

11.17. CLÍNICA DE OBRA

Leonel Fernandez Pinola; Irene Ripa Alsina; Florencia Cugat

Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

Resumen

El presente trabajo emprende en primer lugar, un recorrido por las diversas corrientes pedagógicas que marcaron las distintas formas en las que el arte fue y es enseñado, el contexto cultural e histórico que les da origen, su persistencia y común convivencia en el ámbito universitario. Dichas corrientes de educación artística comprenden un particular entendimiento de lo que el arte es, así como también de lo que es un artista, o qué es lo que un artista debe saber. Cuál es la función educativa del profesor de arte, su método y sus particulares herramientas didácticas. En dicho recorrido por los modos en los que el arte y su enseñanza tomaron forma situaremos el seminario optativo “Clínica de Obra” de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes, dado que supone una novedad a la hora en la que los estudiantes miran sus producciones, generan marcos propios de entendimiento, ajustan el sentido de sus intenciones artísticas, encuentran sus referentes y enmarcan su producción dentro de arte local.

Palabras clave

Educación, Arte, Artista, Clínica, Obra

El modelo academicista

La Educación Artística nace como heredera de la Tradición Clásica Europea Occidental, fundada en la estética del iluminismo enciclopedista, que acuñó los conceptos de “Bellas Artes”, “Obra de Arte” y “Genio Creador”. El arte es visto aquí como complemento del conocimiento, entendido como unívoco y universal. La copia, la imitación, y la reproducción de modelos secuenciados de manera acumulativa constituyen las estrategias pedagógicas por excelencia para la adquisición de saberes y destrezas. Este modelo centra la mirada en el reconocimiento

del canon establecido como válido, de acuerdo al criterio de belleza de los siglos XVIII y XIX. Bajo esta concepción el arte consiste en un conjunto de saberes transmisibles y la educación en la acción de transmitir dichos saberes. Ésta tendencia formativa fundamenta sus bases en la mimesis del modelo, la progresión en la dificultad como fundamentos metodológicos para la adquisición de la perfección tanto en las formas

como en las destrezas. En éste modelo educativo la prescripción normativa alcanza tanto el qué hacer (los temas sobre los que se trata el arte) como el modo de hacer (respeto por la norma y los procedimientos determinados), todo bajo la acción directiva del maestro.

En un principio todos los cambios que se producen en la orientación y los contenidos propios de la formación artística, van a tener que ver con la progresiva variación del artesano y el artista. Hasta que en el siglo XVIII el arte obtiene su autonomía como forma de conocimiento y se independiza de los gremios configurándose como una institución independiente en las Academias. La aparición de las Academias supuso un cambio de enfoque en los objetivos de la educación artística, que desplazó su centro de interés de la destreza manual hacia a norma. Dicho modelo se basa en la expertización de la cultura antigua, y en las teorías científicas del arte, dirigidas a la formación especializada del “connoisseur” y en la adquisición de habilidades representativas. Aquí el arte está sujeto a principios universales y a reglas absolutas. Las virtudes de una obra de arte son de índole cognoscitiva por lo que es preciso el estudio y la imitación de la naturaleza, es decir, de aquello cuya belleza y verdad sea un hecho comprobado, siendo el arte evaluado conforme a criterios racionales y universales. El dibujo se conforma como el eje central del modelo logocentrista, la madre de todas las disciplinas y el eje articulador de toda la enseñanza artística. Ésta pasión por el dibujo se vio acrecentada por una visión utilitaria del arte que comenzó a dominar las enseñanzas artísticas a finales del siglo XVIII, ya que con la revolución industrial muchos industriales y comerciantes demandaban buenos diseñadores para la puesta en marcha de sus respectivas industrias. Es preciso remarcar ésta cuestión dado que es decisiva para la implantación del dibujo como materia obligatoria en la educación elemental. A principios del XX, otras vertientes pedagógicas comienzan a entrar en juego rechazando de algún modo la forma educativa dominante y cuestionando el objetivo de la educación, el rol del docente, la relación docente alumno y la metodología de enseñanza.

Modelo de libre expresión

Contra el racionalismo del siglo XVII, que excluye toda vibración, todo lirismo, y que incluye el orden, la majestad, el gran gusto al que debe sumarse la imitación de los antiguos, se manifiestan resistencias y antagonismos más fuertes y visibles en las artes plásticas que en las literarias. Se va presintiendo la posibilidad de que en el arte no existe ideal determinado, va naciendo el sentido relativista y finalmente el triunfo del eclecticismo” (Bayer, 1962:152).

Los filósofos racionalistas opinaban que la belleza era una cuestión subjetiva y ajena al ámbito de la razón, curiosamente esa actitud del racionalismo benefició el desarrollo de una estética de lo emotivo e “irracional” que daría lugar a la ruptura del sistema de la educación artística academicista y proporcionaría argumentos a quienes rechazaban el sometimiento a toda regla y reclamaban la legitimidad de la imaginación o el sentir personal como fundamentos del arte. Muchas de las pequeñas reacciones contra la estrechez normativa

del racionalismo estético, llevadas al cabo por filósofos y artistas, fueron pioneras en esta formación de un pensamiento estético y pedagógico. Esta nueva concepción estética culmina en la poética romántica y en la moderna educación artística, basada en el pleno desarrollo libre y creativo del sujeto. Una propuesta pedagógica que constituyó una verdadera revolución dado que buscaba trascender el conocimiento del arte en beneficio del crecimiento personal, moral y social. Éste modelo de educación artística basado en la auto expresión tiene su origen en la concepción de la condición humana basada en la autonomía del sujeto. Incluso dentro de las academias (fiel a la norma y al patrón clásico) comienzan a filtrarse la cuestión de la libertad en las prácticas artísticas, constituyendo un síntoma de cambio en sí mismo y una adaptación a nuevas formas de pensar. Fue Kant quién formuló la idea del desinterés en la experiencia estética, dicho estado de desinterés es la condición, que según Kant, nos permite hablar del arte por el arte y la que lo libera de todas ataduras respecto al resto de los hechos humanos. En este sentido se entiende que la verdad esencial del arte no puede ser aprehendida, si no desinteresadamente vivenciada. Ésta concepción en educación artística considera que su valor no es una cuestión de aprendizaje, si no de experiencia vital. Este libre actuar en el arte es la consideración de la espontaneidad como paradigma del libre ejercicio del artista, que entiende a la práctica artística como un “impulso vital”. Bajo estos términos, se entiende al artista como un genio creador, o se justifica su producción en términos de talento, y el maestro/educador en un simple acompañante de éste proceso. En medio de estos dos debates pedagógicos polarizados, el logocentrista y el modelo de libre expresión, surge en las academias de arte otra concepción valorativa del arte, otro modo de producir, de percibir y de evaluar las producciones artísticas, ésta concepción se denomina: Modelo de percepción visual. Consideramos importante el pasaje teórico sobre estas concepciones, dado que nos permiten situarnos y entender la manera en que condiciona nuestra concepción de arte y de artista, a la hora de enseñar, de producir y así mismo de percibir y analizar los hechos artísticos.

Modelo de percepción visual

“La vista es veloz, comprensiva y simultáneamente analítica, y sintética” (Dondis, 1985:16).

En su obra “*La sintaxis de la imagen. Introducción al Alfabeto Visual*” D.A Dondis fundamentándose en una serie de estudios científicos sobre las bases de la percepción visual, establece los principios de una teoría y elabora una gramática de la imagen. Éste tipo de trabajos tiene sus precedentes en el intento de racionalización que presentó la Bauhaus para el arte visual, el diseño, la arquitectura y las artes aplicadas. Textos teóricos como *La Nueva Visión*, y *Punto y Línea* de Kandinsky, son los primeros pasos hacia la ciencia del arte. Una ciencia que proporciona un método analítico para que los artistas visuales puedan conocer racionalmente los elementos con los que trabajan. La expresión visual es para Dondis, el producto de una inteligencia humana altamente compleja, de éste modo el autor se propone examinar los elementos visuales básicos, las estrategias y las técnicas visuales,

las implicaciones psicológicas y fisiológicas de la composición creativa y la gama de medios y formatos que es posible incluir bajo el encabezamiento de artes y oficios visuales, creando de éste modo un *Lenguaje Visual*. Dondis, con ésta alfabetidad visual investigó todo el campo del contenido en la forma, sin embargo aclara, a su nivel más sencillo y formalista. Reduciendo el contenido al mensaje, es decir, la significancia de los elementos individuales, como el color, el tono, la línea, la textura y la proporción; el poder expresivo de las técnicas individuales, la simetría, la reiteración y el acento; el contexto de los medios, que actuaría como marco visual de las decisiones del diseño, como la pintura, la fotografía, la arquitectura, la televisión y el grafismo. De éste modo, la preocupación última de la alfabetidad visual es la forma entera, el efecto acumulativo de la combinación de elementos seleccionados, la manipulación de las unidades básicas mediante las técnicas y su relación compositiva formal con el significado pretendido. Ésta teoría emplea una metodología que centra su fuerza de análisis en la vista con el fin de descodificar el mensaje o intencionalidad del artista. Ésta metodología tiene como objetivo la capacidad de educar a todo el mundo, potenciando al máximo su capacidad de creadores y receptores del mensajes visuales, con el fin de hacer personas visualmente alfabetizadas. Cuando Dondis expone en su texto que su objetivo es alfabetizar visualmente a todo el mundo, nos da a entender que su método es una herramienta que puede descodificar el mensaje de todas las obras, entendiendo a la comunicación humana como universal. La autora explica que existen líneas generales para la construcción de composiciones, elementos básicos que se pueden aprender, comprender y utilizarse para crear claros mensajes visuales. Entendiendo de éste modo que las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración o mensaje visual. El artista para Dondis encuentra su significado en elecciones de: línea, color, contorno, dirección, textura, escala, dimensión y movimiento. Dondis apoya su teoría en la psicología de Gestalt, que ha aportado estudios en el campo de la percepción humana, recogiendo datos, buscando la significancia de los patterns visuales y descubriendo cómo el organismo humano ve y organiza el input visual y articula el output visual, es decir como naturalmente codificamos y descodificamos los mensajes visuales. Para ser aún más

claros con respecto a la teoría de la Gestalt, la palabra Gestalt quiere decir “forma”, e implica un cuerpo de principios científicos que en lo esencial se deducen de experimentos sobre la percepción sensorial, especialmente la visual. La Gestalt se orientó a demostrar que el aspecto de cualquier elemento depende de su lugar y función dentro de un esquema global y que unos mismos principios rigen las diversas capacidades mentales dado que, para esta teoría, la mente funciona siempre como un todo, todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención. Para ésta teoría el hecho artístico tiene validez objetiva, armando un frente teórico científicista frente al subjetivismo, la espontaneidad, el desinterés kantiano y el relativismo ilimitado que imponía la teoría de la libre expresión.

Entre ver y mirar, observar y preguntarse: el Arte como conocimiento

“los elementos más poderosos de una obra de arte son con frecuencia, sus silencios” (Sontag, 1965: 55)

El modelo perceptualista impone una mirada directa y objetiva al universo visual prescindiendo de sus componentes culturales y del sujeto mismo que lo observa. Más allá de sus aportes, el traspaso de ésta teoría de índole positivista al campo del arte, tiene por objetivo la llegada a un único mensaje y por tanto, una única interpretación, al mismo tiempo que limita el modo de producción a sus normas, produciendo una mirada sesgada de lo que el arte es. Dicho método de lectura queda acotado para buena parte de la producción visual del siglo XX, que rompió con el paradigma de obra moderna, desprendiéndose no sólo de la bidimensión, si no también de lo canónico, del lugar del arte en la sociedad y del rol de artista en la misma. Entendemos que dicha retícula puede ayudarnos para la descripción de los elementos formales pero nos queda acotado a la hora de abordar los hechos artísticos de diferentes épocas y culturas.

En la actualidad el arte es concebido como un lenguaje simbólico, como un hecho cultural inscripto en un marco socio-histórico en interacción con otros hechos sociales, políticos culturales y estéticos. El arte contemporáneo se caracteriza por construir múltiples sentidos a través de manifestaciones en las que priman cuestiones de orden discursivo. El arte en la actualidad es poético, metafórico, ficcional y tiende a ocultar sus múltiples significados, siendo capaz de instalar más preguntas que verdades significantes. En este sentido siempre hay más de lo que se ve. Para observar resulta necesario considerar la situacionalidad histórica y cultural de las manifestaciones artísticas, así como también la multiplicidad de significados que pueden atribuir los sujetos portadores de una determinada visión del mundo. Consideramos que mirar obras de arte no es simplemente ver y discriminar sus elementos constitutivos y buscarles un significado, por el contrario, situarlas en sus contextos, a la luz de otras obras, de otros textos y

de variables biográficas, geográficas y temporales, con el fin de observarlas analíticamente y rodearlas de preguntas, posibilita diferentes enfoques más reflexivos y diversas y posibles interpretaciones. Así mismo, resulta necesario repensar la triangulación teórica que se lleva al cabo al inscribir las producciones dentro de determinadas tradiciones artísticas. Para ello es preciso repensar la propia historia del arte, que debiera de dejar de ser abordada como una sucesión de momentos ordenados, según la lógica evolutiva del progreso positivista, a fin de enmarcar las producciones y los hechos artísticos en una red de juegos metafóricos que surgen, desaparecen y se transforman en función de variables históricas y culturales. En este marco, es importante emplear la reflexión crítica, consciente y sistemática de diferentes modelos de análisis en el estudio de la producción artística, capaces de develar los aspectos que sus formas ocultan, empleando estrategias a fin de indagar en el plano discursivo e intertextual.

Seminario clínica de Obra

El arte es la pregunta en sí, pregunta permanente sobre la vida y sobre el ser del hombre. Es un espacio social del cual disponemos para todo lo que no existe respuesta total. Los valores que incumben al arte son valores y calidades de la vida, de la de todos nosotros. En toda época acontecen circunstancias históricas, tecnologías, que determinan un modo de hacer arte. La responsabilidad de cada artista es darle un significado y un contenido al concepto de arte de acuerdo a su tiempo. Hay permiso en el arte, donde pueden suceder ciertas cosas que no están aceptadas socialmente a nivel general (Aisenberg, 2008: <http://misreferentes.blogspot.com.ar/>).

El seminario “Clínica de Obra” supone una novedad a la hora en la que los estudiantes observan sus producciones, generan marcos propios de entendimiento, ajustan el sentido de sus intenciones artísticas, encuentran sus referentes y enmarcan su producción dentro de arte local. Así mismo intenta ser un acto de democratizar las estrategias y los métodos que circulan en la formación profesional de artistas en el ámbito privado, incluyéndolas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Siendo importante señalar que la Ciudad de La Plata ha tenido durante largo tiempo un lugar periférico en relación al circuito en los que se enmarca el mercado, las galerías y los diversos espacios alternativos de formación de artistas. Las clínicas de obra son talleres dictados por artistas cuyos modos de indagar y observar las formas de producción devienen del método clínico y analítico. Preguntas que revelan modos particulares en el hacer y el pensar el arte, desmitifican la idea del talento natural, del hacer inocente, despreocupado y libre, para pensar el hacer como un acto que devela diferentes discursos entorno al arte, referencias estéticas, ideológicas, geográficas y autobiográficas. Los estudiantes que ingresan al seminario, son estudiantes cuya carrera de grado esta por finalizar. El seminario es optativo y forma parte de una de las últimas materias de la licenciatura. Es un paso previo a la tesis y establece un punto de encuentro entre los estudiantes y sus producciones. El seminario tiene como modelo pedagógico el método clínico que la artista

Diana Aisenberg emplea en su taller y en su clínica de obra. Aisenberg comenzó en 1987 con la creación de un “posgrado” que luego denominó “clínica de obra” instalando la palabra “clínica” tanto en su práctica docente como en la de sus colegas. Como expresa Santiago Villanueva de un modo clarificador: “Las clínicas de obra se basan en un entrenamiento dirigido a presentar la obra y en el reconocimiento de qué clase de artistas soy y quiero ser y de qué se nutre el artista para definir su idea de arte y de su ser artista” (Aisenberg, 2015: 105). El eje principal de su método es la pregunta, cuya importancia reside en eliminar las opiniones y los prejuicios, las proyecciones personales sobre la obra de otro y los consejos. Ese preguntarle a la obra entrena el aprender a mirar. El interrogatorio y la descripción, de y a la obra, posibilita detectar los modos en los que se produce. Conformándose como un recurso fundamental para entenderla desde la observación y desde la palabra. De este modo entendemos que al hacer como un pensar, como un acto interpretativo y una toma de posición en el que confluyen las intenciones, las formas y las referencias. La clínica de obra que Diana Aisenberg ideó es un espacio educativo alternativo en el que los artistas juntos comprenden su propio trabajo, haciendo énfasis en la colaboración grupal y en la práctica

artística, con especial hincapié en compartir sus producciones, conocimientos, experiencias y reflexiones, pero fundamentalmente dudar, dudar preguntar y preguntarse.

El artista como investigador

Creemos que esta nueva instancia educativa devela y analiza una fase de la producción artística que suele suceder en planos más íntimos, individuales y solitarios en el que los artistas configuran y materializan su obra. Reflexionar acerca de lo que sucede en estos procesos de producción: momentos en los que los artistas piensan y se posicionan en la campo del arte, permite el hacer consciente y una mayor apertura del mapa conceptual, que favorece y retroalimenta la producción y la mirada. Propiciando el desarrollo de una conciencia analítica, reflexiva, creativa y crítica. Es importante destacar que esta conciencia se construye de formar colectiva y en colaboración recíproca, con un grupo de aprendizaje activo en dónde los participantes no reciben la información elaborada, si no que mediante ejercicios y actividades que funcionan como disparadores, se estimula a adquirir métodos de investigación y de observación que propician la diversidad de miradas interpretativas. El rol del maestro y el docente aquí es moderar y ayudar a que la relaciones entre los estudiantes se den desde una instancia afectiva, evitando todo tipo de consejos y proyecciones sobre la obra del otro. Para ello aplican normas y reglas que colaboran en la implantación del método clínico, para la investigación y la observación. Interrogar, relativizar y basar sus interpretaciones en diferentes fuentes, buscar información, bibliografía, analizar datos y referencias, relacionar aportes y

confrontar puntos de vista, a fin de producir nuevas miradas y nuevas formas de entender práctica artística.

Herramientas para abordar el análisis en la producción de obra

La observación

“Abrir una ventana para observar la observación. Las ventanas, se abren para ampliar el campo de observación, para mirar a través de, para mirar mejor, y dejar entrar aires frescos” (Ávila, 2014:190)

Aquí nos interesa y nos resulta pertinente y adecuado lo que Rafael Ávila expone en su texto *“La observación, una palabra para desbaratar y Re-significar: hacia una epistemología de la observación”*. En el que sugiere la necesidad de reeducar nuestra mirada, a fin de aprender a observar situaciones y mirarnos de otro modo. Derribando los fundamentos tradicionales de validación del conocimiento científico y entendiendo que nuestros objetos de estudio son más construcciones socioculturales que realidades ontológicas (Berger y Kuckman). “Se trata de poner bajo la lupa una tradición epistémica que ha insistido que la ciencia se deriva de los hechos (Chalmers 1984), y que el papel del investigador es recoger datos” (Ávila, 2014:195). Por en contrario, en la observación se pone en juego la concepción y el papel del sujeto y del conocimiento. El autor entiende a la observación como una práctica trasversal a todos los campos del saber, siendo la apertura del proceso

investigativo, en nuestro caso como fase previa para la interpretación. Cada campo de saber diseña su propia modalidad de observación. El origen de la observación se da en vida cotidiana, la cultura occidental ha privilegiado el sentido de la vista y la ciencia ha inventado diversos artefactos a fin de observar. El ojo es el instrumento por excelencia de la explotación del mundo, sin embargo, “el que ve no es el ojo, es el sujeto culturalmente situado, con más o menos experiencia o conocimiento”. El autor hace aquí una diferencia entre ver, mirar y observar. Ávila expresa que para observar hay que aprender y que observar es una construcción que posibilita distinguir diferentes tipos de miradas. “El ver es natural, inmediato, indeterminado, sin intención; el mirar, en cambio, es cultural, mediato, determinado, intencional. El mirar esta en relación directa con nuestra forma de socialización”. Es importante destacar, que el observador esta presente y modifica el objeto observado, desde su cuerpo, desde su género, desde su ubicación y desde su campo teórico. Los sujetos no tienen verdades si no versiones construídas desde un particular punto de vista. La suma de esas versiones producen verdades objetivantes, pero no objetivas. Podemos aquí, ser observadores de nosotros mismos, siendo sujetos y objetos de la observación y del saber. Los modelos de explorador y detective pueden resultar útiles para aprender a mirar y para adentrarse en la aventura de lo desconocido. “Primero que todo agotar la exportación de los signos, si los datos

son insuficientes, las hipótesis pueden ser prematuras. Luego, y mucho más importante atreverse a razonar a partir de los signos, formulando conjeturas y detectando incoherencias”. Poniendo, de este modo, a funcionar el razonamiento lógico mediante la inducción. Reflexionar propicia la construcción y adquisición de una mirada crítica sobre los hechos y sobre la observación. Una mirada crítica comprende una mirada capaz de construir propuestas, alternativas e interrogantes.

El método clínico

El método clínico, de carácter pedagógico, es una creación de Jean Piaget destinada a favorecer el desarrollo cerebral del individuo, ayudándolo a atravesar las fases de su desenvolvimiento mental, desde la sensoria-motora hasta la que corresponde a las operaciones formales, a fin de alcanzar la capacidad de reflexión en su continua evolución. Consiste en la formulación de preguntas, relacionándolas con una determinada situación de nexo con la realidad en función de su crecimiento y de sus vivencias. Estas preguntas son constantemente reformuladas, a efectos de orientar el pensamiento en su mejor línea de desarrollo, en especial tratándose de personas en evolución para la fase de operaciones formales, lo que contribuirá a un mejor desenvolvimiento de la capacidad reflexiva como de las creativas. Estas últimas alcanzadas en los procesos de reversibilidad y de asociación.

Este método sustentará la formación de los estudiantes preparados para la capacidad crítica y reflexiva, para la comprensión de los diferentes modelos y enfoques, para estimular la investigación amplia de los lenguajes, de los procedimientos y de los materiales del arte y para entender los mecanismos de su producción, su distribución y su consumo, que

contribuirán a alcanzar competencias complejas que permitan desarrollar la capacidad de abstracción, la construcción de un pensamiento crítico, la apropiación de significados y valores culturales y la elaboración y comprensión de mensajes significativos en un contexto histórico determinado.

En definitiva, nuestro trabajo pretende contribuir a formar profesionales en el terreno de las artes visuales, competentes para desempeñarse tanto en el campo de la producción artística como en la investigación; capaces de construir conocimientos y generar discursos que desde el arte permitan aportar para la configuración de los futuros universos culturales.

El interrogatorio

Consideramos importante el papel que cumple el “interrogatorio” dado que lo estimula para que aprehenda los diversos aspectos de la realidad, al tiempo que también actúa sobre ella. La

persona se auxilia del interrogatorio para interiorizar la realidad, para interactuar con ella en busca de una mayor profundización y comprensión de la misma. En este continuo actuar, el individuo va construyendo la realidad, toma conciencia de ella y desenvuelve la capacidad de reflexión. La estimulación del interrogatorio conduce a entrenar la reflexión, a motivar la clase, a sondear la preparación de la clase en determinado tema, a reconocer las posibilidades del alumno, a verificar el aprendizaje, a recapitular y sintetizar sobre lo que se ha estudiado, a fijar las nociones tratadas, a incentivar el trabajo individual y grupal, a movilizar la conectividad.

Ejercicios y disparadores que se desarrollan en el seminario “Clínica de obra”

EL REFERENTE

El referente remite a un punto de partida, un disparador, una idea inicial para el desarrollo de un camino, al mismo tiempo es un modelo, un faro, una luz de la cual podemos decidir acercarnos o alejarnos. Sin lugar a dudas, un punto afectivo. Indica ubicación, a veces de partículas diminutas. Un referente es aquel que uno mira y donde uno se mira (Aisenberg, 2004 : Referente).

Del modelo pedagógico ideado por Diana Aisenberg, nacen algunos ejercicios y disparadores para abordar tanto la observación como el acercamiento entre los artistas y las obras que forman parte del seminario. Uno de los primeros ejercicios que se pone en práctica es el del *Referente*. Aquí los estudiantes, artistas, deben visualizar y localizar referencias de toda índole: estéticas, poéticas, afectivas, actitudinales y formales. Para ello se propone además de las ya detectadas en otras fuentes, navegar en los diversos perfiles y producciones de la plataforma *Bola de nieve* creada por Roberto Jacoby. Una página que funciona como una red de relaciones afectivas entre los artistas, formando un círculo, o varios, una comunidad que se auto legitima y se autoimpone. La importancia de explorar

Bola de Nieve incide en que los artistas se pueden visualualizar, entenderse o enmarcar su obra en la obra de otros, cuya generación puede ser cercana o no, pero que ofrece un recorte expansivo y comprende un estado del arte local y contemporáneo. La particularidad de esta página es que los estudiantes se sumergen en ella para encontrar compatibilidades y referentes en las obras de artistas locales. En dicha página cada artista tiene un perfil en el que se encuentra una selección de obras y una serie de respuestas a preguntas que van desde: cómo te gustaría que tu obra sea leída, cómo describirías una de tus obras y hasta qué visión del arte posee, así como también en qué tradición se enmarca, tanto su figura como su producción. Y lo que da sentido a toda la plataforma es que cada artista recomienda o se vincula con al menos otros 5 artistas, generando un link, una red de referencias que pueden ir desde formales hasta afectivas. Luego de observar, leer y reflexionar, los estudiantes deben detectar aquellos puntos

de encuentro, obras y declaraciones en las cuales se sienten hermanados, justificando dicha selección en un trabajo por escrito, poniendo en palabras aquello que los une con el otro, con su par contemporáneo, aquel que produce, expone, genera redes y vínculos.

Del mismo modo en el que los estudiantes bucean por *bola de nieve* también lo hacen en *Te de artistas*, otro portal que contiene perfiles de artistas contemporáneos argentinos y sus producciones. Entendemos aquí al referente como un punto afectivo y de partida, un disparador, aquello que uno mira y dónde se mira.¹ “Muchas veces nuestra obra habla de la historia del arte, de personas que ya circularon este camino en el mismo sentido. Tener un referente es necesario, ser consciente es imprescindible para hacer sobre lo hecho”.

EL INVITADO

Una de las clases especiales del seminario se recibe como invitado a una persona que esta inmersa, trabaja y forma parte del circuito del arte local. Los invitados presentan su obra, su historia, o su mirada, junto a un power point. Al finalizar la clase los estudiantes les hacen sus respectivas preguntas. Aquí los profesores moderan estableciendo un modo de pregunta en las que no existan opiniones, ni consejos Por el contrario, las preguntas deben develar aún más la mirada y el posicionamiento del invitado. Entre los invitados que formaron parte del seminario se encuentran: Mariela Scafati, Marina De Caro, Gustavo Bruzzone, Ana Gallardo, Juliana Iriart, Ernesto Ballesteros, Claudio Iglesias y los galeristas de la ENE.

LA ENTREVISTA

En esta actividad, los estudiantes se entrevistan entre sí, en sus lugares de trabajo, en sus talleres, en sus casas, a fin de generar un texto para y sobre el otro y su obra. Una mirada, un espacio de encuentro, “una situación cara-cara, donde se encuentran distintas reflexividades pero donde, también se produce una nueva reflexividad” (Guber, 2001: 2)

Este tipo de entrevista cabe plenamente en el marco de lo interpretativo de la observación participante, dado que su valor no reside en su carácter referencial si no preformativo. Siendo la entrevista una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación. De las entrevista nace, en forma de regalo, el texto que se le hace al otro y a su obra. Este ejercicio propicia el diálogo y la reflexión acerca del hacer y del concepto del arte entre los estudiantes, un entrenamiento para reflexionar, pensar y escribir sobre el otro, sobre lo desconocido y lo diverso.

LA PRESENTACIÓN DE LA PROPIA OBRA

CIEPAAL

1º 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

Los estudiantes mediante la presentación de la propia obra, a razón de las actividades que estuvieron atravesando, se presentan junto a un powerpoint en el que reúnen imágenes, textos, citas, junto a su cuerpo de obras y recogen, mediante la observación y la reflexión, aquellos puntos de encuentro que las atraviesa. Detectando sus transformaciones, sus cambios en las decisiones y en las intenciones, así como sus logros y frustraciones. En este espacio aplican la reflexión y en análisis sobre su propio hacer, sobre su postura en torno al arte y su intencionalidad. Estableciendo relaciones con referentes geográficos y autobiográficos, artísticos y temporales e incluyendo todo aquello en los que se reconozcan y les resulte pertinente para hablar de su obra. Los artistas mediante la presentación, generan su propio texto, su statement, poniendo en palabras su accionar y dando cuenta de los modos particulares que determinan su producción y su pensarse artistas.

LA MUESTRA COLECTIVA

La muestra colectiva es la actividad que cierra la cursada del Seminario de Clínica de Obra. Para ello, los participantes deciden qué obras van a exponer y cuáles van a dialogar y cómo. También eligen el nombre que reunirá dicha experiencia. Para esta actividad final se incluye un estudiante o graduado de Historia del arte de la Facultad de Bellas Artes, con el fin de que escriba y colabore con el texto curatorial. Creemos que esta experiencia es importante como entrenamiento previo a la tesis, así como también como cierre de un proceso de colaboración construido en forma colectiva.

La expectativa del Seminario de Clínica de Obra es un perfil de graduado que contenga una formación integral, práctica y reflexiva, en el campo de las disciplinas artísticas visuales y logre la poética de objetos y/o eventos estéticos y comunicacionales y su reflexión acerca de los mismos, propensos a retroalimentar sus prácticas y formar una conciencia reflexiva y creativa.

Las capacidades a desarrollar en el alumno son las metas a las cuales se quiere llegar, para su patrimonio cultural:

- Favorecer la apertura a espacios donde puedan realizarse exploraciones colectivas de mundos comunes y acceder a la lectura de elementos que aportan una nueva reorientación del arte visual.
- Explorar formas de producción en conjunto sobre espacios determinados o inciertos, y también para iniciar procesos abiertos por la improvisación.

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

-Trabajar en red con una organización del trabajo en equipo o por proyectos, desarrollando e intensificando la cooperación misma.

-Lograr que la producción se convierta en aprendizaje colectivo y de innovación permanente, experimentando nuevas formas de prácticas artísticas con actitud activa y cumpliendo con todas las tareas propuestas.

-Apropiarse de la mayoría de los códigos de cultura y construir una actitud socializadora, asumiendo valores de convivencia como: respeto, autodominio, responsabilidad, tolerancia, aceptación de diferencias.

BIBLIOGRAFIA

Aisenberg, D. (2004) Diccionario de certezas e intuiciones. Buenos Aires, Ed Adriana Hidalgo
Aisenberg, D. (2015) "¿Por qué escribir el cuadro? Algunas cuestiones en torno a Diana Aisenberg y la educación artística en Argentina" por Santiago Villanueva.. Buenos Aires, Ed Adriana Hidalgo. 94-108

Aisenberg, D. (2008) Nombrar. <http://misreferentes.blogspot.com.ar/>

Aisenberg, D. (2009) Instrucciones <http://comodejardedecirnoentiendo.blogspot.com.ar/>

Aisenberg, D. (2009) Preguntas <http://listadepreguntas.blogspot.com.ar/>

Arnheim, R. (1993) Arte y percepción visual . Madrid, Ed Alianza.

Avila, R. (2014). La observación, una palabra para desbaratar y re-significar: hacia una epistemología de la observación. Colombia, Ed Cinta moebio

Bayer, R. (1993). *Historia de la Estética*. Barcelona, Ed S.L. Fondo de la cultura Española

Ciafardo, M. (2010) ¿Dónde están nuestras sirenas? *Aportes para la enseñanza del lenguaje visual*. Revista iberoamericanas para la educación, la ciencia y la cultura. N 52/2

Dondis, D A. (1985). La Sintaxis de la imagen. Barcelona, Ed Gustavo Gili.

Guber, R. (2001) "La entrevista etnográfica" o "el arte de la no directividad". Bogotá, Norma.

Lowenfeld, V y Lamber Britain, L. (1992), *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires, Ed Kapelusz

Sontag, S. (2012), *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires, Ed Debolsillo