



HÍBRIDOS EN LAS ARTES VISUALES

Poéticas en educación

Magui Monroe
(Ximena Magali Villarreal)

III Tomo
Colección Pedagogía Cítrica

Mar del Plata, UNMdP

Magui Monroe (Villarreal, Ximena Magali)

Híbridos en las artes visuales. Poéticas en educación / Magui Monroe (Ximena Magali Villarreal); imágenes, fotografías y diseño de Magui Monroe (Ximena Magali Villarreal); prólogo de Francisco Ramallo. - 1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-811-016-5

1. Pedagogía. 2. Sociología del Arte. 3. Poéticas en Educación
CDD 306.43

ISBN 978-987-811-016-5





Magui Monroe
(Ximena Magali Villarreal)

Diseñadora Gráfica, Fotógrafa y Profesora en Artes Visuales (Orientación Grabado) recibida de la Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro. Docente de Nivel Primario, Secundario y Terciario, despeñándose en este último como Profesora en la cátedra de Práctica Docente - Especialista. Actriz y realizadora/directora visual de artes escénicas-plásticas. Estudiante de la Licenciatura en Ciencias de la Educación de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Miembro del Grupo de Investigación GIFE (Grupo de Investigación en Filosofía de la Educación) Facultad de Humanidades (UNMdP). Desde hace algunos años se interesa por la investigación y realización de performances en el espacio público. Actualmente se encuentra cursado el Programa de Doctorado en Investigación Narrativa, Biográfica y (Auto)biográfica en Educación dependiente de la Universidad de Nacional de Rosario (UNR).



COLECCIÓN PEDAGOGÍA CÍTRICA

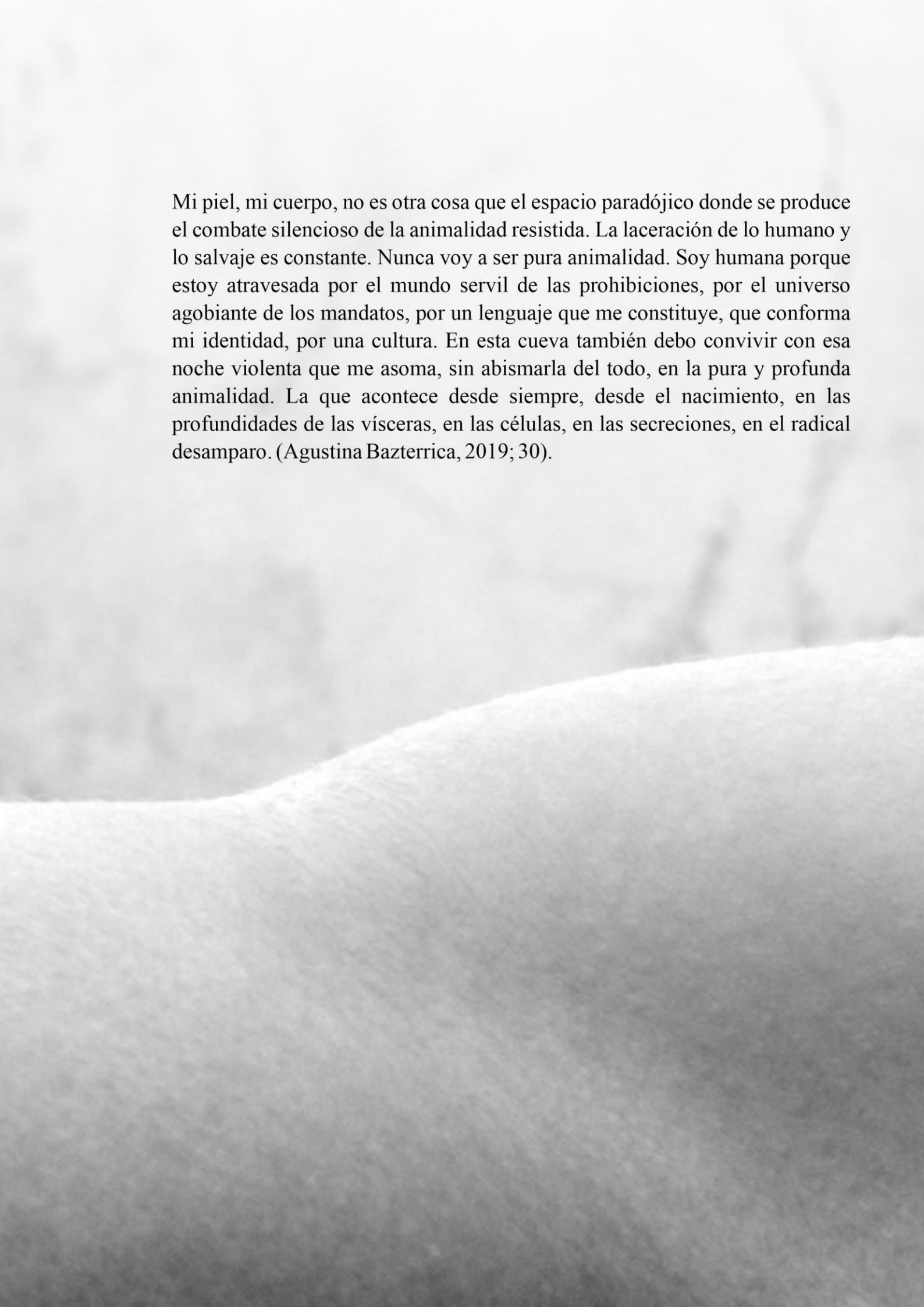
Directora: Mg. Gladys Fernández (UNMdP, Argentina)

Comité académico: Dr. Francisco Ramallo (UNMdP, Argentina) Dra. Rossana Godoy Lenz (ULS, Chile) y Dr. Tiago Ribeiro (INES, Brasil)

Comité editor: María Victoria Crego, María Alejandra Estifique, Mariana Paula Martino, Mariana Asensio, Magui Monroe (Ximena Magalí Villareal), Claudia Viviana Blanco, Luciana Torresel, Julieta Paladino, Yaquelina Torres, María Laura Álvarez.

Consejo editorial externo: Adrienne Ogeda (UNIRIO, Brasil), Rui Mesquita (UFPE, Brasil), Jamile Borges (UFBA, Brasil), Mille Caroline Rodrigues Fernandes (UNEB, Brasil), Thiago Antunes (UFPE, Brasil), Simón Martínez (Nuestra Escuela, Puerto Rico), Jorge Salduondo (UNICEN, Argentina), Luis Porta (UNMdP, Argentina), María Marta Yedaide (UNMdP, Argentina), Andrea Torricella (UNMdP, Argentina), Sebastian Trueba (UNMdP, Argentina).





Mi piel, mi cuerpo, no es otra cosa que el espacio paradójico donde se produce el combate silencioso de la animalidad resistida. La laceración de lo humano y lo salvaje es constante. Nunca voy a ser pura animalidad. Soy humana porque estoy atravesada por el mundo servil de las prohibiciones, por el universo agobiante de los mandatos, por un lenguaje que me constituye, que conforma mi identidad, por una cultura. En esta cueva también debo convivir con esa noche violenta que me asoma, sin abismarla del todo, en la pura y profunda animalidad. La que acontece desde siempre, desde el nacimiento, en las profundidades de las vísceras, en las células, en las secreciones, en el radical desamparo. (Agustina Bazterrica, 2019; 30).



Índice

Agradecimientos.....	09
Prólogo.....	10
Introducción.....	13
Capítulo 1. La condición híbrida.....	16
Capítulo 2. Artista-educadora-investigadora.....	35
Capítulo 3. Poéticas ensambladas.....	51
Epílogo.....	78
Referencias.....	81

Agradecimientos

Híbridos ofrece mixtura, mezcla, enredos y yuxtaposición. Una experiencia de formación, una obra para una obra. Es un trazo que esboza el dolor de la transmutación de un estado a otro. La belleza de la herida como posibilidad. El instante de sutura y apertura simultáneo. Un espejo de infinitas imágenes. Texturas como caminos que ponen de relieve andares. Espacios y tiempos confusos y difusos. El arte en la vida, la vida en el arte. La entrega de un proceso de creación. Un intervalo para poder continuar y sobrevivir-se. Gracias a todxs lxs maestrxs y compañerxs, que incitan e impulsan los constantes movimientos que hacen de mi vida un espacio de creación y activismo, con la utopía como bandera, envolviéndonos siempre en una dulce rebeldía. Nombrarlos a todxs sería imposible. Gracias a mi hija Agustina, por ser parte y partícipe de cada ambiente que me trajo hasta aquí. Gracias a Marcelo, por ser el amor en el arte y en la vida. Gracias a Francisco, por gestar la posibilidad de publicar este libro y acunarlo con su prólogo, con el cuidado y la suavidad de quien valora los caminos transitados. Gracias a quienes incluso, significaron una pérdida, una frustración, una traición. Ellxs son parte de las heridas que me permitieron hibridar tantas veces como sea necesario, para no dejar de creer-crear.



Todo en el mundo comenzó con un sí. Una molécula le dijo sí a otra molécula y nació la vida. Pero antes de la prehistoria estaba la prehistoria de la prehistoria y existía el nunca y existía el sí. Siempre lo hubo. No sé cómo, pero sé que el universo jamás comenzó. (Clarice Lispector, 2011; 12).

Híbridos en las artes visuales-Poéticas en educación interrumpe en la linealidad de asumir una posición que, a priori, renuncia al ego omnipresente de la voz del pedagogo. Propone salir de un humano vicio con el arte, trayendo espontaneidad a un trabajo de investigación que emergió como resultado del trayecto formativo de la autora en el Profesorado en Artes Visuales, con Orientación en Grabado y Arte Impreso, que se dicta en la Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro de la ciudad de Mar del Plata. También es por ello que este libro, como el último de Clarice Lispector, no comienza, continua. Se trata de una reparación que anida modos artísticos atávicos de investigar la educación, invirtiendo al humanismo crítico y su mediación, por un ambiente híbrido ensamblado en sus poéticas.

El sujeto se recrea indivisible en su ambiente, proyectándose abismalmente en una multiplicidad de individualidades que se ensamblan en el riesgo de la discontinuidad (Mesquita, 2022). Su lectura conmueve por su reminiscencia. Es una obra abierta y viva que persistentemente mueve la óptica desde dónde enunciarse en la fluidez. Su autora vibra a su alrededor, entre diferentes dimensiones de su creación: ser artista-educadora-investigadora. Quizás sea por ello que con esta investigación se reivindica a la educación como arte y al arte como educación, y en ese constante viceversa subyace su notable hibridez. Este libro imbrica disciplinas, momentos y personas, y su arte es investigación. Una experiencia de pasividad radical (Halberstam, 2011), en cuyas páginas se transbordan del sentido interpretativo y, como su autora, son una bocanada híbrida en la rigidez del conocimiento al que estamos habituadxs.

Esta condición híbrida, de la autora y de su texto, recuperan una experiencia de descomposición de las artes visuales como una poética en educación, de allí que su título sea tan acertado para comprender una teoría que ella busca fundamentar en su propia vida. El reconocimiento de lo íntimo, lo cotidiano y lo sensible como lo importante de sentir una investigación-vida (Godoy Lenz, Ribeiro y Ramallo, 2022).

Continuando el trazado de esta colección, en la interdependencia de nuestras pieles, la condición híbrida de la artista es reforzada a medida que se afecta la lectura. Como en el primer tomo que la inició, la obra de Rui Mesquita (2022), el ambiente es el protagonista donde se intenciona el lazo erótico del educar. Asimismo, se trata de un registro de descomposiciones pedagógicas vivas que, como en el segundo tomo, profundizan la urgente performatividad del acto de narrar.

Esta iniciativa fue celebrada desde su postulación por el Equipo editorial y el Consejo asesor que lleva adelante esta colección, por sus potentes lenguajes y punzantes analogías eróticas. Existe una Oda, un deseo para no aniquilar las posibilidades que eróticamente propagamos como territorio que vivimos.

Como su autora, la socialización de este texto es aventurera, intensa, poderosa, rebelde, amistosa y amable. Circula una comunidad que con Magui Monroe abandona la realidad individual racionalizada. *Somos cuerpos de otros cuerpos y otras cuerpas son mis cuerpxs*. Las misturadas poéticas de su estructura fluida son plasticidad, como la experiencia del arte. Con Magalí nos encanta decir que no somos pedagogxs, somos pedagogía. Este libro nos quita de lo que creemos ser, colocándonos en la materialidad de la interdependencia que deseamos.

Francisco Ramallo¹

¹ Director del Grupo de Extensión Pedagógica. Profesor Adjunto de la Universidad Nacional de Mar del Plata e Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Referencias

Lispector, C (2011). *La hora de la estrella*. Buenos Aires, Corregidor.

Godoy Lenz, R; Ramallo, F y Ribeiro, T. (2022). *Investigaciones-vidas en educación: Escuchar, conversar, constelar*. La Serena, Editorial ULS.

Halberstam, J (2011) *El arte queer del fracaso*. Madrid, Egales.

Mesquita, Rui (2022) *Mandinga: descolonización y articulación pedagógica*. Mar del Plata, UNMdP.



Introducción

Este libro recupera una experiencia de investigación durante mis estudios en el Profesorado en Artes Visuales con Orientación en Grabado y Arte Impreso en la Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro de la ciudad de Mar del Plata, se trata de una versión adaptada de mi tesina defendida en 2015. Para su divulgación, intente respetar su forma original sin grandes modificaciones, dado que la intención es valorar una reminiscente experiencia: el primer ensamblaje entre mis heridas autobiográficas y la posición que asumo en la relación artista-educadora-investigadora. El detalle de la piel apareció, entonces, como un autoestudio y un escrito de otros artistas. A su vez aquí rastreo procesos de creación, narrativas del trabajo a partir de cuestiones teóricas y poéticas de su práctica, con voces como Hans-Georg Gadamer (1991); Sandra Rey (1996); Roberto González Fajardo (s/f); Néstor García Canclini (2001); Laura Rossetti Ricapito (2006); Bethânia Barboza B. de Souza (2009); María de los Ángeles Rueda (2010); Andrea Giunta (2013; 2014), Danto Arthur (2014), entre otros.

A lo largo de estas páginas concibo el hecho artístico como un objeto de estudio, portador de una dimensión teórica que se articula en su práctica de producción de conocimientos. Abordar las concepciones en la poética resulta imprescindible, ya que ofrece una formación especializada sobre la creación artística vinculada a la reflexión crítica y a la incidencia en su ambiente. Este problema de investigación surge a partir de una inquietud personal, política y pedagógica que se expone en estas líneas de pensamiento. Estos aspectos se tornan posibles en la producción visual, siendo este uno de los factores por los que indago *la hibridación de la obra plástica en el sujeto*.

Establecer una relación entre el concepto de hibridación en el sujeto y las disciplinas artísticas, poniendo especial acento en las artes visuales, será posible mediante la experimentación pluri-inter-transdisciplinar que permitirá su entrecruzamiento, generando así dispositivos visuales donde forma y contenido conformarán una potencia metaforizante. En primer lugar, partiré del análisis de la hibridación en el sujeto, reuniendo algunos sustentos epistemológicos. En segundo lugar, tomaré el concepto de hibridación en la

historia del arte para luego centrarme en la disciplina de las artes visuales. Seguidamente, teniendo en cuenta los diversos caminos que se abren ante el desarrollo de estos conceptos y, entendiendo el hecho artístico como un entramado complejo donde convergen con la misma importancia todos los fenómenos que intervienen y participan en el acto creativo, es que incursiono acerca del ser espectador, como así también en la condición de artista-educadora-investigadora.

En lo que refiere al desarrollo de la poética personal, analizo la propia producción, realizada en los talleres de pintura, dibujo, el taller principal de grabado de Cuarto año del Profesorado y la asignatura artes combinadas. En esta instancia narro una descripción del proceso llevado a cabo en las obras, abarcando los conceptos de gusto, fragmento y detalle tratados por Omar Calabrese (1994) y el análisis que realiza Laura Flores González (2005) acerca de la fotografía y la pintura, como dos modos de participación co-existentes en las formas de arte actual. También se recurrirá a las obras de Doris Salcedo (2007) Arno Rafael Minkkinen (2013), tratándose de algunos de los artistas referentes que impulsaron parte del proceso creativo de este trabajo. Para finalizar, en lo que respecta a la obra propia, haré hincapié en los medios técnicos y procedimientos abordados en la creación de la misma, y la vinculación que se establece entre los conceptos *hibridación en el sujeto* y la *hibridación en las artes visuales*, estableciendo una reciprocidad entre ambos.

Este libro no sólo busca enriquecer la propia producción, sino inaugurar una recursividad teórico y práctica que pretende ser un aporte de conocimiento tanto a la dimensión artística, como a la docente e investigativa. Considerando que vivimos inmersos en un mundo simbólico que plantea interrelaciones y entrecruzamientos constantes, es que esta tesina se orienta a generar una reflexión donde se reconozca como necesaria la plur-inter-transdisciplinar. Esto permitirá una apertura tanto de las herramientas en los procesos creativos del artista, como en los recursos teóricos y didácticos de quien además desempeñe la práctica docente en artes visuales. En este sentido, la misma también pretende ser motivación para llevar adelante otros modos de expresión e interpretación, para lo cual se torna necesaria la presencia de nuevos conceptos con los cuales generar otros significados.

De este modo es que se espera poder relacionar los conceptos con los sentimientos en que estos se fundamentan, siendo mediante el pensamiento

que imaginamos nuevas concepciones para la construcción de los conocimientos y aprendizajes. Las metodologías no se deben comprender como algo estático, sino como el resultado de una investigación acerca de búsquedas, reflexiones y composiciones. Será entonces a partir de un punto de partida diferente, de una perspectiva híbrida, donde se podrán ampliar las posibilidades de creación.





Capítulo 1. La condición híbrida

Híbridos nace de una inquietud personal, política y pedagógica desde dos perspectivas que se relacionan entre sí. En la primera se presenta como concepto, convirtiéndose en el ensamblaje de mis producciones. La otra emana del mismo centro donde se desarrollan las disciplinas artísticas en general, y las artes visuales en particular, dentro del contexto del arte contemporáneo. Como punto de partida tomaré el concepto *híbrido* para así analizar su posible vinculación en el campo específico de las artes visuales, por lo que buscaré generar un marco empírico donde se desarrolle la propia obra plástica.

Comenzaré por esbozar la primera. A través de experiencias vividas, es posible sostener, cada vez más, el hecho de que el ambiente (entendiéndose a éste como el contexto inmediato y autobiográfico) nos expone a diversas situaciones en donde nuestro cuerpo y psiquis/inconsciente responden no solo de un modo racional, socialmente establecido, sino también de un modo animal. En este sentido, comienzan a ponerse en juego una serie de comportamientos ambiguos, es decir, características humanas y animales, que se debaten de manera consciente o inconsciente en el interior del sujeto. Lo cierto es que esa condición de ambigüedad que se disputa constantemente entre un polo y el otro, es la que nos permite adaptarnos para poder sobrevivir, y sobre todo sobrevivirnos a nosotros mismos.

Aristóteles, en su célebre obra *La política* ya enunciaba la condición de “hombre” como animal racional, haciendo referencia a las características que este posee y las cuales lo diferencian de los demás seres:

Se admite que hay tres cosas por las que los hombres [*los sujetos*] se hacen buenos y virtuosos, y esas tres cosas son la naturaleza, el hábito y la razón. [...] Los otros animales viven primordialmente por acción de la naturaleza, si bien algunos en un grado muy pequeño, son también llevados por los hábitos; el hombre, en cambio, vive también por acción de la razón, ya que es el único entre los animales que posee razón; de manera que en él estas tres cosas deben guardar armonía recíproca entre sí; los hombres, en efecto, obran con frecuencia de manera contraria a

los hábitos que han adquirido y a su naturaleza a causa de su razón, si están convencidos de que algún otro camino de acción les es preferible. (Aristóteles, como se citó en Campillo, p; 172).

Sobre este aspecto, resulta posible pensar que, si bien estas condiciones son las que caracterizan a los sujetos, en algún rincón de nuestra epidermis guardamos condiciones instintivas, es decir, animales, donde no actúa el uso de la razón. Desde los comportamientos cotidianos, hasta cierta similitud en los rasgos fisionómicos, la ambigüedad *entre* sujeto-animal se hace presente en todos los órdenes de la vida, los cuales se evidencian en infinidad de expresiones, comparaciones, discursos e incluso investigaciones. Bajo este punto de vista, la relación a la que me refiero brinda recursos metafóricos que nos permiten expresar poéticamente emociones y afectaciones, las cuales dan cuenta de una profunda necesidad ambigua, tanto de despersonalización como de identificación, para poder expresarla.

Se trata de tensionar la idea de que somos solamente una especie que evolucionó, y donde la “adquisición de la razón” resultó el fin último. Habitamos un mundo en constante movimiento, nos exponemos a innumerables experiencias en un cosmos infinito imposible de ser comprendido en términos humanos, más allá de todos los intentos llevados a cabo por la ciencia. Cargamos con una historia signada por un problema de pasado/memoria debido a que no se ha podido establecer ninguna definición que dé testimonio acerca de nuestro origen. De allí la primera angustia y la posibilidad de que en nosotros pueda existir y convivir, no sólo la ambigüedad expuesta aquí sino otras.

El sujeto “va siendo” y “desciendo” -viviendo- Va acumulando ser -el pasado-: se va haciendo un ser en la serie dialéctica de sus experiencias [...] El hombre es lo que le ha pasado, lo que ha hecho... En suma, que el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene historia. O lo que es igual: lo que la naturaleza es a las cosas, es la historia -como respuesta- al hombre. (Ortega y Gasset, 1935; 79-80).

Al respecto Freud (2015 [1930]) sostiene que son tres las fuentes del sufrimiento humano: el poder de la naturaleza, la caducidad del cuerpo y nuestra insuficiencia para regular las relaciones sociales. Las dos primeras resultarían inevitables, mientras que la tercera no tanto, siendo aquí donde se dificulta comprender por qué la sociedad no procura satisfacción o bienestar,

lo cual genera una hostilidad del sujeto hacia lo cultural. Entendiendo como cultura a la suma de producciones que nos diferencian de los animales, y que sirve a dos fines: proteger al sujeto de la naturaleza, y regular sus mutuas relaciones sociales. Para esto último el sujeto debió pasar del poderío de una sola voluntad tirana al poder de todos, al poder de la comunidad, es decir, que todos debieron sacrificar algo de sus instintos, lo que significaría que la cultura los restringió. El autor advierte una analogía entre el proceso cultural y la evolución libidinal del sujeto: en ambos casos los instintos pueden seguir tres caminos: se subliman (arte), se consuman para procurar placer (orden) o se frustran. De este último caso deriva la hostilidad hacia la cultura.

En este sentido, encuentro relaciones entre la temática que propongo y las pistas creativas que emanan de la película *El cisne negro*. El film narra a Nina, una bailarina de ballet a quien se elige para desempeñar el papel de Reina de El cisne, por lo que debe incorporar tanto la pureza del Cisne blanco y el mal del Cisne negro. Ella es una profesional de personalidad introvertida, por lo que el primer personaje lo llevará adelante a la perfección. Sin embargo, el segundo requiere de una astucia, sensualidad e incluso cierta perversión que ella pareciera no poseer. No obstante, con el fin de obtener la perfección, es decir, llevar a cabo la “gran obra”, deberá dominar tanto el bien y el mal; la luz y la oscuridad. Así entonces, el concepto oculto de la ambigüedad se convierte en fundamental.

A medida que el Cisne negro crece en el poder, comenzará a experimentar transformaciones en sus comportamientos y en el propio cuerpo que, la llevará a adquirir las características y cualidades necesarias para poder interpretarlo, dando lugar a un nuevo y agresivo alter-ego. Minutos antes de salir a escena, su personalidad se fractura definitivamente, mientras que sus pies, ojos, piernas y pequeñas plumas negras que desesperadamente se descubre, dan cuenta de ello. La protagonista mata a su rival; otra bailarina que podría reemplazarla. No hay dudas de llevar al extremo su lado “malvado”, aunque ello le cueste la vida misma.



En el conflicto que la película plantea y los recursos poéticos que utiliza para hacerlo, es donde encontramos una vinculación importante con respecto al desarrollo de la producción personal. La misma se basa en fotografías de detalles de diversas zonas del cuerpo, las cuales debido al tratamiento al que son sometidas pierden su grado de iconicidad, siendo aquí donde la textura adquiere mayor protagonismo. Mientras que algunas se abren, o al menos eso aparentan, otras se mezclan y entrecruzan con elementos y características del mundo animal. La ambigüedad se hace presente en forma y contenido. Tanto el sujeto como la obra plástica son capaces de ser y hacer simultáneamente más de una cosa a la vez.

Los conceptos expuestos serán el punto de partida para analizar desde la propia producción la temática *hibridación en el sujeto* y su vinculación con la *hibridación en la obra plástica*. En este sentido, la producción personal se puede ubicar en los parámetros del arte contemporáneo, siendo por esto que abordaré el concepto de hibridación en la historia del arte, poniendo especial énfasis en el aspecto de hibridación en las artes visuales. Así, intentaré aproximarme a una construcción de sentido en lo que comprende tanto el proceso creativo como la intencionalidad presente en la obra.

La condición de hibridación en las artes visuales

En primer lugar, abordaré el desarrollo histórico del concepto hibridación en la historia de las artes visuales, para luego adentrarme en la hibridación del arte actual, haciendo hincapié específicamente en las artes plásticas, siendo este último donde encuentra base y sustento la propia producción. Indagar en las manifestaciones híbridas permite comprender que las mismas no son actuales, si bien aparecen como una crítica hacia la tradición modernista, se puede reconocer su origen en el Barroco. Una de las características de este movimiento era la búsqueda de una obra de arte total, término atribuido al compositor Richard Wagner para denominar a una obra en la cual confluyen todas las artes (danza, teatro, música y artes visuales). La ópera es el caso paradigmático de este tipo de obras.

Otro acontecimiento importante que influyó considerablemente en los procesos productivos artísticos fue la aparición de la fotografía que, hacia mediados del siglo XIX, generó en las artes visuales una mirada introspectiva. Tomando como ejemplo el caso de la pintura, la cual comenzó

un proceso paulatino para liberarse de la función exclusivamente representacional, a la mimesis y al cuadro-ventana de Alberti. La pintura empezó a tornarse cada vez más autorreferencial. La impronta dejada en las telas por las cargas matéricas de los impresionistas desatendía cualquier intención de lograr un efecto ilusorio. La función documental que hasta entonces había tenido la pintura ahora quedaba en manos de la fotografía. Fue entonces cuando la pintura comenzó a hablar de ella misma (Arthur Danto, 2014).

Sin embargo, los movimientos de vanguardia han transformado rotundamente la sucesión histórica de procedimientos y estilos en una simultaneidad de lo radicalmente diverso. La consecuencia de ello es que ningún movimiento artístico puede hoy alzarse con la pretensión de ocupar, como arte, un lugar históricamente superior al de otro movimiento. Duchamp en 1917, al exponer anónimamente en un Salón de Nueva York un mingitorio invertido al que llamó *Fuente*, inició una auténtica revolución en el mundo del arte demostrando que cualquier objeto podía considerarse una obra, con tal de que el artista la situara en el contexto adecuado -una galería o un museo- y la declarara como tal, lo que significó un quiebre en la historia del arte. Casi en simultáneo a los ready-mades dadaístas, Picasso y Braqué comenzaban a trabajar en los primeros collages y papier collé del Cubismo Sintético poniendo en tela de juicio la dicotomía entre “lo representado y lo real”. La introducción de este nuevo medio en las obras tanto cubistas como dadaístas, conforman una serie de hechos que inauguran una revisión total del acto pictórico en sí y constituyen los primeros indicios de introducción de la tridimensión en el espacio bidimensional.

Pero fue recién en las décadas del 60 y 70 del siglo XX que el mensaje implícito en la *Fuente* de Duchamp fue aceptado y asimilado con mayor fuerza. Los años sesenta presenciaron una amplia serie de experiencias de diversas naturalezas. Las artes plásticas recibieron a cineastas, músicos, diseñadores, fotógrafos que produjeron todo tipo de obras inclasificables dentro del universo disciplinar. Por lo que, el resultado del proceso de exploración que caracterizó a un gran número de artistas desde mediados del siglo XX, fue una integración de varios medios, más que el cambio de un medio a otro, generando así, una mixtura de materiales, objetos, géneros y medios heterogéneos: fotografía, grabado, escultura, pintura, vídeo, film, performance, happening, instalaciones, etc. Fue en estas décadas donde

comenzó a multiplicarse este tipo de manifestaciones como respuesta a la pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte (Peter Bürger, 2000).

Arthur Danto (2014) en su libro *Después del fin del arte*, reconoce en los sesenta un paroxismo de estilos. Para él, ya no existe una linealidad sucesiva en la producción artística, la obvia expansión estilística en la producción de obras de arte hace imposible denominar cuál arte sigue a cuál, en términos de influencias y conexiones, algo que jamás había ocurrido en la historia del arte previo al modernismo. Sostiene que no hay que pensar en un *fin del arte* entendido como muerte, como la imposibilidad de hacer arte frente a su extinción, más bien refiere a la idea de una narrativa histórico lineal que ya no pudo mantenerse a flote frente a la multiplicidad de estilos y a la libertad de los artistas que se niegan a ser limitados por un género.

Para el autor, un estilo es un conjunto de propiedades que comparten un corpus de obras de arte, pero que está lejos de poder ser tomado para definir filosóficamente, que eso las hace obras de arte. Desde Aristóteles hasta avanzado el siglo XIX, incluso en el XX, para ser una obra de arte, especialmente de arte visual, la obra tenía que ser mimética, es decir, imitar una realidad externa, actual o posible. En este período, la “Mimesis” era la respuesta filosófica habitual acerca de la pregunta qué es arte, convirtiéndose en *un* estilo con el advenimiento del modernismo o en la era de los manifiestos. Cada uno intentó encontrar una nueva definición filosófica del arte, resultando tantas que fuera inevitable el dogmatismo. Arthur Danto (2014) considera que la era de los manifiestos terminó alrededor de 1964, cuando la filosofía se separa del estilo, dando lugar a la verdadera pregunta: ¿Qué es arte? Así, entramos en lo que él denomina el período posthistórico, caracterizado por determinar que una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que todo podía ser una obra de arte.

El relato legitimador occidental de la historia del arte es que hay una era de la imitación, seguida por una era de la ideología, y una era actual, la posthistórica, en la que podemos sostener que todo vale. Estos períodos están caracterizados por una estructura diferente de la crítica de arte. La primera estaba basada en la verdad visual. La segunda fundó su idea filosófica acerca de qué es el arte en una distinción entre el que ella aceptaba (el verdadero) y el considerado no auténtico. El tercero marca la separación entre la filosofía

y el arte, lo que significa que la crítica de arte del período posthistórico debe ser tan pluralista como el mismo arte posthistórico.

Tras esta constante lucha de imposición estilística, ocurre un cambio que, gracias a un proceso histórico de constante modificación en el arte, provoca la sensación de que no se posee un estilo identificable, que no hay nada que no se adapte a él, siendo precisamente eso lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, no encontrando una posible directriz, haciéndose evidente que no hay restricciones filosóficas o estilísticas que definan una obra de arte. El presente es el momento final del relato legitimador. Es el fin del relato.

En consecuencia, se produce una total libertad para el artista, sin ningún tipo de regla que lo delimite. Esto provoca un verdadero conflicto, en un tiempo en el que, por ejemplo, las teorías tradicionales no pueden explicar la diferencia entre una obra de Andy Warhol y el producto comercial en el que se inspira. Ahora cualquier cosa puede ser arte. Hoy no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido.

Los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito que desearan, o sin ningún propósito. Esta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo. (Arthur Danto, 2014; 15).

En la actualidad, la aparición de las nuevas tecnologías complejizó aún más el panorama, permitiendo nuevos cruces y nuevas disciplinas como el arte digital, susceptible como las demás de introducirse al campo del arte, acrecentando la cantidad de recursos de los que valerse en la producción artística contemporánea. A su vez, en los sistemas de comunicación actuales, la información se desplaza casi instantáneamente desde cualquier punto del planeta hacia otro. Esto ha provocado un cambio sustancial en la difusión de las imágenes y, en especial, de las obras de arte. La apropiación y la cita (otras de las características del arte contemporáneo) han visto aumentar el tamaño del repertorio que tienen a su disposición, contribuyendo aún más a la mezcla de estilos. En la posmodernidad, el eclecticismo es corriente; la convivencia y yuxtaposición de múltiples estilos resulta ser incuestionable.

Este escenario permite comprender que la tendencia artística de la posmodernidad en la que vivimos se sostiene en la experimentación y búsqueda de nuevos métodos, conceptos y teorías que nazcan de cualquier resquicio de la mente humana. Con el advenimiento de estos campos de acción, abiertos dentro del ámbito del arte actual, es que nacen trabajos artísticos abiertos a reflexionar tanto en lo que respecta a la “inspiración” como a los resultados de las diversas maneras de “hacer”, prestando atención también en la implicancia social de esta búsqueda infinita.

Partiendo de estos conceptos, desarrollaré los aspectos que refieren a la hibridación en el arte actual, específicamente las artes plásticas. En la actualidad las prácticas artísticas se encuentran atravesadas cada vez en mayor medida por el concepto de hibridación. La aceptación de este nuevo modo de entender los procesos creativos permite pensar las técnicas de cada una de las disciplinas artísticas no como sistemas herméticos, sino como un conjunto de herramientas permeables para la producción artística. Este cruzamiento disciplinar ha cambiado no solo los procesos creativos de artistas ya insertos en el mercado, sino también las producciones que los estudiantes de artes visuales realizan en el transcurso de sus carreras.

La tarea de clasificar las obras de arte contemporáneas ya no resulta tan fácil como en el pasado, cuando podía identificarse claramente si se trataba de una pintura, un dibujo, un grabado, una instalación, etc. Esta transgresión de los límites amplía el repertorio de recursos a la hora de crear nuevas obras de arte, propiciando el eclecticismo que caracteriza a la posmodernidad y poniendo en crisis conceptos sustentados en el paradigma de la modernidad que entiende el arte desde la evolución. Uno de los síntomas del arte contemporáneo, como un nuevo momento, es que el arte deja de evolucionar en ese instante en que el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. Los materiales de la vida, los objetos, los cuerpos reales, los fluidos, la basura, los sonidos cotidianos, establecen un corte respecto de la lógica autosuficiente del arte (Andrea Giunta, 2014).



Los años de la posguerra, posterior a los cincuenta, significaron una ruptura respecto de la genealogía, planteando un giro (estético, filosófico, epistemológico) en que el mundo del arte se volvió simultáneo, dejó de ser evolutivo (Andrea Giunta, 2013). Siguiendo a la autora, el modelo evolutivo es suspendido para hacer visible la simultaneidad histórica, no solo de la investigación de los lenguajes, sino también de la crítica institucional que estos involucran. Se produce un desplazamiento de la noción de genealogía y contexto hacia la de situación. Esto permite considerar el momento de su irrupción, su intervención y que sus efectos no son resultado de un contexto que les da sentido, no son un reflejo: ellas mismas crean contextos. El arte optará por reflexionar las formas de habitar el mundo, explorando sus vacíos, exclusiones y contradicciones, sobre los que no para de poetizar, tematizándolos una y otra vez, no solo en lo que respecta a la implosión de los mecanismos formales y materiales de realización. Al respecto Barboza Becerra de Souza (2009) expone:

En los procesos de ruptura de la creación como en el que nos encontramos en la actualidad, la hibridación es un concepto clave, se refiere a las técnicas no como sistemas cerrados, sino como mecanismos preliminares para la creación mediante cruzamientos entre los distintos procesos de creación. (217).

Por su parte Néstor García Canclini (2001) presenta una discusión de las teorías del modernismo y el posmodernismo, haciendo hincapié en los usos populares del arte y de los medios masivos de comunicación. El autor contrasta la manera en que la cultura popular moderna, según es interpretada en los museos, la política y el mercado, se entrelazan con las tradiciones populares, produciendo "culturas híbridas." A su vez, sostiene que para estudiar estos movimientos culturales es necesario un enfoque multidisciplinar donde convergen la antropología, la sociología, y el arte. Se trata de un trabajo de reflexión e investigación sobre las culturas del arte y las populares donde relocaliza los estudios estéticos al interior de la investigación social, introduciendo cruces teóricos y metodológicos que permitieron interpelar al arte desde diversos ámbitos: la industria, la comunicación y los consumidores. Se centra en la Industria cultural y las comunicaciones masivas, las cuales designan los nuevos procesos de producción y circulación de la cultura, que corresponden no sólo a

innovaciones tecnológicas sino a nuevas formas de la sensibilidad, a nuevos tipos de recepción, de disfrute y apropiación.

Al introducir el concepto de hibridación en las artes, la Posmodernidad ha logrado cambios sustanciales en las formas de producción artística que nos obliga a, por un lado, repensar las metodologías de enseñanzas existentes en la educación (superior) y, por el otro, integrar los elementos del lenguaje visual con los elementos básicos de las otras disciplinas con los que éste se cruza en un cuerpo teórico unificado (Ariel Stivala, 2014). De este modo, el término hibridación camina en paralelo con el de transdisciplinaridad, donde lo único se transforma en lo múltiple. Ambas originan áreas de coexistencia, los modos de expresar, de interpretar y entender el proceso creativo no se encuentran arraigados a una disciplina o técnica específica, sino que se interrelacionan ampliando los horizontes creativos, los procedimientos técnicos y las metodologías educativas.

En este sentido, Laura Rossetti Ricapito (2006) se refiere a una investigación cuyo objeto de estudio es el proceso de transición de una concepción del arte tradicional específica y delimitada a unas propuestas donde se combinan, interactúan y se mezclan las artes plásticas con las escénicas y la tecnología. La autora considera que cada día se hace más amplio el debate sobre el estado de la actual creación artística y su postura estético filosófica. Desde la concepción de una presunta muerte del arte hasta nuevas propuestas teóricas sobre la plástica moderna y posmoderna, se evidencian posiciones divergentes o contrastantes que testimonian un estado de transición motivado además por el uso de expresiones artísticas mixtas y, sobre todo, por el posicionamiento enriquecedor de la tecnología. Las mismas aportan elementos y características de un proceso de transición que hoy en día es motivo de discusión entre críticos de arte, curadores y artistas.

Sobre este aspecto María de los Ángeles Rueda (2010) expone cómo las producciones artísticas ponen en evidencia la transitoriedad de la cultura contemporánea mediante las mezclas de técnicas, dispositivos y recursos, materiales y conceptuales, provenientes de un estado global, de las prácticas sociales emergentes y residuales y de las nuevas y viejas tecnologías. Es casi imposible hablar de técnicas o lenguajes puros, tal vez sea más adecuado referirse a dispositivos mixtos, hibridados, donde las formas de intervención están vinculadas a la ampliación del sentido del arte. Siendo así que algunas manifestaciones abrieron el horizonte de la creatividad más allá de la

canónica institución del arte, pretendiendo interpretar el arte en un sentido antropológico, como manifestación del sujeto en la sociedad. De ahí es comprensible que surja la búsqueda utópica de algunas vanguardias de unir arte y vida, provocando una ruptura que prolongue los límites hacia otras acciones y escenarios.

Aproximándonos a una conclusión diremos que el arte híbrido se sitúa en los límites de los géneros artísticos tradicionales y nuevos. Su propuesta es abolir fronteras y por ello genera proyectos que son difíciles de clasificar. Lo híbrido en el arte nos lleva a mirar y a reflexionar sobre las referencias cruzadas con otras disciplinas, insertándonos en un proceso interdisciplinar. Por ello se interpreta como obra híbrida aquella que no busca especificidad de género ni se delimita dentro de una disciplina, sino que se desarrolla por medio de caracteres múltiples, rompiendo con los géneros tradicionales. Bajo esta óptica es de donde parte el propio proceso creativo, mediante la búsqueda de herramientas que amplíen los horizontes, tanto técnicos como teóricos, para la realización de la obra. En este contexto, no podemos dejar de lado al espectador, por eso el siguiente capítulo se centrará en los cambios que se han producido en el rol del mismo y su posicionamiento frente a la obra híbrida. A su vez, se tratará de analizar el impacto de los conceptos abordados en la recepción de la producción personal, entendiendo a éste, como co-autor de la misma.

Siguiendo a Elena Oliveras (2011) la forma en que los espectadores se relacionan con la obra de arte ya no es la misma. El mundo está densamente interconectado, comunicado y sobre informado. Las ideas de la semiótica y la física se han infiltrado en todas las demás disciplinas. Las nuevas tecnologías que influyen directamente en el arte ya no pueden ser ignoradas, como tampoco pueden serlo los medios de publicidad con sus más amplios y variados conocimientos. La sociedad ha cambiado y se vuelve urgente responder estéticamente a estos cambios, siendo inminente comprender y aceptar que todos ellos en conjunto amplían el horizonte de los artistas. Entonces resulta indispensable entender que para acceder al arte contemporáneo hace falta una teoría estética, conocimientos de historia del arte y de filosofía, un acercamiento “al mundo del arte”. Hace falta poseer determinadas competencias porque el arte contemporáneo se ha vuelto cada vez más hermético. Sin embargo, ello no significa que sea excluyente, más bien, la idea que aquí se expone, implica concebir al mismo como un

lenguaje que puede ser entendido y decodificado. Por ello, cualquier público puede estar frente a la obra, y de esta manera abrirse a diferentes tipos de lectura.

Por consecuencia las obras tienen actualmente por función arrancarnos del estado contemplativo de la imagen que tiempo atrás estaba íntimamente unida a la idea general de lo “bello”. Un importante sector del arte contemporáneo es fundamentalmente un arte de choque, aun así, la obra puede provocar deleite y emoción. Una “emoción frutiva” asociada al poder elaborar y resolver la circunstancia de confrontación que ella misma provoca. Fue Hans Robert Gauss (2007) uno de los primeros en sostener que hoy el placer estético se ha convertido en teórico. Así, el arte contemporáneo es una exploración de los límites del lenguaje y su capacidad de apertura, es decir, de liberar nuevos significados. Precisamente, el arte es el ámbito en el que esa apertura tiene lugar. La reflexión no es extrínseca a la obra, sino que es la obra misma.

En este sentido, Hans-Georg Gadamer (1991) sostiene que el arte ya no está ligado a la universalidad del entorno del ser humano, como lo fue desde los griegos y los romanos hasta el siglo XIX, y que tampoco debe ser entendida desde la experiencia estética conocida hasta ese momento, dado que el arte actual no responde a un canon de belleza reconocido y aceptado universalmente. Explica el arte actual desde una experiencia antropológica sustentada en tres conceptos esenciales: el juego, la fiesta y el símbolo, experiencias de producción de sentido propias de la humanidad que se mantienen desde la antigüedad clásica, bajo las cuales acontece para el espectador el arte actual como producto formado por la mediación del sujeto.

Las prácticas artísticas contemporáneas están desplegando un escenario de participación, encuentro y reconocimiento de la obra, propiciando una instancia mediadora la cual configura una oportunidad para que los sujetos se reconozcan dentro de esa participación. Estas formas emergentes de expresión incitan al juego de la experiencia como razón de ser de la obra, como auto-representación que modifica al que la experimenta, en este caso al espectador, quien es un “jugador” que busca su propia representación, asumiendo la acción que le demanda alcanzar una experiencia “auténtica y total”. En todos los casos se trata de una apuesta por reconocerse a sí mismo y abandonarse a las experiencias ante la nueva obra de arte.



Cuando hablamos de juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de arte del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa así misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte. (Hans-Georg Gadamer, 1991;143).

El arte actual al que hacemos referencia, cumple con una serie de características que lo identifican dentro de la experiencia de juego. El autor se refiere al juego como una experiencia lúdica que se apodera del jugador, quien es absorbido por una serie de estímulos que lo mantienen activo, conduciéndolo a tomar decisiones y acciones, a interactuar con un espacio y un tiempo delimitado por uno mismo, es el jugador quien está configurando y ordenando el espacio, el tiempo y la acción. Ese actuar, que implica intervenir y participar, invitan al espectador o “jugador” a salirse de lo convencional por un tiempo determinado para adentrarse en un espacio con reglas e instrucciones. Para ello es necesario asumir que, como todo juego, para ser jugado, demanda una confrontación o encuentro con los otros, es decir, requiere un diálogo, un proceso de comunicación: el círculo hermenéutico de la interpretación, la comprensión y la identificación implican un desafío que conlleva a una tarea reflexiva, donde el espectador quiere entender aquello a lo que la obra se refiere. “Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar”, un juego que alcanza su sentido pleno cuando es jugado” (Hans-Georg Gadamer, 1991; 73-74).

Según el autor, el juego constituye un proceso natural, innato en toda cultura, es un auto-manifestarse, es un sistema medial en el cual se representa la misma naturaleza y es aquí donde aparece el arte. En el jugar del sujeto, esa representación es un expandirse de uno mismo y en algunos casos es representar para los otros, es decir, para un espectador ese "representar para" es el verdadero ser de la obra de arte, ello implica que se necesita del otro, de la participación e interpretación de ese otro para que el juego se lleve a cabo, el cual siempre exigirá un trabajo de construcción.

Al hacer una analogía del arte con el juego y la fiesta, se pretende resaltar su cualidad de representar, la cual requiere de símbolos. Es por ello que el autor propone al espectador como un intérprete del lenguaje de la obra de arte, un agente que realiza el sentido del concepto de símbolo latente, gracias al cual se materializa la posibilidad no solamente de conocer lo que la obra

configura en términos de sentido, sino también el reconocerse dentro de una comunidad de lenguaje que requiere del otro para poder significar.

La experiencia de lo simbólico quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscando, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital. (Hans-Georg Gadamer, 1991; 85).

El arte como símbolo es vivido desde la experiencia particular, no obstante, no debe ser entendido como procesos inminentes en una experiencia transitoria individual, por el contrario, exige en el espectador un trabajo colectivo de construcción, entendiendo que el arte no solo demanda la interpretación de una comunidad, sino que ese arte actual construye comunidad. Así, la representación del juego en el arte no es un copiar o repetir, sino traer a la presencia ese algo de una manera más auténtica, "es un conocimiento de la esencia" (la mediación). La representación es la obra misma, y estar en esa representación como espectador o como actor es jugar: "El juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente" (Hans-Georg Gadamer, 1991; 160).

El último concepto al que alude el autor es la fiesta, entendida como una actividad común en donde se recupera la comunicación con el otro, "La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa" (Hans-Georg Gadamer, 1991; 99). En este aspecto, la obra de arte, se presenta a través de la historia de diferentes maneras, aunque perdure en el tiempo nunca deja su verdadero ser, lo que sí cambia es el espacio y el escenario en el que se presenta. Puede haber numerosas representaciones, si bien cada una se desarrolla de una manera diferente, según un tiempo y un nuevo escenario, y no deja de ser ella misma, es por ello que él habla de la fiesta, la cual tiene como características una repetición temporal desarrollada a partir de la asistencia, no ya como observador, sino como partícipe en presencia activa de la celebración. Esta ha de vivirse como una actividad que saca al sujeto de la cotidianidad, lo invita a incluirse en otro espacio, en torno a nueva gente, a interrumpir y tener diferentes vivencias en un tiempo determinado.

El artista es entonces, un importante agente para motivar que el espectador inmerso en estos entornos viva la experiencia y sea participativo en la construcción del sentido. Puede tratarse de obras que contengan un alto componente de denuncia social y busquen hacer consciente al espectador sobre un hecho relevante, mientras que, en otras, él puede resultar ser partícipe de experiencias más individuales con mayor nivel de compromiso personal llegando a involucrar más de un sentido.

El público ha sido invitado a participar dentro del arte a partir de una respuesta física y mental, eso ha tenido aspectos y estadios muy variados, desde propuestas plásticas como existenciales, reacciones tanto de contemplación como de acción. El caso es involucrar al espectador dentro de la propuesta plástica y romper con lineamientos existentes en que el público es lejano a la obra, por el contrario, se busca un diálogo donde él sienta, construya y la complete. Es por esto que la obra requiere de la participación humana para adquirir sentido, por lo que se hace necesario presentarla como una propuesta sociológica que provoque una reacción libre.

Sin duda, el arte contemporáneo no es ya una obra única coleccionable, sino una obra relacionada con el interactuar humano, construida a partir de un significado social, cuyo interés es un encuentro participativo del espectador. Es por esto que en el arte actual no hay una tendencia homogénea y una técnica dominante; por el contrario, hay una libertad y autonomía, tanto en el artista como en la obra de arte, que se introduce en las subculturas, en lo micro, por lo que se podría suponer un retorno a lo primitivo, a lo natural, a una deconstrucción de lo clásico, lo romántico, la mitología y la historia. Son híbridos multiculturales que están siendo utilizados para construir una nueva historia (Néstor García Canclini, 2001)

De esta manera, para Elena Oliveras (2011) el papel del espectador en el arte actual es preponderante. Nunca antes se lo había considerado no sólo fundamental, sino incluso parte de la obra. En algunos casos, éste debe participar activamente terminándola formalmente y, en otros, construyéndola o de construyéndola, pero siempre por medio de una búsqueda de sentido. La importancia que tienen el entorno y la preparación intelectual en el disfrute y comprensión de la obra de arte, resulta incuestionable. Existen juicios en el sujeto que nos han acompañado durante todas las épocas. Distinguir lo agradable de lo desagradable, lo placentero de lo doloroso, lo fresco de lo putrefacto, lo sano de lo enfermo tiene funciones

adaptativas, es decir, le confiere al que posee tales cualidades, mayores posibilidades de supervivencia. Estos criterios con que se juzga estéticamente se reacomodan cuando hay un cambio en el entorno, ya sea por la aparición de nuevas tecnologías, movimientos culturales, cambios en el gusto o por la simple necesidad de novedad. Esta flexibilidad es la que nos permite gozar de nuevas propuestas artísticas donde los estilos se han tenido que ajustar a las necesidades y condiciones imperantes de cada época, siendo en la posmodernidad donde resulta difícil disociar el arte visual del discurso intelectual.



Capítulo 2. Artista-educadora-investigadora

En el desarrollo de este capítulo, analizo los procesos de creación en artes visuales que llevo adelante como artista-educadora-investigadora, los cuales como ya mencionamos, involucran diversos caminos de indagación disciplinar y pluri-inter-transdisciplinar que, dada la condición experimental del arte, tienden a no identificarse claramente. Por eso, para su comprensión y experimentación, se torna relevante estudiar los aspectos donde convergen. Esa condición de campo expandido a la que hacía referencia, da cuenta de una manera particular de pensar la praxis y, como consecuencia, de enfrentar la vinculación entre práctica artística e investigación. Para que esto se manifieste es necesaria la proyección y futura creación de una obra, como un campo de investigación consolidada y reconocida, en un marco reflexivo sobre la acción académica y el papel del arte en las instituciones. Estos aspectos ponen en evidencia que, en el proceso de creación, convergen campos de experimentación que podrían promover la comprensión de las disciplinas artísticas como un centro de acción que desborda hacia otros campos, traspasando la frontera material y procesual desde el hacer y constituyendo finalmente *las poéticas* particulares que dan cuenta de la condición de lenguaje en la autonomía del arte. En este sentido, Sandra Rey (1996) se refiere a la investigación en poéticas visuales como:

una modalidad específica de investigación con particularidades propias dentro del campo, definiendo a la poética como una ciencia y filosofía de creación. Comprende el estudio de la invención de la composición y la influencia de la cultura y el medio, como así también técnicas, procedimientos, instrumentos y materiales. La poética se caracteriza por un estudio de la obra a realizarse y presupone tres parámetros fundamentales: libertad (expresión de singularidad), eficacia y margen de error. (19).

Por su parte, Fajardo González (2015) hace referencia a los procesos que atraviesa el artista tomando el concepto de intuición expuesto por Brugger (1977):

la intuición es la visión directa de algo individual existente, que se muestra en su plenitud sin la intervención de otros contenidos cognitivos. Por lo que solo puede denominarse intuitivo aquel conocimiento que aprehende el objeto en su propio presente. (238).

Partiendo de esta referencia, el tipo de conocimiento del que aquí se habla refiere a su sentir, que en su proceso es al mismo tiempo su fundamento, motor y objeto.

De este modo, el autor argumenta su concepción en lo que respecta al artista y al hecho artístico en sí mismo:

Decir que se es artista es saber que se es capaz de proponer un hacer que se presenta como un evento creativo potencialmente inevitable, del orden de la experiencia. Es indefinible en cuanto a síntesis conceptual, aun cuando ésta pueda ser el objeto del hacer artístico. (Fajardo González, 2015; 8).

De esta condición emana la necesidad inevitable de indagar y experimentar, lo cual va a potenciar el impulso creativo, ampliando el universo imaginativo para la simultánea o posterior producción. Esto se debe a que el trabajo de creación ha incorporado como propias las tareas de investigación. Es aquí en donde los procesos de creación se abren no sólo a otras disciplinas, sino también al diálogo con campos de estudio científicos y teóricos.

Abordar las concepciones teóricas en la *poética* ofrece una formación especializada sobre la naturaleza de la creación artística, vinculada a la reflexión crítica y a su incidencia en el contexto social y cultural. Esto permite obtener material que ampliará los conocimientos del artista, las cuales se reflejarán en su obra, tanto a nivel creativo, como así también en la posibilidad de que la obra se convierta en un producto de conocimiento.

Toda obra contiene en sí misma una dimensión teórica, esto quiere decir que la obra posee un sentido además del que vemos. Para estudiarla desde la poética, es preciso obtener todas las informaciones posibles, es decir, colocar la teoría sobre la forma plástica. El investigador produce su objeto de estudio al mismo tiempo que desarrolla la investigación teórica. Así, desde la producción de su objeto, podrá extraer conclusiones que investigará desde la teoría. (Sandra Rey, 1996; 22).

Abordar conocimientos sobre la creación artística, los procesos, los lenguajes, los materiales y las tecnologías, permitirá profundizar en los conocimientos relacionados con la práctica en el arte contemporáneo, su reflexión crítica y con todas las disciplinas transversales que inciden en su análisis y que sitúan la producción en su contexto social y cultural.

(...) a la tarea creativa del sujeto como artista se suma su labor social como ente, capaz de reflexionar acerca de sus producciones artísticas y de generar redes para la construcción de un conocimiento que puede abarcar los más variados paradigmas cognoscitivos. (Fajardo González, 2015; 10).

Desde esta perspectiva, la actividad del artista es imposible de ser desvinculada de la práctica de investigación. A partir de la concepción del hecho artístico como producción de conocimientos, ya no podemos referirnos a especificidades o fronteras disciplinares, sino a un entramado complejo donde todos los fenómenos que intervienen y participan en el acto creativo presentan la misma importancia. En relación a esto, Fajardo González (2015) sostiene que las instancias de aproximación a la obra son múltiples, para lo cual es necesario considerar las relaciones que establecen las diversas áreas de conocimiento. Así, la metodología apropiada para la investigación en arte, es aquella que puede abordar los propios procesos creativos, permitiendo construir un marco teórico que incorpore lo esencial de la obra de arte y otorgue la capacidad de “irrumper”, brindando como resultado la mediación conceptual dentro del contexto cultural al que pertenece.

Ser artista-educadora-investigadora

En lo que respecta al ámbito de la enseñanza artística, se ha hecho evidente la necesidad de repensar las prácticas de acción dentro del aula, resultando incuestionable la relación que se establece entre las disciplinas artísticas en general y, los materiales y procesos técnicos dentro de las artes visuales en particular. Considerando los conceptos abordados y entendiendo que vivimos inmersos en un mundo posmoderno que, como vimos, plantea interrelaciones simbólicas constantes, es que la investigación se orienta a generar una reflexión donde se reconozca como necesaria la formación pluri-inter-trans-disciplinaria en el docente de artes visuales.

Esta conducirá a una apertura tanto de las herramientas en los procesos creativos del artista, como en los recursos teóricos y didácticos para llevar a cabo la tarea docente. Esto implica la experimentación a partir de las circunstancias y materiales que el contexto social y cultural propone, permitiendo expandir los universos teóricos y empíricos. Por tanto, este trabajo no solo pretende ser un aporte para reflexión del artista-docente-investigador, sino también una motivación para llevar adelante otros modos de expresión, interpretación y construcción de conocimientos. Se espera iniciar un proceso dialéctico entre experiencia, pensamiento y producción que permita relacionar los conceptos con los sentimientos, dando lugar a imaginar nuevos escenarios en lo que respecta a la enseñanza y el aprendizaje de arte:

La imaginación creativa, en cualquiera de los campos del conocimiento, nace del interés y del entusiasmo del individuo, ante el abanico de posibilidades de transformaciones de ciertas materias o realidades en algo superior. Dicho interés proviene de su capacidad de relacionarse con esas materias o realidades mediante la indagación. (Bethânia Barboza B. de Souza 2009; 222).

Es importante destacar, que solo se puede transgredir las fronteras del procedimiento técnico de una determinada disciplina si se posee un profundo conocimiento de ella. De esta manera, se podrá resolver problemas internos del propio campo de conocimiento, pero no sería suficiente para enriquecerlo ni para aportar a otros campos. Será entonces a partir de una perspectiva diferente, “híbrida”, que podremos ampliar las posibilidades de creación. Tal como expresa la autora, las metodologías no se deben comprender como algo estático, sino como un camino de la reflexión (teórico y práctica) y de la satisfacción de la experiencia (teórico y práctica) potenciando imágenes leídas e imágenes vividas, donde los pre-conceptos serán revisados posibilitando conocimientos nuevos.



Al respecto, Mariel Ciafardo (2011), pretende contribuir a la ampliación de los debates en torno a la dimensión epistemológica del arte en el mundo contemporáneo, y al modo en que los docentes llevan adelante su tarea en el aula. Se ocupa de cuestionar: la secuenciación de los contenidos, la elección de los materiales con que trabajarán los estudiantes, la exclusión de lo que no encaja en la teoría tradicional, la separación entre el concepto del dispositivo y la idea de su materialidad (poética), el rol docente que no abre alternativas al universo de los materiales y las técnicas, etc.; por solo mencionar algunos, evidenciando la urgencia que el docente de arte genere y desarrolle una apertura pluri-inter-transdisciplinar.

La autora propone analizar críticamente el modelo de enseñanza tradicional de la asignatura Lenguaje Visual, bajo la influencia de los aportes de la Escuela de Frankfurt, con el objetivo de poner en evidencia de qué modo los rasgos de la industria cultural están presentes, en su mayoría, en la educación artística. La separación entre mundo sensible e inteligible y las principales estrategias didácticas, son algunas de sus preocupaciones, advirtiendo la necesidad de reparar en sus consecuencias pedagógicas (Mariel Ciafardo 2010).

En este sentido, propongo volver sobre el Diseño Curricular de 4to año de Secundaria Ciclo superior con Bachiller en Artes Visuales (2011), revisando los aspectos principales que este documento presenta, en lo que respecta al posicionamiento actual del campo en la educación formal y, sobre las que entiendo, aun falta mucho por desarrollar en el aula.

El paradigma actual del arte recupera otros sentidos y lo enmarca en un contexto histórico y cultural. Se enriquece con aportes de otras ciencias sociales (estudios antropológicos y sociológicos, fundamentalmente). Al recibir el influjo de las teorías de la interpretación, de estudios hermenéuticos, introduce una mirada renovada sobre la noción de “forma simbólica” en tanto es una construcción compartida, revisando lo que reúne a todos los lenguajes artísticos: ya no la técnica, sino la poética; ya no el mensaje u obra, sino el proceso de composición de la misma. Aquí, la poética no es entendida [...] como una representación del mundo, sino como una construcción; esto es, no está situada en la imitación, tampoco en el mensaje ni en una función lingüística, sino en el acto

compositivo, en los procesos constructivos (Orientación en Arte - Marco general para Ciclo Superior, 2011; 11).

Sobre estos aspectos, Ana Lucia Frega (2009) sostiene que los procesos creativos, constituidos inicialmente en entornos disciplinares, pero pasibles de ampliación y de aplicación en la práctica cotidiana de la vida, se van constituyendo, jugando, en el progresivo desarrollo de una lógica. La especificidad de las adquisiciones en materia de contenidos de aprendizaje y los ámbitos propios de las experiencias frecuentadas determinan los tipos de construcciones. Por translación, por analogía, metafóricamente incluso, se producen las experiencias de los aprendizajes a nuevos campos de aplicación, utilización y comprensión.

En este contexto, parecería claro que el campo de las relaciones educación-creatividad merece ser foco de especialización para quienes se desempeñan en el mundo de las enseñanzas, en este caso las artes visuales, intentando motivar la propia creatividad en entornos fértiles para su estimulación a través de los procesos más diversos de formación. Según la autora, la importancia consiste en que los docentes puedan desarrollar y ejercer perspectivas constructivas y concretas en materia de planeamiento de proyectos y evaluación.

Estas condiciones permitirán a los sujetos participantes adquirir rasgos que, como la fluidez de ideas y la flexibilidad de los enfoques, junto a la originalidad, dan lugar a procesos propios e individuales de cada ser humano, que le permiten crecer armoniosa y flexiblemente, manteniendo como hábito y modo de operar, la capacidad de supervivencia que caracteriza todos los momentos de la vida. (Ana Lucía Frega, 2009; 38).

La curiosidad y el ejercicio de la pregunta pueden ser motivadas a través de intervenciones didácticas que impulsen prácticas “creativas diversas”. El mundo nos dice hoy, con claridad, que nuestra posible ductilidad humana para repensar la realidad, y la necesidad de desarrollar técnicas de reflexión criteriosas, y de selección entre diversidad de posibilidades, sería una válvula de seguridad intelectual y emocional para los niños y jóvenes, enfrentados seguramente en el futuro cercano a mundos más cambiantes aún. Generar espacios de ejercitación de las posibilidades creativas en el ámbito de las expresiones artísticas completa su finalidad sólo si se trasciende el activismo

pasatista, lo que requiere abordar conceptualizaciones, seleccionar entre diferentes opciones, verbalizar lo realizado y formular proyectos a partir de los procesos vividos.

Es indispensable que retomemos el ejercicio de la oralidad comunicadora, clara y precisa. Las actividades para la estimulación sistemática de la creatividad, en todas sus expresiones, debe ser ocasión privilegiada para atender este vital y básico aspecto de la formación. En este aspecto Hebert Read (1982) considera que la mayor aberración de los sistemas educativos tradicionales ha sido el hábito de establecer territorios separados y fronteras imborrables, contrariando la estructura orgánica, integradora, de nuestra mente y sociedad. Establecer la concepción aceptada de la educación como colección de materias en competencia, enseñadas por especialistas separados en aulas, es tan grotesca que no puede responder a principio alguno de organización, sino solo a la acumulación caótica de un proceso histórico no dirigido.

El autor sostiene que, el punto de partida debería ser la sensibilidad estética, invitando a quienes están vinculados con la educación a correrse de la actitud monótona y displicente, sumada a la visión sesgada de las actividades propias del oficio, y se encamine por la ruta de la estética, la belleza, la creatividad y el juego. Lo que el autor propone es un cambio de paradigma en la concepción que se tiene de la educación, tanto para docentes, como estudiantes, instituciones y familias. Esto significa tener la convicción y la decisión de que un cambio pequeño en la práctica generará un salto dialéctico en todos los participantes de la acción educativa. Es una invitación a los Estados para que su política educativa genere espacios reales donde la enseñanza y la práctica del arte en las escuelas y colegios sea un hecho revolucionario. Resulta urgente ampliar nuestras estrategias de enseñanza a fin de que podamos impulsar prácticas educativas que motiven a gestar el proceso sencillo y diáfano de sembrar campos fértiles de creatividad.

La formación de un artista-docente, desde el entramado de conocimientos experimentados acerca de la propia disciplina y el acercamiento a otras que nutran sus concepciones, sumado a niveles de síntesis, permitirán el sentido conceptual hacia apropiadas selecciones de contenidos a enseñar y el diseño de situaciones de aprendizaje que no condicionen las posibilidades creativas de los estudiantes. Para vincular el arte a la vida y asumirlo como base de la educación, no hace falta, sino que se adopte una política educativa con

responsabilidad, que multiplique experiencias significativas (Ana Lucía Frega, 2009).

En este sentido, resulta fundamental en la formación del artista que también desempeñe la tarea docente, un trabajo de investigación experiencial crítico y reflexivo del *hacer* propio y con los demás. De esta manera, abordar la “hibridación” no sólo propone hacerlo desde la propia producción artística, sino también en y desde el campo de la práctica profesional docente.

Por ello, en este capítulo considero relevante presentar como ejemplo de intervención didáctica el desarrollo de un proyecto educativo informal, enfocado en el cruce del lenguaje visual y el lenguaje teatral. No intento indicar caminos modélicos sino abrir alternativas de “puestas en práctica” de las intenciones que se han expuesto hasta aquí.

Estos conceptos se articularon en un taller de educación informal. El mismo estaba dirigido a jóvenes y adultos que pretenden ampliar su formación actoral, desde una mirada diferente que permita deshacerse de los abordajes tradicionales, con la intención de re-sentir y reflexionar acerca de lo que el proceso creativo implica en sí mismo como investigación para la creación. Este taller, se fundamentó en el cruce de poéticas y estilos, donde se propuso la experimentación de un arte escénico que busca la ruptura con las tradiciones teatrales, realizando producciones donde las poéticas, las técnicas y los materiales se cruzan generando un dispositivo escénico principalmente visual. La intención consistía en la formación de un actuante autónomo en la creación, es decir, que indague y explore para llegar a crear su propio teatro, su propia estética, mediante la realización y utilización de máscaras, objetos, cuerpo, materiales, etc. Se trataba de la gestación de un artista escénico que cruce la actuación (interpretación), la manipulación (titiritero) y la plástica, con un conocimiento específico del área visual para crear sus propios universos escénicos.

La necesidad del aporte específico del área de las artes visuales, surge a partir de la decisión del grupo de teatro, de llevar a escena una temática en particular, “el embalaje”. Para ello, no basta con ser actor o artista plástico, sino que resulta indispensable un conocimiento y formación en ambas disciplinas. Aquí se tornaron visibles y relevantes los conceptos contemporáneos de hibridación y pluri-inter-transdisciplinaridad, donde lo único se transforma en lo múltiple, originando áreas de coexistencia. Los

modos de expresar, de interpretar y entender el proceso creativo no se encuentran arraigados a una disciplina o técnica específica, sino que se interrelacionan ampliando los horizontes creativos, los procedimientos técnicos y las metodologías educativas.





En los procesos de ruptura de la creación como en el que nos encontramos en la actualidad, la hibridación es un concepto clave, se refiere a las técnicas no como sistemas cerrados, sino como mecanismos preliminares para la creación mediante cruzamientos entre los distintos procesos de creación. (Barboza Becerra de Souza, 2009; 217).

Se propuso trabajar a partir de una particular asociación entre el cuerpo del artista y diversas materialidades, entendiendo a estas últimas como un arte en sí mismo y no como un simple vehículo (Heinz Althofer, 2003). En esta relación actor-material, es donde el trabajo apunta a zonas más profundas, distorsionando la presencia corporal del actor, pretendiendo mutar en extraño lo familiar, dando lugar así a una ambigüedad entre “lo aparente y lo real” y provocar una acción donde el sujeto se convierte en antagonista de sí mismo.

Raquel Huerta Coria (2011) considera que este desdoblamiento actor-material no es solo un hecho mecánico, producto de una técnica, con fines de efectos meramente visuales, sino un elemento fundamentalmente emotivo. La representación se convierte en un rito que posee en sí misma la virtud de animar lo inanimado, donde la presencia adopta, mediante metáforas corporales, cualidades que cargan de vida a la materialidad. Este efecto de animación de lo inerte no puede atribuirse ni a las palabras pronunciadas, ni a los gestos efectuados, sino a una ilusión emotiva, que se aparta de los procedimientos tradicionales del teatro, (el rito mimético, basado en el principio de que lo semejante produce lo semejante).

En este aspecto, se tomará la materialidad entendida como partener del actor, donde su utilización no pretende sólo mostrar el valor expresivo del mismo, sino reflexionar sobre la enunciación de la puesta en escena y sobre la construcción misma del sentido.

En gran parte de la obra de arte moderna y contemporánea la intencionalidad del artista es inseparable de su propuesta material; la materialidad es el lenguaje utilizado para poder expresar su intención. Por lo tanto, la materialidad es indisociable con el significado de la obra. (Raquel Huerta Coria, 2011; 47).

Para la autora, el material es el resultado de la tensión interpretativa, el cual deviene en personaje, el verdadero protagonista de la acción. Su presencia en escena se justifica porque su materia objetual es verdaderamente significativa, debido a que en el montaje también se presenta el cuerpo, pero

el cuerpo humano (o su fragmento) es una unidad más, sin orden de importancia, fragmento de un cuerpo mayor que actor y materialidad constituyen conjuntamente. El cuestionamiento sobre el cuerpo y la cosa se profundiza y se vuelve ontológico. En el teatro, como en la vida, el cuerpo parece imponerse e imponer un nuevo paradigma de organicidad. El cuerpo del actor representa ese devenir, esa remisión a la muerte. Más allá del deseo del actor de ser otro, de ser reconocido detrás de ese otro lo humano, lo carnal de la escena, es el actor mismo y no su personaje.

Finalmente, se llevó a cabo la puesta en escena del producto resultante del taller, es aquí donde se hace necesario también contemplar la acción del espectador, indagando y reflexionando acerca de las características de este tipo de trabajos. Los mismos, además de presentar un esquema efímero que responde a la condición de espacio-tiempo (propio del código teatral), son a su vez, portadores de significaciones múltiples. Es por ello que debe darse un diálogo a través de los sentidos entre la obra y el espectador, para encontrar la conexión intencionalidad-materialidad como una realidad contundente, y considerado en cierta manera como parte integral de la conclusión de la obra (Mariel Falabella, 2006; 280).

El espectador se enfrenta a una multiplicidad de conceptos y expresiones, y la comprensión del papel que desempeña los materiales y recursos utilizados por el artista, de ampliar el espectro de posibilidades de interpretación y al mismo tiempo acotar, cuando la obra así misma lo demanda. Es en este sentido, que el trabajo deberá encontrar un andamiaje entre la obra y el espectador, siendo, por ejemplo, a través de la utilización del lenguaje verbal, por medio de una canción o la utilización de algún símbolo, los cuales no solo aportarán su carácter metafórico, sino que, a su vez, serán utilizados como elementos reconocibles de la realidad, lo que permitiría cierta lectura integral del concepto propuesto. Se trató de incentivar y acompañar en la formación de un actuante autónomo, es decir, con dominio de recursos visuales para crear sus propias estéticas escénicas: encuadre, dimensiones, puntos de vista, tensiones, proporciones, equilibrio, luces y sombras. De este modo, el fin del proyecto consiste en que el grupo cuente con los aportes necesarios de ambas disciplinas para aplicarlos en la puesta en escena de la producción.

El trabajo, específicamente consistía en la ruptura de los medios tradicionales, mediante el cruce de recursos visuales y teatrales con el fin de

generar nuevas formas; re-significar los materiales y objetos, entendidos como “protagonistas” de la situación teatral; explorar las posibilidades que ofrece la materia, tanto como generadora de estados y afectaciones, como así también, de imágenes visuales; indagar y reflexionar acerca del espacio escénico como totalidad visual: encuadre, dimensiones, puntos de vista, tensiones, proporciones y equilibrio; investigar el uso de la iluminación como ambiente fundamental de sentido poético; reflexionar acerca de la acción del espectador ante la obra.

La localización geográfica fue El Foco - Centro de Investigación de Arte Escénico Visual de Mar del Plata (Rivadavia 4545) coordinado por Martín Pereyra. Las dos primeras clases fueron de exploración e investigación de materiales y sus posibilidades de movimientos. Algunos integrantes observaban el trabajo de sus compañeros para luego hacer las devoluciones de lo que vieron, logrando de este modo potenciar lo que funciona y eliminar lo que no. Luego se tomó nota de las experiencias transitadas por cada integrante, tanto en lo que respecta a las características específicas del material como a lo sentido en el contacto con el mismo. A continuación, se realizó un registro escrito de las imágenes propuesta por cada actor con el propósito de utilizarlas y resignificarlas en imágenes posibles (en lo que respecta a dimensiones técnicas) de realizar en una escena. En esta instancia se analizaron fragmentos del texto de Tadeusz Kantor (1984) *El teatro de la muerte*, como así también, fragmentos de materiales audiovisuales realizados por Natacha Belova (2014).

Durante los dos encuentros siguientes, se llevó a cabo la elección de la idea a trabajar y se realizaron experiencias de manipulación técnica del material para presentarlo en el escenario. Algunos actores improvisaron acciones individuales y grupales, mientras que otros observan las situaciones visuales propuestas por sus compañeros con el fin de determinar cuáles podían ser las posibles de realizar. Simultáneamente se investigaba la iluminación y musicalización, posibilitando también en ese aspecto la toma de decisiones, lo cual aportó tanto a las dimensiones *poéticas* de la escena, como a la autonomía técnica de los artistas como operarios del equipamiento de la sala. Como segundo trabajo, se propuso la realización de máscaras a partir del material investigado hasta el momento y la exploración de otros referidos al “embalaje”. Luego registramos todo el proceso del encuentro en un cuaderno y fílmicamente, rescatando algunos fragmentos para analizarlos

grupalmente. En los dos últimos encuentros, se realizó la organización visual de los dispositivos escénicos y las acciones llevadas a cabo, como así también, la elección de la musical y lumínica de la escena.

Los contenidos secuenciados que compartí, entonces, refieren a: La imagen como producto de relaciones entre los componentes del lenguaje teatral: modos de acción, materiales y soportes en conjunción; la escenografía como espacio real y espacio escénico; el encuadre/fragmento: formas de organización plástica; marco-límite el campo y fuera de campo; incidencia del tamaño: grandes y pequeñas escalas; doblar, transparentar, pegar, recortar, obturar y algunos procedimientos que se comparten con el espacio: yuxtaponer, superponer, repetir, entre otros; construcción, composición y organización de las formas; los componentes en relación con el espacio tridimensional; el quiebre del discurso en el plano material y el contenido; la luz como definidora de espacios y ambientes. Los recursos utilizados fueron material de descarte (bolsas plásticas grandes y medianas, cajas de varios tamaños, bolsas de cartón); hilo de embalaje; tijera, cúter, cinta de embalaje transparente; linternas; luces de teatro (con dimmer), consola de sonido; ropa oscura.

En este contexto, la investigación constituyó un ambiente para fomentar la creciente autonomía en la co-construcción de conocimientos, desde un lugar donde se puedan plantear problemas, seleccionar estrategias de resolución, planificar el curso de las acciones, administrar el tiempo y realizar evaluaciones parciales de los procesos reconociendo certezas e incertidumbres. Para impulsar este proceso, resulta preciso colocar un acento especial en la importancia del análisis del proceso creativo, significando una de las modalidades de trabajo más valiosa tanto cuando se trata de producciones grupales como individuales, ya que permite discutir y compartir con los compañeros los logros, las dificultades y las direcciones a seguir en el proceso de trabajo. La experiencia de proponer una acción creativa distinta, involucrando áreas co-existentes, resultó no solo potencialmente significativa para la creación de nuevas *poéticas*, sino una forma artística de investigación que impulsó otros modos de vincularnos en la producción individual y colectiva, trascendiendo la frontera de “lo ya agotado”, desde una necesidad imperiosa por innovar y derribar límites impuestos de manera retrograda entre las disciplinas.





Capítulo 3. Poéticas ensambladas

Estabas pálido, vestido de negro bajo la oscura constelación, inmóvil, impenetrable, no hubo tiempo para pensar en mi dolor. De repente, aturdida por tus graznidos, que parecían dar sin parar mil picotazos en mi espalda, comprendí que de ahora en más solo habría desolación. Desde aquel momento, la cama se convirtió en un nido vacío, a pesar de tu presencia tan ausente, cada movimiento era un aleteo al cual estar atenta, pues podía significar la temible posibilidad de tu partida. En las noches ya no era posible el descanso, mi cabeza fragmentada, por el constante picoteo de tus palabras, retumbaban en todo mi cuerpo, lo desangraba y garroneaba hasta reducirlo en un trozo de carne, al que podías tomar cuando quisieras para depositar tu masculinidad, fortalecida en mi debilidad (Magui Monroe, 2013).

En esta instancia, resulta importante retomar el concepto de poética postulado por Sandra Rey (1996) quien la define como una ciencia y filosofía de creación. La misma comprende tanto el estudio de la invención de la composición y la influencia de la cultura y el medio, como así también técnicas, procedimientos, instrumentos y materiales. La poética se caracteriza por un estudio de la obra a realizarse. Este concepto es fundamental en este tipo de investigación, la cual, al tratarse en arte, encuentra sus bases en la indagación de los caminos que tomo el artista durante el desarrollo de su propio proceso creativo, como así también en las concepciones teóricas que abordó para enmarcar su trabajo. Por tanto, en este capítulo analizo las producciones personales realizadas en Cuarto año de la carrera de Profesorado en Artes Visuales, correspondientes a los talleres de pintura, dibujo, el taller principal de grabado y la asignatura artes combinadas.

El abordaje de la propia producción pretende establecer relaciones para una construcción de sentido que permita traspasar las dimensiones clásicas del binomio forma-contenido. Esto resultará posible mediante la indagación sobre ¿de qué manera se puede representar en la obra plástica la hibridación?

El desarrollo de los conceptos expuestos, brindan pistas para pensar *la hibridación de la obra plástica en el sujeto*.

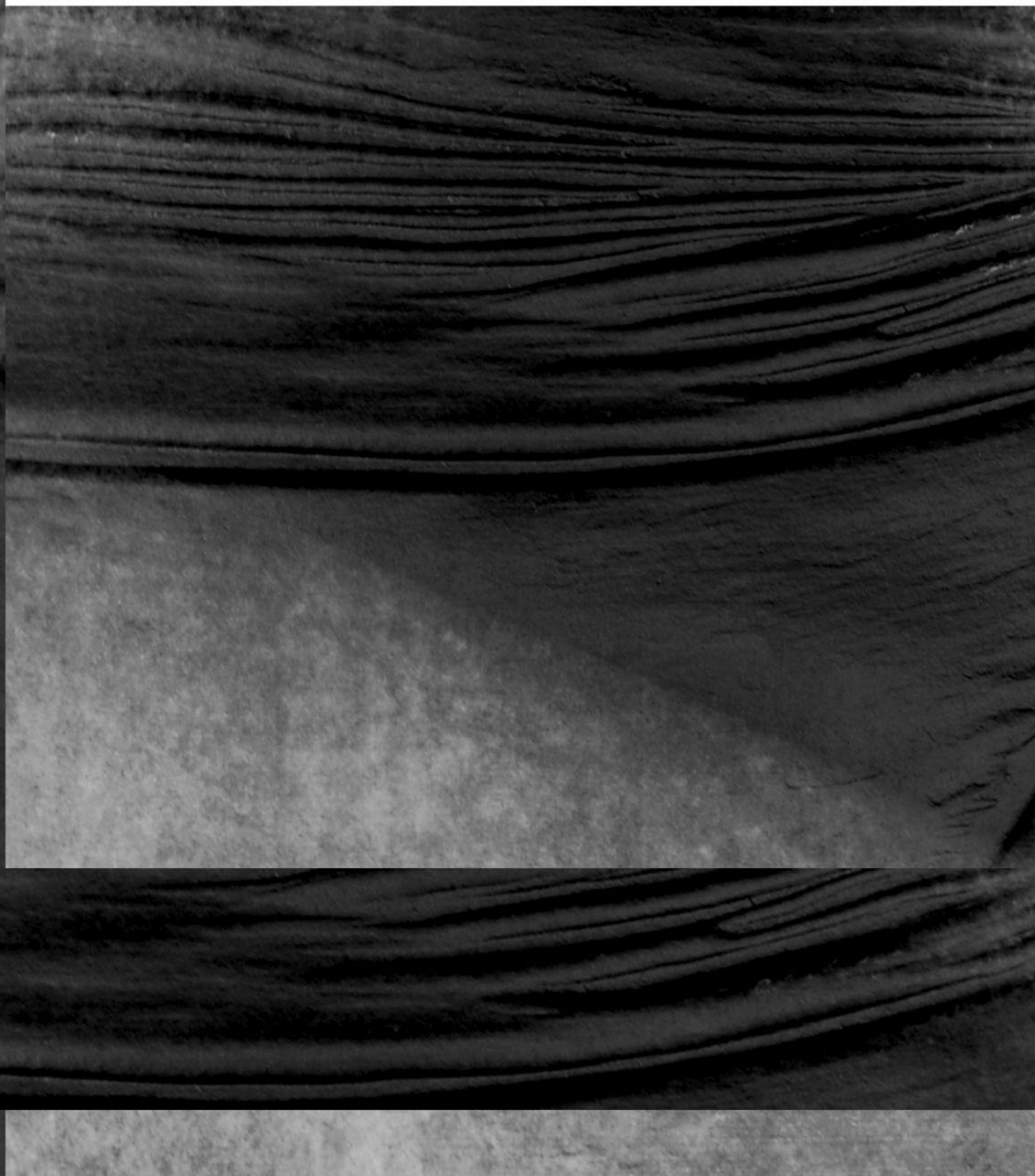
Desde esta perspectiva, para el desarrollo de la obra personal tomé como punto de partida, *hibridar* la fotografía con diversos procedimientos y técnicas tradicionales de las artes plásticas (pintura, dibujo, gofrado, estampa, etc.). La producción es realizada a partir de fotografías de diversas zonas del cuerpo, las cuales posteriormente resultan sometidas a procesos de ampliación y reducción, perdiendo así, su grado de iconicidad, y de esta manera establecer el concepto de ambigüedad. Cada intervención que realicé, significó una indagación en torno a la búsqueda de recursos expresivos que sustenten el problema de investigación abordado.

Sobre estos aspectos, Omar Calabrese (1994) parte de la pregunta ¿cuál es el gusto, si es que existe, de este tiempo nuestro, tan confuso, fragmentado e indescifrable? Aproximándose a definirlo como la búsqueda de formas en la que se produce una pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada, a cambio de la inestabilidad, la polidimensionalidad y la mutabilidad. Lo que se busca es rastrear las huellas de la existencia de ese "gusto" en los objetos más dispares, desde la ciencia hasta las comunicaciones de masa, desde el arte hasta los comportamientos cotidianos.

El autor da cuenta de un fenómeno cultural más bien generalizado, y de sus consecuencias estéticas; la puesta en conflicto del concepto de totalidad. Muchos artistas contemporáneos construyen hoy producciones que manifiestan la deconstrucción de una categoría a través de la puesta en escena de una nueva: la parte entendida como detalle o fragmento. Esto podría estar hablando sobre cierto gusto de época al construir estrategias textuales, sea de género descriptivo o creativo. Resulta importante, por un lado, comprender los criterios por los cuales se legitima esta práctica, y por otro, hacer una clara distinción entre ambos conceptos, debido a que se trata de dos formas significativamente distintas “de hacer”.

El principal criterio que las define refiere al proceder mismo de divisibilidad de una obra. Según se realice por corte o ruptura, se tendrán dos tipos de estética: una, se concentra en la elaboración de las partes y la emergencia del detalle. A este procedimiento, el autor lo llama la “práctica del asesino”, en cuanto se trata de obras que exigen una lectura por reconstitución. La otra,

la constituida por obras que proceden por fragmentación, las denomina “práctica del detective”, pues la lectura que exige es la de reconstrucción. Bien, lo que puede adelantarse como generalización es que la tendencia del detalle es a un gusto por la autonomía de la parte, mientras que la del fragmento es una tendencia por la ruptura o proliferación de las partes. En cualquier caso, el criterio de totalidad deja de ser pertinente para la construcción de la obra.





Nos encontramos frente a dos vertientes; la del fragmento y la del detalle. La primera, implica un escurrirse, eludiendo el centro y responde a una expresión de lo caótico, a la necesidad de alejar el monstruo de la totalidad, de ahí que la escritura fragmentaria sea proclive a los aforismos, a los pensamientos sueltos, a los no-libros. Se caracteriza por la ruptura de la continuidad, a partir, generalmente, de productos regulares y continuos. Por lo tanto, el sentido poético se reencuentra por vía del alejamiento de lo sistemático y lo regular. La segunda, se distingue por la fidelidad y el gusto de lo perfecto de la representación. Por eso, cuando nos enfrentamos al tipo de producciones aquí mencionadas, nos adentramos en la corriente del hipertexto. Estas no solo se plantean como objeto abierto e inacabado, sino también como práctica participativa, la cual puede extenderse a límites extremos por la intervención libre del lector.

A la luz de estas distinciones, expongo que fue bajo la estética del fragmento de donde partieron las producciones personales, y, por lo tanto, la vertiente que se vincula con mi investigación. Siguiendo esta línea de reconocimiento de los recursos utilizados en el proceso creativo, ahora analizaré algunos rasgos principales en lo que respecta a la fotografía, la pintura y el grabado, con el fin de visualizar las vinculaciones y entrecruzamientos con los aspectos hasta aquí propuestos.

Laura González Flores (2005) cuestiona la creencia comúnmente aceptada de que la fotografía y la pintura son dos medios distintos, y más allá de la supuesta diferencia cuantitativa y de esencia de ambos géneros, se plantea demostrar el complejo proceso de construcción ideológica que ha sido determinado históricamente por cuestiones culturales, sociales e institucionales. Más que pretender explicar la diferencia entre los dos medios, la autora intenta interpretarlos, sosteniendo que, el problema no reside en clasificar las imágenes como pintura o fotografía, sino entender de qué forma una u otra técnica afecta al funcionamiento de dichas imágenes dentro de las categorías culturales del arte, la ciencia y la tecnología. El objetivo se centra en determinar el cómo, por qué y para qué de esta analogía o diferencia, y a partir de ahí abordar los modos de participación de estos medios en las formas de arte actuales.

Para esclarecer estos planteos, será necesario buscar una respuesta en la historia de las ideas estéticas, el pensamiento filosófico de la modernidad, la posmodernidad y en la cultura occidental. Si separamos el elemento

tecnológico de ambos medios y se emprende una revisión de sus posibles lenguajes y aspectos estéticos, sociales y culturales, descubriremos que la fotografía y la pintura son, en el fondo, lo mismo. Esta concepción se dirige al hecho de que, más allá de sus diferencias superficiales y su aparente independencia, ambas disciplinas pertenecen a un paradigma mayor, de tipo ideológico-cultural, que no sólo las engloba, sino que determina su parecido. La autora nos convoca a ver y entender la fotografía y la pintura con una mirada distinta, planteando el conocido axioma de que “nada es lo que parece”, aplicable no sólo a la política o a la naturaleza humana, entre otros fenómenos, sino también al arte. Desde esta perspectiva, el lenguaje fotográfico se bastará a sí mismo y no le pedirá cuentas a nadie, comenzando un camino de autonomía y constituyéndose en un verdadero género o paradigma cultural.

Por tanto, el aura que Walter Benjamín (2003), le atribuía exclusivamente al arte y su unicidad, pero no a la reproducción mecánica de los productos culturales, también sería asumida por la fotografía en su afán de artistificación, es decir, en su propia representación de una realidad no dada sino construida. Será hasta principios del siglo XX que ella adquirirá un rango elevado a través de la crítica especializada y su institucionalización en los museos. En este sentido, una de las herencias más importantes de las vanguardias, fue precisamente la evolución del concepto de arte, ligado ya no a la forma sino al contenido y hacia una identificación de este con lo transgénico y la acción del artista. Así, la conjunción de géneros como propuesta sucede, tanto por el resultado de la definición de los mismos, debido a la conciencia moderna, como por un proceso simultáneo e interdependiente a esta (Laura González Flores, 2005).

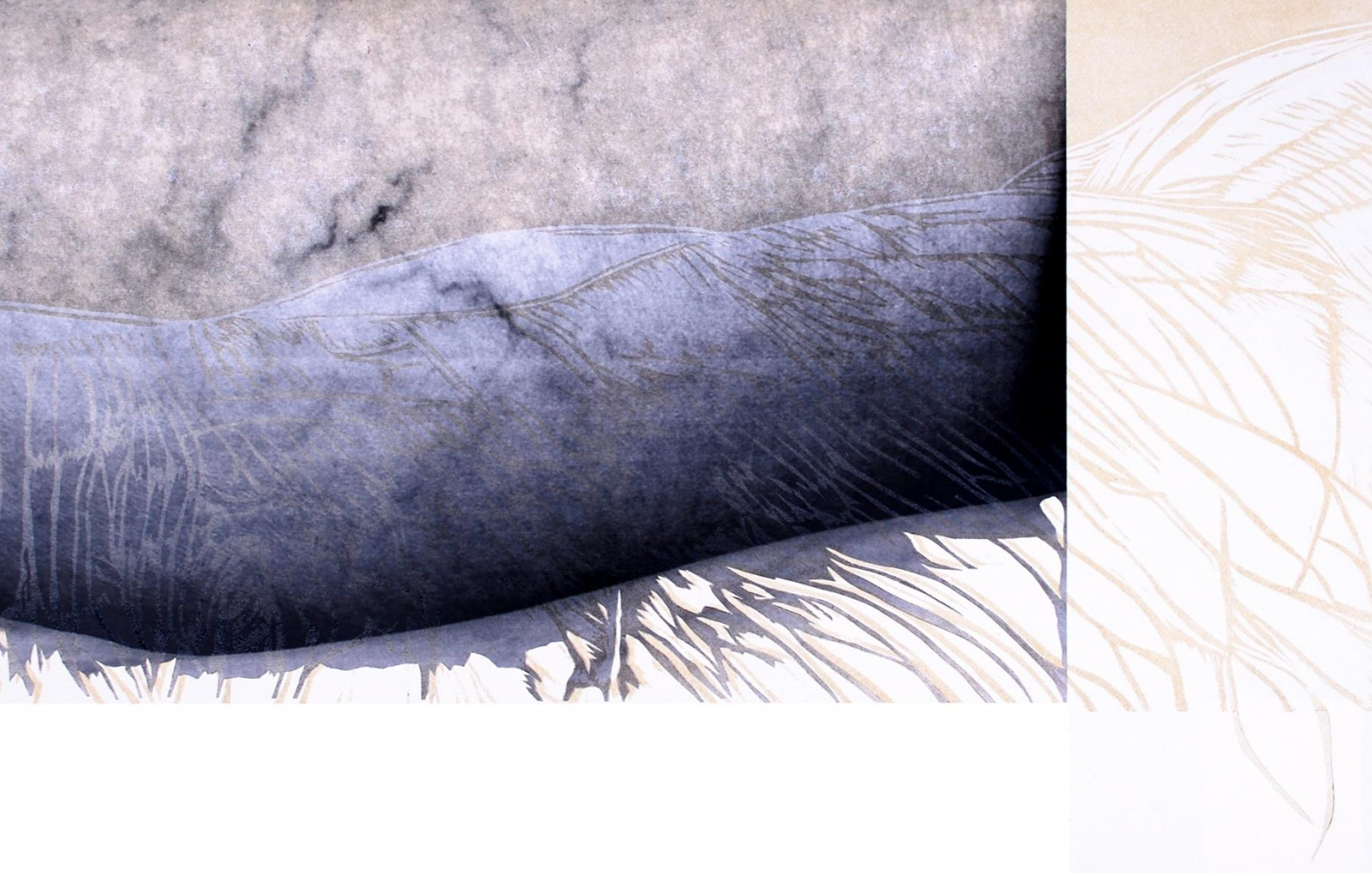
Es el inicio de obras realizadas a partir de *lenguajes híbridos*, las que exigían un público no convencional, enfrentado ya no a lo figurativo sino a lo abstracto: no más representaciones de lo real como paisajes, desnudos o naturalezas muertas; más bien ideas, teorías, reflexiones, formas, luces y color como búsquedas artísticas en sí mismas. Para Duchamp (1917) el artista no inventa, sino que usa, manipula, desplaza o reformula el arte. A propósito de esto, Man Ray hace una síntesis con respecto a los medios que utiliza diciendo “fotografío lo que quiero pintar y pinto lo que no puedo fotografiar” (Man Ray en Laura González Flores, 2005). Él es un pintor convertido a fotógrafo, que se da el permiso, como pocos artistas lo habían

hecho hasta el momento, de moverse libremente por los dos géneros que domina. Por otro lado, Picasso (1920) no sólo acepta esta disyunción, sino que decide mezclarlos, poniendo en conflicto tanto a la obra creada, como a todo un sistema basado en parámetros de lo genérico. De este modo, las obras transgénicas además de señalar la muerte de los géneros artísticos, ponen en duda el concepto de arte. La pintura y la fotografía pasan a ser recursos técnicos expresivos con la misma jerarquía.

Entonces, lo que una obra característica transgenéticas manifiesta, es que cuando un autor conjuga dos lenguajes (Erns pinta sobre una foto, El Lissitzky conjuga tipografía y fotografía, Picasso raya un negativo dibujando sobre el mismo) su intención fundamental no consiste en perfeccionar o completar un género, sino en hacer una producción a partir de la mezcla de los mismos. Los medios que las conforman se utilizan en su calidad de códigos completos, y en la nueva producción se transforman en fragmentos de un estadio mayor, un metalenguaje. Los trabajos de pintura y fotografía realizados por las vanguardias han de considerarse como una operación lingüística. Su objetivo no radica en la necesidad primordial de significar de todo lenguaje, sino que el objetivo es contraponer elementos disímbolos en un mismo campo evidenciando el proceso de significación.

Siguiendo a la autora, los artistas propiciaron históricamente en sus imágenes ciertos procesos creativos acompañados de debates teóricos e ideológicos, como una reflexión consciente de sus propios fines y medios. Bajo estos conceptos, se nos revela el vínculo, la relación y la similitud entre ambos paradigmas culturales. Hoy en día la integración de la fotografía con otros dispositivos visuales es tan común que ya nadie duda en considerarla un medio en sí misma, donde muchos creadores encuentran en esa mezcla el principio mismo de artistificación de su trabajo. Sin embargo, este movimiento en la concepción del arte contemporáneo, no sólo se refiere a la pintura y la fotografía, sino también al grabado. Tanto la fotografía como el grabado, tienen como característica en común la reproducción mecánica, refiriendo desde su propia esencia temas como la multiplicidad, la seriación, el devenir de lo industrial, la fragmentación, la apropiación, el acopio, etc.

Sobre estos aspectos, comenzaremos a establecer una relación entre ambos lenguajes, para lo cual será necesario hacer una pequeña referencia acerca de sus primeras vinculaciones. En este contexto, cuando la estampa fue reemplazada por la fotografía en todas aquellas tareas que tuviesen algo que



ver con la realidad y su reproducción, vació sus contenidos hasta entonces primordiales y recibió una nueva orientación hacia una forma expresiva, más ligada al interior y con el lenguaje de las ideas.

“El hecho de que durante siglos su papel predominante estuviera ligado a la reproducción no implica la ausencia de un poder expresivo existente. El reflejo de ello es apreciado en las estampas melancólicas y espirituales de Durero, en la fuerza de Rembrandt, en la fantasía de Blake o en la locura de un Goya. Sus nombres encabezan a los artistas que trascendieron los límites de la reproducción, para afrontar retos de la expresión y creación artísticas por medio de los recursos gráficos de los procedimientos de grabado y estampación” (Milagrosa Ruiz Pacheco, 1998; 10).

Puesto que, cuando la fotografía se hizo cargo de la representación de la realidad, el contenido de la estampa fue dotado de un nuevo sentido, pasando de la imitación a la interpretación de la realidad, pero no en el aspecto formal, sino conceptual del término.

Así, el paralelismo de situaciones entre la fotografía y la estampa en su compromiso con la realidad no es, sin embargo, equiparable. Es cierto que esta última, respecto de la pintura, era considerada como un medio semi-

mecánico, en cuanto que podía ser seriado, generando copias exactamente iguales de la misma imagen. Para dignificarla, los artistas que se interesaron por ella se vieron abocados a crear una simbología que acercara la estampa al original, alejándola en lo posible de lo mecánicamente reproducible: acotar las ediciones, firmar las pruebas o introducir el color pasaron a configurar características indispensables para cumplir con ese requisito.

En el caso de la fotografía no era una cuestión de formas. Tratarse de un medio mecánico que no precisaba de la intervención manual directa en la obtención de una imagen del mundo, era un conflicto difícil de salvar, pero también lo era su inexorable conexión mimética con lo real. No obstante, cuando esa realidad desaparece para devenir una construcción de la sensibilidad humana, el sujeto interviene en su codificación y en su significación, transformando y generando significados distintos, según qué discurso pretenda sostener. “En el momento que estas relaciones de significado están al servicio de un discurso creativo, la fotografía se convierte en un recurso más de expresión para el artista, con una flexibilidad y modulación insospechadas”. (Milagrosa Ruiz Pacheco, 1998: 11). Como metáfora de lo real, exaltación de imágenes codificadas o memoria inmortalizada de acciones irrecuperables, ella se ha integrado y combinado con otros medios artísticos a lo largo del siglo XX.

En el caso específico de los recursos de grabado y estampación a relación con la fotografía, estos comienzan a desarrollarse con más fuerza a partir de los años sesenta, la estampa original dio un paso gigantesco hacia delante en sus rígidas limitaciones, aceptando la integración de la imagen fotográfica, gracias sobre todo al interés que artistas como Rauschenberg, Warhol o Hamilton, que supieron despertar al potenciar precisamente la conjunción de este tipo de imágenes con los sistemas ya mencionados, o con otros recursos plásticos. El periodo desde mediados de los años cincuenta hasta mediados de los sesenta supone una clave de trascendental importancia en la aceptación y legitimación de la utilización de la fotografía en el conjunto de los procesos artísticos.

Sin embargo, la interrelación entre fotografía y sistemas de estampación puede generar aún un terreno de especulación gráfica de enorme potencial artístico, ya que supone sintetizar dos lenguajes visuales diferentes, enormemente complejos y ricos, en uno nuevo con características propias.

La utilización más extendida de la imagen fotográfica en conjunción con otros medios artísticos ha explotado casi siempre sus aspectos de código de comunicación visual, de estereotipo social, de símbolo, bien con fines críticos, irónicos, descriptivos, o simplemente como forma de lenguaje comprensible para todas las esferas de la sociedad. (Milagrosa Ruiz Pacheco, 1998; 14).

Pero, en su carácter esencial de huella de lo real, la fotografía nos proporciona una experiencia íntima con el mundo que nos rodea ligado al registro de lo que nunca volverá a ser, tratándose, en fin, de una forma de conocimiento. Evidentemente, a través de la línea de pensamiento que plantea la autora, nos acercamos a una concepción personal y subjetiva que la entiende como un vínculo directo entre la vida y el arte, la experiencia sensible y su reconstrucción expresiva, tomando cuerpo a través de los sistemas de estampación gráfica. Por esto, convertir lo real en una *matriz serialable*, significa establecer una correlación expresiva entre la imagen-huella que transferimos de la realidad y la adecuación del lenguaje gráfico. No se pretende la generación de nuevos procedimientos, sino la reutilización de los ya existentes, sometiéndolos a una «intención» determinada.

Por esto, la fotografía no juega un papel anecdótico sino todo lo contrario, es al mismo tiempo estímulo poético y gráfico. En el caso del primero, porque retoma la relación sujeto-realidad, como único vínculo de un fenómeno que ha sido y que ya no es, en definitiva, la pulsión de la vida retenida en una huella ausente. La segunda, porque cada una de estas encuentra el vehículo de hacerse presente en un recurso gráfico de estampación determinado, hasta el punto de que cualquier fenómeno de la realidad natural o humana parece existir para ser traducido al soporte. El aspecto de imagen múltiple contenido en la estampa permite, conjugándola en un discurso de repetición variable, dar forma a ese pulso vital, perdido al congelar fotográficamente el instante.

Una estampa puede ser diferente sin que varíe la imagen base que la construye. Los medios que interrelacionan lo fotográfico y los sistemas de estampación gráfica lo hacen posible, pues disponemos de una huella de lo real, que va a constituir la matriz visual de la elaboración de matrices de estampación. En palabras de Milagrosa Ruiz Pacheco (1998) se trata en definitiva de hacer primar el concepto y la especulación de lenguajes gráficos sobre los desarrollos puramente técnicos. Durante más de un siglo y medio, el desarrollo de la industria se ha encargado de poner a nuestro alcance gran

variedad de procedimientos fotográficos y fotomecánicos, así como de productos y materiales afines. Pero sólo desde la especulación creativa, estas técnicas cobran sentido para el arte cuando alteradas, deformadas, combinadas con otras técnicas, reorganizadas, pueden ahormarse y expresar gráficamente la idea artística subyacente.

Existe una conexión cómplice entre la imagen fotográfica entendida como huella de lo real y la imagen impresa como huella de una matriz estampable. Pero se da, además, otra característica entre ambos procesos de creación de imágenes: los dos son seriables. Este aspecto, que marca una diferencia importante entre éstos y el resto de los medios de expresión plástica, no tanto al nivel de posibilidad de repetición de imágenes exactas, sino al de la variabilidad, interpretación y manipulación de los lenguajes gráficos aplicados a una misma imagen.

Será en la práctica del grabado contemporáneo donde comienzan a tener lugar combinaciones de distintos procedimientos, no ya como un medio de reproducción, sino como un medio de expresión artística, trascendiéndose las delimitaciones técnicas y formales tradicionales. Sin duda, Degas contribuyó extraordinariamente a franquear los límites técnicos del grabado más purista. Deseoso de ignorar y transgredir todo prejuicio técnico, le apasionaba reciclar sus obras, transformarlas con distintos medios gráficos, fotográficos o de dibujo. Luego, en manos de Jim Dine, Peter Milton y Andy Warhol, entre otros, la combinación de técnicas en la obra gráfica trasciende incluso las fronteras propias del arte gráfico hacia otras manifestaciones artísticas como la pintura y la escultura, introduciendo la fotografía y las técnicas derivadas de ésta en un todo, en una obra artística conjunta. Cuando se franquean las fronteras de dos medios de expresión, nos hallamos inevitablemente en un lugar indefinido, en un *terreno híbrido*.

La fotografía está activamente involucrada en todos los procesos de creación de imágenes seriadas, tanto como concepto plástico de un referente concreto, como en su implicación técnica de procedimientos fotoquímicos. Sin embargo, cuando se interrelaciona con los diversos procesos gráficos, deja de ser fotografía y el lenguaje gráfico resultante es una imbricación de ambos medios, cuyo soporte final será una stampa, un producto del arte gráfico. Esa connivencia estrecha entre fotografía y arte gráfico, principal baluarte de este trabajo de investigación, puede estar perfectamente justificada bajo el concepto de técnicas mixtas.

Durante el proceso creativo, además de construir un soporte teórico donde se enmarquen los recursos utilizados para el estudio de la *poética* personal, recurrí a las obras de algunos artistas referentes. Las mismas han sido vinculadas con las producciones propias, tanto por su estética como por el contenido abordado en sus concepciones teóricas.

Las siguientes imágenes pertenecen a la *Revista Digital de Fotografía Ojos rojos*. No han sido ubicadas junto a los artistas referentes, por no contar con los datos de autoría y fecha, entre otros. Aun así, son expuestas y valoradas, por poseer una estrecha relación con la estética abordada en las producciones personales.





Artistas referentes

Uno de los referentes artísticos principales en este trabajo es Doris Salcedo. Aquí presentó su obra “La grieta”, con el fin de establecer una vinculación entre su producción y la propia.

El 9 de octubre de 2007 abrió sus puertas en el hall del Museo Tate Modern de Londres, una exposición que marcaría el hito más importante de la historia del arte en Colombia. La obra de Salcedo causó un impacto profundo: en lugar de poner una escultura en el espacio, lograba desconcertar al mundo del arte al abrir una grieta profunda en el piso de hall, atravesándolo de principio a fin. Se trataba de un vacío. Una intrusión brutal en el espacio, una herida insolente, y lograba metaforizar el eco de un dolor sordo, un extraño tajo de silencio y horror.

Para la artista, toda obra de arte es política y su deber es el de interrogar el statu quo. Con la grieta, aludía a los peligros de cruzar las fronteras, de ser rechazado en el momento de cruzarlas, refiriéndose al odio racial. Los

inmigrantes no son bienvenidos por una sociedad que prefiere que se queden “del otro lado”, son vistos como extraños que atentan contra el orden establecido.

Una vez acabada la exposición, la grieta se selló, pero dejó una huella para siempre en el museo. En ese piso prístino de cemento pulido, en palabras de “quedó una cicatriz, como memoria de todas esas vidas que nos negamos a reconocer”. “¿Lograremos nosotros, como sociedad, cerrar una herida que ni

siquiera admitimos tener? ¿Podremos reconocerla como nuestra, apropiarnos de esa cicatriz? Dificilmente” (Doris Salcedo, 2007). Si bien esta obra tiene como temática central el odio racial y sus consecuentes guerras que conducen a los horrores más profundos que una sociedad puede vivir, se relaciona directamente con la investigación personal propuesta en este trabajo, no solo desde la forma en cuanto a “herida”, sino desde la conceptualización expuesta que concibe al sujeto como portador de ellas, las cuales son producto de las situaciones que atraviesa en su contexto y desde las cuales emergen otras realidades.

Otro artista referente que ha influenciado el desarrollo de la propia producción es Arno Rafael Minkkinen, fotógrafo finlandés que actualmente se radica y trabaja en Estados Unidos. Sus principales trabajos tratan de autorretratos de su cuerpo o de partes del mismo. Su trabajo resulta inquietante. Sus fotografías conceptuales muestran la manera en la que cambia el significado del cuerpo humano haciéndole interactuar con la realidad circundante.

En Brooklyn, el barrio se dividía en cuatro comunidades. Yo vivía en la parte finlandesa, repartía periódicos en la parte noruega, estudiaba en la parte judía y me enamoré por primera vez en la zona portorriqueña. Muchas de mis fotografías son difíciles de hacer. Algunas incluso pueden ser peligrosas. No quiero tener a alguien que me acompañe en el camino del peligro con los riesgos que tengo que tomar: asomarme a un precipicio o permanecer bajo el agua por el bien de mi foto. Tenemos el control de la cantidad de dolor que podemos tolerar; dicha información no es conocida por nadie más. Alguna de mis fotos puede parecer simples, pero en realidad pueden poner a prueba los límites de lo que un cuerpo humano es capaz de hacer o está dispuesto a arriesgar. Así que les título autorretratos, y así el espectador sabe quién está en la imagen y quién la tomó. (Arno Rafael Minkkinen, 2013).

La obra *Perspectivas ideales* (2013) fue seleccionada por encontrar varios aspectos en común con la producción personal. Aquí el autor nos traslada por medio de sus composiciones a universos inventados, concibiendo perspectivas absolutamente irreales, que, sin embargo, existen. La realización de fotografías en blanco y negro, que toma como eje central

fragmentos del cuerpo que se mimetizan con el entorno, dotan de fuerza a sus imágenes reflejándose en brazos, piernas, manos, pies. De esta manera, deja espacio para la invención, el espectador puede jugar con ellas e idear narraciones que conduzcan a lugares ambiguos, pero a la vez reconocibles. El cuerpo es utilizado como un elemento que se acentúa así mismo camuflándose en el paisaje. El verdadero sujeto es el protagonista de su entorno, y por consiguiente, de la propia naturaleza de la obra.





Proceso creativo y análisis de obras

“ser artista significa curar continuamente las propias heridas y, simultáneamente, abrirlas de nuevo en el mismo proceso”.

(Annette Messenger, 2010)

Para referirme al camino recorrido en el desarrollo de la obra propia, recurriré a los conceptos expuestos por Sandra Rey (1996) quien sostiene que el proceso de creación es un enfrentamiento entre caos y orden, desequilibrio y equilibrio. Una obra no puede ser pensada como medio para conseguir un fin, sino como un devenir que se instaura en proceso, donde será necesario “soportar las tiranías que las incertidumbres provocan”. Un proceso de creación no es un desorden total, es una alternativa que se establece luego de los primeros entablamentos con la obra.

En este contexto, como ya he mencionado, la producción propia parte específicamente de la vinculación y posterior intervención de la fotografía con los procedimientos y técnicas tradicionales de las artes plásticas. Es importante destacar, que en cada intervención tuve en cuenta lo que la obra necesitaba, no siendo este cruzamiento producto de destrezas técnicas, con fines de generar efectos meramente visuales, sino un recurso fundamental que me permita crear dispositivos visuales donde forma y contenido configuren una poética personal.

A continuación, propongo un recorrido por algunas de las obras realizadas durante el año 2015, en el transcurso de cuarto año de la Carrera de Profesorado en Artes Visuales, de la Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro. Tomaré algunas de las producciones realizadas en los talleres de pintura, dibujo, el taller principal de grabado y la cátedra de artes combinadas, donde indagaré acerca del propio proceso creativo, prestando especial atención al concepto de hibridación utilizado y su vínculo con el problema de investigación. Todo el proceso creativo y de producción lo desarrollé en base a la serie “Camino”, un proyecto que llevé a cabo unos años antes en la carrera de Fotografía, y con el cual trabajo hasta la actualidad. Todas las imágenes expuestas en este trabajo, las cuales proponen una huella desde el principio, son de mi autoría, excepto aquellas que corresponden a los artistas referentes ya mencionados.

Taller de pintura

Los trabajos aquí presentes fueron los primeros en realizarse y corresponden a una serie de seis obras de 24,5 x 56 cm. En ellas se utiliza como recurso la técnica mixta donde confluyen el uso de la fotografía digital y la pintura. Trabajé con fotografías de fragmentos de diversas zonas del cuerpo, las que sometí a diversos procesos de ampliación y reducción, para que pierdan su grado de iconicidad, generando mediante la utilización de este recurso una situación de ambigüedad para quien se posiciona frente a la imagen. Las intervine digitalmente para producir cortes, superposiciones y ampliaciones de zonas que permitan mejores texturas, logrando contrastes más ricos mediante el juego con los valores, el brillo y el estallido de los píxeles. Luego, imprimí estas imágenes en un papel especial y las monte sobre un fibrofácil, brindando de esta manera mayor resistencia al uso del material elegido para pintar, siendo en esta oportunidad la tinta de grabado. Finalmente, analicé compositivamente cuál era el sector más apropiado para generar las incisiones (heridas) en las que coloqué diversos elementos de la naturaleza como pluma, pelo y cuero.

En lo que respecta a la paleta de color, jugué entre violetas y rojos saturados, relacionados con las venas y la sangre, pretendiendo transmitir una idea de sangre espesa, coagulada, la que pareciera guardar una característica de transformación. Durante el proceso creativo fueron varias las instancias de investigación, haciendo, modificando y revisando constantemente los resultados. Desde la aproximación a la tinta de grabado como material pictórico, la búsqueda y uso de las herramientas para generar las rupturas y los conflictos técnicos que se presentaron en la impresión de las imágenes, hasta lo que respecta a la obra en su totalidad en relación con el problema de investigación, fueron algunos de los momentos donde deshice lo realizado buscando otras formas de composición. Una vez finalizadas las primeras producciones se presentaron algunos cuestionamientos, por ejemplo, la ambigüedad planteada y lograda en la imagen desde la cual se sustenta la obra, se vio invadida por el uso de algunos elementos, que más que aportar pareció significar un nuevo punto de partida sobre el cual indagar. Es por esto que las siguientes producciones se centraron más en la búsqueda de la imagen y otras estrategias compositivas, como el rasgado y el uso de solo algunos elementos, los que brindaron nuevos recursos simbólicos.





Taller de dibujo

En las obras realizadas en el Taller de Dibujo también escogí como recurso compositivo el uso de las fotografías, pero en este caso los utilicé como base de la composición, mediante la realización previa de collages digitales que luego se transformaron en algunos dibujos (los de pulpo). Durante la realización de los trabajos, los formatos y soportes variaron según la necesidad de las obras, esto no sucedió con el uso de la lapicera negra, la cual se convirtió en una herramienta predilecta para trabajar toda la producción del taller, funcionando a su vez, como eje vertebrador de la misma. Así, lo mencionado corresponde al proceso que se llevó a cabo en las dos imágenes que siguen a continuación, donde el tema de investigación se encuentra presente de manera concreta.

En estas búsquedas pretendía que el contenido resulte menos explícito, entrecruzando el uso de las fotografías realizadas con las técnicas propias del dibujo. De esta manera, se pondrá evidenciar con mayor claridad la vinculación de los planteos expuestos en el problema de investigación.



A propósito de esto último, resulta importante mencionar que también incursioné en la vinculación del dibujo con producciones realizadas en el taller de grabado. Las composiciones involucraron, tanto la experimentación de diversos rasgados sobre los gofrados, como intervenciones con los elementos utilizados hasta el momento: lapicera negra, lápiz y tinta china, en las estampas. Esto me permitió continuar y acentuar la intencionalidad propuesta en los otros talleres.

Sin embargo, luego de muchas pruebas, se decidió volver a trabajar sobre el soporte tradicional. Esto no quiere decir que los nuevos tratamientos no funcionaran, sino más bien, que implicó una necesidad personal de seguir incursionando en el dibujo sobre papel, por esto, resultó necesario investigar diversos tipos de tamaños y gramajes, buscando que el mismo ofrezca texturas tanto visuales como táctiles y colores, que aporten a lo realizado en un principio.

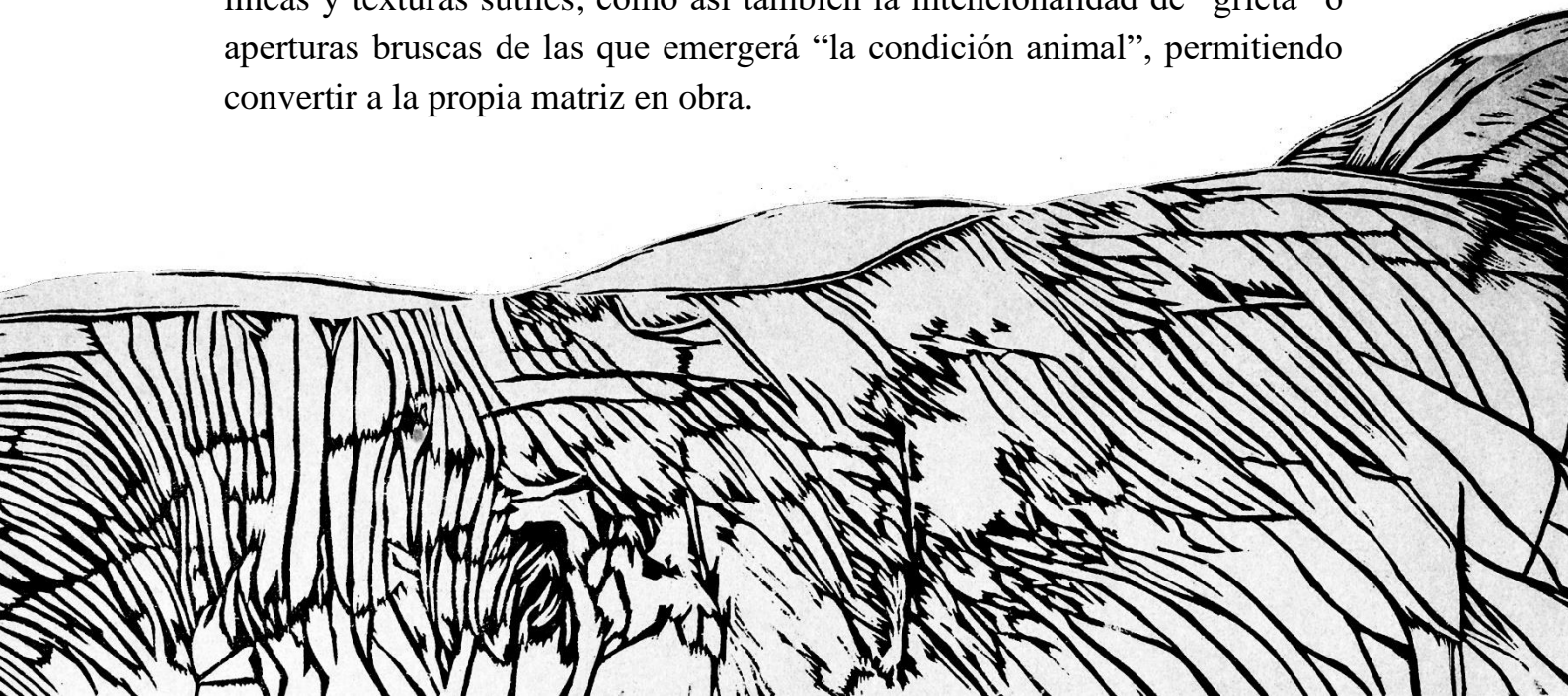
En este sentido, se evidencia que toda la producción guarda una coherencia interna que intente no abandonar más allá de las investigaciones de recursos y materiales o la búsqueda de nuevos procedimientos técnicos y compositivos. Así pues, sin optar por completo a uno u otro, es que se convierte en un aspecto fundamental comprender que lo importante en cada obra es lo que ella necesita para lograr una integralidad significativa, por lo que, se vuelve fundamental escucharla y replantearse constantemente el camino transitado.





Taller de grabado

La relación del tema entre la imagen y la técnica es directa. A partir de la idea presentada, la cual concibe al sujeto como ser *híbrido*, me propuse *hibridar* las técnicas y los recursos de cada taller. Sobre este problema, realicé la producción a partir de investigaciones de diversas técnicas propias del campo y el uso de las fotografías mencionadas, las cuales fueron trasladadas al taller realizando a partir de ellas matrices en xilografía. El concepto de ambigüedad cobra en este caso mayor relevancia, debido a que mediante el proceso de trabajo la imagen perdió aún más el grado de iconicidad. Con respecto al uso de esta técnica, podemos decir que se la eligió por la calidad de texturas que ofrece, siendo ideales para la realización de este trabajo, ya que brindan amplias posibilidades de combinación de líneas y texturas sutiles, como así también la intencionalidad de “grieta” o aperturas bruscas de las que emergerá “la condición animal”, permitiendo convertir a la propia matriz en obra.



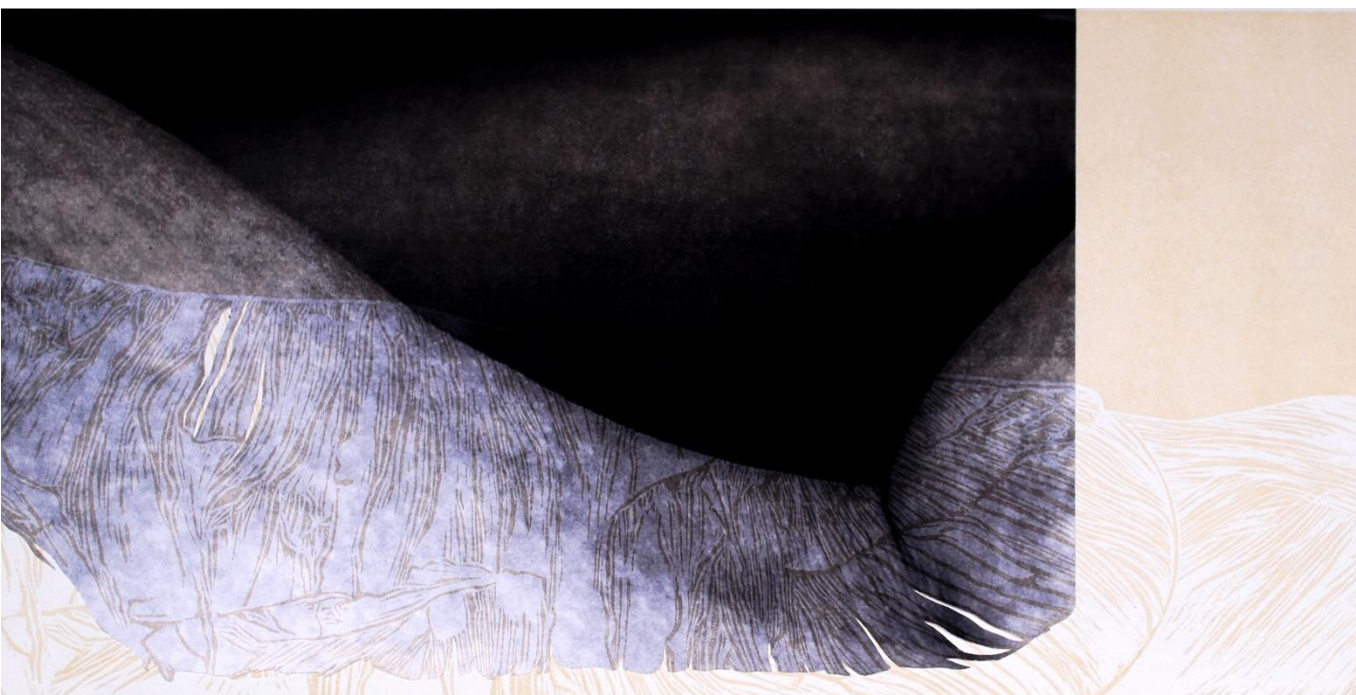
Una vez obtenidas las estampas y los gofrados, siendo estos últimos donde se centró el proceso de trabajo, experimenté diversas maneras de intervención: cortes, calados, rasgaduras, montados superpuestos, etc. Luego de las pruebas realizadas, decidí continuar trabajando con las que aportaban a la composición. En lo que respecta a la paleta de color, en principio, utilicé el mismo criterio que en el caso de las pinturas. Sin embargo, terminé optando por una paleta acromática, por vincularse estrechamente con la escala de grises de las fotografías.



A modo de experimentación, realicé aproximadamente veinte ejemplares entre estampas y gofrados. La intención no fue tener varias tiradas iguales, sino, lograr una estampa y un gofrado de cada matriz que mejor características presente para la intervención deseada. Los soportes trabajados durante el proceso variaron, no siendo así en el caso del tamaño propuesto en el inicio, el cual se respetó en 24,5 x 56 cm durante todo el proceso, pretendiendo unificar esta producción con las realizadas en el taller de pintura. En un primer momento seleccioné papeles de diversos colores y texturas, en su mayoría de alto gramaje, pero a través de las pruebas comprendí que el trabajo requería de papeles de menor gramaje e incluso otros materiales que permitan diversos tipos de rasgado. Por esto, es que comencé a estampar en sulfito y papel vegetal, permitiendo además estos últimos, calidades de superficies transparentes. Esto resultó un aspecto de reflexión importante para la *poética* de la obra, ya que involucra la investigación de determinados tipos de iluminación, por lo que fue descartado, ya que el trabajo tomaría otro rumbo al deseado.



Finalmente, durante el proceso de este trabajo sucedió algo similar a lo que hice referencia en el taller de pintura. Luego de indagar con diversos materiales, soportes y colores, llevé a cabo una revisión de lo hecho hasta el momento y retomé el camino en otra dirección. Comencé a experimentar estampas con lacatín solo y su mezcla con color sobre impresiones de las fotografías originales, buscando también, procurar un gofrado sobre las mismas. Con estas tintas también realice pruebas sobre soportes blancos y transparentes, siendo así que se abrieron otras posibilidades de composición.



En esta instancia, también decidí plasmar sobre el soporte, solo un detalle de la matriz, reforzando de esta manera los conceptos abordados. En este sentido, la constante revisión del trabajo posibilitó nuevos caminos de búsqueda que enriquecieron a la obra, tanto en su forma como a la intencionalidad de contenido que en ella esperaba abarcar. La producción en el taller de grabado fue la que más complejidad, avances y replanteos presentó. Precisamente por tratarse del área en que me especializo, resultó de vital importancia, tanto las técnicas utilizadas y sus relaciones, como los tipos de montado y la elección minuciosa de la presentación y su iluminación. En todo momento, intenté no perder de vista ninguno de los aspectos que configuran la obra, procurando que todos guarden no sólo una coherencia compositiva interna, sino también externa, entendiendo como totalidad al proceso integral que ella conlleva.



Artes combinadas

El recorrido en esta asignatura posibilitó volver sobre las investigaciones llevadas a cabo en el taller antes mencionado, a partir del proyecto: *El cuerpo como forma plástica y sus múltiples relaciones en diferentes espacios de representación*. En esta instancia, me interesé por incursionar nuevamente en el lenguaje teatral y cruzarlo con el lenguaje visual. Aquí el cuerpo se presenta como soporte-materialidad de la obra misma, interviniendo a su vez, con la misma importancia, otros elementos como el espacio, la iluminación y la música. Este trabajo significó un aporte valiosísimo para el desarrollo de esta investigación, a partir de las experiencias realizadas, interviniendo en todo el proceso creativo y dando lugar a otras propuestas.

Las acciones realizadas consistieron en una particular disociación entre el cuerpo y el sujeto, donde el primero se convierte en la materialidad misma de la obra y adoptando características de muñeco-objeto, resulta ser, el principal instrumento de expresión. En esta relación, se pretendió distorsionar la presencia corporal del actor, mutando en extraño lo familiar, estableciendo de esta manera, una ambigüedad entre “cosicidad y carnalidad”. Así, el presente trabajo tuvo como fin incursionar una vez más en el cruce del lenguaje plástico con el teatral, generando de esta manera, un dispositivo escénico fuertemente visual.



Para concluir la presente investigación en arte, podría definir lo *híbrido* como un estado que desafía el orden, lo reinventa. Habita en el imaginario, pero emana de lo real y lo transforma, siendo completamente, lo otro. En él, el sujeto se proyecta, se cuestiona y encuentra el reflejo donde desarma y rearticula sus identidades. El cuerpo se manipula, experimentando cambios y adaptabilidad. Desde el inicio de su historia, las sociedades, a través de complejos sistemas culturales, han operado la hibridación, en una mitología que no admite su negación como exclusivamente fantástica, cuyo análisis y apreciación abre la puerta a la comprensión de lo universal y lo específico del imaginario.

Sin dudas, las condiciones del entorno socio-cultural modifican nuestras formas de vida, y a cada actividad que el sujeto realiza se le plantean nuevas cuestiones para dar respuesta a esas sensaciones, sentimientos, afectos y preceptos que superan los límites de sus medios y formas de hacer. En este escenario, el arte no quedó exento a la necesidad de desarrollar nuevos paradigmas, que conduzcan a la apertura de otros caminos y diversifiqué las posibilidades expresivas e intelectuales del sujeto, proporcionándole un constante cambio, el cual, lo ha modificado sustancialmente para siempre.

En este sentido, el *arte híbrido* se sitúa en los límites de los géneros artísticos tradicionales y nuevos. Su propuesta es abolir fronteras y por ello genera proyectos que son difíciles de clasificar. El mismo nos lleva a mirar y a reflexionar sobre las referencias cruzadas con otras disciplinas, insertándonos en un proceso pluri-inter-transdisciplinar. Así, se interpreta como una obra con estas características, aquella que no busca especificidad de género ni se delimita dentro de una disciplina, sino que se desarrolla por medios de caracteres múltiples, rompiendo con los géneros tradicionales.

En cuanto a esto, es necesario subrayar que, para este tipo de manifestación, cualquier medio puede ser utilizado para construir una obra, con el fin de superar las categorías y fronteras artísticas. Por lo que, el arte actual, consiste en piezas de concepto y forma, los cuales se interponen y mutan constituyéndose en fenómenos complejos de entrecruzamiento. A partir de

lo desarrollado hasta aquí, puedo sostener que *la hibridación en la obra plástica* se entrama, dialoga y representa *la hibridación en el sujeto*. Esto fue posible mediante la experimentación de diversas técnicas, materiales y conceptos que permitieron generar relaciones entre dispositivos visuales y teóricos.

Abordar el concepto de *híbrido* demandó durante el proceso creativo, no sólo construir un soporte teórico donde se enmarquen los recursos utilizados para el estudio de la *poética personal*, sino también, tomar como referencia las obras de otros artistas. Las mismas fueron vinculadas con las producciones propias, ya sea por la estética abordada, como por el contenido presente en sus concepciones teóricas. Esto resultó de suma importancia, tanto para intervenir la fotografía con los procedimientos y técnicas tradicionales de las artes plásticas, como para transitar las primeras experiencias de cruzamiento entre los lenguajes del teatro y las artes visuales.

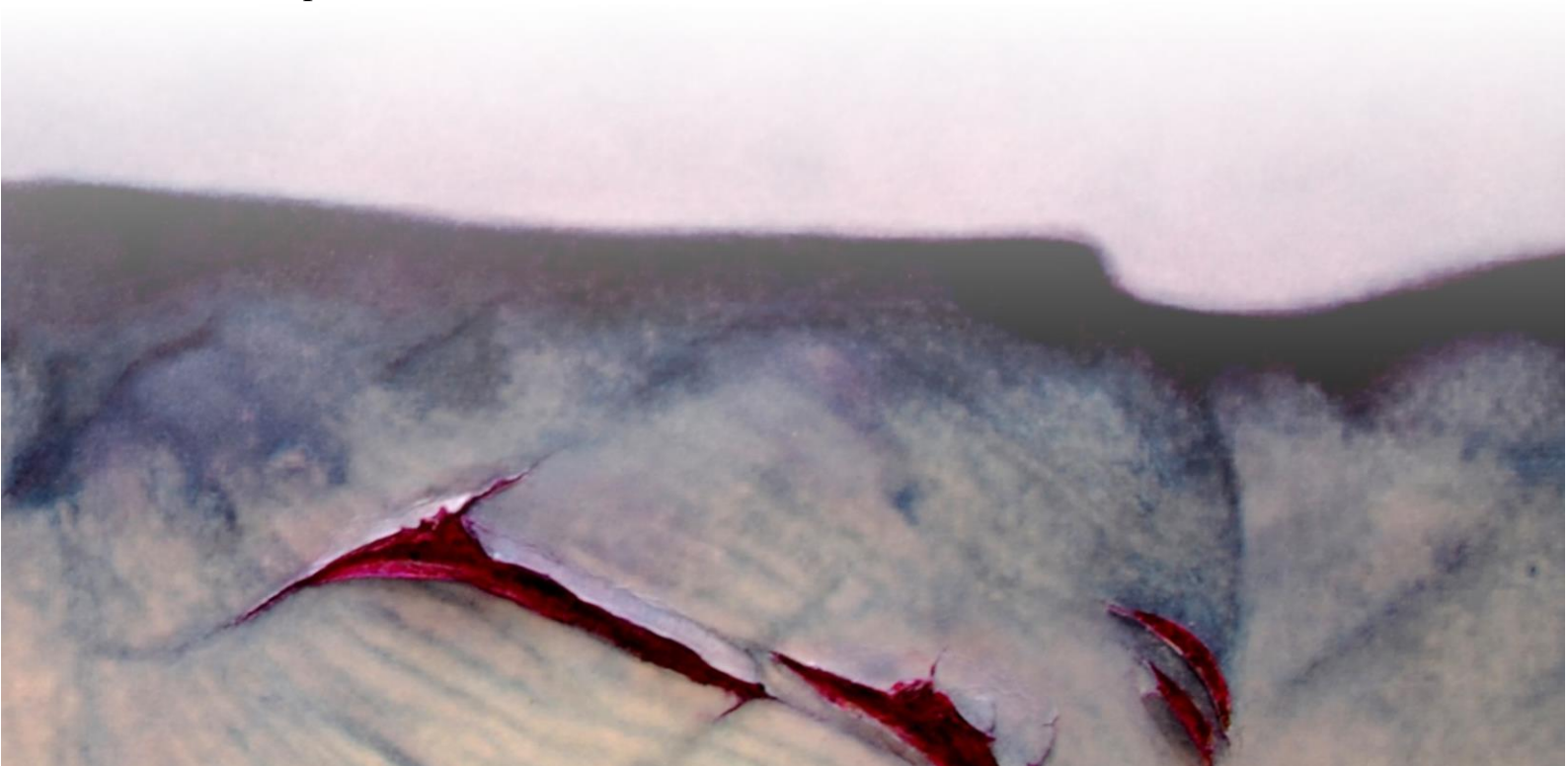
Por esto, entiendo que, al momento de profundizar en cualquiera de los aspectos generales de la actividad artística, nos adentramos en estructuras conceptuales comunes a diversas disciplinas, donde los flujos de información se desplazan y relacionan desde distintas partes de la estructura. Establecen una implosión de sus límites de modo que sus ondas expansivas se cruzan en un espacio de convergencia y diálogo. Con respecto a esto último, diré que, en la era de la multidisciplinariedad, la desaparición de las fronteras estructurales y semióticas, junto con la transformación de los cánones, dio origen a un elemento característico e ineludible de la cultura contemporánea: la intertextualidad (Umberto Eco, 1995). En ella, radica la idea que, si todo producto cultural puede ser considerado como un texto, es decir, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todos, pueden ser estudiados en términos de esas redes.

De este modo, la naturaleza simbólica del lenguaje es ineludible, la competencia para asociar distintos signos a diversos significados es tan natural como la capacidad misma de configurar el lenguaje, lo cual es uno de los rasgos esenciales de la actividad artística. Lo que cambia, sin duda, es cómo lo hace la propia humanidad en distintos tiempos y espacios, la forma en que estos símbolos son empleados, los significados a los que se refieren y su función dentro de una estructura discursiva social e individual. En la actualidad, la configuración de los símbolos está directamente ligada con la intertextualidad de las producciones culturales de la era contemporánea,

posibilitando así, que el diverso empleo de ellos en una obra, puedan ser interpretados por cualquier sujeto. Por lo que esto no refiere a una habilidad exclusivamente académica, pues las interrelaciones textuales forman parte del fenómeno comunicativo cotidiano.

El arte contemporáneo presenta una obra relacionada con el interactuar humano, construida a partir de un significado social, cuyo interés es un encuentro participativo del espectador, extendiéndose a los análisis de función, significación y utilización de las realizaciones artísticas. Es por esto que resulta condición necesaria para el artista, que también desempeñe la tarea docente, la preparación intelectual y reflexiva, mediante la cual se impone como necesidad vital el hecho de establecer una dialéctica constante entre pensamiento y acción. Por tanto, abordar el tema *hibridación* no sólo significa la posibilidad de enriquecer la producción propia, sino también un aporte específico para el campo de la práctica profesional docente e investigativa.

Sin dudas, en el arte actual no hay una tendencia homogénea y una técnica dominante, por el contrario, hay una libertad y autonomía, tanto en el artista como en la obra de arte, que se introduce en las subculturas, en lo micro, en lo otro, por lo que se podría suponer un retorno a lo primitivo, a lo natural, a una deconstrucción de lo clásico, lo romántico, la mitología y la historia. Son híbridos multiculturales que están siendo utilizados para construir una nueva historia. Sin embargo, el arte, por ser conocimiento original, no podrá ser nunca explicado desde parámetros extrínsecos a su propia esencia, sigue siendo un “enigma”, en tanto signo de trascendencia en un mundo donde nada perdura.



Referencias

Althöfer, H. (2003). Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas. Fuera de colección – Istmo.

Aronofsky, D. (director). (2010). *El Cisne negro* [film]. Twentieth Century-Fox Film Corporation.

Barboza Becerra de Souza, B. (2009). Hibridación y transdisciplinaridad en las artes plásticas. *Educatio Siglo XXI*; vol.27 (1) 217-230. Recuperado de <https://revistas.um.es/educatio/article/view/71151/68691>

Bazterrica, A. (2019). Sueños híbridos. En. Alarcón, C (Ed.) *Cuerpo*. Anfibia papel 22-31.

Belova, N. (2014). Re: *IN Workshop puppets, masks & costumes* [video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nqyZzMBuZyg>

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.

Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Península.

Campillo, A. (2013). Animal político. Aristóteles, Arendt y nosotros (Political animal. Aristotle, Arendt and us). *Revista de Filosofía*; vol. 39 (2) 169-188. Recuperado de https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/35971451/A.Campillo_Animal_politico-libre.pdf?1418755753=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DAnimal_politico_Aristoteles_Arendt_y_nos.pdf&Expires=1682862348&Signature=VdmDsQRe-Xh8ZD3nbw

Ciafardo, M. (2010). ¿Cuáles son nuestras sirenas? Aportes para enseñanza del lenguaje visual. *Revista Iberoamericana de Educación*; vol. 52 (2) s/p Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/127470/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ciafardo, M. (2011). Belinche, Daniel sobre Arte y educación. El lenguaje visual en el aula. *Colección Breviarios*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Calabrese, O. (1994). Detalle y fragmento. En. Calabrese, O (Ed.) *La era Neobarroca*. Madrid Editorial.

Canclini García, N. (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.

Danto, A. (1997) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.

Doris, S (2013). La grieta. *Revista Arcadia*. Recuperado de <https://www.semana.com/opinion/editorial/articulo/la-grieta/30934/>

Diseño curricular de 4to año de Secundaria Ciclo superior con Bachiller en Artes Visuales (2011). Dirección General de Cultura y Educación. Gobierno de la provincia de Buenos Aires. Recuperado de <https://abc.gob.ar/secretarias/sites/default/files/2021-05/Dise%C3%B1o%20Curricular.pdf>

Eco, U. (1995 [1962]). *Obra abierta*. Ariel

Fajardo González, R. (2015). La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario (Hacia una perspectiva semiótica). Recuperado de [file:///D:/Users/Villarreal/Downloads/InvestigacionArtesFajardo%20\(1\).pdf](file:///D:/Users/Villarreal/Downloads/InvestigacionArtesFajardo%20(1).pdf)

Falabella, M. (2006). De los cuerpos y los objetos. Silenciosa estrategia en el teatro de objetos. *La Trama de la Comunicación*, vol. 11; 277-290. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/3239/323927061002.pdf>

Flores González, L. (2005). Las definiciones de la Fotografía. En Gili. G. (Ed.) *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* GG.

Frega, A. (2009). *Pedagogía del Arte*. Bonum.

Freud, S. (2015 [1930]). *El malestar en la cultura*. Amorrortu editores.

Huerta Coria, R. (2011). Intención y materialidad en el arte moderno y contemporáneo. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/464973263/HUERTA-CORIA-Raquel-Intencion-y-materialidad-en-el-arte-moderno-y-contemporaneo>

Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós.

Giunta, A. (2013). Adiós a la periferia. Vanguardias y neo-vanguardias en el arte de América Latina. Pérez-Barreiro, G. (Ed.) *La invención concreta*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 105-177.

_____ ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Fundación arteBA.

Minkkinen, A. (2013). Perspectivas ideales. Cultura inquieta. Recuperado de <https://culturainquieta.com/es/foto/item/522-arno-rafaesl-minkkinen.html>

Oliveras, E. (2011). Hermetismo y ambigüedad en el arte contemporáneo. *Revista de cine*; vol. 1 (0) s/p. Recuperado de <https://es.slideshare.net/lauracarbo739/elena-oliveras-cuestionesdeartecontemporaneo-1>

Ortega y Gasset, J. (2007). *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Biblioteca Nueva.

Read, H. (1982). *Educación por el arte*. Barcelona: Editorial Paidós.

Revista Digital de Fotografía Ojos rojos. Recuperada de <http://www.revistaojosrojos.com/>

Rey, S. (1996). De la práctica a la teoría: Tres instancias metodológicas sobre la investigación en poéticas visuales. *Revista de Artes Visuales*. vol. 7 (13) 81-95 Recuperado de: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713/0>

Rossetti Ricapito, L. (2006). *Del arte híbrido al arte del espectáculo*. (s/d) 317-333 Recuperado de <https://studylib.es/doc/8558793/del-arte-h%C3%ADbrido-al-arte-espect%C3%A1culo>


Rueda, M. (2010). Transitoriedad e hibridación en las poéticas contemporáneas. *Revista Arte e Investigación*; vol.13 (7) 61-67. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39486>

Ruiz Pacheco, M. (1998). Interrelaciones puntuales entre la fotografía y los sistemas generales de grabado y estampación. Aspectos técnicos y creativos (Tesis doctoral). Departamento de Bellas Artes, Universidad de Laguna. Recuperado de <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/10043/cs56.pdf?sequence=1>

Stivala. A. (2014). Hibridación y enseñanza Artística Superior. *Revista ArteDoc* (3). Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/77856/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Tadeusz, K. (1984). *El teatro de la muerte*. Ediciones de la flor.





El (arte) híbrido se sitúa en los límites de los géneros (artísticos). Su propuesta es difuminar las fronteras entre las teorías y prácticas, educaciones e investigaciones, artes y vidas, generando proyectos que son difíciles de clasificar. Nos propone habitar las referencias de formas cruzadas, adentrándonos en las disciplinas a partir de una perspectiva inter y transdisciplinar. El híbrido no busca especificidad, puede ser esto, aquello y lo otro. Se cuestiona, desafía el orden y lo reinventa, dando lugar a sucesivas y simultaneas transformaciones. No admite su negación como exclusivamente fantástico, habilitando diversidades de interpretaciones, tantas, como las diversidades de sujetos que se animen a crear.

HÍBRIDOS EN LAS ARTES VISUALES
Poéticas en educación

Magui Monroe