

4.9. ¿QUIÉN MONTA EL ROMPECABEZAS?: LA TRANSGRESIÓN EN EL MÉTODO Y UNA POSTURA FRENTE A “LAS TÉCNICAS TRADICIONALES”

Guillermo Rojas Boehler

Universidad de Costa Rica, Facultad de Bellas Artes, Escuela de Artes Plásticas

Resumen

El trabajo aquí presentado se enfoca en la problemática propuesta por el CIEPAL “Materiales y técnicas tradicionales. Transgresiones Actuales” en que el autor se posiciona desde el método como espacio de reflexión sobre la práctica, el arte como elemento de cuestionamiento y las técnicas tradicionales como posibilidad de transgresión. Es ante todo un posicionamiento frente a lo que es considerado tradicional en el arte y en al desarrollo de una práctica artística que busca generar más inquietudes a partir de las investigación artísticas.

Palabras clave

Técnica; Tradicional; Rompecabezas; Contemporáneo; Proceso.

Dentro de los muchos enfoques que se proponen abarcar en el primero Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina, llama especial atención la problemática de los “materiales y tecnología tradicionales. Transgresiones actuales”. Independientemente de las posturas que cada persona defienda, son prácticas que siguen siendo desarrolladas dentro de estos términos y que construyen una porción del medio de las artes en la actualidad, discutir las es ponerlas en cuestión para seguir renovando las ideas que conforman la profesión artística.

Reflexionar sobre el arte y su producción desde las posturas consideradas “tradicionales” puede confluir en muchas afluentes y que nos permiten preguntar por ejemplo: ¿Cuál es la función de las técnicas y materiales tradicionales en la práctica en la contemporaneidad?

¿Cuáles son los espacios que ocupa? ¿Cuál el discurso que está adscrito a ella? ¿O son las técnicas que estas adscritas a un discurso? ¿De qué está conformada la oficialidad que se supone inherente a estas prácticas? ¿Qué es lo que la legitima? ¿Qué forma toman estas prácticas? inclusive ¿Si la “técnica tradicional” es pertinente como discusión?

Este texto propone una postura frente a las técnicas tradicionales y su función dentro de la práctica contemporánea. Así, enfocado en un proceso de reflexión dentro de la producción

artística desarrollando primeramente un ejemplo de transgresión “actual” en tanto la noción de método en las artes y enseguida una postura deducida desde la reflexión desde el mismo método, así el texto se constituye en reflexiones personales que eclosionan del mismo proceso artístico, de la producción visual y su análisis.

La analogía propuesta para las ideas que siguen son frutos de un proceso artístico que se ha desarrollado desde 2016 y que sigue siendo practicado por el autor de este artículo. El trabajo se enfoca dentro del campo de la visualidad, siendo problematizada por el concepto del juego de rompecabezas o *puzzles*. La analogía de este concepto se da en dos líneas, tanto en el ámbito de la construcción visual, que parecería implícito en este juego, como también en la visión del que diseña este juego, una analogía a la figura del “artista” o productor visual y de cómo se desarrolla su postura frente a los materiales y principalmente las técnicas (pensando que uno depende del otro).

A pesar de ser un texto autopoietico, o sea que se está desarrollando desde una reflexión sobre la práctica personal en la producción artística, veremos también al final algunos acercamientos de diferentes propuestas que pueden dar una mayor claridad sobre lo que se está proponiendo.

Desarrollo

El rompecabezas es un juego estereotípicamente solitario, aunque Georges Perec (2012: 13-16) diría lo contrario, afirmarí que el artesano que los confecciona, juega el mismo juego que los que lo compraron para su tiempo de distracción o divertimento, al final el artesano y el consumidor juegan todos juntos. Lo interesante del artesano es que él pone en el juego su percepción de la imagen, consciente del nivel de dificultad que estaba poniendo a cada juego desarrollado, utilizando las líneas de la imagen o dibujo que previamente fue adherido antes de realizar estos cortes, para desarrollar artificios, trampas, indicios y falsos indicios. Sin embargo el juego hecho artesanalmente ya no encontramos si no en tiendas de antigüedades o por internet, alguno, quizá, ya muy utilizado.

Así mismo, Perec nos advierte sobre los rompecabezas que se pueden conseguir fácilmente en el mercado de hoy día. Él nos acuerda que los rompecabezas comerciales tienen sus plantillas de corte hechas independientes al diseño que va pegado sobre el cartón, así, por ejemplo, cinco imágenes distintas pueden tener el mismo corte, o sea, Perec avisa que el corte aleatorio

que producen las plantillas diseñadas para la producción masiva solo pueden establecer dificultades aleatorias para el juego.

Si pensamos en varios ejemplos de dificultades de rompecabezas, como aquellos que tienen todas las piezas de un mismo color. Falsamente podría considerarse como el más difícil de los rompecabezas, más bien se vuelve un ejercicio burocrático (en tanto es repetitivo) de probar cada una de las piezas hasta llegar a encajar una y seguir con la otras. Sinceramente es un ejercicio de paciencia sumamente aburrido y vacío.

Y si consideramos al contrario, el rompecabezas con una linda paisaje de la primavera en los Alpes de Suiza, con sus extensos campos verdes con las más perfectos bovinos blanco y negros alimentándose, sus altas y puntiagudas montañas al fondo casi fundiéndose con el perfecto cielo azul; o también, de comportamiento idéntico, podemos pensar en una representación fotográfica del Jardín de las Delicias de Bosch. Ambas tampoco representan

mayor dificultad en su montaje a pesar de la saturación de elementos y su heterogeneidad. No hace que necesariamente el juego se complique.

Otra consideración que es errónea es pensar en rompecabezas de millares de piezas como los más complicados, y darse cuenta que es solo un ejercicio de tiempo, no necesariamente de dificultad, la cantidad de piezas solo hará referencia a la cantidad de tiempo "libre" que se tiene (igual que el aburrido rompecabezas unicromatico).

Siendo así básicamente todos los rompecabezas son iguales en dificultad cuando son producidos industrialmente, independientemente de la cantidad de piezas o la supuesta complejidad que carga la imagen. Puede parecer que así se mata cualquier interés por el juego.

Pero con los bordes montados. Una pieza que flota en el espacio definido por un rectángulo, buscando correspondencia en un o más lados de su forma, diremos de paso que esta pieza es irregular, que sigue un esquema, pero que no se puede unir a cualquiera, porque a veces no cabrá, será muy grande o muy pequeña o su caber será forzado, algo que nunca debe suceder, solo tiene que graciosamente encajarse . Esto debe suceder las próximas 1998 veces que siguen, o por lo menos las próximas 157 veces si tiene poca paciencia o sufre de inquietud.

El juego no es sobre su cantidad de piezas, no es sobre su imagen, no es siquiera sobre un final. Es sobre desarrollar estrategias que resuelvan el problema de manera ágil y de reconstruir el pedazo de cartón que fue recortado en millares de pedacitos por una plantilla mecánica. Es pelearse con el tiempo. Cuestionarse las espacialidades, las suposiciones sobre la imagen. Su estructura, como se comporta en fragmentos, como nuestra mente se engaña en los procesos de pre visualizar formas, como en el espacio bidimensional nos proyectamos a nuevas realidades incluso en la desconfiguración de formas arquetípicas.

Pero recordaremos que tenemos una imagen. Una imagen que nos va ayudar y nos va engañar. Que igual que al cartón se hizo en millares de pedacitos, surgen millares de nuevas imágenes. El rompecabezas no es una transgresión pero jugarlo y pensarlo como método de producción, sí.

Consideremos las estrategias más populares para jugarlo: lo primero que hacemos es montar los bordes, este en literalmente un marco referencial, pero para hacerlo olvidamos de la imagen como tal y pensamos en la finitud del material, que tiene que tener un límite. Luego, la técnica que se recurre normalmente, y que es algo complejo que solo en el siglo veinte se valora y se evidencia, es la abstracción de la imagen en una síntesis de color, así la imagen como tal, en sus detalles dejan de importar realmente, es una organización donde concentramos nuestras energías en abstraer cada una de las pequeñas imágenes como plastas de color y tratamos de esquematizar la imagen. O quizá en la búsqueda de pequeños patrones que no hablan de generalidades de la imagen si no de uno de sus aspectos.

Con pequeñas agrupaciones, con fragmentos ya un poco más grandes pero insatisfactoriamente incompletos, tratamos de localizarnos en este rectángulo que determina nuestros límites. Pero tratar de rellenar un vacío con poca información acostumbra ser un ejercicio de error, un ejercicio de prejuicios de las que creemos que funcionan juntas. Probablemente todas estas prácticas se van a reflejar en cómo aprendimos a organizar la información.

Estos, en realidad son algunos ejemplos sencillos de como una práctica de reflexión sobre el rompecabezas nos pueden dar claves para investigar la imagen y de métodos para producirlas tratando de evidenciar estos cuestionamientos, plantear las preguntas que no inquietan y así una forma de transgresión.

Pero quizá la pregunta que sigue es: ¿Qué tiene que ver estas aproximaciones al juego de rompecabezas con “materiales y técnicas tradicionales”?

Como en el rompecabezas las técnicas que utilizamos son estrategias de construcción de significados, cuando tratamos de establecer que el significado es la misma técnica, la imagen es banalizada, puede ser cualquier cosa en tanto enseñe la habilidad técnica del “artista”. Si nos concentramos en las técnicas tradicionales para demostrarse a sí mismas, para redundar sobre ellas es como tener un rompecabezas que ya fue concluido, el rompecabezas podría ser una reproducción de la Guernica de Picasso o el paisaje más tranquilo de los Alpes, porque cuando ya está completo el *puzzle*, la imagen construida tradicionalmente, no significará más de lo que es. Y es entonces cuando volvemos a guardar el rompecabezas, porque ya no nos hace preguntas, no nos inquieta.

Aquí, en este lugar por un instante deténgase y piense en el arte que se está produciendo, aquí y ahora, darse la oportunidad de reflexionar en las infinitas posibilidades y de formas de cuestionar ideas (considerando que esta es la principal función del arte en la actualidad). Pensemos que a pesar de esta concepción actual de lo que es arte, seguimos arrastrando, o más bien nos arrastra un estereotipo de las artes tradicionales, viene con un gran impulso, con un fuerte aliento en sus pulmones, que llena las velas del arte del hoy, los justifica, lo impulsa, lo alimenta y lo estructura. Pero su *modus operandi* ya no está basado en la forma tradicional/clásica. El trabajo que complace la vista, pero no provoca cuestionamiento, admiración, o siquiera tiene una postura didáctica no puede ser considerado un trabajo de arte.

Devolviendo la mirada, quizá lo ideal es personificar la figura del artesano de rompecabezas, ese personaje tan distintamente ingenioso. Recordamos que con los materiales que utiliza, su caladora, la tabla ligera y la delicada ilustración en acuarela adherida ella, él podría con ellos hacer su trabajo buscando la facilidad en patrones aleatorios, por ejemplo podría solamente cortarlo en diferentes direcciones, solo trazar líneas irregulares en sentido perpendicular y rápidamente hacer una cuadrícula irregular, como los rompecabezas corrientes. Pero no, el artesano quiere que el rompecabezas no solo sea un gasto de tiempo, él se divierte imaginando detenidamente cómo cortar cada fragmento, como engañar su ejecutor, como hacer que líneas curvas se confundan con líneas rectas, como colores distintos se vea parecido, como guiar a caminos sin salida, como separar las zonas de luminosidad de las sombras y nunca encontrar una correspondencia entre ellas. El significa al juego, es en este personaje que se debe anhelar a ser, no el jugador que se detiene en la imagen del juego, que lo define desde ahí

Considerando una perspectiva que nos da Georges Didi-Huberman, y quizá mi llana interpretación de un texto tan potente, *Lo que vemos, lo que nos mira* (2014) el autor, en segundo capítulo propone, dos posturas frente a la imagen, la tautología y la creencia.

La tautología para el escritor es esa mirada casi cínica a las imágenes del mundo, se cree en la apariencia inmediata, lo que está en la superficie nada más de lo que se ve. Y por otro

lado la creencia, que pasa por encima de la imagen, la imagen es solo un pretexto para otra información, más completa y verdadera que la que ofrece, la imagen no significa fuera de un gran ideal. (Georges Didi-Huberman, 2014: 19-26)

Didi-Huberman suelta esas dos posturas absolutas que pueden abarcar todo con una simpleza radical, sin embargo el objetivo de él, no es crear limitaciones, es más bien replantear donde se quiere estar en este balance, y definitivamente, si se quiere hacer arte en el mundo de hoy no se puede estar en ninguno de estos dos extremos, se tiene que fluir en los grises entre lo blanco y lo negro, habitar la incertidumbre entre los polos (Georges Didi-Huberman, 2014: 19-26).

El planeta tierra es un astro ovoide con su superficie cubierta de tierra, agua, seres vivos e información mediática complaciente que utiliza de estos extremos para difundirse. Si la estructura del arte sigue la misma lógica de complacencia que el resto de la información, si es tautológica o creencia, si sigue informando sobre los desastres, pero sin cuestionar, esto que se está llamando arte no se alejaría de los discursos de Massa porque no sería nada diferente que leerse un periódico, acceder a una página web, o encender el televisor, y ni hablar de pinturas hedonistas que siguen en el vicioso trabajo de enseñar “lo bello” por lo bello, por ejemplo las pinturas de espalda de mujeres o un paisaje campirano, o alimentar una falsa nostalgia como la pintura de caballos en las praderas, todo eso puede verse en las mejores y las peores películas “hollywoodenses”, en fotos “amateurs” o “profesionales” y son alcanzadas y absorbidas en los mismos procesos mediáticos:

Considerar todos los usos artísticos de la imagen no solamente en pintura sino también en los medios de comunicación de masas que se han desarrollado muchísimo y han adquirido un buen lugar por sí...

A partir del momento en que el arte ya no posee el monopolio de la imagen... se plantea el problema de los que hacen las imágenes y de las razones por las que la usan...
... el arte ya no está en la cúspide del sistema simbólico de la cultura sino que funge solamente como un elemento de este sistema. (Yves Michaud, 2012: 72, 75 y 88)

Porque el arte, ya no cumple con una función de volver eterna una escena, porque ya hay innumerables escenas como estas representadas en innumerables medios. Lo que no quiere decir que no sean actividades sumamente agradables y entretenida de realizar. Pero en un mundo mediático como el nuestro, estas imágenes son absorbidas sin mayores problemas, no hacen movimientos bruscos, más bien, son llevadas con tranquilidad en el flujo de información.

El ejercicio de representar por representar de algunas propuestas se acerca exageradamente a la noción del “grado cero” como el “uso del lenguaje acorde a la norma en su sentido básico” (Alberto Carrere y José Saborit, 2000: 201) así, es lo que es, no oculta, no evidencia, no cuestiona, la imagen no exige nada. Estamos acostumbrados a leer imágenes, nuestra realidad está definida por ellas, y ellas existen para esta función, construyen imaginarios a partir de la norma que tratan de imponer, representan lo que representan sin ninguna subjetividad entre el que ve y ella, no necesita cuestionamiento, porque ella es la respuesta.

Las pinturas autocomplacientes, el arte por el arte, son fácilmente absorbidos por esos flujos mediáticos, esto no les quita su carácter atrayente o entretenido o de alta calidad, más bien esto es lo que hace que constantemente nos sintamos tan cómodos con ellas.

El problema es que si se deja el arte aquí no logramos que se superen barreras importantes, no aprovechamos las licencias morales que nos permiten estos espacios de creación, nos mantenemos dentro del discurso institucional, seguimos complacientes y nos olvidamos de cuestionar o incluso, en el peor de los casos, cómo cuestionar.

Romper esta barrera de un discurso que no alimenta el acto crítico de reflexión, como es estar y reproducir el discurso tradicional (con sus materiales y técnicas), es el desafío que tenemos que proponer. Son herramientas que podemos utilizar para la construcción de lenguajes que superen las barreras de las formulaciones históricas y que sean aportes a nuestro los campos de visión. Ser el creador de los rompecabezas. De esta forma hacer esas nociones que a lo largo del tiempo se establecieron y hacer que potencialicen las propuestas que venimos a aportar y dejen de ser contenedores que limitan la experiencia en la producción artística. La imagen en el arte no puede ser solo parte de un sistema de exhibición y demostración, tiene que estar involucrada en un movimiento de cuestionamiento y una ampliación del campo de batalla (Adrian Flores Sancho; 2017) como elemento político que es.

Así, el artesano de los rompecabezas, no escogería la facilidad pero sí como las técnicas tradicionales y su utilización, son valores históricos, son reafirmaciones de un mundo del arte que no se ha abandonado, que nos persiguen cuando lo evocamos con nuestro gestos, como

en el rompecabezas cuando nos acordamos que esta pieza tiene que ir en un lugar más amplio, es fragmento de un todo. Pero también es ese engaño de creer que tiene que encajar en algún lugar y quizá no sea verdad, quizá no tiene que estar ahí, lo tradicional, deja de ser tradicional cuando es una herramienta para una demostración de la misma técnica, son valores importantes que considerar en la elaboración de una propuesta.

La idea de la palabra tradicional o algo que viene de una tradición es una evocación política en sí mismo, entonces si es un técnica “Tradicional”, consecuentemente es una técnica politizada y si es politizada tiene un contenido que se puede discutir, o sea: “Tradition has always grappled with tension. Indeed, tradition is a discourse on tension. Otherwise, it would not be a tradition, a structure of continuity” (Maria pastor Roces citada por Patrick Flores, 2012:235) y por ende si está en un estado de tensión continuo en su discurso es porque está en roce continuo con sus contradictores y paradójicamente no podría ser si ello nos estuvieran, quizá esa misma sea la dialéctica de la tradición

Podemos considerar una situación de discursos artista que utiliza la técnica “tradicional” con el fin mismo de demostrarse y generar discursos inconsecuentes, por ejemplo: de representar cuidadosamente a un hombre que camina calle arriba cargando pesados baldes llenos de agua, representar un pueblo que carecen de agua a en una pintura a la acuarela. Ese es un ejemplo de cómo puede ser cruel tratar de desvincular a las técnicas sus características matericas, su valor semántico por ende discursivo en la representación. El artista como “investigador debe poner entre paréntesis... toda interpretación que nos aleje de aquello que propiamente la cosa nos da” (Oscar de Gaydenfelt, 2008: 25), Así el discurso que desvincula el conocimiento técnico (sea el que sea, tradicional o no) de la problemática a ser trabajada lo vuelve insensible al objeto de estudio. Lo tradicional, en cuanto técnica en

artes encuentra en las tensiones inherentes de un discurso que evoca a esa temporalidad, que dialoga con la problemática estudiada y lo pone en cuestión. Lo tradicional puede generar el espacio a las preguntas transgresoras.

Conclusión

Las técnicas tradicionales en nuestro periodo actual de producción se pueden considerar como un carácter importante dentro de las dinámicas de los productores visuales. Es pensar toda escogencia y toda acción como un acto político en la producción visual. Al utilizar una técnica, no puede ser una decisión por conveniencia, la decisión es por el aspecto implícito de ésta sobre los procesos de producción. Las técnicas tradicionales no son solo una herramienta de realización desvinculada de la significación total del trabajo. Más bien estas técnicas y materiales, en las prácticas actuales, son elementos evidentes, elementos que activan discursos, herramientas semánticas y a partir de su utilización podemos hacer que se contradigan los lenguajes, podemos destruirlos y podemos construir de ellos mismo, pero no podemos considerarlos como elementos de facilidad. Pensar que hacer una acuarela de personas que se mueren de deshidratación, y considerarlo sublime, bello, o significativo a una causa por el carácter preciosista de la técnica es de enorme crueldad, es egoísta, porque no

importa el pueblo en una representación como esta. La producción responsable en el arte contemporáneo “no tiene nada que ver con una brutalidad arbitraria sino con un juego de procedimientos premeditados y dominados desde el principio hasta el final” (Yves Michaud, 2012: 46).

Las técnicas tradicionales son como las estrategias de corte para el rompecabezas, no pueden ser vistas como el fin de las mismas obras porque no lo son, y si el artista decide que sí se convierte en este individuo que enmarca el gran rompecabezas y lo cuelga en el centro de la sala-u otro cómodo comunitario-y habla de las largas horas gastadas en la realización de dicha hazaña.

Pero hay que recordar, el rompecabezas no es para ser exhibido, tampoco es para que se alargue, usted no está buscando que el rompecabezas dure infinitud de tiempos, el rompecabezas es la búsqueda de estrategias para su resolución sin que el final en sí importara, porque esta satisfacción solo es fruto del esfuerzo, no del tiempo gastado, pero si del pensar que exigió. Quizá eso hace la diferencia entre la imagen arte y la imagen comercial o mediática.

Es decir: las técnicas tradicionales nunca fueron el objetivo final de los trabajos de arte, siempre estuvo en como esta favorecía la representación en sí con sus diferentes fines y como los materiales llevaban a lo máximo el cuestionamiento de la imagen por ejemplo las pinturas renacentista y su función creadora de ventanas que extienden la realidad.

En el Barroco, un caso como el del cuidadoso trabajo de Bernini (1598-1680) en El Éxtasis de Santa Teresa (1645-1652), sin desmerecer su trabajo casi milagroso de las figuras y el drapeado, pero si consideramos el desarrollo de la materialidad de la nube que sostiene la santa, y logra a partir del contraste de tratamiento y los muchos niveles de lenguaje congelar el momento tan fugaz e incluso detener la evaporación de una nube al frente de nuestros ojos, no es un gesto accidental o de conveniencia, hay mucha premeditación y una fuerte retórica que sostiene el trabajo que nos sigue impresionando hasta los días de hoy.

En el Siglo Veinte donde se pone en cuestión las nociones de la representación y su materialidad y de las inquietudes que heredaron las formas de arte contemporáneo, de cómo utilizar estas técnicas y materiales a la conciencia y lo que implican. No es para hablar de aspectos que no interesan a la producción visual, es para hacer que este, alcance el mayor grado de potencia en su propuesta, y en lo que diga sea más eficaz.

Quizá, no tan reciente y aun así, excelente ejemplo de esto es el trabajo ejecutado por los artista Maruki Iri (1901-1995) y Maruki Toshi (1912-2000), que con la utilización de las técnicas tradicionales de aguadas japonesas representan los horrores de los bombardeos estadounidenses en Hiroshima y Nagasaki con la serie de los Paneles de Hiroshima (1950-1982) e incluso la denuncia en contra el gobierno de su propio país, de los terribles momentos de extrema violencia como representar el masacre de Nanquín que ocurrió en 1937 y que fue ejecutado en por las mismas tropas japonesas. Observar detenidamente esos extensos paneles, con sus manchas que deforman la figura humana que definen el horror de este tiempo

que traía hechos de proporciones inimaginables en la historia del ser humano, el miedo y el cambio son valores poderosísimos en el arte de estos dos artistas. Estos paneles replanteando la estética y la técnica tradicional japonesa por acontecimientos que definieron una nueva época en su historia y la historia de su país.

Es un claro ejemplo de como la técnica y los materiales (tradicionales o no) redefine el carácter semántico de una propuesta seria y son claves para la trasgresión misma en los discursos artísticos. “Todas las manifestaciones están presentes y no tienen que excluirse o reemplazarse unas por otras todas pueden expresar y seguir expresando, como siempre lo han hecho, distintos intereses en el desarrollo del arte y sus formas de integración a las necesidades sociales y económicas de diferentes grupos humanos.” (Oscar de Gaydenfelt, 2008: 32).

Comentarios finales

En el proceso de investigación para el desarrollo de este escrito se pudo observar que las diferentes latitudes tiene una noción de arte tradicional muy distintas a como fue tratada aquí. En función de la técnica tradicional no hubo ninguna definición clara en el texto, se trató de mantener sin forma precisa. A pesar de esto los ejemplos recurridos apuntan exactamente a las técnicas europeas de representación hasta que finalmente ponerlo en crisis con un ejemplo de la región asiática, con los artistas Maruki Iri y Maruki Toshi. Sin embargo el concepto se sostuvo desde una noción relativa a una historicidad oficial europea. Desde la experiencia del autor, las técnicas tradicionales se vieron en un inicio como las técnicas que fueron impuestas por los sistemas coloniales, oficialistas y legitimados. Por eso el recurso de la ambigüedad en el concepto se sostuvo hasta el final, tratando de abrir el cuestionamiento de esta conceptualización

Así las preguntas que para él son importantes de que sigan sobre la mesa: ¿Cuál es el arte tradicional de América Latina o de los diferentes países de esta región? ¿Con cuál historicidad esta región quiere discutir? ¿Cuáles son sus sistemas de representación? ¿Y cómo habrá afectado en nuestra representatividad y nuestro autoconocimiento estas posturas?

Bibliografía

- Carrere, Alberto y Sabori, José (2000). *Retórica de la pintura*. Ediciones Catedra; Madrid.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires; Manantial.
- Flores, Patrick (2012) *Revisiting Tradition and the Incommensurate Contemporary*. Broadsheet 41, no. 4 (Diciembre): 234–39.
- Flores Sancho, Adrián (2017). *Ampliación del campo de batalla*. San José; Museo de arte y diseño contemporáneo.
- Gaydenfelt. Oscar de. Editado por Oliveira, Elena. (2008). *Cuestiones del Arte Contemporáneo: Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI: Capítulo I: ¿Cuándo hay Arte?*. Buenos Aires: Emecé

CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Machaud, Yves (2012). *El Arte en estado gaseoso: ensayos sobre el triunfo de la estética*. Mexico: FCE

Perec, G. (2016). *La Vida Instrucciones de Uso*. Anagrama; Barcelona.