

Libros de **Cátedra**

Arte público y muralismo

Propuesta de producción
para el taller complementario

Alejandra Maddonni (coordinadora)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

ARTE PÚBLICO Y MURALISMO

PROPUESTA DE PRODUCCIÓN
PARA EL TALLER COMPLEMENTARIO

Alejandra Maddonni
(coordinadora)

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA


EDITORIAL DE LA UNLP

Agradecimientos

Un agradecimiento especial a las y los estudiantes que a lo largo de más de una década nos acompañan con su compromiso, entusiasmo y dedicación, sumando valiosos aportes a las propuestas de producción del equipo docente.

Gracias a la Universidad Nacional de La Plata que, aún en los peores momentos, sostiene estos espacios de intercambio, formación y crecimiento.

Presentación

En el marco de los 10 años de la creación de la cátedra complementaria Muralismo y Arte Público Monumental en la Facultad de Artes, creemos oportuna la ocasión para la presentación de una publicación que dé cuenta de los procesos de trabajo realizados y sus transformaciones a través del tiempo.

El desafío de entonces y el de hoy, es ofrecer una propuesta académica que complemente la trayectoria de formación básica de los estudiantes recurriendo a las estrategias de composición, elementos del lenguaje visual y procedimientos artísticos propios del Arte Público Contemporáneo. A lo largo de estos años, el abordaje de los contenidos es revisado críticamente y actualizado por el equipo docente en base a las experiencias transitadas en el taller, a fin de dar forma y sustento a las propuestas de producción que se trabajan durante las sucesivas cursadas cuatrimestrales.

Por otra parte, el formato temporal de nuestra cátedra, fue orientando la cantidad de trabajos de producción, la profundidad de sus abordajes teóricos y la frecuencia y criterios de evaluación; al tiempo que íbamos detectando que la propuesta no funcionaba del mismo modo durante la primera parte del año lectivo que en el segundo cuatrimestre, período este último en el que los estudiantes se encontraban algo más dispersos y cansados.

Al principio, por tratarse de una cátedra complementaria de una carrera prácticamente nueva para la mayoría -volvía a funcionar dentro de la oferta académica de la Facultad luego de treinta años de ausencia-, y por carecer de los medios de difusión con los que hoy cuentan las unidades académicas, eran pocos los estudiantes que elegían esta opción. Instalar lentamente nuestra propuesta exigió un enorme esfuerzo y compromiso del cuerpo docente de entonces. En especial, teniendo en cuenta que nuestro objetivo de entonces y actual, era -y es- generar un espacio de producción y reflexión que trascendiera los límites de las técnicas de producción mural como única alternativa contemporánea de propuesta artística en el espacio público. Progresivamente, pasamos de ocho trabajos prácticos de corta duración en los que concentrábamos uno o dos tópicos teóricos en cada uno; a tres proyectos que articularan los contenidos y en los que el proceso productivo fuera tan importante como el resultado final.

Al tratarse de una propuesta que no tiene antecedentes en otras casas de estudio del país, entendemos que resulta muy oportuno ofrecer nuestra experiencia docente como cátedra complementaria a lo largo de los capítulos de este libro.

Ponemos a disposición un material de consulta que articula un marco teórico en torno a los contenidos y temas del arte público contemporáneo, su praxis y un posible -y siempre perfecti-

ble- abordaje didáctico y metodológico en la formación académica de los estudiantes de arte. Con estos textos aspiramos a compartir con los lectores, una posible praxis de taller a través del relato de un conjunto de experiencias de reflexión teórica y de producción, sus alternativas de desarrollo, sus transformaciones en el tiempo y proyecciones a futuro.

Más allá que la realización de este libro se configura también como una especie de memoria que sintetiza hoy los más de diez años de trayectoria de la cátedra , esperamos que nuestra propuesta pueda sumarse a la bibliografía disponible vinculada a esta especialización que, en general, se restringe a biografías de artistas, historia del muralismo, manuales de técnicas o relevamiento de obras en el espacio público; soslayando sus posibles abordajes metodológicos y didácticos en la formación superior de futuros artistas y docentes de arte.

Alejandra Maddonni

Índice

Introducción	7
---------------------	---

Alejandra Maddonni

Capítulo 1

Espacio Público/Espacio del arte	13
----------------------------------	----

Patricia Medina, Laura Verón y Alejandra Maddonni

Capítulo 2

La permanencia de lo efímero	20
------------------------------	----

Alejandra Maddonni y Laura Verón

Capítulo 3

Alternativas de abordajes a proyectos murales en el espacio público	30
---	----

Irene Castro

Capítulo 4

La intensidad significativa de las siluetas y las sombras	39
---	----

Alejandra Maddonni

Capítulo 5

La importancia de la reflexión en los procesos de producción artística	48
--	----

Patricia Medina

Anexo	60
--------------	----

Entrevistas

Patricia Medina

Las autoras	
--------------------	--

Introducción

Alejandra Maddonni

Ciertos desafíos que se presentan en el ámbito de la educación artística son apasionantes, aún para docentes con cierta experiencia académica. Hace un tiempo atrás, en el año 2008, la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, creaba la cátedra complementaria de Muralismo y Arte Público Monumental como opción para los estudiantes que estaban cursando otras especialidades –pintura, dibujo, escenografía, escultura, cerámica o grabado-. Este taller de alcance cuatrimestral, aún conserva uno de sus objetivos fundacionales: complementar los saberes disciplinares que vienen trabajando los cursantes, muchos de ellos artistas y/o futuros docentes de arte. Era fundamental entender el formato complementario de la especialidad como parte activa de un entramado que convive, se nutre y ofrece abordajes alternativos a todas las orientaciones dentro del campo de las artes visuales. Esto significó tomar un conjunto de conceptos y ciertas definiciones nodales vinculadas al Arte Público y reflexionar críticamente sus alcances a través de trabajos de producción en el taller con estudiantes provenientes de distintas disciplinas. O sea, no se trataba de enseñar, por ejemplo, sólo técnicas y materiales propios del muralismo y el arte público para luego realizar micro experiencias en el espacio urbano tal vez muy “atractivas”, “expresivas” y “sensibles” pero poco significativas en términos de producción de conocimiento.

En el contexto actual, las contraposiciones sensible/inteligible y práctico/teórico son impensadas. Las manifestaciones del arte construyen múltiples sentidos y la educación artística debiera apuntar al desarrollo de saberes donde lo racional, estético, emocional y epistemológico se articulen dinámicamente en un todo. Poner a disposición una mirada que trascienda los límites del muralismo y el arte público tradicional, incluyendo los materiales, soportes y expresiones contemporáneas; fue uno de los propósitos de enseñanza que con más fuerza llevamos adelante.

El programa de la asignatura se organizó en torno a los elementos, procedimientos y operativas del lenguaje visual y la composición para el trabajo en la gran dimensión y en el espacio público. La idea era que con este esquema de contenidos y la práctica de algunas metodologías de producción propias de la disciplina, los estudiantes tuvieran herramientas para revisar sus prácticas específicas y, en todo caso, sumar nuevos abordajes metodológicos propios de nuestra especialidad. Asimismo, cada trabajo de producción y su respectiva entrega para evaluación intentan por un lado, orientar a las y los estudiantes en lo que refiere a estrategias para la presentación de proyectos, maquetas, bocetos y poéticas escritas; sumando alternativas a

su formación como trabajadores profesionales y, por otro, reflexionar en torno a modos de trasposición didáctica de los conocimientos transitados.

En cuanto a esto último punto, entendemos que muchos profesores de taller a veces olvidamos involuntariamente, la importancia de enseñar a enseñar, dejando el abordaje de esta cuestión nodal exclusivamente a las asignaturas pedagógicas o que se vinculan específicamente con la didáctica de las artes visuales. Desde la cátedra somos conscientes que muchos de nuestros estudiantes serán docentes y que, por lo tanto, necesitan herramientas y estrategias pedagógicas específicas de la disciplina. En este sentido, hemos ido constituyendo guías de trabajos de producción que van más allá de la escritura de la consigna, la bibliografía sugerida y los recursos necesarios para llevar adelante la propuesta. En efecto, sumamos en cada caso, la duración de cada proyecto, los propósitos de enseñanza, los objetivos específicos de aprendizaje, los contenidos a abordar y los criterios de evaluación.

a) Duración del proyecto: Entendemos que es muy importante que los estudiantes sepan de antemano con cuánto tiempo cuentan para llevar adelante las estrategias de trabajo para materializar sus proyectos, sean estos individuales o grupales. Como futuros profesionales, es parte esencial del aprendizaje que comprendan la importancia de la organización de los tiempos en función del trabajo a realizar y atender a los distintos momentos de reflexión y producción sugeridos dentro del aula y fuera de sus límites. Una propuesta de producción con tiempos infinitos, reiteradamente reprogramados o no definidos, no se condice con la realidad, genera confusión y desgano, no les permite organizarse y está muy lejos de lo que sucede en el mundo del trabajo actual.

b) Propósitos de enseñanza: Los propósitos presentan las características centrales de la propuesta de producción, orientando y dirigiendo la selección de contenidos y la estrategia de trabajo. Por otra parte, definen lo que el equipo docente pretende del curso y de la puesta en marcha del trabajo propuesto, direccionando y legitimando nuestra consigna. En tanto las y los estudiantes son los principales involucrados en estas definiciones, es importante que entiendan su sentido y de qué se trata el proyecto de producción desde esta perspectiva que visibiliza las intenciones docentes y el compromiso real de la cátedra con la producción a llevar adelante.

c) Objetivos de aprendizaje: En tanto definen lo que los estudiantes obtendrán, sabrán y/o podrán construir a partir de los contenidos ofrecidos y la estrategia didáctica propuesta, son también un modo de indagar en torno a con qué nivel esperamos que el tema sea abordado por ellos y las adquisiciones conceptuales, actitudinales y operativas posibles o esperables. Por lo tanto, su formulación se realiza en estrecho vínculo con los criterios y modalidades con los que sus producciones serán evaluadas. En base a lo señalado, la importancia que revisten nos exige, como equipo docente, una revisión crítica y continua de los mismos atendiendo las particularidades de los diferentes grupos de estudiantes que transitan la asignatura y los cambios contextuales durante las sucesivas cursadas.

d) Contenidos: En un sentido amplio, la explicitación de temas y contenidos involucrados en las propuestas de producción, permite al estudiante retomar saberes previos de asignaturas generales y específicas de su orientación, ponerlos en valor y actualizarlos articulando con los

nuevos conocimientos a lo largo del proceso creativo propuesto. Por otra parte, cuestiones vinculadas con la materialidad, los soportes, los dispositivos, la escala, los procedimientos, las herramientas y las técnicas, son interpretadas por los estudiantes al seleccionarlas y organizar esos insumos con una determinada intención discursiva. Cabe señalar que la estructura de los trabajos de producción está organizada de modo que los contenidos se articulen y profundicen su sentido a lo largo de los distintos proyectos de trabajo. Más allá de los contenidos disciplinares específicos, apuntamos a la apropiación de conocimientos vinculados con la reflexión y análisis crítico de los discursos visuales contemporáneos, teniendo en cuenta la variedad de contextos históricos, sociales, políticos y culturales en los que estas obras emergen, circulan y se desarrollan.

e) Evaluación: La evaluación es un proceso epistemológico complejo que nos permite una posterior reinterpretación de la propuesta de enseñanza a fin de ajustar o fortalecer determinadas decisiones didácticas. Esta instancia reviste una enorme importancia para la cátedra porque se desarrolla en dos tiempos distintos y complementarios: a lo largo del proceso de producción, estimulando desde la intervención activa y frecuente de los docentes la autoevaluación y co-evaluación entre pares; y al momento del cierre del proyecto a través de la entrega final y completa de la producción artística. En el primer caso, intentamos establecer una comunicación más directa y democrática docentes-estudiantes y estudiantes-estudiantes para orientarlos y reflexionar de modo individual y grupal acerca de sus dificultades y progresos, con el fin de reconducir sus procesos creativos, revalorar su propia realización, sus posibilidades y potencialidades y las de sus compañeras y compañeros.

Desde nuestra perspectiva, la entrega final de cada trabajo de producción se configura como un momento especial de aprendizaje en el cual, habiendo explicitado previamente los criterios de evaluación y luego de haber acompañado los procesos creativos de los estudiantes; nos encontramos –ellos y nosotros- con la presentación de sus producciones particulares y cómo funcionan respecto a las propuestas visuales de sus pares. En este sentido, insistimos en fortalecer la idea de diseñar estéticamente la exhibición del resultado artístico de sus proyectos entendiendo, por un lado, que cada una de las decisiones de diseño que tomen suman sentidos a su propuesta y, por el otro, los prepara para la adecuada presentación de futuros proyectos profesionales en el universo laboral.

Sumar a la presentación de cada trabajo de producción un marco teórico inaugural que complemente y actualice saberes adquiridos, revelando los nuevos contenidos a través de artistas y obras referenciales de distintos períodos, regiones y ramas del arte complementando con producciones de estudiantes de cursadas anteriores; nos permite compartir los nuevos conceptos desde una perspectiva abierta y participativa. Al tiempo que sumamos vocabulario técnico específico, ofrecemos bibliografía a consultar, indagamos acerca de los intereses, alcances y límites formativos de los estudiantes y presentamos el proyecto a desarrollar, sus tiempos, criterios y modalidad de evaluación.

Por otra parte, se podrá apreciar que en los capítulos III y IV hemos ido incorporando actividades iniciales que de algún modo, prologan la producción principal de la consigna a trabajar.

En efecto, implementar esquicios individuales y grupales a desarrollar y finalizar en un encuentro genera en los estudiantes un acercamiento experimental más directo, inmediato y libre con los materiales, soportes y recursos. Al mismo tiempo, supone una potencial fuente de insumos, propuestas compositivas y temas a profundizar en el trabajo de producción posterior.

La metodología de trabajo hasta aquí presentada, el avance de las tecnologías de información y comunicación en todos los ámbitos de la vida y el estrecho vínculo de los jóvenes con los nuevos medios; nos condujeron a la incorporación de herramientas, soportes digitales y redes sociales a la dinámica del taller, casi de modo natural. Atendiendo a la imperiosa necesidad de generar un ámbito de aprendizaje que articule con el mundo real, los docentes nos encontramos aprendiendo y actualizando nuestros saberes tecnológicos, muchas veces a través de la riqueza vincular que genera el intercambio con los estudiantes. Primero fue a través de un blog que si bien al principio funcionó, su dinámica limitaba las posibilidades de sistematizar la comunicación con el grupo, las imágenes y la información del modo que necesitábamos. Luego organizamos una página en la red social Facebook para inmediatamente después constituir un grupo cerrado de la cátedra en la misma red que nos permitió subir con facilidad todos los materiales de estudio, las guías de trabajos de producción, las imágenes, textos y videos de artistas referenciados en el teórico y las obras realizadas por los estudiantes. Además nos permitía compartir actividades del ámbito académico, convocatorias de interés, organizar eventos y una comunicación más rápida con los estudiantes. Si bien este espacio sigue vigente, la migración de los jóvenes a Instagram desde hace un par de años, nos instó a generar también un perfil en esa red cuya dinámica y alcances son distintos -y novedosos para nuestra generación- pero efectiva a los efectos comunicacionales y, como veremos en uno de los capítulos, un espacio público abierto para la circulación e intervención artística.

La incidencia de la tecnología en nuestra cátedra no se limitó a la presencia y la comunicación del taller más allá de sus límites físicos ni se restringió su uso como herramienta para presentaciones digitales y/o audiovisuales. Progresivamente se ha ido incorporando a los procesos de maquetización, dibujos técnicos de plantas y bocetado, edición de imágenes digitales, fotomontajes, diseño de publicaciones y producciones audiovisuales realizados por los estudiantes.

Por último, presentamos a continuación cómo se encuentra organizado el libro de cátedra que presentamos y una breve síntesis de cada uno de sus apartados.

En el capítulo I se presenta un conjunto de aproximaciones a la definición de espacio y sus categorizaciones y diferencias en relación con los conceptos de emplazamiento, lugar, no lugar y contexto. Se reflexiona además, en torno a la articulación de algunas de sus posibles tipologías: público-privado, abierto-cerrado, real-virtual, a fin de problematizar estos pares de “aparentes opuestos” para avanzar sobre la permeabilidad de sus límites en la actualidad. Por otra parte, se presenta el espacio del arte como construcción ficcional y se reflexiona en torno al compromiso del productor de arte en el ámbito público.

En el segundo apartado, “La permanencia de lo efímero”, se da cuenta de experiencias monumentales donde se resignifican las relaciones entre la materialidad, lo efímero en tensión con

lo permanente, la memoria y el espacio público. En este sentido, se retoma la idea de espacio del arte como condición imprescindible para estudiar la categoría tiempo en la contemporaneidad. Por otro lado, se ponen en valor las alternativas de materiales nuevos y tradicionales, la variación de soportes y emplazamientos para sumar significados a las producciones visuales.

El capítulo III presenta experiencias de taller realizadas en torno a alternativas al bocetado tradicional y la maquetización para la presentación de proyectos artísticos para el espacio público que exceden la bidimensión. Reflexiona acerca de la importancia de la instancia de reproducción en una propuesta artística que pretenda trascender el relato estereotipado o efectista y, por otra parte, revela el rol cada vez más protagónico de la tecnología digital en esta etapa.

“La intensidad significativa de las siluetas y las sombras”, al tiempo que presenta un marco teórico en torno a la luz y la sombra como recursos materiales y expresivos en el arte y el diseño; da cuenta de una serie de trabajos de producción propuestos por la cátedra que articulan el uso de diferencias de escala, valor, contrastes, superposiciones y transparencias con la posibilidad de distintas lecturas en términos espaciales. Por otra parte, evidencia los cambios de relación del referente respecto a su proyección a través de encuadres, estilizaciones, transformaciones y síntesis.

El quinto y último capítulo, reflexiona en torno a la importancia que reviste la producción escrita de poéticas que den cuenta de los procesos creativos transitados a fin de dar forma a una determinada propuesta visual. Estos programas operativos funcionan como fundamentos conceptuales de un conjunto de decisiones estéticas que dan forma al objeto artístico. Por otra parte, como espectadores-usuarios, nos acerca más a las intenciones del autor y al devenir de sus procesos interpretativos.

El Anexo suma entrevistas realizadas a productores visuales cuya actividad -de modo parcial o total- se desarrolla en el espacio público. Allí los artistas, Florencia Thompson y Camilo Garbin nos ofrecen sus miradas en torno al trabajo en el ámbito urbano y comparten sus procesos creativos.

Las experiencias que se presentan a continuación proponen generar distintas aproximaciones a las variables tiempo, espacio y materia desde una perspectiva contemporánea a fin de repensar sus implicancias en torno a lo efímero, la construcción de monumentalidad y la resignificación de los espacios públicos.

Referencias

- Maddonni, A. (2017) El tiempo y la materia en el arte contemporáneo. Posibles abordajes en la formación de los profesores de artes visuales. *Revista Matéria-Prima*. Vol 6(1), 98-107
- Palermo A., Carranza F., Maddonni A. (2013). Clase Nro 2: El cómo, el para qué y el qué en la construcción de propuestas didácticas con TIC. *Módulo II Artes Visuales y TIC Formación*

Docente. Especialización docente de nivel superior en educación y TIC. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.

Palermo A., Carranza F., Maddonni A. (2013). Clase Nro 6: ¿Qué, cómo y cuándo evaluamos? Módulo II Artes Visuales y TIC Formación Docente. Módulo II Artes Visuales y TIC Formación Docente. Especialización docente de nivel superior en educación y TIC. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.

CAPÍTULO 1

Espacio Público/Espacio del arte

Patricia Medina, Laura Verón y Alejandra Maddonni

El espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las que se construye la vida, y, por lo tanto, sobre las que se debe construir el arte.

NAUM GABO y ANTOINE PEVSNER, Manifiesto Realista

El espacio público, dependiendo de la disciplina desde donde se lo aborde, encuentra variaciones en su definición. Desde una mirada social podría definirse como el espacio vinculado a la democracia, que se ofrece para el encuentro, un espacio donde la sociedad debe y puede manifestarse libremente con objetivos y funciones específicas que portan y refuerzan una simbología que construye la idea de ciudadano. Este espacio, confluencia entre lo público y lo privado, evidencia los modos de vivir, habitar y relacionarse de las sociedades. “La experiencia urbana pone en escena la dialéctica interminable de lo privado y lo público. Marca la relación siempre reiterada del adentro y el afuera, una capacidad de apertura que corresponde a una liberación” (Mongin, 2006, pp.42-43).

Lo público podría ser definido como lo relativo a la comunidad, lo que es del interés y de acceso a todos. Es un medio para acceder a la ciudadanía reactualizando acuerdos de convivencia. En este sentido, la concepción de Hanna Arendt (1958) resulta oportuna a los fines de este marco conceptual. Ella define este tipo de espacio como lugar dialógico y plural -similar a una mesa que reúne pero también separa-, de disputa contrahegemónica, donde la igualdad pasa por la posibilidad de manifestar las diferencias. Allí acontecen reuniones y asociaciones para reclamar derechos y producir acciones emancipatorias que puedan llegar a instalarse en la agenda del espacio político que se configura como un espacio público institucionalizado, regulado por leyes (Arendt, 2009, p. 62).

La manera en que los actores representan y se apropian de un territorio en común revela cuestiones fundamentales a la hora de caracterizar el espacio público. Cuando se lo aborda, se puntualiza sobre el espacio usado, ocupado, o sea, territorializado.

Desde los primeros años de la última restauración democrática en nuestro país hasta nuestros días, se perciben, de manera creciente, acciones de reapropiación del espacio público como lugar de intervención artística y como ámbito de convivencia y socialización. Manifestaciones populares, estudiantiles, sindicales y políticas, encuentros y debates en centros culturales y locales partidarios, centros vecinales, clubes de barrio, plazas y presentaciones artísticas

multitudinarias en espacios abiertos; se presentan como parte de la articulación dinámica de lo público y lo privado; generando sentidos estéticos y estructuras comunicantes y configurando el terreno de creación de la cultura. Lo público, ámbito de encuentros y desencuentros, se exhibe como el modo de participar colectivamente en la construcción del mundo. Su apropiación es un marcar territorio convirtiendo el espacio vacío en lugar con sentido donde los sujetos productores preservan y construyen identidad.

El espacio público es una construcción histórica y simbólica en continua transformación, en el que grupos de sujetos pueden alcanzar visibilidad pública, buscar reconocimiento, realizar sus demandas y participar de la creación del espacio urbano. Es parte de su dinámica que los grupos y personas diriman sobre todas las cuestiones objeto de debate público. Es el escenario de la cultura urbana, donde se ejerce la ciudadanía y en el cual se conjuga lo cultural, lo social, lo político y lo arquitectónico, invitándonos a pensarnos en clave interdisciplinaria.

Por otra parte, es primordial acercarnos a una posible definición de Arte Público. En tanto es un tipo de producción pensado y producido para el espacio público, su manifestación en este entorno persigue un diálogo entre el territorio en el que se inscribe y quienes lo habitan. Diálogo que se ve posibilitado a partir del trabajo de cada artista con ese espacio y en el contexto social, político y cultural en el que se realizan las obras; así como también por sus búsquedas personales, conjugando y condensando todos los aspectos en una misma construcción espacial.

El arte público puede pensarse como la estrategia artística que permite comunicar lo que sucede con los gustos, valores, tomas de posición, hábitos, interactividades, vínculos y experiencias de un determinado grupo humano. Según Eduardo Grüner, expresa las expectativas de una comunidad, por lo que no existiría el absoluto de una memoria individual sino que cada memoria es una encrucijada polifónica de memorias de otros, constituyéndose una y otra vez en memoria colectiva. Es a la vez reflexión y mirada, genera quiebres en la percepción cotidiana del ámbito público, renovando los hábitos y conductas de los ciudadanos (Grüner, 2001, p.51)

El arte en el espacio público convoca activismos y propicia la irrupción espontánea. Trabaja en una doble línea. Por una lado construye un espacio ficcional que le es propio a la obra misma mientras que, por el otro, resignifica un espacio que ya implica de por sí una ficción de mayor envergadura al ser soporte de una representación simbólica colectiva.

Las mañanas platenses suelen tener como rasgo esencial el tránsito a traviesa por la Plaza Moreno. En el centro se encuentra emplazada la piedra fundamental eje rector de todo el entramado de la ciudad. Esa piedra con su forma cuadrada casi perfecta amaneció una mañana convertida en un "jardín floreado". Tal situación, percibida como algo fortuito por los transeúntes coincidió con un 21 de septiembre. Este contexto fue lo que le dio sentido a su aparición que las noticias del día describieron como "intervención artística". La sorpresa y lo inusual alteraron la percepción cotidiana de un entorno que suele perder sus cualidades por el hábito. Lo que ocurrió a partir de esta intervención fue la pro-

vocación en el transeúnte -ahora bien llamado espectador- de un efecto de extrañamiento (Patricia Medina, La Plata, 2019).

La noción de espacio construido se hace evidente. Este ejemplo nos invita a pensar al espacio de la obra como un espacio de ficción autónomo construido con una clara intención metafórica. A diferencia de otras modalidades de representación, el entorno donde la obra se emplazará es parte esencial de su intencionalidad y del sentido metafórico que encierra. Este entorno, traducido aquí en espacio público ya no será un dato menor sino que va a delimitar y organizar conceptual y formalmente -predominando uno por sobre otro según sea el caso- la materialidad elegida, los procedimientos y los recursos con los que se trabajará en la futura propuesta artística.

Por otra parte, la producción artística en el espacio público implica una enorme responsabilidad: crear una imagen compromete nuestra configuración no sólo como sujetos individuales sino también sociales, manifestando y poniendo a disposición la idea que tenemos del mundo, del otro y de nosotros mismos. Al mismo tiempo, actualiza y transforma simbólica y físicamente un espacio de apropiación colectiva expresando significaciones y valores que hacen al contexto cultural.

Existe un conjunto de determinaciones sociales -definidas como dispositivo- que influyen en la relación del espectador con la imagen: los medios y técnicas de producción, sus modos de circulación y reproducción, sus ámbitos de acceso y los soportes de difusión. Una de las funciones del dispositivo es gestionar la tensión que genera el contacto entre el espacio del espectador y el espacio plástico, regulando la distancia psíquica entre el espacio plástico y el espectador. (Aumont, 1992, p.143)

Desde esta perspectiva, el rol del espectador también cambiará. La actitud del usuario respecto a la obra se constituye como un rasgo esencial: los espectadores se “encuentran” con la obra en el ámbito público; no como parte de un público aficionado, un público que “busca” y “elige”. Esta característica del “encuentro casual” con el hecho artístico, provoca asombro a la vez que desautomatiza la percepción forzosamente. El espectador no sale a buscar. Tampoco suele tener una consigna de visión pre establecida -tan bien intencionada y dirigida por los textos curatoriales- si no que, por el contrario, es irrumpido por la obra en un espacio que lejos de percibirse en clave de ficción, se torna evidente por un efecto de extrañeza.

Las intervenciones constituidas como acción política adquieren otras modalidades de trabajo en el espacio público, alterando los órdenes de habitualidad y transformando a la ciudad en un escenario donde las proposiciones artísticas establecen un diálogo con el transeúnte ocasional, a la vez espectador desprevenido (Alonso, 2000, p.4). En el video Arte Público/Arte Político del programa televisivo Arte en Construcción (<https://www.youtube.com/watch?v=dm2OQlq8Wo&list=PLQ50RoE8QRtulRoormszsDdtTP9Yu9HqX>), Néstor García Canclini propone como una de las tareas del arte la de generar lugares significativos para que la ciudad tenga más sentido; buscar los intersticios, los lugares de cruce, para hacer ver, en medio de la confusión y el desorden urbanos, aquello que amplifique nuestra experiencia.

En este punto, puede resultar de interés destacar la postura que la artista argentina Graciela Sacco (1956-2017) tenía respecto a sus acciones artísticas en el espacio urbano. Prefería llamarlas interferencias, no intervenciones ya que su intención como productora visual no era irrumpir, imponer o provocar. La imagen que interfiere, perturba, se materializa en cualquier intersticio de lo cotidiano, habitando los cruces de las porosas fronteras interculturales donde conviven otras formas y otros discursos.

Sacco trabajó con los códigos propios del lugar generando una vibración visual que no le es indiferente al transeúnte. Su gesto perturbador, bajo la forma de transferencias, impresiones o proyecciones de imágenes sobre diferentes objetos, arquitecturas y contextos, se basan en la estética de los medios masivos de comunicación. Suspende la continuidad de la trama visual urbana provocando en el transeúnte cierto estado de angustia e incertidumbre (Ciafardo, Musso, Maddonni, 2015, p.2). Sus interferencias interrumpen, se apropian de los códigos propios del lugar generando inquietud visual en la continuidad de la trama cotidiana. Se constituyen como formas de señalamiento disruptivas de la lógica instituida y del funcionamiento normalizado de la sociedad. (Weschler, 2014) (<https://gracielasacco.com>)

Desde los vanguardias modernas hasta hoy, muchos fueron los artistas y colectivos de arte que han propiciado con sus producciones la reinserción y articulación activa del arte con la vida. La estrategia orientada a trabajar en el espacio público fue clave al respecto. Los mapas surrealistas primero y los situacionistas después, por ejemplo, han mostrado el interés del arte por la experiencia subjetiva de la práctica territorial y su representación.

En este sentido, un conjunto importante de artistas contemporáneos latinoamericanos han necesitado recuperar este espacio para construir sentido social interpelando con sus obras el discurso hegemónico por un lado y buscando involucrar activamente al transeúnte/espectador, por el otro.

A diferencia de lo que ocurre en los países centrales donde gran parte de este tipo de manifestaciones son planificadas y subsidiadas por organismos privados y/o públicos - preconfigurando emplazamientos organizados oficialmente y con el confuso objetivo de estetizar el espacio-; en Latinoamérica las propuestas artísticas urbanas se organizan, en gran medida, al margen de las organizaciones oficiales, integrando correspondencias y tensiones de la vida pública en las obras visuales y eludiendo la legitimación del circuito artístico hegemónico. El alejamiento del circuito artístico tradicional por parte del arte urbano, no sólo implica un cambio de ambiente sino la reconsideración de la obra en función de sus relaciones con el entorno socio-político y cultural para el que ha sido creada (Alonso, 2000, p. 2).

Encuentros y diálogos con artistas urbanos

En el mes de noviembre del año 2018 el artista platense Luxor (<https://www.soyluxor.com.ar>), quien desarrolla trabajos en el espacio público individuales y participando en colectivos de artistas, ofreció una charla acerca de sus procesos productivos a las y los estudiantes de la cátedra. Se

autoddefine como una herramienta, en línea con la idea que el arte debe ser una herramienta a compartir, para construir con los demás, para que todas las personas estén mejor.

Su postura, lejos de los mega-eventos graffiteros o muralistas, se acerca a la idea de unir el arte con la vida: “para que una pintura sea mural tiene que estar en los lugares donde pasa la vida de las personas” afirmó el artista en aquel encuentro. Su imagen no se puede ni se debe imponer sino que el diálogo con los vecinos como parte de la producción, orienta los temas y motivos respecto a qué quieren ver en su barrio. Intenta que la pintura mural ocupe un lugar importante entre las clases populares, como lo tienen la música o el fileteado.

Suscribe a la frase, lema de movimientos estudiantiles y feministas, “lo personal es político”. En sus obras en el espacio público destaca y visibiliza algunas cuestiones y problemáticas sociales ligadas al feminismo, la inundación de la ciudad de La Plata en 2013 y los chicos que viven en la calle, entre otros. Prefiere usar el término “pintadas” en vez de murales para no ceñir sus trabajos a la rigidez de los cánones del muralismo tradicional ni a los del graffiti.

Cuando decidió ampliar el lenguaje de sus pintadas, optó por el modo serigráfico para traspolarlo a cualquier tipo de superficie: piensa la figura en negro y el fondo por separado con una paleta de valores altos para que la imagen pueda ser percibida a distancia. Cuando elige la serigrafía pictórica como modalidad de trabajo, la fuerza de la línea es la protagonista, dejando de lado los plenos planos y apostando al contraste de temperaturas cromáticas. Líneas valorizadas, continuas, discontinuas y líneas como elemento textural, son algunos de los modos en que este elemento plástico se presenta. La línea de contorno refuerza la visualización de las formas y figuras en la distancia a través de un fuerte contraste figura-fondo. Esta misma línea jerarquiza recorridos, lecturas y planos espaciales que se apoyan también en la saturación del color, en planos texturados y grandes figuras que suelen ocupar el centro de la composición. Cuando en sus obras aparece el texto, piensa la frase como un anclaje de la figura, como consecuencia de ella y no como una figura más.

Le importa la construcción de una imagen clara, accesible a todos los ciudadanos, que permita una reflexión y un cambio de actitud ante las situaciones sociales puestas en relieve. Casas, escuelas y grandes muros contienen las obras que interpelan al transeúnte.

Muros, ochavas, ventanas y puertas funcionan como soporte, sin condicionar ni limitar la composición. En general, se muestran como un gran lienzo donde los accidentes arquitectónicos pasan desapercibidos integrándose a la pintura y, en algunos casos, las molduras funcionan como marco de la imagen.

La síntesis de las formas generan una imagen que roza lo planimétrico, construyendo espacialidad a partir de cambios de escala, superposiciones y gradientes de valor mayormente dado por las texturas. La obra de Luxor es reconocida por el ciudadano común, su identidad fue construida a partir de las más de doscientas obras que podemos apreciar en los recorridos que la ciudad ofrece.

Otra experiencia de alto impacto fue la de Figurones (figublog.blogspot.com), colectivo de artistas y diseñadores que se formó en el 2005 en la ciudad de La Plata y se desarrolló hasta el año 2012, aproximadamente.

Su nombre deriva de las figuritas de álbumes coleccionables y su carácter de repetición, operativa que adoptaron en buena parte de su producción. Desarrollaron diferentes intervenciones en el espacio público a lo largo de su existencia, cambiando los modos de producción.

En sus comienzos trabajaban en su espacio de taller proyectando diapositivas y fotos sobre papel armando formas y figuras que devenían luego en un tipo de afiche que se emplazaría en cualquier muro de la ciudad, generalmente por encima de la línea de horizonte del transeúnte común. Este punto de vista reforzaba la pregnancia de las figuras, que presentaban además sobresaturación de color y línea de contorno. La mayoría de las veces el recurso lingüístico completaba y sintetizaba el mensaje, ligado a la idea de publicidad.

Se proponían hacer un arte callejero que generara un extrañamiento en los ciudadanos que transitaban sus recorridos cotidianos y destacaban por su carácter efímero.

Uno de los referentes de Figurones, el artista visual Camilo Garbin, participó, como Luxor, de las charlas que se organizan desde la cátedra para compartir con los estudiantes el devenir de sus procesos de producción. Garbin, además, suma experiencias y relatos en torno a las obras del colectivo en la entrevista que le realizáramos oportunamente y a la que se puede acceder en el Anexo de este libro.

Tanto el espacio urbano como la producción artística son construcciones con dinámicas propias y en continuo cambio que, al funcionar de manera conjunta suponen interacciones complejas conformando un entramado autónomo, culturalmente mutable y fuertemente vinculado con tiempos heterogéneos. El espacio del arte supone entonces, una construcción ficcional que, a través de las decisiones compositivas del artista, propone nuevos mundos posibles, otros modos de ver y vivir la realidad social, cultural, política y económica del contexto en el que interviene.

Referencias

- Alonso, R. (2000) La ciudad-escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana". Jornadas de Teoría y Crítica. La Habana: VII Bienal de La Habana. Recuperado de http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php
- Arendt, H. (2009) La esfera pública: lo común. En *La condición humana* (pp.59-95) 1era ed. 5ta reimp. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, J. (1992). El papel del dispositivo. En *La imagen*. (pp.169-206). Barcelona: Paidós.
- García Canclini, N. (2008) Arte Público/Arte Político II en *Arte en Construcción*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=eKbBtYIKkq0>
- Grüner, E. (2001) Arte/Memoria/Repetición. En *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. (pp. 48-54) Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Jiménez, J. (2002). Pensar el espacio. En catálogo exposición *Conceptos de l'espai*. Barcelona: Fundación Joan Miró (pp. 82-86).

- Maddonni A. (2019) Migraciones, pasajes e interferencias en la producción de Graciela Sacco. En *Revista CROMA*, 7(14), 22-30. Portugal: CIEBA
- Maddonni, A. (2006) *Intimas cartografías porteñas*. Tesis de grado inédita.
- Maderuelo, J. (2008) La idea de espacio. En *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. (pp.42-108) Madrid: Akal/Arte Contemporáneo.
- Mongin, Oliver (2006) La condición urbana: la ciudad a la hora de la mundialización. (pp.42-43) Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Weschler, Diana (2014) Nada está donde se cree... En *Graciela Sacco. Nada está donde se cree....* Buenos Aires: EDUNTREF. Recuperado de <https://proyectos.banrepcultural.org/graciela-sacco/es/exposicion/nada-esta-donde-se-creepor-diana-b-wechsler>

CAPÍTULO 2

La permanencia de lo efímero

Laura Verón y Alejandra Maddonni

Las asociaciones específicas entre materialidad y formas de representación artística que se han estabilizado a lo largo de la historia, han cercenado por mucho tiempo la potencia significativa que nos ofrece el material y la importancia de su adecuada elección en los procesos de producción artística. Esta adecuación, lejos de responder a las asociaciones disciplinares tradicionales (pintura-óleo, escultura-mármol, por ejemplo) va a dar cuenta de su poderosa incidencia simbólica en la compleja trama de relaciones que se establecen a partir de las decisiones compositivas del autor.

Los temas a abordar en una producción visual se repiten a lo largo de la historia: amor, injusticia, trabajo, poder, vida, muerte. La diferencia reside en cómo se materializaron en cada época y cultura, con qué mirada del mundo se expresaron y de esto da cuenta no sólo la elección de los materiales sino también la técnica y la escala elegida (De Santo, 2009)

Cuando se altera el uso frecuente de un material en obras fuertemente vinculadas con la tradición disciplinar y se lo sustituye por materiales de otras áreas de la producción humana como por ejemplo del universo de la construcción, de la industria, etc.; se produce una ruptura con la convención (Medina, Dillon, Ciafardo, 2011). El uso de materiales no convencionales altera las normas establecidas, poniendo en cuestión los vínculos estancos entre tradición disciplinar y sus códigos de representación, al tiempo que produce un extrañamiento en la expectativa social, despertando en el espectador otras resonancias significativas.

Cada cultura jerarquiza de un modo diferente los materiales. En el prólogo del libro "Hacia una teoría americana del arte", Adolfo Colombres (2004, p.18) puntualiza que el arte americano ha recurrido con frecuencia a la utilización de materiales efímeros y a la poética de su transitoriedad, para expresar la fugacidad de la condición humana. Marca, en este sentido, una diferencia importante respecto a la tradición occidental para el cual los materiales nobles se configuran como esenciales en función de su resistencia a la acción del tiempo que los hacen vehículos adecuados para representar su aspiración a la inmortalidad de la obra.

"Necesito estar adentro de la obra con alma y cuerpo". Lo expresado por el artista visual y profesor de dibujo Gabriel Busquets no sólo tiene que ver con sus reflexiones en torno a sus procesos productivos, sino también con la experiencia que compartió con la cátedra durante una jornada de trabajo en el mes de setiembre del año 2017. Más de cuarenta estudiantes se

apropiaron del patio de la sede Fonseca de la Facultad de Artes y con la coordinación de Busquets llevaron adelante una obra efímera de gran tamaño.

Sin bocetos previos, el grupo consensuó en el momento qué imágenes iba a trabajar en el piso del lugar. El material, tiras de papel humedecido, iba delineando figuras de gran tamaño, sólo perceptibles desde la altura. La escala, en tanto tamaño de un objeto comparado con el de otro objeto, con un estándar de referencia o con el lugar de emplazamiento; repercute directamente en la manera de percibir ese objeto y en la diversidad de relaciones que el espectador/transeúnte/intérprete establece con su presencia.

La dinámica de trabajo implicó la formación espontánea de grupos cuyos miembros iban intercambiando sus roles: algunos organizaban las formas con el material a mano o con una herramienta casera para desplazarse con el rollo, otros humedecían el papel y/o el soporte en el recorrido, mientras que cada tanto de a dos o tres subían al tercer piso a ver el proceso para ajustar algunos tramos de la imagen. Desde allí definieron, por ejemplo, que las figuras necesitaban algo más para percibirse mejor. Entonces, el papel de diario yuxtapuesto conformó planos texturados que enriquecieron los contrastes.

Los cuerpos de los productores fueron elementos claves en el proceso. Como en una enorme performance, formaban parte fundamental de una obra que iba creciendo con sus desplazamientos. Por otra parte, el papel, generalmente utilizado como soporte, en este caso dibujaba frágiles contornos de distintos espesores.

Como en toda producción efímera, retener sus imágenes a lo largo del tiempo a través del registro del proceso se torna fundamental. En este sentido, el uso de la tecnología fue clave: una cámara fija y una filmadora generaron registros fijos y audiovisuales de cada tramo del trabajo que luego fueron organizados y editados digitalmente para, finalmente, ser compartidos en plataformas de videos y redes sociales como espacios de exposición y circulación virtual. Los registros generados, además, fueron elementos importantes para reflexionar acerca de la totalidad del dispositivo necesario, esencial y constitutivo de la “apropiación del lugar”. Las cuestiones de escala y los aspectos referidos a la construcción monumental - elementos visuales tradicionalmente constitutivos del arte mural- se vieron reconfigurados por su desplazamiento hacia un formato, una duración, un modo de representación, un soporte y un circuito de exposición y circulación que trascienden la lógica disciplinar clásica. (<https://www.youtube.com/watch?v=Ytqr6j-75NQ&feature=share>)

La experiencia evidenció lo que Gabriel Busquets sostiene respecto a la producción artística: imaginación y libertad como recursos fundantes. Libertad de elegir hacia dónde ir: renunciar al acabado de la forma, renunciar a la verosimilitud, renunciar a lo establecido, renunciar a los prejuicios respecto del arte, a lo sistemático, al virtuosismo. Recuperar la poesía a través de un concierto de elementos plásticos que logren conmover al espectador.

Monumentos, materialidad y Memoria

En el capítulo I referíamos al arte público y su estrecho vínculo con la memoria. Esta relación nos invita a reflexionar en torno a la construcción de la memoria de los pueblos y la complejidad y riqueza de su diálogo con el lugar donde acontece. Tradicionalmente, el monumento se presentó como una de las formas de objetivación de la memoria. Así entendida, la memoria sería la representación del pasado concentrada en un objeto. Esta concentración organiza, de algún modo, una delegación: la memoria es patrimonio institucional. Si entonces, la memoria se reduce a su representación monumental, está concentrada y reducida a unos objetos y existe solamente donde fue preestablecida por el urbanista, el funcionario o la institución de turno.

Ahora bien, si acordamos que la memoria es algo vivo y en continua conformación, entonces está conformada por materialidades, marcas y afectaciones colectivas varias. Por lo cual, la memoria urbana es la ciudad misma y no una construcción fija, objetual y terminada. Es un diálogo complejo e indeterminado entre espacio y tiempo. Es un fenómeno político y, por tanto, un territorio en disputa.

En este punto, resulta oportuno señalar que el monumento con su origen moderno y heroico fue desplazando su valor tradicional, rompiendo de algún modo con su carácter solemne y conmemorativo e independizándose de su determinación testimonial a partir de la crisis de las representaciones post-vanguardias. Se pretende activar otros sentidos para sentir el vacío, descentrando la pura visualidad como única opción para “representar”. Quebrado el paradigma en torno de la mimesis con la realidad y cuestionada la lógica de la conmemoración a partir de las discusiones en torno a los terribles y dramáticos acontecimientos del siglo XX como el Holocausto; se reconstruye un nuevo arte público monumental y se establecen nuevos criterios de permanencia.

“Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (Adorno, 1951). Las discusiones a partir de los años 80 se centraron no tanto en si el peso de determinados pasados puede representarse o no, sino a cómo y con qué procedimientos se lleva adelante dicha representación.

A partir de esa década, fuertes cuestionamientos tensionaron la legitimidad de las formas canónicas de representación de los monumentos tradicionales en los ámbitos públicos. Una generación de artistas alemanes post-Holocausto impugnó lo monumental, revisando críticamente las formas de rememoración que representaba y cuestionándolos como lugares de contemplación y retraimiento. Problematizaron los preceptos tradicionales que los monumentos debían observar: ser lugares de recogimiento, inmortales como los materiales que los constituyen, símbolos políticos perdurables que hablan del pasado de modo maniqueo (Melendo, 2009, p.1). En la épica narrativa tradicional, la fortaleza e inmortalidad connotadas en los materiales del monumento –piedra, bronce o mármol– garantizaban la importancia y la duración ilimitada de su discurso. Desde esta perspectiva, el ámbito público se convierte sólo en un lugar de emplazamiento que alberga pasivamente al monumento y el espectador de la obra, en el mejor de

los casos, la contempla ocasionalmente en sus desplazamientos para, más tarde, incorporarla al paisaje como un elemento más, perdiendo así buena parte de su fuerza simbólica.

En este marco, la tradicional noción de obra resulta insuficiente y anacrónica. Se requieren denominaciones alternativas que alberguen gestos que pueden ser efímeros, colectivos e itinerantes y que contrarían la tipificación clásica de aquello que puede ser una obra de arte. Las expresiones “producciones artísticas” usada por Alejandro Bialokowsky (Bialokowsky, 2008, p.166) o “acontecimientos estéticos” surgen de una resemantización del término a fin de dar cuenta no sólo del proceso creativo y la propuesta desplegada, sino del acontecimiento que éstos generan en los destinatarios. (Melendo, 2009, p.4)

Contramonumento, antimonumento, monumento negativo, son sólo algunas de las nominaciones que dieron cuenta de la necesidad de alejarse de la antigua denominación “Monumento” y sus connotaciones pasadas. ¿Cómo dar cuenta de aquellos que ya no están? ¿Es el vacío el modo en que podemos resolverlo? ¿Es el vacío el que posibilita la representación más justa y poética de la ausencia? ¿Es la ausencia la que interpela a la oralidad para que la memoria siga viva?

Las producciones contramonumentales de los artistas que seguidamente analizaremos proponen otro vínculo entre pasado y presente, cuestionando los parámetros canónicos que definían al monumento. Plantean el problema de lo indecible, la imposibilidad de representar el horror. Impugnan las formas positivas que banalizan lo acontecido para habitar la ausencia, el vacío. Sus propuestas artísticas inauguraron una generación de productores visuales que ponen en evidencia las complejas pero profundas correspondencias entre la materialidad, lo efímero, el lugar de lo público y la memoria; planteando otras formas de conmemoración alejadas de los estereotipos conceptuales y formales.

Jochen Gerz, artista conceptual alemán, es considerado uno de los productores visuales de la memoria por excelencia y forma parte de los artistas que elegimos para trabajar con los estudiantes la cuestión antimonumental. Lejos de intentar petrificar la memoria bajo la forma de un objeto/monumento, sumándola a la tendencia tradicional de la “Gran Conmemoración”; este artista invierte el valor conmemorativo. Muestra el olvido. Exhibe la ausencia tensionando nuestra realidad: el monumento aquí ya no es el “depósito” de la memoria social para que el ciudadano pueda tranquilizar su conciencia. Presenta la fragilidad de la memoria misma bajo la precariedad material de monumentos cuya visibilidad se limita a los letreros que lo indican. Monumentos invisibles: lo real es la ausencia. El sentido se constituye sobre un fondo de ausencia y como obra de la ausencia. Gerz y Esther Shalev elaboran el Monumento contra el fascismo de Hamburgo una de las urbes más destruidas durante la Segunda Guerra Mundial. Construyen un pilar de 1m2 de base por doce metros de altura, coincidente con la altura básica de la ciudad; cubierto por una lámina de plomo. Se entregan volantes invitando a la gente a grabar un mensaje, un pensamiento sobre la guerra a lo largo de su superficie. Gerz había instalado un mecanismo para que el monumento fuera enterrándose de a poco, a razón de dos metros por año. “La función estética del arte es encontrar la verdad. Y la verdad es algo que debe tener voz, hablar.” En el año 1992, la torre se hundió totalmente. Hoy para encontrar el monumento de Gerz tiene que venir alguien a

contártelo. El monumento ha desaparecido, pero la palabra mantiene viva la memoria (Nielsen, 2008). (<https://www.jochengerz.eu/works/monument-against-fascism>)

El artista alemán Horst Hoheisel es aún más radical, al menos en sus declaraciones. Para él, las grandes obras conmemorativas no conservan el recuerdo de las víctimas y su historia sino que lo destruyen. Estos monumentos nos invitan a pensar sólo una vez¹, hablan únicamente de nosotros mismos y se configuran como oportunos instrumentos políticos que no permiten generar un espacio de reflexión continua y viva. La poética de este artista apela al descubrimiento, al uso de todos los sentidos, a marcas de la memoria y huellas que se construyen de silencios y murmullos. Sus monumentos negativos muchas veces son intervenciones efímeras como la proyección de la puerta de Auschwitz sobre la antigua puerta de Brandeburgo (1791), entrada a la ciudad de Berlín, con la que buscó que este símbolo nacional, les recuerde a todos que había otras puertas en otros lugares, que también hay que pensar y recordar.

Desde una perspectiva similar, el artista multimedial mexicano-canadiense Lozano Hemmer utiliza las fachadas de arquitecturas emblemáticas como matrices de relaciones visuales y conceptuales. Estas arquitecturas relacionales efectivizan procesos de comunicación e interacción de los espectadores entre sí y con la obra a través de proyecciones sobre su superficie. El artista usa tecnologías de alta complejidad para activar políticamente y crear situaciones de convivencia y comunicación intersubjetiva en espacios públicos. (Avilés Cavasola, 2010, 42) Su búsqueda está orientada hacia la copresencia y la conexión de diferentes realidades superpuestas sobre arquitecturas que, con estas acciones, actualizan una memoria hasta entonces ajena al contexto del presente. Usando la ciencia y la tecnología, encara sus complejas estructuras artísticas como procesos experimentales en los cuales la escala, la luz y la participación del espectador cobran un protagonismo fundamental. La oscuridad, opera como silencio, momento de latencia y espera.

Su instalación del año 1997, Emperadores Desplazados, utilizó una interfaz "arquitecto" para transformar la fachada del castillo de los Habsburgo en Linz, Austria, a través de una gran proyección animada de una mano allí donde los espectadores señalaban sobre la fachada. Este gesto permitía develar los interiores del Castillo de Chapultepec, la residencia de los Habsburgo en México. La superposición cultural que la colonización impuso a los pueblos de América se ve patentizada en la superposición simbólica de las imágenes proyectadas. La relación de las formas de una y otra arquitectura patentiza la homogeneización colonial. Cuando un usuario presiona el "botón Moctezuma" se produce una especie de anulación poscolonial a través de la proyección de una gran imagen del tocado azteca que ocupa toda la fachada del palacio, anulando las demás proyecciones, con música de Toña la Negra. (Ayala Asensio, 2005, p.4)

La fuente de Aschrott en la Alcaldía de Kassel, es conocida como el primer monumento en forma negativa. La fuente original, con forma de pináculo neogótico de 12 metros de altura, fue

¹ En el idioma alemán monumento es *denkmal* que significa pensar sólo una vez.

obra de Karl Roth y donada en 1908 por Sigmund Aschrott, vecino y empresario judío. Emplazada desde entonces frente al Palacio Municipal, fue destruida por activistas nazis en 1939. Entre 1941 y 1942 miles de habitantes de Kassel fueron enviados a los campos de exterminio. Ante una convocatoria para realizar en dicho espacio un monumento conmemorativo, Hoheisel presenta los bocetos de un proyecto que lejos de formular la construcción de un nuevo objeto, propone reconstruir una réplica de la fuente original para emplazarla en forma negativa. En efecto, la escultural fuente fue reconstruida y por unas semanas los vecinos de Kassel pudieron apreciar sus formas. Luego se la emplazó invertida, hundiendo sus doce metros en el lugar original. El agua se mueve, también de modo negativo, en el interior de esta herida abierta por la fuente. Quien pase y se detenga allí, en el vacío, sobre su base, puede escuchar su discurrir continuo y convertirse, él mismo en espacio de memoria. En estos lugares de reflexión, uno le cuenta la historia al otro y así el entramado de memorias individuales se construye y mantiene viva la memoria y la historia.

Para este artista conceptual marcar un lugar es una manera de crear un monumento. Los enormes monumentos conmemorativos funcionan para congelar la memoria en ellos. Sólo funcionan productivamente cuando se proyectan, cuando se debate en torno a cómo y dónde hacerlos, durante la etapa previa a su construcción hasta los discursos que enmarcan su inauguración. Luego nadie los mira, ni se detiene a reflexionar, son un objeto más de los miles que hay en el espacio público.

La forma que los alemanes destruyeron entre 1933 y 1945 no puede ser recuperada ya, ni mental ni físicamente. La destrucción de la forma de piedra fue seguida por la destrucción de la forma humana. La única manera que encuentro de hacer esta pérdida visible es a través de un espacio perceptiblemente vacío, que represente el espacio que una vez estuvo ocupado. En vez de seguir buscando continuamente una nueva explicación o interpretación de lo que se perdió, prefiero enfrentar la pérdida como una forma desaparecida. Una escucha reflexiva al interior del vacío, del negativo de una forma irrecuperable, donde la memoria de lo que se ha perdido resuena. (Hoheisel, s/f en Malosetti Costa, 2004)

La fuente negativa de Aschrott, monumento que generó críticas, conflictos y reflexión, logró que la historia del lugar se conociera y se mantuviera viva a través del relato de la gente, enlazando memorias individuales, actualizando el dolor de sus víctimas.

En el año 2004, cuando estuvo en Buenos Aires, participó de interesantes debates vinculados a la ESMA y el Parque de la Memoria, donde propuso sacar todas las obras emplazadas, dejando libre el espacio para sólo proyectar una luz hacia el río de la Plata. "Para mí lo único es volver estas luces no hacia los monumentos sino hacia el río, a la corriente del río, que indica éste es el lugar" (Hoheisel, 2004).

El Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado en el Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires se presenta como una herida abierta –como la fuente de Kassel– en zig zag sobre una colina que atraviesa el parque hasta el río. Expresa la imposibilidad del due-

lo, la cicatriz abierta es recorrida una y otra vez por los visitantes que al llegar a la cima de la colina se encuentran con el vacío y la ausencia para referir al pasado. Este contra-monumento dialoga con otras obras interactivas, transitables o arquitectónicas que expresan la permeabilidad de los límites contemporáneos entre escultura, instalación y monumento.

La docente investigadora María José Melendo (2009) en su artículo “Reflexiones sobre lo efímero y lo antimonumental en el arte público actual” analiza la intervención urbana “Mayo. Los sonidos de la Plaza” llevada a cabo en los años 2003 y 2006 en la Plaza de Mayo de la ciudad autónoma de Buenos Aires <https://vimeo.com/80831180> a cargo del colectivo “Buenos Aires Sonora”. (<http://buenosairessonora.blogspot.com/2006/09/un-fragmento-de-mayo-los-sonidos-de-la.html>)

La Plaza de Mayo se configura como uno de los lugares de memoria más significativo, soporte de luchas, tránsitos y resistencias. La apropiación del espacio público - ámbito propicio para que este hacer memoria tenga lugar - llevada a cabo por Madres y Abuelas en rondas y marchas, es acompañada por gestos estéticos de resistencia, denuncia y conmemoración. La intervención a la que referimos es, en palabras de Martín Liut –su director-, un artefacto efímero creado a partir de voces de archivo y documentos vinculados a momentos emblemáticos de nuestra historia desde el 17 de octubre de 1945 hasta los cacerolazos de diciembre de 2001. La plaza, cual palimpsesto de memorias, promueve una fusión temporal de pasado, presente y futuro a través del sonido. (Melendo, 2009, p.6).

Según Liut, corresponde a la tipología arte para sitios específicos dado que implica atender a los aspectos topológicos del lugar, su carga simbólica y su relación con el uso cotidiano de quienes lo transitan. Si bien la intervención tenía la escenografía propia de un acto político, no había palco de oradores sino una especie de montaje polifónico con nueve columnas de sonido dispuestas de modo circular alrededor de la pirámide de Mayo para lograr que el público - envuelto por la reproducción anacrónica de las voces y el sonido en cada una de las escenas de importancia histórica recreadas- se sienta interpelado y reconstruya la información recibida, toda vez que los sonidos se volvían relevantes para quien identifica su historicidad. (Melendo, 2009, pp. 7-9)

Esta activación de la memoria a través de las voces y sonidos nos recuerda la instalación lumínica “En voz alta” de Rafael Lozano-Hemmer en el año 2008 en ocasión del 40° aniversario de la masacre estudiantil en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, México (2 de octubre de 1968). En el lugar, cientos de participantes de la conmemoración hablan, recitan, dan testimonio, cantan por un megáfono que amplifica la voz en tanto un proyector materializa esas voces a través de la luz. Si hay silencio, la luz se apaga, si las voces aumentan, también la intensidad lumínica. Tres reflectores más de alta potencia, desde lo alto del edificio del Centro cultural Universitario de Tlatelolco, apuntan hacia distintos puntos de la ciudad reforzando el impacto de la instalación. La luz transmitía en silencio la voz de los participantes, la gente podía optar por escucharla en vivo a través de Radio UNAM (96.1 fm). Cuando nadie participaba, los tres reflectores sobre el edificio reflejaban archivos testimoniales, entrevistas y producciones de radio arte. (Avilés Cavasola, 2010, p.19). Esta

instalación duró más de un año, extendiendo así la poética de su acción conmemorativa colectiva más allá de los límites impuestos por fechas, desplazándose de cualquier tipo de uso político, para generar un continuo de activación política y producción histórica de la memoria social. (http://www.lozano-hemmer.com/artworks/voz_alta.php)

Visible/No-Visible

La antropóloga argentina Carmen Guarini ha investigado sobre las formas de construcción de Memoria y Olvido a partir del análisis de prácticas sociales visibles para comprender significados no-visibles dentro de dichas prácticas (Guarini 2017, p.103). Desde esta perspectiva, trabajó en torno a determinadas “marcas sociales”, entre ellas las “baldosas por la memoria” en la ciudad de Buenos Aires. Sus antecedentes son dos: las placas metálicas en memoria de los maquis en París y las de Israel.

En diciembre del 2005 se convocó a un lanzamiento público vinculado con la colocación de la primera baldosa en la vereda de la iglesia de Santa Cruz en homenaje a quienes fueron secuestrados-desaparecidos en diciembre de 1976. La coordinadora “Barrios por memoria y justicia” tuvo como objetivo principal la reconstrucción de historias de vida de militantes populares detenidos-desaparecidos o asesinados por el terrorismo de Estado a fin de devolverles su identidad por un lado, y estimular una reflexión en torno a lo que sucedió en nuestro país que se extendiera a las nuevas generaciones.

A través de testimonios y una minuciosa investigación en torno a los recorridos y lugares de vida de cada desaparecido, las marcas en las veredas se configuraban como un elemento material que diera testimonio de su existencia a través de un señalamiento visual que permitiera construir una memoria social. Hablar de ellos a partir del señalamiento en el lugar donde transitó parte de su vida en el espacio público permitiría esta construcción simbólica. (Guarini, 2017, p.110).

Si bien al principio se intentó un modelo uniforme para toda la ciudad, la huella conmemorativa fue variando en su forma y apariencia (mosaico, autoadhesivo, cemento y cerámica). También con el tiempo surgió la idea de memorialización: idea de monumento integrado a la vida cotidiana de las personas, marcas o señalizaciones de la memoria que buscan diluirse en la cotidianeidad; las consignas se fueron resignificando y surgieron nuevos grupos de trabajo que, como bien señala Guarini citando a Marc Augé, se configuran como “guardianes de la memoria”.

En la ciudad de La Plata, en tanto, el proyecto “Baldosas blancas por la memoria” se inició por una convocatoria llevada a cabo por la Subsecretaría de Derechos Humanos de la Municipalidad de La Plata, que impulsó la Ordenanza Municipal N° 10.353 en el año 2010, votada por unanimidad por el Concejo Deliberante. Refiere a la concreción de un “Proceso de marcación y/o señalización urbana de los domicilios o lugares públicos en los que según los registros confeccionados con las denuncias o surgidos de los juicios fueron asesinadas o secuestradas per-

sonas que aún hoy permanecen desaparecidas”. La convocatoria pública, programada a dos vueltas, contó con un jurado integrado por Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, un representante de la APDH La Plata, y asesores de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social y de Bellas Artes de la UNLP. Los artistas seleccionados fueron Florencia Thompson –cuya entrevista sobre este tema se puede leer en el anexo de este libro- y Pablo Ungaro, ambos docentes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

El proyecto “Baldosas Blancas por la Memoria” se materializa a partir del trabajo e investigación de los autores, quienes retoman los rasgos formales de las baldosas de la ciudad y modifican los módulos diferenciándolos de los demás por el material, el color, la textura y la tipografía que aporta los datos de la o las personas detenidas/desaparecidas.

Como en una cartografía, la ciudad funciona como una gran red donde se desarrollan estos señalamientos. La percepción de las baldosas es bien directa sobre todo para quienes hacen su recorrido a pie o en bicicleta, teniendo en cuenta que su tamaño y formato replica el de las baldosas tradicionales de la ciudad. Destacan de las demás porque el gris opaco es reemplazado por el blanco, por su textura brillante, por la aparición del color como mancha en algunos casos, el texto en otros, la foto impresa de la o las personas a quien/es rinde homenaje, datos como el día del hecho y el lema MEMORIA VERDAD JUSTICIA mayormente en bajo relieve.

Podemos señalar algunas diferencias de interés entre las “Baldosas por la Memoria” en Buenos Aires y las “Baldosas Blancas por la Memoria” en la ciudad de La Plata. Mientras en el primer caso, el proceso de marcación atendía los lugares que habían recorrido durante su vida quienes eran detenidos-desaparecidos o asesinados; la propuesta de La Plata señala los domicilios o lugares públicos donde las personas fueron secuestradas o asesinadas según los registros surgidos en las denuncias o los juicios. Por otra parte, en Buenos Aires existe variedad de tamaños y diseños que, a la manera de placas conmemorativas, se suman al entramado de las veredas porteñas; en tanto, las “Baldosas Blancas por la Memoria” respetan el tamaño y características formales de las baldosas tradicionales, destacándose de la trama urbana por el blanco brillante de sus superficies.

En todos los casos, son huellas, marcas visibles por aquellos que ya no están que nos invitan a la reflexión y a la constante construcción de una memoria social y colectiva.

Referencias

- Ayala Asencio, I. (2005) Interactividad simbólica en la obra de Rafael Lozano-Hemmer. Actas Congreso Interacción 2005. Asociación Interacción Persona-Ordenador Recuperado de <https://aipo.es/articulos/5/1222.pdf>
- Avilés Cavasola J. (2010) Voz alta: Rafael Lozano-Hemmer. En Juncio Avilés Cavasola (Ed.) *El orden invisible: arte escena y espacio público. Memoria de los 40 años del movimiento estudiantil del 68*. Tomo II (pp.19-43). México: UNAM.

- Bialokowsky, Alejandro. (2008) Narrativas contemporáneas en instalaciones artísticas y performances: identidad, cuerpo. En Leonor Arfuch y Gisela Catanzaro, Gisela (Comp.). *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. (pp.165-183) Buenos Aires: Prometeo.
- Colombres, A. (2004) Prólogo. En Juan Acha, Alfredo Colombres y Ticio Escobar, *Hacia una teoría americana del arte* (9-32). Buenos Aires: Del Sol
- De Santo, E. (2009) La materialidad y las herramientas en el Lenguaje Visual: sustrato basal del hecho artístico. Recuperado de <https://docplayer.es/22958091-La-materialidad-y-las-herramientas-en-el-lenguaje-visual-sustrato-basal-del-hecho-artistico.html>
- Guarini, C (2017) Cuerpo, memoria y visualidad. Conferencia Magistral, *e-imagen Revista 2.0 Estudios de la imagen* (4)
- Lozano-Hemmer R. (1997) Displaced Emperors Relational Architecture 2. Lozano-Hemmer.com
Recuperado de http://www.lozano-hemmer.com/artworks/displaced_emperors.php
- Malosetti Costa, L. (2004) “La polémica de los monumentos por la memoria” *Revista Ñ. Clarín*. 24 de junio de 2004.
- Melendo, M.J. (2009) Reflexiones sobre lo efímero y lo antimonumental en el arte público actual. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural* (7). Recuperado de <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/176.htm#n1>
- Medina, P.; Dillon M.; Ciafardo, M. (2011) Algunas consideraciones sobre materiales no convencionales. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/75359>
- Nielsen, G. (2008) Jochen Gerz, el artista de los monumentos a la memoria. *ARQA/AR*. Recuperado de <https://arqa.com/actualidad/colaboraciones/jochen-gerz-el-artista-de-los-monumentos-a-la-memoria.html>
- Sztulwark, P (2006) Ciudad Memoria: monumento, lugar y situación urbana. *ARQA/AR*. Recuperado de <http://bit.ly/2AR89Ah>

CAPÍTULO 3

Alternativas de abordajes a proyectos murales en el espacio público

Irene Castro

Este capítulo reflexiona acerca de la importancia de la instancia de reproducción en un proyecto artístico. En este sentido se podrá observar, por ejemplo, el rol cada vez más protagónico de la tecnología digital en la etapa proyectual.

Se presentan experiencias de taller que proponen alternativas al bocetado tradicional para la presentación de proyectos de trabajo mural que desbordan la bidimensión, a la manera de sobrerrelieves o con materiales más vinculados con la producción escultórica como la chapa o el hierro. Desde esta perspectiva, las propuestas de guiones visuales evidencian ritmos y jerarquías de lectura diversos, que exceden el relato estereotipado o efectista a través de la producción de maquetas y fotomontajes.

Posibilidades del cartón

La 5ª Bienal de Arte y Cultura organizada por la Universidad Nacional de La Plata en el año 2018, encuentra a esta Cátedra transitando este trabajo de producción, inmersos además, en un contexto político nacional crítico debido al accionar deliberado de un gobierno neoliberal y conservador que condujo al decrecimiento e involución en gran parte de las áreas. Períodos de lucha y marchas en defensa no sólo del salario docente sino de la educación pública en general, con grandes pérdidas de derechos en todos los sectores laborales y culturales en particular.

Ante una realidad urgente, la creatividad se vio afectada por las condiciones dadas: escases de recursos materiales que agudizó las posibilidades de experimentación, exploración y teorización frente al panorama existente.

Frente a aquella limitación material; el cartón se presenta ante la mirada sensible de las integrantes del equipo docente con la fuerza y la connotación de lo precario, lo reutilizado, lo básico; con todo el potencial que guarda una limitación. “Para Deleuze todo acto de creación consiste entonces en dirigir una doble operación: se erige un muro de imposibilidades y, forzado por éste, se traza una línea de fuga” (Fujita, 2014, p. 15). La restricción y austeridad se convierten en este caso en el muro de imposibilidades que todo artista necesita para propiciar su crea-

ción, generando potencia de la impotencia. El material más accesible de todos, como lo es el cartón, inmediatamente fue asociado a otro, opuesto en su presencia y factura pero hermanados entre sí bajo la idea de reciclaje y accesibilidad: la chapa de zinc. Ambos se trabajaron asociados: el cartón como figura y la chapa como soporte. Uno opaco, acromático, texturado, blando, versátil para el corte y el ensamble. El otro duro, brillante, rígido, férreo y resistente al corte manual.

El mínimo de recursos trabajados con la máxima cantidad de procedimientos ejecutados a la materia, para la exploración de variadas operativas y retóricas visuales, dentro de un universo monótono y monocromático.



Construcción permanente (detalle), 5ª Bienal de Arte y Cultura 2018.
Fuente: Archivo fotográfico de la Cátedra

Los módulos de cartón intervenidos por los estudiantes fueron vinculados al soporte de chapa mediante imanes adheridos en el dorso, y entre sí por la misma materialidad y familiaridad en el modo de componer las figuras. Las cuales, si bien fueron similares en sus dimensiones como parte de las condiciones establecidas por la Cátedra, presentaron variada diversidad en sus formatos.

No obstante eso, también arrojó una riqueza más en su potente concepción; la posibilidad de reconstruirse permanentemente. Surgiendo así la creación de una obra constantemente nueva, por las singularidades de las más de cincuenta piezas que el ocasional espectador pudo reubicar a su criterio, buscando nuevas e inagotables composiciones.



Construcción permanente. 5ª Bienal de Arte y Cultura, 2018. *Fuente: Archivo fotográfico de la Cátedra*

A partir de ese momento, esa acción de intervención se constituyó como actividad inicial al trabajo de producción Relieve Mural, ya que es un esquicio de importancia para el estudio de las posibilidades que brinda el material y las maneras de intervención posibles sobre él. Cada cuatrimestre, nuevas generaciones de estudiantes realizan esta propuesta, cuya duración es de una jornada de taller.



Actividad inicial al trabajo práctico de relieve mural, trabajo en el taller, 2019. *Fuente: Archivo fotográfico de la Cátedra*

La brevedad del tiempo de ejecución, sumada a la austeridad del material y sencillez de la consigna, apunta a direccionar al estudiante a una actitud de acción reflexiva donde, al estar limitadas las condiciones, lo posiciona de cara al abordaje crítico que implican ciertas tomas de decisiones, que acompañadas de anotaciones al margen a modo de bitácora, formarán los cimientos de la construcción consciente y poetizada de su propias producción artística.

Sobre una superficie de cartón de aproximadamente 30x40 cm, construyen términos espaciales a partir de diferentes procedimientos sobre la materia y operativas entre las formas que posibiliten la transformación del material y la composición de la pieza, sin exceder los 3 cm de espesor.

Los estudiantes deben tener en cuenta que esta unidad puede formar parte de una composición mayor interactuando con las de sus compañeros de mesa, observando tanto en su individualidad como en la totalidad diferentes indicadores espaciales, tensiones, ritmos, recorridos, equilibrios y/o asimetrías, para enriquecer y fortalecer el diálogo entre las partes de la totalidad del trabajo de producción.

Bocetando un proyecto mural

En toda propuesta artística de emplazamiento en el espacio público, sea virtual, transitoria o definitiva; la proyección, el trabajo en escala y el bocetado previo resultan fundamentales. Este trabajo previo nos permite anticipar cuestiones estructurales, de construcción compositiva y cromática, y resolver -en caso que sea necesario- posibles incompatibilidades técnicas y materiales.

Si bien existen distintos modos de trabajar estas instancias previas, el uso de la técnica de collage, por ejemplo, permite construir distintas alternativas de bocetado y de propuestas cromáticas. Fotocopiar imágenes y textos para intervenirlos con diferentes medios, recortando y variando los tamaños de los elementos, genera la posibilidad de poner en juego distintas alternativas que se conjuguen en el espacio plástico. El uso de papeles de color, estampados e impresos, acetatos y capas de celofanes permite trabajar transparencias y superposiciones. Por medio de esta práctica, se van materializando un conjunto de posibilidades murales. Cabe destacar que en esta etapa, los programas de edición digital de imágenes se configuran como poderosos recursos que permiten presentar, a través de los programas de edición de imágenes y de collage digital, variedad de opciones en poco tiempo. (Maddonni, 2018, pp.99-100)



Boceto original (detalle) mural Asociación Bancaria, 2014. Profesora Irene Castro

Entre las diferentes maneras de abordar modos de bocetado como parte del proceso compositivo mural pensado para el espacio urbano; la cátedra ofrece una alternativa que escapa tanto a la propuesta actual del muralismo tradicional, como al arte público en general. Esta opción atiende aspectos del lenguaje visual, antes soslayados a la hora de un planteo mural y propone, por un lado, propiciar una experiencia de bocetado relacionada con la tridimensionalidad, contando con la presencia de volúmenes y relieves como su rasgo esencial. Por otro, intenta crear nuevos sentidos y formas de lectura a partir del juego de sombras proyectadas, por la presencia o ausencia de texturas y la restricción de la paleta (limitada al uso de un tono único, de alta luminosidad como por ejemplo blanco, gris o neutro). Por último, proyectar la materialidad utilizada hacia la posibilidad real de emplazamiento, exige una labor de interpretación del productor para establecer un paralelismo entre sus características: lo laminar podría convertirse en chapas o placas acrílicas, de policarbonato o madera, mientras que lo corpóreo podría ser cerámica o cemento.

Para el abordaje del trabajo en escala, se calculan las medidas para la representación del muro en la instancia de maquetización, utilizando también la figura humana como módulo de referencia en términos de dimensión en el lugar de emplazamiento. En esta etapa también es fundamental la consideración de los accidentes arquitectónicos del soporte a intervenir.

Materialidades, procedimientos y operativas

Las diferentes materialidades cargan y aportan su propia densidad, su brillo u opacidad, su textura regular o cambiante, áspera o suave. Transparente o sucia.

Materiales que remiten al plano si son laminares y soportan gran variedad de procedimientos como doblados, plegados, perforados, calados, rasgados, arrugados, esgrafiados, gofrados. Superficies que pueden ser verticales, horizontales, inclinadas, cóncavas, convexas, torcidas, distorsionadas, curvadas, angulares; para ser organizadas por medio de movimientos compositivos combinados entre sí.

En tanto la materialidad refiera al elemento línea, es posible establecer una analogía formal mediante de la utilización de hilos, alambres, tanzas de diferentes grosores, cintas utilizadas de canto, inclusive el borde de un plano, etc. En cambio, si las líneas presentan nudos, irregularidades, agregados o ensartes de cuentas o botones, el ojo las percibe como un punto (corpóreo en este caso). Una perforación en el plano se convierte en un punto. Un clavo, un alfiler, una tacha se nos presenta visualmente como un punto.

Cierta similitud con el punto, línea y plano del lenguaje bidimensional pueden ser utilizados de manera alternadas, para expresar una sensación; cuya ubicación, orden, jerarquización, tamaño, dirección, nivel y modos de aparición, son también sometidas a tantas operaciones y figuras retóricas, maneras de metaforizar y poetizar, como personas hay.

Como cierre de la experiencia, revisten especial interés dos acciones. Una, el catálogo fotográfico con propuestas lumínicas sobre el boceto/maqueta terminados. Valiéndose de distintas fuentes -linternas, spots, velas, con o sin filtros de color- los estudiantes experimentan en torno a cuál es el mejor planteo lumínico para su producción en función de las sombras que se proyectan y la nueva conformación visual que establecen en relación con las formas referentes. La otra, es la redacción de una breve poética que refiera al programa operativo de los estudiantes, dando cuenta de las distintas decisiones plásticas que han ido tomando a lo largo del proceso de producción y su fundamento visual y conceptual. (Maddonni, 2018, p.102)



Relieve mural (detalle) realizado en clase. Angeles Paniagua, 2015

Con este recorrido los estudiantes han ido conformando no sólo un modo de bocetar más cercano a su forma definitiva en el muro, sino que también van organizando maneras de presentar un portfolio o proyecto en el universo laboral.

Hacia una deconstrucción del relato estereotipado

El primer desafío que se le plantea a un guerrero en camino es aprender a *parar el mundo y ver*.

El mundo, explica Don Juan a un Castaneda siempre perplejo, sólo es una *descripción* que nos contamos unos a otros desde que nacemos hasta que morimos. Los que adhieren a la versión normal de la realidad se vuelven *miembros* de la sociedad. Esa versión se vuelve sólida como una roca: "las cosas son así". El guerrero tiene que cambiar su idea del mundo, darse a sí mismo otra percepción, aprender una nueva descripción de las cosas. Pero Castaneda se defiende como gato panza arriba: tiene un miedo atroz a *perderse* si deja de contarse el relato establecido.

Ante esta rigidez, Don Juan procede mediante todo tipo de *shocks*: trata de *interrumpir* la descripción del mundo que se hace Castaneda y ayudarle a *ver*.

Don Juan es un maestro a veces tierno, pero otras despiadado: "golpea" a Castaneda mediante la magia y el humor, tratando de ablandar sus certezas con payasadas, burlándose de la torpe fidelidad de Castaneda hacia lo que sólo es una *versión* de la realidad. La risa como ejercicio espiritual.

Estos shocks son técnicas. Técnicas de *no-hacer*. No-hacer es interrumpir la descripción que nos hacemos normalmente del mundo. Sólo se *ve* cuando se pierde asidero en la idea del mundo que se tenía, pero uno es capaz de rehacerse y recobra la confianza. Perder el mundo es el primer paso para poder re-encontrarlo, pero ya no uno que simplemente nos cuentan y asimilamos, sino uno del que somos también narradores y tejedores.

La duda, la vacilación del sentido, la crisis de la presencia son ocasiones para el desplazamiento vital. Pero hay que reponerse de los golpes, levantar un mundo después de que se nos haya caído el antiguo. El riesgo es quedar quebrado entre dos mundos, sin agarradero ya en ninguno.

"-¿Y si esos golpes acaban con uno?"

-Lo que verdaderamente daña el espíritu es tener siempre encima alguien que te pegue y que te diga qué hacer y qué no hacer."

(Castaneda, 1972)

El párrafo arriba citado invita a reflexionar acerca de la producción en clase, desde el momento mismo de su concepción. A tomar posición y a pensar que la obra se construye y nace de una sensación. Surge de la afectación que ha producido, por tanto no persigue una imagen prefigurada, sino los detalles ocultos en el tema. Detalles que no son regla general ni consenso, sino pura inestabilidad sensorial, que abren vías en la creación de los sentidos.

Apoyar unos cuerpos sobre otros, ensamblando y encajando diferentes materiales, conduce a la elaboración de un proyecto de construcción en el que las piezas se han de bosquejar previamente. Por medio de los actos de proyectar y construir en tres dimensiones, se toma consciencia de que la protagonista no es la forma, que puede ser mutable y cambiante, como reclamaban los futuristas, ni los materiales, que son meros medios, ni las

figuras, que han sido desterradas por la abstracción. Los protagonistas son el espacio y el tiempo. (Maderuelo, 1989, p.45)

Al momento de pensar y proyectar un ejercicio de práctica mural que aloje los modos de construcción espacial de diversas disciplinas (bi y tridimensionales) con intención de complementar los saberes de los estudiantes de las diferentes orientaciones; se han creado también las condiciones para dirigir la formulación de un proyecto de relieve mural, que potencie las cualidades plásticas desde el momento mismo de su concepción.

Los siguientes tópicos aspiran a una creación comprometida con la idea de obra abierta, e intentan trascender la resolución facilista:

Que la producción:

- No ilustre un acontecer, ni relate una historia. En todo caso, que observe los detalles, las sombras y contradicciones que enriquecen el tema.
- Tenga en cuenta la incidencia de la luz como herramienta potenciadora de las gradientes texturales o como refuerzo del relieve.
- Abraze “la forma” concreta y se despoje del color.
- Y sus elementos compositivos provengan de sensaciones, intensidades y subjetivaciones
- Pueda establecer un paralelismo entre el material elegido y su proyección en escala real.
- Se pueda simular su puesta en el contexto urbano mediante la realización y visualización de un fotomontaje digital.
- Y su proceso creativo estén acompañados de una reflexión crítica acerca del hacer plástico.

(Hacer pensando y pensar haciendo)

Reconfigurar la presencia y función de los elementos plásticos en el desarrollo de un boceto de estas características, propone indagar en espacialidades y volúmenes prescindiendo, por ejemplo, del uso de la línea dibujada para limitar los contornos de las formas o de las cualidades cromáticas para establecer contrastes. Estas estrategias son parte de un desafío compositivo que contiene una serie de restricciones impuestas con una clara finalidad: motivar el uso de operaciones retóricas para manifestar las ideas por medio de la experiencia tangible que nos aporta el volumen concreto por sus formas y texturas.

La exploración del espacio es un juego compositivo y lumínico fascinante, donde se ponen en relación volúmenes cóncavos y convexos, planos concretos y planos ilusorios, texturas y tramas táctiles. Su organización en un boceto maqueta, tiene como eje fundamental la construcción de un nuevo espacio, que se organiza por medio de la ubicación y la relación estratégica de las formas. Espacio entendido como elemento concreto y mensurable, que se construye al igual que la materia con la que se lo interviene.

Para poder abordar esta concepción, es imprescindible dejar a un lado la comodidad que nos ofrece la mímesis, la representación estereotipada y observar las propiedades del material para potenciar sus cualidades. Atender al sentido empaquetado del que habla Amador Fernández Savater (2018) “aquí no hay nada que ver, es decir: No hay nada que no hayamos visto ya. El mundo está ya visto, ya sentido, ya pensado. Donde no se produce nada nuevo más que la repetición de un código”. (Savater, 2018 p. 2).

Este juego matérico que propone este tipo de abordaje al relieve mural, irrumpe de la mano de esta cátedra en los estudios murales actuales. Desafía estructuras y visiones dogmáticas y arcaicas en la materia, para dar paso a una construcción que va más allá de las posibilidades espacio-plásticas, ya que invita al estudiante a realizar un desplazamiento permanente de ésta praxis a otros órdenes de la vida.

Referencias

- Fujita Hirose; J. (2014) Cine Capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias. Buenos Aires: Tinta Limón
- Maddonni, A. (2018) El tiempo y la materia en el arte contemporáneo. Posibles abordajes en la formación de los profesores de artes visuales. Revista *Matéria-Prima* 6(1), 81-87. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Maderuelo, J. (2008) La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989. Madrid: Akal.
- Castaneda. C. (1972) Viaje a Ixtlán. Tercer tomo de la serie las Enseñanzas de Don Juan. Tesis doctoral Universidad de UCLA. México: FCE

CAPÍTULO 4

La intensidad significativa de las siluetas y las sombras

Alejandra Maddonni

La propuesta de producción que se desarrolla a continuación, profundiza los alcances de la luz y las sombras como materia y como portadoras de significados y organizadoras de sentidos.

Durante los primeros años de trabajo en la cátedra, propusimos un ejercicio corto que, a través del dibujo de siluetas humanas en escala 1:1 sobre papel o tela, los estudiantes pudieran organizar en los espacios de la facultad situaciones o acciones simples con las figuras realizadas. En grupos decidían qué representar y luego ponían sus cuerpos en distintas posiciones y actitudes para que sus compañeros delinearan sus contornos con el tipo de línea más adecuado, recortaran las figuras resultantes y las organizaran pegándolas en el espacio elegido. El soporte debía estar ubicado de manera tal que pudiera visualizarse a distancia y desde distintos puntos de vista. Muros, pisos, escaleras, ascensores, pasillos y rincones se convertían, por un momento, en espacios plásticos animados por las situaciones recreadas; sorprendiendo a los demás estudiantes de la facultad que transitaban por los lugares intervenidos. Si bien el esquicio era sencillo, sus objetivos eran variados: selección del espacio adecuado, articulación de distintos términos espaciales por medio de operaciones con las formas (repeticiones, superposiciones, etc.) y contrastes de valor lumínico dados por la tonalidad del papel o tela, reflexión en torno a los cambios de escala, consenso del tema y uso activo del cuerpo. Este último punto era muy importante porque implicaba un compromiso corporal distinto: poner el cuerpo en distintas posiciones para generar su silueta, poner el cuerpo en movimiento para dibujar, componer y organizar en el espacio y analizar los modos más adecuados de su representación para que sumaran sentido a la acción.



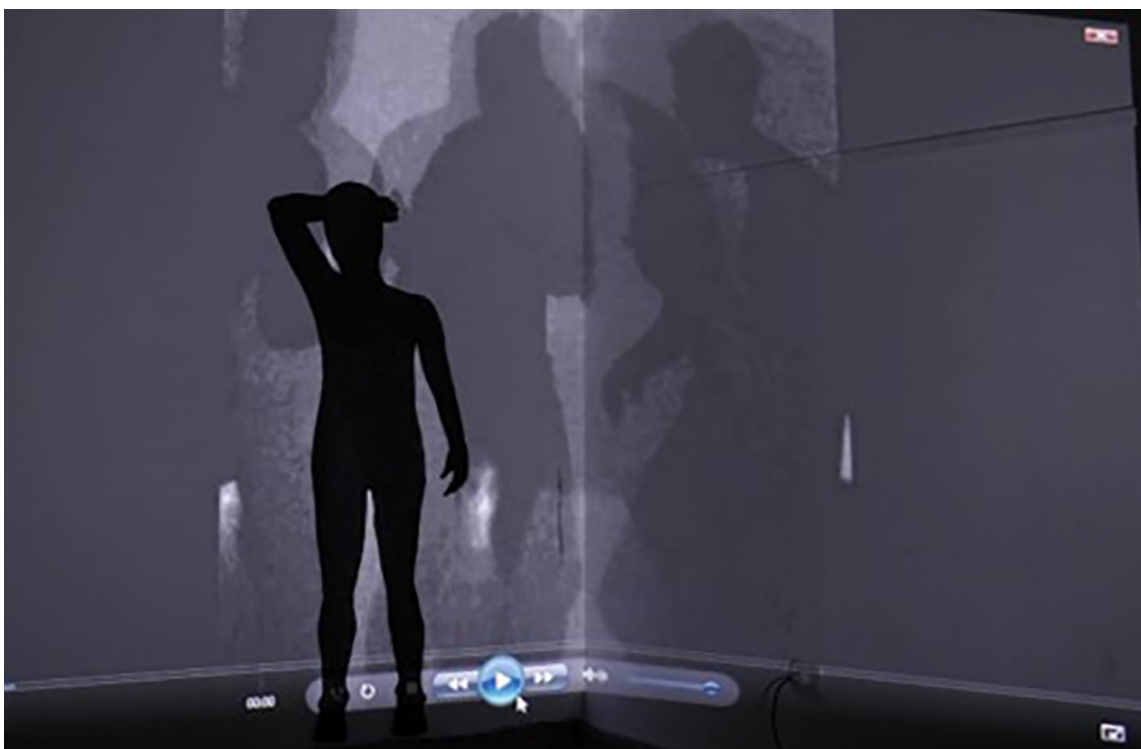
Estudiantes redibujando contornos de siluetas sobre tela. Fuente: Imágenes de archivo de la cátedra

Más tarde se sumaron siluetas dibujadas a través de las sombras proyectadas de los estudiantes para, por ejemplo, lograr estilizaciones y cambios de escala en las figuras según la ubicación de la fuente de luz. Retomamos entonces, conceptos trabajados en Lenguaje Visual sobre iluminación y el trabajo se fue enriqueciendo y adquiriendo nuevas modalidades. Desde la cátedra empezamos a poner en valor la sombra y sus posibilidades plásticas, incorporándola activamente al trabajo de producción que ya por entonces, dejaba de ser un ejercicio corto para convertirse en un proyecto de mayor alcance. La generación de siluetas, de sombras sobredimensionadas, el juego de actitudes, poses y movimientos, le otorga al cuerpo de los estudiantes un rol más activo y de mayor compromiso con la obra; generando diálogos visuales y diferentes instancias témporo-espaciales bajo la forma de performance, instalación efímera o producción audiovisual.

Por otra parte, la incorporación de las sombras amplió el abanico de posibilidades que ofrece el lenguaje visual al artista-productor-estudiante al momento de crear. El estudio y la experimentación de las posibilidades simbólicas, morfológicas y constructivas de la sombra pocas veces son abordados en las clases de educación artística, a pesar que su devenir histórico demuestra que aparece cada vez más alejada de su función –estrictamente vinculada a la ilusión de volumen en la bidimensión– y más cercana al universo simbólico que es capaz de construir con su sola presencia en algunas producciones visuales. (Maddonni, 2015, p. 82)



Instalación efímera con siluetas y proyección de sombras. Fuente: *Imágenes de archivo de la cátedra*



Registro de performance. Fuente: *Imágenes de archivo de la cátedra*

La secuencia didáctica resultante, anima la dinámica de las actividades del taller pasando de cierta introspección y búsqueda individual que conlleva el trabajo de producción desarrollado en el capítulo 3, a un proyecto grupal de instalación efímera donde la sombra y la silueta se configuran como protagonistas principales de la obra. En estas instancias colectivas la riqueza

en el intercambio se funda en dos pilares: los aportes individuales a partir de las experimentaciones lumínicas realizadas en la producción anterior y la variedad de saberes disciplinares que conviven dentro de los grupos de trabajo.

Si bien el trabajo de producción fue creado en su momento con el propósito de abordar modos alternativos de construcción de monumentalidad, su puesta en práctica abrió nuevas perspectivas y objetivos. Por un lado, ha permitido comprender la finitud de algunas expresiones artísticas ligada a la materialidad, al contexto y al soporte. Por otro, los estudiantes vivencian la versatilidad de sus propuestas a partir de la participación del público y los diversos tiempos no conmensurables que encierra una obra de estas características. Por último, la síntesis de las sucesivas revisiones y actualizaciones de la consigna nos permite mostrar cómo la tecnología digital tanto como registro audiovisual de los procesos de trabajo o como objeto artístico en sí - bajo la forma de audiovisuales de corta duración-, se ha posicionado de modo protagónico como herramienta, medio y soporte.

Las actualizaciones aludidas vinculadas a la tecnología y al uso de las redes muchas veces se nutren de propuestas de los estudiantes. En las últimas cursadas hubo equipos de trabajo cuyas producciones finales sólo podían apreciarse y/o fueron realizadas a través de la red social Instagram. Componer visualmente el feed con las imágenes trabajadas, incide directamente en la producción de ese espacio como “obra” y, por consiguiente, en su forma. Los textos de la poética se desarrollaron como historia verificando lo que José Luis Brea expresa al respecto: “la propia obra se da, precisa y exclusivamente, en el soporte de difusión pública” (Brea, 1999). La difusión de los perfiles creados se realizó a través de stickers y tarjetas de identificación de Instagram que repartieron y pegaron en distintos espacios públicos (@realidades.mural y @mutabilidad). De este modo, los modos de exhibición y circulación son parte constitutiva de la obra y forman parte del proceso de producción. Sin duda, la web y las redes se configuran como herramientas fundamentales para que los productores artísticos gestionen con autonomía la visibilidad de sus proyectos y obras.

La propuesta de trabajo con siluetas tiene una referencia nacional ineludible desde lo formal: El Siluetazo, acción artística y política colectiva realizada en Buenos Aires y otras ciudades del país entre los años 1983 y 1984 impulsada por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores. Esta intervención artística colectiva en el espacio público visibilizó de modo contundente las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos. En este marco, Flores define el concepto silueta, como el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural como una forma de representar “la presencia en la ausencia” de los desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar. (Longoni, Bruzzone; 2008, p.7). Por otra parte, Eduardo Grüner define la silueta como “(...) idea de una forma objetivada que contiene un vacío que nos mira (...) intentos de representación de lo desaparecido: es decir, no simplemente de lo ‘ausente’ –puesto que, por definición, toda representación lo es de un objeto ausente–, sino de lo intencionalmente ausentado, lo hecho desaparecer” (Grüner, 2008, p.31).

El espacio público se vio transformado radicalmente por una acción cuya dinámica de creación fue colectiva, socializando los medios de producción, emplazamiento y circulación. La Plaza de Mayo, como expresara en el capítulo 1 al referirme a la intervención de Buenos Aires Sonora, se configura como uno de los lugares de memoria más significativo. Allí conviven la historia reciente y los acontecimientos más importantes que dieron origen a nuestra identidad, concentrando luchas, tránsitos y resistencias.

María José Melendo define el Siluetazo como un gesto estético de resistencia efímero y antimonumental dada la fugacidad de su permanencia en el espacio público, sus modos de producción y la resonancia de su acción hasta nuestros días, visibilizando el pasado y actualizando la memoria de generaciones jóvenes que no vivieron ese momento (Melendo, 2009, p.6).

La silueta como huella del que no está establece una relación indicial, un vínculo de contigüidad con el cuerpo. Forma parte de él, asume su identidad y se constituye como su presencia. En los 60, el artista argentino Alberto Greco realizaba las “incorporaciones de personajes a la tela” en Buenos Aires y Madrid. En estas acciones, el artista traza el contorno del cuerpo de personas reales apoyadas sobre una tela blanca. A veces sólo como dibujo de pinceladas urgentes, gestuales y borrosas, otras completando con pintura negra el fondo. Cada silueta es creada, aparece y es retenida a través de un cuerpo que se presta a la acción y luego se retira de la escena. Ante su ausencia, surge la presencia de su huella incierta como contigüidad no acabada de ese cuerpo. La pintura se configura como huella de un acto. Los distintos modos en que el cuerpo aparece en buena parte de la producción de este artista remiten a una doble intención articulada: la estetización de la vida por un lado y la vitalización de la obra a través del cuerpo, por otro. En tanto las incorporaciones de personajes de Greco descubren una huella-silueta que positiviza el vacío en sus telas; en la misma época el artista francés Yves Klein, realiza su serie de Antropometrías que a través de la técnica pincel vivo, impronta el soporte con huellas corporales en una relación figura-fondo positiva. En eventos y performances, los modelos cubrían todo o parte de sus cuerpos con pigmento azul que luego estampaban sobre la tela en poses estáticas o en movimiento según las indicaciones del artista. Sus desplazamientos corporales durante la acción quedaban impresos a través de manchas monocromas que concentraban toda la dinámica del gesto. (<https://www.youtube.com/watch?v=ljAcXJegvCw>)

La artista colombiana Beatriz González realizó en el año 2007 Auras Anónimas, una intervención artística en las galerías funerarias –columbarios- del Cementerio Central de Bogotá; para visibilizar las ausencias que aún permanecen impunes. Los columbarios contuvieron los cuerpos de miles de muertos durante la revuelta que en 1948 produjo el asesinato del candidato a presidente Jorge Eliécer Gaitán. Cuando el cementerio dejó de funcionar y fue vaciado entre los años 2003 y 2005, se comenzó a considerar su demolición y posterior uso como espacio recreativo, imponiendo el olvido. Con Auras Anónimas, la artista sostuvo el valor simbólico de este espacio en ruinas a través de la impresión de huellas encerradas en los fragmentos que sobreviven en el presente. A través de operaciones de repetición y variación de las siluetas de dos hombres que cargan un cuerpo muerto envuelto en una bolsa, realizadas en base a

fotografías de los medios gráficos; la artista intervino los 8957 nichos de los columbarios, creando un ícono que evoca la violencia de los crímenes impunes y el peso de tanto dolor. Este gesto alegórico, reposiciona la ruina e interpela a la mirada y a la memoria de quienes por allí transitan. (<https://www.youtube.com/watch?v=HDhVE605H3I>)

La artista cubana Ana Mendieta realizó, en los años 70, una serie de performances que reviven algunos mitos primitivos afrocubanos donde su propio cuerpo como materia y soporte, se transforma y reconfigura en comunión con una madre-tierra vivificante. Es así como retoma las culturas olvidadas, Taina de Cuba y precolombinas de México, para oponerse al proceso de desculturización estadounidense. En la Serie Siluetas, conjunto de obras que trabajará hasta casi los 80 en México, Mendieta profundiza la idea de silueta como representación de lo intencionalmente ausentado (Grüner, 2008, p.32) para metaforizar el desarraigo obligado de su Cuba natal y la discriminación racial en Estados Unidos a través de las marcas que dibuja su cuerpo-matriz. Por otra parte, revaloriza lo primigenio y ancestral improntando la huella de su cuerpo desnudo sobre el paisaje.

La sombra en las artes visuales como tema, motivo y discurso estético, ha ido ganando autonomía a lo largo de la historia a partir de la gradual valoración de sus cualidades narrativas. La sombra en el arte abandona, de a poco, su rol complementario respecto a los efectos de la luz para adquirir una poderosa carga significativa propia. Su relación con el sujeto referente la muestra como el doble que nos presenta el otro lado del ser y, en otras ocasiones, como signo indicial de un cuerpo iluminado. (Maddonni, 2007 p.81)

En el Museo Thyssen-Bornemisza, durante el año 2009, Víctor Stoichita, autor de *Breve historia de la sombra* (1999), fue curador de la exposición *La sombra*, que funcionó a la manera de correlato del texto citado. Organizada en dos secciones, una de ellas recorre su devenir desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, mientras que la otra aborda su presencia en el siglo XX. Mientras en Oriente la sombra en el arte, representaba magia, intensidad y belleza; en Occidente se comenzaba a reflexionar filosóficamente acerca de la representación de la realidad como espejo (la pintura) y de lo oscuro, lo que se desconoce, lo más alejado de la verdad, como sombra. Para la estética tradicional japonesa, lo bello reside en la yuxtaposición de diferentes sustancias que generan modulaciones de la sombra. En tanto, para buena parte de la historia del arte de Occidente, la luz fue símbolo de belleza y reveladora de verdad (Tanizaki, 2008, p.2).

Durante el Renacimiento, la luz modela las formas y la sombra se convierte en una herramienta visual poderosa en la organización espacial de la obra. La luz revela, completa, hace comprensible; su contraparte promueve la ubicación de las figuras en el espacio. En ningún caso gozan de carga simbólica o expresiva. El claroscuro del Barroco ilumina para conmover, pero, al mismo tiempo, oculta a través de la penumbra que genera las figuras. Luz y sombra se encuentran unidas y complementarias. El Romanticismo inaugura la categoría de lo sublime, la emanación del otro lado del ser, lo amenazador y lo siniestro en torno a la penumbra y la oscuridad. Esta configuración será la que prevalecerá, con mayor o con menor éxito, en la estética

de Occidente. Su vínculo con lo siniestro aparece con fuerza durante el Romanticismo, período durante el cual también surge lo sublime como categoría estética.

El surrealismo, ofrece nuevas miradas sobre el tema. Las rayografías -colocación de objetos en el papel fotográfico expuestos a la luz- y solarizaciones -entrada de luz en el negativo durante el revelado, que provoca contornos contrastados y traduce las formas en siluetas- del artista norteamericano Man Ray subvirtieron reglas, materiales y procedimientos resignificando referentes y sombras. El reencuadre, la manipulación técnica experimental, los cambios de escala, las sobreimpresiones y la sobredimensión del grano intentaron ampliar el universo de la visible generando una sensación de extrañeza e irrealidad. En tanto, Giorgio De Chirico instala la sombra como protagonista en la obra y retoma su perfil romántico. Su proyección no acompaña la forma del referente o escapa de las leyes de la perspectiva, revelando lo dramático, lo alienado y lo siniestro. Andy Warhol retoma de De Chirico la sombra que se repite y, en su continuidad y contigüidad, expresa y significa. En el año 1978, Andy Warhol y sus colaboradores de la Factory realizan una obra monumental titulada Sombras. Tomando como base dos fotografías realizadas en el estudio de sombras proyectadas de un objeto, crean 102 paneles serigrafados para componer una gran pintura formada por tantas serigrafías como lo determinen las dimensiones del espacio expositivo, alternando el positivo y el negativo de las sombras. Ese mismo año realiza uno de sus autoretratos: su rostro, en negativo fotográfico, se presenta en tres momentos espaciotemporales distintos: perfil, semiperfil y tres cuartos de perfil. Multiplicación de lo mismo, pero diferente. Lo que allí se encuentra representado son distintos tiempos de su otro lado, su negativo repetido que, por su disposición, parece dialogar con otro igual, pero diferente.

En un texto del 2015 referido a las cualidades de la sombra, preguntaba: “¿Puede haber profundidad en una piel definida como superficie expuesta, como límite de los cuerpos? ¿En qué estadio de su relación mediadora entre el espacio y el cuerpo adquiere su espesor?” para ofrecer una mirada sobre la obra “Retour a la raison” (1923) de Man Ray. Esta vez la piel se impone como superficie reveladora de una sombra que debe transitar los accidentes del cuerpo portador. El encuadre amplifica una piel investida por texturas sombrías que funde con el fondo y desmaterializa el fragmento del cuerpo presentado. (Maddonni 2015, 86)

Finalmente, Stoichita (1999, p.197) alude al Cuadrado Negro (1915) de Malevich. La oscuridad de la figura, grado cero de la representación, retoma la idea de sombra no como fin, sino como la posibilidad de un nuevo origen. Su silencio cubre las infinitas posibilidades de la representación a ser develadas.

Una vez más es oportuno citar una de las producciones del artista mexicano Lozano Hemmer. Mientras sus grandes proyecciones sobre fachadas arquitectónicas le confieren a la luz un protagonismo esencial y la oscuridad opera como silencio y momento de latencia; en otras obras esta relación se invierte y es la sombra del espectador la que devela contenidos que la luz oculta. En la instalación de video-arte Under Scan (2005) (http://www.lozano-hemmer.com/artworks/under_scan.php) presentada en espacios públicos de distintas ciudades, grandes reflectores permiten que la sombra que proyecta el transeúnte espectador reve-

le retratos digitales de personas que se mueven, lo interpelan y establecen contacto visual con él. La dimensión de estas proyecciones se ajusta al tamaño de la sombra que las visibiliza. La imagen se desvanece en la medida en que la sombra también lo hace en cuanto el transeúnte-performer sigue su camino. Los dispositivos computarizados que detectan los movimientos de las personas retoman las operaciones de los sistemas de vigilancia contemporáneos. La acción del espectador es esencial para que la obra cobre vida y se transforme constantemente, interpelando las narrativas del poder y los medios masivos de comunicación y de control. El perfil relacional en esta y otras intervenciones se manifiesta por el interés centrado en la interacción que se establece entre el público y su entorno.

El mito corintio relatado por Plinio el Viejo en la enciclopedia *Historia Natural*, establece el origen de la pintura en la fijación de la sombra a través del dibujo de los contornos y no por medio de la observación directa del referente. En ocasión de la inminente partida de su amado hacia la guerra, la doncella Kora acerca una vela para generar la proyección de su sombra en la pared y dibuja su contorno a fin de retener su *presencia* durante la *ausencia*: sombra como un modo de presencia; aunque no es el cuerpo mismo, es su indicio, huella de lo real.

A modo de cierre

Didi-Hubermann (2006) alude al objeto visual contemporáneo como experiencia y acontecimiento, lejos de la idea de obra como fin último y estático de un proceso. En este sentido, el proceso transitado nos invita a reflexionar en torno a un conjunto de definiciones pedagógicas siempre perfectibles:

Por un lado, ponderar la importancia de los procesos de producción e interpretación en la actividad artística contemporánea y su necesario correlato en las aulas a través una metodología de trabajo que contemple los nuevos modos de percepción, circulación y consumo artístico.

Por otro, organizar una precisa definición de objetivos de aprendizaje que permita una apropiación real de saberes disciplinares y la organización de criterios de evaluación que excedan los viejos parámetros vinculados con niveles de eficiencia y destreza técnica y se encuentren en estrecho vínculo con el proyecto realizado.

Por último, promover la construcción de un espacio de arte poetizado y un tiempo múltiple, subjetivo, intenso y significativo a través de operaciones cognitivas complejas, que nos ofrezca otra manera de ver y vivir el mundo que nos rodea.

Esta mirada en torno a la reconfiguración del objeto visual contemporáneo interpela a quienes somos productores visuales y, además, tenemos el desafío de acompañar a las y los estudiantes en su devenir profesional. Nos invita a complejizar nuestros procesos a fin de experimentar con ellos nuevos modos de percepción, de interpretación y de producción artística.

Referencias

- Avendaño Santana, L. (2012) Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas. Madrid: STUDYLIB. Recuperado de <http://studylib.es/doc/7401703/ana-mendieta.-trazas-de-cuerpo-huellas-que-obliteran-impr...>
- Brea, J. L. (1999) net.art: (no)arte, en una zona temporalmente autónoma. Recuperado de www.aleph-arts.org/pens/net.html
- Ciafardo, M., Musso, M.L., Maddonni, A. (2016) La construcción del espacio en el arte urbano. Materiales, escala y emplazamiento. VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. Recuperado de [sedici.unlp.edu.ar > handle > Documento_completo.pdf-PDFA.pdf](http://sedici.unlp.edu.ar/handle/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf)
- Didi-Hubermann, George (2006) Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Grüner, E. (2008). La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. En Longoni, A.; Bruzzone, G. (Comp.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (Comp.) (2008) El Siluetazo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Maddonni, A. (2018) El tiempo y la materia en el arte contemporáneo. Posibles abordajes en la formación de los profesores de artes visuales. *Revista Matéria-Prima* 6(1), 81-87. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Maddonni, A. (2016) Signos indiciales del cuerpo: huellas de vida en la producción de Alberto Greco. *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. 7(16), 76-83. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Maddonni, A. (2015). La belleza de la sombra. *Revista Arte e Investigación* 11 (11), 81-87. La Plata: Facultad de Artes. UNLP.
- Melendo, M.J. (2009) Reflexiones sobre lo efímero y lo antimonumental en el arte público actual. *Revista Aguera. Estudios de crítica cultural*, (7). Buenos Aires. Recuperado de <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/176.htm>
- Stoichita, V. (1999). *Breve historia de la Sombra*. Madrid: Siruela.
- Tanizaki, J. (2008). El elogio de la sombra. Madrid: Siruela.
- Vanegas Carrasco, C. (26 de marzo de 2019) La memoria en vilo y las auras anónimas en *Página/12.com.ar*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/183275-la-memoria-en-vilo-y-las-auras-anonimas>

CAPÍTULO 5

La importancia de la reflexión en los procesos de producción artística²

Patricia Medina

Antes de establecer una definición concreta respecto del modo en el que abordaremos el concepto de “poética” nos es conveniente dilucidar, a modo de síntesis, los orígenes y las acepciones del término para así comprender las implicancias que adoptará en este texto en vinculación directa con uno de los requisitos de los trabajos de producción.

El término poética remonta sus orígenes en el siglo IV de la mano de Aristóteles, quien en su obra *Sobre la poética*,- en estrecha relación dialéctica con la *Retórica*-, propone un análisis descriptivo respecto de las formas y categorías que constituyen la tragedia a su vez que establece posibles figuras retóricas como elementos sustanciales a la hora de construir un “discurso poético”. Aristóteles expone como uno de los objetivos de su trabajo cómo hay que construir los argumentos de la tragedia si es que se pretende que la composición poética resulte. Se asientan así, las primeras reflexiones estéticas respecto a una disciplina artística y sus modos de decir.

En 1962 Umberto Eco escribe *Obra Abierta* refiriéndose principalmente a las nuevas propuestas artísticas contemporáneas y su relación con el espectador. En la misma encontramos una definición que describe a la poética de la siguiente manera:

(...) Valery en su *Premiere Lecon du Cours de Poetique*, hablaba de un estudio del hacer artístico, aquel poein que se consigue en una obra “la acción que hace”, las modalidades de aquel acto de producción que apunta a constituir un objeto con vistas a un acto de consumo...Nosotros entendemos “poética” (...) como el programa operativo que una y otra vez se propone el artista (...) Una indagación en torno a las poéticas se basa tanto en las de-

² El siguiente escrito surge como una herramienta pedagógica que tiene la intención de reforzar y facilitar la comprensión por parte del estudiante, respecto de uno de los requisitos solicitados para las entregas de los trabajos de producción. Cada una de las instancias de evaluación deberán ser acompañadas de una “poética escrita”. Entendiendo que el término poética connota variedad de interpretaciones es que consideramos oportuno aunar criterios respecto de cuáles son los objetivos esperados al interior de la Cátedra a la hora de incluir este requisito como parte de la totalidad de la entrega final. De igual manera el texto aspira a poder aplicarse a toda instancia de reflexión en torno a los procesos de producción vinculados a las artes visuales.

claraciones expresas de los artistas, como en un análisis de las estructuras de las obras, de modo que por la manera en que está hecha la obra, puede deducirse cómo quería hacerse (...). La búsqueda en torno al proyecto originario se perfecciona a través de un análisis de las estructuras finales del objeto artístico vistas como documento de una intención operativa, como huellas de una intención” (Eco, 1992, p.36-37).

Teniendo en cuenta estas definiciones se pueden establecer las siguientes consideraciones:

- Para redactar una poética se debe tener en cuenta su carácter de “programa operativo” entendiendo al mismo como un conjunto de acciones y/o intervenciones, un estudio de las características de las etapas en las que se ha organizado la producción.
- Se pueden apuntar los primeros disparadores, describir el por qué de esas decisiones y cómo fue el relevamiento de los materiales, así como también establecer relaciones con otros artistas, filósofos y/o ensayistas que refuerzan los fundamentos de la producción.
- Sea cual sea el orden, es indispensable que puedan describirse las intenciones de cada una de estas etapas considerándolas también en su totalidad.

Los siguientes interrogantes -sin pretensión de convertirse en casilleros estancos para la reflexión- pueden funcionar como disparadores:

- ¿Hay algún tema específico que se quiera desarrollar?
- ¿Se encuentra como disparador un cuerpo de conceptos que argumenten las primeras decisiones formales de la imagen?
- ¿Qué procedimientos, materiales y/o herramientas se privilegian considerando los contenidos y los objetivos del trabajo de producción?
- ¿Cuáles podrían ser los referentes –artistas, productores, estudios teóricos y/o imágenes- que se vinculan con el proyecto?
- En cuanto a la composición:
- ¿Cómo se fundamenta la utilización de determinado tipo de encuadre y sus elementos constituyentes (punto de vista, tamaño de plano)?
- ¿Cómo está organizada la imagen perceptivamente? ¿Por qué? ¿Refuerza las intenciones poéticas?
- ¿Qué tipo de asociaciones se realizaron entre forma y contenido para construir la metáfora visual?

Podríamos continuar con las preguntas, sin embargo algunas surgirán del estudio de cada producción en particular y cada respuesta encontrará coherencia dentro de la lógica de construcción que cada imagen por separado propone. No hay recetas preestablecidas al respecto. Cada propuesta instalará un abordaje diferente de acuerdo a su propio plan operativo.

Algunos tópicos que plantea Clara Azaretto en su texto *El trabajo del artista, el trabajo del investigador* pueden orientar el ordenamiento de nuestra poética.

Azaretto refiere a los distintos tipos de “procesos productivos de conocimiento”, considerando a estos en sus “dimensiones lógico, procedimental, contextual (histórico social e institucional)” centrándose en los procesos de producción de los artistas y sus similitudes respecto de los procesos de conocimiento científico. En principio destaca que ambos -tanto el científico, como el artista- producen un “objeto de estudio”, que en nuestro caso particular deviene en “obra”. (Azaretto, 2017)

La obra es el resultado de la “relación entre componentes -visuales en nuestro caso-, los cuales a su vez, son parte o se condicionan por “otros objetos” llamado contexto”. Nos encontramos frente a un objeto complejo que puede ser analizado en sus distintos niveles de comprensión e interrelación en donde “el contexto regula el comportamiento de los componentes”. (Azaretto, 2017)

Parecería entonces que, una pregunta indispensable debería formularse de la siguiente manera ¿en qué contexto se enmarca mi producción? ¿Qué características posee el mismo?

Veamos a qué nos referimos cuando hablamos del contexto y consideremos las siguientes instancias.

Por un lado atenderemos al contexto histórico-social entendiendo al mismo como productor de representaciones y valores. Valores que se asocian con las prácticas sociales y se transmiten -refiriéndonos a nuestras disciplinas- a través de la circulación de imágenes. Esto nos presenta un primer desafío que implica alejarse de la mera reproducción de estereotipos visuales.

“El recorrido de un trabajo en particular, tanto sea de un artista como de un investigador, se inicia a partir de un obstáculo” (Azaretto, 2017, p. 33) Derrumbar los discursos estereotipados por lo tanto, será el primer escollo a resolver en la construcción de la imagen. No sólo los temas representados tienden a repetir un mismo repertorio visual sino que también son los materiales los que presentan condicionamientos similares.

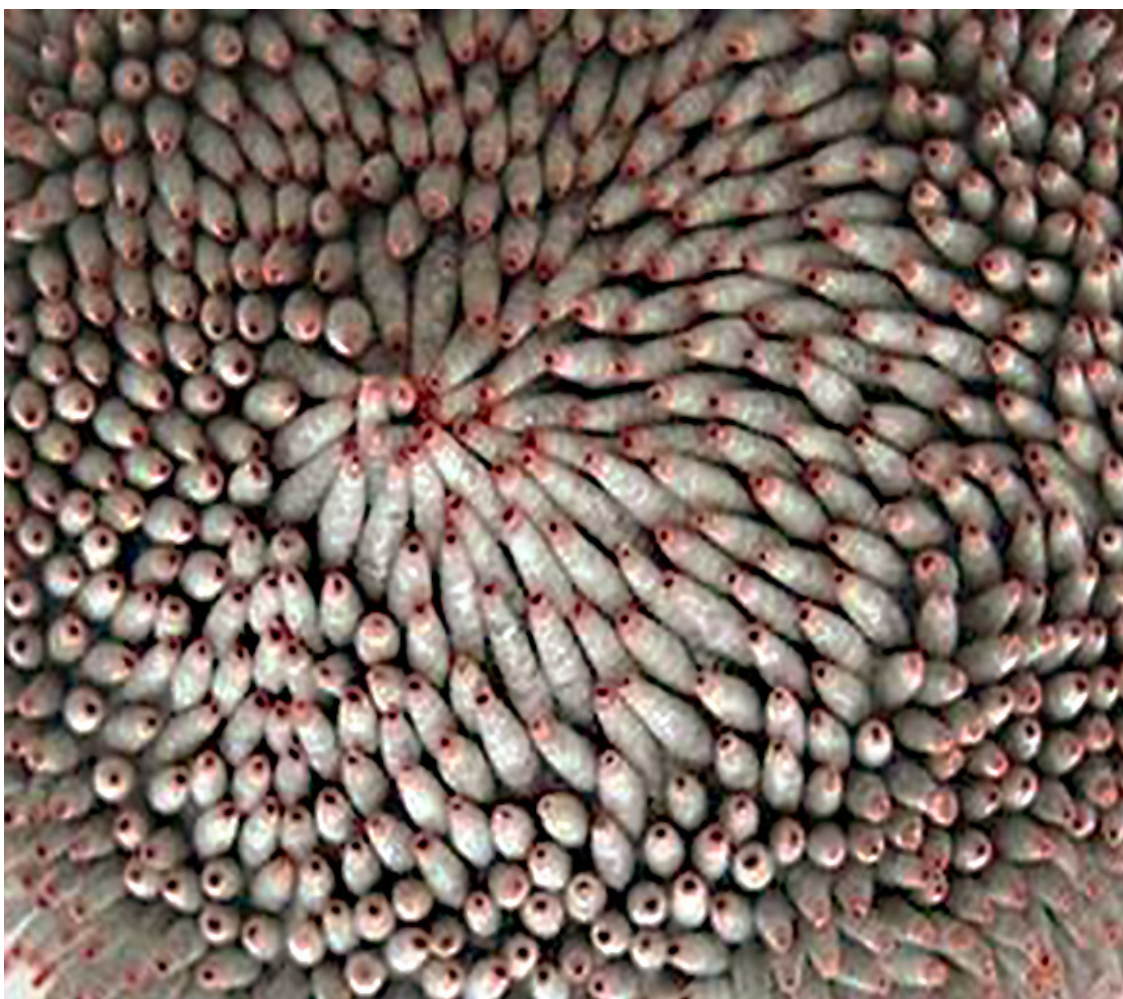
Veamos este ejemplo, en donde el papel se presenta como material esencial de la producción:



Fuente: archivo fotográfico de la Cátedra

Algunos procedimientos como el que vemos en esta imagen, surgen inmediatamente como primera operación de intervención por sobre otras posibilidades. Sin embargo, detener la búsqueda en el primer resultado debilitará la poética del material. Tampoco se contempla la infinidad de configuraciones que surgirían contemplando otros modos de agrupamiento.

En el siguiente ejemplo podemos ver el mismo procedimiento y el mismo material -en donde se reflexiona respecto de la calidad de repetición con mínimas variaciones-, pero aquí adquiere un nuevo resultado al constituirse en una forma menos convencional. La decisión de desplegar al módulo en sí mismo también ofrece otras cualidades perceptivas y una nueva propuesta espacial.



Fuente: archivo fotográfico de la Cátedra

El segundo desafío a considerar surge de la necesidad de poner un límite interpretativo a las asociaciones que se puede establecer entre determinado concepto, sus formas de representación y la elección de la materialidad. Si bien son muchas, no es real que todas sean posibles ni apropiadas para construir un discurso metafórico verosímil. Aquí podemos afirmar que la consigna del trabajo de producción, regula hasta dónde puedo indagar la materialidad y las formas constituyentes de la imagen que voy a producir.

Inclusive, en el interior de nuestra disciplina, se convive con modelos preconcebidos respecto de lo que es el arte público, con lo que una pregunta indispensable a la hora de abordar los trabajos de producción puede orientarse teniendo en cuenta este aspecto.

¿En qué espacios o situaciones se concreta lo público? ¿Cómo interactúa mi producción respecto de esta última reflexión?

Ambas dimensiones funcionarán como condicionantes a la hora de desplegar y desmenuzar todas las posibilidades que un material, un objeto o un concepto me brinda.

Con lo que:

(...) problematizar para el investigador será convertir su idea en un problema de investigación, formularlo de manera clara y precisa según los criterios establecidos en su campo (...) El camino desde las corazonadas hacia el comienzo de la concreción de la obra, el artista lo transitará de acuerdo a estilos propios y aprendidos, elegirá y ensayará con diferentes materiales, desechará otros. Elegirá objetos, usará o no texturas, dará forma a materiales, usará formas u objetos con existencia previa para resignificarlos. En el caso del músico, experimentará sonidos, los grabará, los compondrá con otros. Hará esquemas de lo que quieren realizar, bocetos, diagramas, etc. Su trabajo dependerá también si lo realiza en el marco de su realización artística, o en el marco de un proyecto comunitario, o se le ha encomendado una obra". (Azaretto, 2017, p. 33-34)

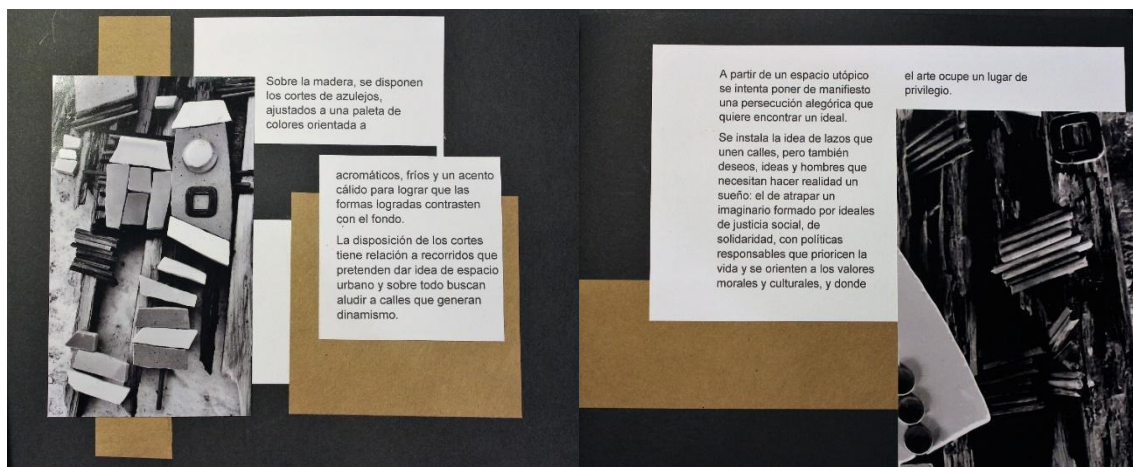
Luego Azaretto se hace la siguiente pregunta:

¿Cuál es entonces el lugar de trabajo del artista contemporáneo inserto en los espacios académicos? (...) El nivel universitario y académico espera que sus miembros sean protagonistas de un tipo específico de construcción sistemática del conocimiento...y de la reflexión acerca de lo ya producido" (Azaretto, 2017, p 36).

Una última sugerencia a tener en cuenta es la que corresponde a las modalidades de escritura.

Aquí es importante considerar una cierta idea de estilo en tanto que evidencia la singularidad y la marca propia de quien escribe. Esto dependerá de la relación que haya establecido el productor de la obra (quien escribe) con la propia obra. La falta de conexión en esta relación puede llevar a escrituras meramente rígidas y pautadas. Vale considerar entonces la posibilidad de que la redacción se vaya integrando libremente sin una sistematización, sea ésta escrita en primera o en tercera persona. Sus connotaciones variarán dependiendo la metodología o el enfoque que se adopte.

Compartimos a continuación, algunos ejemplos de estudiantes a la hora de abordar la poética:



Presentación impresa de la poética vinculada al trabajo de producción "Técnica de Mosaico" de Adriana Rezza.
Fuente: Archivo fotográfico de la Cátedra.

La belleza de la fealdad es un factor importante de nuestra vida cotidiana. Porque lo feo también puede ser bello, puede contener una poética. No es el caso del hotel ubicado en diagonal 80 y 3. La fealdad de ese 'coso' rompe con la armonía de la calle de manera contundente. Es feo, feo, el verde ese con el que está pintado es espantoso, atroz. Qué horror, qué horror...

En una calle tan amplia con edificios tan emblemáticos de la ciudad, es increíble cómo alguien pudo osar retrucar esa estética poniendo tal abominación a la vista de todos, y encima estar orgulloso de ello, porque hace años que ese hotel está ahí acechando a los pobres transeúntes y nadie hace nada al respecto. Qué mal.

Es por eso que decidí intervenir uno de los muros del mencionado hotel. En primer lugar, pintándolo de blanco, y, en segundo lugar, realizando un mural en relieve.

Utilizando cápsulas de café desechadas (específicamente la parte de éstas que funciona como tapa y es redonda y contiene una textura en cuadrícula), arandelas de distintos tamaños y algunos clavos, logré construir y componer módulos fantásticos, cada uno con sus respectivas maneras de ser pero aun así mostrando cierta complicidad entre ellos.

Dichos módulos, hechos con un material delicado pero imponente y fácil de ser manipulado, y otros dos más resistentes, tienen llenos y vacíos con formas circulares y onduladas espectaculares que hacen que quieras meterte a caminar entre ellas. Por otro lado, algunas partes contienen perforaciones hechas con los mismos clavos usados, tales como las que les quisiera hacer al edificio en cuestión si es que no lo estuviese interviniendo ya.

La conglomeración de todos estos elementos doblados, encimados, agujereados, pegados entre sí permite que, al iluminarse la composición entera desde distintos puntos de vista, se puedan descubrir unas sombras fascinantes formadas por líneas enfurecidas que buscan abrirse paso y entonces se entrelazan, van y vuelven, decididas se abalanzan sobre las partes blancas del muro, logrando de esta manera que la obra se complejice y se consume. Así, sin más, mirar estas sombras se vuelve más interesante que ver un insulso verde con la palabra "hotel" escrita en blanco con una tipografía falta de refinamiento.

En conclusión, mi objetivo principal es, entonces, lograr entonar el hotel con el resto de la cuadra; que resalte no por el bloque verde que es, sino por llevar en sí elementos estéticamente feos pero que están resignificados. De esta manera, se lleva a que pueda nacer la belleza de la fealdad del edificio.

Magdalena DaballCarner



Imágenes de la poética referida al trabajo de producción "Boceto relieve mural" de Magdalena DaballCarner.
Fuente: Archivo fotográfico de la Cátedra.

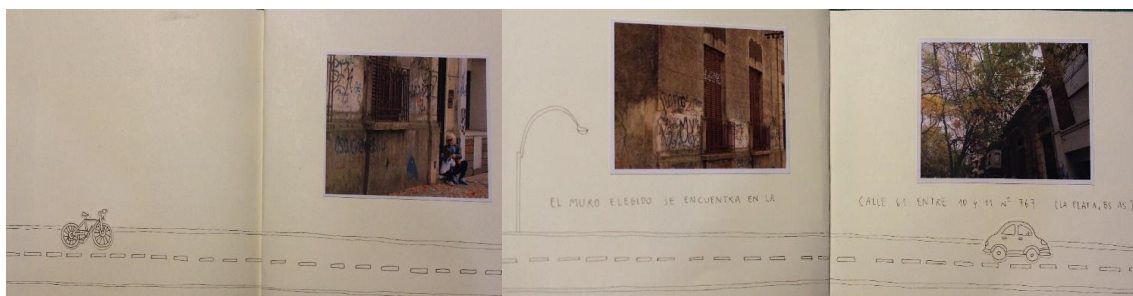
Transmutación

La desarticulación de lo estable requiere de todo un proceso, he incluso cuando se cree llegar a la meta, probablemente esa maquinaria que se ha puesto en marcha, ya no se detenga. Transmutación pretende, de una manera subjetiva y abstracta, plasmar esa sensación sobre un muro.

La estabilidad de una pared, de sus divisiones ficticias, de la geometría perfecta de un triángulo, se rompe a través de un recorrido de desorden calculado. Lo que fuera recto se descompone en organicidad; lo que fuera plano cambia en relieves o profundidades cuando se adhiere o quita el material. Y todo ello dentro de una lectura diagonal ascendente, con sus idas y venidas, puntos de tensión y finalmente la fuga de las piezas.

Transmutación es un trabajo pensado para realizarse en cemento, duro, gris, frío, en contraposición con la orquesta de relieves y calados, gráciles, intuitivos, orgánicos en su recorrido.

Laura Mazzarello



Presentación impresa de la poética vinculada al trabajo de producción "Boceto Relieve Mural" de Julia Gulino.
Fuente: Archivo fotográfico de la Cátedra.

Intervenir en espacios jamás formados, crear profundidades ficticias en un plano vacío, coser entre figuras ilusorias al destino. La repetición y el método encuentran un motivo sincero para manifestarse, unas formas prefijadas por lunas nunca vistas.

Usar el procedimiento al ritmo de las formas, generar espacios que sólo se entienden en su contorno. Poder pensar así la monumentalidad como límites inacabados, como fronteras que se mueven con el devenir de la marea. Entender que los planos blancos nunca dejan de ser blancos, porque la carga material que precede a una hoja se superpone a las figuras mundanas.

Estas figuras, jamás formadas y pocas veces vistas, encuentran su metamorfosis con la luz, se unen así un ciclo natural en que las fuentes lumínicas constituyen su vida, les dan presencia, les permiten crecer, que sus sombras se extiendan y la figura supere el contorno impuesto por la hoja. La hacen habitar un espacio que no les pertenece, invaden y luego se retiran.

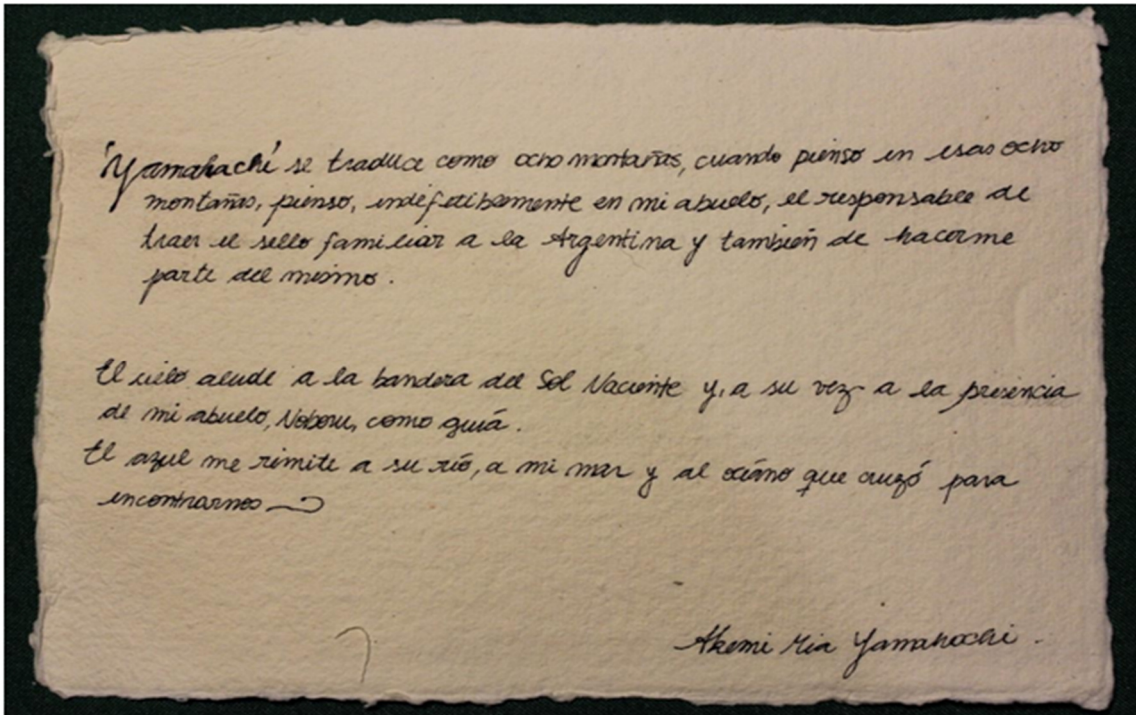
El ciclo de la imagen creada a partir de la regla constante continúa más allá de la intervención humana., se van transformando junto con el espacio y el contexto. Con cada interpretación la imagen cambia su estado.

Y así, en un devenir de figuras, en apropiaciones sin permiso, en circunstancias ajenas, la obra se desenvuelve finitamente, vive en torno a una mentira para llegar a un final seguro, donde el vacío que en algún momento la completaba, la consume.

Matías Álvarez



Imágenes de la poética referida al trabajo de producción "Boceto relieve mural" de Matías Álvarez.
Fuente: Archivo fotográfico de la cátedra.



Imágenes de la poética referida al trabajo de producción "Boceto relieve mural" de Akemi Mia Yamahachi.
Fuente: Archivo fotográfico de la cátedra.

Lejos de que la poética se convierta en una descripción temática, la intención estará en el desarrollo de una fundamentación escrita dialéctica respecto de cómo los elementos de la imagen -y sus relaciones entre sí- dan cuenta de ese tema o conceptos. Esto no quiere decir que la reflexión temática no forme parte de la misma sino que es indispensable establecer un relato que equilibre las dos instancias: "por un lado las declaraciones del propio artista (...), respecto del tema que sostiene su producción" (Eco, 1992, p 33) y por el otro, el análisis de la configuración y la estructura de la obra.

Tampoco es nuestra intención que las poéticas resalten si la producción se ha adecuado o no al proyecto inicial. Las modificaciones, los aciertos y los devenires forman parte de este proceso y pueden convertirse en parte de la misma.

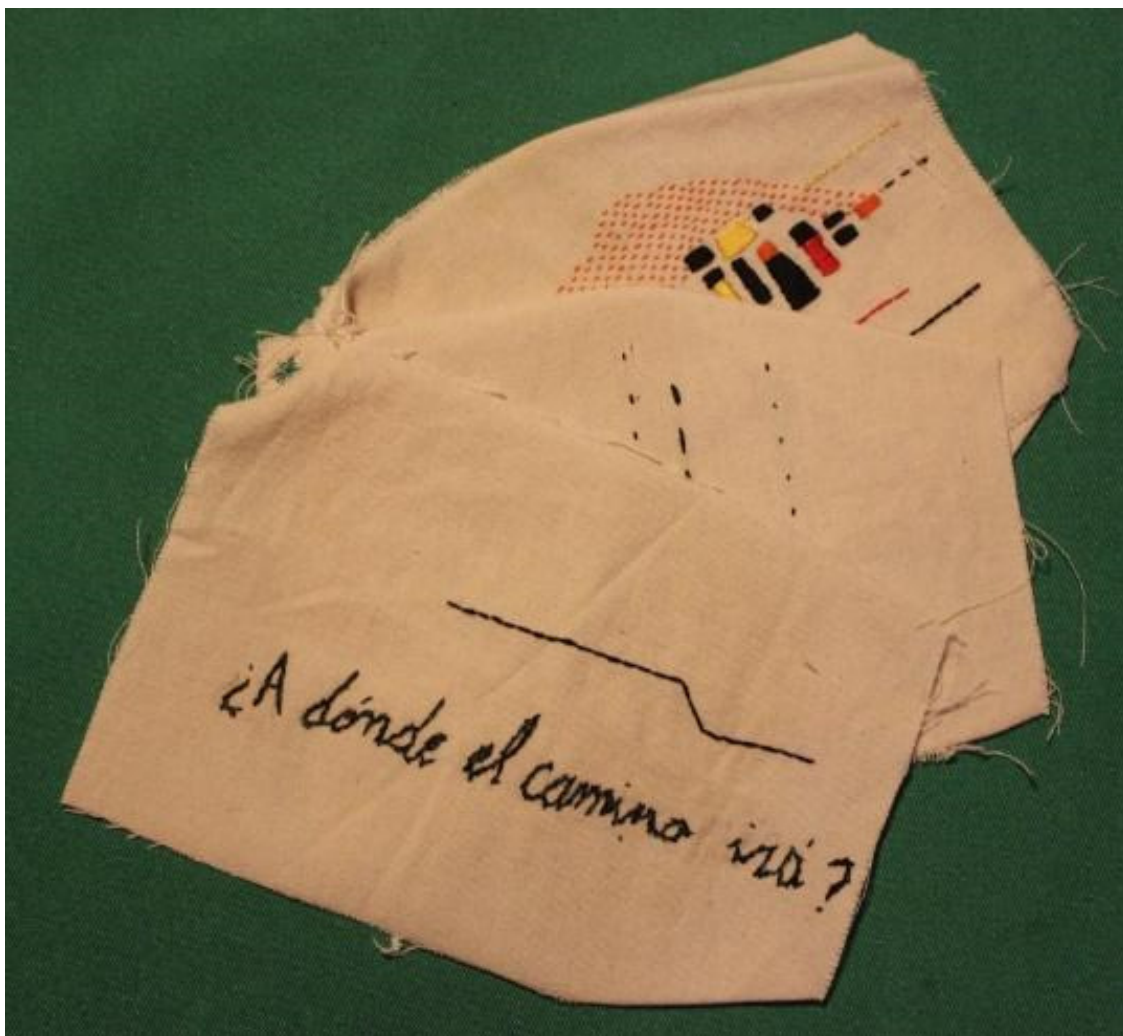
Para finalizar, en su artículo de prensa publicado en el año 2001, La Misión de la novela policial Umberto Eco se refiere a la costumbre social de lo que implica la lectura de este género literario y adjudica la razón de su pasión por tres diferentes razones de las cuales nos gustaría destacar lo que él llama "la razón literaria".

Así Eco afirma:

(...) Lo ideal es que todo texto sea leído dos veces, uno para saber lo que dice y la otra para apreciar cómo lo dice (y de ahí la plenitud del goce estético). La novela policial es un modelo (reducido pero exigente) de texto que, una vez descubierto quién es el asesino, invita implícita o explícitamente a mirar hacia atrás, o bien para comprender cómo el autor nos ha llevado a elaborar hipótesis erróneas o para decidir que en el fondo no nos había ocultado nada, pero no habíamos sabido mirar con la atención del detective. (Eco, 2011, p 155-156)

Esta instancia de auto reflexión respecto de cómo la obra dice lo que dice es condición innata del género citado. También será condición infalible del hecho artístico en el momento de producción. La interpretación de los elementos y los materiales y las decisiones que toma el artista a la hora de configurar su imagen, la proponemos como una condición más de la totalidad proceso.

De alguna manera la invitación a este tipo de indagación nos convierte en críticos y ensayistas de nuestra propia producción.



Imágenes de la poética referida al trabajo de producción "Técnica de Mosaico" de Florencia Boidé.
Fuente: Archivo fotográfico de la cátedra.

Referencias

Azaretto, C. (2017) *Investigar en arte* (33-36) La Plata: Edulp. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/64154/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1

- Cella, S. (2018) *Sobre escribir. Medios y modos. Escritura de la crítica literaria. Formatos, géneros, soportes*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Departamento de Letras. Recuperado de filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/actas_jornadas/cont/pdf/21Cella.pdf
- Eco, U. (2016) La Misión de la novela policial. En *De la estupidez a la locura. Crónicas para el futuro que nos espera* (pp. 155-156) Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (1992) *Introducción a la segunda edición*. En *Obra Abierta* (pp. 33-37) Buenos Aires: Editorial Planeta.

ANEXO

Entrevistas

Patricia Medina

Entrevista a Florencia Thompson

Pato Medina: Nos encontramos hoy junto a una artista perspicaz, muy conocida por sus producciones como ceramista y, por sobre todas las cosas, por transmitir sus conocimientos como docente en la Facultad de Artes. Gracias Flor Thompson por estar con nosotros.

Florencia Thompson: Gracias a vos por este momento y gracias por la posibilidad de esta entrevista.

PM: Te cuento que contigo Flor, reviví una experiencia poco frecuente, en el sentido en que me sigue entusiasmando llegar a los artistas por sus obras. Fue en mi tránsito cotidiano, por las calles de la ciudad de La Plata como llegué al encuentro de una imagen particular en las veredas. Esta experiencia me invitó a indagar e investigar respecto de quién había sido el artista. Así llegué a vos, lo que me parece muy valorable ya que el circuito artístico -de alguna manera- suele privilegiar el nombre del artista por sobre la producción. Este gesto lo acompañan galerías, centros de arte y museos. En su afán de difusión, la obra queda relegada a un segundo plano, teñida por su progenitor. En el espacio público, ocurre exactamente lo contrario. La obra se presenta huérfana y se sustenta por sí sola. ¿Sos consciente de esta esencialidad del espacio público? ¿Lo consideras a la hora de producir?

FT: Me quede pensando el otro día, esto que me habías planteado en nuestro anterior encuentro, respecto de tu interés por llegar al artista a través de la obra. Quizás, yo nunca me consideré artista. Lo veo muy grande. Sí ceramista, que también responde al oficio. Con respecto a las *Baldosas Blancas por la Memoria*, que fue lo que vos viste, es un tema que desde chiquitita mamé en casa. Un tema que me interesaba estudiar, que militaba en el centro de estudiantes desde el secundario. Siempre iba buscando, desde algún lugar, -no sé si generar consciencia es el término- poder empapar un poco a mi alrededor y mantener viva la historia.

Siempre hice cerámica. A los 3 años me enviaron al primer taller de arte: *Musideas* con Diana Montekin y Daniel Belinche. Luego fui a la Escuela de Estética. Transité todas las disciplinas. También teatro en la Escuela de Teatro. Aproveche los mejores lugares, pero la cerámica

siempre estaba en un primer lugar. Con lo cual, cuando empecé el secundario, mi idea era Bellas Artes, mi sueño.

PM: Ya estaba presagiado...

FT: Claro. Nunca me voy a olvidar cuando fueron los de orientación vocacional al colegio y yo dije que iba a estudiar Plástica, se empezaron a reír todos.

PM: ¿En qué época?, ¿de qué año estamos hablando?

FT: Y estamos hablando del año 1995. Entonces plástica era como hacer "chucherías". Todavía me acuerdo la respuesta que di en ese momento cuando me preguntaron: -¿Para qué sirve la plástica?- y yo dije: -si sirve por lo menos para cambiar la realidad de una manzana, lo voy a hacer-. Lo traslado simbólicamente dentro del aula. ¿Cuál es el mayor agradecimiento de ser docente y transferir algo? La mayor emoción se da cuando veo esa cara en el alumno, ese click que se transforma, y que vos decís: "¡Ah! ¡Le encontró la vuelta!". Empecé a ver el arte desde ese lugar, desde el aula. Construimos arte también cuando damos clases. Digo, dar clases también es un arte.

Y volviendo a tu pregunta, a esto del artista y la obra, creo que para mí hacer obra tiene que ver con eso, le tengo que encontrar el porqué. No me interesa mi nombre. A ver, lo más importante del proyecto de las veredas fue la cantidad de gente que conocí y que quedó plasmada en esas baldosas. Cuando hicimos en el 2012 las de la casa Mariani Teruggi, yo estaba trabajando en el taller que tengo emplazado en casa. Recuerdo que mi sobrino más chico, -tenía 4 años en ese momento- me visitó un día y al ver la baldosa de Clara Anahí me preguntó: -"Tía ¿ahí hay un bebé?". Entonces yo lo que hice fue llamar a mi hermana y preguntarle si podía explicarle. Me dijo: "Dale, aprovechá y contale todo ya". Justo después de eso, fue el año que instauraron en las escuelas el 24 de marzo. Entonces para él fue una introducción, fue "mi tía hace esto para el 24 de marzo". Después terminé yendo a la escuela a dar una charla. Él entendió la historia desde ese lugar, desde la baldosa. Ahí me di cuenta lo importante que era.

PM: En relación a esto que me estás contando, se viene a mi memoria una entrevista a García Canclini en donde él manifiesta la idea de artista como una especie de agente de reclamo social. De alguna manera, aquel productor que trabaje en el espacio público tiene una doble exigencia en este sentido. Y luego, refuerza el concepto con la siguiente metáfora "ingresar en los intersticios, en los huecos". Algo así como hacer visible lo que se torna invisible en lo cotidiano. Algo así como volver tangible lo que quedó -en el caso de tu obra - desmaterializado en el pasado. Entonces la baldosa se convierte en "el elemento artístico" -que emerge desde un espacio tan cotidiano y natural, como lo es la vereda- que sintetiza simbólica y metafóricamente estos hechos tan trágicos de nuestra historia.

FT: ¡Claro! esto que vos decís, y *la manera* digo yo, porque todo se hizo, y todo está por hacerse. La búsqueda y la denuncia constante. La denuncia en el buen sentido, porque el

término ahora como que molesta y uno puede denunciar con amor –dar buenas clases es un modo de denunciar que falta buena calidad educativa-. Si vos das una buena clase también exponés al que no la da, en definitiva. Entonces volviendo a las baldosas, a mí lo que siempre me fascinó fue esto de cómo surge la baldosa, como surge el módulo de cerámica que se resume en baldosa. Con esto me diste en la tecla. En cerámica uno hace teselas. Todo se resume en una tesela. Aquí todo lo denso de la historia queda resumido en una pequeña baldosa.

Lo interesante fue el proceso hasta llegar a ahí. Amasas la arcilla, la estiras sobre el molde de la baldosa, va al horno, son tres, cuatro, cinco horneadas por cada baldosa. En cada baldosa había gente. Había historia. Fue muy fuerte para mí. Fue mucho tiempo. Fueron cinco años de proyecto donde realmente me iba a dormir con el horno prendido.

Pero lo mejor que me sucedió fue el momento de la vereda, el momento en el que estábamos colocando un sitio -llamamos sitio al lugar de emplazamiento de la baldosa-, cuando pasaba alguien con nenes o nenas. Paraban. Sí o sí. Primero por la superficie blanca. Llamaba la atención el contraste. En otras era el color, una línea.

PM: Hablemos un poco más acerca de cómo llegaste a elegir a la baldosa como soporte.

FT: Sí, en realidad todo surge de un concurso que lanzó la secretaría de Derechos Humanos en el 2010. Lo conozco a Pablo Ungaro, quién me contacta para ver si me interesaba trabajar con él para el concurso. La convocatoria lo que decía era, básicamente, trabajar en una placa de 40 x 40 para el piso, donde sí o sí, -no importa el material-, debía leerse “memoria, verdad y justicia” y el nombre de quienes habían sido detenidos, desaparecidos, asesinados en ese lugar. A diferencia de otras convocatorias, acá no se marcaba como homenaje “aquí vivió”, sino que la marcación remitía a aquellos lugares desde donde habían sido llevados o asesinados. También incluía las edades, dato que fue de mucha relevancia. Que aparezca la agrupación fue el otro gran logro, algo que antes era mala palabra.

PM: Claro, implicó otras dimensiones.

FT: Sí. Cuando Pablo me propone trabajar juntos, estábamos en mi casa y, uno no sabe bien cómo llega, pero yo quería que fuera una placa de cerámica. Primero por la posibilidad de convivir en el piso y segundo, por la resistencia. El problema fue que si hacía una placa de 40x40 corría el riesgo de que se quiebre. Por otro lado, daba la idea de lápida y no queríamos nada que se vinculara con una lápida. Había que resolver eso y el modo de probar fue a partir de módulos. Un juego en el piso. Siempre es mejor trabajar con módulos más pequeños. El material se contrae bien, no se deforma, es más fácil de manipular inclusive en el horno. Módulo, modulito, baldosa. De ahí fue un salto al tema de la baldosa como elemento patrimonial. Baldosa patrimonial. La idea original era respetar los colores, las pátinas de las baldosas originales, un amarillo azulado. A mí ese óxido me parecía un espanto. Sin embargo, la idea original se presentó así.

Luego haciendo pruebas de cubiertas, -porque había que hacer cubiertas transparentes para esa pátina- surgió la modificación del color. El módulo ya estaba definido. Un día hago

una prueba con tres cubiertas distintas, una alcalina, una plúmbica y una borácica. La aplico en una sola baldosa en un molde de 20x20. Cuando abro el horno -la había puesta sola para que se enfriara más rápido- llamo a Pablo y le digo: "Pablo, queda así, es blanco" Fue la primera vez que me pasó de sentir tanta seguridad. Y de ahí que también fueron *Baldosas blancas de la memoria*.

PM: Que dato tan constructivo. Acabas de dar cuenta de la importancia del oficio y del dominio de los materiales de la cerámica. Una improvisación con conocimiento que te dio la posibilidad de conseguir nuevos resultados. Aparte de esa búsqueda con los materiales propios de la disciplina. Hay otro aspecto a destacar de la producción y es la relación con la participación de la comunidad y la construcción simbólica colectiva. ¿Sueles trabajar a partir de estas consideraciones?

FT: Claro que sí, de hecho tener la posibilidad hoy, de estar como titular de los dos últimos años de la Básica de Cerámica, me permitió trabajar –al interior de la clase- con proyectos grupales. Los chicos ya sabían con lo que se iban a encontrar y venían con propuestas que contemplaran esa condición la de trabajar grupalmente a lo largo del año. De todas formas, uno nunca trabaja solo. Respecto de las baldosas, cada sitio implicaba una familia. Luego de las entrevistas, los datos que te brindaban se convertían en las características de las baldosas. Hay una que es genial. El sitio que esta frente al Teatro Argentino, del Pato Lariaga. Yo con ellos me reuní un día en el que iba a estar toda la familia. Fui un domingo. Llegué pensando en lo que sentiría esa familia, lo que para uno es tan doloroso, tan tremendo...pero al llegar a la casa, me recibió una familia a las 10 de la mañana con champagna y picadita. Para ellos era como una fiesta. Me cuentan que al Pato le gustaban los jazmines y el color celeste, y que el Pato esto, y el Pato aquello...todo como muy pletórico. Hasta que el cuñado del Pato, en un acto muy cómico, dice: "perdón, perdón, acá están hablando del Pato como si hubiera sido una persona seria", y entonces me mira y me dice: "¿sabes por qué se llama 'el Pato'?", "Por Patricio", le digo. "No, le decíamos así porque un paso, una cagada". Entonces yo venía en mi cabeza... celeste, rosita, jazmines...toda una cosa así... Un paso una cagada. Y dije: "¡ya está!" .Si él hubiera venido a mi taller cuando yo estaba haciendo las baldosas, ¿qué hubiera hecho? Hubiera pateado el esmalte. Entonces para hacer su baldosa, la incliné en vertical, y desde arriba chorreé los esmaltes. Si vos lo pensas técnicamente en la cerámica esta acción no la haces.

PM: Otra vez el desafío a los límites técnicos de la propia disciplina y cómo el concepto te empuja a trascenderlos. Contanos un poco más de estos encuentros. ¿Cómo era el acercamiento? ¿La Secretaria de DDHH convocaba a la familia?

FT: No, el pedido venía de la familia. O algún amigo. Si llamaban amigos, y la familia no estaba de acuerdo, no se hacía. De hecho nos pasó con un sitio, que teníamos las baldosas listas para colocar en la vereda, y a último momento uno de los hermanos dijo que no y no se puso. En otras se puso pero no se llegó a hacer el acto de emplazamiento. Sólo se coloca-

ron. Acá quiero volver a la idea de lo que vos decías, esto del ego de “yo artista” a la idea de “hago esas baldosas hermosas para la vereda”, “las hice yo”, ¡por favor! Eso es inconcebible. En el momento de la colocación, hubo familias que querían colocar las baldosas directamente. Otras en cambio cubrían la baldosa con un paño negro y nosotros llevábamos una bandera de Argentina. Algunas llevaban banderas de Estudiantes. O sea, uno, “el artista” no podía decidir esa parte.

PM: Claro el artista no es omnipotente ¿no? siempre hay condicionantes. Es muy valioso lo que compartís, ya que todas estas experiencias no fueron registradas, o no tuvieron difusión, con lo que el espectador se pierde esa parte de la obra que es la impronta de cada una de las familias en el diseño de las baldosas.

FT: Lo que pasa es que vos cuando te metes en la teoría de la obra, queda divina esta frase hecha, siempre recurrente de que “el arte público, es para todos, es del pueblo, es de la gente que lo ve y cada uno es dueño”, no siempre sucede esa ecuación. Pasados los años, luego de dejar el proyecto -que sigo lagrimeando cada vez que me preguntan por él- una de las discusiones que yo tenía era a partir de los siguientes planteamientos que me hacían: “¿cómo no vas a tener facebook o una página personal que muestre el proyecto?!”; y... es que no es mío, pensaba.

A ver, es mío respecto al proceso y respecto a que, eso que iba a quedar en el piso fuera lo mejor posible. O sea apuntando a la técnica. Pero esto de decir “es mío porque yo te lo estoy haciendo para vos, no”. Insisto: yo te sirvo de medio, básicamente. Para que esté tu hermano, tu hijo, tu nieto. No yo. Y lo que me pasa ahora, desde el 2016 a la fecha, es lo que me pasa en esta entrevista. Que me convoquen y me digan: “te quiero entrevistar”. “¡No! pero mira que yo ya no estoy más con el proyecto”, “no bueno, pero vos lo hiciste”. O que vengan estudiantes y me digan: “Flor, te hago una pregunta, ¿vos hiciste las baldosas?” y es como ¡wow! No lo puedo creer, está buenísimo.

PM: Me gustó Flor esa metáfora de que “uno es un medio” y que “ser un medio” es parte de la “totalidad”. Lo asocio a lo que planteabas hoy respecto de dar clases y a la forma de concebir esas clases.

FT: Yo no puedo separarme: Artista- Profesora son dos títulos pesados. Me da risa. En ambas situaciones, yo siento que soy el medio. Yo sirvo para que el que está, pueda desarrollar todo el potencial que tiene. Y cuando se da, le brindas un nivel de independencia increíble. Cuando le transferís técnica, para que sea más independiente, ¡chau, ya está! ¡Es un artista! Este año, los recibí diciéndoles son mis colegas.

PM: ¿Proyectos personales?

FT: Te cuento. Siempre me interesó mucho el tema de la inclusión. Pero la inclusión real. Yo soy muy táctil. En un momento tuve un acercamiento al lenguaje de señas. Me presenté en una asociación de sordomudos como profesora de cerámica. ¿A ver?, ¿Qué sucedió allí? Yo soy la

distinta. Siempre uno habla desde la inclusión... o sea, ¿quiénes "ejercemos la inclusión"? , ¿Quiénes estudiamos acerca de la inclusión? Los que "en teoría" tenemos todas nuestras capacidades sanas y contamos con todos los sentidos.

PM: Claro, te entiendo. Podríamos pensar que nos está faltando vivir la experiencia del que no lo tiene... el que está excluido.

FT: Claro, eso me pregunté: ¿Qué pasa si en realidad *a mí* me tienen que incluir? Y esto también tiene que ver con el ego. Mi ego, "yo artista", que encima tengo todos los sentidos. Es como cuando damos clases. El alumno no es quién deba agradecer. Nosotros le agradecemos al estudiante ya que gracias a ellos estamos acá. Entonces, partiendo de ahí ¿Cómo? ¿Yo? ¿Incluirme? Bueno, sí. Me dijeron que iba a tener que aprender lenguaje de señas. Empecé con Noelia Zussa a aprender braille en un curso de Extensión en la Facultad. Fue un hallazgo en mi vida. Ayer me hice mi lista para la feria, puse mi nombre, todo en braille. Mi idea es armar una clase en sistema braille, primer punto. Y después ver el modo en que esta nueva experiencia vaya a devenir en obra. Volvemos a lo de antes. Yo no puedo pensarme en dos planos distintos, que hago como artista, que hago como profesora. Escribo la ponencia y por otro lado pinto el cuadro. No, es todo lo mismo. O sea, siempre que hago algo me dispara para todos lados. A ver, lamento tanto que en el curso de braille fuéramos cuatro personas. ¿No deberíamos estar todos? porque además ¿no vivimos hablando de la inclusión y haciendo ponencias hermosas? De hecho, hace poco finalizó un Congreso sobre Lenguaje Inclusivo. Inclusive, digo. La "E" muy linda, pero ¿la cotidiana? ¿Por qué yo como docente no ordeno el aula para que pueda venir un chico que no ve? ¿Por qué? ¿Qué lo hace diferente a mí? ¿O a vos? Para pensar. Por otro lado, estuve en Calafate. Me exploto, no conocía. Y de ahí también pensando... glaciario urbano.

PM: ¿Qué?

FT: Glaciario urbano. ¿Qué es lo más cercano al glaciario que tenemos nosotros? Un freezer. Estoy trabajando en eso, en el glaciario urbano. Es muy divertido. Después te muestro.

Entrevista a Camilo Garbín

Patricia Medina: Nos encontramos hoy con un artista multifacético, escurridizo, de una ironía contundente la cual se ve plasmada tanto en sus producciones como en sus metodologías áulicas. Obras que en definitiva siempre dan que hablar por estas características. Bienvenido Camilo Garbín.

Camilo Garbín: Bueno, muchas gracias.

P.M: Si me permitís quisiera denominarte como un artista “Fuera de Sector” como dice aquella canción punk de Los Violadores allá por los 80...Tu mente está fuera de control...y no me refiero desde un aspecto peyorativo del término sino como que, de alguna manera, estás constantemente lindando los límites de las disciplinas artísticas. En ese sentido Figurones se convirtió en un colectivo pionero respecto a esta estrategia de desborde disciplinar utilizando el espacio público como soporte a comienzos de los años 2004-2005. Aquí en la ciudad de La Plata fue algo muy novedoso y tiene que ver justamente con esto de proponer nuevas estrategias y estar todo el tiempo en el corrimiento de lo esperable. Contanos un poco como comenzó esto.

C.G: Primero que nada me gusta la alusión a Los Violadores y Fuera de Sector. Jimena Ferreiro, que es una curadora y profesora también de aquí de la Facultad acaba de presentar un libro sobre la curaduría en los 90 en el cual me define justamente como un “artista rockero”. Eso me agrada, sentirme que soy parte del rock cuando, en realidad, no toco ningún instrumento, no tengo ninguna banda y lo único que hago es escucharlas así que esta buena esa relación. Sobre todo pensando en que uno es platense y tener esa impronta asociado a lo musical habla de una relación indisoluble ya que cuando hablamos de rock hablamos de producciones artísticas que tienen mucho que ver con lo visual y con lo público. Así como lo visual y lo público tienen que ver con el sonido. Está buenísimo. Y Figurones está ahí en la interdisciplina lo que hizo que seamos reconocidos muy rápidamente. Pero yo no sé si tiene que ver con que en ese momento no había otra cosa o con que no había propuestas parecidas. De hecho hay antecedentes en La Plata en los años 80. Tu K.K. & Pelu S.A. imprimía xilografías y las pegaba en las calles. Lo que ocurrió fue que nosotros nos apropiábamos del espacio público en un momento en que se ponía de moda. Ejemplo, Banksy. Estaba de moda la palabra intervención. Fue así. Justo coincidió. Estás haciendo escultura en madera y está de moda la madera entonces estas acorde un poco a los tiempos que corren y obligadamente te convertís en parte de lo que está pasando. El fenómeno interdisciplinar fue fundamental porque lo que nosotros hicimos, me refiero a los afiches, los Figurones propiamente dichos, eran carteles publicitarios. Más allá de que no publicitábamos nada, jugábamos a que lo hacíamos, entonces se mezclaba con el diseño gráfico. Tenía una mirada integral de las artes visuales. Yo había estudiado diseño. No había terminado. Pero estaba Andrés Goldstein, que sí era diseñador. Fue él quien diseñó la marca, los flyers, la tipografía, los catálogos que teníamos para vender las campañas publicitarias. La jugada era esta. Nosotros nos presentábamos como una empresa de publicidad apócrifa que vendía producciones artísticas sin valor. Por ejemplo, le vendimos al Museo Petorutti de Bellas Artes, de aquí de La Plata, una campaña de re inauguración.

PM: ¿Te referís a Atrae?

CG: Atrae sí...vendimos la campaña. Bueno en realidad hacíamos campañas apócrifas posita. En este caso en particular fue armar la totalidad de la campaña publicitaria de que reinauguraba el Museo con 150 Figurones. Lo que ocurre es que “vender” no se estaba vendiendo nada

.En realidad estábamos promocionando algo y la joda siempre estuvo ahí en lo no convencional del producto. Inclusive nos vendíamos a nosotros mismos. Había una campaña que se llamo al principio Do You Want tu figurón.

PM: Como Soy Garbín, comprá mis cuadros, ¿con Francisco Úngaro no?

CM: Claro. Ahí firmábamos porque era una campaña para una muestra que hacíamos nosotros dos en Galería Ecléctica en Buenos Aires. Hay otra apócrifa que es muy buena del día en que promocionamos Figurones en TELEFE, Figurones con Susana se llamaba. El texto del cartel publicitario tenía la marca de Figurones y las bolas de TELEFE y se anunciaba en el programa de Susana a las 18.00 hs.

PM: ¿Pero fueron realmente, se hizo una entrevista?

CG: No, no, nunca fuimos. Era todo mentira y lo loco fue que la gente nos decía que nos había visto. Fue genial. Nos decían “Che, los ví el otro día con Susana, estuvo buenísimo”; ¡Qué grande el poder de la publicidad!

PM: Mira que ocurrente lo que describís de la publicidad, porque es un aspecto que a los espectadores de Figurones se nos devela ahora escuchándote. Me refiero a la importancia que tenía para ustedes, los productores. Es un dato interesante para seguir reflexionando en la interdisciplina. Vayamos al aspecto plástico. Si me permitís, vos me corregís, se perciben tres etapas en Figurones. Una primera que va desde el 2005, 2006 hasta 2009, en donde la imagen resultante es poco convencional y resulta híbrida en estilos supongo como consecuencia del modo de producción elegido. Al ser muchos laburando en una única imagen le dio esa impronta y se torna difícil pensarla desde la disciplina de la pintura. Inclusive por la propuesta de emplazamiento. Luego una segunda etapa que tiene que ver con el cambio de escala. Las figuritas, los stickers, las Figucalcos. Ahí ya el recurso es otro. El espectador comienza a apropiarse de la imagen y a emplazarla donde se le antoja. Hay figuritas en autos, en fachadas de casas. Podías pegarla en un libro, en una agenda, etc. De alguna manera comienzan a apropiarse del entorno en todos sus aspectos y me parece que esa estrategia les dio pie a meterse ya más de lleno con los espacios públicos momento en el que comienzan con las ambientaciones como el Pasaje Dardo Rosa, Fiebre Rosa, Figupensión, Fitito Rosa. Veo a las Figucalcos como un puente hacia esto.

CG: Están buenas las tres etapas que decís, no sé si las había pensado así, pero si son así. En ese primer momento de los Figurones, la obra consistía en pinturas bidimensionales en la calle, un formato a lo figurita en grande. La joda era encontrar los lugares más pregnantes donde emplazarlos, es decir en un lugar bien alto y siempre pensando en la dirección de los autos. El criterio nunca fue: “bueno, acá está vacía la pared vamos y pegamos”, no. Había toda una estrategia, que por otro lado, contemplaba también el relato. Pegamos en esta, pegamos allá, pegamos acá. Con una continuidad. Recuerdo que el texto que teníamos escrito decía: “tomar por sorpresa al espectador”, que era el tipo que iba caminando, o iba en el auto o iba en

la bicicleta y de pronto, ¡uh que es eso! Por otro lado, teníamos armado lo que podía ser un manifiesto entre comillas. Era el texto que conceptualmente nos explicaba. Con esto vendíamos. Lo hicimos con el Museo Provincial, con ArteBa, con centros culturales en Mendoza, también con *Sprite* para hacer un ciclo de recitales. Ese manifiesto era nuestra tarjeta personal y jugábamos con el merchandising de una empresa de publicidad postal. Eso fue todo un gran primer momento, que habrán durado unos cinco años. La base de los Figurones. Después, a partir de ahí, en la segunda etapa que marcas, la de las figuritas, comenzó teniendo en cuenta lugares para intervenir en donde el espacio ya era menor. De ahí los mingitorios en los bares, los autos en los estacionamientos. Y sí, el espacio cambiaba. También fue un momento en el que empezó a participar mucha gente. Fue un grupo muy grande, como diez más o menos, once, doce. Muchos del palo del grabado. Gente que también venía de la escultura, gente que venía del objeto, gente que venía del diseño, y empezamos a producir. Esto sin darnos mucha cuenta. Aquí el sticker tuvo más que ver con el merchandising. Hicimos remeras, camisas, el Figurbolso, un montón de objetos que tenían que ver con merchandising de Figurones.

PM: siempre con el tema de a publicidad, dando vueltas.

CG: Sí, siempre. Luego vino esa tercera etapa en la que el equipo cambió. Fran Úngaro en un momento se abrió y volvió a su obra con la pintura. Yo me quedé coordinando. En ese último cambio de gente, que tenía otras 5 o 6 personas, -ahí estaba Valentino Tetamanti, entre otros integrantes del equipo anterior-, Figurones se hace un poco más conceptual. Siguiendo en la línea de la publicidad pensamos que, para poder vender y hacer atractivo el producto había que hacer algo nuevo, algo que no existiera, algo que la gente necesitara, que la gente quisiera. Las reglas del mercado. Aparte había que afanarse cosas que uno pudiese vislumbrar que se iban a poner de moda. Entre ellas, lo primero fue la tipografía, la Cooper Black, que es una tipografía muy grasa, una mersa de los años 80. Pero como los años 80 se empezaban a poner de moda, intuíamos que esa era la tipografía que se venía. Después la Cooper Black apareció en la tapa de la revista Gente, Clarín, etc. La otra cosa que nos afanamos fue, el fuxia, el magenta, más tirando a fluorescente. Nosotros ya veníamos laburando con la fluorescencia. El magenta fue el color que nosotros pensamos: "en 5 años más la rompe". Y la rompió. Todo era color fuxia. Entonces ahí se transformó, con el color, en una propuesta mucho más conceptual. Ya no necesitábamos poner imágenes, ni vender imágenes. No me acuerdo bien cómo fue que surgió. Siempre decidíamos todo comiendo asados. La guita que ganábamos, la usábamos para pasarla bien, para comprar materiales y para comernos un buen asado que aparte era lo que nos daba nuevas ideas. Ahí apareció esta idea de forrar cosas de color fuxia. Me acuerdo de cuando tuvimos que convencer a Bruera para la inauguración del MUMART.

PM: ¿Te referís a la intervención que hicieron en el Pasaje Dardo Rocha?

CG: Sí, cuando se inauguró el MUMART en el Pasaje Dardo Rocha. La llamamos Pasaje Dardo Rosa y tuvimos que convencer a Bruera por el tema de la limpieza. O sea, tuvimos que

convencerlo a este señor de que no estábamos ensuciando las paredes sino de que, lo que estábamos haciendo en realidad, era una obra de arte, una producción artística, y bueno a partir de ahí la verdad que fue un laburo muy lindo. También estaba apareciendo el stop motion lo que nos dio la posibilidad de hacer un registro fílmico del proceso mientras íbamos pegando los papeles. Justo aparecía un dispositivo, una interface, que te permitía registrar no sé exactamente cuantas milésimas de segundo, entonces lo que fue toda una tarde, dos días, quedo en el blog de Figurones en dos minutos y eso fue muy lindo. Había mucha gente invitada. También exponían otros artistas adentro del Museo pero más allá de la comunidad artística, a mí lo que me flasheó fue la gente que pasaba por la calle y su reacción. Amigos y conocidos nos contaban lo que había pasado por ejemplo con las radios. La gente comentaba: “che escuché en la Radio Cielo, en la radio Provincial, en Radio Universidad”, pero no estábamos nosotros en la Radio.

PM: era un notero.

CG: Claro, era un notero que había ido y transmitía en vivo: “Che loco está pasando tal y cual cosa en el Pasaje Dardo Rocha”...bueno, nos hicimos famosos (ja, ja)... A mí lo que me interesa, siempre lo digo y cada vez la tengo más clara, es que lo que llega a la fama son las obras, no los artistas y que una obra realmente tenga ese grado de popularidad está buenísimo. Luego a la gente le puede parecer una reverenda cagada o todo lo contrario. Es lo que tiene que pasar, es lo justo. Es lo que ocurre con las producciones artísticas. Creo que lo que más impacto de esta obra en particular era la gran escala, la ubicación en 7 y 50, la iluminación, y el color fuxia. Está bien, reconozco que faltaba que nos pongamos nosotros mismos a gritar ¡vengan y vean!, pero realmente paso eso. No importo quiénes éramos los que estábamos haciendo la propuesta, sino que todo el mundo accedió a lo que estaba pasando a la obra directamente.

PM: Esto último que planteas me lleva a la tercera pregunta que tiene que ver con el simbolismo de la palabra Figurones. Más allá de que todas las producciones tuvieron su propio nombre Figurones se entiende como un gran concepto que puede leerse en dos dimensiones. Por un lado, está lo que evoca el dispositivo. Uno piensa en figurón y piensa en “figuritas” ¿no? La figurita trae asociada esta idea del juego en el recreo, el intercambio con el otro, el llenar el álbum, entonces hay una evocación que remite a lo interactivo. Luego hay un aspecto más personal si se quiere, más íntimo, que es el momento en el que te vas a tu casa y comenzas a agrupar las repetidas, armas el toquito en el bolsillo para intercambiar con tus compañeros. Siempre retorna a una cosa más colectiva. Por otro lado hay un aspecto más despreciativo. El “Figurón” como una hiperbolización del “figureti”, una premonición del narcisismo actual. Y vuelvo a esto que vos decís. “Vamos a priorizar el colectivo” preservando el anonimato de los participantes. Es prácticamente lo contrario a lo que ocurre hoy con la difusión y las redes sociales como facebook e instagram -si pensamos en que comparte con Figurones la utilización del espacio público como soporte- se vende el nombre y la imagen del artista. Uno nunca sabe bien que se produce. ¿Hay un poco de eso?

CG: No sé, podemos charlarlo. Nosotros como artistas tenemos que pensar que esto pasa en Tinelli por ejemplo. Lo importante no es cómo bailaste, sino quién baila, y ahí está también el jurado quién es el que dirime si está bien o no, este sí, este no. ¿Quién es ese jurado para validar algo? Todo eso responde a las reglas del mercado y justamente es eso de lo que nosotros queríamos reírnos. Concretamente Figurones vendía algo, -y digo por suerte lo vendíamos, nos parecía bárbaro ganar guita haciendo producciones artísticas- pero aparte sentíamos que lo estábamos cagando al que se lo vendíamos porque nosotros no éramos nadie y no vendíamos nada concreto. Pero esto que decís de la obra, me parece importante remarcarlo. Hemos discutido entre nosotros, y alguna enemistad o desentendimientos nos ha llevado en algún momento, respecto de si había que poner nuestro nombre de pila más allá de que era un laburo colectivo. Ideológicamente tenía que firmar el colectivo como tal. Respecto del nombre Figurones, es más una asociación tuya. Lo que si me hace recordar que en algún momento mandamos el texto a alguien al extranjero y tuvimos que traducirlo al inglés para explicar quiénes éramos. Lo hizo un amigo y me acuerdo que él empezó diciendo: “Figurones es el nombre de la obra, de sus producciones artísticas y a la vez es el nombre del colectivo”, era como un doble nombre. Al que se le ocurrió fue a Francisco. Estábamos en la mesa tomando un fernet. También estaba Andrés, el diseñador, y ahí la tiró. Figurones. A mí me sonaba medio a Olmedo y Porcel, una cosa que había odiado siempre. Viste que la gente en general a Olmedo le tiene un aprecio, y para mí era un sorete, porque significaba la mujer como objeto. Había algo que tenía que ver con eso de reírse de pelotudo, de pelotudón, en vez del pelotudo, el pelotudón.

PM: Claro exagerarlo, está también ese aspecto en la obra. Habla desde la ironía. Por ejemplo en la campaña de Sprite, esto de reírse del narcisismo en la sociedad. Pienso en los slogans. “Si sos más lindo que talentoso, dejá tu banda y metéte en un reality show”, “Aunque te hagas el artista te morís por ver remeras con tu cara”. Hay un juego explícito.

CG: Claro que sí. Ya después de todo eso, en la última etapa, nos presentamos en la primera Bienal de Arte Universitario. Figurones Alive apareció con una tipografía verde zombie. Hicimos una nueva marca con dos grandes publicidades impresas en gigantografías. La de 50 becas que hicimos en la puerta de la facultad, y 10 becas para estudiar en Harvard. De nuevo jugábamos con la pretensión, ahora ya más de lleno, del espectador. La imagen era negra. En el centro estaban los fusilamientos de Goya como “la gran obra de arte” y en primer término la jeta de García Ferré que había sido el tipo que había estado haciendo dibujitos en la dictadura que aparte dibujaba representando “al bueno como el rico, y al malo como el borracho” muy hijo de puta. García Ferré que, aparte, había estudiado en Harvard. Entonces todo ese juego tenía como fin que por lo menos el espectador se ponga a pensar. ¿Qué me están queriendo decir estos tipos? Y nos paso algo cuando lo estábamos emplazando en la puerta de entrada del Edificio Fonseca. En un momento se juntaron los estudiantes y miraban. Yo estaba con Agustín Valenciano -Figurón del primer momento-, y le decía: “no entienden nada” cuando de repente uno que había sido alumno mío me grita: “Che Garbín, pero ¿De qué lado está ese

afiche?” Ahí está, es eso. Te muestro una cosa pero en simultáneo te muestro otra, que no queda tan clara. Es un recurso que me gusta utilizar en mi obra. Que parezca una cosa pero en realidad sea otra. La ambigüedad.

PM: Esa ambigüedad se traslada a tus producciones personales, vos no querías hablar de eso pero es oportuno. De comer a los chanchos, Stroboshock, de alguna manera ridiculizan las prácticas sociales que habilitan los museos, las instituciones artísticas, te estás riendo, ahora sí solapadamente. .

CG: Si, es un recurso. O ese es mi recurso. En primer lugar me gusta reírme de mí mismo. Es algo de mi vida cotidiana, que parece que siempre hago boludeces entonces, inevitablemente aparece en la obra. En Stroboshock me parece que fue más claro. Pensé vamos a hacer una parodia de la venta y va a ser todo medio pelo. Inclusive Iván, quién era el que hacía la performance, era un actor “medio pelo”. Medio pelo en el sentido en que no era reconocido por los canales como el 13 o Telefe. Es el que hacía la propaganda de Movistar. Pero igual todos terminaron comprando. Yo no me imagine que eso iba a pasar. Yo sabía que cinco o seis amigos lo iban a hacer porque era lo que habíamos pactado. Les había dicho “compren”. Pero no fueron sólo mis amigos. La gente compro. Y compro algo porque le gustaba. Supongo que no te vas a comprar un vestido que nunca te vayas a poner. Más allá de que era muy barata la obra y más allá de que el laburo de esa muestra fue sobre todo enmarcar, la joda estaba en llevarte un grabado enmarcado y el marco justamente era lo que le daba estatuto de obra. Estuvo bueno porque era el objetivo, reírnos de la venta. La otra performer era Maite Peláez. Apareció toda vestida de galerista concheta de Buenos Aires. Estuvo bárbaro el personaje porque te saludaba con dos besos, estaba toda impregnada con una cantidad de perfume.

PM: Y él invitando a la gente en la vereda con el megáfono.

CG: Vos sabes que no habíamos arreglado eso y me preguntaron: “che ¿podemos?”, “sí lárguenla como quieran”. Ahí se manda esa peluca y comenzó con el megáfono: “compre dos cuadros por tres pesos, compre, compre”. Entonces la ironía estaba puesta en vender como el botellero pero a su vez con un certificado de obra. Detrás tenía una calcomanía pegada con mi firma, toda esa pavada que bueno, si uno dice, lo hago con un Picasso que es el tipo que hizo el Guernica, que aparte está muerto y bueno es el artista más caro del mundo. Ahora si vos lo haces con “Juan Bolas” que somos todos nosotros “te firmo el certificado de tu obra que bla bla...me parece pretensioso. No es necesario. Insisto, lo que importa es la obra, lo que dice la obra y no importa que la firme yo. De hecho había un grabado que no había firmado y vino un amigo a exigirme la firma. Eso es como querer que la ropa que te compras, en vez de que este buena figure la marca bien grande.

PM: ¿En qué andas ahora?, ¿Algo pensado para el aula?

CG: En este momento en particular estoy más abocado a la gestión en educación artística y no puedo hacer mucho. Si estoy en un proyecto de escritura, junto a otros colegas, para publicar un libro de actividades áulicas. Todo esto sirve. Todo el tiempo los contenidos los vamos modificando. No el contenido en sí, sino el modo de darlo. Una vez lo das parado arriba, otra vez lo das parado abajo, toda esta experiencia personal sirve cuando uno está en el aula. Los pibes vienen con estereotipos de qué es ser artista y se fuman a Tinelli, te pasa por el costado pero entra y llegan atravesados por eso. Lo importante es destacar esto que la producción es porosa que tiene muchos significados, muchas connotaciones.

Las autoras

Coordinadora

Maddonni, Alejandra

Doctoranda en Artes, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA UNLP). Profesora Nacional y Licenciada en Pintura, Universidad Nacional de las Artes (UNA). Actividad docente: Muralismo y Arte Público Monumental Cátedra Complementaria, Titular, FDA UNLP. Medios Expresivos I y II, Taller de diseño de Indumentaria I y Arte y Pensamiento Latinoamericano, Adjunta, Universidad Argentina de la Empresa (UADE). Dirección de Cursos Virtuales, Secretaría de Arte y Cultura UNLP. Publicaciones: La universalización de la educación artística en la enseñanza argentina: acciones estratégicas en la formación superior de docentes de arte (2014). Formas del tiempo y la memoria en el arte contemporáneo latinoamericano (2017). El tiempo y la materia en el arte contemporáneo (2018). Fragmento y montaje en las artes visuales. Traslados, migraciones y anacronismos (2019) Investigación: Artes visuales latinoamericanas contemporáneas (FDA UNLP).

Autoras

Medina, Patricia

Profesora en Artes Plásticas orientación Pintura. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA UNLP). Actividad docente: Cátedras de Lenguaje Visual 1B y 2B, Jefa de Trabajos Prácticos. Cátedra de Muralismo y Arte Público Complementaria, Ayudante Diplomada Interina (FDA UNLP). Capacitación docente dentro del marco de Plan Nacional de Formación Docente Permanente. Publicaciones: Algunas consideraciones sobre materiales no convencionales (2010), Luz Representada: Ampliación o crisis del término (2016), Posibles herramientas operativas para la enseñanza de los contenidos del Lenguaje Visual (2017). Investigación: Artes visuales latinoamericanas contemporáneas (FDA UNLP). Miembro de jurado de tesis de grado dependientes del Departamento de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata

Castro, Irene

Licenciada en Artes Plásticas con orientación en Escultura, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA UNLP). Actividad docente: Cátedra de Muralismo y Arte Público monumental (taller complementario), Jefa de Trabajos Prácticos (FDA UNLP). Cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental (taller básico) Titular (FDA UNLP). Cátedra de Escultura 3 y 4, Ayudante diplomada (FDA, UNLP). Miembro de jurado de tesis de grado dependientes del Departamento de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Ha realizado diversos trabajos en el espacio público como escultora y muralista.

Verón, Laura

Profesora en Artes Plásticas con orientación en Pintura, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA UNLP). Actividad docente: Cátedra de Mural y Arte Público Monumental Complementaria, Adjunta, FDA UNLP. Taller extra-programático de Mosaico, profesora, Instituto Municipal de cerámica de Avellaneda. Dibujo, Introducción al Análisis de obra y Lenguaje Visual, titular, Profesorado del Instituto Municipal de Cerámica de Avellaneda.

Arte público y muralismo : propuestas de producción para el taller complementario / Alejandra Madonni ... [et al.] ; coordinación general de Alejandra Madonni. - 1a ed. - La Plata : EDULP ; 2020. Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-8348-55-1

1. Arte. 2. Didáctica. 3. Artes Visuales. I. Madonni, Alejandra, coord.
CDD 751.73

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2020
ISBN 978-987-8348-55-1
© 2020 - Edulp

S
sociales


Edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA