a actividades de arte público.

<http://www.youtube.com/user/CLAUDIAVALENTE0807#p/a/u/1/gB1L1DAREKs>

Publicación: “Signos electro-digitales”, Cybertronic, Revista de Artes Mediáticas, Universidad de Tres de febrero, 2010

<http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota10/nota10.html>

Trabajo docente: Integra a partir del año 2008 la cátedra de lenguaje visual dirigida por el Prof. Julio Flores en el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte).

Dicta Lenguaje visual 1 y 5.

Desde 1986 trabaja como docente de arte en distintos niveles de educación oficial del partido de José C. Paz.

Kimuncv@gmail.com



CARLOS H. DEMATTÉ

FORMACION ACADEMICA: Es Licenciado en Artes Visuales orientación Pintura. IUNA. Profesor Nacional en Pintura. Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” IUNA. Cursó el Profesorado de Arte en Artes Visuales. Realizó el Seminario de Técnicas escultóricas con el Profesor Aroldo Lewy, Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”. Seminarios de Restauración y Pintura Mural en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cár-cova”, CABA.

LABOR ARTISTICA: Desde 1999 participa en numerosas exposiciones colectivas, y ha obtenido importantes Distinciones. Poseen obras suyas instituciones privadas y municipales. Desde 2004 se dedica a la conservación y restauración de monumentos históricos. En 2009 concluye gran parte de la restauración de la Parroquia Purísima Concepción de General Pacheco. En 2010 colabora en el asesoramiento técnico de la restauración de la Pirámide de Mayo. 2010 Realiza un retrato escultórico de Mariano Moreno emplazado en San Martín. 2009 Realiza un retrato escultórico de Bartolomé Mitre emplazado en la localidad de San Martín (Plaza Mitre), y un monumento del Dr. Raúl Alfonsín emplazado en el Talar de Pacheco partido de Tigre (Plaza Dr. Raúl Alfonsín). 2008 Realiza un monumento a J.M. Paz emplazado en el Partido de Tigre. 2005 Realiza un monumento para el Rotary Club de Paul Harris emplazado en Gral Pacheco, y otro en el partido de Escobar. LABOR

DOCENTE: 2010 Profesor de Extensión Universitaria en el Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón” I.U.N.A. Curso: “Reproducción de íconos, pintura sobre madera y otros soportes.”. 2009 Profesor de Extensión Universitaria en el Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón” I.U.N.A. Curso: “Técnicas y materiales para la producción pictórica.”. Co-director de Tesis de Grado del DAVPP. IUNA. Desde 2000 es Profesor de Culturas y Estéticas Contemporáneas 3º año Polimodal, Profesor de Imágenes y Contextos 3º año Polimodal en distintas escuelas de gestión pública y privada de la Provincia de Buenos Aires.

LABOR EN INVESTIGACION: Es integrante del Equipo de Investigación 34/0101 del IUNA (2008-2010): ACERCA DE LAS HERRAMIENTAS METODOLOGICAS EN LAS ARTES VISUALES.

Una tentativa de sistematización teórico práctica de proceso investigativo en la producción de imagen. Ha participado con ponencia y afiche del Tercer encuentro de Investigación en Arte, organizado por el DAVPP-IUNA. Fundación OSDE. 7 y 8 de Septiembre de 2010.

JORGELINA SANTAMARIA



FORMACION ACADEMICA: Es Profesora de Arte en Artes Visuales (Resoluc. IUNA N° 372/00) / Licenciada en Artes Visuales orientación Pintura. IUNA. / Profesora Nacional en Pintura. Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” (IUNA). Realiza estudios completos de Fotografía artística, social y de eventos y publicitaria en el Centro Argentino Fotográfico en Morón, Provincia de Buenos Aires.

LABOR ARTISTICA: Desde 2002 ha realizado distintas exposiciones individuales en Capital Federal y Provincia de Buenos Aires y desde 1996 participa en numerosas exposiciones colectivas. Ha obtenido importantes Premios y Distinciones. Poseen obras suyas instituciones privadas, municipales y coleccionistas del país y del extranjero.

LABOR DOCENTE: Es Profesora de Educación Plástica en EGB I, II y III en diferentes Colegios de la Provincia de Buenos Aires / Profesora de Culturas y Estéticas Contemporáneas en Nivel Polimodal en la Provincia de Buenos Aires. Durante 2002 y 2003 es Ayudante de Primera en las Cátedras Resensibilización Visual. Curso Pre Universitario. Cátedra Marotta. IUNA. / Oficio y Técnicas del Dibujo I – III. Cátedra Pagano. IUNA. / Desde 2003 es Jefa de Trabajos Prácticos Ordinaria. Taller Proyectual de Dibujo I / V. Cátedra Pagano. IUNA. / Jefa de Trabajos Prácticos Ordinaria. Experimentación en Producción del Mensaje Visual. Curso Pre Universitario. Cátedra Pagano. IUNA. Es Miembro de Jurados para las Tesis de Licenciatura en Artes Visuales del Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón - IUNA. Directora de Tesis de Grado del DAVPP - IUNA.

LABOR EN INVESTIGACION: Es integrante del Equipo de Investigación 34/0101 del IUNA (2008-2010): ACERCA DE LAS HERRAMIENTAS METODOLOGICAS EN LAS ARTES VISUALES. Una tentativa de sistematización teórico práctica de proceso investigativo en la producción de imagen. Ha participado con ponencia y afiche del Tercer encuentro de Investigación en Arte, organizado por el DAVPP-IUNA. Fundación OSDE. 7 y 8 de Septiembre de 2010.

Desde 2008 a la actualidad es Coordinadora de Despacho del Decanato del DAVPP-IUNA. Ha colaborado en asesoría artística en el equipo de conservación y restauración de la Parroquia “Purísima Concepción” de General Pacheco, Provincia de Buenos Aires.

MARIANA PAREDES



Es Graduada en Artes Visuales, como Profesora Universitaria de Artes del IUNA; Profesora Superior de Pintura de la ESBA “Ernesto de la Cárcova”; Profesora en Artes Visuales de la Escuela de Arte de Luján y Diseñadora Gráfica egresada de la Escuela Panamericana de Arte.

Desarrolla su Actividad Docente en el Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón”-IUNA, como Adjunta Concursada de la Cátedra OTAV Digitalización de Imágenes I a III; y en la Universidad Nacional de Lanús como Adjunta Concursada a cargo de la Cátedra Computación I. Es Directora y Jurado de Tesis de Graduación, Miembro por el Claustro Docente de la Junta Electoral Departamental y Consejera Suplente por el mismo Claustro.

En el ámbito de la Investigación, ha integrado el Proyecto 34/0101 del IUNA (2008-2010) Acerca de las Herramientas Metodológicas en las Artes Visuales, a través del cual participó del 3° Encuentro de Investigación en Arte, organizado por el DAVPP, en Septiembre de 2010. Dicho proyecto posee actualmente una segunda etapa (2010-2012) denominada: Construcción de las Herramientas Metodológicas en las Artes Visuales y Aplicaciones Experienciales.

Trabaja en Extensión Universitaria como Coordinadora de la Secretaría de Extensión del DAVPP desde 2008; Integra el Banco Nacional de Evaluadores de Proyectos de Extensión de la REXUNI del CIN; es Responsable del Proyecto de Voluntariado Universitario-Convocatoria 2010: “Artistas 21. Promoción e Incentivo de las Artes Visuales en Luján y alrededores”; y ha sido Responsable del Área de Desarrollo Artístico de la Universidad Nacional de Luján desde 1998 a 2010.

Es Directora de la Asociación ARTE 21, donde posee su Taller de Pintura y realiza actividades de Extensión hacia la comunidad / www.artes21-asociacion.blogspot.com; dicta Cursos y Seminarios en el Museo Eduardo Sívori-CABA, Complejo Museográfico Provincial “Enrique Udaondo”, Universidad de Palermo, etc.

Con su producción artística ha realizado Exposiciones Individuales en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, Espacio Museo MACLA de La Plata, Casa de la Provincia de Buenos Aires, Centro Cultural San Martín, entre otras. Asimismo, ha obtenido importantes Premios y distinciones, participa regularmente de exposiciones grupales y eventos culturales, y se desempeña como Curadora y Jurado de Cursos de Artes Visuales.

www.mariana-paredes.blogspot.com

**MARCELA MARTINICA**

Formación Académica - Licenciada en Artes Visuales. Orientación Pintura. IUNA. 2009.

Profesora Nac. Sup. de Pintura – Escuela Superior de Bellas de la Nación E. de La Carcova. 1997. Profesora Nacional de Pintura – Escuela Nacional de Bellas Artes P. Pueyrredón. 1993.

Actividad Docente - Docente concursada en la Cátedra Taller Proyectual de Dibujo 1 a 5 desde 2003 y Adjunta Interina en OTAV. Dibujo 1/3. Dto. de Artes Visuales. IUNA. Desde 1994 se desempeñó en Cursos de Ingreso, Sistemas de composición y Análisis de Obra, Fundamentos Visuales y Pintura. Entre el 2007–2009 es Coordinadora Académica de las Sedes B. Q. Martín y Cipolletti y Secretaria Académica desde fines de 2009 hasta marzo de 2011 en el Dto de Artes Visuales P. Pueyrredón. IUNA.

Actividad de Investigación. Integra el grupo de investigación 34/0101: “ACERCA DE LAS HERRAMIENTAS METODOLOGICAS EN LAS ARTES VISUALES. IUNA. Realiza una Ponencia en las Jornadas de Investigación del IUNA D.A.V.P.P 2010 en Fundación Osde.

Recibió una beca de la Sec. de Cultura de la Nación para los Talleres de Arte Interactivo de Ana Eckell y Marino Santamaría en el Centro Cultural Borges. 2008. Fue distinguida con premios y menciones. Es Jurado en Salones y Concursos de Manchas.

Participó en numerosos salones recibiendo algunos premios y distinciones. Salón de Artes Visuales de Cipolletti 2007. Salón Avón para la mujer. Museo Munic. A. María de Rosa. 2007. Salón Avón para la mujer. Museo de Bellas Artes de Tandil. 2005. Salón de Artes Visuales de Cipolletti. 2005. IX Salón de Tango. 3º premio. Munic. de Zarate. 2004. Realizó más de cincuenta muestras individuales y colectivas, entre las que se destacan: Galería de Arte Tomas Lang. Frankfurt. Alemania. 1997. Tokio. Japón. 1995. The 26th Yokosuka Peace Exhibition of Art. Bco de la Ciudad de Bs. As. Suc. Florida. Academia Porteña del Lunfardo 2005 Legislatura de la Ciudad de Bs As. 2004. Centro Cultural Borges. 1999. Galería del Consejo Deliberante de la Ciudad de Bs. As. 1997. Grupo Hurgar. Salas Nacionales de Cultura - Palais de Glace. 1994. - Egresados 93' ENBAP.P. Pueyrredón. “Medios de Comunicación que Incomunican. Instalación. Salas Nacional de Cultura Palais de Glace. Cap. Fed. 1994. Grupo Magma. “Redes”. Instalación Muestra Colectiva. Museo Municipal de Bellas Artes de Luján “Fernán Félix Amador”. Pcia de Bs As. 1999. Museo Lucas Brailio Areco. Posadas. Pcia de Misiones. 1991. Grupo Heterogénios.

Poseen sus obras colecciones privadas de Argentina y E.E.U.U.

**CARLOS ALBINO MOLINA**

Formación Académica: Licenciado en Artes Visuales, IUNA - Prof. Nacional Superior de Pintura, Escuela Superior de Bellas Artes E. de la Cárcova; Prof. Nacional de Pintura Escuela Nacional de Bellas Artes P. Pueyrredón.

Desde 1996 al 2002 Prof. de Pintura, Dibujo y Fundamentos Visuales en la Esc. Nac. de Bellas Artes P. Pueyrredón - Desde el año 2000 Prof. Adjunto Oficio y Técnicas de las Artes Visuales Dibujo 1 a 3 Cátedra Pagano - Lenguaje Visual 5,6,7 IUNA - Desde 2009 Prof. Titular Asociado en Cátedras Pagano OTAV Dibujo 1 a 3 y Proyectual Dibujo 1 a 5 IUNA. Participa como Jurado de concursos, Salones de Arte y tesis de Graduación.

Síntesis de la producción artística: Centro Cult. Paco Uroondo Fac. de Filosofía y Letras UBA: “Ensayos sobre los protagonistas de la mentira”, CABA - Quinto Salón Nacional de Cipolletti, 1º Premio Pintura, Río Negro - Museo de la Deuda Externa UBA Fac de Ciencias Económicas (Muestra permanente) Instalación “La línea de pobreza”, BRUTOSAIRES, C.A.B.A. - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo, Dibujos, C.A.B.A. - Centro Cultural “La Casona de los Oliveira”, G.C.A.B.A. Instalación “Caminamos” C.A.B.A. - Academia Porteña del Lunfardo, Dibujos, C.A.B.A. - Dirección General de Museos G.C.A.B.A. Instalación “Documentos de una intervención al Museo Nacional de Bellas Artes” - Galería del Depto. de Artes Visuales P. Pueyrredón, IUNA, “Instalación” C.A.B.A. - Museo Nacional de Bellas Artes, intervención de obras del MNBA Performance “Alterando los códigos de un espacio Público”, C.A.B.A. - Casa de Cultura de San Isidro, Dirección de Cultura, Premio Dibujo, Prov. de Bs. As. - Teatro Mitre San Salvador de Jujuy, Objetos y Grafica Experimental, Prov. de Jujuy. - CTA, Pinturas, “Arte Argentino – Arte Cubano”, Cap. Fed. - Museo de Bellas Artes de Luján, Salón F. F. de Amador, Pintura, Prov. de Bs. As. - Biblioteca Nacional, Salón SAAP, Pintura, Capital Federal - Centro Cultural Recoleta, Pinturas “Arte y derechos humanos derechos humanos y arte”, Cap. Fed. - Centro de Cultura de Taxco, Pinturas, “Imágenes Argentinas en Taxco”, México. - Universidad de Morón Fac. de Arquitectura, III Exposición Bial de Artes Plásticas, 1º Premio Pintura, “Expreso Argentino”, Prov. de Bs. As. Palais de Glace, Salas Nacional de Cultura, Video-instalación “Medios de Comunicación que incomunican” Grupo Magma, Cap. Fed. Galería de Arte “La Dama de Bollini”, Fund. Bollini, Pinturas, Cap. Fed. Fund. Banco Bica, Pintura, Paraná, Provincia de Entre Ríos. Museo de Bellas Artes de Posadas, Pintura, Provincia de Misiones.



ASTRID WALDMAN

Profesora Nacional de Pintura, Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, 1988 / Licenciada en Artes Visuales, Instituto Universitario de Arte (IUNA), 2008.

Formación y Perfeccionamiento en dibujo, pintura y composición en el Taller de María Luisa Manassero (1983-2000) / Seminario de Antropología, Arte y Psicoanálisis, Dr. Jorge Carpinacci (1998) / Grupo de estudio sobre Producción y Arte, Lic. Alicia Romero. (1988/89) / “Collagraph”, Prof. Alicia Díaz Rinaldi (1986) / Taller de la Flor (MAEPA), Seminarios de Capacitación: “Técnicas plásticas y artesanales”, Prof. Any Srezovic; “Didáctica”, Prof. Jorge Fasce; “Creatividad”, Lic. Luis Sidicaro (1984/85) / Carrera de Psicología (UBA): 12 materias aprobadas (1981/82) / Capacitación en Diseño Gráfico y Arte Digital en IAC (1993) y en Maximsoftware (2000).

Tesis de Licenciatura en Artes Visuales (2008): “El proyecto y su relación con la obra plástica. La construcción de un simulacro como metáfora visual: Fragmentos –pinturas y proyectos-. Obra plástica de Astrid Waldman”. Dirección: Lic. Julio Flores / Integrante del equipo de Docentes-Investigadores 34/0101 del depto. de Artes Visuales del Instituto Universitario de Arte-IUNA (2008-2010) / Participación como Ponente y presentando Afiche sobre Metodología de la Investigación en el Tercer Encuentro de Investigación en Arte, Organizado por la secretaría de Investigación, Ciencia y Tecnología para las Artes y la secretaría de Posgrado del IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte). 7 y 8 de septiembre de 2010 en la Fundación OSDE.

Desde el año 1984 se ha desempeñado como docente de Artes Plásticas en diferentes escuelas y talleres, tanto en nivel primario, secundario y terciario, como en el área de la tercera edad. Participó dictando cursos en el Programa Cultural de Barrios de la Municipalidad de Buenos Aires y en Pami-Avellaneda / Desde 1991 es MEP Titular de Taller de Dibujo y Composición en la Escuela Técnica “F. Fader” / Es Docente de Taller de Dibujo en la Escuela de Arte Lola Mora / Coordina su Taller de Artes Visuales.

Participa con su producción artística de Exposiciones Individuales y Colectivas y participa regularmente de eventos culturales, entre ellos, la Feria de Artistas a Cielo Abierto (org. Por la Soc. de Fomento de Palermo Viejo-SOFOPAVI), donde expone desde 2002. Se ha desempeñado como Jurado de Concursos de Artes Visuales.

www.artmajeur.com/astridwaldman (obra plástica)



SANDRA GUTFRAIND

Artista visual, nacida en Buenos Aires, Argentina.

Formación Académica: En el año 2010 obtiene la Licenciatura en Artes Visuales (IUNA), especializándose en la orientación Dibujo (Cátedra Prof. Norberto Pagano).

Durante el período 1985-1989 cursa la carrera de Arquitectura (FADU), tiempo en el que trabaja como dibujante proyectista.

Antecedentes en investigación: Durante el período 2010-2008 participa del proyecto de investigación titulado: “ACERCA DE LAS HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS EN LAS ARTES VISUALES”, Una sistematización teórico - práctica del proceso investigativo en la producción de imagen. (Secretaría de Investigación, Ciencia y Tecnología en las Artes. IUNA).

TALLERES Y SEMINARIOS: En el año 2010 es seleccionada para participar de los talleres: Tec-en-arte III, Pensando la tecnología desde el arte, dirigido por Patricia Hakim (en el espacio Fundación Telefónica); Electrónica lúdica (Juguetes programables), Taller dictado por Jorge Crowe y Diego Diez en el espacio Medialab CCEBA (Centro Cultural de España en Buenos Aires) y Sistemas generativos, Taller dictado por Leonardo Solaas (Medialab CCEBA). En el año 2009 Sensores y nuevas interfaces físicas, Taller dictado por Joaquín Fargas (Medialab CCEBA).

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA: Durante el año 2009 participa de la muestra “Sinestesia” curada por Elizabeth Torres y Alina Tortosa en la inauguración del espacio Itaú Cultural; de la muestra “Festín”, con el grupo Polímero del cual forma parte, en la galería Isidro Miranda; y en la muestra “Modelo(s) para armar”, de la cátedra de Rodrigo Alonso, en el espacio de arte Prilidiano Pueyrredón.

Es seleccionada en el premio Prilidiano Pueyrredón en la categoría arte digital (Centro Cultural Recoleta).

En el año 2008 expone en la muestra “Intersecciones” en la Casa de la Cultura de San Isidro y en numerosas muestras colectivas en zona norte.

Durante los años 2006 y 2007 es seleccionada en el Salón Primavera de San Fernando (Palacio Sans-Souci), en la categoría dibujo y obtiene la primera mención en el Salón de Pequeño Formato de la Municipalidad de Zárate (2007).

**MARIANA M. PICOLLO**

Es trabajadora visual en el arte y Licenciada en Artes visuales, con orientación en Dibujo, recibida en el Instituto Universitario Nacional del Arte. IUNA (2009) Forma parte del equipo del equipo de Investigación 34/0101 Acerca de las Herramientas Metodologías en las Artes Visuales. Una tentativa de sistematización teórico practica del proceso investigativo en la producción de imagen (2008-2010).

Ha participado como Ponente en el 3º Encuentro de Investigación en Arte, organizado por la Secretaria de Investigación, Ciencia y Tecnología en las Artes. IUNA (2010).

Ha organizado en conjunto con la Prof. Liliana Bustos-Profesora Titular Conservación Documentos gráficos s/papel- Debates y Reflexiones Sobre el aprendizaje Universitario

Artístico Científico. Conservación Museológica. Invitada especial Restaurador Laura Millán- México (2009).

Forma parte de MT- Mesa de Trabajo: grupo que trabaja sobre el abuso de poder – junto a la artista visual Mariela Rojkin; realizando diferentes muestras e intervenciones en el espacio público, entre ellas, colocación de afiches en la vía pública, sobre la desaparición de Julio López en la ciudad de la Plata, 18 de septiembre (2010). Muestra colectiva en el Centro de la Cooperación Gorin Julio en Septiembre, curaduría Hugo Vidal. Acción callejera Los cuervos del Bicentenario producen Monstruos. (25.05.2010) Muestra: 26.04.09 en SISPREN Villa Dolores, Córdoba, entre otras. Formo parte del la muestra Imágenes Multimedia de un Mundo Complejo. Visiones desde ambos lados del Atlántico, curador José López Rubio, exhibida en Sala Santa Inés Sevilla España; Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, Centro Cultural Estación Indianilla y Laboratorio de Arte Alameda México y en el Hospital Real Granada, España. (2008).

Participó en el envío de AVRAA -Artistas Visuales República Argentina- Bienal del Fin del Mundo Ushuaia-Argentina (2007).

Realizó muestras colectivas e individuales y participó de Salones Nacionales: LXXIII Salón Nacional Sección Escultura 1984; Salón Nacional de Cerámica (1984), Salón Cámara Junior de Buenos Aires, Galería Witcomb (1981).

Trabaja como coordinadora académica en el Departamento de Artes Visuales Sede Quinquela Martín (11/2009 hasta la fecha), es docente –ayudante de 1º interina- en la Cátedra Prof. Pagano Proyectual Dibujo I a V y en el Taller de Tesina, Extensión de Cátedra Prof. Pagano.

**YAMILA CARTANNILICA**

Comenzó su formación en escultura junto a los Maestros Oscar DeBueno y Enrique Valderrey y en dibujo junto al Maestro Norberto Pagano en los talleres del Instituto Universitario Nacional del Arte -IUNA. En el año 2011 rinde su tesis obteniendo el título de Licenciatura en artes Visuales con Orientación en Escultura en la misma institución.

Actualmente integra el grupo de investigación dirigido por Horacio Porto sobre “El árbol de proyección en la exploratoria artística”, en el IUNA.

Se desempeña en el cargo de Ayudante Alumna Ad Honorem en las materias de Dibujo/Sist. de Representación II (2005-2007), OTAV Dibujo I (2006 y continua) y OTAV Escultura I (2007 y continua).

En el año 2008 se incorpora como docente en el Sistema de Acercamiento Cultural a los Barrios de Avellaneda, coordinado por la Secretaria de Cultura, Educación y Promoción de las Artes del Municipio de Avellaneda.

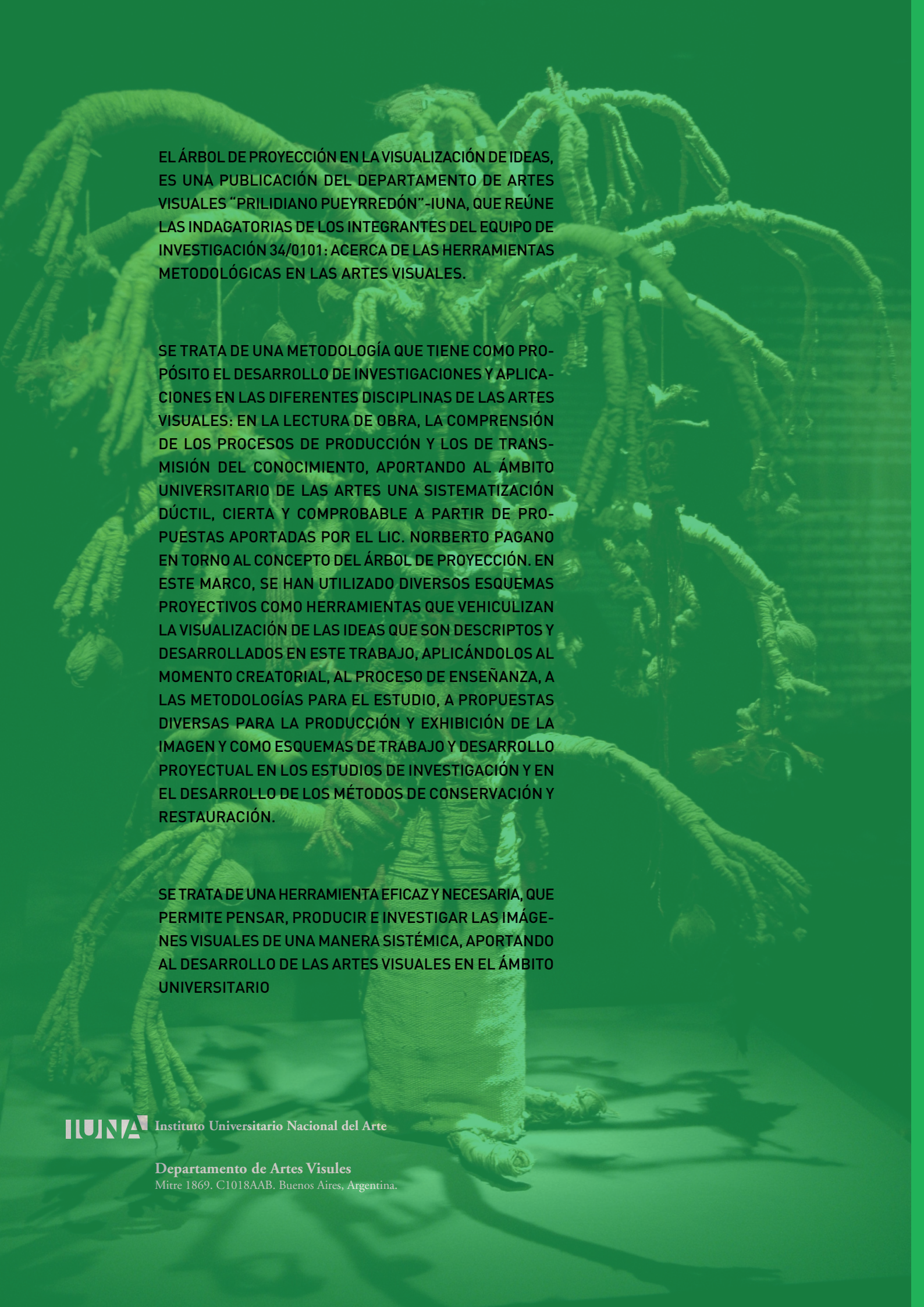
Actualmente se desempeña como docente y colaboradora en el Museo Internacional de Arte Infantil y Juvenil MUNDIARTE, de la Municipalidad de Avellaneda (2009 y continua).

Participo en numerosas Muestras y Salones en la Pcia. de Buenos Aires; en Córdoba; Tucumán; Santa Fe y Chaco, recibiendo primeros premios y menciones en escultura y dibujo. Entre las más importantes se encuentra el IX Salón Bienal de Escultura de Boedo “Maestro Escultor Francisco Reyes” 2008; Exposición Colectiva “IVº Salón de Escultores del Mundo Ciudad de Roldan, Santa Fe (2010).

Desde el año 2006 participa de Simposios, Encuentros y Concursos de Escultura al Aire Libre recibiendo premios y menciones. Entre las mas importantes se encuentran dos participaciones en “Bienal Internacional de Escultura” Chaco, organizada por la Fundación Urunday (2006 y 2008). Participó del IVº Simposio Internacional de Escultura de Roldan (2010). Simposio Internacional de Escultura en Madera, realizado en Unquillo, Provincia de Córdoba, (2008- 2011). Participó del Iº Simposio Nacional de Escultores Concordia 2011. Posee obra escultórica emplazada en espacios públicos en las Provincias de Chaco (Resistencia- Gral. San Martin), Córdoba (Unquillo), Tucumán (Valles Calchaquíes, Famailla), Santa Fe (Roldan) y Entre Ríos (Concordia).

yamilacarta@gmail.com

www.yamilacarta.blogspot.com



EL ÁRBOL DE PROYECCIÓN EN LA VISUALIZACIÓN DE IDEAS, ES UNA PUBLICACIÓN DEL DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES "PRILIDIANO PUEYRRREDÓN"-IUNA, QUE REÚNE LAS INDAGATORIAS DE LOS INTEGRANTES DEL EQUIPO DE INVESTIGACIÓN 34/0101: ACERCA DE LAS HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS EN LAS ARTES VISUALES.

SE TRATA DE UNA METODOLOGÍA QUE TIENE COMO PROPÓSITO EL DESARROLLO DE INVESTIGACIONES Y APLICACIONES EN LAS DIFERENTES DISCIPLINAS DE LAS ARTES VISUALES: EN LA LECTURA DE OBRA, LA COMPRENSIÓN DE LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN Y LOS DE TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO, APORTANDO AL ÁMBITO UNIVERSITARIO DE LAS ARTES UNA SISTEMATIZACIÓN DÚCTIL, CIERTA Y COMPROBABLE A PARTIR DE PROPUESTAS APORTADAS POR EL LIC. NORBERTO PAGANO EN TORNO AL CONCEPTO DEL ÁRBOL DE PROYECCIÓN. EN ESTE MARCO, SE HAN UTILIZADO DIVERSOS ESQUEMAS PROYECTIVOS COMO HERRAMIENTAS QUE VEHICULIZAN LA VISUALIZACIÓN DE LAS IDEAS QUE SON DESCRIPTOS Y DESARROLLADOS EN ESTE TRABAJO, APLICÁNDOLOS AL MOMENTO CREATORIAL, AL PROCESO DE ENSEÑANZA, A LAS METODOLOGÍAS PARA EL ESTUDIO, A PROPUESTAS DIVERSAS PARA LA PRODUCCIÓN Y EXHIBICIÓN DE LA IMAGEN Y COMO ESQUEMAS DE TRABAJO Y DESARROLLO PROYECTUAL EN LOS ESTUDIOS DE INVESTIGACIÓN Y EN EL DESARROLLO DE LOS MÉTODOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN.

SE TRATA DE UNA HERRAMIENTA EFICAZ Y NECESARIA, QUE PERMITE PENSAR, PRODUCIR E INVESTIGAR LAS IMÁGENES VISUALES DE UNA MANERA SISTÉMICA, APORTANDO AL DESARROLLO DE LAS ARTES VISUALES EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO



Instituto Universitario Nacional del Arte

Departamento de Artes Visuales

Mitre 1869. C1018AAB. Buenos Aires, Argentina.