

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

EL PROBLEMA PLÁSTICO-VISUAL
EN LA INVESTIGACIÓN
ARTÍSTICA

Prof. **LELIA ROCO**
Tesina de licenciatura
Dirigida por la prof. Sonia Vicente

Mendoza - 2005

Nota preliminar

Debo reconocer que la identificación de problemas plásticos, comenzó con una propuesta en la cátedra de Visión hace algunos años atrás. A partir de entonces, comencé a buscar material que ejemplificara esta idea y además, en forma sistemática, pregunté a los alumnos qué entendían por un problema plástico-visual, encontrándome año tras año con caras de incertidumbre al principio y más o menos las mismas respuestas luego de una de una breve reflexión.

Por otra parte, indagar en los escritos de artistas, me llevó a descubrir en ellos una utilísima versatilidad pedagógico-didáctica y una increíble posibilidad de encontrar siempre nuevos sentidos como resultó en este caso.

Esta propuesta, no es necesariamente consecuencia de todo lo anterior, sino más bien, una meditación acerca de las posibilidades de realizar el trabajo de producción artística enmarcado dentro de las características "esperables" de investigación. Asimismo, considero que las respuestas a esta problemática, quizás por su obviedad, o por estar inmersas en su propio seno, nos pasaban desapercibidas y sólo había que decidirse a de escribirlas.

Diseño de tapa:
"Ring-Raje"

Composición digital realizada en el estudio Roco- La Rossa

Introducción

Para un artista, considerar que su trabajo está lleno de problemas a resolver no es novedad; pero el trabajo que realiza nunca supone linealidad lógica, por lo tanto hablar de métodos implica orden y no todos los artistas son afectos a hablar en estos términos de manera tradicional. Debo aclarar, que si bien, estas pueden ser características comunes a las distintas ramas del arte, me referiré con los términos: arte, artista, artístico, obra o producción artística, al campo de las **artes visuales**.

La consideración de un problema, no debe hacerse desde la óptica científica sino hacerlo de manera específica al campo del arte, es decir, "identificar problemas artísticos". Esta consigna no debiera presentar inconvenientes, pero a la hora de hacer evidentes o concientes los problemas plástico-visuales, es decir aislarlos y reconocerlos fuera del "hacer" pareciera presentar dificultades, ya que el artista en formación no suele ejercitarse en este procedimiento.

El artista se cuestiona permanentemente, pone en duda y no se conforma fácilmente, y éste es el modo de estudiar su entorno, es su manera de vivir.

Desplegar el proceso de producción artística e identificar en su recorrido diferentes tipos de problemas plástico-visuales, ayudará a plantear cierto ordenamiento que permita incluirse dentro de una metodología de investigación.

La intención de investigar en artes, especialmente desde la producción, aparece siempre con opiniones controvertidas especialmente fuera del contexto específicamente artístico.

En el "círculo" de los artistas plásticos la imagen es más importante que la palabra escrita y esto parece ser un mito que nadie quiere tocar. Más bien, yo diría, que es un escudo que resguarda a un hacedor de "perfil bajo" que prefiere crear más que hablar o escribir. Esto es una realidad a medias ya que "todos sabemos" que un artista comprometido siempre está atento a la realidad, las noticias, el conocimiento científico, tecnológico, literario y a las producciones del cine y la televisión... Esto lo nutre, lo inquieta... Lo hace pensar, formar opinión sobre el mundo y relacionarse con los demás. El artista plástico es un "observador participante" (en el lenguaje de las ciencias sociales), "non parla pero se fija" (en el lenguaje común)... y... ¿no es acaso sorprendente cómo disfrutamos oyendo a un "maestro" hablar de su experiencia, sus consejos, su visión del mundo?... Entre nosotros resultaría una obviedad decir que todo aquello que absorbe el artista tiene la obligación tácita de traducirlo en su obra plástica, es por ello también el lugar común de la expresión "la obra habla por sí misma" ya que es el resultado de un largo proceso, consecuencia de toda una experiencia anterior.

Pero para **investigar** (con todas las letras) deberíamos tomar ciertos recaudos que nos permitan incluirnos en un sistema que facilite la circulación del conocimiento.

En principio, abordar una investigación "desde las artes", pareciera que tiende casi, indefectiblemente, a la elección de temáticas históricas, pedagógicas, biográficas, al análisis de una obra, objeto u hecho artístico, pero realizado por otro. ¿Por qué no llega siempre a buen término la intención de investigar desde la producción (aunque así muchos lo quisieran)?

¿Cómo se debería encuadrar o sistematizar el propio trabajo de producción artística para que cobre el verdadero sentido de una investigación?

En mi opinión, considero que el proceso de producción artística goza de "secretos" que le pertenecen sólo al artista y el artista, metido en el proceso de creación, no puede separar bien las cosas ni ordenarlas de un modo u otro.

Como veremos en varios ejemplos, algunos artistas se han impuesto métodos muy rigurosos para trabajar, pero el método, ha sido elegido por ellos mismos, ya que su intención es la que va seleccionando, desechando caminos, recursos, elementos, etc.

Quizá, lo más difícil de determinar para el artista sea el *problema plástico-visual* que tiene que perseguir o está persiguiendo. En realidad, lo intuye y conoce, pero debe expresarlo, o sea, hacerlo consciente y fijarlo por escrito.

Según la propuesta metodológica trabajada en el Seminario de Licenciatura, las etapas heurística y hermenéutica constituirían, para el artista, un proceso de escudriñamiento del entorno, un cúmulo de saberes propios inherentes a su formación y de relación con el contexto sociocultural, materializado a través de ideas científicas, filosóficas, políticas, geográficas, etc. Todo ello, se manifestaría en un proceso personal de síntesis o necesidades de expresión.

Estas necesidades de expresión se plantearían como **problemas plástico-visuales** para resolver.

Las posibles soluciones a estos problemas se presentarían en la forma de un **proyecto**, que generaría la producción artística de objetos o hechos que constituirían la interpretación artística. Este recorrido imbuido de reflexiones (ideario, conceptualizaciones, interpretaciones, etc.) sería conveniente acompañarlo con una producción escrita de este proceso y de las conclusiones teóricas y plásticas a las que se arribó; es decir las innovaciones, ajustes o logros técnicos o modos plásticos propios, que nunca son determinantes, sino que constituyen un juego del hacer y corregir o ajustar la propuesta.

Todo esto, constituirá el mundo de sentidos que se inferirá a partir de la obra que se expondrá a la valoración del medio.

Por lo tanto resultará un muy buen ejercicio plantear y plantearse problemas plásticos por escrito.

Como veremos los hay de distinta índole y no todos tendrán la envergadura, complejidad o posibilidad de ser generadores de una **investigación**; pero considero que será saludable para nosotros y esclarecedor para los hacedores desde otras disciplinas, que se conozca nuestra especificidad, ya sea para nuestro trabajo particular o para incluirse en un trabajo interdisciplinario.

DESENREDANDO

1- Pequeños o grandes problemas

Hace años, mi hijo (que en aquel entonces tendría cuatro o cinco años) pasó frente al televisor y, atraído por la imagen hipnótica de una fabulosa escalera caracol tomada en contrapicado que giraba lentamente y abarcaba toda la pantalla... escuchó una voz en "off " que anunciaba una novela... el eslogan principal del anuncio decía: "*una telaraña de pasiones*"... fue en ese momento que surgió en él un serio problema: aunar la imagen con la idea conceptual que estaban expresando verbalmente.

Para un adulto (un tanto desprevenido) resultaría bastante lógico conectar esa imagen centralizada en espiral (estructura formal dinámica creciente, o decreciente por excelencia) con la tela "tejida" por algunas arañas que concuerda con la misma estructura y el mismo ritmo creciente espiralado del tejido. Por otra parte, la expresión verbal "*una telaraña de pasiones*" concuerda perfectamente con el concepto que se tiene de la estructura de una novela donde los dramas pasionales son "tejidos" a veces en complejidad creciente...

Pero... mi hijo tenía cuatro años cuando preguntó a mansalva:

- mamá: ¿qué es una telaraña de pasiones?

Fue en ese momento que me sentí atrapada en una viñeta de Mafalda... Ahora el problema lo tenía yo: ¿cómo adaptar o acercar estas ideas verbales y visuales a la comprensión de una mente ingenua de cuatro años...?

Es decir, existen variadas clases de problemas que no son siempre los mismos según las circunstancias o la madurez de los individuos enfrentados a ellos. Incluso hay diferentes niveles de complejidad del mismo problema. Por lo tanto deberíamos decir que en cualquiera de los casos un problema existe cuando lo reconocemos como tal y esto sucede cuando comenzamos a hacernos cuestionamientos que no tienen una clara e inmediata respuesta.

Cuando nos paramos frente a la obra de un gran artista, este nos abre un universo simbólico del que inferimos numerosas informaciones, connotaciones y emociones diversas que nos hablan de las ideas de su autor y el contexto socio-cultural en que se desarrolló... pero... ¿cómo generó esa idea conceptual y plástica que puede sintetizar todo lo anterior?

Aunque el trabajo artístico pareciera que sólo transcurre erráticamente, iluminado aquí y allá por momentos eufóricos de creación, el artista con cierto grado de madurez, siempre puede plantear un sentido último a su obra, ya que esto le brinda cierto orden, con posibilidades de reflexión y crecimiento constante.

"Las cosas no son tan concretas y definibles como por lo general se nos quiere hacer creer. Casi todo lo que acontece es inefable; se cumple en un ámbito que la palabra jamás ha hollado; y más inefable que cualquier otra cosa son las obras de arte, misteriosas existencias cuyas vidas perduran junto a las nuestras que transcurren..."

.....
"Una obra de arte es buena cuando ha nacido de la necesidad. En esta naturaleza de su origen reside su esencia, no hay otra cosa. Por eso, estimado Sr., ningún otro consejo sabría darle sino tan sólo éste: recorra el camino hacia su interior y observe las profundidades de donde surge su vida. En sus fuentes hallará usted la respuesta y sabrá si debe crear... Porque el creador ha de tener un mundo para sí mismo, encontrarlo todo en sí y en la naturaleza a la que se ha incorporado."(Rilke, 1977, p. 10, 12, 13 y 14)

Para comenzar deberíamos situarnos en el concepto de producción artística; este nos llevará al **hacer**, pero sabemos que producir o elaborar obras en el ejercicio profesional es **mucho más** que tan sólo hacer...

Probablemente primero deberíamos describir el proceso de creación.

Juan Acha en *Introducción a la creatividad artística* plantea que la formación del artista se compone de actitudes y aptitudes que deberá conocer, adquirir y desarrollar durante su estudio, que irán afirmando así su personalidad, que pondrá de manifiesto en su producción, la que siempre estará ligada al contexto y su historia.

"el artista plástico imagina un contenido al cual darle forma o bien idea imágenes o posibles configuraciones ávidas de contenido. Si se quiere, él va hacia su producción con ideas preconcebidas, concibe su obra de antemano y de alguna manera, pero no lo hace como hechura exclusiva de su subjetividad ni de su consciente, sino como un esbozo, un proyecto de obra que conjuga realidad y fantasía de un modo profesional y que casi siempre cambia al momento de la ejecución"(Acha, 1992, p.17)

En este fragmento se explica, con bastante claridad y amplitud, el proceso de creación artística, incluso, aparece muy acorde a lo que cualquiera de los hacedores en el campo del arte plástico en nuestro medio, hubiese dicho al respecto.

" En términos más precisos, el artista primero toma conciencia de las posibilidades que tiene a la mano para cumplir con sus ideales profesionales y luego elige algunas de esas posibilidades para formular problemas o soluciones que concretan sus intenciones, deseos o tendencias artísticas; la toma de conciencia incluye la inconsciencia." (Acha; 1992, p.17)

En ésta descripción, aparece incipiente, el tema del que nos ocuparemos: el **planteo o formulación de problemas**. Es decir, dejaremos en claro que en la actividad artística cabe el concepto de problema, y que los hay en gran variedad y complejidad y que a ese tipo de problema vamos a denominarlo **problema plástico visual**.

2 - ¿Qué es un problema plástico-visual?

Cosa difícil de explicar

Aunque la frase pareciera responder al título, ésta, es una de las acepciones del término **problema** que nos brinda el diccionario, por lo tanto, debiéramos preguntarnos si es válido asociarla al campo del arte.

Enigma

Esta, es otra palabra misteriosa que también encontramos en el diccionario relacionada con el concepto de **problema** y creo que ambas acepciones, resultan familiares a la hora de hablar de arte, ya que parecen abarcar ese halo que vuelve inasible a la obra artística.

Proposición dirigida a averiguar el modo de obtener un resultado conociendo ciertos datos

En esta definición tenemos, quizá, una reacción más ambigua, es decir pareciera que en cierto sentido nos alejáramos del campo del arte y nos acercáramos al campo de las ciencias, aunque numerosos artistas brincarían de sus sillas para hacernos ver que no es tan así como parece, ya que esta definición de **problema**, bien podría ser una propuesta plástica.

El o los problemas en el campo artístico tienen cierta especificidad; para comenzar, por lo general no podrían resolverse mediante métodos científicos, es decir, procesos que llevasen un desarrollo lógico o mensurable. El quehacer artístico, no tiene principios y fines delimitados con certeza, por esto mismo, es más adecuado decir que la actividad artística es, en sí misma, **problemática** cuya definición expresa: algo **incierto, inseguro, dudoso, supuesto**.

Nuestro campo de acción siempre se nos presenta como **incierto o dudoso**, ya que nos cuestionamos sobre la realidad, los hechos, los acontecimientos, los procedimientos, las soluciones etc.; por esto mismo siempre nos planteamos **proposiciones o supuestos** que intentamos explicar o, en todo caso, presentar de tal modo que ya no sean sólo nuestros, sino también del otro; para que éste otro reflexione, piense y busque soluciones a estos **enigmas** ahora compartidos.

En cierta forma, entonces, podemos afirmar que el quehacer artístico, especialmente la producción artística, es problemática y por lo tanto susceptible de que se puedan formular problemas en relación con ella. Por otro lado, cabría una diferencia con relación a los problemas o enunciados desarrollados por las ciencias naturales, especialmente con relación a los procedimientos o métodos que se proponen para su solución. Particularmente diferente pareciera ser el punto de llegada a la resolución del problema, debido a la apertura que propone una obra o hecho artístico con una multiplicidad de sentidos.

No obstante abordaré nuevamente este tema e en el capítulo ¿Diferenciarse, complementarse?

Cuando nos referimos a la producción artística, tenemos en mente principalmente **el hacer**, es decir, el desarrollo **empírico**. Vinculado a ello surge el concepto de lo **plástico**. Este está relacionado directamente con la noción de **forma**; en todo caso con la de **formar** o **plasmarse**, términos que no debemos restringir al objeto y menos aún a sus cualidades de belleza, ya que esto deviene de una idea de arte que hoy estaría no superada pero sí dejada de lado.

Por lo anteriormente dicho, se le yuxtapone al término **plástico**, el de **visual**, debido a que la categoría de bellas artes o artes plásticas debe ser considerado más ampliamente ya que, actualmente, lo que *toma forma* ya no es necesariamente un objeto producido en materiales **dúctiles** o **plásticos**. Tampoco debemos considerar, del mismo modo que antes, al espacio que rodea o es contenido por el objeto; ni la imagen debe ser siempre considerada como fija o concreta si, por ejemplo, se mueve en un espacio virtual y puede ser permanentemente modificada. Estas, entre muchas otras características, estarán mejor abarcadas por el término de **artes visuales**.

En conclusión, se elige la expresión **problema plástico-visual** para enunciar los **supuestos**, **proposiciones** o **cuestionamientos** motivadores o desencadenantes de los procesos de producción artística, provocados por la constante interacción del artista y su obra (insertos en un particular momento social, histórico, geográfico y cultural) en un diálogo constante con el espectador o lector enfrentado a estos hechos.

Desde el punto de vista del artista (que obviamente es el que deberá plantear o enunciar los problemas) éstos, parecen concentrarse principalmente en **el qué** y **el cómo**, es decir, en la búsqueda formal y material de los recursos o requerimientos básicos o específicos, conceptuales, tecnológicos, etc., para transmitir la idea o propuesta artística con una intencionalidad concreta.

Desde esta toma de posición (expresada en forma verbal o escrita) a través de la formulación de problemas... todos nuestros intentos formales, espacio-temporales y conceptuales, serán un todo único permanentemente cambiante y permutable en múltiples variables, en búsqueda de la concreción material final (aunque este fin nunca esté bien definido). Todo este proceso constituye un verdadero **proyecto de investigación**, desde lo empírico, lo conceptual y lo intuitivo; es una verdadera construcción de conocimiento con una posible hipótesis y una conclusión materializada en obra.

3 - ¿Diferenciarse o complementarse?

... "Estás equivocado. Le conozco bien; es las dos cosas. Como poeta y matemático razonó bien; como simple matemático no habría razonado en absoluto y así hubiese quedado a merced del prefecto." ("La carta robada"; E. A. Poe)

Debido a que anteriormente intenté aclarar que la investigación artística no debía abordarse desde la óptica de las ciencias porque tenía especificidad propia, con ello no he querido plantear un alejamiento o una escisión entre los distintos campos de investigación.

En el mundo actual sería necio solamente intentarlo. Palabras habituales como globalización, hipertexto, intertextualidad, estructuras caóticas, disipativas o fractales, imprevisibilidad, etc., invaden los campos científico y artístico.

Las ciencias necesitan libertad para interpretar los hechos y se acercan cada vez mas a las abducciones realizadas por el arte.

El arte se inserta en el contexto desde una perspectiva más conceptual y se nutre del pensamiento científico y los adelantos tecnológicos. La razón y la intuición juegan papeles preponderantes en la historia alternativamente.

El avance de la ciencia tomó vuelo en la modernidad con gran valoración social de sus actividades, sus métodos y resultados y apareció fortalecida como necesidad indispensable, asociada a la idea de progreso. Este sobredimensionamiento hizo que se extendiera como mancha de aceite en todos los ámbitos, achicando el espacio de todo aquello que no pretendía un modo racional de conocimiento. Es aquí donde el arte fue desestimado, principalmente por la manera en que se desempeñaba, con métodos interpretados como irracionales, "caprichosos", azarosos y poco comprensibles y, por lo tanto, alejados de la "verdad" y la "realidad".

La segunda mitad del siglo XX nos encontró "investigando" a científicos y artistas por igual, pero la valoración de estas investigaciones no se hizo social y culturalmente de la misma manera, prueba de ello es mi necesidad de plantear esta situación en el presente trabajo.

El mundo actual cambió velozmente desde la modernidad y nos encontró haciendo malabares para adaptar nuestro cerebro a las nuevas propuestas tecnológico-científicas, pero, diría yo, que el arte se encontró mas libre para experimentar métodos de conocimiento adaptados a este cambio. (Duchamp, Dalí, Rauchemberg, Pollock, nombrados al azar, son ejemplo de ello)

Particularmente ejemplificador de esa situación, me resultó encontrar en una publicación acerca del arte cinético de Le Parc (referida al premio que el Grupo de Investigaciones Visuales ganara en la Bienal de Venecia en los '60) la siguiente introducción:

*"Lo que caracteriza el arte actual es que una generación de investigadores ha sabido sentir- intuitivamente- las realidades físicas modernas y englobar en su lenguaje la transformabilidad permanente del mundo, la relatividad, el espacio-tiempo, la fluidez y la ductilidad de los fenómenos naturales; el carácter corpuscular y ondulatorio de la materia energía. Con el cinetismo el arte ha tomado conciencia de la **inestabilidad** de lo real." (Dujouvne y Solá, 1967, p.7)*

Esto nos muestra con claridad que el arte captaba ese "sentir" que hoy se ha hecho cada vez mas patente.

Pareciera que la ciencia, con la rigidez de sus métodos, no lograba captar tan fácilmente este latir de final de siglo y que la enunciación de las teorías físico-matemáticas que intentaron explicar una realidad caótica, imprevisible y mutante, tuvieron estos logros debido a lo que podríamos llamar "trampas de método".

Feyerabend, un epistemólogo discípulo de Popper, en su libro Adios a la Razón, manifiesta con gran fervor que la ciencia debería dejar la tradición metodológica para acercarse a los modos de conocimiento con los cuales trabaja el arte y para ello ofrece numerosos argumentos, entre los que se destacan sus intentos de encontrar puntos comunes entre arte y ciencia, los que se ven reflejados en las siguientes expresiones:

"la ciencia buena es un arte y no una ciencia..."

.....
"El mundo en que vivimos es demasiado complejo para ser comprendido por teorías que obedecen a principios (generales) epistemológicos"...

.....
"El proceso en un alto grado, es inconsciente, como puede verse en los muchos intentos de presentarlo como algo realizado en conformidad con las leyes de la razón: subjetivamente, la mayoría de los científicos obedece a reglas estrictas y sin piedad. Objetivamente practican un arte o un oficio."

.....
"Tampoco quiero negar a las artes un papel dentro de las ciencias; todo lo contrario, me parece que los artistas han resuelto problemas que todavía confunden a serios pensadores objetivos. y que sus medios de presentación son mucho más ricos, más adaptables y mucho mas realistas que los estériles esquemas que uno puede encontrar en las ciencias sociales." (Feyerabend, 1995, p.55, 70,71)

A mi criterio, el concepto más claro y fecundo que Feyerabend aísla como un aspecto común en ciencias y artes, es que en cualquiera de los campos se trabaja con una elección de posibilidades existenciales y que, desde este posicionamiento se trata de:

"la presentación de la verdad, o de la realidad".....

"La elección de un estilo, de una realidad, de una forma de verdad, incluyendo criterios de realidad y de racionalidad, es la elección de un producto humano. Es un acto social, depende de la situación histórica,"

... "Ocasionalmente es un proceso relativamente consciente- se reflexiona sobre distintas posibilidades y se decide por una- mucho más frecuentemente es acción directa basándose en intuiciones más fuertes." (Feyerabend, 1995, p. 188)

Esta necesidad de acercamiento es planteada por varios pensadores de fin de siglo, especialmente aquellos que intentan comprender, reflexionar y analizar las características particulares de nuestro momento socio- histórico tratando de comprender nuestros productos culturales, como la resultante de un cierto "gusto común subyacente" que nos llevaría a actuar en forma semejante o a hacer elecciones análogas. En el libro *La era neobarroca*, Omar Calabrese, ejemplifica esta postura:

"Efectivamente un viento antimetódico ha recorrido recientemente el universo del saber humanístico y, personalmente me siento muy alejado de aquél. La decadencia de ciertas formas de la racionalidad no pueden tener como consecuencia la liquidación de la racionalidad, sino sólo la búsqueda de racionalidades diferentes y más adecuadas a lo contemporáneo..." (Calabrese, 1994, p.13)

Su estudio, se basa principalmente en la búsqueda de modelos semejantes en la expresión conceptual de su estructura y forma. La intención de vincular objetos, procesos y situaciones de muy diversa índole lo llevan a argumentaciones que justifican esta actitud poco tradicional.

"El progreso de las ideas nace casi siempre del descubrimiento de relaciones insospechadas, de uniones inauditas, de redes inimaginadas. Un descubrimiento es, usualmente, descubrimiento de sentido allá donde antes pareciera reinar no ya la insensatez, sino la ausencia de sentido" (Calabrese, 1994, p.25)

Este proceso lo lleva a vincular teorías científicas con formas culturales; debido a que la virtud de estas teorías físico-matemáticas, es que pueden explicar los fenómenos y al mismo tiempo explicarse a sí mismas. Esta propiedad, las hace particularmente útiles para el abordaje de fenómenos socio-culturales o históricos trascendiendo los límites de su campo.

"En los últimos diez años, a partir de la presión concomitante de algunos descubrimientos científicos y de algunas teorías filosóficas, la serie desorden-azar-caos-irregularidad-indefinido ha sufrido una radical mutación en la ciencia y en la ciencia de la cultura. En la ciencia, sobre todo: cada vez más se ha abierto camino la idea de que los fenómenos no siguen todos necesariamente un solo orden de la naturaleza; además se ha concebido el principio de que, a menudo, fenómenos de apariencia sistémica simple pueden ser susceptibles de una dinámica totalmente compleja que los transforma completamente hasta el punto de que la turbulencia de tal dinámica, lejos de ser inexplicable, es ante todo su principio de transformación específico y requiere de instrumentos ad hoc para ser descrita interpretada o explicada."(Calabrese, 1994, p.134)

Este planteo nos remite nuevamente a la necesidad de buscar métodos e interpretaciones acordes al mundo actual y también nos lleva a revalorizar los modos de conocimiento y producción de obras que realiza el artista.

En el programa Holograma de televisión por cable (que emitió canal á en el año 2000), se propuso el tema: Arte, Ciencia y Espiritualidad. Este, tenía como objetivo, comprender el complejo proceso de transformación espiritual, social y político que está atravesando la humanidad. Se invitó a personalidades del conocimiento científico, filosófico, artístico y espiritual a exponer sus interpretaciones del momento actual y sus sugerencias para abordar la crisis global. Pese a que el origen de los disertantes era tan diverso (provenían de áreas aparentemente tan diferentes), todos parecían apuntar en la misma dirección, explicando principalmente las complejidades a las que estamos sometidos (del mismo modo que lo expresaba Calabrese) todos revalorizaron, sobre todo, el conocimiento oriental para abordar las diferentes situaciones o problemas desde una óptica individual (interior) y cualitativa (es decir, en un sistema de Interrelaciones dinámicas).

Este acercamiento, nos conduce a pensar que las descripciones de los fenómenos desde el campo científico, aparecen como posibles descripciones de los fenómenos en el campo artístico (entendiendo aquí, los recorridos provocados por las relaciones artista-obra, elementos constitutivos de la obra, obra-espectador, obra en el circuito de mercado, etcétera). Como ejemplo de ello, transcribiré las explicaciones de Fritjof Capra acerca de lo que considera el pensamiento sistémico en una entrevista que le fue realizada:

"Lo que está emergiendo en la ciencia es como una nueva interpretación de la vida (teoría sistémica de la vida) es una explicación que está relacionada con redes, flujos de energía, la emergencia de lo novedoso, la adaptabilidad, la creatividad y originalidad evolutiva... Es importante advertir que necesitamos una nueva forma de pensar para entender los sistemas vivientes..."

"En los "veinte" y "treinta" los científicos produjeron una especie de manifiesto, o slogan, declarando que el todo, es más que la suma de sus partes, algo bien conocido hoy en día... Se produjo un cambio... Existen objetos y relaciones. Se produjo un cambio, de las partes al todo y de los objetos a las relaciones. Esto es muy nuevo en la ciencia... La ciencia exigía cuantificar. Había que medir, pesar. Pero cuando hablamos de relaciones no las podemos poner en la balanza... Pero se puede mapear; se puede hacer un mapa de las interconexiones, así tendremos una imagen visual... en la nueva matemática de la complejidad hay un nuevo término técnico llamado análisis cualitativo. Es muy nuevo porque tradicionalmente era un análisis cuantitativo..."

"Hay un patrón matemático-geométrico que representa a la dinámica del sistema que estamos estudiando... se hace un análisis de la calidad de las relaciones de esas conexiones... Al estudiar las relaciones de esas conexiones... vemos...en los sistemas vivientes:... relaciones entre sus propios componentes y relaciones del sistema como un todo en relación con el ambiente que los circunda y a esto lo llamamos contexto."

La mejor manera que encuentro de caracterizar al sistema sistémico es como pensamiento contextual, es un cambio de las partes con el todo, de los

objetos a las relaciones, de medir a mapear, de cantidad a calidad... Este pensamiento es crucial para entender los ecosistemas y entender la vida." (Scasani, Holograma; Canal 4- año 2000)

Como vemos, este sistema de comprensión de las formas complejas vivientes, no se contrapone para nada con sistemas de análisis de la obra artística, realizados desde la psicología de la forma, el lenguaje visual y su sintaxis, o como sistema semiótico de comunicación (obra y lector o espectador). También, curiosamente, podemos situarnos en la producción de la obra misma, donde esta descripción también es adaptable, ya que manejamos a la obra como sistema de relaciones de formas dentro de un entorno que las contiene, equilibrio, fuerzas dinámicas, color, textura, todo en función de transmitir una idea. Un sistema significativo que responde y se insertará en un contexto multidimensional, también en una red de relaciones que podrían ser analizadas desde varias áreas de conocimiento. Cualquier cambio en las relaciones internas, provocará cambios en todo el sistema y promoverá a nuevas interpretaciones.

Esta posibilidad abarcadora de análisis, resulta ideal, ya que tanto puede aplicarse a la obra tradicional como a la obra conceptual, tanto a la imagen fija como a la imagen dinámica entre otras... aunque... ¿No hacíamos esto de todas maneras?

Quizás estas aclaraciones con relación a las nuevas teorías científicas (en cuanto a la posibilidad de extenderse a otros campos) sirvan a otras disciplinas para comprender mejor nuestros métodos, abrir espacios de reflexión y provoque un acercamiento a la interpretación las obras artísticas producidas.

Entonces, ¿Para qué este rodeo? ¿Por qué esta disgresión? Porque al ingresar en el tema de la investigación, aparecen resquemores y luchas territoriales, y cuando se habla de investigar desde la producción artística, pareciera que el campo científico tradicional impone entre otras, condiciones de método... pero como hemos visto en los ejemplos anteriores, sólo es una cuestión de validación de los posibles métodos de conocimiento. Existen numerosos fundamentos que nos permiten trabajar con libertad; donde la metodología no es un límite, sino un aporte al conjunto de posibilidades.

En conclusión, el quid no está precisamente en la metodología utilizada, sino en la naturaleza de las proposiciones, enunciados o problemas que vamos a abordar.

Estos tendrán características específicas relacionadas con la actividad artística, allí, aparecerán los datos conocidos y aquellos a develar y entonces podremos plantear las hipótesis de trabajo. Como vimos, tampoco nos estaría negado el enunciar un problema que surja de una necesidad social, histórica o geográfica común a varias disciplinas y sea factible solucionarlo por un equipo multidisciplinario, que trabaje con herramientas distintas, pero que realice conclusiones conjuntas en un abanico de posibilidades.

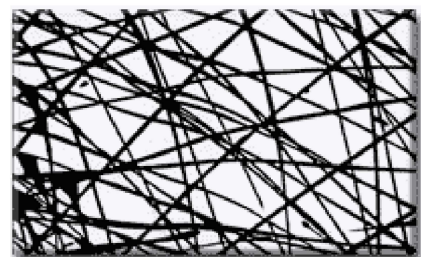
3.1 - RELACIÓN ARTE-CIENCIA (Ejemplos)

La teoría de la “complejidad o del caos” se desarrolla en los años 60. Encuentra un sistema de análisis y comprensión de las estructuras azarosas, aleatorias y disipativas, dando un sentido a la imprevisibilidad y a aquellas formas con tendencia a la ilegibilidad propia de “lo natural”.

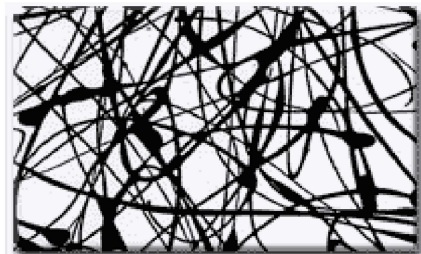
Los artistas encontraron vías de expresión en el desarrollo de formas con patrones estructurales de este tipo desde mucho tiempo antes y paralelamente al desarrollo y difusión de estas teorías. El estudio científico realizado a las obras de Pollock (1912-1956) es un ejemplo de ello. Se demostró que su sistema de chorreado o goteo, genera trayectorias caóticas. Estas, en sucesivas capas de distinta densidad y complejidad van configurando un patrón de estructura fractal que es el mismo que se encuentra en la naturaleza.



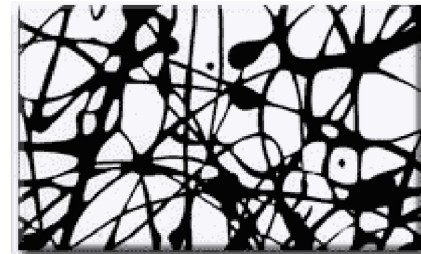
POLLOCK: PINTURA N°14



DETALLE NO CAOTICO

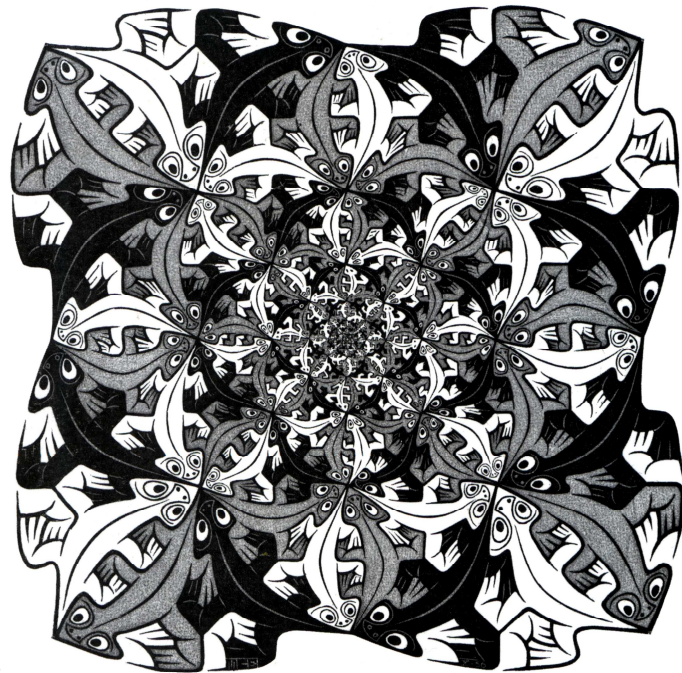


DETALLE CAOTICO-TRAYECTORIA POR GOTEO
GENERADA POR UN PENDULO



DETALLE PINTURA DE POLLOCK :
NUMBER 14- 1948

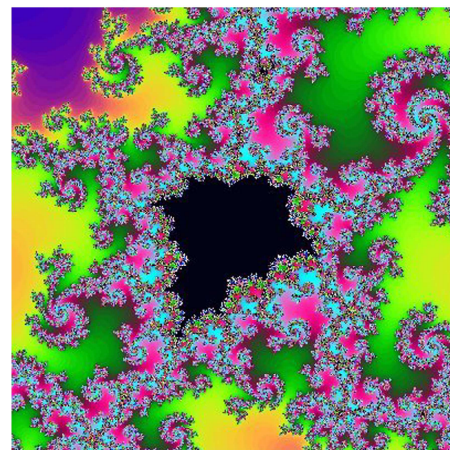
Así mismo las construcciones alógicas de Escher (1898-1972) cobran otro sentido si se las piensa estructuradas por el “atractor de Lorenz” (representación de una trayectoria lineal infinita y tridimensional que aleatoriamente se acerca o se aleja de centros de atracción) o la teoría de “los mundos paralelos o de las cuerdas” (supone la participación de partículas subatómicas en distintas dimensiones al mismo tiempo) También nos muestran un acercamiento a la comprensión del infinito, por medio de la materialización visual fragmentada de una dimensión finita (según los estudios del matemático Poincaré) y una partición fractal.



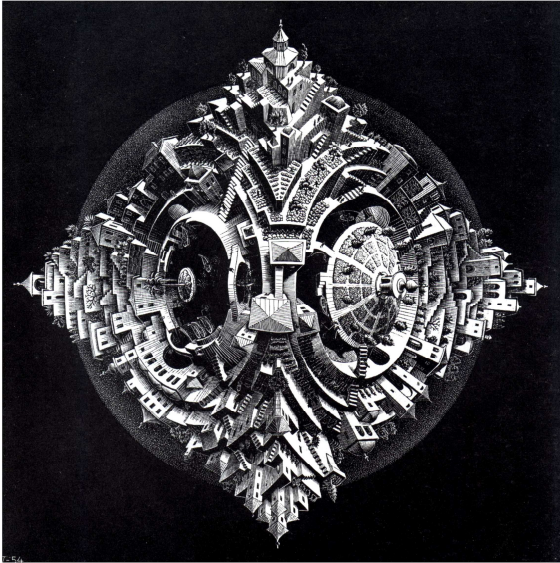
ESCHER:
CADA VEZ MAS PEQUEÑO
1956



FRACTAL COLOREADO 1

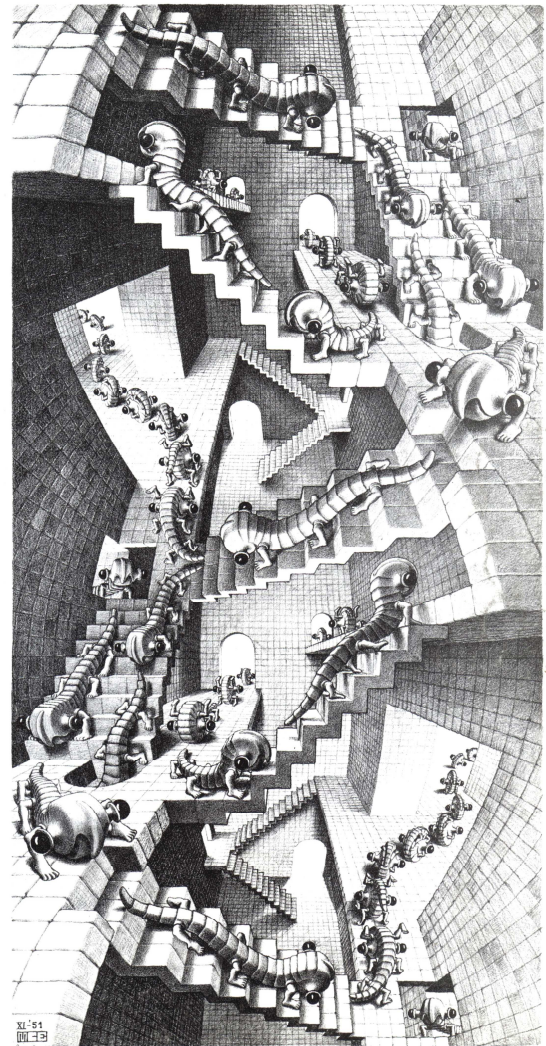


FRACTAL COLOREADO 2



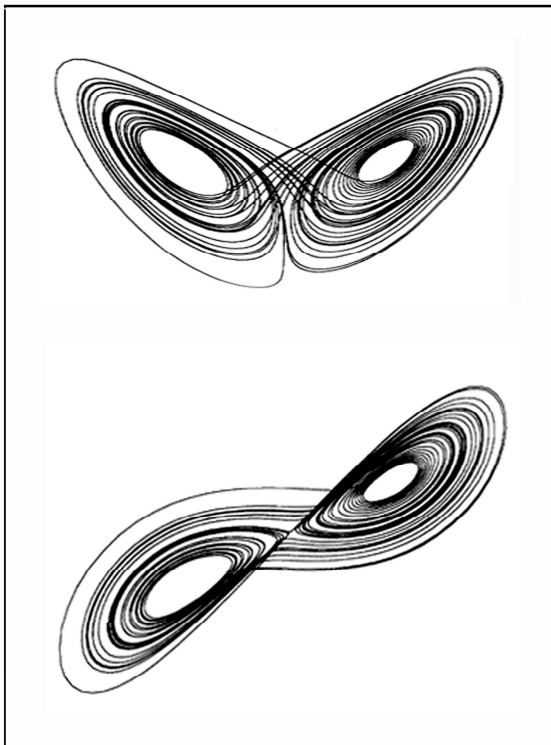
J.M.ESCHER

PLANETOIDE TETRAEDRICO



J.M. ESCHER

TRAPPEHUIS-CAJA DE ESCALERA-1951



DOS ESTADOS EN LA TRAYECTORIA
DEL ATRACTOR DE LORENZ

Desde fines de los años '80 distintos artistas, por motivos diferentes, y ubicados en distintos lugares, sintieron la necesidad de trabajar con mapas. La interpretación de esas topografías, implica un distanciamiento y un sentirse "vinculado a" de muy diversas formas. La abstracción gráfica del espacio es leída desde la propia experiencia como movimiento direccional y orientador que nos vincula con la realidad.

Esos signos lineales, puntuales y verbales, convencionalizados, se reinterpretan por hipercodificaciones realizadas de distinta forma según el lugar y la historia que acontece al lector de la obra...La obra se expande como una trama infinita en nuevas y sugerentes relaciones que bien podrían ser analizadas por la "teoría sistémica de la vida".



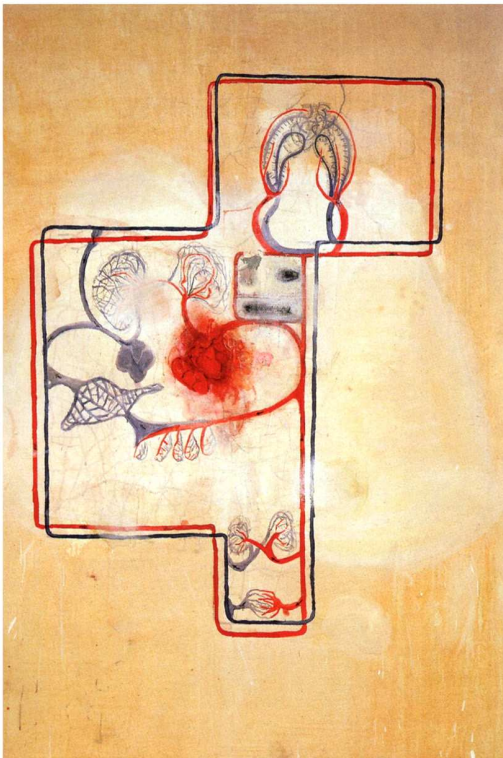
G. KUITCA

INSTALACION - 1992



GG. KUITKA

ODESSA



G. KUITCA

PLANTA CON CORAZON ROTO - 1990

4 - Una cosmovisión del universo y una necesidad vital



Giuliano, mi sobrino, correteaba por la cochera medio ahorcado con un delantal de cocina atado al cuello, envuelto en aventuras imaginarias... era Batman... Decidí liberarlo un poco de la escasa elocuencia de su traje y le hice una capa negra que le llegaba al piso y lo envolvía con facilidad... La felicidad desató su espíritu y entonces volaba, flameaba, danzaba, creo que hasta se olvidó de la tarea social que desarrollaba Batman en la oscuridad de Ciudad Gótica... aunque no se olvidó del misterio de ocultarse.

¿Quién podría no advertir estas emociones en el dibujo realizado?

¿No es acaso una maravillosa manera de resolver un problema plástico acorde a la cosmovisión de su mundo?

La estructura del hombre (cabeza y piernas) no se encuentra centralizada en la hoja ni asentada en ninguna línea que sugiera "tierra", está completamente envuelta en un plano ondulante generado por líneas mixtas, rítmicas, que se mueven con libertad en el papel, constituyendo así "la capa", con todas las funciones y connotaciones sugeridas.

Los colores no deben ser tomados con intencionalidad simbólica: Lo que pretendía Giuliano era cubrir el plano con los materiales que disponía (lápices de colores escasos y sin punta) con el fin de oscurecer la superficie de la capa aunque... se cansó de pintar.

"Una vez que entendemos la visión como un aspecto inseparable de la forma que tiene el organismo de afrontar las características relevantes de la realidad, sabemos que toda esta cognición arranca de los aspectos más generales de las cosas y de ellas avanza gradualmente hacia imágenes tan específicas como lo requiere el propósito..."

.....
"La mente joven genera el impulso de dominar el mundo, de comprenderlo y de dar fe de su portentosa riqueza. Una vez que hallamos aprendido a respetar este temprano logro no volveremos a subestimar la importancia del quehacer artístico en ningún nivel de madurez humana, ya sea en el escolar, o en el artista adulto." (Arnheim; 1993, p.34)

En un plano maduro de la actividad artística, los problemas y los medios para su solución cobran distinta trascendencia pero no dejan de encontrarse inevitablemente unidos a la vida misma. Son el verdadero impulso creador. Un artista no deja de cuestionarse todo el tiempo y esto lo moviliza, es una necesidad vital. La búsqueda de respuestas, soluciones y logros, muchas veces se convierten en obsesiones y alteran el orden de una vida normal, como así lo han expresado muchos artistas.

La necesidad de concretar algo no se puede evitar, simplemente es, acontece, se respira... todo se encamina a ese fin desde que uno se despierta y hasta que concilia el sueño, lo que observa, lo que come, lo que se encuentra, todo puede servir...



P. KLEE ANGEL SIRVIENDO UN LIGERO DESAYUNO - 1920

"22 de junio de 1902: lo que anteriormente me había sido extraño, o sea todo tratamiento racional dentro de mi profesión, comienzo a aplicarlo ahora, al menos como ensayo, por pura necesidad. Aparentemente me estoy haciendo pequeño y sobrio, por completo apoético y prosaico. Me imagino un minúsculo motivo formal y trato de exponerlo públicamente; claro que no por fases, sino en la práctica, es decir armado de un lápiz. Siquiera es una actividad auténtica, y muchos actos pequeños pueden llegar a ser algún día más que un gran entusiasmo sin forma, sin plasmación. Estoy continuamente ocupado con el cuerpo desnudo, precisamente se presta tanto para ello. Proyecto en la superficie, o sea que lo esencial debe ser siempre manifiesto, aún si esto es imposible en la naturaleza, que no está adaptada a este estilo en relieve. Desempeña aquí también un papel importante la falta de escorzo. Es algo pequeño y estrecho, pero siquiera es una actividad real. Aprendo desde el comienzo, empiezo a dar forma, como si nada supiese de toda la pintura. Pues he descubierto una minúscula propiedad que nadie la discute: una manera especial de representar tridimensionalmente las formas en una superficie.

Y por la noche puedo acostarme con la conciencia de haber cumplido mi tarea. Eso también es algo.

¡Un hombre volando! Obligo a la tercera dimensión a meterse en el plano. Colocación de brazos, piernas dobles. Nada de escorzos. Hasta soñé con ello. Me sueño a mí mismo junto a mí modelo. El yo proyectado. Al despertar conozco la verdad. Estoy acostado en forma complicada, pero plana, pegado a la sábana. Yo soy mi estilo " (Reuter, 1987, p.100-101)

Como comenté anteriormente, no todos los problemas tienen la misma envergadura, trascendencia, o están ubicados en el mismo punto dentro del quehacer artístico; incluso en algunos casos, toda la obra de un artista puede supeditarse a la solución de un gran cuestionamiento, que se centra en la necesidad de traducir, en un lenguaje plástico adecuado, todo su sentir acerca de su visión del universo o la vida y, no conforme con ello, tiene la intención de influir en la percepción de la vida que tienen los demás.

"En los atrasos e interrupciones de la cultura, existe una progresión continua en la revelación de la verdadera realidad, por medio de la abstracción de la apariencia de la realidad.

Se ha hecho, progresivamente, más claro que la expresión plástica de la verdadera realidad, se logra a través del movimiento dinámico en equilibrio. El arte plástico afirma que el equilibrio sólo puede establecerse por la neutralización de oposiciones desiguales pero equivalentes. La clasificación del equilibrio a través del arte plástico es de gran importancia para la humanidad. Este revela que aunque la vida humana en el tiempo, está destinada al desequilibrio, no obstante está basada en el equilibrio. Esto demuestra que la vivencia del equilibrio puede hacerse cada vez más intensa en nosotros. La realidad sólo nos parece trágica a causa del desequilibrio y confusión de su apariencia" (Mondrian, 1982, p.20)

Volviendo al capítulo anterior... El arte es un planteo existencial, una toma de posición, un comentario sobre la vida, una propuesta de abordaje a la comprensión de la realidad y una búsqueda de la verdad, no suficientemente difundido, no suficientemente integrado a la educación general básica, pero a lo que se debería tener más acceso, estar más atento y acostumbrarse a interpretar sus propuestas.

5- El Nudo o el Ring-Raje*

* Expresión popular local para el juego infantil en el que se toca el timbre de una vivienda y se escapa o se esconde para no ser visto

Hemos llegado al nudo de este trabajo y entonces... ¿Porqué el ring-raje?... Porque es un juego que todos hemos jugado, que pone en funcionamiento un poquito de adrenalina y picardía. Porque ver un timbre es una tentación y tocarlo un acto de provocación...

Cuando se plantea un **problema plástico** se pone en el juego un poco todo esto; cuando se propone un **proyecto de producción artística** está sonando el timbre y puedo estar yendo a ver quién es, o estar corriendo. No puedo dejar de estar involucrado (como productor, o como espectador) porque aunque uno corra, se esconde y trata de espiar al que responde al llamado... si nadie sale... no hay gracia.

Por lo tanto, debemos tomarnos un tiempo para reflexionar al respecto.

En principio, quiero dejar en claro que **no** está en mi mente la idea de que un artista, **obligatoriamente** deba plantearse problemas **antes** de comenzar a producir (de hecho, normalmente, uno tropieza con ellos).

El propósito de este trabajo, se encamina a proponer un modo de abordar la investigación artística desde la producción.

Si se intenta plantear un proyecto de investigación produciendo obra, considero que buscar un hilo conductor, una luz que ilumine el sendero sin perderse dentro del proceso, podría concretarse al hacer conscientes y escribir problemas plástico- visuales.

Ahora, retrocedamos un poco; quisiera responder a aquel que se pregunta qué beneficios podría proporcionarnos hacer esfuerzos en determinar problemas, aparte de que "posiblemente", facilite el inicio de una investigación. Varias respuestas que transcribo, aparecen en una publicación de la universidad para sus alumnos:

¿Por qué a aprender a resolver problemas?

- *Porque es importante entrenarte en la competencia de comprender cuándo una situación te significa un problema y activar todos los recursos que tengas disponibles (conocimientos, técnicas, estrategias) para alcanzar una solución.*
- *Porque la mayoría de las situaciones de la vida cotidiana y profesional constituyen problemas a resolver.*

- *Porque para resolver problemas no sólo debes dominar algunos conocimientos acerca del problema, sino también planificar y realizar algunos procedimientos para la solución.*
- *Porque si bien todos resolvemos problemas habitualmente, no siempre somos conscientes de los pasos que damos para hacerlo, y ante un problema de mayor complejidad o que presente una situación desconocida, el manejo del procedimiento puede ser la clave para alcanzar una solución.*
- *Porque la realidad suele ser un problema abierto, mal definido, que hay que descubrir, y aprender a codificar. Luego aislar los datos que se presentan para identificar qué más falta y diseñar un plan de solución. (U.N.C. Secretaría Académica, 2002, p. 20-21)*

En principio, quise seleccionar algunas de estas razones, pero luego me di cuenta que todas ellas resultan acertadas, si se las piensa no sólo desde la generalidad, sino relacionadas a nuestro aprendizaje profesional y luego en relación al ejercicio de la profesión. También, es imposible escapar de su amplia relación con los procesos pedagógico-didácticos en la enseñanza artística. Me gustaría agregar aquí, las observaciones de Moholy Nagy:

"El pintor joven llega a superar el diletantismo, el mero garabateo subconsciente y la repetición sonambulística de modelos cuando comienza a plantearse problemas y a buscar su solución. El resolver conscientemente tales "problemas" no implica arriesgar la futura evolución ni perder la frescura emocional. De todos modos, la complejidad de una expresión generalmente no puede ser captada por el pensamiento consciente. La parte consciente es sólo un pequeño componente que contribuye a sintetizar los elementos, independientemente del acto de coordinación intuitiva." (Moholy Nagy, 1963, p.126)

Contestada (creo que con buenos fundamentos) la inquietud, avancemos con nuestra propuesta.

Si la principal dificultad del productor artístico es aislar los problemas, sería bueno acudir a los escritos o expresiones vertidas por aquellos artistas que necesitaron apoyar su obra en **reflexiones** conceptuales, teóricas o tecnológicas relacionadas con su obra.

Para poder ordenar estos ejemplos, creo que resultaría de gran ayuda, ubicarlos según un concepto de arte que abarque ampliamente la producción artística a la que se hace referencia. Con este criterio he seleccionado los conceptos de Wladislav Tatarkiewicz.:

"El arte es una actividad humana consciente, capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque."(Tatarkiewicz, 1997, p.67)

Relacionada directamente con la definición de arte, estaría la definición de obra artística:

"Una obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque."(Tatarkiewicz, 1997, p.67)

Estas definiciones resultan útiles, debido a que en ellas se involucra al artista, la obra y la relación con el público.

Por otro lado, podemos diferenciar dos situaciones dialécticas derivadas de esta propuesta:

1 - Intención-producto: donde estaría relacionado el artista y su obra, con problemas de forma y contenido.

2 - Efecto-valor: que se relacionaría con problemas derivados de la introducción de la obra en el contexto socio-cultural y el circuito de mercado.

Aunque se las ha desdoblado, vemos que están íntimamente relacionadas entre sí, como en un "sistema complejo" donde el artista estaría en el principio como gestador y relacionado con la intención, como en una situación física de generación de fuerzas en cadena, donde el primer "empuje" contiene una fuerza que se transmite... pero la tensión y la calidad de las interconexiones producidas, pueden ser sumamente variables e imprevisibles.

Teniendo en cuenta estas apreciaciones he organizado distintos ejemplos, en los que se puede vislumbrar lo que considero un problema plástico-visual, pero sin atenerme a la situación histórico-temporal en la que se ubica el artista, sino a las relaciones mencionadas en los puntos 1 y 2. De este modo, considero que resultarán más comprensibles para el artista productor en formación.

5.1 - Intención-producto:

"Según la intención, algunas obras de arte surgen de la necesidad de configurar o perpetuar la realidad, otras de la necesidad de expresión."(Tatarkiewicz, 1997, p. 66)

Dijimos anteriormente, que en este espacio podríamos ubicar el trabajo que realiza el productor de la obra en un diálogo con la materia, en función de un contenido, de una idea. *"En la creación artística de ninguna manera hay un a priori y un a posteriori: ni el contenido es sirviente de la forma ni la forma es sirviente del contenido. Uno estimula, genera, sugiere al otro. Uno lucha contra el otro, uno hace al otro. Cada uno se hace en cuanto se hace en el otro" (Zatonyi, 1999, p. 242)*

Este análisis se ubica exactamente en la problemática artística de producción. No es casual que la mayoría de los artistas plásticos a los que pregunté qué

entendían por un problema plástico, me dieran ejemplos conectados con el hacer de la obra y mucho más, los artistas en formación, que tienen agregados los problemas de destreza técnica.

Tampoco es casual que haya numerosos ejemplos de este tipo, en los escritos de artistas recopilados a lo largo de la historia del arte.

Voy a acercar, entonces, algunos de ellos...

Para comenzar, podría tomar algún problema común y en todo caso "sencillo" que refleje los conceptos planteados anteriormente: ajustar el manejo de los elementos y recursos formales para transmitir un concepto.

En este caso, el problema podría enunciarse así:

Cómo manejar los efectos de luz y sombra para representar un planteo de la realidad (aquí habría que ubicar el planteo correspondiente al contexto socio-histórico en que se ubica el artista)

Como se observa, se habla de un recurso formal y técnico, pero no con validez en sí mismo, sino con una perspectiva que relaciona al artista con su visión del mundo (la obra es un comentario sobre la realidad)

Veamos lo que dice **Leonardo Da Vinci** en su Tratado de la Pintura:

"Los cuerpos sombríos sobre fondos claros adquieren relieve y se destacan del fondo. Los cuerpos combados se oscurecen en las partes opuestas a la claridad, las cuales, quedando privadas del luz, se diferencian de la claridad y de la parte iluminada, no debiendo estas terminar sobre fondos claros"

"Hay que colocar las figuras claras sobre campos oscuros y las figuras oscuras sobre campos claros. El campo que rodea a una figura pintada debe ser más oscuro que la parte iluminada de la figura y más claro que la parte en sombra. Toda parte reflejada destacará tanto más cuanto más oscuro el lugar donde se produzca".

"El contorno de un miembro que recibe la luz de lado parecerá oscuro si se destaca sobre un fondo claro, parecerá claro si tiene fondo oscuro; si el contorno no destaca sobre un fondo claro, por ser análogo a éste se nos perderá de vista"

"... quiero pintor, que acomodes la parte iluminada para que acabe en oscuro y que las partes umbrías vayan acabando en claro; esta regla aumentará grandemente el relieve de tus figuras." (Da Vinci, 1947, p.88)

Esta transcripción de algunos consejos acuñados por Leonardo, derivados de una gran experiencia y observación de los fenómenos de la luz y de la visión, se adaptan a un planteo clásico e idealista de representación. Basta comparar sus métodos a las observaciones que hace **Eugenio Delacroix** en su diario, para ver

cómo el mismo problema, tiene distintas soluciones.

"La mayoría de los maestros ha adquirido el hábito, imitado servilmente por las escuelas que les siguieron, de exagerar la oscuridad de los fondos que ponen en sus retratos; han pensado que así hacían las cabezas más interesantes, pero esta oscuridad de los fondos al lado de las figuras iluminadas, como las vemos, quita a los retratos el carácter de simplicidad, que debería ser el principal....."

"¿Es en efecto, natural que una figura iluminada se destaque sobre un fondo muy oscuro? ¿No debe llegar lógicamente la luz que ilumina a la persona hasta el muro o hasta la tapicería sobre la que se destaca aquella? (Gutiérrez de Zabiaurre, 1946, p.220)....."

"... hay que distinguir bien los planos circunscribiéndolos respectivamente; clasificarlos, cada uno en el orden en que se presentan a la luz, discernir, antes de pintar, cuales son de igual valor. Por ejemplo un dibujo hecho en un papel de color, hay que hacer serpentear los brillos con el blanco; después las luces hechas en blanco, pero menos vivo; después aquellas medias tintas que se manejan con el papel; después una primera media tinta con el lápiz etc. (Gutiérrez de Z., 1946, p. 65)....."

"Cuanto más pienso en el color más descubro hasta qué punto es esa media tinta reflejada el principio que debe dominar, porque es efectivamente lo que da el tono verdadero, el tono que constituye el valor que importa en el objeto y que le da existencia."(Gutiérrez de Z., 1946, p. 243)

Para aclarar más las cosas, podríamos explicar porqué estos estudios sobre claroscuro son un verdadero problema.

Entendemos que un problema es aquella incógnita que debemos solucionar y para ello contamos con ciertos datos .En este caso, contamos con una observación conciente exhaustiva y paciente de los fenómenos de absorción o reflexión de la luz sobre los cuerpos, en ciertas condiciones físicas y contamos también con la técnica pictórica, que nos brinda la posibilidad de imitar los efectos de luz y sombra, mediante una escala de luminosidad desde el blanco al negro más profundo y de colores con valores equivalentes.

Ahora, ¿Cómo solucionar la incógnita? Es también un trabajo de variables combinatorias con distintos materiales. La obra es una "versión nueva de la realidad", de una realidad que el artista quiere mostrarnos. Obviamente no es lo mismo dejar que el efecto de una luz tenue resbale por los objetos representados haciendo, si se quiere, que se pierdan en el espacio que los circunda, o provocar yuxtaposiciones de claros y oscuros provocando bordes perceptuales que generen fuertes contrastes, que concentren o fragmenten la imagen.

Como sabemos, cualquiera sea la elección, nos puede llevar a **series de obras** ajustando una u otra solución.

Volviendo a los ejemplos del Leonardo y Delacroix, podemos observar cómo, cambiando las condiciones históricas y sociales, hay otras ideas en relación a la representación de la realidad, por ello la experiencia en el tratamiento de la forma y

los materiales va dando otros resultados. Sus consejos son otros...



LEONARDO DA VINCI ESTUDIO PARA SANTA ANA Y EL NIÑO



E. DELACROIX

JINETE MARROQUI

Sería útil entonces, agregar aquí un fragmento de las cartas de **Vincent Van Gogh** a su hermano Théo sobre el mismo recurso plástico, es decir luz y sombra...

"Discutes con un Laval sobre las sombras y me preguntas si a mí me importan algo. En tanto que como explicación de la luz, sí. Examina a los japoneses que dibujan no obstante admirablemente y verás la vida en pleno aire y sol sin sombras. Sirviéndonos del color sólo como combinación de tonos, armonías diversas, dando la impresión del calor, etc. ...Además considero al Impresionismo, como una búsqueda completamente novedosa que se aleja forzosamente de todo aquello que es mecánico tal como la fotografía, etc. ...de allí me alejaría lo más posible de lo que da la ilusión de una cosa, y siendo la sombra la engañifa del sol, me inclino a suprimirla. Si en tu composición la sombra entra como una forma necesaria, entonces es cosa muy distinta. Así en lugar de una figura tú pones sólo la sombra de un personaje; es un punto de partida original cuya extrañeza calculaste..."

.....
"Así pues, mi querido Bernard, pon sombras si te parece útil, no las pongas sin no te consideras esclavo de la sombra. Es en cierto modo ella la que está a tu servicio. Te expreso mi sentimiento muy "grosso modo"; te corresponde leer entre líneas". (Lothe, 1946, p. 292-293)

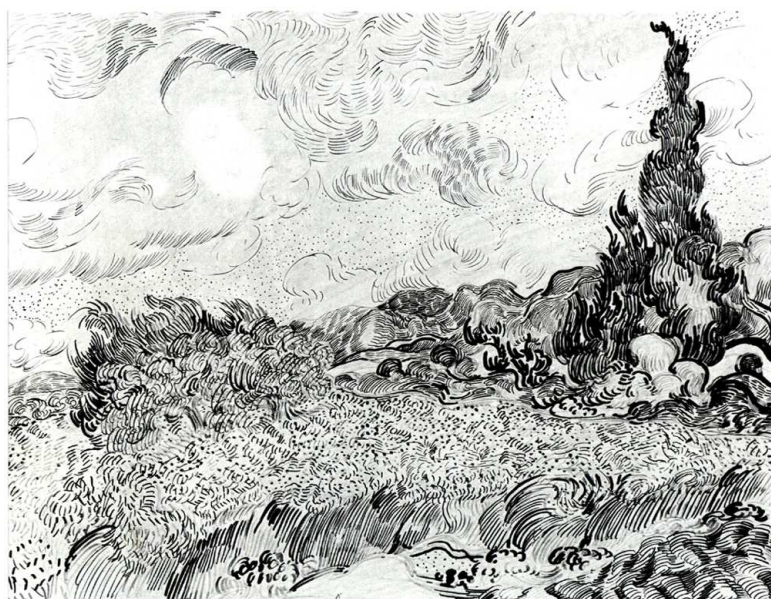
En este caso, el mismo recurso formal se encamina a otra versión de la realidad. Pero esta versión ya no es objetiva ni idealista, es una necesidad de expresión. Van Gogh tiene otro problema plástico según lo dice el mismo *no pretendo expresar en mis figuras y paisajes una especie de melancolía sentimental, sino un dolor trágico (Van Gogh, 1978, p.86)*

Entonces, su problema podría expresarse así:

Transformar por medio de los recursos formales, las imágenes naturales en un planteo expresivo, que transmita la idea de que su autor, posee la sensibilidad suficiente como para emocionar profundamente.

Quiero llegar a que digan de mi obra: este hombre siente intensamente (Van Gogh, 1978, p.86)

Es por ello que el uso de la luz y la sombra ya no está en función de una representación objetiva sino sólo como elemento compositivo (claro u oscuro)



VAN GOGH

CAMPO DE TRIGO

Acercándonos a artistas más modernos, podríamos ver cómo un tema de forma y contenido, puede ser el motivo de investigación. En los ejemplos siguientes se puede entrever que la intención aleja cada vez más al artista de una representación icónica de la realidad y que el contenido se vuelve más conceptual y abstracto. Volvamos a **Lazlo Moholy Nagy**:

“¿Qué es un problema? Los estudiantes jóvenes creen comúnmente que el problema del artista es algo erudito y enigmático, fuera del alcance de la mentalidad y la sensibilidad del hombre corriente. En realidad, visto por un artista, un problema puede ser cualquier cosa, desde la observación cuidadosa de un acontecimiento o de su más ínfimo detalle, a la más profunda penetración intelectual de un tema. La dificultad radica en traducir el "problema" en una "forma" que pueda ser comprendida y absorbida por el espectador. En esos días, el color se convirtió en mi "problema". El color, que hasta entonces yo había apreciado primordialmente por sus posibilidades ilustrativas, se transformó en una fuerza cargada de latente articulación espacial y pleno de contenido emocional.” (Moholy Nagy, 1963, p.131)

Su problema plástico se podría formular de esta manera:

Experimentar con la utilización del color como fuerza de articulación espacial.

Este problema de color, luz y transparencia, Moholy Nagy, lo continuó en una dimensión espacial real experimentando con luces y objetos construidos con dinámica propia.

Analicemos luego la obra de **Henry Moore**:

"... Empecé a pensar en La Virgen y El Niño para St Matthew considerando en qué se diferencian una escultura de la Virgen y el niño de una madre y el hijo; es decir, considerando cuál es la diferencia, en mi opinión, entre el arte religioso y el arte secular.

No es fácil describir con palabras cuál es esta diferencia, excepto diciendo en términos generales que la Virgen y el niño deberían tener una austeridad y una nobleza y cierto toque de magnificencia (incluso de reserva hierática) que no se encuentra en la idea corriente de la madre y el hijo. De los bocetos y modelos que he hecho me parece que el que he elegido tiene una tranquila dignidad y dulzura. He intentado dar un sentido de completa neutralidad y reposo, como si la Virgen pudiera estar en esta postura para siempre (como, al de ser de piedra, tiene que estarlo). La Virgen está sentada en un banco bajo, de modo que el ángulo formado entre el cuerpo casi erguido y las piernas es algo menor que un ángulo recto, y en este ángulo del regazo, seguro y protegido, y se sienta el Niño. (Read, 1965, traducción, p. 154-156).

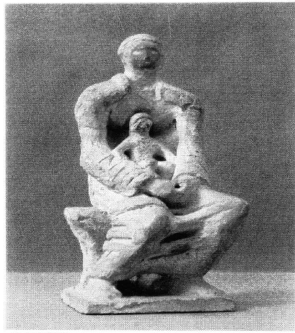
En este caso, disponiendo de una serie de imágenes de maquetas realizadas con el tema de La Virgen (madre) y El Niño (Jesús), podríamos realizar un análisis de forma y contenido, con más profundidad.



H. MOORE
SERIE DE MAQUETAS
DE ESTUDIO DE
LA VIRGEN Y EL NIÑO

H. MOORE
SERIE DE MAQUETAS
DE ESTUDIO DE
LA VIRGEN Y EL NIÑO





H. MOORE
MAQUETA DE ESTUDIO DE LA VIRGEN Y EL NIÑO



H. MOORE
ESCULTURA FINAL DE LA VIRGEN Y EL NIÑO
PARA SAN MATTHEW

En principio, sabemos que el tema recurrente en la obra de Henry Moore es la madre y el hijo, pero en este caso particular, representa un problema plástico a resolver. Este, estaría relacionado íntimamente con el contenido buscado: representar a la Virgen y el niño y podría expresarse de la siguiente forma:

Ajustar los recursos materiales, formales y técnicos a la obtención de una forma escultórica de carácter monumental, austero, noble, digno, dulce y protector.

En la serie observada, podemos ver cómo se van ajustando las formas y el tratamiento de las superficies a este fin, pasando de un carácter mundano terrenal a un carácter noble, sereno y religioso.

Si interpretamos el lenguaje plástico como sígnico y analizamos forma, textura y color, veremos cómo cada uno nos conecta con el plano de contenido, adquiriendo las significaciones expresivas buscadas.

Analicemos primero la forma; vemos que se pasa de composiciones espaciales más abiertas, con ejes oblicuos, a una estructura de predominante eje vertical (sugiriendo la elevación) con alternancia de ejes horizontales (apaciguando el ascenso). El niño, como forma, va dejando de competir con la madre para centralizarse en su regazo volviéndose más armonioso en proporciones y generando un equilibrio mucho menos dinámico. La madre lo respalda y contiene y éste, ya no forma parte de ella. Las formas se simplifican y se vuelven más pregnantas. Las fuerzas provocadas por tensiones dirigidas y las miradas con cierta superioridad "abarcan" el espacio que las circunda y al mismo tiempo, generan un cierto sentido de protección sobre el o los espectadores (los fieles).

La textura de carácter rústico, áspera, generadora de ritmos intensos de luz y sombra, se suaviza con un pulimento que deja resbalar la luz suavemente, contribuyendo a la serenidad y fortalecimiento de los volúmenes, lejos de efectos pictóricos, generando monumentalidad y contundencia del carácter expresivo buscado.

En muchos casos, la propuesta que el artista desea realizar, necesita producir un cambio en los procedimientos metodológicos o técnicos que le ayuden a llevar a cabo estos objetivos.

Desde este punto de vista, podríamos analizar el método exhaustivo propuesto por los **neoimpresionistas**. La persistencia y los logros obtenidos resultan importantes en su especificidad ya que esto los diferencia estilísticamente de sus coetáneos los impresionistas.

"No basta que la técnica de la división asegure, por la mezcla óptica de elementos puros, un máximo de luminosidad y de coloración: mediante la dosificación y el equilibrio de estos elementos, según la regla del contraste, de la degradación y de la irradiación, garantizan armonía integral de la obra.

Estas reglas, que los impresionistas sólo observan ocasional e instintivamente, son aplicadas siempre, y con rigor, por los neoimpresionistas. Es el suyo, un método preciso y científico que no invalida su sensación, sino que la guía y la protege".

.....
"Un juego de policromía, no menos expresivo y diverso, se conjuga con este juego lineal: a las líneas ascendentes corresponderán tintas cálidas y tonos claros; con las líneas descendentes predominarán las tintas frías y los tonos oscuros; un equilibrio más o menos perfecto de las tintas cálidas y frías, de los tonos pálidos intensos, acentuará la calma de las líneas horizontales. Sometiendo de este modo al color y la línea a la emoción que ha sentido y quiere traducir, el pintor hará obra de poeta, de creador." (Signac, 1943, p.59, 60)

La expresión escrita del problema que estos artistas abordaron podríamos enunciarlo de este modo:

<p>Alcanzar, por medio de la "técnica de la división", un máximo de luminosidad, de colorido y de armonía</p>
--

Abocarse a investigar una técnica por doce años, explica Signac, les proporcionó fundamentos para defenderse por escrito, de las críticas de ese momento.

Podría parecer superfluo exponer una técnica pictórica. Los pintores deberían ser juzgados públicamente por sus obras y no según sus teorías. Pero lo que se ataca particularmente en los neoimpresionistas es su técnica... (Signac, 1943, p.8)

La investigación de un método de trabajo, destacó también la obra de **Salvador Dalí**; pero este método, debe ubicarse no en la técnica pictórica, sino en los modos de interiorización y expresión personal del artista.

"Al día siguiente dispuse la metódica distribución de los acontecimientos de mis días venideros, pues con mi avidez por todas las cosas, resultado de mi nueva y rebosante vitalidad, advertía que necesitaba un mínimo de orden para no destruir mi entusiasmo en deseos contradictorios y simultáneos....."

Comprendí muy pronto que con el desorden en que me movía, deseando gozar y morder y tocarlo todo, acabaría por no poder probar ni saborear nada, y que cuanto más querría asir el placer, intentando aprovechar la golosa economía de un solo gesto, tanto más este placer resbalaría y escaparía a la excesiva codicia de mis manos.

Ya a esta edad aprendí una verdad esencial, esto es, que se requería una Inquisición para dar una "forma" a la báquica multiplicidad y promiscuidad de mis deseos. La Inquisición la inventé yo mismo, para el uso exclusivo de la disciplina de mi propio espíritu." (Dalí, 1994, p. 119 – 120)

"... decidí finalmente acometer una pintura en la que me limitaría exclusivamente a reproducir todas estas imágenes, tan escrupulosamente como me fuera posible hacerlo, según el orden y la intensidad de su impacto y siguiendo, como criterio y norma de su disposición, sólo los sentimientos más automáticos dictados por su proximidad y trabazón sentimentales. Y ni que decir tiene que no habría intervención de mi propio gusto personal. Seguiría sólo mi placer, mi más incontrolable deseo biológico. Esta obra era una de las más auténticas y fundamentales que pudiera atribuirse con razón al surrealismo". (Dalí, 1994 p. 306-307)

Como podemos ver, Dalí se movía, complicadamente entre dos problemas: obtener un proceso "surrealista" y controlar su espíritu.

Aunque difíciles de plantear, uno de los problemas, centrado en el método, podría formularse...

Entrar y salir de las ocultas vías del inconsciente, mediante ensoñaciones de imágenes, las que deberán ser interpretadas y/o reinterpretadas cada vez que se las evoque (voluntariamente) en una permanente y sucesiva metamorfosis.

Pero, más adelante, Dalí tiene un verdadero replanteo de cómo organizar la obra, tuvo la necesidad de un cambio. Pero este cambio, si bien tiene consecuencias formales importantes creo que es valioso en cuanto tiene vinculación con su intención, en relación al efecto y el valor de la obra y es por eso que quisiera mostrar este ejemplo a modo de transición en la ubicación y agrupamiento de los problemas seleccionados.

"Mi gloria surrealista no valía nada. Debía incorporar al surrealismo en la tradición. Mi imaginación debía volver a ser clásica. Tenía ante mí una obra por cumplir, para la cual no bastaría el resto de mi vida. Gala me hizo creer en esta misión. En lugar de estancarme en el anecdótico espejismo de mi éxito, tenía que empezar a luchar por una cosa que era "importante". Esta cosa importante había de hacer "clásica" la experiencia de mi vida, dotarla de una forma, una cosmogonía, una síntesis, una arquitectura de eternidad. (Dalí, 1994, p.479)....."

Ser clásico significaba que debía haber tanto de "todo" y de todo tan perfectamente en su sitio y jerárquicamente organizado, que las infinitas partes de la obra serían todas tanto menos visibles. El clasicismo, pues, significaba integración, síntesis, cosmogonía, fe, en lugar de fragmentación, experimentación, escepticismo. El mío no era un caso de la periódica imitativa y desalentadora "vuelta a la tradición"-el neoclasicismo, el neotomismo de lo que se oía hablar en todas partes, y que surgía sintomáticamente de la fatiga y la náusea causada por los "ismos". Por el contrario, era la combativa afirmación de toda mi experiencia con el espíritu de síntesis de la "conquista de lo irracional" y la afirmación de la fe y estética en que Gala me había restablecido."(Dalí, 1994, p.484-485)

Si observamos las obras de los distintos períodos, vemos claramente esta adaptación, este cambio formal y conceptual.

"...es preciso intentar hacer del surrealismo algo tan sólido completo y clásico como las obras de los museos".

Considero que en esta última expresión, se encuentra claramente encuadrado el problema plástico a perseguir. Ya no está centrado sólo en la realización de la obra, sino en la inquietud de su valoración social y trascendencia histórica.

5.2- Efecto-valor

"Según el efecto que causan en el receptor, algunas obras de arte hacen surgir experiencias estéticas, como sentimientos de deleite, o éxtasis, otras actúan de forma diferente, pueden emocionar, sorprender o producir un choque, esto es, producen efectos que difieren mucho del deleite o del éxtasis." (Tatarkiwickz, 1997, p .66)

"Deleite", "emoción", "choque" no son términos valorativos sino términos psicológicos basados en hechos y que denotan las respuestas humanas naturales a ciertos valores". (Tatarkiewicz, 1997, p.68)

También, habría que aclarar que el "valor" es un aspecto variable ya que responde a las necesidades de la sociedad y a las funciones que cumple el arte en ella, según el momento histórico que atraviesa. Lo que hoy tiene validez, reúne condiciones que lo destacan entre otras cosas, puede ser resguardado etc., mañana puede no presentar el mismo interés y ser aislado y olvidado. *...los valores esenciales de toda cultura son proyectados a una zona sagrada para preservarlos de los desgastes del tiempo y de la historia..... al decir zona sagrada hablamos de un espacio de alta significación, para oponerlo al orden cotidiano, sometido a un deterioro y expuesto a la banalización...(Acha, Colombres, y Escobar, 1991, p.23)*

Cuando los objetos se vuelven altamente significantes en su contexto, es decir,...*que escapan ya del cerco cerrado de su propio sistema de producción estética y repercuten sobre el conjunto social, expresándolo, o anticipándolo (Acha, Colombres y Escobar, 1991, p.113)*..., éstos, entran en un sistema de valoración social y son abordados teóricamente. Entonces, podríamos “medir” su incidencia en el perceptor o lector de la obra, ingresan en la memoria y se transportan a un lugar otro, donde ya no tendrán existencia material, sino virtual: espiritual, temporal etc.

En este sistema dialéctico de efecto y valor hay muchísimas variables; incluso no siempre se puede crear tan fácilmente un límite de separación con el par: *intención-producto* y esto, obviamente, está relacionado con la época en que se desarrolla esta producción artística y la idea de arte que se tiene en este momento (pero como aquí estamos hablando de propuestas problemáticas...)

En esta especie de "ubicación en el límite" me gustaría colocar también el ejemplo de **Henry Matisse**.

Si bien pareciera preocuparse por "la expresión" (para ello experimenta conscientemente con las tensiones dinámicas y el equilibrio del color). Su intención no es su propia satisfacción (en el sentido de expresarse) como podría ser la obra de Van Gogh, incluso la de Dalí, sino provocar la satisfacción del espectador.

"Sueño con un arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea inquietante ni turbador, que llegue a todo trabajador intelectual, tanto al hombre de negocios, como al artista, que sirva como lenitivo, como calmante cerebral, algo semejante a un buen sillón que le descansa de sus fatigas físicas". (Matisse, 1974, p.32)

"Para mí la expresividad no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en toda la distribución del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar.... Toda obra comporta una armonía de conjunto y cualquier detalle superfluo podría tomar en el espíritu del espectador el lugar de otro detalle esencial. (Matisse, 1974, p.23)....."

..."representé por medio del rojo una mesa de mármol verde; además tuve que introducir una mancha negra para evocar la reverberación del sol sobre el mar; todas estas trasposiciones no eran en absoluto efecto del azar o de cualquier otra fantasía, sino por el contrario el resultado de una serie de investigaciones por las cuales descubrí que estos tonos eran imprescindibles, dada su relación con el resto de la composición, para conseguir la impresión deseada. Los colores y las líneas constituyen líneas de fuerzas, y en el juego de estas fuerzas, en equilibrio, reside el secreto de la creación."(Matisse, 1974, p.205)

De acuerdo a estas declaraciones podríamos escribir el problema de la siguiente manera:

<p>Producir en el espectador una sensación armoniosa, equilibrada, apacible y reconfortante por medio del juego Interactivo de las fuerzas provocadas por la línea y el color.</p>

Desde otro punto de vista podríamos analizar no la obra de un artista, sino el planteo de un grupo. Cuando el artista toma protagonismo social, pretende realizar cambios a este nivel. Cuestionará los distintos agentes del circuito de producción artística. (Artista, obra, espectador, museos, mercado, etc.)

En este replanteo es que aparecerán los "manifiestos". En ellos se encuentran los ejemplos de problemas plásticos y el camino o lineamientos que se pretende seguir para solucionar los distintos cuestionamientos.

Atendamos por ejemplo el **movimiento futurista**:

*"Queremos cantar el amor, el hábito de la energía y de la temeridad.
Los elementos esenciales de nuestra poesía serán el valor, la audacia y la rebeldía...
"Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad..."
"Sólo hay belleza en la lucha; no más obra maestra y sin carácter agresivo..."
"... Es en Italia donde lanzamos este manifiesto de violencia derrocadora e incendiaria, mediante el cual fundamos hoy el **futurismo...**"
"... Museos cementerios.... Idénticos ciertamente en su siniestro codo a codo de cuerpos que se ignoran."
"... Admirar un cuadro viejo es derramar nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en vez de impulsarla hacia adelante mediante violentos chorros de creación y acción".
"... Los de más edad de nosotros cuentan treinta años; nos quedan, pues, diez años, al menos, para llevar a cabo nuestra tarea. Cuando tengamos cuarenta años, que otros más jóvenes y decididos que nosotros, ¡No titubeen en arrojarnos al cesto como manuscritos inútiles...!"
(Pierre, 1968, p.98-99)*

En este ejemplo, vemos que se seleccionan nuevos temas de trabajo que se basan en la idea vertiginosa del progreso y en el cuestionamiento vehemente a la valoración y permanencia de la obra. Se tiende a eliminar toda referencia al pasado.

Es importante, decir que estos problemas serán solucionados de diferente forma por los distintos integrantes del grupo, pero los aciertos, serán logros colectivos.

Propongo entonces, una forma de encuadrar el problema con la mayor amplitud posible:

Experimentar con nuevas formas de representación y de acción, que comuniquen nuestra admiración por el progreso y la velocidad y nuestro repudio al concepto de "obra maestra" confinada a los museos.

Podría aprovechar la oportunidad, debido a la generalidad de la propuesta, para destacar que es posible acotar más la dirección del problema o bien desdoblado. Tenemos que tener en cuenta que si en la hipótesis apareciera por ejemplo la necesidad de trabajar con el problema figural y técnico que implica la

percepción del movimiento (asociado a la idea de velocidad y progreso), se concretaría mediante una línea de trabajo, pero si se eligiese la idea conceptual que implica desmitificar la obra maestra, seguramente (como de hecho lo fue), la investigación debería tomar otros rumbos menos tradicionales.

Aproximadamente en la misma época, en Rusia, se produce la revolución socialista y con ella replanteos en todas las artes: El cliente individual, particular, es sustituido... por un "destinatario social"... De lo singular se pasa a lo general, a lo múltiple.

Los avances tecnológicos y las interrelaciones entre las artes, provocan nuevos problemas; éste será un arte de ciencias exactas. El método utilizado será el análisis. Se ponen al descubierto los elementos plásticos... El mundo es reconocido entonces mediante un orden geométrico; artes plásticas, ciencia y arquitectura se encuentran así muy cercanos.

Un artista como **El Lissitsky** trabaja dentro de estos lineamientos.

"Cuanto aquí se presenta es parte de un trabajo emprendido en Moscú en 1920-21. Victoria sobre el sol: Aquí, como en todas mis obras, mi objetivo no es la reforma de lo que ya existe, sino la creación de una nueva situación de hecho.... Todas las energías deben ser organizadas, cristalizadas, unificadas, visibilizadas... construimos un andamiaje, en un lugar abierto y accesible por todos lados, que es la máquina visiva. Este andamiaje ofrece a los cuerpos en juego todas las posibilidades de movimiento. Por esto, sus piezas deben ser mudables, giratorias, alargables, etc. Las diversas alturas deberán sucederse velozmente. Todo es estructura sutil en celosía, para no tapar los cuerpos que se mueven en el juego. Los propios cuerpos son estructurados según el deseo de la necesidad. Vuelan, ruedan, fluctúan dentro y sobre el andamiaje.

Todas las partes de esta armazón y todos los cuerpos son movidos por fuerzas y dispositivos electromecánicos y esta central se halla en manos de un individuo. Este es el configurador de la representación. Su puesto se halla en el centro del armazón, delante de los cuadros de mando de todas las energías. Dirige los movimientos, sonidos y luces. Pone en marcha el radiomegáfono y por la plaza se difunde el estrépito de las estaciones ferroviarias, el fragor de las cataratas del Niágara, el martillo del taller de laminación. En el puesto de los elementos particulares del juego se halla el configurador de la muestra, hablando por un teléfono conectado con una lámpara de arco o con otros aparatos que transforman su voz según el carácter de las figuras.

Frases eléctricas se exaltan y se expanden. Rayos luminosos siguen los movimientos de los elementos reflejados y refractados a través de espejos y de prismas. Así, el configurador lleva el proceso más elemental a la máxima intensificación...." (El Lissitsky, 1970, p.118-120).

Aquí hay muchos problemas en juego, unos técnicos, otros de elección en el traspaso de un lenguaje otro, (por ejemplo de la pintura bidimensional a un espacio tridimensional), la integración de las artes (poesía, teatro, música, etc.), el efecto que

quiere lograrse en el espectador y a qué clase de espectador va dirigida la obra. No parece posible el trabajo individual del artista, éste deberá trabajar con distintos especialistas.

Todo esto podría englobarse en un enunciado complejo, que podría ser disparador de varias investigaciones implicadas en los problemas antes mencionados.

Crear una nueva situación plástico visual, materializada en una "construcción mecánica" que permita el acceso visible en todas direcciones y por todas las personas involucradas en ese espacio; buscando una expresión que se capte mediante una percepción multisensorial.

Durante años las investigaciones de este tipo en las artes visuales, se produjeron en todo el mundo. En los sesentas en la bienal de Venecia, el **Grupo de Investigaciones Visuales** (franco-argentino) obtuvo una medalla de oro con su trabajo. (**Julio Le Parc** era, cofundador del grupo) ¿Qué aspecto a investigar diferenciaría su trabajo?

"El Groupe de Recherche d'Art Visuel insiste en recalcar su honda preocupación, su confusión, amén de los interrogantes que surgen frente a una situación en la que siempre se mantiene la fácil aceptación de las obras de arte, los artistas únicos, el mito de la creación de las obras de arte y de lo que parece estar actualmente de moda, los "equipos" considerados como "super-individuos".

Debemos encontrar una salida al punto muerto del arte moderno. Si existe un aspecto social del arte moderno, debe hacer partícipe al espectador.

Estamos atados por esa situación a las contradicciones que ella implica. Existe un divorcio evidente entre la creación artística y espectador.

El espectador se halla a mil millas de las exposiciones, aún más de las de vanguardia y se necesita la colaboración de la prensa para atraer a la gente, aunque sea por corto tiempo. Queremos, en la medida de lo posible, despertar al espectador de un letargo que lo hace sumiso, que lo hace aceptar todo tipo del así llamado arte que se le impone.

Este letargo está siendo cuidadosamente alimentado por una literatura en la que los especialistas de arte aparecen como iniciadores y agobian al espectador con un complejo de inferioridad bien intencionado.

Estos trabajos hallarán cómplices voluntarios e involuntarios entre ciertos artistas que creen estar en una situación profética y privilegiada, creando obras únicas e imperecederas.

Se ha dado un primer paso en el sentido de dar una mayor importancia espectador, quien siempre tuvo que conformarse con observar, en el real sentido de la palabra, de acuerdo con su cultura, sus conocimientos, su forma de aprehender los problemas estéticos.

El espectador es capaz de reaccionar según sus medios comunes de percepción.

Nuestra meta es hacerlo participar en una actividad que desatará sus cualidades perceptivas dentro de un espíritu de comunicación.

Nuestro laberinto no es más que una experiencia que tiende a acortar la distancia entre el espectador y la obra.

La importancia que se daba a la personalidad del artista está disminuyendo, lo mismo que la importancia del esquema total en relación con la creación.

Queremos conquistar el interés del espectador, liberarlo, lograr que se relaje.

Queremos que participe.

Queremos colocarlo en una situación que él mismo pueda activar y dominar.

Queremos que tenga conciencia de que está jugando un papel.

Queremos que trate de lograr una interacción con otros espectadores.

Queremos desarrollar con él más percepción y acción.

Un espectador consciente de su poder y cansado de tantos errores y mistificaciones será capaz de hacer su propia revolución en el arte y seguir los signos: maneje y coopere". (Dujovne y Gil Solá, 1965, p.38-39)



LE PARC: "ELEMENTOS DE PRUEBA (UN DIA EN LA CALLE)" - 1966



LE PARC DETRAS DE UN MURO, TRAMA REFLEJANTE - 1966

En estas declaraciones, vemos que el problema tiene un destinatario. Varias veces en sus proposiciones aparecen planteados los problemas que tratarán de resolver, inclusive dejarán constancia de que son investigaciones y que éstas no son definitivas, sino que los resultados, podrán encarar nuevos enunciados.

En este caso, "dar forma" a la obra cobra otro sentido ya que éstas deben ser manipuladas por el espectador (entre otras características), por lo tanto su concepción y realización es un problema en sí mismo... Todos los aspectos relativos al concepto, la obra, el espectador y el lugar deberán ser analizados. El artista como único hacedor de la obra ha desaparecido.

Para plantear el problema acudiré a conceptos vertidos por el mismo grupo en entrevistas y declaraciones.

"Limitar la obra a una situación estrictamente visual dirigida al ojo humano común, poniendo en evidencia la inestabilidad visual y el tiempo de la percepción; desplazando el interés a situaciones nuevas, variables e inestables susceptibles de ser intervenidas por el mismo espectador."

Como todos sabemos, el arte no toma un solo camino.

Me gustaría presentar también en este grupo, a un artista que trabaja en forma individual, y realiza su obra con la intención de provocar un efecto en el espectador: **Antoni Tàpies**. Su obra no es tan ambiciosa en el despliegue (aunque su tamaño es considerable), ni en la tecnología. Tampoco es una obra tradicional por los materiales empleados, por la técnica pictórica, o por su concepto de belleza...

"Para un pintor el arte, puede tener más de un propósito.

Hay tantas dimensiones, tantas perspectivas diferentes. Para mí, desde mis comienzos, sentí que el verdadero significado del arte, reside en una suerte de mecanismo que le da al arte el poder de transformar la conciencia individual, para llevarnos hacia un estado en donde, por un momento, establecemos contacto con una realidad más elevada...

Mi pintura es una meditación sobre la naturaleza humana. Es un intento de explicar al hombre en sí mismo, para ayudarlo a ver la riqueza de sus propios recursos y además, debería ser una reflexión sobre nuestro destino común: la muerte.

En realidad, más que ayudar a la gente a reflexionar sobre la muerte, lo que hago es hacerlos pensar sobre el dolor, que siempre es parte de nuestra vida." (Bravo, 1990, canal á)

Buscando extraer de entre sus declaraciones, algunas perspectivas que puedan aclarar, mediante una expresión escrita, del problema plástico al que está abocado, propongo el siguiente planteo:

Intentar una interiorización en el espectador, que lo incite a reflexionar sobre su propia naturaleza y su convivencia con el dolor; explorando las posibilidades expresivas de materiales que son parte de nuestra experiencia, en un intento de su idealización y sublimación.

La propuesta de Tàpies, no intenta que el espectador se movilice extrovertidamente sino todo lo contrario, apunta a su interior, a su experiencia vital, a que reflexione sobre la humanidad en el planeta, su historia. No parece posible que esto suceda mediante el juego, ni mediante un show, necesita un tiempo de percepción más lento, con la lentitud que cada uno necesita para pensar y sentir. No acude a una representación de la realidad con un alto grado de iconicidad porque sería una elección que le pertenecería más a él que al otro. Utiliza materiales que provocan sensaciones táctiles y reduce las sensaciones colorísticas al mínimo, la luz se detiene ríspidamente en hacer sensible la materia, la huella.... En este caso, se hace relevante el concepto de la textura usada como signo. Lo icónico se reduce a ciertos símbolos con significaciones universales a veces ambiguas (por ejemplo: cruces, que pueden ser indicadores topográficos, religiosos, políticos...).

El concepto va siendo más importante que la complejidad de la forma.

Como dijimos al principio, el problema plástico-visual, según lo habíamos planteado, se trataría de ajustar los medios técnicos y elementos plásticos a una

idea organizadora que será presentada al espectador o lector de la propuesta. Por lo tanto, el planteo residía en el **cómo** para resolver o concretar el **porqué** y **para qué**, pero estamos inmersos en un concepto de espacio-tiempo que convierte en importantes las preguntas **cuándo** y **dónde**. Desde este punto de vista aparecen nuevos problemas relacionados por ejemplo con los medios seleccionados para la concreción final de la obra, objeto o hecho artístico (por ejemplo medios audiovisuales, comunicacionales, geográficos etc.). La propuesta ya no se cierra en sí misma, sino que crece indefinidamente proporcionando nuevas reflexiones, cuestionamientos y **problemas** a los sujetos enfrentados a ellos (especialmente **problemas de interpretación**).

Un artista que trabajó con esta perspectiva fue **Joseph Beuys**

"... La creatividad no es monopolio de los artistas. Este es el punto crucial que he comprendido y este concepto más amplio de la creatividad es mi concepto del arte..."

Para mí el arte no consiste exclusivamente en pintar cuadros o hacer esculturas. Tiene una razón de ser, una función auténtica, cuando abarca totalmente el ámbito en el que se origina y abraza al mismo tiempo la persona..."

Múltiples como vehículos:

"... es más importante hablar de distribución, de llegar a un número más grande de gente..."

¿Porqué alguien está interesado en distribuir un objeto tan ampliamente como sea posible?... El objeto entero es un juego, en el que, con la ayuda de información cuenta con anclar un vehículo en algún lugar cercano así esa gente más tarde vuelve a pensar en el..."

"Para mí cada edición tiene el carácter de un núcleo de condensación sobre el cual muchas cosas pueden acumularse."

"Usted sabe, toda esa gente que tiene tal objeto... estarán observando para ver qué está haciendo la persona que produjo estas cosas. Así como usted ha venido a mí por lo que yo he hecho y podemos hablar sobre esto, yo puedo hablar prácticamente con todos aquellos que poseen esa clase de objetos."

"Yo estoy interesado en la distribución de vehículos físicos en forma de ediciones porque yo estoy interesado en difundir ideas."

"Los objetos sólo son comprensibles con relación a mis ideas..."
(Schellman y Klyser, en línea, 1970)

J. Beuys, tiene en mente distintos conceptos; en primera instancia un concepto de arte y de cultura que es muy amplio y que se contrapone a las valoraciones que se harían tradicionalmente. Este concepto se traslada a las acciones que realiza cualquier hombre en el campo de su propia preparación. Su interés entonces es incitar a que este hombre común, se sienta involucrado y tenga conciencia de sus propias acciones en el mundo.

Este concepto es tan general, que no puede comenzar y terminar en una obra, en una imagen fija. Aparece aquí el concepto de "niveles de significación" y más precisamente el de "resemantización y resignificación".

Beuys selecciona objetos (entre otras propuestas) que ya estén cargados de significación social y popular y comienza una redistribución de los mismos, provocando nuevas alternativas de comunicación con la gente... La obra no se dirige a un individuo en un único lugar.... Yo diría que el problema se centra en la elección de "el" o "los" medios que servirán como enlace de comunicación (el objeto es el medio o "médium").

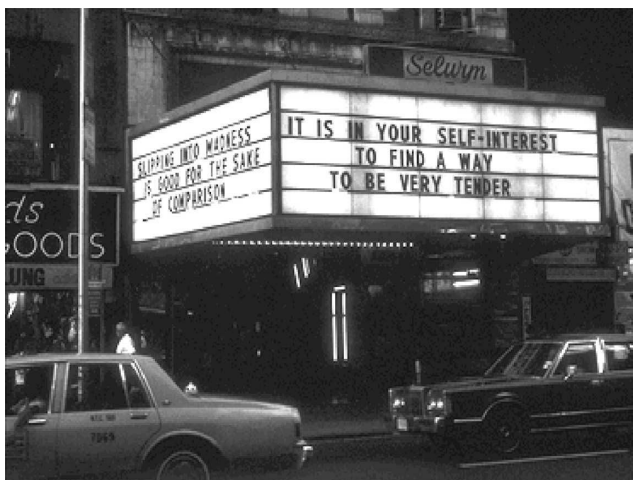
Un planteo entre varios posibles podría ser:

Seleccionar y reproducir objetos sencillos, que cuenten con gran reconocimiento público, para que actúen como medio de comunicación, facilitando una mayor y amplia difusión de ideas.

En el mismo camino también podríamos ubicar la obra de **Jenny Holzer**. El medio en que se movía, (Manhattan) la obligó a dejar el lenguaje plástico tradicional para abocarse a una "técnica" más mediática

"Creí que si quería ser realmente explícita respecto a muchas cosas, una buena forma de serlo podría consistir en escribirlas, tenía que ver mucho con el contexto social de la ciudad".

"Quería que a la gente leyendo los paneles luminosos se les encendieran las lucecitas de aviso en la mente; tratar de que se mantengan un poco más despiertos ante el enorme flujo de información al que nos vemos sometidos." (Lebrero Ståls; Revista Lápiz, 1986)



JENNY HOLZER

MARQUESINA



JENNY HOLZER

EXPOSICION EN EL MUSEO GUGGENHEIM

El concepto verbal, ya no requiere del planteo tradicional de forma y contenido; la intencionalidad no es modelar materias plásticas concretas, sino trabajar el concepto, la idea, directamente en la mente del espectador; un espectador que no tiene mucho tiempo para detenerse, un espectador que necesita ser captado (o capturado) durante un instante fugaz. La imagen es rítmica, dinámica, vibrante y efímera como la ciudad... Su problema:

Apropiarse y manipular los carteles como medio de difusión y persuasión masiva para transmitir mensajes con propuestas abiertas que remitan al lector a sus propias experiencias y conciencia crítica.

Como se puede observar en este recorrido, la variedad y generalidad de los problemas plástico-visuales es sumamente rica y llena de alternativas.

Se podrían agregar numerosos ejemplos, seguramente todos podrían aportar alguno y es bueno que esto suceda. Pero, asimismo, es necesario entender que si bien los problemas que se nos presentan diariamente tienen relación con nuestro "motor creativo" también debemos aprender a diferenciar los alcances de las posibles vías de solución que de ellos se desprenden. Estas soluciones no siempre serán propicias para encarar hipótesis de investigación, pero no por ello deberán ser desechadas totalmente. Es probable que con el tiempo, estén destinadas a encarnar, entre todas, un nuevo propósito que hoy no alcanzamos a ver en nuestra producción, pero que puede serlo en el futuro; sólo hay que estar atentos y ejercitarnos en ello.

Pero la ejercitación es "facto", es empírica y por ende necesita tiempo, necesita de aciertos y errores, necesita mostrarse y ponerse a prueba. Necesita madurar desde el interior de su hacedor, para que éste le de sentido...., traer las experiencias anteriores potenciándolas con nuevas significaciones, las que devendrán en investigaciones fructíferas con aportes interesantes, cuestionadores, creativos etc.

Este planteamiento, es un problema a resolver durante toda la carrera, que deberá abordarse mediante distintas prácticas de enseñanza-aprendizaje, que apunten precisamente a este perfil de alumno y de egresado. Sería un error "darse cuenta" recién en el último año, cuando se quiera encarar el trabajo profesional o la tesina de la Licenciatura.

URDIENDO

1. Urdiendo (una conclusión)

Mi intención, es realizar en este contexto, una síntesis de conceptos, e incluso incluir algún parecer que nos permita detenernos y volver a mirar en todas direcciones, relativizando el sentido terminal que normalmente se le da a una conclusión.

La propuesta de este proyecto de investigación expresaba entre otras cosas:

- Se pretende poner en evidencia la problematización artística. Identificar el "problema plástico-visual" como específico de la actividad e impulsor de la misma.
- Establecer que un problema plástico visual se corresponde con una "propuesta hipotética" de investigación artística.

Para llegar hasta aquí, debimos "darnos cuenta" a qué llamamos un problema en la actividad de producción artística y establecimos que sus características son específicas de las artes visuales; por ello, lo definimos de la siguiente manera:

Un problema plástico-visual es aquel que enuncia los supuestos, proposiciones o cuestionamientos motivadores o desencadenantes de los procesos de producción artística, provocados por la constante interacción del artista y su obra (insertos en un particular momento social, histórico, geográfico y cultural) en un diálogo constante con el espectador o lector enfrentado a estos hechos.

Expresado de esta forma, observamos que la interacción de los partícipes en esta problemática, aparecen en un sistema reticular de relaciones difíciles de separar. Es importante señalar que aunque el artista se detenga en un pequeño problema, nunca debe perder de vista todo el sistema. Esta, debería ser una condición auto-impuesta, tanto si se quiere trabajar en el desarrollo de una investigación, como si se intenta elaborar problemas potencialmente productivos y que sugieran gran variedad de actividades.

*"La intensidad formal y semántica se alcanza cuando, de aquello que está a la mano, algunos hombres y mujeres producen configuraciones especiales de una arbitrariedad necesaria..." (Sarlo, 2004, p.134). Formar parte de ese "club de algunos" trae aparejadas responsabilidades y compromisos. Encontrar esa *idea* maravillosa con "arbitrariedad necesaria" es moverse en la tensión de lo factible, es actuar en un límite, en un contorno, probando su elasticidad o su debilidad, la aceptación o la ruptura... no deberíamos empequeñecer esta perspectiva a la hora de hacer suposiciones posibles.*

Por mi experiencia y por charlas con colegas docentes y artistas, sé, que esta propuesta no es tarea fácil; incluso, algunos sostienen que no podrían trabajar a partir de la elaboración de problemas y que sólo podrían enunciarlos a partir de reflexionar sobre la obra realizada.... También sé, que ésta reflexión y esta traslación a la palabra escrita, provoca un enfrentamiento con la realidad que es siempre positiva y suele esclarecer u ordenar nuestro trabajo.

Los ejemplos que se dieron, a partir de los escritos de distintos artistas, tenían el objeto de mostrar cómo podemos enunciar un problema plástico-visual e imaginar o realizar obras o experimentaciones que persigan soluciones válidas. Conocemos, la obra y la trayectoria de esos artistas, y como vemos, el acercamiento a su palabra y su pensamiento, no desmereció su obra, por el contrario, nos abrió nuevos caminos de aprendizaje, comprensión o valoración de la misma.

Finalmente, estamos de nuevo en un principio. ¿Cuándo corresponde hacer conjeturas posibles de ser expuestas en un proyecto de investigación?

Recordando los pasos metodológicos propuestos en la cátedra de Seminario de Licenciatura, deberíamos comenzar con una **hipótesis**, la que en el caso de la investigación artística, no siempre puede ser enunciada desde una teoría y, por ello, sería conveniente llamar **propuesta** de trabajo. Yo prefiero llamarla **propuesta hipotética**, debido a que no me gustaría perder el significado de hipótesis: suposición de una cosa posible.

Como vimos a través del desarrollo de esta monografía, lo más cercano y factible de ser expresado (si se intenta investigar desde la producción) es un problema específico.

Determinamos que la expresión de un problema, incluía aspectos conocidos y otros por conocer. Lo desconocido, la incógnita, es aquello que queremos investigar, es nuestra hipótesis.

Por nuestro particular modo de trabajo, no es fácil aislar estos datos. Cuando escribo el problema, ya tengo en cuenta sus posibles soluciones, estoy pensando en la o las obras que haría o ya he hecho, o en las actividades que realizaría en búsqueda de obtener resultados; todo parece darse al mismo tiempo y nuestra hipótesis está implícita en el enunciado del problema. Es bueno decir entonces, que, si logramos separar adecuadamente la incógnita, quizá podamos acotar más nuestra propuesta hipotética; pero si esto no fuera posible, el enunciado del problema plástico-visual puede ser equiparado a la hipótesis proyectual.

La interpretación de los hechos en el trabajo de producción artística, nos lleva a la realización de varios procesos. En principio, si bien no trabajamos a partir de una teoría, la elaboración del problema proviene de una síntesis abductiva y deductiva a partir de ideas científicas, filosóficas, noticias de actualidad, teorías y técnicas artísticas, objetos, materiales, lugares geográficos, procesos psicológicos, etc., que devienen en afirmaciones y supuestos que expresan nuestras intenciones. Paralelamente, se trabaja de modo experimental. Este proceso, casi siempre se realiza de manera inductiva y por ello trae consigo la elaboración de ciertas normas, criterios o razonamientos que en algunos casos nos pueden llevar a reestructurar o replantear nuestra propuesta inicial.

Entonces, cabe destacar, que la respuesta al problema o las conclusiones a

las que se arribe mediante nuestro proyecto de investigación, se moverá siempre en un terreno de aproximaciones; lo que no es para nada despreciable, ya que en los nuevos paradigmas científicos, se admite que todos los conceptos y teorías son limitados y aproximados.

Un paso más. Desde la propuesta hipotética a la etapa heurística... nuevamente, creo que nos movemos en un terreno ambiguo. Según expliqué anteriormente es posible que inclusive antes de armar el problema, esta etapa ya haya comenzado, aunque no estuviésemos conscientes de ello.

Las cosas que nos interesan o llaman la atención (recolección intuitiva de recortes, fotocopias o libros de interés objetos o "basura") que no parecieran tener conexión entre sí, de pronto, al reflexionar acerca de ellas, parecen cobrar sentido y descubrimos que encarnan contenidos significativos que se relacionan con ciertos hechos que necesitamos destacar, manifestar o investigar... por lo tanto... mi consejo es: hurgar en lo que ya tenemos y luego buscar información respecto de ello; todo podría ser importante en nuestro proceso de producción y documentación escrita; no siempre las cosas están suficientemente dichas.

Finalmente el proceso hermenéutico, el momento de síntesis, el momento de realización de la obra, es la materialización de las ideas y un proceso de selección y análisis de aquellos aspectos que deben resaltarse dentro del camino experimental. También es una interpretación abductiva y le pertenece sólo al artista; es él quien deberá ilustrarnos.

Si la obra de un artista me enseña desde ella misma, o interpretada por un crítico o historiador, me enseña acerca de sus características emergentes en el sistema en que se encuentra.... Acercarme a la palabra del artista, me ayuda a interpretar sus procesos, a calmar mis ansiedades y a liberar mis interpretaciones sobre la obra, su contexto y el contexto en que vivo en una relación distinta.

Personalmente aprendí a soportar el sufrimiento de la incompreensión mediante la perseverancia, a través de las cartas de Vincent Van Gogh; aprendí a comprender las búsquedas esenciales del arte abstracto, leyendo a Piet Mondrian; aprendí a interpretar en forma distinta las ocurrencias de mi hijo, a través de Salvador Dalí; aprendí a respetar la razón como atributo distintivo del hombre a través de Joaquín Torres García...

Deberíamos esforzarnos en continuar esta brecha abierta, que implica promover y difundir los modos de conocimiento del arte mediante la palabra escrita.

"... No se es artista de un único modo, porque se trabaja con instrumentos que cada cual aprende, modifica o inventa. No se es artista de un único modo porque algunos experimentan la plenitud del significado y otros viven en la incertidumbre de que algo finalmente pueda ser dicho. No se es artista de un único modo porque la red invisible de experiencia y cultura, de razón e imaginación, de lo que se sabe y de lo que nunca podrá saberse, está tejida siempre con hilos distintos". (Sarlo, 2004, p.135).

Índice

Nota preliminar	1
Introducción	2
Desenredando	5
1. Pequeños o grandes problemas	6
2. ¿Qué es un problema plástico visual?	8
3. Diferenciarse o complementarse	10
3.1 Relación arte- ciencia (Ejemplos).....	15
4. Una cosmovisión del universo y una necesidad vital	18
5. El Nudo o “el ring-raje”	22
5.1 Intención-producto.....	24
5.2 Efecto-valor.....	33
Urdiendo	44
1. Urdiendo (una conclusión)	45
Índice	48
Bibliografía	49

BIBLIOGRAFIA

- ACHA, J, Colombres, A. y Escobar T.; **Hacia una teoría americana del arte**; Del Sol, Buenos Aires., 1991
- ACHA, Juan; **Introducción a la creatividad artística**; Trillas, México, 1992
- ANZORENA, Horacio; **Ver para comprender: educar desde el arte**; Magisterio, Buenos Aires., 1998
- ARNHEIM, Rudolf; **Consideraciones sobre la educación artística**; Paidós, México, 1993
- BRAVO, Eli; **Vidas: Anthony Tápies**; Ómnibus, Canal á, 1990
- CADIEZ, Gabriela; **Los fractales en el arte**; Inédito, Trabajo de Adscripción dirigido por la profesora L. Roco, para la cátedra Análisis de las formas, F.A.y D. U.N.Cuyo; Mendoza, 2004
- CALABRESE, Omar; **La era neobarroca**; Cátedra; Madrid, 1994
- CAPRA, Fritjof; **La trama de la vida; Una nueva perspectiva de los sistemas vivos**; 5ª ed., Anagrama, Barcelona, 2003
- DALÍ, Salvador; **Vida secreta de Salvador Dalí**; Poseidón, Buenos Aires, 1994
- DE VINCI, Leonardo; **Tratado de la pintura**; Espasacalpe, Buenos Aires, 1947
- DUJOUVNE, M, Gil Solá, M.; **Julio Le Parc**; Estuario, Buenos Aires, 1967
- EL LISSITZKY, Lazlo; **1929, La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S.**; Gili, Barcelona, 1970
- FEYERABEND, Paul; **Adiós a la razón**; Altaya, Barcelona, 1995
- GUTIERREZ de Zabiaurre; **Diario de Eugenio Delacroix**; Centauro, México, 1946
- LEBRERO Stäls, José; **Jenny Holzer: anuncios por palabras**; Revista Lápiz Nº 36, 1986
- LOTHE, André; **Los Grandes Pintores Hablan de su arte**; Hachette, Buenos Aires, 1946
- MARTÍN, R, Tolosa J. y De Laiglesia V.; **La investigación en bellas artes**; Grupo Universita, España, 1998
- MATISSE, Henri; **Sobre arte**; Barral, Barcelona, 1974
- MODRIAN, Piet; **Arte plástico y arte plástico puro**; Lerú, Buenos Aires, 1962
- MOHOLY NAGY, Lazlo; **La nueva visión**; Infinito, Buenos Aires, 1963
- PIERRE, Jean; **Futurismo y Dadaísmo**; Aguilar, Madrid, 1968
- READ, Herbert; **Henry Moore**; Thames & Hudson, Holanda, 1965
- REUTER, Jas; **Paul Klee: diarios 1898-1918**; Alianza, Madrid, 1987
- RILKE, Rainer, M.; **Cartas a un joven poeta**; Goncourt, Buenos Aires, 1977
- SARLO, Beatriz; **Escenas de la vida posmoderna; Intelectuales arte y video cultura en la argentina**; Seix Barral, Buenos Aires, 2004
- SCASANI, Marisa; **Arte, Ciencia y Espiritualidad**; Holograma, Canal á, 2000
- SCHELLMAN, J Y Klyser, B., **Joseph Beuys: The Multiples** [Harvard University y Art Museum](<http://falcon.cc.ukans.edu>); New York, 1997
- SIGNAC, Paul; **De Eugenio Delacroix al Neoimpresionismo**; Poseidón, Bs. As., 1943
- SPERANZA, Graciela; **Guillermo Kuitca-Obras 1982-1998**; Norma, Bogotá, 1998
- TATARKIEWICZ, Wadislaw; **Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética**; Technos, Madrid, 1997
- TAYLOR, R, Nicolich, A y Jonás, D.; **Fractal Expressionism**
http://materialsscience.uoregon.edu/taylor/art/fractal_taylor.html; 12-4-04
- U.N.CUYO, Secretaria académica; **Resolución de problemas: educación a distancia**; Ediunc, Mendoza, 2002
- VAN GOGH, Vincent; **Cartas a Théo**; Goncourt, Buenos Aires, 1978
- VICENTE, Sonia; **La Investigación en artes; una propuesta metodológica**; F.AyD. U.N.Cuyo, Mendoza, 2003
- ZATONYI, Marta; **Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido**; 3º ed., CP67, Buenos Aires, 1999