

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Secretaría de Publicaciones y Posgrado

Especialización en Lenguajes Artísticos

Orientación Lenguaje Visual

Formación específica Lenguaje Audiovisual

Trabajo Final

EL ESPACIO COMO EXPERIENCIA SOCIAL DE LUGAR

APORTES HACIA LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE

DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS

Alumna: María Marcela Vicente

Directora: Dra. Mariel Cifardo

Co-Directora: Esp. Prof. Sabrina Gil

Cohorte Mar del Plata

2012

Fecha de entrega: octubre 2015

EL ESPACIO COMO EXPERIENCIA SOCIAL DE LUGAR,

APORTES HACIA LA ENSEÑANZA

Y EL APRENDIZAJE DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS

Este trabajo está motivado desde mi experiencia docente de Lenguajes en carreras de diseño arquitectónico, gráfico, audiovisual e industrial, y desde la pasión por la enseñanza transmitida por los Profesores y las Profesoras de la Especialización, que me permiten refundar ante cada Seminario, mi propia pasión. Está motivado principalmente desde nuestro compromiso asumido con la enseñanza, por el cual es que estamos participando en la transformación de sus procesos, repensando contenidos y estrategias didácticas, para contribuir a la formación de ciudadanos más libres.

En los espacios curriculares de las denominadas áreas proyectuales se suele definir al contexto a partir de un análisis que, generalmente, tiende a excluir las variables locales dejando de lado al sujeto y su complejidad. En el mismo sentido se estandariza el análisis del lenguaje de una producción en base a una caracterización de receptor que aparece como ideal. Se estereotipan tanto las producciones como los pasos consecutivos de análisis de obras, en base a teorías perceptivas universalizadas, sostenidas y aceptadas desde los enfoques fundamentados en abordajes fisiológicos que devienen en percepción neutral, y en abordajes estructuralistas que subestiman y desatienden las variables culturales, pero que sí atienden a recetas compositivas para un observador neutro, estándar, sin historia ni intereses. A esto se suma el riesgo de ser cómplices de las rápidas respuestas basadas en ciertos imaginarios aprobados desde la enseñanza, consolidados como modelos y aprehendidos como alumnos, que reconstruyen en las prácticas cotidianas la desestimación de la historia de cada estudiante, expectativas individuales y sus deseos. Nuestro compromiso ético es enseñar para la

libertad, para formar sujetos críticos y seres sensibles. Si en el aula, estudiantes y docentes, pueden participar de forma activa y crítica en la reelaboración personal y grupal de la cultura de su comunidad, entonces nos preguntamos junto a Sacristán ¿Cómo conseguir que el aprendizaje sistemático de la cultura y la ciencia en la escuela provoquen la participación creativa del alumno, cuando la cultura de su escenario vital cotidiano difiere tanto de las preocupaciones del mundo de las disciplinas? (1996, 68).

Deseamos acercarnos desde nuevas miradas a los programas y sus diseños, desde allí proponer ampliar el soporte teórico para entonces sí, reconsiderar las estrategias pedagógicas. Por lo que nos preguntamos desde dónde partir y qué miradas proponer para alimentarla, cómo contribuir a poner en crisis algunos mecanismos repetidos para, desde allí, hacer aportes teóricos que puedan propiciar una formación crítica, social y culturalmente situada. Encaminados hacia este propósito, la primera decisión que tomamos es la de acotar el problema y hacer foco en un tema curricular y desenfocar otros. Esta decisión nos permite acercarnos mejor a las respuestas buscadas y también nos marca un camino por el que, más adelante, transitar otros contenidos, tarea que pretendemos asumir en trabajos futuros. Por ello, decidimos concentrar la mirada en un tema: *espacio*, y lo elegimos ya que consideramos que la teoría del arte y su enseñanza no lo abordaron en profundidad y que nuestro aporte puede contribuir a ampliar su presencia en las currículas.

Sostenemos también la necesidad de poner en crisis su concepto y traer a la enseñanza una idea de espacio como *construcción* que nutra el concepto de lugar y que contribuya a fomentar una reflexión y una formación no desvinculadas de la experiencia diaria de los estudiantes, que no es otra cosa que parte de la experiencia local contemporánea. Sabemos que es posible y deseable una reconstrucción del conocimiento individual a partir de la reivindicación de la cultura. A este respecto:

Entendemos la cultura como conjunto de significados y conductas compartidos, desarrollados a través del tiempo por diferentes grupos de personas como consecuencia de sus experiencias comunes, sus interacciones sociales y sus intercambios con el mundo natural.(...) Los individuos y los grupos que constituyen las nuevas generaciones aprehenden la cultura, la reproducen tanto como la transforman (...) influenciados y condicionados no solo por la cultura en la que se desarrollan, sino principalmente por el significado que esa cultura imprime en todo lo que los rodea (...), el individuo participa de forma activa y crítica en la reelaboración personal y grupal de la cultura de su comunidad. (Pérez Gómez, 1997, 108)

Tenemos a mano tratados teóricos que nos llegan desde los centros formadores de tendencias de estereotipos, desde los cuales se observa y analiza la producción artística. En los recorridos por las producciones, estos tratados dejan de lado todo lo que queda por fuera de los centros hegemónicos, acercándonos a la neutralidad y alejándonos de nuestro propósito pedagógico. Tal el caso de Maderuelo y su *Idea de espacio*, en el que propone conceptos globales que no atienden a una identidad local. Es por eso, que en el presente trabajo pretendemos provocar irrupciones desde disciplinas sociales que nos traigan, desde un orden explicativo y no descriptivo, otro concepto de *espacio*, uno que sí contemple nuestra necesidad de dismantelar dicha neutralidad. Traemos entonces una definición que lo concibe como conjunto indisoluble de sistemas de objetos y sistemas de acciones (Santos, 2000, 54), definición desde la cual esperamos construir la que necesitamos para nuestro enfoque: la de *lugar*, en el cruce entre el espacio como fruto histórico y los procesos de globalización, como emergente de la tensión entre orden global y orden local, y atento a la necesidad de repensar el espacio como resultado de racionalidades paralelas, que se levantan como realidades ante la racionalidad hegemónica, aprovechando, como lo indica Marta Zátanyi, las posibles ventajas que toma de su condición latinoamericana periférica en referencia al orden global, con una actitud siempre transgresora y de búsquedas de renovación, y con la fuerza de transformar lo transmitido y tomado, con resultados prodigiosos. (2011)

Situados en este marco, recorreremos acciones artísticas latinoamericanas con el propósito de encontrar y reconocer en ellas el cruce entre la concepción del espacio como experiencia social de lugar, sus aportes a la construcción de una identidad local en lo global y las estrategias poéticas construidas y sostenidas por sus autores. Encontramos en los tratados que desarrollan Acha, Colombres, y Escobar, algunos ejes por los cuales transitar hacia una teoría americana del arte. Esos ejes, lo útil asociado a lo poético o estético, la materialidad efímera, la independencia de la técnica y la idea de lugar como experiencia, historia y memoria, se reavivan y refuerzan en esa tensión entre lo global y lo local, necesitando rescatar y proyectar la base solidaria y compartida de la cultura popular. La necesidad de tomar mayor distancia de los parámetros estéticos de Occidente nos hace rescatar como identidad, la primacía de lo colectivo sobre lo individual en base al respeto de la representación de sus valores como comunidad y situándose en forma crítica frente a su propia historia.

Para hablar de espacio se necesitan definiciones compartidas. La Real Academia Española lo define como *Extensión que contiene toda la materia existente. Parte que ocupa cada objeto sensible. Capacidad de terreno, sitio o lugar. Transcurso de tiempo entre dos sucesos. Tardanza, lentitud. Distancia entre dos cuerpos*. Ninguna de estas enunciaciones se vincula a las artes visuales aunque es un tema que atraviesa todas las producciones. Lo consideramos como uno de los contenidos curriculares centrales en la enseñanza del Lenguaje Visual, y como tal refleja ciertos mecanismos pedagógicos que conforman un corpus que se mantiene resistente a los cambios, que refuerza una tendencia hacia la estandarización de la producción en la que pareciera que todo está previsto según cánones o patrones anticipados o lo que Ciafardo indica como construcción de legalidad por medio de la repetición. Ese problema de legalidad basada en teorías perceptivas universalizadas y legalizadas por los centros formadores de tendencias en el arte y en el mercado del diseño, se repite también en mecanismos pedagógicos que refuerzan de la misma manera la estandarización en las prácticas de taller. Esa estandarización conlleva implícito el corrimiento del tiempo, bajo la suposición que tales patrones y cánones previstos se presentan ante nosotros sin ser considerada su evolución, mutación o transformación resultantes de la participación activa de los sujetos.

Sin embargo, al hacer un recorrido por una línea cronológica del arte reconocemos algunos momentos, puntos de giro o pasajes que son significativos para comprender la evolución hacia la idea contemporánea de espacio. Así podemos ver el pasaje desde su identificación con la volumetría en la escultura hacia uno que se define como resultado de una construcción; el pasaje desde el camino abierto por los constructivistas rusos hacia el cubismo y el futurismo, de ahí a la descomposición de planos hacia la inclusión de la idea de tiempo con la inscripción del movimiento. El pasaje desde la obra como acto sin planteo previo, hacia la obra desarrollada a partir de un proyecto; el giro desde el concepto de vacío hacia la idea contemporánea del espacio como desmaterialización; el paso que trae consigo el desplazamiento del centro de la obra, desde su eje de inercia, hacia el centro del cuerpo recorriendo y activando, encarnando la significación; los sucesivos cambios de escala hacia el *land art* o las acciones urbanas; el pasaje de la materialidad noble y eterna hacia la inmaterialidad y la ponderación de lo efímero.

Ahora bien, aunque a estas apreciaciones podemos descubrirlas incluidas en los marcos teóricos de los contenidos curriculares, se nos hace difícil reconocer su influencia en los diseños de las prácticas, que usualmente se alinean a una tipificación de análisis de obras que es compartida por autores de nuestro campo de conocimiento. Nos presentan entonces, los conceptos de espacio *plástico, mimético o iconizado, diegético o narrativo y expositivo o de instalación*. En el mismo sentido, en los lenguajes visuales que acompañan a los procesos proyectuales de diseño se siguen sosteniendo prácticas basadas en un espacio como dimensión, extensión, escala, distancia; aquel que se puede relevar midiendo, posicionando, extendiendo, el que se describe a partir de las relaciones entre las formas, las reglas, las fórmulas y que se nombra como identificable, discontinuo, delimitado, específico, cartesiano y estático. Hay un espacio euclidiano y medible al que le corresponden diseños curriculares basados y fundamentados en innumerables tratados matemáticos. Pero hay otro, que apela a una geometría cualitativa, que puede ser medido sin unidades y que construye sentido a partir del cuerpo, que relaciona objetos y distancias desde lo sensible y lo intuitivo del ser humano apelando a nuestra percepción y naciendo de ella. Este es más riesgoso y requiere de nuevas miradas y enfoques que generalmente se cancelan en el aula.

Es el espacio al que el arte contemporáneo puede adjetivar con las palabras libre, fluido, ligero, continuo, abierto, infinito, secularizado, transparente, abstracto, indiferenciado. Es el caótico, denso, compacto, conexo; el que abre el camino hacia el análisis de lo continuo, de proximidades, de intervalos, de bordes entre lo abierto y lo cerrado. Hay un espacio que recibe las cualidades de un tiempo lineal. Es el espacio estático, probable, secuenciado, de recorridos prefijados y establecidos, de información procesada y recibida pasivamente. Pero hay un espacio de narración improbable y plural, de simultaneidades, de posibles mezclas y rupturas, dinámico y de recorridos alternativos, en el que el lector ya no es un receptor pasivo sino un activo procesador de la información. Es el espacio que Edward Hall, desde su perspectiva antropológica, nos presenta como dimensionable a partir de la relación humana, su actividad y su percepción; es el del cajón, el cofre y el armario que nos abre Bergson o es el del sótano y la guardilla de Bachelard.(2011)

Empezamos a comprender entonces, que hay un espacio que necesita entrar al aula y al taller, que no corresponde al campo de la representación ni al de la vista, sino uno del tacto y de lo sensorial. Descubrimos que no vivimos en un cubo sino en un tejido de múltiples espacios. A esta

altura ya comprendemos que estas tipificaciones no nos abren puertas sino que, por el contrario, nos las cierran. Lejos de negarlo, sabemos también que, articularlo con otras concepciones, trenzarlo con una idea de espacio dinámico y cambiante según la articulación que propiciemos entre materiales y acciones, entre formas y eventos, puede potenciar las prácticas y las producciones. Por lo que coincidimos con Ciafardo y Belinche en el interés puesto en la utilización del término espacio concebido desde la acción. Ellos se preguntan qué significa que el espacio sea una construcción. Y ante esta pregunta se responden:

“Este espacio no es un a priori; es resultado, producto de procedimientos, selecciones y operaciones puestas en juego en su proceso de configuración, ofreciendo distintas propuestas de organización de lo visible, es decir, abriendo para su interpretación miradas del mundo (...) el espacio del arte propone nuevas imágenes (visuales, sonoras, audiovisuales, corporales) del mundo, múltiples concepciones de lo visible, atravesadas por los contextos culturales, por las dimensiones simbólicas, políticas, económicas, religiosas, científicas, ideológicas.”(2012, 23)

Pensamos entonces que, de esta manera, podemos incorporar el concepto de construcción colaborativa hacia una identidad cultural en el proceso de enseñanza. Pero para ello necesitamos nuevos aportes teóricos. Belinche y Ciafardo nos señalan un camino, el de la renovación que en el siglo XX se desarrolla en los campos teóricos de la Geografía hacia la superación de la idea de espacio como continente de objetos o la idea de espacio como el lugar en el cual las cosas ocurren. Decidimos entonces transitarlo, ya que este camino nos puede llevar hacia la idea de espacio como construcción que estamos buscando. Es por eso que, para redefinir los campos de conocimiento traemos el abordaje que hace Milton Santos a partir de evidenciar una carencia en el nivel explicativo acerca de su definición en el proceso social. Su búsqueda de respuestas nos acompaña en nuestra propia búsqueda.

ESPACIO COMO CONSTRUCCIÓN, LA EXPERIENCIA LATINOAMERICANA

Nos encontramos entonces con la definición desde la cual podemos ir aproximándonos a nuestros propósitos:

El espacio está formado por un conjunto indisoluble, solidario y también contradictorio, de sistemas de objetos y sistemas de acciones, no considerados aisladamente, sino como el contexto único en el que se realiza la historia.(...) Sistemas de objetos y sistemas de acciones interactúan. Por un lado, los sistemas de

objetos condicionan la forma en que se dan las acciones y, por otro lado, el sistema de acciones lleva a la creación de objetos nuevos o se realiza sobre objetos preexistentes. Así, el espacio encuentra su dinámica y se transforma. (Santos, 2000, 54)

Esta consideración nos permite entenderlo como resultado y como proceso. Si a partir de esta interacción, los objetos ya no pueden ser analizados y definidos por fuera de un sistema de acciones, estamos en condiciones de reconocer el valor social y la significación de los objetos que estarían dados por el hecho de estar en contigüidad, formando una extensión continua y sistemáticamente interligada, desempeñándose y actuando en el proceso social. En cuanto a la definición de *acción*, en tanto interacción con los objetos, nos propone entenderla como proceso en el cual un agente, modificando alguna cosa, se transforma a sí mismo.

Un lugar se define como un punto donde se reúnen haces de relaciones, la nueva estructura espacial puede darse sin que las cosas sean diferentes o cambien de lugar. (...) Cada estructura espacial no es solo morfológica, sino también funcional. En otras palabras, cuando existe cambio morfológico, junto a los nuevos objetos, creados para atender a nuevas funciones, permanecen viejos objetos y cambian de función. (...) El mismo objeto en su devenir, varía de significación. Aunque sus proporciones internas pueden ser las mismas, las relaciones externas están siempre cambiando. (...) Siempre está creándose una nueva geografía. (Santos, 2000, 81)

Son las propiedades básicas de una cosa las que dicen cómo se relacionan con otras cosas, siendo entonces el espacio, entendido en su conjunto, quien redefine a los objetos que lo conforman. Objetos inestables, redes interdependientes y superpuestas que afectan y son afectadas por los cambios, redes que son formadas inseparablemente por acciones humanas y objetos.

Nos interesa rescatar particularmente de este enfoque, que la relación entre el continente y el contenido, entre la forma y el fondo es mucho más que una simple relación funcional.

Si las formas constituyen el sistema de la actualidad es solamente porque las acciones existentes en ellas son siempre actuales y, de ese modo, las renuevan. Este enfoque, que surge del resultado de conjugar sistemas de objetos y sistemas de acciones, permite transitar del pasado al futuro, mediante la consideración del presente (...). El espacio constituye la matriz sobre la cual las nuevas acciones sustituyen a las acciones pasadas. Es por lo tanto, presente porque es pasado y futuro. (87)

Santos plantea una cuestión como propia de la naturaleza del espacio. Esta es, su conformación como resultante de material acumulado de las acciones humanas en el tiempo y las

acciones actualizadas permanentemente sobre ellos, que les vuelven a otorgan continuamente un nuevo dinamismo y una renovada funcionalidad. Acciones nuevas sobre una situación vieja en una trama dialéctica, en las que la sociedad está actuando sobre la materialidad y está actuando sobre sí misma. Santos, con una mirada social, nos ofrece trabajar sobre una “noción de campo” en vez de “forma”, reemplazando la búsqueda de estructura, por el encuentro de vectores como una cuestión, no de organización, sino de composición. Un mundo recorrido por elementos informales de velocidad relativa, acontecimientos, yuxtaposiciones, informaciones cruzadas y superpuestas, múltiples procesos de organización continua. El espacio social es todo eso, antes que suma de formas y objetos, un nuevo orden como interdependencia entre elementos que se condicionan mutuamente y cuyas interacciones hacen aparecer modalidades nuevas de relaciones con aquello que, sin aislarlo, “inscribe sus propios ritmos de cambio en el curso del mundo”.(284)

En sus conclusiones finalmente plantea tres cuestiones: que el espacio es un conjunto indisoluble de sistemas de objetos y de sistemas de acciones, que las acciones en el plano global, se constituyen como las normas que conforman el espacio en los sistemas locales, mientras que en el plano local el territorio en sí mismo constituye una norma para el ejercicio de las acciones, y que finalmente a partir de esos dos órdenes se constituyen una razón global y una razón local que en cada lugar interactúan superpuestas, tanto asociándose como contraponiéndose. En ese sentido el lugar se enfrenta al Mundo, pero también lo afronta en virtud de su propio orden.

Según lo visto, preferimos entonces comprender que el arte latinoamericano va trenzando en sus producciones y acciones lo global y lo local, y que este entramado es el que va conformando y sosteniendo la identidad de nuestra cultura. Entonces, a esa necesidad de develar su condición de “lo otro” con la que carga, preferimos superarla pensando que un orden global interactúa con un orden local dejando su impronta en los objetos que produce. Esta sanción institucional de otredad, determina como consecuencia una estereotipación de la diversidad de prácticas y estrategias poéticas en los diferentes contextos latinoamericanos. Prefiriendo desprendernos de categorizaciones tales como “*lo exótico*”, “*lo indigenista*”, “*lo mestizo*”, o el “*realismo mágico*”, rescatamos las posturas que entienden al arte latinoamericano como la traducción de las dinámicas que se producen entre estos órdenes y la tensión de fuerzas que implica contaminaciones, mezclas, contradicciones, diálogos, choques y resignificaciones. Los centros hegemónicos son los que definen categorías y parámetros

de legitimación de las prácticas artísticas, los repertorios estéticos y formales que son irradiados a las periferias. Sin embargo entendemos que el proceso de *apropiación cultural* no es un fenómeno pasivo, en el conflicto los receptores transforman, resignifican o emplean ese capital simbólico y material de acuerdo a sus intereses.

Si en el aula, estudiantes y docentes pueden participar de forma activa y crítica en la reelaboración personal y grupal de la cultura de su comunidad, entonces necesitamos acercar las prácticas a su escenario vital, que las preocupaciones de las disciplinas sean más cercanas a las preocupaciones cotidianas. Entonces nos proponemos comenzar acercando al estudiante a su propio escenario, recorriendo producciones artísticas latinoamericanas que nos puedan ofrecer elementos claves para repensar la idea de espacio y elaborar una propuesta didáctica acorde con ello. Entendemos que el período marcado por contextos políticos y sociales comunes, que va desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, sería un recorte adecuado en tanto escenario común para prácticas artísticas. La que sigue, no es una colección ordenada de acciones sino un argumento para meternos en la grieta que abre la “...tensión irresuelta entre recuerdo y olvido –entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución- (...) condición metafórica de una temporalidad no sellada: inconclusa, abierta entonces a ser re-explorada en muchas nuevas direcciones por una memoria nuestra...” (Richard, 1994,13) Cuando se recorre la *poética de urgencia*, términos con los que Davis y Nogueira ponen nombre a las acciones latinoamericanas, el espacio deja de medirse por centímetros, y comienza a medirse por la fuerza que se necesita para abrir el silencio, para gritar el vacío. Por allá, el espacio es una idea, por acá, el espacio es una grieta.

EL SIGLO XX: LA GRIETA

Y la grieta puede estar en la calle o en los muros. Davis resume la clave para comprender el arte latinoamericano en el curso de las décadas del 60 y 70:

El arte asistió a un proceso de impugnación radical de sus prácticas legitimadas y de sus ordenamientos disciplinarios, caracterizado por potentes y atrevidos desbordamientos de lo artístico más allá de sus cauces institucionales. En la escena latinoamericana, la vanguardia experimental movilizó una trama múltiple de estrategias poéticas, de contornos porosos y derivas insubordinadas, cuya potencia crítica, más que explicarse en términos de una lógica intrínseca a la esfera artística, constituyó una apuesta (no sólo

estética, sino también política) por redefinir las formas de entender el arte y sus relaciones con la sociedad.(Davis, 2012, 13)

La palabra se grita en el silencio y se escribe en las paredes. Si para la geometría, la definición de *extensión* es la capacidad de los cuerpos de ocupar un espacio, se nos hace imprescindible comenzar el recorrido hurgando en la obra de Juan Carlos Romero, quien nos pone frente a otra extensión, la que toma las paredes y los pisos para inscribir el sentido. Las técnicas de reproducción rápida y precaria de Romero ocupan la necesidad de invalidar límites y abarcar al espectador-actor, asumiendo a la vez la potencia para introducirlo en la obra. Romero crea ambientes a partir de la repetición de un módulo en el que la constancia de la palabra se transforma en textura. Para su *arte de concientización ideológica*, la superficie desborda las paredes para atravesar a los actores. Las dos dimensiones niegan el borde cuando adquieren la capacidad de multiplicarse. La obra de Romero necesita desbordar por las paredes o por el piso para irrumpir el caminar del espectador. Entre la letra como mínima unidad de repetición y el espacio infinito, se teje un diálogo experimental. Esas letras repetidas, asociadas, colaborativas, con el nombre de *Violencia* o *Arte para todos*, se suman construyendo lugares. Extendida la textura en papel lineal y repetido periódicamente en la pared de la galería y en una secuencia de muestras, el límite vuelve a perderse, repite la presencia de la palabra en el papel y multiplica el papel en las paredes para romper el silencio y para que la palabra sea dicha entre todos. Para la seriación continua de líneas repetitivas horizontales en *Swift en Swift*, se necesita la superficie del suelo de la galería, para que el espacio estático del mensaje encriptado ponga en movimiento al cuerpo del lector, pero cuando el espacio necesita ser seriado como en su libro-volante, la palabra es violentada por los pliegues del papel, y tajeada por los bordes editoriales que no alcanzan para soportarla.

Los espacios seriales en los que repite infinitamente la palabra violencia junto a la reproducción de imágenes ya publicadas en papel prensa, proponen un lenguaje visual organizado desde una lógica editorial de la que se apropia para presentar un discurso. En *La desaparición*, la serie es la repetición insoportable de ausencias, de palabras mutiladas, de letras que faltan en antónimos del reclamo. Las estrategias de apropiación de todos los espacios del *Eseiza es Trelew* tienen el propósito de crear una inscripción infinita en la memoria presente, recuperando la del pasado reciente. Se lleva el arte a la calle y se lleva la calle al museo, entonces el concepto de límite se quiebra. Romero

graba en un soporte papel con tinta para offset, cuando necesita activar el mensaje en la multiplicidad de lectores, pero cuando necesita nombrar a la muerte, usa el agua que le queda a una flor. Construcción de espacios en la extensión máxima de la calle, o en la superficie mínima de una carta.

Máxima o mínima, la extensión es una cualidad del espacio y la acción en él, compromete al tiempo. Se necesita un tiempo para que la acción se desarrolle y un tiempo para actuarla y percibirla. Cuando Carlos Ginzburg diseña un recorrido, sin más, con algunos carteles y la inscripción de la palabra *tierra* en un baldío, hay una secuencia pensada desde el autor que pareciera haberla preconcebido según un tiempo lineal para la multiplicidad de cuerpos que la accionan. El ciudadano activa el circuito y unos carteles cercanos al edificio del Teatro San Martín le indican el punto de vista de la obra, piso 9°. Desde la calle se ve el museo pero no su interior, desde el interior se ve la calle pero no la obra. Lo que hace Ginzburg en la ciudad de Buenos Aires es dislocar el orden temporal y la secuencia lineal. Como lo hacen Perla Benaviste y Juan Carlos Romero, junto a Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Edgardo Vigo, en *Proceso a nuestra realidad*, instalando en el interior del Museo de Arte Moderno un fragmento de ciudad, subiendo una pared, ladrillo por ladrillo, con afiches pegados de imágenes pregnantes de la violencia y escrituras en aerosol. La pared de la vereda sube al museo y con ella la puesta en escena institucional de la acción de irrumpirla con inscripciones denunciadoras de la violencia. A un lado de la pared, los visitantes pueden tomar aerosoles de pintura y utilizarlos, permitiendo así la construcción de una obra colectiva. Podemos reconocer la secuencia temporal de la espacialidad en propuestas del land art, el dominio de la extensión transformando al espacio en una abstracción y desarmando los presupuestos métricos que la lógica urbanística maneja. Pero nos perderíamos la oportunidad de interpretar la intención de irrumpir en un orden institucionalizado y normalizado reconstruyendo un espacio ficcional y poetizando la denuncia social.

Es interesante traer ejemplos de construcción de espacio que propone el arte correo y sus iniciativas colectivas y colaborativas entre escritores y artistas plásticos y visuales, para hacer visible la palabra y permitir la circulación de la denuncia. *El corno emplumado* en México, *El caimán barbudo* en Cuba, *La pata de palo y el techo de la ballena* en Venezuela, las *Ediciones Mimbre* de Guillermo Deisler en Chile. *Los huevos de oro* en Uruguay y un poco más tarde, en Argentina, las ediciones de Edgardo Vigo, *W.C.*, *Diagonal Cero* y *Hexágono 71* y *El lagrimal trifurca* de Rosario, construyen un espacio para que los artistas desplieguen sus producciones, para impugnar y alterar las

reglas establecidas del lenguaje construyendo la activación en la mirada. Proponen rescatar la cuestión colectiva y la asociación de acciones que individuales no hubiesen tenido sentido. Si algo gestiona la identidad latinoamericana es esa “primacía de lo colectivo sobre lo individual” que rescata Colombres en sus textos.

Encontramos un argumento válido para analizar el espacio como concepto, cuando un contorno de cuerpo femenino se dibuja con flores en la tierra o con sangre o cuando es el propio cuerpo el que define al lugar del texto. La serie *Silueta* de Ana Mendieta es la construcción de un espacio arrancado, del destierro forzado de una cubana en Norteamérica que utiliza su cuerpo como herramienta para narrar en el suelo, que se apropia de lo primitivo del cuerpo desnudo para volver a la tierra. Frente a las expresiones del *earth art* y su intento por dominar la gran escala, la fuerza de Mendieta domina lo mínimo y lo efímero. El espacio es cuerpo presente o es ausencia, grito o silencio. En la acción colectiva denominada *Siluetazo*, el cuerpo se hace molde para alejarse del silencio. Realizada por primera vez en la plaza de Mayo hace visible la denuncia una y otra vez reclamando la memoria.

Si cada cultura jerarquiza de manera diferente a los materiales, por aquí jerarquizamos a los que nos garantizan la idea de pequeños trozos de cotidianeidad individual. Espacio y materialidad se suman infinitamente en un rasgo colectivo, construyendo la identidad y reconstruyendo la palabra. En *Los Plegables* de Osvaldo Salerno en Paraguay, el espacio se mide una y otra vez sobre la inscripción que deja la acción del pliegue y despliegue en papeles contruidos con materia orgánica con la que se hace la masa del chipá. Los plegables incluyen números que registran la cantidad de operaciones realizadas sobre él, y nos llevan al universo de la artesanía textil de su pueblo porque están bordados con hilos recuperando los rituales que recuerdan la típica artesanía paraguaya denominada ñanduti o tela de araña. Como los objetos de ritualidad mexicanos que Vicente Razo instala en el “excusado” de su propia casa para cuestionar al museo como institución en medio de una ola neo-conceptual internacional, revirtiendo el *ready made* de Duchamp. Al igual que con *Las máscaras de Salinas*, lo mágico y lo religioso se constituyen en lugar tomando rituales de su cultura para manifestarse en contra de un modelo global que intenta desarmar lo local.

Construyendo un espacio guiado por los ritmos y recorridos que identifican un ritual, un grupo de artistas en Perú, recuperan el culto a la muerte y realizan el simulacro del entierro de la garantía democrática del voto popular con el propósito de denunciar el fraude electoral fujimorista, con velas, lazos negros, crucifijos y un féretro, apropiándose así, de la materialidad que lo identifica. Unos años más tarde, los mismos artistas ya constituidos en el Colectivo Sociedad Civil, montan sus acciones *Lava la bandera* y *el Muro de la vergüenza*, recuperando ahora acciones cotidianas de una cultura de lo privado, para generar actos múltiples en la calle. Escribir o lavar la ropa son acciones privadas que el arte pone en la vereda para recolectar memorias y urgencias del presente.

En todas estas acciones latinoamericanas en escenarios de dictadura y posdictadura, aparece un sentido de escala que necesitamos comparar con la identidad que los centros hegemónicos le dan en sus obras. El dominio de la escala a partir de los sesenta ha sido un tema de importancia, la preponderancia de la presencia a partir del tamaño y con ello el dominio de la extensión transformando al espacio en una abstracción, desarticulan la unidad o el límite a partir de una necesidad de carácter estético urbano. Como indica Maderuelo, su importancia se corresponde con la progresiva pérdida de carácter de la ciudad y de su empobrecimiento visual. (88). La escala intenta romper el tamaño íntimo y el *land art* desarma los presupuestos métricos que la lógica urbanística maneja, altera el ambiente y tiene la pretensión de romper la relación de escalas al ser recorrida por el ciudadano. Pretende transformar al espacio ya aprendido y alterar las condiciones perceptivas habituales reclamando así la mirada y la acción del cuerpo. Sin embargo el sentido es otro cuando Raúl Zurita en 1993, escribe y extiende en el desierto un reclamo colectivo. Es una instalación a gran escala corporizada por pequeños paracaídas que sueltan desde un avión con la inscripción *Ni pena ni miedo*. Las condiciones de recepción se alteran con un cambio de escala, pero no por una función estética sino con el propósito urgente de develar poéticamente lo opacado y silenciado con violencia. El *land art* surge a partir de los años sesenta como reacción a la comercialización del objeto artístico tradicional y en busca de la conquista de un espacio con una intervención artística que algunas veces parece fusionar arquitectura y escultura, producidas por un solo artista para la contemplación y el asombro. Pero en Latinoamérica, la gran escala y la materialidad de la naturaleza surgen desde una concepción de construcción colectiva, sin nombre ni firma. Por allí, en los centros hegemónicos, el arte de la construcción de paisajes surge por la necesidad de manifestación de autoría y con el objetivo

de ser contemplados. Por aquí, lo efímero del material y de la temporalidad de las acciones, buscan permanecer eternos en la memoria.

Entonces podemos valorar el pequeño *no+* de las acciones del colectivo CADA en Chile, en las que la gran escala se domina a partir de lo colectivo y lo múltiple. Un *no+* abre la grieta con una consigna anónima tomada por más de cien artistas y por el habitante invadiendo hasta el infinito el espacio cotidiano. Es lo pequeño y precario que se pone en las manos de cada lector para reinscribir, multiplicar y tomar la calle rescatando uno a uno los silencios y activando la conciencia del pasado en el presente. Si el CADA actúa, lo hace tejiendo un discurso expuesto crudamente sobre uno callado y ocultado, tramando signos urbanos con nuevos signos para inscribir en las paredes de la ciudad y en el cielo, otro orden narrativo. Cuando desde seis avionetas se invade el espacio con cuatrocientos mil panfletos, la acción pareciera tener por marco, el aire común a todos. Pero los ciudadanos toman en sus manos partículas de obra, rompen el marco, y el soporte es infinito, porque cada panfleto sigue caminando mientras es leído. Espacios mínimos como los libros construidos por la chilena Cecilia Vicuña en el exilio, dibujando y escribiendo su historia con pedacitos de materiales de desecho que transforma de las encomiendas que le llegan desde su tierra, libritos en los que las hojas son pequeñas y realizadas con papel de cigarrillos. O máximos, como los que necesita en Perú, el Colectivo E.P.S Huayco para construir un lienzo con doce mil latas de leche vacías a modo de píxeles depositadas en un cerro, sobre el cual se pinta la expresión de una Santa no reconocida por la iglesia oficial, Sarita Colonia, figura de culto popular milagrosa.

El espacio es una construcción y una experiencia social de lugar. Entonces es indispensable traer del muralismo, su concepción de espacio como resultado del acuerdo entre personas en un contexto cultural y que cobra significado cuando también hay acuerdo entre personas para interpretarlo. El mural identifica y relaciona a los ciudadanos a partir de un compromiso común que hacen espacio y sociedad para erigir *un lugar*. Su relato es abarcador, pero lejos de ser definido a partir de una escala en relación al peatón u observador, su definición se funda en la conjunción de la monumentalidad del significado y del relato implicando la historia y la cultura. En ese acuerdo se define también cómo va a ser observado y cómo va a narrarse la historia. Una característica del mural es la poliangularidad con la que apela a la mirada de todos para construir una historia y a mantener el cuerpo en movimiento sumando nuestra mirada a la de los otros. Por eso es colectivo, porque

inevitablemente se produce con otros pero principalmente, se lee en la suma de cada ángulo que infiere cada mirada. Como aquellas manifestaciones colectivas latinoamericanas, se construyen para meterse en la grieta que abre la “...tensión irresuelta entre recuerdo y olvido (...) condición metafórica de una temporalidad no sellada: inconclusa, abierta entonces a ser re-explorada en muchas nuevas direcciones por una memoria nuestra...” (Richard, 1994, 13)

Si es el cuerpo el que recorre, habita y percibe al espacio, entonces no es la medida sino la historia la que domina las distancias. El cuerpo se mueve registrando lo vivido y percibido una y otra vez. El espacio se reconoce, las formas se leen y los trayectos se memorizan por medio de las repeticiones y rutinas del cuerpo. Pero cuando el arte rompe los factores formales y visuales cotidianos, altera esa ritualidad nuestra de cada día, el espacio se hace consciente y comienza a ser percibido; es la enajenación que sentimos recorriendo ciudades nuevas, es la alteridad de las cualidades del espacio que nos convoca a pensarlo y a leerlo. No hay en el cuerpo que camina una idea del espacio. El espacio es una experiencia y el cuerpo la recuerda.

TENSIONANDO LA MATERIALIDAD, NUESTRO SIGLO

El arte latinoamericano de hoy hereda de su recorrido, la capacidad para desestructurar los marcos de compartimentación de los géneros y las disciplinas, de romper las fronteras para mezclar técnicas, géneros y formatos y, como lo indica Nelly Richard, borrar, incluso, toda frontera de delimitación entre lo artístico y lo no artístico. Potenciado por el avance y desarrollo tecnológico, las manifestaciones más cercanas nos abren nuevos caminos hacia la multiplicación de miradas. Sabe de ello el cine latinoamericano denominado de autor que se visibiliza y fortalece en los más importantes festivales y escenarios del mundo. En el cine el espacio se construye en la continuidad, más allá de los límites de lo visible, entre miradas, entre lo dicho y lo silenciado, entre los llenos y los vacíos; es el puente tendido entre el autor y el espectador y por donde el deseo penetra. En el lenguaje audiovisual, es la tensión entre saberse irremediamente fuera de la escena y sentirse dentro de la historia, la que acerca la posibilidad de entrar en otro espacio, uno construido para entrar y ser visto y ser salvado. Podemos así recorrer la producción audiovisual de Ana Poliak, por ejemplo y atravesar el espacio de su obra, un espacio moldeado con ingredientes mínimos que nos ahoga.

Tampoco encontramos los límites entre las técnicas, los materiales y las herramientas en las producciones de Graciela Sacco. Su obra es el resultado de la fusión entre diferentes procesos para seguir manteniendo abierta la grieta por donde poder colar la denuncia y poder decir lo no dicho, valorar lo propio y fijar la memoria. Su materialidad es la fusión entre la presentación de la exclusión como tema y el planteo cuestionado de lo propio, de los límites. En un país propenso a olvidar, Sacco nos trae sus producciones fotosensibles y a cambio nos pide que recordemos para ser más libres, nos enfrenta a un afuera con un adentro, nos territorializa y nos desterritorializa, nos coloca o descoloca en un *M2* o espacio mínimo vital, para sentir los desplazamientos, para ocuparlo o mirarlo, pero siempre para tensionar, para dejarnos incómodos, para despertar en nosotros la pregunta desde su propia incertidumbre. Graciela Sacco nos pone en el centro de la obra y nos hace construir con ella un espacio vital, un espacio que puede medirse cuando se lo piensa como dimensión social. Nos hace pensar en la multiplicidad, en lo colectivo, en el proceso más que en las formas, en la tensión indisoluble, solidaria y contradictoria, entre sistemas de objetos y sistemas de acciones.

Cómo podríamos definir los bordes entre técnicas o materialidad en la instalación *Abstracción biométrica*. Rafael Lozano Hemmer desea capturar y grabar los signos vitales del público y luego mostrarlos como el contenido de las obras mismas, su materialidad es la vida y sus materiales, el cuerpo, la voz, el aliento. El espacio de Lozano es uno construido cooperativamente a partir de la respuesta activa del público que deja de ser espectador y es transformado por la obra en un activador del sentido. Son las obras las que escuchan y observan y son los cuerpos los que habitan o construyen, distienden o tensionan: sistemas de objetos y sistemas de acciones sobre los objetos. El espacio no está programado por el artista, sino que es construido a partir de las personas, con sus particularidades y sus deseos, la obra no tiene existencia sin la interacción, la puesta en escena propone un espacio que se transforma en construcción cuando el cuerpo se activa, cuando la voz se hace escuchar. En Lozano, el espacio se construye con la medida del caminar y de la mirada, con las distancias de las voces que se graban y vuelven infinitamente, con la fuerza de un aire viciado pero respirado todos juntos.

Cuando nos emocionamos ante los lugares construidos por Liliana Porter con pedacitos de objetos para ser habitados por pequeñísimos habitantes, nos preguntamos por las limitantes definiciones que catalogan al espacio como bidimensional o tridimensional. Cómo nombrar a un

espacio que, construido entre el material y los habitantes, nos pide a nosotros mismos jugar y hacernos pequeños para habitarlos en vez de contemplarlos. Podemos decir que los espacios de Porter son lugares imposibles de ser recorridos por nuestros cuerpos y que por eso, nos cuentan de nuestro propio espacio, de nuestra propia escala, de nuestros propios límites.

Y el recorrido podría continuar infinitamente. Artistas audiovisuales, fotógrafos, ilustradores, publicistas, diseñadores gráficos y multimediales. Es un recorrido que nos sigue proponiendo lecturas de las dinámicas maneras en las que el arte latinoamericano procesa la realidad en los caminos hacia la abstracción. Es un artilugio para honrar y rescatar la fuerza irreverente de sus artistas poetizando el espacio. Es un argumento para recuperar en cada estudiante el valor que tienen la duda y la intuición, tomar decisiones, equivocarnos y encontrar en cada error una nueva oportunidad.

APORTES HACIA LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS

Para poder asumir nuestro compromiso docente debemos considerar estrategias didácticas que re-jerarquicen las existentes para articularlas con nuevas. Estamos en total acuerdo con Ciafardo en que hay un territorio que comparten el diseño y las artes plásticas. Esto nos permite abordar al diseño desde esta perspectiva y traemos la definición que nos propone Belinche para el arte entendiéndolo como producción de imágenes en un espacio de ficción poética (2012). Una obra de arte consiste entonces en organizar un mundo ficcional desde un nuevo orden, crear un mundo y también la manera de producirlo. La enseñanza del arte y de sus lenguajes requiere ser definido como campo de conocimiento, y desde allí, ampliar y reconsiderar sus enfoques incorporando la vivencia diaria del estudiante. Las actuales posturas teóricas privilegian leyes universales por sobre un orden local. Ante esto, creemos que un diseño curricular que atienda a las variables culturales e históricas de un estudiante contextualizado podría brindarnos un marco teórico-conceptual capaz de nutrir los contenidos curriculares en las carreras de arte, incluyendo con especial énfasis en ellas, las carreras de Diseño.

Recorriendo las estrategias docentes que nos propone Días Barriga Arceo, coincidimos con ella en la intención de propiciar y diseñar experiencias educativas que, abordando las necesidades personales del estudiante, procuren enfocarse en la búsqueda de sentido y de significado en torno a los contenidos curriculares, contextualizarlos en base a problemas, casos o situaciones relevantes de su entorno social o profesional y que en su diseño aborden los objetivos de conocimiento perseguidos. La participación en prácticas auténticas que puedan incluir actividades recíprocas, privilegian la colaboración y el trabajo colectivo por sobre el individual así como generan un aprendizaje continuo en un proceso de construcción de significados con carácter dialógico y social. Esta reciprocidad implica intención, a la vez que compromete a la acción y requiere de reflexión. Bajo este enfoque, la enseñanza es situada porque se genera en la acción y ocurre en un contexto y situación determinados en donde aprender y hacer son acciones inseparables.

Mario Carretero, en el 9º encuentro de intercambio y actualización organizado por la revista *Novedades Educativas* indica como problema actual de la didáctica, la relación rota entre el conocimiento académico y el conocimiento de la experiencia diaria, haciendo referencia a Vigostky cuando aclara que el conocimiento no es solo científico, sino también cotidiano, lo que supone una mirada más amplia, donde caben más cosas. Los mecanismos de transformación de esos conocimientos pueden comenzar entendiendo que en el aula hay grupos de individuos que van recorriendo esquemas conceptuales y culturales diversos, que van provocando equilibrios y desequilibrios que devienen luego en múltiples respuestas hacia objetivos que son diferentes para cada grupo en función de sus conocimientos. Entendemos que el objetivo fundante de toda actividad educativa es favorecer que los estudiantes elaboren personalmente el conocimiento y el significado a partir de su experiencia vital con la realidad, que reconstruyan la cultura y no simplemente la adquieran. Como docentes sostenemos, con Vigotsky, que es posible una reconstrucción del conocimiento individual a partir de la reivindicación de la cultura. Como sugiere Pérez Gómez, entender a la diversidad de culturas y de códigos de expresión de las mismas, como una manifestación de la interacción entre los diferentes grupos sociales. “Este inevitable y enriquecedor movimiento dialéctico entre reproducción y transformación de significados y comportamientos constituye la clave para entender la relación activa entre el individuo, los grupos y su cultura.” (108)

La cultura del alumno es la de su comunidad, es la vinculada con sus acciones, mientras la institución segmenta el conocimiento y lo separa de esa cotidianeidad, le presenta una cultura abstracta en base a conceptos y lo instala frente al conocimiento desde un único punto de partida, cuando sus intereses, habilidades, maneras y ritmos de aprendizaje permiten diseñar y repensar las puertas por donde comenzar los recorridos. Por el contrario, “cuando el significado de los conceptos de la cultura pública de la comunidad social no parece relevante para sobrevivir en la cultura de la escuela, cuando no se aprecia el valor intrínseco de los mismos para analizar, comprender y tomar decisiones en la cultura del aula, no puede producirse su aprendizaje relevante. (111) Lo que no es relevante afuera, tampoco lo es adentro del aula. El taller es un recorte de la realidad, que puede aislarse y reinventarse, o tomarse como un mundo, en el que, para aprenderlo, entenderlo y actuar sobre él, el docente debe generar prácticas que se inicien en lo cotidiano, en las problemáticas que atañen e invaden al alumno, para luego sí, a partir de su experiencia con el mundo, contrastarla y sumarla a los contenidos académicos. Hay un mundo que rodea al alumno, partir de allí para instalar un compromiso compartido entre pares, una fuerte motivación y una base sólida desde donde desplegar los nuevos contenidos que nos hagan repensar los esquemas habituales de enseñar.

La primer pregunta que nos surge es qué nos enseña el arte, ante lo que nos respondemos, el arte nos enseña conceptos, nos enseña a utilizar los recursos, que no son el pizarrón o los proyectores, sino que son la precisión y el control de la presión, la fluidez, el conocimiento de la herramienta y del material; nos enseña que la metodología es la elección de puntos de partida y los criterios para desarrollarlos, la elección de materiales y soportes, la decisión de la técnica, de la herramienta y de la organización del campo; nos enseña a construir poética y metáfora, a desarrollar y a establecer niveles de interpretación complejos y a develar las dobles lecturas. Ante la pregunta, cuáles son sus temas, nos respondemos que los temas del arte son los temas de la vida: el espacio, el tiempo, el caos, el orden, el encuadre y el desencuadre, qué sostener y retener, y qué dejar fuera de cuadro, la figura y el fondo o cuál es la problemática emergente y cuál la oculta.

Al nutrirse del acervo cultural el diseño puede proponer nuevas estrategias compositivas en la utilización de los recursos (Ciafardo, 2010, 2) En el taller, la convención de la materialidad es una cuestión de asociaciones prefiguradas en la formación precedente de alumnos y docentes, y en la

producción y reproductibilidad avalada por la industria. Es un desafío del docente proponer búsquedas no tradicionales, de novedad y alternativas diferenciadas. El alumno trae al taller ese propósito, el de transgredir y proponer, y es el docente quien debe sostener y dar lugar a estas búsquedas, trabajando el concepto de materialidad desde una concepción dialéctica, entendiendo que “la materia existe como realidad dinámica, como potencia de ser algo que contiene en sí la capacidad de su propio movimiento, (...) calor y luz, tensión eléctrica y magnética, combinación química y disociación, vida y finalmente, conciencia”. (Ciafardo, 2010,1)

Una acción en diseño requiere de una materialidad, de un soporte, de una herramienta. Ponerlas en tensión, alterarlas necesita del contacto y experimentación, de salir a desafiar a los tres, que hagan, soporten o trabajen de maneras para las cuales no han sido pensados. Lo no convencional es traer al material para que actúe de la manera para la que no ha sido creado, accionarlo con las herramientas que no han sido inventadas para trabajarlo, y definir el soporte por fuera de los límites del papel. Soporte y escala son decisiones que el alumno debe tomar, sin ser resueltas por normativas previas de las guías de trabajos. Repensar las articulaciones y los modos tradicionales de manipulación, trabajar el espacio en las tres dimensiones, sobre el tablero, en la vereda, en la calle, desde el plano hasta el ambiente. Y para ello es clave el cruce con el concepto de escala: la alteración de la escala esperable, entre elementos, entre la producción y su emplazamiento, o en relación a un sujeto que puede observar o puede recorrer.

Así como el valor y las transparencias en el plano, o los bloqueos y las texturas visuales nos sugieren espacialidad, las experiencias con el bloqueo de alguno de los sentidos perceptivos, aportan alternativas en el pensar al espacio en el proceso proyectual, porque la materia no solo se mira, sino que se toca, se huele, tiene temperatura, es luz o es sonido. Y el diseño busca permanentemente abrir los campos expresivos desde la experimentación de la técnica, y en los materiales. Los materiales ya no son soportes inocentes sino que llegan con su historia, con su capacidad de transformarse cargando paso a paso, en el proceso, la significación. Tensiones y grietas que se gestan cuando soportes, materiales y herramientas dejan de ser consecuentes entre sí, lo que Ciafardo indica como alteraciones, choques e inadecuaciones. Proponemos decidimos a buscar estrategias didácticas que puedan dismantelar la recurrencia acrítica a fuentes de códigos, reglas y estereotipos, pensar más en el proceso que en el objeto y poner en crisis los resultados tranquilizadores

en los que caen los alumnos al basar su propio éxito en el éxito que el contexto define, trabajar juntos, alumnos y docentes para entender la complejidad. Entrar en el tema por la materialidad, recorriendo caminos no lineales y que nos exigen mucho más. Son los caminos sin instrucciones en pasos ordenados sino que se parecen más a: voy, vuelvo, me pierdo, pregunto, salgo, sigo, salto, atravieso, bifurco, me detengo, miro, abro puertas, sigo. Son los caminos más riesgosos porque se hacen entre dudas y certezas, entre errores y aciertos, entre sospechas e intuiciones y que nos piden tomar decisiones a cada paso, y en cada decisión tomada, crecer.

Las producciones latinoamericanas de arte abstracto contemporáneo, son un excelente camino por donde comprender la dinámica que el cruce entre material cultural y la materialidad física producen. Los procesos de abstracción en el diseño están ligados a la geometrización y así liberan a los objetos de la referencia realista o naturalista, pasos que son los que el alumno decide atravesar. El espacio, entonces se puede abordar desde lo formal, pero son más ricos los procesos para recuperar la significación y la referencia, procesos que parten de las relaciones y los aportes antropológicos: el estudio puntual de procesos culturales propios del uso o del reconocimiento del espacio habitado o recorrido, pasaje de la calle al interior de la casa, llegadas y partidas, la espacialización del tiempo en un pueblo o en una ciudad, el espacio pampeano, el horizonte en el mar, el espacio de la música, el espacio escénico. Abstractar ritmos, tiempos, seriaciones en disonancia o armonía. Reparar en los modos en que culturas locales construyen los caminos desde la figuración hacia la abstracción, comenzando desde el silencio más que del habla, desde la lentitud más que desde la velocidad, desde el vacío más que desde lo físico y presente, desde lo efímero más que desde lo permanente. Pensamos en transformaciones de estados, tiempo y movimiento. Desarmar las lógicas que llevan a la idea de espacio neutro, por fuera de la cultura, y acercar el pasaje de la idea de espacio a la de lugar relacionado con el proceso fenomenológico de la percepción y la experiencia del mundo por parte del cuerpo humano, con la revalorización de la idea de lugar ligada con el inicio de la recuperación de la historia y la memoria, reconociendo al lugar como propio cuando podemos proyectar nuestra propia identidad en él, nuestra propia historia y nuestro presente. Un lugar que solo puede serlo, cuando recibe la proyección de un futuro.

Referencias

- Acha, J. Colombres, A. & y Escobar, T. (2004) *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Argentina: Ed. del Sol
- Bachelard, G. (2011) *La poética del espacio*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México
- Belinche, Daniel Espacio, tiempo y poética de la repetición: de la liberación de la mano a la complejidad del horizonte, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Berger, J. (2012) *Modos de ver*, Barcelona, España, GG
- Buntinx, Gustavo. (2005). *E.P.S. Huayco. Documentos*, cap. III "E.P.S. Huayco", Lima, Centro Cultural de España,
- Camnitzer, Luis.(2008) *Didáctica de la liberación, arte conceptualista latinoamericano*, Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires.
- Carpani, R. Arte y Cultura, Por Marcelo Luna Basado en su reportaje en la Tecla N Revista Digital
- Carras, Rafaela, (2009)*GAC, Pensamientos prácticas acciones*, Buenos Aires, Tinta limón.
- Ciafardo, M. (2010) *¿Cuáles son nuestras sirenas? Aportes para enseñanza del lenguaje visual, Revista Iberoamericana de Educación 52/2*
- Ciafardo, M. (2012) *La teoría de la Gestalt en el marco del Lenguaje Visual (versión electrónica)*. Recuperado el 8 de julio de 2012, de www.fba.unlp.edu.ar/lenguajevisual1b
- Ciafardo, M., Dillon, M. & Medina, P. (2012) *Algunas consideraciones sobre materiales no convencionales (versión electrónica)*. Recuperado el 8 de julio de 2012, de www.fba.unlp.edu.ar/lenguajevisual1b
- Comolli, J. L. *Retrospectiva del espectador*(versión electrónica) Recuperado 14 de octubre 2013, de <http://es.scribd.com/doc/244159280/3-Comolli-Retrospectiva-del-espectador-pdf#scribd>
- Davis, Fernando, (2010), *La poesía fuera de la poesía. Estrategias poéticas y políticas de las redes de la nueva poesía*, texto presentado en Meeting Margins. Transnational Art in Latin American and Europe 1950–1978, Colchester, University of Essex.
- Davis, Fernando (2009), *J. Carlos Romero, Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra* en: Catálogo para la muestra realizada en Espacio de arte fundación OSDE.
- Davis, Fernando, (2010), *Múltiple Romero*, en: Juan Carlos Romero, Fernando Davis y Ana Longoni. Romero, Buenos Aires, Fundación Espigas.
- Davis, Fernando (2010), *El arte fuera de quicio*, en: Estrategias poético-políticas de los conceptualismos en Argentina | Seminario Arte On Line

- Díaz Barriga Arceo, Frida., (2006) *Enfoque experiencial, reflexivo y situado* Ed Mc Graw Hill 2006
- Dubois, P. (2008) *El acto fotográfico y otros ensayos*, Editorial La marca, Buenos Aires
- Escobar, Ticio. (2004) *La identidad en los tiempos globales. Dos textos*, en: El arte fuera de sí, Asunción, FONDEC.
- Foster, Hall. (2001) Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo, en: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gimeno Sacristán, Pérez Gómez, A.I. (1996) *Comprender y transformar la enseñanza*, Ed. Morata
- Giunta, Andrea, (2011), *Huellas, surcos y figuras de barro. Las siluetas de Ana Mendieta*, Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giunta, Andrea. (2009) *Complot, neovanguardia y post-vanguardia. Imaginarios de la desestabilización*. En: Nelly Richard (ed.). Trienal de Chile 2009. Coloquios, Santiago, Fundación Trienal de Chile.
- Jiménez, J. (2011) Una teoría del arte desde América Latina, España, Ed Turner
- Jiménez, J. (2002) Pensar el espacio, *Catálogo de la exposición colectiva Conceptes de l'espai* Fundación Joan Miró, Barcelona 14 de marzo - 12 de mayo, Selección cátedra
- Jiménez, y F. Castro Editores. *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, España
- Longoni, Ana. (2007), El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia, en: *Poderes de la Imagen / Congreso Internacional de teoría e historia de las artes. IX jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA.
- Maderuelo, J. (2008) *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo*, Madrid, España: Akal editorial.
- Martín París Matía y otros, (2006) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Madrid, España, Ediciones Akal
- Montaner, J. (2011), *La modernidad superada*, Barcelona, España: GG
- Mosquera, F. (1997), Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural. En J.
- Neustadt, Robert. (2001) *CADA DIA: la creación de un arte social*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Nogueira, Fernanda y Fernando Davis. (2009), *Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo*, Artecontexto, nº 24, Madrid.

Richard, Nelly, (1994), *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago, Chile, Editorial Cuarto Propio.

Richard, Nelly, (2007), *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Metales Pesados.

Richard, N. (2013) *Fracturas de la memoria*, Buenos Aires, Ed SXXI

Russo, E. *Cine: una puesta en otra escena (quince años después)* (versión electrónica) Recuperado el 14 de octubre de 2013, de <http://es.scribd.com/doc/249236782/Una-Puesta-en-Otra-Escena-Eduardo-Russo#scribd>

Sacristán, J. y Pérez Gómez, A. I, (1996), *Comprender y transformar la enseñanza*, Madrid, España: Morata

Santos, Milton, (2000), *La naturaleza del espacio, técnica y tiempo, razón y emoción*. Ed. Ariel, Barcelona

Serres, M. (1991) *El paso del noroeste*, Editorial Debate, Madrid

Vich, Víctor.(2004) *Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista. Capítulo del libro*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales

Zátonyi, M., (2011), *Arte y creación, los caminos de la estética*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Capital intelectual

www.abacq.net El arte brigadista Brigada Ramona Parra

Referencias de las obras cinematográficas citadas:

Parapalos es una película de Ana Poliak, realizada en 2004, ganadora del BAFICI, y presentada en el 2012 en malba.cine en www.escribiendocine.com/persona/0001872-ana-poliak/

<http://encinta.uterop.com/2015/03/08/10-directores-latinoamericanos-que-daran-que-hablar-este-2015/>

<http://espacio.fundaciontelefonica.com/rafael-lozano-hemmer-vicious-circular-breathing/>

<http://lilianaporter.com/>