

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Maestría en Estética y Teoría del Arte

Los vínculos en el Taller

*aportes para la didáctica de las
Artes Visuales en el nivel superior*

Tesista: Lic. María Bibiana Anguio

Director de Tesis: Lic. Raúl Osvaldo Moneta Aller

Codirector: Dr. Rolando César Varela

La Plata, julio de 2012

Experiencias

1- Clase de segundo año en una facultad nacional de arte, año 2006 o 2007.

Una alumna sonriendo se me acerca y me da un catálogo de exposición: “ojalá pueda venir profe! inauguramos el viernes”.

Miro: es un cuadrado rojo, buena cartulina, con tres imágenes, una grande centrada arriba y dos detalles de la misma debajo, tres apellidos en letras blancas, reconozco el suyo debajo de una de las imágenes pequeñas, es en una galería conocida.

Ella me dice, señalando, ‘ésta es mi obra!’ yo me disculpo: ‘pensé que eran detalles de la mayor’ (misma paleta, misma pincelada, misma figuración expresionista). Interrogo con cuidado y la explicación, orgullosa, es la siguiente: ‘Somos las discípulas, nos eligió para exponer con él’ (él, el autor de la imagen mayor, es profesor titular de una de las cátedras-taller de pintura), me explica la diferencia entre alumnos (sus compañeros, es segundo año) y discípulos (‘las que tenemos 10’) elegidos y promocionados en el ámbito.

Me vuelvo a referir a mi equívoco de los detalles, pero me tranquiliza: ‘lo que pasa es que nuestra propia imagen es parecida a la suya’.

2- Clase de segundo año en una facultad nacional de arte, año 1982 o 1983.

Alumnos haciendo experiencias gráficas en monocopia.

De su despacho sale el Profesor y recorre los trabajos.

Se acerca a la chapa en que una alumna hacía pequeñas filigranas raspando líneas finitas sobre la tinta negra con una espátula.

El Profesor toma un rodillo, lo entinta en la mesa vidriada y, en un gesto magistral, le da una amplia pasada de rojo de arriba abajo sobre el lado derecho de la chapa filigranada y dice: ‘Ya está’.

La ayudante, urgente, me susurra: ‘andá, imprimí!’.¹

Índice General

EXPERIENCIAS.....	2
ÍNDICE GENERAL.....	3
AGRADECIMIENTOS.....	6
INTRODUCCIÓN.	7
<i>Intenciones.....</i>	9
<i>Estado de la investigación sobre el tema.....</i>	9
<i>Justificación y fundamentación del problema. Objetivos.....</i>	10
<i>Aporte original al tema:.....</i>	11
<i>Hipótesis iniciales</i>	12
<i>Sustento teórico y fundamentación de hipótesis.....</i>	12
<i>Metodología y delimitación.</i>	13
TRABAJOS DE ESCRIBA	15
<i>Modelos históricos de enseñanza de lo visual</i>	15
<i>La Academia y Los Románticos</i>	15
<i>El racionalismo perceptual.....</i>	17
<i>El misticismo de Kandinsky y Klee</i>	19
<i>La estética postcubista</i>	20
<i>Supuestos básicos subyacentes de las metodologías en uso: Las didácticas de lo visual El reflejo de esas corrientes en la FBA</i>	21
<i>La pintura entre racionalización e ideología: relaciones entre campos de conocimiento.....</i>	21
<i>De la Academia al Atelier.....</i>	25
<i>Análisis de Programas de Pintura F.B.A. U.N.L.P. 1962-1984.....</i>	27
<i>Cátedra de Pintura al Aire Libre del Prof. Martínez Solimán 1962</i>	27
<i>Cátedra de Pintura del Prof. Venier 1962</i>	28
<i>Cátedra de Pintura del Prof. Irureta 1970.....</i>	29
<i>Cátedra de Pintura del Prof. Barragán 1975.....</i>	29
<i>Cátedra de Pintura de la Prof. Speroni de Leroy 1977 (1ro y 2do año)</i>	30
<i>Cátedra de Pintura del Prof. Tapia 1982.....</i>	30
<i>Cátedra de Pintura del Prof. Carreño 1983</i>	31

TRABAJOS DE CAMPO	32
<i>Haceres, Saberes y Deseos - de los próximos graduados en Artes Plásticas FBA - UNLP</i>	34
<i>La experiencia</i>	34
<i>Conclusiones</i>	35
<i>Manual de Zonceras Artísticas</i>	36
<i>La Experiencia</i>	36
<i>El Manual.....</i>	38
<i>Mirada cualitativa sobre resultados.....</i>	39
<i>Virtudes deseadas y defectos imperdonables de un profesor de taller</i>	39
<i>La experiencia</i>	39
<i>Síntesis de resultados: Virtudes y Defectos de un Director de Tesina</i>	40
<i>Conclusiones</i>	40
<i>La contrastación con alumnos iniciales</i>	41
VÍAS POSIBLES PARA MEJORAR LA PRÁCTICA DE TALLER.....	42
<i>Aportes de la Pedagogía Crítica</i>	42
<i>Para situarla.....</i>	42
<i>El enseñaje</i>	42
<i>Aportes del campo grupal.....</i>	43
<i>La Noción de “entre”</i>	43
<i>La noción de Caldeamiento.....</i>	44
<i>La noción de Imaginario grupal.....</i>	44
<i>La noción de Grupo de trabajo.....</i>	45
<i>La noción de ‘Yo Piel’ de Anzieu en el Grupo.....</i>	45
<i>Psicodrama y creatividad.....</i>	47
<i>Aportes de la Retórica Icónica.....</i>	47
<i>Historia, Crítica y Aplicaciones Pedagógicas.....</i>	47
<i>Figuras</i>	51
<i>La teoría de las Megafiguras de C. Metz</i>	52
<i>Inconvenientes y dificultades</i>	54
<i>Aportes del análisis desde Géneros y Estilos</i>	55
<i>Los Géneros Discursivos en la imagen</i>	55
<i>El Cliché.....</i>	56

<i>Antigénero e Hibridación</i>	57
<i>Los Estilos Históricos</i>	57
<i>Estilos en Taller</i>	57
CONCLUSIONES:	59
<i>Qué se puede enseñar a pintar: la cuestión del “Modelo”</i>	59
<i>Relaciones entre docencia –investigación y producción</i>	61
<i>Intento de construcción metodológico:</i>	62
<i>Eclecticismo del trabajo docente</i>	63
<i>Función docente en el acompañamiento de trabajos finales</i>	64
<i>Propuesta de Trabajo en Taller de Producción Pictórica</i>	65
<i>Programa del Taller</i>	65
<i>Trabajos futuros</i>	70
ANEXOS	73
<i>Programas de Pintura FBA-UNLP 1962-1983</i>	73
<i>Encuesta sobre modalidades de trabajo creativo: las preguntas</i>	124
<i>Síntesis en porcentajes de los resultados de la encuesta a alumnos</i>	125
<i>Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo: las respuestas</i>	130
<i>Documentación original elaborada por Docentes capacitandos en relación al Manual de Zonceras</i> .	202
<i>Resultados totales de la encuesta a alumnos tesistas respecto de virtudes y defectos del Director de Tesina</i>	245
<i>Resultados totales de la encuesta a alumnos de segundo año respecto de virtudes y defectos del Profesor de Taller</i>	246
BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y CITADA	249

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a mis alumnos y tesistas que, durante los últimos veinticinco años, se prestaron amablemente a ensayar juntos maneras de trabajar en taller: por su paciencia, su predisposición a experimentar sin demasiadas seguridades y por su sentido crítico.

A los docentes jóvenes que me acompañan, especialmente a todos los miembros del Taller de Pintura básica FBA, por compartir el esfuerzo y las intenciones.

A mis compañeros, especialmente a Roberto Crespo, Marina Burré y Martín Barrios con quienes imaginamos, discutimos y practicamos mucho de lo que aquí presento.

A Rolando Varela quien me animó a pensar mis experiencias en términos de conocimiento y a transpolar prácticas del campo grupal.

A Raúl Moneta, aquí director, cuya lucidez, sapiencia y creatividad pedagógica han guiado, siempre, mi trabajo.

Introducción.

Si creemos que:

“como lo expresa Micheaux, el poeta francés: «el artista es aquel que resiste con todas sus fuerzas a la pulsión fundamental de no dejar rastros»”²

entiendo la enseñanza de la pintura (de las artes visuales en general) como un intento de descifrar, construir, consolidar rastros del autor, fortalecer esa resistencia, colaborar en la tarea de la no homogenización, la no disolución en la transparencia³, la no licuidificación⁴ aunque ésta, paradójicamente, hoy en cierto modo también consista en hacer imagen, en el sentido en que Baudrillard la denuncia⁵.

Sólo encuentro definiciones por la negativa.

Enseñar a pintar: cierta incomodidad en la frase, dificultad para decirlo, definirlo, ¿Qué es hoy pintar bien⁶?

Cierta incomodidad en la práctica, dificultad para lograrlo, ¿Cómo enseñar, qué enseñar cuando ya no quedan (afortunadamente) parámetros en pie?

Paradójicamente, ante la hipertrofia de la imagen⁷, intento enseñar a construirlas para exorcizarla, desenmascararla para poder volver a ser sus dueños.

Los grandes ya han explicado su valor para nuestra cultura, y simultáneamente a su crecimiento exponencial, crece la intención de los jóvenes por ser productores.

Más imágenes para ver, más gentes queriendo hacerlas, más difícil ...

Doble registro: imagen-veneno, demonizada por apocalípticos⁸, consumida por todos. imagen-remedio, la propia lograda como fuerza de subjetivación, de fortalecimiento del yo.

Una única certeza: encontrar la propia imagen resulta liberador: hemos de dejar nuestra huella.

¹ *ambas experiencias son autobiográficas y sólo ejemplos de infinitas situaciones semejantes.*

² (Baudrillard J. , El complot del arte, 2005) pag.26

³ (Baudrillard J. , La transparencia del mal, 1990)

⁴ (Bauman, Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre, 2007)

⁵ *"Es no guardar ningún secreto. Hablar, hablar, comunicar incansablemente. Esa es la violencia más profunda de la imagen. Es una violencia penetrante que afecta al ser particular, a su secreto."* (Baudrillard J. , El complot del arte, 2005) pag 50.

⁶ *Siguiendo a (Lyotard, 1976): "El saber en general no se reduce a la ciencia, ni siquiera al conocimiento. El conocimiento sería el conjunto de los enunciados que denotan o describen objetos. con exclusión de todos los demás enunciados, y susceptibles de ser declarados verdaderos o falsos... Pero con el término saber no se comprende solamente, ni mucho menos, un conjunto de enunciados denotativos, se mezclan en él las ideas de saber-hacer, de saber-vivir, de saber-oír, etc. Se trata entonces de unas competencias que exceden la determinación y la aplicación del único criterio de verdad, y que comprenden a los criterios de eficiencia (cualificación técnica), de justicia y/o de dicha (sabiduría ética), de belleza sonora, cromática (sensibilidad auditiva, visual), etc. Tomado así; el saber es lo que hace a cada uno capaz de emitir «buenos» enunciados denotativos, y también «buenos» enunciados prescriptivos. «buenos» enunciados valorativos... No consiste en una competencia que se refiera a tal tipo de enunciados, por ejemplo cognitivos. con exclusión de los otros. Permite al contrario «buenas» actuaciones con respecto a varios objetos del discurso: conocer, decidir, valorar, transformar..."*

⁷ *Para (Lizarazo Arias, 2007): "nuestras imágenes resultan cada vez más horadadas, desnudas de pertenencia; nuestras imágenes alardean su orfandad y su lejanía. Se suponen neutras o autónomas, ya sin fuente, porque circulan vertiginosas por el tiempo global de las redes, por el tiempo abstracto de todo lo que es al mismo tiempo (Virilio)".*

⁸ (Eco, 1968)

Intenciones

Este esfuerzo pretende en primer término plasmar un aporte metodológico para la enseñanza proyectual originado en la práctica compartida durante los últimos veinte años en la Cátedra de Pintura, dirigida por el Licenciado Raúl Osvaldo Moneta Aller, intentando articularla con las experiencias inaugurales de Comunicación Grupal coordinadas por el Doctor Rolando César Varela, ambas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Como trabajo de campo me propuse revisar críticamente los modos de enseñanza de lo visual, desde una lectura que se centre en el VÍNCULO a través del análisis de situaciones de enseñanza y sus supuestos básicos subyacentes en: los programas académicos, en las opiniones, experiencias y juicios de los alumnos y en situaciones de evaluación y valoración artísticas, ejemplificados en los casos de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, el Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredon” del IUNA y docentes de arte de la provincia de La Pampa.

Estado de la investigación sobre el tema.

El momento actual, caracterizado por la convalidación generalizada de producciones⁹ implica, simultáneamente, la beneficiosa posibilidad de la expresión propia tanto como la obturante, por apabullante, multiplicidad de caminos disponibles.

El actual desarrollo de las tecnologías de la imagen y de la producción estética se erigen en uno de los patrones básicos de nuestro contacto con lo real¹⁰, por lo tanto la ampliación del dominio de las imágenes solicita de un sistema conceptual apto para su interpretación y transmisión de sentido más allá de las lecturas individuales o los grandes sistemas universales de interpretación y para construirlo es necesario reconocer los diversos órdenes de factores que constituyen los frenos que hasta hoy dificultaron la enseñanza de lo visual en un grado de amplitud tal que permitiera analizar imágenes correspondientes a cualquiera de los estatutos que estas adquieren¹¹ independientemente de las jerarquizaciones efectuadas por el campus¹².

En un presente en el que las identidades subjetivas y colectivas se diluyen¹³ y en el que la relación con el otro se reduce al contacto y a la comunicación fragmentada¹⁴, la reflexión en torno al problema de la producción artística y la función que sobre ella ejercen los vínculos, se presenta como una cuestión de primera índole para quienes debemos propiciar la formación académica. Los estudios rigurosos y sistemáticos¹⁵, así como experiencias pedagógicas formalizadas y repetibles, que dan cuenta de estrategias que contemplen el desarrollo de la subjetividad de los productores se centra especialmente en la educación de niños y adolescentes, pero la escasez de los mismos específicamente en el nivel universitario, es notoria.

El análisis de material bibliográfico sobre estudios pedagógico-didácticos relacionados a la producción artística, de experiencias áulicas, y de trabajos de alumnos y obras de graduados, advierte con frecuencia la fuerte influencia tanto de corrientes perceptualistas, como de aquellas que enfatizan la necesidad de promover la mera expresión, sumadas a otras de rígido apego a estilos de producción academicista, de 'maestros consagrados' o incluso de ciertos docentes que realizan, en no pocos casos, una suerte de 'clonación' de su propia imagen plástica.

Justificación y fundamentación del problema. Objetivos.

En la Cátedra de Pintura Básica FBA-UNLP, procuramos desarrollar metodologías propiciadoras del desenvolvimiento de subjetividades creadoras individuales, capitalizando aportes de otras disciplinas entre las que se destaca la teoría de los grupos¹⁶, la psicología¹⁷, la pedagogía crítica¹⁸, la retórica¹⁹, la teoría de los géneros²⁰, necesarias en un momento histórico definido por la caducidad de los mandatos estilísticos.

Resulta necesario que aquellos dedicados a la docencia artística en ámbitos superiores, donde la subjetividad del alumno es la materia prima excluyente, hagamos una permanente y continua lectura crítica de nuestra praxis profesional cristalizando los posibles avances metodológicos de modo de ponerlos a disposición y revisión por parte de nuestros pares. La consideración de las ciencias mencionadas, entre otros, aparecen

como vías aptas para intentar una concreción operativa de métodos de acompañamiento en el proceso creativo enriquecida con técnicas grupales.

El objetivo general del presente es situar el lugar del vínculo en las construcciones intersubjetivas de trabajo en Taller relacionándolo con otros factores determinantes en la producción de subjetividad en alumnos del trayecto final de formación artística superior.

este objetivo puede desglosarse como sigue:

- 1. Indagar históricamente sobre las modalidades pedagógicas de la enseñanza artística formal superior.*
- 2. Revisar críticamente los criterios subyacentes en el proceso de enseñanza /aprendizaje de los talleres universitarios de artes visuales.*
- 3. Analizar el espacio “taller” y el rol del docente y los compañeros en el caso de seguimiento de proyectos personales.*
- 4. Indagar sobre modalidades pedagógicas de la enseñanza artística que permitan al alumno la producción de su singularidad discursiva.*
- 5. Establecer la descripción de factores vinculares que actúan en el proceso de desarrollo de una imagen visual propia en el alumno.*
- 6. Revisar críticamente los criterios de evaluación del proceso de enseñanza aprendizaje de los talleres universitarios de artes visuales.*

Aporte original al tema:

Este trabajo pretende indagar sobre la confluencia de muchas tradiciones artísticas y diversas corrientes teóricas emergentes en las singularidades discursivas, ser una reflexión y un análisis crítico sobre la práctica artística académica.

En términos generales, la teorización se establece a partir de un período, movimiento o autor en particular y no sobre las prácticas artísticas dentro del marco de la Institución Académica, por eso se pretende concretar este enfoque especialmente interpretativo, recuperando la perspectiva de los participantes actores del proceso enseñanza

/aprendizaje y comprender el sentido de la acción teniendo en cuenta las relaciones intersubjetivas y contextuales vinculables a las prácticas artísticas en el ámbito local.²¹

Hipótesis iniciales

- 1. Los supuestos básicos subyacentes en las posturas del docente y del alumno generan una Construcción Intersubjetiva (el vínculo) que condiciona la situación de taller.*
- 2. La interacción en taller puede aportar herramientas que colaboren en el proceso creador, con procedimientos grupales que abonen el buen término del trabajo.*
- 3. En la producción de sus trabajos finales de licenciatura, o en el tránsito por los últimos años de formación superior cada alumno tiende generar su discurso personal en torno a una cierta modalidad de producción pasible de afirmarse apelando a: una lectura retórica totalizadora²², una cierta tendencia genérica discursiva²³ y ciertas invariantes enunciativas plásticas²⁴.*
- 4. La detección temprana de esa modalidad por parte del docente puede colaborar en el proceso de consolidación del discurso personal, en tanto le permita acompañarlo de una manera activa y facilitadora.*

Sustento teórico y fundamentación de hipótesis.

Resulta necesario formalizar y revalorizar las metodologías tendientes a favorecer la producción de subjetividad, superando prejuicios institucionales acarreados por alumnos y docentes, en los que unos acceden al reservorio del conocimiento y los otros reproducen mecánicamente los efectos del mismo replicando un modelo de vínculo unidireccional y estático.

En el marco de estas caracterizaciones es notable la prevalencia de la didáctica: “Maestro-Discípulo”²⁵ donde perviven rasgos imitativos en la transferencia y validación de la producción.

Este descuido reiterado de la subjetividad del alumno, de las particularidades de la cultura y la sociedad de la que es parte y de la capacidad comunicacional de la imagen,

junto al objetivo del encuentro de nuevas alternativas de enseñanza, donde pretendemos jerarquizar la lectura de Pichón Rivière²⁶ del vínculo docente/alumno reformulado en su “enseñaje”, dan lugar a una aproximación al tema, esperando habilitar la posibilidad de pensar nuevas rutas de acceso al problema de la producción visual personal y optimizar así la capacidad vincular en los docentes de arte.

Estas cuestiones nos llevaron a reconocer un tránsito implícito en los sistemas académicos de enseñanza de la imagen desde la preocupación excluyente por los grados de iconicidad alcanzados por la imagen, donde la función de presentación y mimesis abarcaba el total de las conceptualizaciones hasta los intentos contemporáneos de una didáctica basada en la retórica de la imagen, donde el acento, sin olvidar el rol de la iconicidad, se pone en la función comunicativa, convincente y movilizadora de la imagen.

“Hoy la discusión sobre el arte no gira en torno a la belleza, pues se lo estudia en forma creciente como un proceso social y comunicacional. desmantelando con la lingüística, el psicoanálisis y la semiología la antigua soberbia del subjetivismo.”²⁷

Metodología y delimitación.

El presente trabajo tiene por eje explorar problemas relacionados a la praxis en la enseñanza de las artes visuales, especialmente los vinculados con la crisis de los paradigmas pedagógicos²⁸, en la educación formal superior y vislumbrando la innovadora utilidad de técnicas y teorizaciones grupales y psicodramáticas junto con propuestas de ejercicios facilitadores de la apertura expresiva.

Para ello hemos elaborado, realizado y documentado experiencias grupales de taller, analizado experiencias ajenas, analizado propuestas pedagógicas en planes y programas de estudio, realizado encuestas a alumnos y docentes en FBA-UNLP y DAVPP-IUNA, catalogado y analizado experiencias en un grupo de docentes de arte de la provincia de La Pampa.

En este marco estudiamos la posible correspondencia en la producción del alumno y el rol del docente en el proceso de producción, desde una perspectiva que hace eje en la intersubjetividad puesta en juego en prácticas áulicas que se desarrollen en cátedras proyectuales en arte.

-
- ⁹ (Danto, 1997)
- ¹⁰ (Baudrillard, 1994)
- ¹¹ (Jakobson R. , 1985)
- ¹² (Bourdieu P. , 1992)
- ¹³ (Berman, 1988) (Benjamin W. , 1990) (Bauman, 2001)
- ¹⁴ (Baudrillard J. , 1996) (Lipovetsky, 1986)
- ¹⁵ (Gardner 2005) (Efland A. , 2002),(Acaso,2009) (Ortiz, C. y Catalano Dupuy, N., 2005)
- ¹⁶ (Díaz Portillos, 2000)
- ¹⁷ (Freud S. , 1916-1917)
- ¹⁸ (Freire P. , 1969)
- ¹⁹ (Barthes R. (., 1970)
- ²⁰ (Steimberg, 1998)
- ²¹ *afortunadamente podemos afirmar que la enseñanza superior de arte no siguió los tristes destinos augurados en 1964 por el Simposio del Consejo de Educación Superior de las Repúblicas Americanas : (AAVV, 1964) pag. 39.*
- ²² (Metz, 1977)
- ²³ (Steimberg, 1998)
- ²⁴ *me refiero aquí al uso de las variables del lenguaje visual.*
- ²⁵ *La absolutización de la homogeneidad en el sistema educativo facilita ciertas formas de las relaciones de poder. Educa para reproducción y la pasividad. (Pampliega de Quiroga, 2001)*
- ²⁶ (Pichón-Riviere, Teoría del Vínculo)
- ²⁷ (Acha, Juan; Colombes,Adolfo; Escobar, Ticio, 2004)pag.
- ²⁸ (Marín Viadel, 1997)

Trabajos de escriba²⁹

Modelos históricos de enseñanza de lo visual³⁰

Revisaré las diversas metodologías que enseñaron imagen hasta nuestros días, atendiendo a su situación histórica y los fundamentos filosóficos que las sustentaron, así como los factores que cada una privilegió y que se expresan aún hoy a través del vocabulario, diario o técnico, con que nos referimos a las imágenes y que, como es sabido sostienen resabios ideológicos que muchas veces creímos superados.

La actual enseñanza de la imagen en las escuelas de nuestro país se encuentra influenciada por tres principales corrientes pedagógicas: 1) la academia de artes propia del S. XIX europeo, que transitó por el neoclasicismo y el romanticismo y luego absorbió el espíritu revolucionario del realismo y el impresionismo; 2) la estética derivada de las vanguardias artísticas europeas de principios del S. XX, llamada postcubista (aunque abarca influencias de la mayoría de las vanguardias formalistas sin restringirse al cubismo) que comenzó a tener predicamento en nuestro país a partir del regreso de los pintores argentinos de la escuela de París en los años 40; y 3) la corriente perceptualista que, con influencia de la psicología de la Gestalt, tuvo su antecedente en la escuela del Bauhaus en Alemania entre 1919 y 1933, y se difundió mundialmente después de la segunda guerra europea, llegando a la enseñanza en nuestro país en los años 50-60 con el trabajo de R. Arnheim como conceptualización fundamental.³¹

La Academia y Los Románticos

En 1662 se publica en París “la idee de la perfection de la peinture...” y será en la academia francesa -que sustituye desde entonces la prevalencia de los teóricos italianos- se irá elaborando una doctrina sistemática del arte, se confeccionan reglamentaciones para la enseñanza. Entonces será que la crítica a la obra individual irá abriendo paso a la discusión de problemas más generales respecto del color, del dibujo y de sus cualidades.

Estas discusiones, para Jean Gimpel³², serán las que por primera vez en la historia, manifestarán tras una postura estética referida a las artes plásticas, una concepción política: el absolutismo y la razón en oposición al sentimiento. Y si la academia de Le Brun da a la pintura un lugar que jamás había tenido, Roger de Piles la llevará a un lugar donde la forma primará sobre el contenido, tal como había ocurrido en la Italia de fines del Renacimiento, tal como pasará desde fines del siglo XVIII hasta nuestros días. De Piles juzgará a la pintura según criterios que nada tienen que ver con lo representado, lo hará con criterios de composición, dibujo, expresión y colorido. Esta tendencia de juzgar fuera del tiempo y la nacionalidad, irá creciendo hasta mediados del S XVIII, donde se llegará a discutir el arte en abstracto. Desde entonces serán los literatos, quienes guíen los modos del pensar en las artes plásticas, en algún modo se igualará poesía y pintura, asegurándole a esta aquel estatuto intelectual que tanto ambicionó desde el Renacimiento. Como explica Adolfo Colombres³³:

“El concepto de arte, se sabe, es occidental. Surgió en la Europa del Renacimiento, reclamando la autonomía de lo humano frente a lo sagrado; es decir como una desacralización de la expresión artística Privilegió a lo individual frente a la social, exaltó la libertad creativa del artista y apostó al "genio", al ser excepcional, a lo original entendido como innovación y ruptura y no como fidelidad al origen. La historia del arte fue concebida así. Según destaca Juan Acha. como una sucesión de objetos deslumbrantes y exclusivos, depositarios de la estructura artística. lo que implicaba desentenderse de su base social, de los complejos procesos que rigen su producción, circulación y consumo. Todo esto, que comienza con el Renacimiento (que es también cuando la belleza se convierte en categoría fundamental), alcanza su máxima expresión al promediar el siglo XIX en un esteticismo de base idealista que consagra el arte por el arte, el que conforma ya un sólido instrumento de dominación cultural en manos de una minoría culta metropolitana, la que será emulada sin distancia crítica por las burguesías periféricas”.

Ya nacida la estética como disciplina autónoma, una interminable lista de filósofos perfeccionarán sobre el arte. Las teorías alemanas incidirán directamente en las nociones de arte, de la Francia del S XVIII. El romanticismo alemán de fin de siglo, y el francés de fin de S XIX, volverán a valorizar el ideal de aquel artista del Renacimiento. Veremos que la academia de fin de siglo, todavía era una escuela de dibujo "... la copia será la primer tarea, continuando con dibujo de figura, de las más destacadas obras de arte, dibujos correctos de esculturas clásicas..." -escribe Sulzer. Parecería que apenas si ha cambiado la academia desde el cinquecento hasta el S XVIII: dibujar de dibujos, dibujar de modelos de yeso, dibujar del natural. El romanticismo alemán de fin de siglo, y el francés de fin de S XIX, volverán a valorizar el ideal de aquel artista del Renacimiento.

En los comienzos el romanticismo reunía sólo un pequeño número de literatos, pero en medio de los hechos que la despojan de la acción política, la burguesía se ve frustrada y recurre entonces a aquello misterioso, irreal, a lo fantástico, lo extraño. Se recluyen en sí, y darán paso a un nuevo modelo, cual es el del intelectual romántico, éste que condena la razón y encuentra en el arte consuelo a su frustración. " el arte es libre, no está sujeto a ninguna enseñanza" dice Heinze, y Friedrich corona: "dejad que cada uno tenga su forma de hacer y su forma de expresarse".

Así los románticos se opondrán a la academia. El romántico pondrá al artista en la cima de la jerarquía social. Y nace el arte por el arte, que será adoptado con gran entusiasmo por una generación de escritores neo-románticos que encontraron en los pintores el modelo de fidelidad a lo bello para transitar el arte por el arte hasta el S XX donde encontrará su forma ideal.

El racionalismo perceptual

Esta corriente se origina en la propagación de las ideas promovidas desde la Bauhaus de Weimar que en palabras de su primer director, Walter Gropius:

"se propone reunir en una unidad todas las formas de creación artística, reunificar en una nueva arquitectura, como partes indivisibles, todas las disciplinas de la práctica artística: escultura, pintura, artes aplicadas y artesanado. El fin último, aunque remoto, de la Bauhaus es la obra de arte unitaria —la gran arquitectura—, en la que no existe una línea de demarcación entre el arte monumental y el arte decorativo. La Bauhaus preparará a arquitectos, pintores y escultores de todas clases, ...y fundará una comunidad de trabajo de hábiles artistas artesanos que trabajarán con una perfecta unidad de intenciones y con una mancomunidad de concepciones artísticas..."³⁴

Según Gropius la Bauhaus tenía como objetivo brindar una repuesta a cómo ha de ser formado un artista para ocupar su puesto en la era de la máquina, integrando el arte a la vida cotidiana. Este concepto, según van der Rohe, encierra la esencia de la repercusión mundial de la escuela.³⁵

Pero autores actuales hacen una fuerte crítica a esa posición privilegiada, que si bien se aleja de nuestro problema vale la pena recordar:

*La Bauhaus —literalmente *Casa de construcción»—, fundada en 1919 en la capital de la República Weimar, ha sido considerada erróneamente no sólo como el centro de! constructivismo, sino como el proyecto más ambicioso de la vanguardia artística y arquitectónica de los veinte. Se ha elogiado, también, su empeño por instaurar una*

antiacademia que, con el correr del siglo, se la considera la institución académica más canónica del mismo. Pero los mitos en torno a la Bauhaus han pervivido hasta nuestros días,(...) ni en sus orígenes, ni en su desarrollo ulterior la Bauhaus personificó a la vanguardia artística. Desde su fundación llegó tarde al dadaísmo y al expresionismo radical de Berlín, aunque se alimentara de ambos movimientos, en especial del segundo, en su primera etapa de Weimar (Manifiesto Bauhaus). Cogió el tren constructivista en plena marcha y a hurtadillas, bajo la influencia nunca reconocida del neoplasticismo holandés vía Th. van Doesburg y del bullicio del Congreso de Dusseldorf (1922). Llegó con más retraso a las tesis del constructivismo ruso, cuando éste ya fenecía y, en todo caso, después de la famosa exposición en Berlín a finales'del 22(...) En sus albores, la Bauhaus está menos marcada por la tesis de la fusión arte/industria que por las aspiraciones utópicas berlinesas de la «construcción nueva del futuro». Su antifuncionalismo, su recurso a las metáforas artesanales y cristalinas (en la tradición expresionista desde P. Scheerbart), las briznas de utopía detectables en sus proclamas, etc., denuncian la impronta del «radicalismo», tanto del Grupo de Noviembre, como el «Arbeitsrat für Kunst». La Bauhaus, por tanto, se adhiere al «objetivo de lograr la alianza de las artes bajo las alas de la gran arquitectura» y a la tendencia general del momento por hacer confluir los esfuerzos artísticos en la arquitectura y en la «obra de arte total». En este «espíritu de la utopía» (E. Bloch) deben situarse sus afirmaciones de que el arte y la arquitectura no deben ser el privilegio de una élite, sino asunto de todo un pueblo.(...) En los artistas de la Bauhaus el progresivo proceso de racionalización formal o, mejor dicho, la racionalización, tal como se traduce en la preferencia por las formas esenciales, geométricas, elementales, acordes con la vocación formal de cada material empleado, por los colores elementales, etc. se acusa no sólo en el curso preliminar de Moholy-Nagy o de Albers, sino en el compromiso entre el proceso analítico y el sintético que gobierna Los planteamientos del mismo Klee o de Kandinsky. Por otra parte, no hay que descuidar que el individualismo, la práctica de la auto liberación por medio de la libre expresión encuentran en Moholy y Albers una sistematización. 36

Dentro de las aspiraciones artístico-vanguardistas encontramos empeños paralelos a la Bauhaus en el grupo holandés de Stijl y en el arte de la revolución rusa. Asimismo las ideas fundamentales de la Bauhaus hallaron una nueva materialización en la Escuela Superior de Ulm durante los años 50 y 60. Entre los conceptos fundamentales esgrimidos por Gropius encontramos que el arte como lujo fue un concepto generado por la academia, cuyo producto final era el arte por el arte.

En cuanto a la metodología de enseñanza de la Bauhaus, Gropius dijo:

"la importancia de la pedagogía de la Bauhaus no residía en la promulgación de un concepto absoluto estilístico, sino en un nuevo comportamiento intelectual que debía proveer al creador de nuestro entorno de un modo de trabajar y de pensar objetivo desarrollado a partir de raíces elementales, articular su iniciativa artística espontánea en la vida de la comunidad y preservarle de la propia arbitrariedad... nosotros intentamos situarlo sobre una base sólida procurando familiarizarlo con principios objetivos de validez universal que están en las leyes de la naturaleza y en la psicología del hombre"37.

Estos conceptos se emparentan con las posturas posteriores del perceptualismo científico basadas en la psicología de la Gestalt y desarrollada por Arnheim en 1954 en "Arte y percepción visual"³⁸, donde haciendo un análisis de los elementos plásticos desde un criterio perceptual universalista ajeno a la dimensión del sujeto en su contexto, prioriza el aparato fisiológico de la visión por encima de los procesos históricos y culturales.

El misticismo de Kandinsky y Klee

Desde una oposición fuerte hacia la filosofía materialista que reconocen como no superada en su época, Kandinsky y Klee detallan en escritos impregnados de una profunda concepción mística sus posturas acerca del arte.

El primero señala en *De lo espiritual en el arte*³⁹, de 1910, una esquemática representación de la vida espiritual:

"un triángulo de movimiento continuo rotatorio y ascendente, dividido en varias secciones, de modo que lo que en un momento se encuentra en el vértice en otro se hallará en la sección siguiente. En cada sección hay artistas que son los encargados de proveer el plan espiritual. Cuando el artista de obras impuras, el movimiento del triángulo se hace más lento, y en el caso de que se trate de artistas de la sección superior el retraso se traduce en decadencia del mundo espiritual... el arte pierde su espíritu".

Paul Klee coincide con Kandinsky en que el arte debe llevarse a cabo desde la necesidad interior enunciada en los siguientes términos:

"la necesidad interior tiene su origen y está determinada por tres necesidades místicas: 1. el artista como creador ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad) 2. el artista como hijo de su época ha de expresar lo que le es propio de ella (elemento del estilo como valor interno constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje del país) 3. el artista como servidor del arte ha de expresar lo que le es propio del arte en general (elementos de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista de cualquier nación y época y que, como elemento principal del arte es ajeno al espacio y al tiempo)"⁴⁰.

Ambos coinciden también en que necesariamente el arte debe ser abstracto ya que un alejamiento de los objetos materiales posibilita un acercamiento mayor a la esencia misma de las formas cuya selección se realiza por el principio de necesidad interior antes mencionado. La obra pictórica según Klee debe evitar el uso de materiales tangibles como madera y metal, entre otros, en beneficio de los datos ideales como la línea y el color; junto con este principio jerarquizan el concepto de intuición al que Kandinsky se refiere en varias oportunidades, señalando en una de ellas:

"en arte todo es cuestión de intuición, especialmente en sus inicios. lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por intuición y más aún cuando se inicia un camino...es la intuición quien da vida a la creación"⁴¹.

Esta exaltada defensa aparece casi como opuesta a la necesidad de recurrir a la matemática y la física que ambos autores recomiendan para asegurar el rigor de la objetividad el rigor de la lógica; sus leyes deberán ser acatadas aunque transgredidas en todos los casos en que no convengan a las necesidades del cuadro. En este sentido el análisis de los elementos plásticos y su comportamiento fue caracterizado por ambos autores, siendo Kandinsky quien propone el desarrollo de una "ciencia artística" tendiente a sistematizar estas cuestiones.

Por lo antes expuesto consideramos necesario destacar que en primer lugar, por la explícita intención de jerarquizar la imagen abstracta en desmedro de las asociaciones propias que conlleva la representación de objetos, la comprensión de las obras quedaría circunscripta solo a aquello que compartan esa particular sensibilidad de percibir propuesta por Klee y Kandinsky, frente a los despojados elementos plásticos, y en segundo término, que ésta comprensión no contempla la carga de sentido que los objetos y la representación de los mismos imprime en los sujetos sociales.

La estética postcubista

Esta corriente se la encuentra, no en el programa orgánico de una institución fuerte sino en la enseñanza dispersa de una serie de pintores-docentes que, mediante tratados, establecieron criterios evaluadores de la producción en términos del acuerdo o no con las pautas compositivas de un determinado estilo. La estética derivada de las vanguardias artísticas europeas de principios del S. XX, llamada postcubista (aunque abarca influencias de la mayoría de las vanguardias formalistas sin restringirse al cubismo) comenzó a tener predicamento en nuestro país a partir del regreso de los pintores argentinos de la escuela de París.

Entre los teóricos, Andre Lhote⁴² con sus Tratados de la figura y el paisaje de mediados de los 40 fue el que tuvo mayor peso didáctico en nuestro país, en ellos el autor hace una lectura de la pintura de los grandes maestros desde el primer renacimiento hasta fines del S XIX, aplicando los criterios compositivos de la pintura de Cézanne, a quien

erige como máximo exponente de una plástica de "nuestro tiempo", haciendo hincapié en los aspectos más racionales de su pintura. Para erigirlo en absoluto se ve forzado a hacer traspolaciones que cuando no caen en el absurdo, se tornan absolutamente literarias. Pero su discurso tiene un costado seductor y tranquilizador, tal vez motivo de su amplia utilización didáctica, desliza certezas que subrepticamente se vuelven intemporales y lo convierten en un recetario de la buena pintura, garantizando el carácter plástico (??) de la producción.

El peligro fundamental, a nuestro entender, de teorías como la mencionada consiste en la suposición incuestionada de que todos los usuarios de lo visual deban atenerse a un determinado código de validez universalizada desde la soberbia del gusto.

Supuestos básicos subyacentes de las metodologías en uso: Las didácticas de lo visual El reflejo de esas corrientes en la FBA

Profundizaré a continuación en algunas de las cuestiones pedagógicas en torno a las diferentes corrientes de pensamiento que inspiraron e inspiran la enseñanza de la producción visual ya sea ésta expresiva y/o utilitaria, acentuando en este caso los aspectos metodológicos y de organización en función de su incidencia sobre las posibilidades de autonomía discursiva de los estudiantes.

Presentaré una descripción de las variantes suscitadas en el medio de la enseñanza de lo visual, tanto institucional como privada, en las últimas décadas deteniéndonos en la ya anotada dicotomía entre corriente privilegiada y posible discurso personal. A ésta le seguirá una consideración de la situación contemporánea que, afortunadamente, es propicia para una profunda transformación de los modelos educativos y, finalmente, justificaremos la pertinencia de uno estructurado en áreas de conocimiento que permitan un máximo de disponibilidad de medios con un mínimo de predeterminación ideológica.

La pintura entre racionalización e ideología: relaciones entre campos de conocimiento

En primera instancia debemos notar, que en la gran mayoría los planes de estudios artísticos aparece un área del conocimiento que pretende racionalizar cuestiones relativas a factores tonales y formales (llamada visión, fundamentos visuales, sistemas de composición o lenguaje visual) y un área de taller donde se realiza la producción de significación, sin contacto alguno entre ambas áreas.

Según Choi y Bermúdez:

“Hoy ya hace tiempo que nadie duda sobre la naturaleza semiológica de la imagen, y siguen siendo recurrentes -y en general muy valiosos- los esfuerzos por concretar una descripción exhaustiva de lo que cabe denominar la "gramática" y la retórica del lenguaje visual. Si bien las versiones más actuales de tales intentos pretendieron acuñar un dispositivo de lectura propio y con un alto grado de especificidad..., las más antiguas de ellas no han dudado en echar mano a las categorías analíticas y descriptivas que ponían a su disposición los estudios sobre el lenguaje verbal, sin omitir incluso aquellos enfoques previos a la fundación saussureana.”⁴³

Un proyecto congruente debiera definir ambos roles ya que en muchos casos hallamos la permanencia de concepciones de taller heredadas de los siglos XVI al XVIII, yuxtapuesta a esta área del conocimiento que la Bauhaus ya circunscribía en los años veinte en una primera construcción de un sistema educativo de lo visual racionalizado. Esta racionalización tiene sus orígenes en una gran inflexión, cuando en el siglo XIV una nueva concepción de cultura se consolida afirmando que “toda cultura es cultura en tanto es racional”⁴⁴. El concepto de racionalidad luego se trastoca en el de civilización, esto implica que existe el mundo civilizado y el no civilizado.

Citando a Morales Ulloa:

“La epistemología de verdad única de la modernidad, ... se ha impuesto también en la educación, por cuanto el conocimiento se define como categorías a priori en las cuales la interpretación y la especulación no encuentran espacio, y más aún como afirma Giroux está divorciado del significado humano y de la comunicación inter-subjetiva. Es por ello que las escuelas de la era de las luces no enfatizan la producción del conocimiento, sino el aprendizaje de lo que ya ha sido previamente definido como tal dentro de una mecánica pedagógica que utiliza la repetición memorística de verdades certificadas. La búsqueda de la verdad impoluta ha convertido a científicos y educadores en profesionales asépticos, que buscan posiciones resguardadas de toda crítica en un sistema cada vez más injusto, pero avalado por el método científico.”⁴⁵

En el ámbito estético esto implica que el Renacimiento construye la necesidad de un área paralela al hecho creativo. Junto a la obra pictórica se señala lo imprescindible de un área de las matemáticas, la geometría, que son las verdaderas fuentes de la racionalidad. El patrón de la racionalidad, es garantía de una buena producción

artística y fundamento de un nuevo concepto de artista creador, que ya no es anónimo, puede dominar la naturaleza y ponerla a su servicio.

Leonardo Da Vinci sostiene que la construcción de una imagen comienza con el conocimiento de la perspectiva y la matemática. Esta tendencia continuará tanto en el Barroco, como en el siglo XIX, más allá de las explosiones irracionales contestatarias que siempre han estado presentes en la historia de las producciones visuales.

Este afán racionalizador se desarrolla, a fines del siglo XIX se produce un nuevo aporte: la formalización de Signac y Seurat del color modulado, fruto de la experimentación visual del registro directo de la naturaleza por los impresionistas.

Y es en esta búsqueda permanente que aparece la fotografía, desplazando a la pintura y supliéndola en lo mimético. Con el cine también el movimiento puede formar parte de la sustitución de lo real.

*A comienzos del siglo XX el Cubismo trata de “atrapar” racionalmente un objeto desde varios puntos de vista, y André Lotthe con sus *Tratados* representa la academización de esa vanguardia.*

Ya en la abstracción y más allá de la visión mística de Kandinsky, su tratado Punto y línea sobre el plano es una búsqueda de racionalización, al plantear que la misión del artista es eliminar lo accidental e identificar las verdades universales, los elementos plásticos puros. Esto también es una exploración racional. El Tratado gráfico de Klee también muestra la preocupación por verdades universales, por lo tanto racionales.

Las enseñanzas de ambos autores, junto a las de Albers, Itten y otros conformaron en la Bauhaus, la culminación del intento racionalizador del fenómeno visual.

Con el auge del Arte Plástico Puro en las décadas del cincuenta y sesenta, se efectúan importantes desarrollos en la psicología de lo visual, pero restringidos al área de los fenómenos verificables y cuantificables, la teoría de la Gestalt constituye el principal aporte en ese sentido.

Después del recorrido histórico podemos observar que en pleno siglo XX se sigue construyendo, en términos pedagógicos, con aquella racionalidad de la perspectiva, de la razón y de la geometría del mundo renacentista, más allá de los cambios de estilos, el tránsito es de una continuidad absoluta.

Constantemente los que se institucionalizan son aquellos movimientos y estilos preocupados por la racionalidad. Esto se produce por la dificultad para formalizar y

academizar producciones irracionales; no hay manera de estandarizar experiencias como la de Turner, enfatizando los valores espirituales e irracionales. Lo mismo puede decirse de las pinturas negras de Goya, o de los Prerrafaelistas, entre otros.

Este afán de la mimesis, la búsqueda de la racionalidad renacentista de construir una imagen sustitutiva de la realidad, continúa actualmente, como surge de comparar algunos textos de Ficino⁴⁶, un esteta neoplatónico, con reflexiones de Baudrillard⁴⁷ acerca de la hiperrealidad y la realidad virtual contemporáneas, la búsqueda permanente estriba en que la representación sea sustitutiva de la realidad.

Pero esa racionalidad “explotó” en estas últimas décadas, donde la hiperrealidad y la serialidad son los elementos fundamentales que caracterizan a las manifestaciones, que nos seducen por la imagen y con ausencia absoluta de relato. La imagen no reenvía un contenido sino que se reenvía a sí misma.

Todo esto se relaciona con la función docente ya que vivimos lo que Lipovetsky denuncia: “la falta de atención de los alumnos de la que todos los profesores se quejan hoy, no es más que una de las formas de esa nueva conciencia cool y desenvuelta, muy parecida a la conciencia telespectadora captada por todo y nada, excitada e indiferente a la vez, sobresaturada de información, conciencia opcional diseminada en las antípodas de la conciencia voluntaria interdeterminada. El fin de la voluntad coincide con la era de la indiferencia pura”⁴⁸. Este cuestionamiento nos involucra como docentes ya que somos quienes fragmentan el conocimiento y no entendemos lo que sucede con un alumno cada vez más indiferente y más expectante.

¿Qué sucede en la práctica entre el taller y los estudios teóricos de los componentes icónicos? El vínculo es casi nulo o totalmente indiferente. Quedan como un área complementaria del conocimiento inaplicable a las actividades del taller, porque en él aparecen las cuestiones irracionales de las cuáles no se puede dar cuenta.

En esa situación se presentan para el alumno dos posibilidades: o sigue el mandato del jefe de taller o toma una vanguardia epigonal que también es un mandato.

En la práctica un intento de alfabetización visual no resulta incentivador para la producción de subjetividad, si no se da una articulación con las situaciones de producción en taller.

En general, este divorcio produce materias ociosas y una práctica de taller, heredada del siglo XVII o XVI, donde pintura es cátedra de ideología al estar bajo un maestro de

taller que le pone el signo y la señal de lo que es o no creativo, o lo que es lo mismo, de un buen o mal percibir.

De la Academia al Atelier

La seducción ejercida por la tradición artística europea y la subvaloración de las propias capacidades de nuestro país en cuanto a enseñanza de lo visual - academizada durante varias décadas desde comienzos de siglo - provocaron la cristalización de estereotipos de representación y la anulación, en la mayoría de los casos, de enfoques personales significativos. Colombres lo expresa mejor:

“...se sometieron sin reservas a la conceptualidad metropolitana, que ciertas vanguardias acrílicas se encargan siempre de exaltar como una cumbre del espíritu válida en todas partes, y no sólo en un determinado medio. Porque aquí todo se imitó, menos la originalidad, como advertía ya en el siglo pasado Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar. La actual declinación del vanguardismo bajo los embates de la llamada posmodernidad, abre una amplia brecha que no se puede desperdiciar: antes de que nos abrumen nuevos ismos debemos avanzar en la formulación de nuestra propia estética.”⁴⁹

Este problema tuvo dos momentos diferenciados, que pueden situarse en relación con la mudanza, de París a Nueva York, del epicentro artístico de los países centrales.

En el primero, las vanguardias del siglo, y podemos extendernos hasta el racionalismo funcionalista, fueron asimilados por las instituciones educativas nacionales, y el rol de maestro en ellas era valorado altamente.

Hacia los años sesenta la situación se modificó ya que la enseñanza de las corrientes abstractas comenzó a circular casi exclusivamente por la órbita de talleres particulares de artistas consagrados en el exterior.⁵⁰

Esto hizo que la enseñanza del arte impartida por ellos en nuestro país se viera limitada (y condenada) a la repetición de modelos foráneos que desatendieron, por un lado, las particularidades de nuestra región, y por otro la singularidad propia de cada sujeto. Este alejamiento de la autenticidad tuvo además la rápida acogida de un público que reconoció a esas obras como producciones jerarquizadas fundamentando su valor en el manejo (idéntico o similar) de los códigos que, valiosos en sus ambientes originales, eran transplantados forzosamente. Siguiendo a Colombres:

“Cegados por un falso universalismo, muchos de nuestros artistas crearon aquí como si fueran europeos o norteamericanos, como si no pertenecieran a un mundo dominado sino a la metrópolis que regulan las modas, y eso empobreció su obra, segregándola de la auténtica universalidad. Lo más triste es que ellos extraviaron el rumbo no por una irresistible fas-

cinación frente a esos modelos importados, sino por falta de un pensamiento visual independiente del hegemónico y definido con la misma altura y claridad.”⁵¹

Durante ese tiempo, acelerado por el desarrollo de los medios, se produjo una frenética persecución de la tan mentada “sincronía” y los estudiantes de arte en nuestro país se mantenían alerta de las muestras y tendencias estadounidenses y europeas, impedidos de realizar un desarrollo coherente y personal.

Se ha modificado la circulación de las producciones artísticas que unas décadas atrás permanecían en espacios limitados para acotados sectores de público; hoy la oferta ha trascendido para multiplicarse cada vez más sobre los ámbitos cotidianos, favorecidos por la apertura que implican los fenómenos tecnológicos. Ante estas modificaciones, es legítimo concebir una propuesta integradora que esté dirigida a concretar una visión interdisciplinaria.

Según Moneta:

“Hoy como nunca la crisis del modelo vanguardista brinda la posibilidad, a regiones como la nuestra – que no la tuvieron frente al dogmatismo- de poder construir nuevas metodologías para, de forma transversal, integrarse a una producción simbólica universal donde lo regional e individual adquiera significado.”⁵²

Colombres advierte que al colaborar en la generación de individuos sólidos dueños de singularidades expresivas:

“Es preciso desterrar la idea de que todo intento de afirmación de lo propio implica aislamiento o regresión histórica, porque la misma responde a un ecumenismo colonialista contrario al pluralismo democrático. Aun más, ese pensamiento visual propio no podrá jamás realizarse con total prescindencia de los cánones generados a lo largo de la historia del arte occidental. Adoptará muchos de sus principios y postulados, pero el conjunto será diferente, por tratarse de una teoría situada en otro espacio y al servicio de otros grupos sociales, que tienen una historia y cultura distintas. O sea, esos elementos occidentales serán seleccionados y adoptados en calidad de préstamos culturales, y tras una seria reflexión y adaptación, en las que probablemente serán resemantizados y refuncionalizados. Porque también es preciso acabar con esa pereza mental de importar aparatos conceptuales completos para no tomarnos el trabajo de imaginar la realidad desde aquí, de captar las categorías que la misma nos propone. Siempre es más fácil ilustrar con ejemplos locales las teorías ajenas y creer que basta eso para configurar a un pensamiento como propio.”⁵³

Análisis de Programas de Pintura F.B.A. U.N.L.P. 1962-1984

Para verificar lo anterior he analizado todos los programas de taller de pintura existentes en los archivos de la Biblioteca de la Facultad. Dada la diversidad de criterios con que se redactaron los programas y en algunos casos su excesiva síntesis, resultó imposible clasificar la información en una matriz común, que abarcara los ítems que considero necesarios (Metodología, Supuestos teóricos, Propósito y criterio de los objetivos, Criterios selección y orden de contenidos, Criterios Evaluativos, Técnicas, Materiales y soportes). Dada esa dificultad opté por realizar una síntesis descriptiva basada en citas textuales y encuadrarlos luego en su estética prevalente.⁵⁴

Debo aclarar aquí que lamentablemente no existen archivos en la Facultad del período 1973-1974 en que se generó y puso en práctica una reforma cualitativa de los programas de estudio organizados por lenguajes (visual, sonoro y audiovisual) efectuando un importante avance en la concepción artística que fue anulada durante la Dictadura Militar, al punto de no quedar registros de esos programas en el Departamento de Plástica.

Cátedra de Pintura al Aire Libre del Prof. Martínez Solimán 1962

El programa se compone de un grupo de reflexiones en torno a la importancia del paisaje donde se destaca como función de la pintura que: “debe poseer una doble irradiación: la del ser que la construye y la del objeto representado, llevando a la inteligencia de los demás hombres un máximo de placer intelectual.”

Se valora el aprendizaje del oficio y el conocimiento de los materiales y soportes.

Se propone el estudio de obras del pasado que permitan “revelaciones acerca de la estructura del cuadro”.

Se define el “color perfecto” como aquel que “a través de las modificaciones del tono conserva la misma calidad”.

No presenta ordenamiento de objetivos ni contenidos. Se plantea un criterio de progresión de trabajos en función del tema:

1er año: paisajes de “motivos sencillos”

2do año: paisajes urbanos

3er año: marinas y "si fuera posible la montaña"

4to año: paisaje de memoria e imaginación.

La representación se propone como "contemplación de la cosa real extrayendo la substancia que se necesita para la obra y que constituye su belleza".

Se sostiene que la obra "persigue fines artísticos".

Como puede apreciarse en las citas previas aparecen influencias academicistas en la progresión y jerarquización de motivos, (subyaciendo que la complejidad o extrañeza del motivo implica una mayor dificultad e ignorando por completo la diferencia referente/representación) y un carácter idealista en las apelaciones a la perfección, belleza, irradiación del ser. Si bien menciona al "ser que la construye" no hay ningún tipo de reflexión respecto de la consideración del alumno en tanto tal.

Cátedra de Pintura del Prof. Venier 1962

Se plantea como marco teórico que "los elementos esenciales que forman el análisis de la estructura plástica: punto, línea, valor, cualidades, texturas, volumen, planos, luz y sombra, color, el arco iris y el espacio, unidos por sus leyes individuales y colectivas forman un todo armónico". Se observa confusión en la enumeración de los elementos y ausencia de definición de las leyes nombradas.

Si bien no se lo explicita, puede interpretarse que los ejercicios se reducen a combinatorias abstractas y totalmente pautadas de elementos, por ejemplo: "ejercicio al óleo n#8 sobre fondo blanco cálido, línea fría y neutra" (2do año) sin planteo de objetivos ni finalidad. Los ejercicios son cerrados y al pautar todos sus elementos intervinientes podemos inferir que no hay absolutamente ningún espacio de singularidad.

En tanto el programa se reduce a una extensa enumeración de elementos plásticos, siguiendo la terminología bauhausiana, intercalada con ejercicios de comprobación de fenómenos perceptuales, podemos encuadrarlo en esa influencia aunque se aprecia falta de coherencia en las categorías utilizadas y ausencia absoluta de consideraciones

semánticas. Ciertas alusiones difusas a la armonía aparecen como resabios románticos. No hay mención alguna a cuestiones vinculares ni posición didáctica adoptada.

Cátedra de Pintura del Prof. Irureta 1970

Los contenidos del programa de 1er año privilegian nociones de dibujo (perspectiva, proporciones, proyecciones) y problemas de luz y sombra.

Los de 2do incluyen el color y los del 3ro nociones de organización del campo plástico.

Según se deduce de ellos las cuestiones se plantean en términos perceptuales.

En 4to año se aborda el tema de la expresión haciendo referencia a nociones tales como “la magia del tema”, “la fuerza interior” y “la pintura vital” pero sin definir las.

Puede inferirse el privilegio de la expresión no figurativa.

No se incluyen objetivos, metodología ni criterios de evaluación. Por todo lo anterior concluimos que conjuga un entrenamiento perceptualista al inicio de la carrera para tornarse influenciado por el misticismo de Kandinsky y Klee, si bien no aparecen citados bibliográficamente. No hay mención alguna a cuestiones vinculares ni posición didáctica adoptada explícitamente.

Cátedra de Pintura del Prof. Barragán 1975

El programa, sumamente sintético, se organiza en una progresión de complejidad en el uso de los elementos plásticos y en la selección de los modelos.

El “equilibrio plástico” aparece como principal búsqueda.

Se mencionan elementos “objetivos y subjetivos” que componen el cuadro, esto tal vez haga referencia a los niveles sintáctico y semántico.

En 4to año se promueve la formulación de conceptos estéticos propios.

No se incluyen objetivos, metodología ni criterios de evaluación. No hay mención alguna a cuestiones vinculares ni posición didáctica adoptada.

Sólo podemos inferir cierta influencia del racionalismo perceptual.

Cátedra de Pintura de la Prof. Speroni de Leroy 1977 (1ro y 2do año)

El programa incluye, además de las pautas de trabajos prácticos, mención de actividades de tipo reflexivo como análisis de elementos plásticos en obras del siglo xx, breve reseña histórica, situación del arte europeo y americano.

Se privilegian cuestiones de técnicas, materiales y soportes y su incidencia en la expresión.

Se mencionan como criterios evaluativos “un máximo de orden en la disposición de la composición” y se acentúan las exigencias formales (tamaños, cantidades) para las entregas.

La inclusión de actividades reflexivas enriquece la propuesta, por lo demás altamente dirigista y dogmática. No hay mención alguna a cuestiones vinculares ni posición didáctica adoptada.

Cátedra de Pintura del Prof. Tapia 1982

El programa de los dos primeros años se compone de una serie de pautas estrictas, (jerarquizando el estilo flamenco) temáticas, cromáticas y de tratamiento para la realización de los trabajos prácticos.

Se propone la “lectura y armado correcto de las distintas partes del cuadro”

En el tercero se propone realizar tres trabajos diferenciados por los modos de representación (planimétrico, matérico y cromático).

En el cuarto se nombran pautas para planteos de imaginación y de racionalización.

En quinto se plantea la ejecución de murales abstractos monocromáticos.

No se incluyen objetivos ni criterios de evaluación.

El programa, pautado y dirigista, se apega a una serie cerrada de estilos privilegiados desde la violencia del gusto. No hay mención alguna a cuestiones vinculares ni posición didáctica adoptada.

Cátedra de Pintura del Prof. Carreño 1983

En el 1er año se propone el análisis de los elementos gráficos usados en la representación. Se define la pintura como “conjunto de signos que se refieren a la realidad, diferenciándose de ella”. Se analiza la relación entre visión y representación. Se describen las características de los modelos a usar y las paletas cromáticas, pautas que continúan en los años posteriores.

En el 2do año se plantea el estudio de los factores formales.

En el 3er año se propone atender al paralelo entre las funciones referencial y expresiva de la imagen.

En el 4to se suman planteos de imaginación y en 5to la propuesta es personal y libre.

No se mencionan cuestiones técnicas ni se explicitan objetivos.

El programa hace eje en las nociones de representación y expresión, articula las nociones perceptuales con comunicativas. Propende a la jerarquización y respeto por el alumno a través de diversas menciones.

²⁹ *idigo* Escriba pensando en la lectura de (Levi Strauss, Tristes Trópicos, 1972)

³⁰ este trabajo completa y actualiza problemas tratados en: Moneta, Anguio, Burré, Crespo, Barrios : “Grados de Iconocidad y retórica de la imagen” en Revista Arte e Investigación, F.B.A., N*2, 1997

³¹ Confróntese con (Marín Viadel, 1997) con quien, a pesar de las aparentes diferencias, acordamos en gran medida, y mantenemos las diferencias que el ser americanos nos imponen.

³² (Gimpel, 1979)

³³ (Acha, Juan; Colombres, Adolfo; Escobar, Ticio, 2004)

³⁴ Programa de la Bauhaus estatal de Weimar 1919 en (González García, A, Calvo Serraller, F y Marchán Fiz, S, 1999) pag 357

³⁵ (Wingler H. , 1980) pag. 103 a 144

³⁶ para un visión crítica sobre la Bauhaus véase (González García, A, Calvo Serraller, F y Marchán Fiz, S, 1999) pag 353.

³⁷ idem nota 29 pag 361

³⁸ (ARNHEIM, 1984)

³⁹ (Kandinsky, 1996)

⁴⁰ (Klee, 1979)

⁴¹ (Kandinsky, 1996)

⁴² (Lothe, 1985)

⁴³ (Choi, D. y Bermúdez, N., 2006)

⁴⁴ (Agoglia, 1974)

⁴⁵ (Morales Ulloa, 2005)

⁴⁶ (Ficino, 1994)

⁴⁷ (Baudrillard J. , La transparencia del mal, 1990)

⁴⁸ (Lipovetsky, 1986) pag. 56-7

⁴⁹ (Acha, Juan; Colombres, Adolfo; Escobar, Ticio, 2004)

⁵⁰ véase (García Martínez, 1985) pag. 154-162

⁵¹ (Acha, Juan; Colombres, Adolfo; Escobar, Ticio, 2004) pag. 9

⁵² (Moneta, R. (editor), 2002) pag. 6

⁵³ (Acha, Juan; Colombres, Adolfo; Escobar, Ticio, 2004) pag

⁵⁴ En el anexo pueden encontrarse copias de dichos programas.

Trabajos de Campo

Entiendo que, para superar las dificultades posibles de suscitarse en taller, debo comenzar por conocer la relación de los actores con las distintas facetas del proceso creativo, atendiendo especialmente a las situaciones vinculares por eso elaboré y realicé tres trabajos de indagación complementarios cuyas motivaciones y justificación explícito aquí:

Mi trabajo en la cátedra de Pintura consiste en guiar a los alumnos en la etapa que se produce una vez que realizaron su formación básica en los modos y usos consensuados, habiendo conocido a través de ejercitaciones las distintas posibilidades de cada uno de los factores participantes en el discurso pictórico.

Cabe agregar que en toda la etapa mencionada, que dura tres ciclos lectivos anuales, el recorrido propiciado por la cátedra mantiene y promueve los espacios de alto grado libertad de elección respecto de las características de la imagen; es decir cuando se ejercita, por ejemplo, los modos establecidos del uso del color, se los sitúa histórico-culturalmente y son lo único pautado, quedando las demás opciones a cargo del alumno.

Una vez conocidos los factores del lenguaje, la tarea se centra en la búsqueda personal del estilo. Es en ese momento donde la total libertad planteada como objetivo, requiere una metodología de trabajo acorde a la importancia de la situación, y se requiere evitar los riesgos que conlleva, que puedo definir desde dos posiciones:

-la del docente que puede resultar tentado por la pasividad de la mal llamada “libertad de expresión” dejando al alumno solo y a su suerte frente a la infinita e inconmensurable cantidad de posibilidades abiertas.

-la del alumno que puede bloquearse operativamente por ese exceso, cuyas modalidades de aparición explico más adelante.⁵⁵

Por esas razones, y desde una primordial preocupación pedagógica elaboré una encuesta introspectiva⁵⁶ de reconocimiento de modalidades del desarrollo creativo que permitiera a los alumnos una reflexión sobre su particular modo de hacer y una

implícita validación de los mismos y a mí una familiarización con sus diversas particularidades que me guiara para la elección de los abordajes docentes.

En términos de la Teoría de los grupos, con esta tarea yo he concretado una modalidad de Caldeamiento⁵⁷ apta para propiciar la tarea creativa y es la que presento aquí como mi primer trabajo de campo: “Haceres, saberes y deseos”.

El segundo trabajo de campo fue motivado por la misma inquietud de base (cómo enseñar desde el respeto a la individualidad) , pero aplicada a una diferente situación, la del docente. En este caso me preocupó verificar, o por lo menos concientizar, los efectos de los juicios valorativos en la formación artística y sus resonancias en la posterior labor docente, con el objetivo de evitar o subsanar actitudes tantas veces mecánicamente replicadas.

En términos de la teoría de los grupos ensayé aquí un ejercicio identificatorio de intercambio de roles.⁵⁸

El resultado es lo que presento aquí con el nombre de “Manual de Zonceras”.

En último término, y para enfocarme específicamente en la construcción imaginaria del docente de Taller por parte del alumno y confrontarlo con la mía propia respecto de mi rol, realicé un tercer trabajo de campo, de mayor amplitud cuantitativa y contrastado internamente, consistente en la definición taxativa del alumno respecto de defectos y virtudes en el profesor. Este último trabajo tuvo como objetivo puntual el permitirme pensar caminos de construcción vincular.

El criterio adoptado para leer estos trabajos de campo fue múltiple:

- la lectura del imaginario respecto de la situación de taller⁵⁹*
- la detección de núcleos de conflicto*
- la detección de deseos y requerimientos*

con el objetivo de pensar y operar modificaciones en el trabajo docente.

Una observación general que interesa adelantar aquí es la buena recepción y la reiterada gratitud de los participantes encuestados, quienes explicitaron la utilidad, en los distintos casos, de objetivar su lugar en las situaciones analizadas.

Haceres, Saberes y Deseos - de los próximos graduados en Artes Plásticas FBA - UNLP⁶⁰

La experiencia

Para propiciar la mirada introspectiva sobre las modalidades creativas elaboré cuestionarios para alumnos avanzados.

Esta encuesta se estructuró a partir de cinco instancias de realización de obra que considero ineludibles:

La previa - La producción - Los juicios - Las expectativas - Los inconvenientes

Y en función de esas instancias se interrogó sobre los ejes de lo existente - Lo que poseen (en términos del alumno)/ lo que reciben (en términos del docente) y de lo aspirado - Lo que desean (/ lo que necesitan).

Los resultados que se presentan a continuación corresponden al procesamiento de la encuesta a alumnos⁶¹, tabulado de resultados y detección de las principales necesidades.

La misma fue realizada entre alumnos del último año de Pintura Básica, Dibujo Básica⁶² y entre alumnos en situación de elaborar su tesina de graduación en esas especialidades, habiendo completado sus respectivos recorridos académicos, en el ciclo lectivo 2010.

Se han analizado el conjunto de respuestas a cada pregunta formulada, y se han ponderado estableciendo porcentajes a partir de los conceptos más claramente expresados por los alumnos, entre ellos los más concretos, críticos o reflexivos.

Fue planteada para respuestas abiertas, ya que la intención fue permitirles encarar las respuestas del modo más libre posible, sin ignorar que esa decisión vuelve más compleja la lectura e interpretación ya que muchas respuestas se imbrican y superponen generando en algunos casos incoherencias o contradicciones al momento de sintetizar resultados.

El ejercicio tuvo un beneficio adicional dado por la buena aceptación e interés que generó en el alumnado.

Conclusiones

Sobre La “Previa”: La idea surge de fuentes diversas, requieren bocetos mayormente como “materialización de una idea previa”. Planean en series o conjuntos. Jerarquizan el pensamiento sobre la experimentación. Un 70% de los encuestados responde en este caso, que la elección del qué y el cómo, surgen del trabajo en taller, de la experimentación plástica, contradiciendo lo manifestado anteriormente. Resulta claro observar, que la mayoría de los alumnos, consideran la “idea” y el “qué y cómo” como estadios distintos.

Sobre La Producción: Es fácil empezar, gran peso puesto en la idea, la producción es escasa y hay poco descarte (tal vez poca experimentación) todo se aprovecha, el ritmo es pobre, la idea va mutando y aparecen dudas pero se recicla lo hecho.

Sobre Los Juicios: Las autocríticas son fuertes y abarcan todos los aspectos.

Las opiniones se reciben pero no se buscan, el peso docente es escaso pero importante.

Aprecian tanto sus propias condiciones discursivas como aspectos técnicos.

Se critican preferentemente en lo técnico. Se referencian en la historia del arte del siglo XX y contemporáneo pero se consideran eclécticos.

Sobre Las Expectativas: Son ambiciosos respecto de su tesina y allí idealizan principalmente factores plásticos sobre comunicativos.

Tiene artistas dilectos, algunos (30%) niegan identificaciones. En general reconocen fantasía de autoría en obras consagradas

Su expectativa mayormente se centra en el placer y comunicación que produce la obra y sólo un 20% espera vivir de esto, pero más de un 90% se visualiza a futuro produciendo obra y vendiendo. Un 20% reconoce la docencia como un futuro deseado

Sobre Los Inconvenientes: los encuentran de diverso tipo, pero privilegian los personales. Se encuentran insatisfechos con su oficio y conocimiento.

Notablemente en los comentarios libres: los pocos que los hacen declaran que “no habían pensado en estas cuestiones”.

Manual de Zonceras Artísticas

La Experiencia

Con motivo de un curso de actualización docente para docentes de arte en ejercicio en los niveles primario y medio de la provincia de La Pampa, en el marco de un Convenio entre el IUNA y el Gobierno de dicha Provincia, tuve la oportunidad de dictar un Seminario titulado: “Hacia una nueva Didáctica para la Artes Visuales”, en el que, después de explicitar los cuatro modelos discutidos más arriba ⁶³, propuse realizar una experiencia analítica.

La experiencia propuso como objetivos:

- 1. recopilar situaciones vividas por los participantes en las que hayan sido objeto de juicio crítico no fundamentado.*
- 2. definir la ideología subyacente en dichas críticas.*
- 3. promover una respuesta superadora.*

La población del estudio estuvo constituida por treinta y seis mujeres y cuatro varones, todos docentes de arte en ejercicio, cuyas edades oscilaban entre 30 y 60 años.

Propuse a las docentes, reunidos en grupos armados con el criterio de mixturar sus disciplinas (pintura, cerámica, artesanía, escultura), que rememorasen situaciones de juicio y/o evaluación artístico-críticas que hubiesen sufrido en rol o bien de alumna/os, o bien de productora/os plástica/os.

Una vez compiladas las “anécdotas” individuales, solicité la narración al grupo de las situaciones donde se generaron, así como las sensaciones que dichas situaciones les produjeron.

Esta narración dio lugar a una muy intensa reflexión respecto de los supuestos subyacentes en esos juicios y a su vez a una fuerte identificación con el lugar del alumno.

Después solicité que grupalmente definieran a qué modelo correspondían cada uno de esos juicios y por último que, también grupalmente, compusieran una respuesta que,

desde lo aportado por el curso y la experiencia conjunta, permitiera superar, a la distancia e imaginariamente, dicha situación.

La experiencia resultó muy exitosa, fue profunda y explícitamente agradecida por las participantes.

A continuación resumiré en un cuadro sinóptico, los casos planteados en esa ocasión, lo que llamo -plagiando a Jauretche- Manual de Zonceras Artísticas Argentinas.

El Manual

Zoncera	Situación en la que fue expresada -Autor
<i>La cerámica no es escultura</i>	<i>Profesores de profesorado</i>
<i>La escultura debe realizarse en trabajos de gran tamaño...ya están en tercer año y hacen cosas chiquititas!! adornitos de living</i>	<i>Evaluación parcial-Profesora interina de escultura en el Profesorado</i>
<i>Para pintar la piel deben mezclar.... no hagan las sombras con... no se dan cuenta de lo espantoso que queda? Moretones!⁶⁴</i>	<i>Profesora de cuarto año del profesorado, egresada de Pueyrredón.</i>
<i>y...sí...es como muy barroco</i>	<i>Profesor de Capacitación docente</i>
<i>La artesanía no es arte</i>	
<i>El negro no se usa, el blanco bastardea la obra</i>	<i>Profesor Taller de Bellas Artes</i>
<i>Las esculturas no llevan color, porque el color ablanda la forma</i>	<i>Profesor de escultura</i>
<i>La gráfica experimental son todas pavadas</i>	
<i>Sean creativos!!! no copien diseños!!!!</i>	<i>Docente que después con su actitud intervencionista-colaborativa desdice su propuesta</i>
<i>Lo que más importa es la prolijidad</i>	<i>Docente de arte</i>
<i>El uso de material descartable desvaloriza la obra</i>	<i>Directora de escuela (sector socioeconómico alto) a nueva docente de arte.</i>
<i>¡Expresate!!</i>	<i>Docente de arte</i>
<i>Es muy literario, no es plástico.</i>	<i>Profesor de pintura</i>
<i>Raya lo decorativo!</i>	
<i>Después de la evaluación tiren esa porquería!</i>	<i>Profesor en evaluación en escuela de arte</i>
<i>La cerámica si tiene brillo no es artesanal</i>	<i>Profesora de cerámica</i>
<i>Eso no dice nada!</i>	<i>Profesor de arte</i>

Mirada cualitativa sobre resultados

Las principales conclusiones a las que arribé con este trabajo tienen varias vertientes: respecto de la concepción de arte:

- *perviven, en el siglo XXI y entre personas instruídas y vinculadas con el medio artístico, jerarquizaciones entre las artes mayores y menores.*
- *los juicios recordados son taxativos y absolutos, sin justificación ni situados.*

respecto de la relación docente-alumno vivida en los casos narrados:

- *las indicaciones recordadas son prescriptivas y sin justificación ni relativización.*
- *la posición docente es superior e inapelable.*
- *abundan las descalificaciones y comentarios peyorativos.*

respecto de las consecuencias de la tarea, recabadas en la charla integradora final:

- *los docentes revivieron la situación de alumnos.*
- *lograron organizar y relativizar juicios.*
- *construyeron una postura crítica⁶⁵ respecto de su propia labor.*

Virtudes deseadas y defectos imperdonables de un profesor de taller⁶⁶

La experiencia

He encuestado a los alumnos del trayecto final de Licenciatura en Pintura del curso 2012 en la FBA-UNLP⁶⁷, en instancia de definir su director de tesina, respecto de las características ideales y temidas de dicho director.

Solicité que definieran cinco virtudes y cinco defectos jerarquizándolos, siendo sintéticos, en lo posible usando una sola palabra. Solamente explicité que las virtudes debían ser “imprescindibles” y los defectos “imperdonables”.

Para contrastarla realicé la misma encuesta a alumnos de segundo año, tomado un total de doscientas respuestas, de dos universidades: UNLP e IUNA pero en este caso respecto del profesor de Taller.

Síntesis de resultados: Virtudes y Defectos de un Director de Tesina

<i>VIRTUD PRINCIPAL</i>	<i>DEFECTO PRINCIPAL</i>
<i>Sinceridad Franqueza</i>	<i>Falsedad</i>
<i>Que tenga mucha energía- Carácter fuerte y determinante – Impulsor y detallista</i>	<i>Desinterés Que mi tesis le parezca un trámite o una obligación. Desinteresado sobre mi tema</i>
<i>Receptivo- Saber escuchar, no imponerse Mente abierta y receptiva- Interesado – Que sea capaz de dejar a un lado sus propios prejuicios artísticos</i>	<i>Cerrado- Dictatorial Imponer su propio estilo- Pretender su gusto Que absorba al alumno con sus ideas e intenciones, condicionando la mirada del alumno a su propia mirada</i>
<i>Responsable Llevar un buen acompañamiento fluido y constante</i>	<i>Menosprecie el trabajo del tesista – Irrespetuoso con el trabajo de uno</i>
<i>Profesionalismo Fundamente sus opiniones</i>	<i>Improvisación Que no emita ninguna crítica cuando ve la producción</i>
<i>Química conmigo</i>	<i>Se olvide de encuentros o de hacer lo acordado o prometido – Inconstancia en el seguimiento del alumno</i>
<i>Ser un artista contemporáneo, deberá tener conocimientos de técnicas modernas</i>	<i>Que sea muy buen orador pero que no pinte más en la actualidad.</i>

Conclusiones

Tal como se desprende de lo anterior, pude observar que los criterios dominantes en la elección de un director se basan en sus cualidades humanas e interpersonales de un modo apabullante. Requieren una persona cercana y receptiva, muy por encima de cualidades que pensaba privilegiadas, como por ejemplo ser un artista premiado; hay una fuerte coincidencia con los alumnos iniciales en este punto.

Para los defectos se centran en el desinterés y la abulia, a diferencia de los alumnos iniciales, según se verá más abajo. En cuanto a las interacciones narradas⁶⁸ reiteran los mismos criterios: privilegian el aliento y comprensión por sobre otras cualidades.

La contrastación con alumnos iniciales

A los alumnos de segundo año (en total una muestra de ciento catorce alumnos de diversas carreras proyectuales en la Facultad de Bellas Artes UNLP y en el Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón" del IUNA, todos alumnos en mis cátedras de Lenguaje Visual) se les requirió la misma cuestión⁶⁹ pero aplicada a un profesor de cualquier taller (universitario de arte) y las características más notables podemos resumirlas como sigue:

Requieren un profesor: Buena Onda, Amigo, Simpático. Esto nos sorprendió, la capacidad profesional se ubicó por debajo de sus cualidades humanas, especialmente alentadoras, inocentemente (¿?) esperábamos que "saber" fuera privativo o al menos principal, pero queda claro que el "amigo"⁷⁰ está lejos de juzgar-evaluar.

En cuanto a los defectos temidos, y aquí sí cabe bien esta palabra, es notorio el temor a la denigración, al menosprecio; temen en términos de autoridad, se repiten las palabras: tirano, dictador, etc.

⁵⁵ en ese sentido, más adelante explicito una tipología de los bloqueos detectados (véase infra trabajos futuros)

⁵⁶ por sugerencia de mi Codirector, aclaro aquí que dicha encuesta la elaboré asumiéndome en tanto productora, "pensándola como para mí misma" y dejándola abierta a ampliaciones y sugerencias de otros docentes y los alumnos, quienes hasta ahora no han modificado el listado de preguntas.

⁵⁷ Para la definición del Caldeamiento véase más adelante.

⁵⁸ (Blatner, 2005) pag234: "Inversión de roles (o "cambio de roles"). Intercambio de roles entre los principales participantes en una interacción, para trascender las habituales limitaciones del egocentrismo. Esta técnica es indicada cuando resulta conveniente que el protagonista empatice con el punto de vista de la otra persona, aunque también puede ser útil para la preparación de una escena y el caldeamiento de un auxiliar. Al invertir roles, el protagonista actúa a la manera de la otra persona participante en la escena, dando así señales no verbales al auxiliar para que la escena representada sea lo más fiel posible a la experiencia del protagonista.

⁵⁹ apelando al criterio de formaciones prediscursivas planteada por (Pecheux, 1969) y la noción de escena imaginaria desde el psicodrama de Bustos.

⁶⁰ una primera aproximación fue presentada en: ANGUIO B, MONETA, R, CRESPO R, "Saberes y deseos: la praxis artística desde los próximos graduados en Artes Plásticas FBA – UNLP" Presentado en III Congreso Iberoamericano de Investigación en Diseño y Artes proyectuales, F.B.A.-U.N.L.P. La Plata, 2011.

⁶¹ realizada en colaboración con Roberto Crespo.

⁶² Posible gracias a la colaboración del Profesor Roberto Crespo, adjunto ordinario de la cátedra.

⁶³ Véase supra "Trabajos de Escriba"

⁶⁴ como este ejemplo es extenso invito a leerlo en el anexo.

⁶⁵ me extenderé sobre la pedagogía crítica más adelante.

⁶⁶ un avance fue presentado como poster en la II Jornada de Investigación sobre Formación Docente en Arte "Hacia la construcción imaginaria del docente en arte" del Área Transdepartamental de Formación docente del Instituto Universitario Nacional de Arte, junio 2012.

⁶⁷ ver anexo donde se incluyen los resultados totales, aquí se tabula la primera opción de cada alumno.

⁶⁸ ver anexo con documentación probatoria.

⁶⁹ ver anexo con resultados totales.

⁷⁰ no puedo evitar imaginar al profesor deseado cercano a un "amigo de Facebook", pero esto reclama un estudio que se aleja de mis objetivos actuales.

Vías posibles para mejorar la práctica de taller

Los trabajos de campo realizados, contrastados con los anteriores trabajos sobre el material institucional formalizado, me permitieron seleccionar ciertas vías teóricas de aproximación que resultan fecundas para optimización de la labor en taller y que presentaré aquí a partir de la selección de fragmentos significativos de fuentes originales. Las dos primeras son eminentemente vinculares y las dos siguientes se concentran en los efectos comunicacionales de la producción y su posicionamiento enunciativo.

Aportes de la Pedagogía Crítica

Para situarla

Según Morales Ulloa:

“La pedagogía crítica es un pensamiento latinoamericano por excelencia, y Paulo Freire es su más connotado exponente. En su libro Pedagogía del Oprimido (1970) Freire elaboró la Teoría de la Acción Dialógica, antes de que Habermas escribiera la Teoría de la Acción Comunicativa (1981). Las injusticias del ámbito humano en América Latina, dan a la obra de Freire un carácter de crítica social y una dimensión profundamente humanista, por esta razón pone en primer plano a la persona oprimida y su interés en crear las condiciones subjetivas para su liberación. Freire también salta las barreras del estructuralismo y piensa que la educación para la autoliberación convierte al oprimido en protagonista consciente y activo de su emancipación.

En síntesis la pedagogía crítica salta las barreras del absolutismo positivista y el conformismo reduccionista de la fenomenología. Su propuesta teórica emerge como alternativa para describir la realidad, y más allá de eso para abordarla de manera cercana y directa con el fin de transformarla. Pero no lo hace de una forma ingenua, por eso desarrolla un cuerpo crítico que se dirige a la censura de las injusticias provocadas por todo tipo de abusos de poder, violencia, racismo, sexismo. En su práctica la pedagogía crítica es capaz de reconocer y potenciar espacios educativos de conflicto, resistencia y creación cultural con lo cual reafirma su confianza en el poder emancipador de la voluntad humana. Si bien se fundamenta en una base teórica-científica y en unas prácticas educativas que funcionan no hay pedagogía crítica sin utopía posible. Ésa que permite hacer frente al fatalismo postmoderno y que es como lo afirmó Freire una pedagogía de la esperanza.⁷¹

El enseñaje

De esta corriente de pensamiento retomamos ideas que imbuyen nuestra concepción de la labor y presentamos aquí sintetizadas a partir de las palabras de Ana Pampliega de Quiroga:

“Enseñar y aprender son... aspectos de un movimiento que constituye una unidad. A este acontecer contradictorio y a la vez unitario, Pichón lo llamó “enseñaje”. Los dos autores

(Pichón Riviere y Paulo Freire) concuerdan en que en el rol del que enseña y el del que aprende no son estáticos, sino alternantes. Son funciones que circulan en un vínculo.

Enseñar adquiere otras significaciones y formas: es impulsar la reflexión, promover el interrogante, el pensamiento. Y en una relación de aprendizaje ¿Quién promueve el pensamiento, el interrogarse? El alumno, quien desde la pregunta, la duda, aun la dificultad, moviliza el aprendizaje del docente -si éste es sensible al acontecer de la persona que tiene delante-. Por eso es fundamental el trabajo del vínculo en el aprendizaje.

En la concepción de Freire, como en la de Pichón, se conceptualiza y se trabaja la dialéctica entre educador y educando. Se trata de un interjuego, en el que hay diferencia y a veces oposición. Insisto en el término "dialéctica" porque uno no puede ser pensado ni existir sin el otro; y por el carácter dialéctico de esa relación, cada uno puede, en esa unidad, transformarse en el otro, desplegar esa alternancia en el enseñar y el aprender.

Modificar las relaciones de poder en el proceso de aprendizaje no es un hecho sin consecuencias, por el contrario, resulta muy complejo. Esto se da porque los modelos internos de poder son muy fuertes y han sido aprendidos en la familia, reforzados en la institución escolar, y permanentemente sostenidos en distintos escenarios de experiencia. Cuando se buscan modalidades protagónicas de aprendizaje, y el sujeto tiene que transitar de la dependencia a una desconocida autonomía, esto le exige una redefinición subjetiva, lo que también se le impone a quien tiene que acompañarlo en la tarea. Ambos están comprometidos en la redefinición de modelos de vínculo en una relación de conocimiento.⁷²

Aportes del campo grupal

Las mismas preocupaciones de siempre me llevaron a participar de seminarios referidos a la cuestión grupal y encontré allí una teorización acorde a las inquietudes que me mueven. Habiendo experimentado como participante en algunos grupos de formación en "teoría" de los grupos⁷³ y de psicodrama pedagógico⁷⁴, y también como auxiliar de cátedra en Comunicación Grupal⁷⁵, conformando a su vez un equipo de investigación incorporado al ProInce⁷⁶, encontré ahí materiales aptos a ser transpolados a la experiencia de Taller de producción pictórica. Anotaré a continuación los conceptos fundamentales de esa posición que considero aplicables a la tarea.

La Noción de "entre"

Explicada por sus autores, Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky:

"El 'entre' es aprender a circular en el grupo fuera del contorno escenográfico de la escena. Lo que circula por los bordes de la escenografía. El "entre" no corresponde a ningún sujeto, sino a fractales, pequeños ritornelos de intensidades bloqueadas. Molecularidades que traspasan a los sujetos a velocidades diferentes. Nuevas identidades existenciales, desterritorializaciones producidas por línea de fuga. "Estados". Tiempo de duración. Pausas enriquecedoras que se territorializan fuera del tedio.

La máquina "entre" no tiene las características de los sujetos que la producen. Es el nuevo devenir que no se puede producir por la historia de ambos. Es lo intempestivo. El acontecimiento.

El grupo no será más un conjunto de individuos. Es un régimen de afecciones maquinal. No hay individuos en ese sentido. Grupo como máquina de potencia. Potencia de afecciones y las

afecciones son aquello independiente del sujeto. Acá se juega la capacidad de afectar y ser afectado. No de lo que "yo" produzco sino lo que yo produzco con el otro que me roba, y robando yo. El agenciamiento máquina habla de un grupo descontrolado y por eso es productivo. Es descontrolado en el sentido de que sus propias producciones no están previstas, no preceden al agenciamiento mismo.”⁷⁷

La noción de Caldeamiento

Explicada por Blatner:

“El caldeamiento es la actividad por medio de la cual los individuos alcanzan gradualmente la espontaneidad. Puede contener una amplia variedad de elementos, desde la identificación y esclarecimiento de un problema hasta el desarrollo de un ambiente de apoyo emocional por medio de la generación de confianza, cohesión grupal y una sensación de seguridad que permita la experimentación.

El caldeamiento es útil en sí mismo, si bien no es posible describirlo en detalle, porque ello entraña el conocimiento de su "secreto". Esto quiere decir que debe realizarse de acuerdo con el estilo cognitivo y emocional, temperamento, intereses, imaginación y otros elementos de la individualidad de cada persona.”⁷⁸

La noción de Imaginario grupal

Creada por Didier Anzieu en 1964, para designar las construcciones grupales producto de la puesta en común de las imágenes interiores y de las angustias de los participantes. Incluye la producción de rituales, mitos e ideas. Todo grupo, desde la perspectiva psicoanalítica, requiere la creación de un imaginario para constituirse como tal. Anzieu desarrolla por primera vez la idea de imaginario grupal en dos conferencias de 1964 y 1965. Si bien la noción de imaginario grupal era "bastante imprecisa", abría nuevas orientaciones del pensamiento acerca de los fenómenos de grupo. El concepto de imaginario grupal en Anzieu está especialmente influido por la concepción de Lacan sobre lo imaginario, lo simbólico y lo real. Tiene particular importancia la concepción de la fase del espejo en cuanto a la relación entre las vivencias de fragmentación y falta de unidad del Yo corporal y la devolución especular de una imagen completa como momento estructurante para el psiquismo. Anzieu encuentra una equivalencia en la relación sujeto-grupo. Sin embargo desarrolla la hipótesis del imaginario grupal en discusión con las ideas de Lewin sobre la psicología de los pequeños grupos. Anzieu reconoce el aporte de Bion en relación al abordaje de los fenómenos emocionales que favorecen u obstaculizan la tarea grupal. Este aporte es uno de los primeros que exploran la dimensión de lo imaginario en los grupos. Bion describe estos fenómenos como supuestos básicos. Plantea que el funcionamiento de un grupo de trabajo (es decir aquel que actúa para modificar racionalmente la realidad, y que por tanto se propone una tarea manifiesta), se ve obstaculizado, diversificado o asistido por un

clima emocional subyacente. El objetivo del supuesto básico es evitar la frustración inherente al aprendizaje por experiencia. Otro antecedente importante es el trabajo de 1963 de J. B. Pontalis: "El pequeño grupo como objeto". Cuando las personas se agrupan, con distintos objetivos, aparecen sentimientos, deseos, miedos y angustias, emociones que facilitan u obstruyen la realización de la tarea manifiesta. La hipótesis de Anzieu es que entre el grupo y la realidad, entre el grupo y él mismo, entre el grupo y el individuo, existe, además de la relación establecida por la interacción de las llamadas fuerzas reales, una relación imaginaria que explica distintos fenómenos y procesos, no determinados por los objetivos manifiestos de la actividad grupal.

La noción de Grupo de trabajo

Según W.R. Bion⁷⁹

Espero mostrar que el adulto, en su contacto con las complejidades de la vida de grupo, recurre, en forma que podría ser una regresión masiva, a mecanismos que M. Klein describió (1931, 1946) como típicos de las fases más tempranas de la vida mental. El adulto debe establecer contacto con la vida emocional del grupo en que vive... Una parte esencial de su regresión consiste en la creencia de que un grupo existe como algo distinto de un agregado de individuos y también son partes de su regresión las características que el individuo atribuye al supuesto grupo. Alimenta la fantasía de que el grupo existe por el hecho de que la regresión implica para el individuo una pérdida de su "particularidad individual" (Freud, 1921, pág. 9), que no se diferencia de una despersonalización, y, por tanto, le impide observar que el grupo es un agregado de individuos. De esto se deduce que si el observador estima que hay un grupo, los individuos que lo componen deben haber experimentado esta regresión...

El grupo de trabajo: En cualquier grupo pueden encontrarse rasgos que revelan una actividad mental. Aunque sea en forma casual, todo grupo se reúne para "hacer" algo: cada miembro coopera en dicha actividad de acuerdo con sus capacidades individuales. Esta cooperación es voluntaria y depende del grado de habilidad sofisticada que el individuo posea. Sólo pueden participar en tal actividad los individuos que tienen años de entrenamiento y una capacidad para la experiencia que les ha permitido evolucionar mentalmente. Dado que esta actividad va aparejada a una tarea, se halla ligada a la realidad, sus métodos son racionales y, en consecuencia, aunque sea en forma embrionaria, científicos. Sus características son similares a las que Freud (1911) atribuyó al yo. A este aspecto de la actividad mental en un grupo lo llamo Grupo de Trabajo. Este término comprende sólo una actividad mental de una naturaleza particular y no a la gente que se entrega a ella."⁸⁰

La noción de 'Yo Piel' de Anzieu en el Grupo

Todo grupo tiene, de acuerdo a Anzieu, una envoltura gracias a la cual los individuos se mantienen juntos. Dicha envoltura es como una membrana que presenta dos caras. Una mira hacia la realidad externa, física y social, y hacia los otros grupos, teniendo en cuenta las reglas, normas, rituales, prácticas e ideas que

los organizan. Esta cara externa funciona como barrera protectora y regula los intercambios con el exterior. A través de su cara interna, la envoltura grupal permite el establecimiento de un estado psíquico transindividual que propone llamar un Sí-mismo de grupo. El grupo tiene así, un Sí-mismo propio. Este Sí-mismo es imaginario, es el continente en el interior del cual va a activarse una circulación fantasmática e identificatoria entre las personas. En palabras de Anzieu:

*"Una emoción común se apodera a veces de ellos (los miembros del grupo) y les aporta impresión de unidad; de vez en cuando ciertas emociones luchan entre sí y desgarran el grupo; en otras algunos miembros se cierran y se defienden contra la emoción común que sienten amenazante, mientras que los demás se abandonan con resignación alegría y frenesí..."*⁸¹

Díaz Portillo explica:

*El grupo se representa como un cuerpo unido o dividido: lo componen unos miembros, un jefe (cabeza); dispone de un espíritu (espíritu de cuerpo): la ideología. La metáfora del "cuerpo grupal" define una frontera, afirma una identidad de pertenencia y la solidaridad orgánica común de la realidad psíquica de los miembros del grupo. La ficción del grupo indiviso está al servicio del principio de placer y de la fantasía de omnipotencia. Los preceptos como: "amaos los unos a los otros", "la unión hace la fuerza", son exhortaciones a no dejarse invadir por la angustia persecutoria. La angustia depresiva "no llegamos a nada", "no somos buenos para nada" se expresa y tolera con mayor facilidad en estas condiciones. La identificación con el objeto amado y perdido es el medio más seguro y antiguo de superar su pérdida reincorporándolo. Un agregado humano se transforma en grupo cuando se genera una envoltura que mantiene juntos a los individuos. La envoltura grupal es un sistema de reglas, se instaura por la proyección al grupo de las fantasías, imagos y tópica subjetiva de los miembros. Pero la realidad interna inconsciente es individual. El grupo produce una trama simbólica que lo hace perdurar, condición necesaria, pero no suficiente..."*⁸²

y, en la misma línea, según Bartra:

*"teorizaciones metapsicológicas que definen el Yo como el desarrollo en el niño de una representación figurada de sí mismo a partir de la experiencia de la superficie de la piel. Ésa es la definición del "Yo-piel" que hace el psicoanalista Didier Anzieu, quien temeroso de que la psicología se convierta en la parienta pobre de la neurofisiología» intenta ubicar la conciencia del Yo en la piel, un hecho originario tanto biológico como imaginario. Para Anzieu el Yo-piel es una realidad de orden fantasmático, una estructura intermedia entre el cuerpo, el psiquismo, el mundo y los otros."*⁸³

En Abismos de la mirada, Lorena Amorós Blasco dice:

*"conviene poner de manifiesto, la naturaleza fronteriza, marginal' que posee la piel, la cual actúa como 'superficie del yo', como ámbito en el que se efectúa el reconocimiento de este yo. Y, en palabras de Pedro A. Cruz, «hasta tal extremo su función de enmarque es importante para la realización de dicho autorreconocimiento -la identidad, no se olvide, es, en sí misma, una experiencia de lo marginal-, que, como manifiesta Anzieu, "perder la piel es perder sus límites, perder la cohesión de los fragmentos que lo constituyen, perder el sentimiento de identidad'»". Límites, pérdida de los límites, de las fronteras preestablecidas, pero ¿cómo se manifiesta esto en el arte y particularmente en la representación del yo?"*⁸⁴

Psicodrama y creatividad

“El psicodrama y sus métodos complementarias pueden ser concebidos como medios para el fomento de la creatividad en individuos y grupos. Esto implica una progresión lógica entre ideas conexas, que puede ser de utilidad para explicar la operación del psicodrama. En primer término, la creatividad es reconocida como un valor importante. Muchos problemas personales y colectivos se agudizan debido a que la gente evita enfrentarlos o recurre a soluciones anacrónicas, conductas que a su vez son producto, al menos parcialmente, de la falta de habilidades para el pensamiento creativo.

En segundo término, el mejor medio para promover la creatividad es promover la espontaneidad, dinámica psicológica y social.

En tercer término, la espontaneidad implica la temeridad y libertad de improvisar, lo cual precisa por su parte de un contexto esencialmente lúdico.

En cuarto término, espontaneidad y creatividad aumentan cuando es posible activar la acción física, la imaginación y las interacciones grupales...”⁸⁵

Aportes de la Retórica Icónica

Historia, Crítica y Aplicaciones Pedagógicas⁸⁶

“En su forma más elevada la obra de arte es un mensaje, y si bien tienen razón, sin duda, quienes afirman que una forma correcta, sugestiva y enérgica es condición indispensable para la transmisión efectiva del mensaje, no menos la tienen también quienes afirman que una forma, por perfecta que sea, carece de sentido si no está animada por un mensaje determinado” Arnold Hauser: Teorías del Arte ⁸⁷

La persecución constante de modos didácticos que colaboren en la generación de individualidades expresivas nos ha llevado a situar a la ejercitación retórica en un lugar central dentro de la enseñanza ya que con este tema abordamos de lleno la cuestión semántica, que atañe a la comunicación visual en todos sus modos, relativa a la capacidad de una imagen de transmitir un mensaje, es decir el cómo, a partir de los elementos plásticos, pueden construirse discursos visuales que transmitan eficazmente aquellos sentidos que los motivaron, del modo más eficiente posible, con la mayor elocuencia.

- *La Retórica pone en el centro de atención la idea misma de lenguaje, obliga a la reflexión en torno a las nociones capitales de la teoría de la comunicación pero esa reflexión en nuestro caso tiene carácter eminentemente visual, por lo que privilegiamos todo aquello que contribuya a “pensar en imágenes”.*

Hemos analizado el vasto material teórico producido durante las tres últimas décadas del siglo XX y, sin dejar de observar su importancia y valor, realizar una reducción y síntesis de carácter didáctico.

Elementos para su historia

La retórica nació a partir de la 'socialidad más desnuda' afirmada en su brutalidad fundamental, la de la posesión territorial (procesos de propiedad, 485 a. C. en colonias griegas). Desde aquel momento evolucionó pasando por Gorgias, Platón, Aristóteles, Cicerón, Donato y Prisciano, los Jesuitas, en conflicto siempre con la Lógica, la Gramática y la Poética por el liderazgo de la meditación sobre el lenguaje, hasta que pierde en el siglo pasado gran parte de su autoridad por, entre otras causas, la orientación romántica que desecha las normas en aras de la expresión genuina y directa (si es que existe).

Despojada la burguesía de la acción política, se ve frustrada y recurre entonces a aquello misterioso, irreal, a lo fantástico, lo extraño y dará paso a un nuevo modelo, el del intelectual romántico, que condena la razón y encuentra en el arte consuelo a su frustración.

Pero, y no sólo con respecto a lo visual, fue felizmente recuperado por la Semiología y la Teoría de la Comunicación siendo Roland Barthes quien, en 1964, analizando un mensaje publicitario funda las bases de una Retórica de la Imagen.

Debemos agregar que es en el terreno publicitario donde la retórica juega un papel primordial ya que es, en la mayoría de los casos la herramienta que regula, intencional y conscientemente, el discurso, debido a eso gran parte de los estudios se dedicaron a la publicidad.

Dentro de la Retórica se destaca la contribución del Grupo de Lieja o Grupo μ , que realizó una sistematización de los recursos retóricos. Esta tendencia de investigación vincula la Retórica a la Lingüística, a la Semiótica y a la Poética devolviéndole la importancia y la actualidad que había perdido después del Renacimiento, y se centra en la teoría de las figuras del discurso.

El tópico no es nuevo, fue tratado ya por los griegos, pero sólo con respecto a los mensajes verbales, y está, quizá, "gastado" ya que a partir del Romanticismo ese "arte de la palabra fingida" fue peyorizado y desechado a favor de la espontaneidad y originalidad. Pero, y no sólo con respecto a lo visual, fue felizmente recuperado por la Semiología y la Teoría de la Comunicación siendo Roland Barthes quien en 1964, analizando un mensaje publicitario, funda las bases de una Retórica de la Imagen.

Además, la conjugación de sus estudios con la lingüística post-saussuriana y el psicoanálisis laciano permitieron importantísimos avances. Debemos agregar que es en el terreno publicitario donde la retórica juega un papel primordial ya que es, en la mayoría de los casos la que regula, intencional y conscientemente, el discurso, debido a eso gran parte de los estudios se dedicaron a la publicidad pero fueron posteriormente rescatados para analizar imágenes de corte expresivo.

Retórica e Imagen

A continuación realizaremos un necesario análisis introductorio a los dos conceptos: retórica e imagen.

Comencemos por una consideración sobre la Retórica, para esto es necesario hacer una aclaración capital: la retórica nació y fue durante no menos de veinticuatro siglos, en occidente, el metalenguaje (lenguaje que estudia al lenguaje) del discurso verbal, es decir que la connotación lingüística que trae el concepto de Retórica es, además de inevitable, fundante de su práctica. Por eso debemos tener siempre presente ese origen y considerar que el pasaje a la imagen de una práctica tan consolidada en otro campo presenta una serie de problemas y salvedades necesarios.

Si bien todos tenemos una idea aproximada de lo que abarca este metalenguaje vamos a dar un breve pantallazo a los aspectos comprendidos por la Retórica. Para ello apelaremos al texto de Roland Barthes: “La Antigua Retórica”⁸⁸

*“La retórica comprendió en las distintas épocas varias prácticas:
una técnica, arte de la persuasión, conjunto de reglas cuya aplicación permite convencer;
una enseñanza de rápida inserción en las instituciones;
una protociencia, campo de observación y clasificación de ciertos fenómenos;
un cuerpo de prescripciones morales cuyo fin es vigilar los desvíos del lenguaje pasional;
una práctica social, ya que permite a las clases dirigentes asegurarse la propiedad de la palabra.”*

La amplitud del fenómeno, su fecundidad en tantos aspectos no dio lugar, sin embargo, a ninguna interpretación histórica, desborda la ciencia y la historia al punto de cuestionarlas. La retórica nació a partir de la 'socialidad más desnuda' afirmada en su brutalidad fundamental, la de la posesión territorial (procesos de propiedad, 485 a C. En colonias griegas). Desde aquel momento evolucionó pasando por Gorgias, Platón, Aristóteles, Cicerón, Donato y Prisciano, los Jesuitas, en conflicto siempre con la Lógica, la Gramática y la Poética por el liderazgo de la meditación sobre el lenguaje, hasta que pierde en el siglo pasado gran parte de su autoridad por, entre otras causas, la orientación romántica que desecha las normas en aras de la expresión genuina y directa (si es que existe). Sus evaluaciones muestran la ambigüedad actual del fenómeno: objeto prestigioso de inteligencia y penetración que una

civilización montó para clasificar y pensar su lenguaje, objeto de poder, centro de conflictos históricos.”

Hasta aquí hablamos de la retórica como herramienta para manejar, usar, un código, y aquí comienza nuestro problema: ¿puede la imagen, representación (la copia) producir verdaderos sistemas de signos?... ¿puede concebirse un código analógico?

Estamos aquí nuevamente siguiendo a Roland Barthes pero esta vez en su texto “Retórica de la imagen”⁸⁹

“Los lingüistas consideran a la analogía ajena al lenguaje pero también la opinión corriente considera a la imagen como lugar de resistencia al sentido, se entiende a la imagen por un lado como pobre respecto a la lengua, y por otro demasiado rica para ser agotada por la significación.”

Barthes se pregunta, y nosotros con él: ¿De qué modo la imagen adquiere sentido? y somete a una imagen publicitaria a “un análisis espectral de los mensajes que pueda contener” y explica dos conceptos importantes, son estos

Denotación: *alude al mensaje literal, la imagen denotada es la que comprendemos privados de casi todo saber cultural, cuando sólo reconocemos objetos, cuando la relación entre uno de los componentes del Signo, a saber el significante (elemento material del mensaje que representa a un elemento del referente) – el otro recordamos es el significado (el concepto o idea representado por el significante y atribuido al elemento referencial) – y el referente (aquello representado) es casi “equivalente”, es decir sin ningún plus en el término discursivo, y oponiéndose:*

Connotación: *alude en cambio al mensaje simbólico, es el nivel cultural de la imagen, donde los distintos elementos (signos) remiten a significados sociales en tanto son regidos por convenciones de diverso grado y entonces la imagen en este nivel se halla codificada – aclaremos que la denotación pura es una categoría conceptual irrealizable ya que siempre percibimos desde saberes situados, desde connotaciones.*

Esta división entre niveles denotado y connotado de la imagen tiene carácter analítico ya que al leer una imagen difícilmente percibamos como distintos estos dos aspectos, más aún

“En la medida en que no implica ningún código... la imagen denotada desempeña una función en la estructura del mensaje icónico que podemos empezar a definir: la imagen denotada naturaliza el mensaje simbólico, vuelve inocente el artificio semántico muy denso de la connotación”⁹⁰

*Podemos también, siguiendo con el carácter analítico, anteponer a estos dos niveles de lectura uno más “primario” aún, el **perceptivo**, donde antes del reconocimiento de “objetos representados” (denotados) y sus “sentidos” (connotados) vemos solamente estímulos perceptuales, “elementos plásticos puros” anteriores a la significación.*

Volvamos a la connotación, Barthes hace otra apreciación importante:

“Lo que constituye la originalidad del sistema es que el número de lecturas de una misma imagen varía según los individuos... sin embargo la variación de las lecturas no es anárquica, depende de los diferentes saberes contenidos en la imagen (práctico, nacional, cultural, estético) y estos saberes pueden clasificarse.”

“Este campo común de los significados de connotación, es el de la ideología, que no podría ser sino única para una sociedad y una historia dadas... A la ideología general corresponden en efecto, significantes de connotación que se especifican según la sustancia elegida. Llamaremos connotadores a estos significantes y retórica al conjunto de los connotadores: la retórica aparece así como la parte significativa de la ideología... la retórica de la imagen es específica en la medida en que está sometida a las exigencias físicas de la visión... pero general en la medida en que las 'figuras' no son nunca más que relaciones formales entre elementos.”⁹¹

Figuras

Las figuras retóricas han merecido gran cantidad de reflexiones que podemos sintetizar en dos posturas principales:

- *la de Jacques Durand⁹², que construye partiendo de la retórica clásica, un inventario pormenorizado de las figuras posibles a partir de las operaciones retóricas y las relaciones entre los elementos que constituyen la proposición, que tiene la virtud de una gran claridad lógica pero a veces resulta difícil de aplicar, y estudiaremos más adelante y*
- *la de Christian Metz⁹³, que sin detenerse en las descripción de figuras particulares se ocupa de los grandes principios constitutivos del lenguaje según los estudios de Jakobson y la teoría del inconsciente de Lacan tematizando las cuestiones desde pares de nociones complementarias, a saber:*

*metáfora/metonimia,
paradigma/sintagma,
proceso primario/proceso secundario,
condensación/desplazamiento*

Ambas vertientes presentan interés para nosotros, la primera como herramienta didáctica ya que los conceptos de operación y relación resultan buenos disparadores para la elaboración de imágenes altamente connotadas. Pero debemos decir que cuando pretendemos seguir la taxonomía rigurosamente, algunas figuras resultan demasiado arduas de comprender y difíciles de concretar en imagen. Por eso daremos una síntesis de la clasificación de Durand que incluye las más usadas y claras figuras. La otra corriente de pensamiento en cambio, resulta útil para ubicar a la retórica dentro de un contexto más amplio y abarcador si bien pierde en ese caso parte de la aplicabilidad práctica en cuanto a la motivación operatoria es de utilidad en el taller cuando desde esa perspectiva leemos invariantes en la producción espontánea.

La teoría de las Megafiguras de C. Metz

Según Christian Metz, y contra una concepción estrecha de la retórica que la entiende como un “artificio artificioso” agregado al mensaje, las figuras retóricas, en especial la metáfora y la metonimia – según varios autores generadoras de las demás – aparecen como verdaderos puntos nodales del proceso comunicativo:

“Las figuras no son ‘adornos’ del discurso... No proceden esencialmente del ‘estilo’, son principios motores que van moldeando el lenguaje... las nominaciones primeras, los sentidos más ‘propios’ de todos sólo han podido fundarse en alguna asociación simbólica luego estabilizada, en alguna variante salvaje de la metáfora o de la metonimia, puesto que antes el objeto no tenía nombre... los primeros sonidos propios tuvieron que ser figurados a la fuerza, como el cua-cua de los niños...”⁹⁴

El autor propone, a partir de la bipartición de la lingüística de Jakobson y con puntos de relación con la teoría psicoanalítica de Lacan, pensar a la metáfora y la metonimia como: “clases de superfiguras, categorías de reunión: por un lado las figuras de la similitud, por el otro las de la contigüidad.”⁹⁵

Para pensar esto en función de la imagen debemos detenernos antes un momento en la cuestión de la pertinencia o no del concepto que entiende a las figuras como generadoras del lenguaje. A primera vista resulta tal vez excesivamente evidente que la imagen visual es 'figurativa' del objeto que nombra, es decir, que presenta una serie de analogías perceptuales con el objeto que permiten asociar el signo con la cosa significada, esta evidencia llevó según Barthes, a muchos teóricos a no considerar a la imagen como codificada, dado su carácter analógico, es decir por no poseer el sistema digital de la lengua.

Ya Saussure⁹⁶, fundador a principios de siglo XX de la lingüística moderna, padre de la noción de Signo como conjunto formado indisolublemente por significado y significante, opuso:

los sistemas digitales, aquellos en los que la relación del signo con su referente es totalmente gratuita y arbitraria (como la palabra, ya que sólo una convención define que le digamos manzana –o pomme, o apple - a la que se comió Eva) de

los sistemas analógicos, aquellos en los que la relación del signo con su referente es motivada (como la imagen, ya que ciertas características -forma, color u otras- de la que se comió Eva deben aparecer en su imagen para que la consideremos tal).

Podemos pensar que el carácter analógico de la imagen la eximiría de la necesidad de un principio metafórico o metonímico, o que la propia analogía es presencia del principio de similaridad que rige a la metáfora, los teóricos todavía lo discuten, pero Barthes salva la cuestión al leer en la imagen distintos niveles y ubicar en la connotación los procedimientos retóricos.

La clasificación de J. Durand

Según el autor la retórica pone en juego dos niveles del lenguaje: el lenguaje "propio" y el lenguaje "figurado" siendo la figura retórica el procedimiento que permite pasar de un nivel a otro, pudiendo analizarse como la transgresión (fingida) a una norma.

Citándolo:

"La figura retórica se define como una operación que partiendo de una proposición simple, modifica ciertos elementos de esa proposición; las figuras se clasificarán entonces según dos dimensiones:

*por una parte, la naturaleza de esta **operación***

*por otra parte la naturaleza de la **relación** que une los elementos variantes*

La operación se sitúa más bien en el nivel del **sintagma**; la relación, en el nivel del **paradigma**.
„97

Definimos *sintagma* como el conjunto de elementos seleccionados y combinados en una proposición dada y *paradigma* como la categoría, el conjunto de posibles opciones, del que se extrae cada elemento para conformar el sintagma. Por eso las relaciones sintagmáticas se producen siempre “en presencia” y las paradigmáticas “en ausencia”.

Ahora bien, hay dos operaciones fundamentales:

1. *adjunción*: suma de uno o varios elementos.
2. *supresión*: eliminación de uno o varios elementos.

Y dos operaciones derivadas:

3. *sustitución*: se analiza en una supresión seguida de una adjunción, se quita un elemento reemplazándolo por otro.
4. *intercambio*: comprende dos sustituciones idénticas e inversas.

Las relaciones posibles entre elementos son cuatro:

- A. *identidad*: (en este caso el paradigma incluye un solo elemento)
- B. *similitud*: (en este caso el paradigma incluye varios elementos)
- C. *diferencia*: (en este caso el paradigma incluye varios elementos)
- D. *oposición*: (en este caso el paradigma incluye dos elementos)

Con estas dos variables obtenemos una clasificación general de las figuras, que como veremos es útil pero con ciertas reservas dado que algunas figuras resultan inoperantes o confusas en la imagen. De todos modos rescatamos la pertinencia de la clasificación y su utilidad ya que como dice Victoroff en La Publicidad y la Imagen: “ Como, en el fondo toda retórica no es más que una nomenclatura de las diversas maneras mediante las cuales se logra una originalidad, la aparición de una retórica formal ha de facilitar sobremanera la tarea del creador.”

Inconvenientes y dificultades

El tópico nos enfrenta con una doble serie de inconvenientes, los derivados de la bibliografía y los derivados de la práctica áulica, que reseñamos sintéticamente:

Respecto del material analizado encontramos dos dificultades importantes, la primera: la cantidad de clasificaciones diferentes realizadas en torno a las figuras, que producen para cada una de ellas una definición diversa y generan confusión.

La segunda: el problema de la permanente imbricación de la palabra para completar la consecución de las figuras, como es el caso de la pormenorizada clasificación realizada por Jacques Durand, quien logra reconocer todas las figuras clásicas en la publicidad pero con la condición de considerar el conjunto imagen-texto como unidad.

En cuanto a la aplicación didáctica las mayores dificultades son las siguientes: sigue presente en el imaginario de algunos alumnos una visión peyorativa de la retórica en tanto construcción (metalingüística) opuesta al espontaneísmo (de corte romántico). La terminología técnica, especialmente la denominación de las figuras, dificulta la incorporación o, en algunos casos, el reconocimiento de su práctica.

La generación de figuras retóricas en la imagen, al ejercer una fuerte fascinación en tanto mecanismo de juego “vistoso” a veces reduce la operación voluntaria y conscientemente sobre el sentido, más allá de la “sorpresa visual”.

Aportes del análisis desde Géneros y Estilos

Consideramos a los Estilos y a los Géneros como particulares conjunciones de modos de representación, factores tonales, cromáticos y formales y aplicación de figuras retóricas. La descripción o clasificación de obras de taller siguiendo criterios estilístico-genéricos permite relacionarlas con grupos mayores y auspicia en el autor la toma de decisiones respecto de connotaciones buscadas. También instituye un posible criterio de lectura y discusión en el grupo que funciona experimentalmente como muestra de recepción. He comprobado que al expresar verbalmente las intenciones expresivas los alumnos privilegian en muchos casos posiciones genéricas y/o sus subversiones.

Los Géneros Discursivos en la imagen

En primera instancia debo aclarar que nos alejamos aquí de las definiciones de género tradicionales de la pintura en que:

“Uno de los criterios de clasificación más recurrentes en el campo del estudio de las artes se refiere a la distinción de las obras a partir de la pertenencia a un género, entendiendo como tal la representación de un motivo particular, generalmente definido como tema (figura humana, naturaleza muerta, paisaje, escenas de la vida cotidiana, etc.), como lo hace Gombrich cuando afirma: “ El género de pintura en el que Brueghel se concentró fue el de las escenas de las vidas de los campesinos” (Gombrich, E.: 1999). En otros casos, no es poco frecuente encontrar también bajo el rubro género, el criterio que alude a la tradicional diferenciación de las artes que considera básicamente un conjunto de soportes, materiales y técnicas (pintura, escultura, grabado, etc.).”⁹⁸

Para una definición operativa y siguiendo a Bajtin⁹⁹ el género es un “horizonte de expectativas” porque para el productor define los usos sociales esperables de su mensaje y para el receptor anticipa el rango de reacciones provocadas por el mensaje. Este concepto resulta a los tesisistas altamente útil para ayudar a pensar sus intereses como productores.

El Género según Oscar Steimberg¹⁰⁰ es un conjunto relativamente estable de rasgos discursivos, que trasciende:

- la acotación temporal histórica,*
- la diferenciación de soportes, materiales y técnicas,*
- las modalidades de representación particulares de los sujetos (estilos).*

Las características fundamentales del Género:

- sirve para vincular diversos intereses*
- es transhistórico (cada género vive siempre)*
- forma sistema en sincronía (todos los géneros se dan simultáneamente)*
- posee normas y características que lo definen, guardan una identidad propia por la cual los distinguimos de otros*
- necesita referencias intertextuales (otros discursos que los califiquen)*

El Cliché

Cuando una referencia intertextual es demasiado usada se convierte en cliché: lugar común, por ejemplo: noche lluviosa, luna semioculta, puertas chirriantes, antigua casona... decimos “una de terror”

El cliché garantiza reconocimiento pero pierde fuerza e interés, es predecible, ¡aburre!

La Paradoja resultante puede expresarse así: Si un mensaje no apela a los usos propios del género no se puede clasificar, reconocer, pero si abusa de esos usos, y se vuelve cliché, es aburrido y predecible

Antigénero e Hibridación

Se llaman “antigénero” las obras que producen la ruptura del paradigma de género, que quiebran la previsibilidad. El caso límite es el de las obras de vanguardia.

Nuestra contemporaneidad se caracteriza por la hibridación de los géneros y esta circunstancia abona las discusiones que tienen lugar en el Taller.

En palabras de Tzvetan Todorov:

“no es sólo que, por ser una excepción, la obra presupone necesariamente una regla; sino también que, apenas admitida en su estatuto excepcional, la obra se convierte, a su vez, gracias al éxito editorial y a la atención de los críticos, en una regla... que la obra ‘desobedezca’ a su género no lo vuelve inexistente... la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida”¹⁰¹ [Todorov, T. (1988)].

Los Estilos Históricos

Según Bonnin:

“Las definiciones de estilo han implicado por su parte, en sus distintas formulaciones, la descripción de conjuntos de rasgos que, por su repetición y su remisión a modalidades de producción características (también segmentales y temporales), permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo medio, lenguaje o género... el estilo, cuyas definiciones empíricas (las surgidas del uso y la pertenencia estilística) suelen partir de la impugnación o el desconocimiento del estilo del otro; las coincidencias se registran, cuando esto ocurre, sólo en el interior de cada partido de estilo; o entre las construcciones de la teoría, especialmente cuando se ha establecido ya una distancia histórica.”¹⁰²

Dentro en el campo de las Artes Visuales también se ha cuestionado por la forzada homogeneidad asignada a los estilos. Desde la Historia de Arte, Arnold Hauser¹⁰³ da un claro ejemplo: “¿Pero es que puede hablarse todavía de una unidad estilística del Barroco? De un ‘estilo de época’ unitario que domine en toda ella, propiamente no se podría hablar nunca, pues en cada momento hay tantos estilos diversos cuantos son los grupos sociales que producen arte”.¹⁰⁴

Estilos en Taller

Pero a los efectos didácticos, confrontar una obra de alumno con grandes paradigmas, (nobleza obliga: convenientemente relativizados) sirve para clarificar las posiciones de autor, relacionar lo propio con los usos consensuados socialmente que acarrear, inevitablemente, sentidos segundos, es siempre provechoso en taller. Considero nuestra obligación docente el explicitar esos contactos para poner en discusión los efectos con las intencionalidades de autor (a eso nos referimos más adelante al

reclamar eclecticismo como virtud docente) subrayo aquí una obviedad: la posición docente ecléctica implica indefectiblemente la no jerarquización ni privilegio de formas estilísticas, sino la llana, descriptiva y equitativa denuncia de su existencia.

⁷¹ (Morales Ulloa, 2005)

⁷² (Pampliega de Quiroga, 2001)

⁷³ Introducción al concepto de Grupo, coordinado por R. Varela y M. Basterrechea , FBA-UNLP 1994; “*Subjetividad - grupo- interdisciplina*” coordinado por R. Varela, FBA-UNLP 1998.

⁷⁴ “*Escenas temidas en la interdisciplina*” coordinado por G. Savio en 2000. “*Escenas de mujeres*” coordinado por M. Basterrechea, 2003.

⁷⁵ entre los años 1997 y 1999 colaboré como co-coordinador de grupos en la cátedra a cargo del Dr. Varela, dirigidos a alumnos de cine y dirección orquestal FBA-UNLP.

⁷⁶ en ese entorno realizamos el trabajo: Varela Rolando César, Grassi María Celia, Basterrechea María Josefina, Álvarez Alicia, Pérez María Teresa, Anguio Bibiana, , Laspiur Analía, Zingarelli Carla Valeria, Greco Liliana: “*El Grupo – Filmación, un modelo pedagógico en abordaje grupal*” en: Costa, I., Arturi, M. y Leguizamón, M.: *Anales del Encuentro 2000 de Investigación en Arte y Diseño de la U.N.L.P. Noviembre 2000*

⁷⁷ (Pavlovsky, E. y Kesselman, H.)

⁷⁸ (Blatner, 2005) pag 83.

⁷⁹ (Bion, 1980)

⁸⁰ (Bion, 1980) pag 115 a 117.

⁸¹ (Anzieu, D. y Martin, J., 1971)

⁸² (Díaz Portillos, 2000) pag 83.

⁸³ (Bartra, 2006) pag 150

⁸⁴ (Amorós Blasco, 2005)

⁸⁵ (Blatner, 2005) pag 69.

⁸⁶ este trabajo actualiza problemas tratados en: ANGUIO Bibiana: “*Retórica Icónica: Historia, Crítica y Aplicaciones Pedagógicas*” Publicación para el Seminario curricular homónimo correspondiente al módulo de Artes Visuales del Profesorado en Artes Convenio I.U.N.A.- Gob. La Pampa. Septiembre 2000

⁸⁷ (Hauser A. , 1961) pag.24

⁸⁸ (Barthes R. , 1974)

⁸⁹ (Barthes R. (., 1970)

⁹⁰ *idem*

⁹¹ *idem*

⁹² (Durand J. , 1976)

⁹³ (Metz, 1977)

⁹⁴ (Metz, 1977) pag 138-9

⁹⁵ (Metz, 1977) pag 146.

⁹⁶ (De Saussure, (1911) 1985)

⁹⁷ (Durand J. , 1976)

⁹⁸ esto lo trabajamos en: Moneta, R.; Burré, M.; Anguio, M.: ‘Alcance de los Géneros Discursivos en la Enseñanza del Lenguaje Visual’ Eniad 2002 Facultad de Bellas Artes. U.N.L.P.

⁹⁹ (Bajtín, 2003)

¹⁰⁰ (Steimberg, 1998)

¹⁰¹ (Todorov T. , 1988)

¹⁰² (Bonnin)

¹⁰³ Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Editorial debate, S.A. Madrid. 1998.

¹⁰⁴ Moneta, R; Burré, M; Anguio, B: “*Hacia una resignificación de la palabra Estilo*” Encuentro Nacional /2001 de Investigación en Arte y Diseño Facultad de Bellas Artes – U.N.L.P

Conclusiones:

Qué se puede enseñar a pintar: la cuestión del “Modelo”

Si entendemos el arte como una forma de la comunicación, los aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos adquieren la máxima importancia. No entendemos un “ojo puro”, siempre la mirada está preñada de una carga cultural, según Santaella y Nöth:

“Gombrich (1960) enfatiza el rasgo de convencionalidad en las pinturas y concuerda con el pintor Constable, para quien “el arte de ver la naturaleza es algo tan factible de adquirirse como el arte de leer los hieroglíficos egipcios” . En su concepción teórica, los pintores nunca tuvieron la “óptica natural” de un “ojo inocente”. Al revés de esto, como muestra la historia de la pintura, su visión del mundo siempre estuvo determinada y mediada por aquello que Gombrich define como schemata -el modo estilístico y otras convenciones-, o, como dirían los semiólogos, códigos de la percepción y representación. A partir de estas premisas, Gombrich concluye que “la frase ‘el lenguaje del arte’ es algo más que una mera metáfora”.¹⁰⁵

El problema consiste en cómo enseñar sin incorporar mandatos¹⁰⁶, sin imponer posiciones ni desde la violencia de la imposición de verdad, ni tampoco y mucho menos, desde la seducción idólatra, sin que este aprendizaje quede preñado con algún mandato que atente contra la subjetividad.

¿Cómo se conduce y se acompaña un taller que dé cuenta de un alumno entendido como singularidad? ¿Qué metodología es lo suficientemente amplia para permitir el acompañamiento de alumnos que pueden tener bloqueos, dificultades para expresarse?¹⁰⁷ ¿Cómo lograr también involucrarse? ¿Cómo producir significación recreada, permanente, nueva y constante?

Y esta es la gran deuda, conducir una producción de subjetividad, acompañarla desde una posición alerta y crítica¹⁰⁸, ver dónde hay bloqueos, como se destraban, detectar tempranamente las manifestaciones más genuinas del alumno.

Involucrarse en poner en superficie una mirada, una opinión del mundo y que esa mirada dé cuenta de la construcción de subjetividad y de la historia personal, no es tarea fácil.

No es fácil pero sí imprescindible, porque se atribuye la crisis actual de los establecimientos educativos vinculados a las producciones artísticas a la crisis de las vanguardias, cuando en realidad el autoritarismo de los grandes mandatos

grecolatinistas, naturalistas, realistas o de las vanguardias también bloqueaban el desarrollo, dicho por Colombres:

Se puede ver en la postmodernidad una nueva forma de vanguardia, otra moda intelectual, una total despreocupación por el destino de nuestros pueblos para librarse al más puro hedonismo, e incluso identificarla con esa tendencia, tan denunciada tiempo atrás por Marcuse... pero sería quedarse sólo con el lado negativo de un fenómeno que también presenta vetas positivas, más allá de la circunstancia de que esta crisis del discurso hegemónico nos abre una importante coyuntura histórica. Al amainar el bombardeo ideológico, el oleaje de los ismos, se hace más fácil reconstruir nuestra conciencia fragmentada. Ciertos planteos de la posmodernidad parecen incitar al diálogo fecundo de civilizaciones como alternativa al soliloquio de una civilización, o al menos llamar la atención sobre la existencia de otras identidades a las que se debe respetar y rescatar.

*Si no corresponde aún en nuestro caso, por lo que ya se dijo, hablar de posmodernidad, el fenómeno de la posmodernidad europea bien puede contribuir a nuestra modernidad no sólo por la coyuntura propicia a que nos referimos, sino también por la **misma** oposición que se da entre ambas.¹⁰⁹*

El arte desarrollado genuinamente, es uno de los únicos reductos donde se da cuenta de las imago mundis¹¹⁰ particulares. Nadie que no tenga opinión de las cosas puede pintar, se necesita involucrarse, se necesita reconocerse.

Para que el alumno esté incentivado hay que descorrer el velo de la gran trampa: el "qué" y el "cómo" pintar.

El Modelo, una articulación de objetos que ya configura un relato impuesto desde fuera, está subrepticamente impregnado de una determinada estética, implica una mirada, la condiciona.

La recurrente pregunta "qué pintar", no es el problema. La gran preocupación es "cómo" pintar. Los "qué" son siempre los mismos, Es el "cómo" lo que da cuenta de la personalidad del que produce.

Si a cargo de un taller no se tiene el suficiente eclecticismo, no se manejan todos los códigos y usos de la historia de las producciones visuales, es muy difícil tener amplitud para acompañar. Sin esta comprensión se corre el riesgo de caer en el otro extremo, la "expresión libre" del primer día de clase, sin reflexión ni crecimiento.

Pero, como sabemos bien, la ignorancia no puede ser un criterio de elección. No se puede pintar de cierto modo porque se ignoran otros, hay que dotar de habilidades, destrezas y capacidad.

¿Qué se puede enseñar a pintar? Los códigos y usos visuales ya instalados, especialmente aquellos que contribuyeron en el lenguaje plástico contemporáneo. Se pueden enseñar técnicas, materiales, soportes y herramientas. ¿Cuáles? Todas las que

constituyen los códigos visuales históricamente institucionalizados. Pero, y aquí lo importante, situándolos y relativizándolos a su situación de origen.

Obviamente el alumno desarrollará con profundidad lo más adecuado para la producción de significación que busca manifestarse. Se requiere primero un involucrarse en la búsqueda de producción de sentido, incentivado este deseo, la manifestación visual emerge de la persecución de un código congruente.

Que el “qué” no interfiera en la producción y el “cómo” que sea nada más que un tránsito de aprendizaje a la búsqueda de la construcción de una manifestación expresiva singular.

Relaciones entre docencia –investigación y producción

En el caso particular de los lenguajes artísticos la relación entre su enseñanza, la investigación y la producción y consecuente consumo posee características peculiares que la distancian de otras áreas no dedicadas a la producción simbólica y merecen una consideración especial.

Enseñar y aprender los modos de decir estético implica necesariamente la producción de discursos que aúnan cualidades expresivas y comunicacionales. Esto hace que la investigación esté presente ya en los procesos de adquisición del lenguaje y por tratarse de discursos que apelan a las capacidades sensoriales recibe natural y necesariamente la evaluación propia de la recepción. De esta manera el aprendizaje es a su vez investigación de posibilidades expresivas y produce realizaciones capaces de ser evaluadas por la comunidad.

La transmisión misma del conocimiento que comprende a las producciones de sentido implica trabajos interdisciplinarios con la necesaria presencia de un espacio investigativo. La ‘extensión’ en su sentido universitario es casi la singularidad de un modo de conocimiento como el arte con respecto a otras áreas, dada que toda la producción artística por ser un modo de conocimiento sensorial debe ser sometida a la evaluación de la comunidad toda.

La producción de saber en Arte determina un nivel de especificidad absolutamente diferenciado de otros saberes, que puede sintetizarse entendiendo la transmisión de conocimiento como incentivo de la producción de subjetividad, la investigación como

creación y producción artística y la extensión a la comunidad como el mejor espacio de validación de aquellas.

El pensar la importancia de la producción de saber en Arte no puede ser ajeno a una consideración en torno al lugar que el saber ocupa en la cultura contemporánea. En las últimas décadas pensadores de diversas corrientes han tomado el propio saber como motivo de reflexión y esto se debe en gran parte a la explosiva difusión de información que los nuevos medios informáticos ponen al alcance de gran cantidad de personas a lo ancho del planeta. La actual disponibilidad de información, así como la profunda transformación de los sistemas de producción, han modificado las jerarquías, funciones y utilidades de cada una de las actividades humanas y la creatividad e innovación, constantes y conocidas para cualquier productor artístico, se están convirtiendo en cualidades indispensables en todas las labores profesionales. "Con el saber convirtiéndose en el recurso clave, la persona instruida se enfrenta a nuevas exigencias, nuevos retos, nuevas responsabilidades... tendrá que ser también menos exclusivamente "libresca" de lo que lo era bajo la educación liberal de los humanistas. Él o ella "necesitarán educar su percepción tanto como su capacidad de análisis" ¹¹¹

Estetas contemporáneos definen al Arte como "inventar el modo de hacer algo" y la investigación en Arte entonces debe convertirse en un exacerbado laboratorio donde se experimenten modelos de creatividad aplicables a la producción y la enseñanza.

El éxito de una investigación en Arte no se circunscribe a resultados que se expresan únicamente a través del lenguaje verbal. Es necesario considerar sus diversos registros, uno de los cuales es la propia producción cuando ésta tiene un carácter original o aporta nuevos modos de síntesis. Se entiende por original desde la producción artística todo aporte teórico, metodológico o interpretativo que altera de manera radical o parcial lo sabido anteriormente.

Intento de construcción metodológico:

Cuando se construye una linealidad desde el Expresionismo hasta nuestros días, encontramos la existencia de dogmas que, a la manera de las viejas academias,

esclavizan al alumno a través de una metodología de enseñanza coyuntural y aquellos no pueden producir sentidos singulares que se hagan cargo de lugares propios porque carecen de reflexión.

El desafío presente obliga a no quedar rezagado ante el inmenso desarrollo de los sistemas globalizados de comunicación masiva, en los que se construye una producción fragmentada, carente de ideología, acumulativa, y a colaborar en la generación de individuos sólidos, buscando singularidades expresivas y encargándose de identidades regionales que integren una producción simbólica universal donde lo regional e individual adquiera significado.

La concepción de que lo artístico es un modo de conocimiento, que posibilita al hombre comprender e interpretar el mundo y favorece el desarrollo y afianzamiento de la identidad se presenta como superadora y la investigación en arte entonces debe convertirse en un exacerbado laboratorio donde se experimenten modelos de creatividad aplicables a la producción y la enseñanza.

El arte, lejos de ser “ornamento de la cultura” es un permanente generador de modos de convivencia, vínculos y modelos sociales.

Respecto de los lenguajes no verbales el principal problema es lograr enseñarlo sin cargarlos de ideologías, brindar un taller proyectual donde sin ningún señalamiento dirigista se lo acompañe en la producción de sentido, para que el propio alumno vaya a la búsqueda de su género discursivo personal.

Eclecticismo del trabajo docente

Cabe precisar que parto de un principio irrenunciable: no asumir y sí cuestionar categorizaciones y divisiones clásicas y aún hoy dominantes entre teoría/práctica y arte/enseñanza.

A partir de lo anterior, la tarea docente a realizar, con el objetivo de generar una verdadera instancia superadora dentro de la formación artística visual, debe procurar las siguientes características necesarias e imprescindibles:

La más amplia, desprejuiciada y profunda cultura visual, que sin prevalencia de gustos o inclinaciones propias, innegables y necesarias para la constitución del docente como

sujeto, le permita enseñar, acompañar y fortalecer los procesos individuales de cada uno de sus alumnos en cualquiera que sea la opción discursiva de estos últimos.

La capacidad de involucrar campos conceptuales de desarrollo diferenciados, que atiendan la factible instrumentación de singulares producciones diversificadas, acorde a la creciente interdisciplinariedad de las concepciones estéticas contemporáneas.

La investigación aplicada a la producción, en lo que hace a la concepción, desarrollo técnico y materialidad de la obra.

Función docente en el acompañamiento de trabajos finales

Si bien comprendo y comparto que una asignatura proyectual del final del desarrollo curricular de la carrera debe exaltar y jerarquizar la producción personal del alumno, propiciando la adquisición de autonomía y originalidad discursivas, no puede soslayarse la importancia del rol docente en dicha etapa y su función, en modo alguno dirigista, debe ser planificada y organizada en vistas a la tarea y capitalizando la experiencia adquirida de manera explícita y comunicable.

Se acuerda con el valor del diálogo y la confrontación de juicios entre pares y con el cuerpo docente propiciando las metodologías requeridas para que dicho diálogo fructifique.

Un defecto metodológico no menor sería la omisión de recaudos, estrategias o mecanismos previstos por el docente para operar en momentos críticos, y no por ello menos frecuentes en los procesos de aprendizaje con una fuerte cuota de creatividad implícita como el que nos ocupa, a saber: la motivación, la superación de bloqueos o parálisis creativas y la reiteración inadvertida.

Entiendo que una propuesta correcta debe ser amplia, para dar cabida a todas las expresiones individuales, pero a la vez concreta y efectiva para ayudar a la consecución de dichas expresiones.

En cuanto al rol facilitador y coordinador del docente de taller, rol que propicio, no es contradictorio con que dicho docente deba estar en condiciones de dar (“brindar”) una clase, en la que la facilitación se vea materializada.

Respecto de la Evaluación, el mismo proceso interpersonal de la enseñanza-aprendizaje institucionalizado implica necesariamente la existencia de criterios extrínsecos explícitos al alumno, dado que sin éstos no es pensable ningún estándar institucional, lo que de ningún modo implica la aceptación o propensión a criterios subjetivistas del docente, basados en el gusto o preferencias del mismo.

Propuesta de Trabajo en Taller de Producción Pictórica

Como ejemplo de una concreción de los avances realizados en esta investigación presentaré a continuación el modelo de programa de trabajos que elaboré ¹¹² para el trayecto final de la Licenciatura en Artes Visuales, previo y preparador a la Tesina de graduación¹¹³, que en el presente ciclo lectivo se implementa de manera experimental en un curso de veinte alumnos a mi cargo. La misma se encuentra en estado de evaluación permanente, tanto por los alumnos, quienes periódicamente son consultados respecto de sus experiencias, como por el Director del presente trabajo.

Programa del Taller¹¹⁴

La Asignatura corresponde al QUINTO año de la Carrera Licenciatura en Artes Plásticas en orientación Pintura. Para su cursado se requiere la aprobación de Pintura Básica 3. Modalidad práctica; Sistema de promoción indirecta, completada con la Tesina. Carga horaria semanal de cuatro (4) horas reloj. Régimen de dictado: anual.

Introducción: *la nueva modalidad de trabajo continúa la labor desarrollada hasta el momento por la cátedra, introduciendo en este ciclo la formalización y documentación de las búsquedas personales de los licenciandos para facilitar de ese modo la dirección de sus tesinas al cabo de este taller.*

En el taller los alumnos desarrollarán sus propios proyectos, bajo la guía y supervisión del profesor. Se afianzará la coherencia entre medios y contenido de los mensajes, profundizando la identidad plástico-expresiva del estudiante, subrayando la autonomía y libertad de su discurso visual. Propiciaremos un espacio en el que se atienda a las

propuestas expresivas de alumnos que exceden, transgreden o lindan el marco propio de las disciplinas artísticas tradicionales. Se realizará la evaluación de proceso, desarrollo y presentación de la producción del alumno atendiendo a los objetivos pautados por él mismo en relación con su propuesta.

Fundamento ideológico:

Nadie que no tenga opinión de las cosas puede pintar, se necesita involucrarse, se necesita reconocerse. Para que el alumno esté incentivado hay que descorrer el velo de la gran trampa: el "qué" y el "cómo" pintar. El Modelo, una articulación de objetos que ya configura un relato impuesto desde fuera, está subrepticamente impregnado de una determinada estética, implica una mirada, la condiciona. La recurrente pregunta "qué pintar", no es el problema. La gran preocupación es "cómo" pintar. Los "qué" son siempre los mismos, Es el "cómo" lo que da cuenta de la personalidad del que produce.

¿Qué se enseña a pintar a lo largo de los talleres de Pintura I, II y III? Los códigos y usos visuales ya instalados, especialmente aquellos que contribuyeron en el lenguaje plástico contemporáneo. Se enseñan técnicas, materiales, soportes y herramientas. ¿Cuáles? Todas las que constituyen los códigos visuales históricamente institucionalizados.

En este **Taller de Tesina** el alumno desarrollará con profundidad lo más adecuado para la producción de significación que busca manifestarse. Se requiere primero un involucrarse en la búsqueda de producción de sentido, incentivado este deseo, pintar es fácil.

Objetivo específico para la Licenciatura

Desarrollo y consolidación de una manifestación discursiva pictórica singular, voluntaria y consciente.

Metodología

El trabajo durante el período abril-agosto se articulará en las siguientes actividades, que se presentan como motivadoras, todas ellas opcionales y reemplazables por propuestas individuales:

Como preparación a la tarea:

- *Encuesta sobre Modalidades personales del proceso creativo*¹¹⁵.

Como tareas iniciales opcionales motivadoras:

1. Respecto de la “familia pictórica”

- *análisis de imágenes de autores favoritos y autores rechazados.*
- *selección de rasgos plásticos dilectos en autores favoritos.*
- *aplicación voluntaria de rasgos dilectos en trabajos exploratorios.*
- *combinación de rasgos de diversos orígenes.*

2. Respecto de la propia producción

- *análisis de obra propia académica y libre.*
- *detección y concientización de invariantes estilísticas en la propia producción*
- *ejercitación voluntaria de rasgos invariables y exploración de sus posibilidades.*
- *combinación de rasgos favoritos de autores con invariantes propias.*

3. Respecto de la propia historia (dos posibilidades optativas)

a.-

- *selección de objeto simbólico propio, análisis del sentido.*
- *alteración expresiva del objeto para volver comunicable su sentido.*
- *reelaboración de objeto simbólico propio en nuevo objeto con capacidad comunicativa aplicando invariantes plásticas propias*

b.-

- *selección de imágenes autobiográficas, análisis del sentido.*
- *alteración expresiva de las imágenes para volver comunicable su sentido*
- *reelaboración de imágenes en secuencia narrativa con capacidad comunicativa y expresiva aplicando invariantes plásticas propias*

4. Paralelamente se propiciará la producción individual y/o grupal libre de obras disciplinares e interdisciplinares.

5. Toda la producción mencionada se acompañará de la memoria de trabajo: “Cuaderno de Bitácora”.

6. En forma paralela se realizarán lecturas comprensivas individuales de autores sugeridos según intereses propios (ver listado tentativo infra), con guías orientadoras que conformarán el sustento teórico de la producción.

7. Mensualmente se realizará una evaluación grupal compartida.

En el período septiembre-diciembre se trabajará en dos ejes:

Eje Grupal:

organización y consecución de una exposición colectiva de lo producido en taller bajo la curaduría del docente. El objetivo de esta tarea es la familiarización con las tareas de promoción y difusión de producciones artísticas en sus aspectos operativos.

Eje Individual:

elaboración escrita del Plan de trabajo pautado en el Reglamento de Tesina vigente, a partir de lo producido en el primer período del año.

LISTADO DE LIBROS SUGERIDOS

Los siguientes son textos teóricos reflexivos sobre la imagen contemporánea, a los que se sumarán diarios, memorias, manifiestos y otros escritos de los artistas seleccionados

Teoría del Arte y la Imagen

- Deleuze, G.: *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2007
- Bell, Julian: "¿Qué es la pintura?" Barcelona Ed. Vicente Campos, 2001.
- Foucault, M.: *Esto no es una pipa*, Ed. Anagrama
- Barthes, Roland: *La cámara lúcida*. Editorial Paidós, Barcelona 1992
- Baudrillard, Jean y otros: *Videoculturas de fin de siglo*. Ed. Cátedra, 1994.
- Calabrese Omar: *El Lenguaje del Arte*, Paidós Instrumentos.
- Danto, Arthur: *Después del fin del arte*. Paidós, 2002
- Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Ed. Lumen, 1992.
- Eco, Umberto: *La definición del arte*. Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- Eco, Umberto: *La estrategia de la ilusión*. Ed. La Flor. Bs.As., 1987.
- Gauthier, Guy: *Veinte Lecciones sobre la imagen y el sentido*. Cátedra, Madrid 1992
- Gombrich, E y otros: *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós 1983
- Francastel, P. *La realidad figurativa*. Ed. Emecé, 1970.
- López Blanco, Manuel: "Notas para una introducción a la estética". Ed. Lenain 1995
- Nachmanovitch, Stephen: "Free Play". Ed Planeta, 1991.
- Stelzer, O.: *Arte y fotografía*, Ed. Gili, Barcelona, 1981

Historia del Arte

- "Art Now" tomos I,II,III. Ed Taschen, 1999.
- "La fotografía del siglo XX". Ed. Taschen, 2005.
- Chávez-Moneta-Porto-Rollié:"Introducción a la plástica argentina".
- De Micheli, M.: Las vanguardias artísticas del S. XX, Ed. Universitaria de Córdoba, 1968
- Fondo Nacional de las Artes."Artistas argentinos de los '90. Ed. F.O.A 1999
- Haber, A. y otros: La pintura argentina, Cuadernos de arte Nº 1, CEAL, Buenos Aires
- Ivens: Imagen impresa y conocimiento. Ed.GG. 1975.
- Gombrich, E.: Historia del arte, Ed. Alianza, 1979
- Lucie – Smith, E.: Movimientos en el arte desde 1945, Ed. Emecé, Buenos Aires.

Sociología y Teorías de la Cultura

- Baudrillard, Jean:"El crimen perfecto". capítulo sobre Warhol, Ed. Anagrama 1996.
- Benjamin, W. Discursos Interrumpidos. Ed. Taurus, 1990.
- Berman, Jean: Todo lo sólido se desvanece en el aire. Ed. Siglo XXI. Bs.As.
- Calabrese, Omar: Edad neobarroca. Ed. Cátedra, 1993.
- Joly, Martine:"La interpretación de la imagen". Ed. Paidós, 2003.
- Lipovetsky, Gilles: La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Ed. Anagrama- Colección Argumentos - 6a. Ed. Barcelona 1986.
- Lyotard, Jean François: La condición posmoderna, Editorial Cátedra, Madrid, 1976
- Read, Herbert."Imagen e idea". Ed. Fondo de cultura económica,1957
- Saramago, José:"Manual de pintura y caligrafía". Ed. Santillana, 2004.
- Sartre, Jean-Paul:"Lo imaginario". Ed. Losada, 1964.
- Vattimo, Gianni: La sociedad transparente F.C.E. Autónoma-Barcelona.

Trabajos futuros

Con el objeto de organizar y mejorar la labor en el Taller he diferenciado cuatro momentos pedagógicos claves en el trabajo, estos son:

- 1- la motivación, previa a la producción, difusa y diversa en su localización*
- 2- el seguimiento, durante la producción, localizado en la tarea áulica*
- 3- la evaluación y autoevaluación, paralela y posterior a la producción, tanto individual como grupal.*
- 4- la superación de bloqueos, de diversa intensidad, en los casos que lo requieran*

Los denomino momentos sabiendo que no son necesariamente secuenciales, sino que se alternan y repiten de manera distinta en cada caso, pero mantienen una identidad útil para el análisis y a su vez requieren de herramientas específicas en su abordaje como problemas.

A partir del recorrido realizado, y pensándolo desde estos momentos, encuentro nuevas líneas de trabajo posibles:

- *En cuanto a los bloqueos: hasta el momento pude discriminar tres tipos de atrapamientos subjetivos en alumnos en posición de desarrollar su imagen personal, a saber:*

- *el bloqueo explícito: es el figurado en el 'no puedo' donde hay una imposibilidad de realizar, se declara falta de ideas y una altísima censura previa a cualquier intento, auto-descalificadora.*
- *la repetición inadvertida: es el bloqueo que se disfraza de producción reiterando indefinidamente algún hallazgo o modo anterior, sin reelaboración ni crecimiento, la explotación de una receta probada.*
- *la experimentación eterna: es el bloqueo que se manifiesta como una interminable prueba de posibilidades, sin ahondar en ninguna, como una hipertrofia de la novedad instantánea, donde cada día algo nuevo suplanta y anula lo anterior.*

Para estas posibilidades descritas encuentro necesario desarrollar mecanismos específicos de superación.

- *En cuanto a las etapas del trabajo de Taller: considero que las tres etapas diferenciales del trabajo, la motivación, el seguimiento y la evaluación/autoevaluación merecen el ahondamiento en una batería de posibles procedimientos y herramientas de trabajo que constituyan para el docente de arte un menú de opciones didácticas disponibles. Dichas herramientas fueron hasta ahora bocetadas¹¹⁶ pero adolecen aún de mayor especificidad.*

- *En cuanto a los aportes de la teoría de los Grupos: si bien he revisado posibles técnicas grupales aplicables al Taller, y experimentado algunas, la vertiente requiere de una mayor y más orgánica aplicación.*

- *En cuanto a los Colectivos de Arte: durante los últimos ciclos lectivos han comenzado a aparecer en el Taller, grupos de alumnos que producen mancomunadamente y con autoría compartida. Si bien ya tenemos experiencias de producción grupal específicamente en el caso de Pintura Mural, donde un grupo de alumnos concreta un trabajo común bajo la pauta docente y un requerimiento desde terceros, los Colectivos se diferencian de lo realizado hasta el momento por la permanencia de lo grupal, independiente de la labor académica. Esta modalidad de trabajo artístico contemporáneo requiere a mi entender, de un abordaje didáctico puntual y específico.*

Me propongo desarrollar las líneas mencionadas en un cercano futuro.¹¹⁷

María Bibiana Anguio

City Bell, julio de 2012

¹⁰⁵ (Santaella, L. y Noth, W., 2003) pag 91.

¹⁰⁶ aquí reelaboro un trabajo del año 2000: Moneta, Raúl y Anguio, Bibiana: "¿Qué y Cómo? Pintar y enseñar a pintar, las trampas de la costumbre" en: Costa, I., Arturi, M. y Leguizamón, M.: Anales del Encuentro 2000 de Investigación en Arte y Diseño de la U.N.L.P. Noviembre 2000

¹⁰⁷ "Desde la metáfora del aprendizaje como un parir conocimientos, podemos afirmar que el grupo es un instrumento "paridor" por excelencia, instrumento de alumbramiento. Lo es en tanto sostén de búsquedas y reflexiones, así como de dudas e incertidumbres. Aprender implica casi siempre algún nivel de crisis subjetiva. Cuando se ha logrado un grado de saber, tenemos las ideas más o menos estructuradas alrededor de ese tema. Pero

el aprendizaje es un juego de equilibrios y desequilibrios en el que lo nuevo, lo no conocido se manifiesta. Esto tiene efectos: lo nuevo impacta en la organización previa, generando cierto grado de desestructuración y la consecuente necesidad de reorganizarse. Por esto caracterizamos al aprendizaje como una minicrisis, acontecer esperable del proceso". (Pampliega de Quiroga, 2001)

¹⁰⁸ *en el sentido de la pedagogía del enseñaje.*

¹⁰⁹ (Colombres, 1989)

¹¹⁰ *"todos poseemos saberes valiosos y ... todos podemos transmitir conocimientos, compartir -como diría Paulo (Freire)- nuestra "lectura del mundo", aportar nuestra "lectura de la realidad" -como diría Pichón (Riviere)-. Todos contamos con un marco referencial que condensa saberes". (Pampliega de Quiroga, 2001)*

¹¹¹ *Peter Drucker "La persona instruída")*

¹¹² *y fue aprobado e implementado por el Profesor Titular, R. Moneta.*

¹¹³ *que en la FBA-UNLP es no presencial y dirigida por un tutor a partir del proyecto elaborado por el alumno en el curso de referencia.*

¹¹⁴ *dado que se trata de un documento académico, se encontrarán aquí sintetizados algunos pasajes ya argumentados en el cuerpo de este trabajo.*

¹¹⁵ *véase anexo 1*

¹¹⁶ *me refiero al trabajo ANGUIO Bibiana, Moneta, Raúl, Crespo Roberto, "Herramientas para la motivación y el Seguimiento en el Taller de Pintura" publicado en Actas del congreso Iberoamericano de Investigación en Diseño y Artes proyectuales, F.B.A.-U.N.L.P. La Plata, abril 2010.*

¹¹⁷ *P.S.: en su respuesta a la encuesta el alumno Francisco Carranza. dijo: gracias por hacerme pensar; yo con eso ya estoy, como la paya, bien pagá.*

Anexos

Programas de Pintura FBA-UNLP 1962-1983

rtukrn

Encuesta sobre modalidades de trabajo creativo: las preguntas

Alumnos avanzados de pintura

1. Sobre la “previa”

- 1.1. ¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para pintar?*
- 1.2. ¿Hacés bocetos o empezás a pintar sin ellos?*
- 1.3. ¿Cómo elegís qué/cómo pintar?*
- 1.4. ¿Planeás series o imágenes individuales?*
- 1.5. ¿Qué hacés cuando “no se te ocurre nada”?*
- 1.6. ¿Qué necesitás para empezar un cuadro?*

2. Sobre la producción

- 2.1. ¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?*
- 2.2. ¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?*
- 2.3. ¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?*
- 2.4. ¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?*
- 2.5. ¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?*
- 2.6. ¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?*
- 2.7. ¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?*

3. Sobre los juicios

- 3.1. ¿Te hacés críticas? ¿Cuáles?*
- 3.2. ¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?*
- 3.3. ¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?*
- 3.4. ¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante? ¿Por qué?*
- 3.5. ¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?*
- 3.6. ¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?*
- 3.7. ¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?*

4. Sobre las expectativas

- 4.1. ¿Cómo te imaginás tu trabajo fina/tesina?*
- 4.2. ¿Qué tendría tu mejor cuadro?*
- 4.3. ¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?*

- 4.4. *Imaginate ¿Qué pintor te gustaría ser?*
- 4.5. *Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?*
- 4.6. *¿Qué esperás de la pintura?*
- 4.7. *¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?*

5. *Sobre los inconvenientes*

- 5.1. *¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer?*
- 5.2. *¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?*

6. *Comentarios que quieras hacer*

Síntesis en porcentajes de los resultados de la encuesta a alumnos

Sobre La “Previa”

Respecto de la descripción de cómo surge la motivación para producir:

Se observa, que casi en un 85% las ideas surgen fuera del ámbito de trabajo, y alejado de la producción misma. Manifiestan que las ideas nacen más bien de una elaboración intelectual diversificada (40% Lo cotidiano, lo imaginativo, las elaboraciones racionales, los sueños; 28% Literatura, textos, películas, música; 16% Registros fotográficos propios y ajenos) que de la producción de imágenes en el taller o ámbitos artísticos (16% Trabajo en taller, exposiciones, otros artistas).

Respecto de la realización de bocetos:

El 80% manifiesta que sus producciones están previamente abocetadas por algún medio, de alguna manera (48% siempre; 20% a veces; 12% Fotos/ collage, anotaciones, apuntes como bocetos). Los restantes lo definen en obra (12% no, surgen del trabajo mismo; 8% no, nunca)

Atendiendo a las respuestas anteriores y relacionándolas, pareciera que la imagen aparece mayormente como “materialización de una idea previa”.

Respecto de la elección qué/cómo producir:

Un 70% de los encuestados responde en este caso, que la elección del qué y el cómo, surgen del trabajo en taller, de la experimentación plástica, contradiciendo lo

manifestado anteriormente. Resulta claro observar, que la mayoría de los alumnos, consideran la “idea” y el “qué y cómo” como estadios distintos.

(48% Compongo lo que quiero decir o comunicar; 28% Espontáneamente del trabajo en taller; 24% Pienso- imagino-veo- registro)

Respecto de la planificación de series o producción de imágenes individuales:

La inmensa mayoría, 85% refiere que trabaja en series, pero cuando explican su metodología, no refieren a una serie de obras con determinados criterios de coherencia, sino a cantidad de obras realizadas en simultáneo.

Respecto de la actitud “cuando no se te ocurre nada”

La mitad de los encuestados manifiesta que realiza alguna actividad relacionada con la producción de obra (36% miro imágenes de otros artistas, libros, internet, etc.; 16% garabateo, boceto) y la otra mitad actividades no relacionadas (32% nada, descanso, me distraigo; 16% leo)

Respecto de los requerimientos necesarios para comenzar una obra:

Casi la mitad manifiesta necesitar ideas o conceptos claros (44% Ideas y objetivos claros, bocetos)

La otra mitad hace referencia a aspectos más volitivos (36% motivación, tiempo, ganas) o de disposición material (20% taller ordenado, materiales adecuados).

Sobre La Producción

Respecto de la facilidad/dificultad para comenzar una obra:

Más del 70% manifiesta facilidad para encarar una obra nueva (40% Fácil, muy seguro si tengo bocetos o ideas previas; 32% Fácil).

De los restantes al 12% les cuesta empezar y para un 16% resulta Difícil.

Respecto de la facilidad/dificultad para concluir una obra:

El casi 50% que contestó que le resulta fácil, manifestó esto por el hecho de tener claro hacia donde quería llegar. El otro 50% refirió a diversos estadios de duda, abandonos temporales de la obra, incluso algunos casos de abandono definitivo del proyecto.

(48% No me resulta difícil; 44% Muy difícil/difícil; 8% Depende/ a veces lo abandono por un tiempo)

Respecto del descarte una obra comenzada:

Más del 90% manifestó no desechar sus trabajos, pero esto se relaciona con la poca producción que encaran (ver infra)

(56% Desecho lo menos posible/ muy pocos; 36% No desecho nada/ poco/ los conservo; 8% Si muchos/ incluso bocetos)

Respecto de la terminación de una obra comenzada:

Más del 90% manifiesta terminar los trabajos iniciados, pero en el análisis individual de las respuestas, surge la misma característica de escasa producción que en la anterior (72% Muchos/ la mayoría; 20% Todos; 8% Solo algunos)

Respecto del respeto y seguimiento de la idea inicial:

Casi un 70% respondió que modifica su idea inicial a medida que produce la obra.

(56% La cambio a medida que produzco/ la cambio bastante; 32% La modifíco poco/ trato de respetarla; 12% Depende de la técnica/ relativamente)

Respecto del ritmo de trabajo y la existencia de rutinas:

El 76% reconoce un ritmo ocasional, dependiendo de diversos factores (48% No/ cuando tengo tiempo o puedo/ sin rutina; 28% No/ por periodos, a veces/ en ritmo pausado) y el

24% posee una rutina diaria

Respecto del momento y tipo de dudas sobre el trabajo:

El 65% manifiesta dudas durante la realización de la obra, mayoritariamente de oficio y técnicas.

El 32% manifiesta dudas de la obra ya producida, en relación a si alcanzó lo que quería comunicar. Sólo un 4% no reconoce dudas durante el trabajo.

Sobre Los Juicios

Respecto de la existencia y carácter de las autocríticas:

El 65% orienta sus autocríticas a la materialidad plástica de la obra, a lo técnico.

El 18% a aspectos de análisis, más relacionados a la actitud como productor y comunicador. Un 8% no se critica.

Respecto de la recepción de opiniones sobre el trabajo:

El 80% recibe opiniones sobre su trabajo, de sus círculos íntimos, no de extraños.

(32% Amigos y familia ; 28% Docentes y colegas; 20% Amigos y colegas)

Un 12% de todos los que la ven y un 4% solo de Artistas en clínicas

Respecto de la solicitud expresa de muchas/algunas/pocas opiniones sobre el trabajo:

El 80% asegura no pedir, o pedir pocas opiniones sobre su trabajo. Se advierte en la redacción de las respuestas, que este hecho está fundado en inseguridades propias acerca de los resultados finales obtenidos en la producción. Un 20% pide muchas y nuevamente un 8% afirma no pedir opiniones.

Respecto del registro y causa de alguna opinión considerada importante:

Casi el 70% tiene muy presente opiniones de sus docentes. Un 24% remite a comentarios de colegas y en algún caso de galeristas, que les hicieron sugerencias de mercado.

(68% Si, de docentes/ me guiaron/ me sirvió para corregir; 24% La palabra de los artistas/ galeristas; 8% Cualquiera que me diga algo inesperado/ lo que no veo

Respecto de la cualidad/es favorita o preferida del trabajo propio:

Un 50% hace referencias a su condición discursiva (canalizar emociones, jerarquizar la mirada), y otro 50% a aspectos técnicos de su producción (la impronta, el color, la variedad).

Respecto de la cualidad/es menos apreciada del trabajo propio:

En este caso, los aspectos técnicos de la producción trepan hasta un 70% (sobrecargar la imagen, ensuciar el color, falta de realismo)

El 20% teme no transmitir/ no comunicar

Y un 16% critica su falta de espontaneidad

Respecto de las influencias encontradas en el trabajo propio:

Más de un 50% encuentra influencias de otros artistas específicos, y un 32% de estéticas artísticas contemporáneas de diversas disciplinas. Un alto 16% no encuentra ninguna influencia en su obra.

Respecto de la inclusión del trabajo propio en alguna corriente, estilo o movimiento plástico:

Un 56% no reconoce en su obra un estilo en particular (48%) o la considera ecléctica (8%), el resto manifiesta semejanzas con corrientes o estilos específicos del S. XX

Sobre Las Expectativas

Respecto de las características imaginadas para el trabajo final/tesina:

Un 40% si bien no tiene definido su proyecto de tesina de graduación, la imagina como una producción muy ambiciosa y desarrollada. El 24% lo considera como una

producción más, con cierta coherencia. Un 20% no lo ha considerado a un año de realizarla y un 12% la define como Obra autorreferencial/ autobiográfica

Respecto de las características imaginadas para la “mejor obra propia”:

Un 60% refiere a aspectos plásticos diversos. Un 25% a aspectos comunicacionales. Un 16% no sabe.

Respecto de las características que eliminarían de sus trabajos:

Un 65% respondió que no eliminaría nada específico o que no sabía.

Un 20% lo fallido/ lo innecesario/ los vicios ,8% lo que no comunique, 8% lo figurativo/ lo realista

Respecto del pintor/dibujante con quien se identifiquen:

El 68% tiene artistas preferidos ¹¹⁸(Rebecca Dattner, Katsushiro Otomo, Dave McKean, Kent Williams, William Kentridge, Toulouse-Lautrec, Egon Schiele, Gerhard Richter, Carlos Alonso, Lucien Freud, Antonio López, Keith Haring, Hundertwasser, Rothko, Haring, Basquiat, Warhol, Liechtenstein, Bonnard, Monet, Freud, Kandinsky, Britto, Klimt, Kirchner, Hockney, Fischl, López, Sorolla, Goya, Caravaggio, Canaletto, Dalí.)

El 32% Ninguno, prefirieren “ser yo mismo/a”

Respecto de la fantasía de autoría de alguna obra ajena:

Más de un 50% reconoció cuadros que hubiese querido haber realizado.

El 68% eligió obras específicas de autores conocidos. El 16% de muchos pero ninguno en particular. Otro 16% solamente prefiere ser autor de los propios

Respecto de la expectativa sobre la pintura/dibujo:

Un 58% espera realizar por placer y para comunicar ideas. Un 20% espera vivir de esto.

El 12% no tiene expectativas ni respuesta.

Respecto de la situación personal imaginada para dentro de diez años:

Más de un 90% se visualiza produciendo obra y vendiendo (12%). Un 20% reconoce la docencia como un futuro deseado. El 4% no sabe ni se imagina

Sobre Los Inconvenientes

Respecto de los inconvenientes encontrados para lograr lo que se desea hacer:

Un 60% reconoce inconvenientes relacionados con diversos aspectos personales.

Un 32% consideró restricciones económicas

El 8% dificultad para entrar en el ambiente artístico-editorial

Respecto de las características deficitarias (tener/conocer/aprender) para lograr concreción de proyectos:

Un 70% considera que le falta dedicación, oficio, aprendizaje e información.

Además un 32% considera que le falta participar más y conectarse, pero que no saben cómo hacerlo.

Respecto de los comentarios libres:

La mayoría, un 60% no hizo comentarios. Un 40% agradeció la encuesta, porque le hizo pensar en aspectos o conceptos no muy analizados.

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo: las respuestas

Alumnos avanzados de pintura

Nombre: Priscila Balcedo

Edad: 23

Nivel: 5 Turno: mañana Año: 2009 Docente a cargo: Bibiana

Anguio Institución: Facultad de Bellas artes U.N.L.P

Sobre la "previa"

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para pintar? La idea puede surgir de imágenes que ví, de algo que leí o escuche, de fotos que saque.

¿Hacés bocetos o empezás a pintar sin ellos? Hago bocetos para empezar a pintar

¿Cómo elegís qué/cómo pintar? Elijo qué pintar de acuerdo a lo dicho en la pregunta anterior, y el cómo va a tener relación con lo que decida pintar, y con las inquietudes que de la propuesta me surjan.

¿Planeás series o imágenes individuales? Habitualmente suelo planear imágenes individuales.

¿Qué hacés cuando "no se te ocurre nada"? Miro imágenes en Internet, revistas, salgo a sacar fotos, voy a muestras.

¿Qué necesitás para empezar un cuadro? La idea de lo que quiero hacer y un par de bocetos

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro? Depende los bocetos que tenga hecho, me resulta más fácil cuando cuento con ellos.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado? Habitualmente me resulta fácil darlos por terminado, siempre hay que se puede mejorar, pero me aburro si estoy mucho tiempo

dando vueltas con el mismo cuadro. Seguramente después de un tiempo si lo vuelvo a mirar seguro le arreglo algo.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás? Desecho pocos trabajos de los que empiezo.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás? Trato de terminar todos los trabajos que empiezo, son muy pocos los que he dejado sin terminar

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial? Trato de respetar la idea inicial, pero muchas veces me van surgiendo cosas a medida que trabajo, y si me resultan mejor y más interesante que la idea inicial, lo cambio.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina? El ritmo trabajo no es muy parejo salvo que tenga que cumplir con determinado objetivo o haya encontrado cosas interesantes para cuestionarme sobre lo que estoy haciendo.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo? A mitad del trabajo siempre me surgen dudas, a medida que voy trabajando encuentro cosas que no me cierran del cuadro y voy evaluando, teniendo en cuenta que quiero decir con lo que estoy haciendo, que decisiones tomar y que corregir.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas? ¿Cuáles? siempre hay cosas para seguir mejorando y trabajando.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo? Cuando estoy cursando docentes, compañeros y amigos. Y cuando no estoy en la facultad, familiares y amigos.

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes? Pido algunas opiniones según los inconvenientes y dudas que me vayan surgiendo a medida que voy trabajando. Se las pido a docentes, compañeros, amigos y familiares.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante? ¿Por qué? Un profesor de dibujo me dijo que observe en mis trabajos las temperaturas de color porque competían mucho entre ellas.

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos? Lo que más me gustas son las texturas y la paleta de color que uso, con mucho contraste. Lo que suele no gustarme o que creo que tengo que seguir mejorando es la estructura compositiva.

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo? Influencias, encuentro en el expresionismo por la gestualidad.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías? Expresionismo abstracto

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo fina/tesina? Cuadros de gran tamaño, con mucho color y abstractos.

¿Qué tendría tu mejor cuadro? texturas

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros? Eliminar nada, si me gustaría corregir o mejorar las estructuras de valor, temperatura del color en la composición

Imaginate ¿Qué pintor te gustaría ser? Gerhard Richter

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor? Marilyn Monroe, de de Kooning.

¿Qué esperás de la pintura? No tengo respuesta en este momento a esta pregunta.

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años? Pintando

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer? El inconveniente que encuentro es en la estructura de la composición.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo? Mirar más imágenes para ver como lo resuelven otros, prestar más atención a este tema cuando realizo los bocetos.

Comentarios que quieras hacer

Datos de contacto: E-mail: prisci_balcedo@yahoo.com Cel: 0221-156055521

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de pintura

Nombre: María Soledad Echániz

Edad: 27

Nivel: Turno: Año:20.....

Docente a cargo: Bibiana

Anguio Institución:

Sobre la "previa"

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para pintar? Depende, generalmente trabajo sobre un mismo "proyecto"; registro mis ideas y bocetos (a veces parto de cosas que leo y se relacionan con la idea que estoy trabajando). En síntesis, las ideas no se me "ocurren" de un momento a otro, sino que son fruto de un proceso.

¿Hacés bocetos o empezás a pintar sin ellos? Hago bocetos.

¿Cómo elegís qué/cómo pintar? A partir de una temática que me interese (ver punto 1.1)

¿Planeás series o imágenes individuales? Series.

¿Qué hacés cuando “no se te ocurre nada”? Trato de buscar otras “vías” (ej. Leo, miro obras de artistas que me interesen, voy a ver exposiciones)

¿Qué necesitás para empezar un cuadro? Tiempo, y hacerme de una especie de rutina de trabajo para no “desconectarme”.

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro? Depende, por eso prefiero hacer bocetos previos, registrar ideas. Esto me facilita el trabajo.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado? Generalmente, me cuesta dar por terminado un trabajo. Siempre le encuentro algo más por hacer.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás? Algunos (aunque no los tiro, ya que muchas veces “le encuentro la vuelta” más adelante).

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás? Algunos.

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial? Siempre modifico algo (en cuenta a lo formal), pero no la idea principal.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina? En el último tiempo no tuve una rutina (cuestión que necesito). En las últimas semanas estoy intentando hacerlo.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo? Dudas surgen en todas las instancias, pero mis mayores complicaciones son en el trabajo con el color.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas?¿Cuáles? Si, muchas y de todo tipo. (Ej., que siempre caigo en composiciones similares, que mirar todos mis trabajos juntos puede resultar reiterativo, que tengo que sintetizar, etc., etc., etc.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo? Familia, algún compañero de trabajo (pocos).

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes? Pocas (no porque no me interesen, al contrario, sino porque nuestro poco lo que hago).

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante?¿Por qué? Cuando empecé con la temática que estoy abordando, alguien me dijo: “estas gritando, en pequeño formato”. Si bien no deseche el formato chico, creo que las mujeres en tamaño natural potenciaron el sentido de la obra (me refiero a las que colgué en la escalera de la facultad).

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos? Lo que menos: lo reiterativo. Lo que más: la ambigüedad que puede generar (en cuanto a lo decorativo, “bello”, prolijo si se quiere; y lo dramático que puede ser a la vez)

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías? No sé en este momento.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo fina/tesina? Aspiro a algo tal vez muy “ambicioso”, que no se si podre llevar a cabo, donde estén pensados todos los detalles (de hecho, ya los pensé). Sería muy extenso describirlo...

¿Qué tendría tu mejor cuadro?

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros? No se...

Imaginate ¿Qué pintor te gustaría ser? CARLOS ALONSO

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor? De Alonso, muchos..., “El beso” de Klimt, en este momento no se me ocurren mas.

¿Qué esperás de la pintura?

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años? Me gustaría: pintando, exponiendo de vez en cuando, y enseñando.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer? Principalmente falta de tiempo y falta de una guía que me oriente en el trabajo cotidiano.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo? Me gustaría ver/conocer obra que se emparente con lo que estoy haciendo, para salir de algunos encasillamientos. Quisiera tener más dominio del dibujo en algunos casos, que esa falencia no me limite en la producción.

Comentarios que quieras hacer

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de pintura

Nombre: Eric Javier Markowski

Edad: 22

Nivel: Pintura V

Turno: Mañana

Año:2009

Docente a cargo:

Bibiana Anguio

Institución: FBA (UNLP)

Sobre la “previa”

Bibi Anguio: Los vínculos en Taller

Página 134

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para pintar?

Las ideas se me van ocurriendo en cualquier momento, las anoto, o las tengo en la cabeza hasta el momento de empezar a pintar. Una imagen, a una mancha pueden ser también los detonantes para una idea.

¿Hacés bocetos o empezás a pintar sin ellos?

Si, a veces no atenerse a un boceto o a una idea, permite generar alternativas no previstas a priori.

¿Cómo elegís qué/cómo pintar?

El qué generalmente no me es difícil de elegir, por lo general acumulo ideas y al momento de ponerme frente a una tela, selecciono cuál es la que tengo más ganas de desarrollar. El cómo, fue variando a lo largo de éstos años, por el momento, vengo adaptando una imagen a una mancha arbitraria, o viceversa, adapto una forma arbitraria a una imagen.

¿Planeás series o imágenes individuales?

Por más que sean imágenes individuales, las pienso en forma de serie aunque luego no la continúe. Me ayuda a pensar en contexto.

¿Qué hacés cuando “no se te ocurre nada”?

Recurro a alguna idea que anoté que sea más vieja, la reviso. Si no me sirve, miro imágenes.

¿Qué necesitás para empezar un cuadro?

Tiempo/materiales.

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?

No.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?

Me resulta difícil terminarlo.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Algunos.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Muchos.

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?

La respeto pero tengo planificado de antemano que en el mismo proceso surgen cosas que no planifiqué, y si considero que vale la pena defenderlas, las continúo.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?

Si.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?

Dudo al momento de terminar un cuadro. Muchas veces lo dejo por saturación.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas?¿Cuáles?

Si está bien someterse a ciertos lineamientos que pueden ser entendidos dentro de una misma "estética". El "estilo" o "estética" quizás sean dos interrogantes, que me acompañan en mi producción. Mi duda pasa por si mantener en una línea de producción una misma postura estética, o ir cambiándola según mi interés.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?

Familia, colegas, profesores, etc.

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?

Muchas. Familia, colegas, profesores.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante?¿Por qué?

Moneta (profesor FBA/UNLP): No enroscarme en consideraciones teóricas, si no ser más fiel a lo que se quiere expresar. A veces teorías surgidas en planos filosóficos o sociológicos, pueden traer dificultades a la hora de trasladarlos a un plano plástico-cultural.

Carlos Musso (profesor-IENBA/UDELAR): Me enseñó a valorar las consideraciones plásticas o planteos que estaba haciendo, por más que todavía no me sintiera realizado por las imágenes que estaba produciendo hasta el momento.

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?

Considero yo, que tienen cierta frescura porque me interesa desarrollar una forma de pintar que sea propia. El intento de novedad y de no poder abarcar la totalidad de los sucesos que acontecen en el proceso productivo, es lo quizás lo que más me atrae de lo que estoy haciendo ahora, aunque no estoy del todo satisfecho con las imágenes resultantes del proceso. Como todo crecimiento, he aprendido a aceptar aquello que no me satisface de mi desarrollo como una excusa más para continuar perfeccionándome, y he aprendido a reconocer lo que he entendido que me ha salido bien o que otros han

sabido reconocer como algo notable en mi trabajo, que quizás yo no había tenido en cuenta. Los aportes del resto, me han servido muchísimo en esta etapa, aunque no fueron muchos. Esperaba un poco más de mis compañeros.

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?

Encuentro influencias del expresionismo abstracto de Pollock, del informalismo de Alberto Greco, del decollage de Mimmo Rotella.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?

Creo que entre un Realismo/Expresionismo/Informalismo/Abstracto.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo fina/tesina?

Me imagino por un lado una exposición y por otro una presentación formal en la facultad, en la que se pueda discutir y debatir entre colegas y profesores.

¿Qué tendría tu mejor cuadro?

La combinación perfecta entre soltura y frescura con raciocinio y detenimiento para construir una imagen símil realista.

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?

El experimentalismo irresoluto. La pincelada dudosa.

Imaginate ¿Qué pintor te gustaría ser?

Bonnard/Monet/Freud.

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?

“Amanecer”, de Monet.

¿Qué esperás de la pintura?

La posibilidad de vivir expresando mi opinión, y obtener mi retribución económica de ello.

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?

Exponiendo de forma más continua, trabajos de ilustración.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer?

Lo económico.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Siento que me falta mucho por conocer de color. Tener un trabajo estable que me permita ser medianamente independiente de las vicisitudes del mercado y mantenerme en producción sin que otras complicaciones surjan en el medio.

Comentarios que quieras hacer

En líneas generales, mi interés plástico hoy en día pasa en generar un diálogo entre lo abstracto y lo figurativo, entre lo arbitrario y lo racional, entre lo puramente gestual y el gesto medido. Principales afluentes teóricos que me permiten dar anclaje a mi producción:

Omar Calabrese: lo "Neobarroco"/ detalle y fragmento/orden y caos.

Lo "rizomático".

Bourdieu "Radicante".

Luis Felipe Noé y la "Teoría del Caos".

Arranquismo.

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de pintura

Nombre: Luis, Evangelina Berenice Edad: 23 años

Nivel: 5º año Turno: mañana

Año: 2009

Docente a cargo: Bibiana Anguio.

Institución: Facultad de Bellas Artes. U.N.L.P.

Sobre la "previa"

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para pintar?

Siempre imagino situaciones, espacios o lugares y figuras. También pienso en una paleta y texturas que me gustan.

¿Hacés bocetos o empezás a pintar sin ellos?

Generalmente hago un boceto del dibujo, pero casi nunca hago bocetos de color ni valor.

¿Cómo elegís qué/cómo pintar?

Pienso en esas situaciones y lugares que antes mencioné y trato de combinar formas, colores y texturas que me gustan. Me sirve ver otras imágenes para poder elegir qué y cómo pintar.

¿Planeás series o imágenes individuales?

Pienso en imágenes individuales. Últimamente hice series, pero supongo que funcionan de manera individual también.

¿Qué hacés cuando “no se te ocurre nada”?

No pinto y miro cosas, objetos e imágenes, y eso me aporte ideas siempre. A veces pinto cualquier otra cosa.

¿Qué necesitás para empezar un cuadro?

Tener cierta imagen de él en mi cabeza, y si no la tengo necesito sí o sí empezar a pintarlo para ver cómo lo resuelvo directamente.

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?

Me resulta fácil.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?

Difícil, casi nunca los doy por terminado porque siempre encuentro algo para modificar y para continuar.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Desecho algunos, aquellos que no me dan ganas ni siquiera de continuarlos para ver si puedo “salvarlos”.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Muchos, más de los que desecho.

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?

Generalmente modifico, pero no en todos los casos. Cuando la idea inicial no me va gustando como queda, quito y agrego cosas que no tenía planeadas.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?

No. Pinto todas las semanas pero no todos los días. A veces más, otras veces menos, de acuerdo a las ganas que tenga de pintar.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?

Creo que en todo momento: antes de pintar me cuesta ubicar el color y dudo mucho; durante el proceso cuando el trabajo está más avanzado me pasa lo mismo; y luego dudo si el trabajo realmente está terminado. Dudo también de lo que hago, del para qué hago eso.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas? ¿Cuáles?

Sí, en cuanto a lo que hago en general, sobre el dibujo, el color, el valor, la ubicación de las figuras, la composición en general.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?

Profesores únicamente y muy pocas veces algún familiar.

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?

Pocas opiniones, siempre a mis profesores. A mis familiares muy rara vez. Trato de resolver algunas cuestiones yo sola porque a veces hay cosas de mis trabajos que “no me cierran” pero ni siquiera entiendo el porqué y me cuesta pedir ayuda.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante? ¿Por qué?

Cuando me dijeron en 4º año que no se pintaba para la casa y que nada se hacía “porque sí”. Ahí entendí muchas cosas. Gracias a esos comentarios me largué sin miedo a hacer eso que me gustaba tanto.

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?

Lo que más me gusta de mis cuadros es eso que no se termina de entender, eso que no se sabe mucho cómo funciona ni para qué está. Lo que menos me gusta es el dibujo, que creo q a veces me imposibilita (aunque no estoy muy segura).

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?

Creo que en mi trabajo hay algunas figuras que flotan como en las pinturas de Chagall. Antes había algo de Kandinsky y de Klee, pero no estoy muy segura. Últimamente me ayudó mucho ver algunos trabajos de mi compañera de pintura, Natalia Gauna, porque me resultaron muy atractivos y me aportaron algunas ideas.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?

No sé.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo final/tesina?

Por el momento me la imagino como una muestra de trabajos que continúan lo que empecé en 5º año de pintura, pero de manera más desarrollada.

¿Qué tendría tu mejor cuadro?

Una gran sensación de espacialidad que dé un poco de vértigo quizás, a través del color, de la pincelada y del valor. Vértigo en el sentido de falta de estabilidad.

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?

No sé si eliminar, pero me gustaría tratar de modificar la frontalidad que tienen mis trabajos. Parece que siempre es el mismo punto de vista el que utilizo.

Imaginate ¿Qué pintor te gustaría ser?

No sé

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?

De una pintura de Roberto Matta que no tiene título y fue hecha en 1971. Son como piezas y cosas que no se sabe qué son, tampoco se sabe en qué tipo de lugar están y producen luz, o son bañadas con una luz desde arriba.

¿Qué esperás de la pintura?

Satisfacción en todos los aspectos: satisfacción personal, estar conforme con mi propio trabajo, poder vivir de él, y que el resto, sea quien sea, acepte también mi trabajo. (Aunque una vez me dijeron que lo que no se acepta y molesta un poco es porque algo interesante debe tener).

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?

Me imagino pintando, dando clases tal vez, y haciendo cosas de diseño o decoración.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer?

Supongo que el peor inconveniente es la dedicación, el tiempo que le brindo. Me distraigo fácil y me canso rápido y a veces cuando me cuesta resolver ciertas cuestiones directamente abandono el trabajo.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Considero que me falta de todo pero no sé exactamente qué.

Comentarios que quieras hacer

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de pintura

Nombre: Morales Magali Ludmila

Edad: 22

Nivel:

Básica V Turno: Mañana

Año: 2009

Docente a

cargo: Bibiana Anguio

Institución: Facultad de Bellas Artes (UNLP)

Sobre la "previa"

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para pintar?

Cuando se me ocurre una idea para pintar, generalmente se me “aparece”. Luego la desarrollo un poco más, pero en general prácticamente “cae” la idea, con los colores y las imágenes.

¿Hacés bocetos o empezás a pintar sin ellos?

Generalmente no hago bocetos, me cuesta mucho. Si tengo que cambiar alguna cosa del cuadro que no me gusta, lo voy haciendo mientras pinto la tela.

¿Cómo elegís qué/cómo pintar?

El “que” creo que aparece solo. No recuerdo tener que sentarme a pensar que es lo que quiero pintar. Y con respecto al “como” , depende de la técnica que crea que es más apropiada para pintar la imagen.

¿Planeás series o imágenes individuales?

Me gusta más la idea de planear series

¿Qué hacés cuando “no se te ocurre nada”?

Trato de ver a los artistas que admiro, las cosas o temáticas que siempre me han gustado para ver si se me disparan alguna idea.

¿Qué necesitás para empezar un cuadro?

*Creo que lo más importante es la idea. Una vez definida el camino es mucho más fácil
Sobre la producción*

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?

Me resulta fácil. Como decía, una vez que tengo la idea, me sobra energía para pintar y ya lo quiero ver terminado.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?

Depende del cuadro, pero en general me es fácil dar por cerrado un cuadro. Nunca me pasó retocar alguno que ya había dado por terminado.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Si ya me decidí por la imagen, no desecho muchos cuadros, lo que no quiere decir que quizás después no me haya quedado conforme con el resultado

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

De los cuadros que empiezo termino todos, salvo una vez que al empezar a pintar, me di cuenta de que el “estilo” se había agotado y no podía pintar mas de esa manera, así que lo dejé así.

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?

De la idea original modifíco algunas cosas, voy descubriendo a medida que voy pintando. Quizás en la mitad del cuadro se me ocurre alguna idea y modifíco el plan original

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?

Cuando empiezo un cuadro, quiero ya verlo terminado. Me da mucha ansiedad, así que en general pinto muchas horas seguidas durante varios días.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?

No sé si dudas...quizás con respecto a la técnica, a veces me ha pasado de querer cambiar el material a la mitad de un cuadro o darme cuenta de que podría haber funcionado mejor con otro material.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas?¿Cuáles?

Si, muchas. Sobre todo con la conformidad personal, si veo que el cuadro es muy diferente al resultado que yo había imaginado, soy bastante crítica conmigo misma.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?

Soy de pedir muchas opiniones, enriquecen mucho el trabajo y a su vez me disparan ideas. Consulto con amigos y compañeros (que pueden hacerme alguna crítica más constructiva) y con la familia

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?

Como decía, pido muchas opiniones a compañeros y a la familia también.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante?¿Por qué?

Si, les críticas que tienen que ver con la composición me ayudan mucho

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?

Lo que más me gusta es el color, me encantan los colores saturados. Y lo que menos, quizás, en relación con lo anterior, algún color mal ubicado.

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?

Con respecto al color, siempre encontré similitudes con Miró y Hundertwasser. Me gusta mucho esa estética.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?

Muy difícil de responder...pero creo que por el uso del color, el trazo y una visión subjetiva de las cosas, el postimpresionismo.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo fina/tesina?

Imagino una serie de cuadros. Me gustaría trabajar con imágenes de la infancia (juguetes antiguos, recuerdos) aplicados a una estética personal

¿Qué tendría tu mejor cuadro?

Me es muy difícil responder

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?

Hasta ahora nada

Imaginate ¿Qué pintor te gustaría ser?

Es muy difícil elegir uno solo. Me gustan muchos por diferentes cosas... Hundertwasser, Rothko, Haring y Baquiat, Warhol y Liechtenstein están entre mis preferidos.

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?

También muy difícil de elegir...pero si debo seria : "Music hall" de De la Vega

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?

Me encantaría poder vivir de lo que me gusta y producir obra. Me gusta mucho el tema de la ilustración aplicada a la narración así que si pudiera realizar mis propios libros álbumes me gustaría mucho.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer?

Me cuesta quizás definir bien la idea...estar conforme totalmente.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Creo que mirar obra de mis artistas favoritos me ayuda mucho

Comentarios que quieras hacer

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de pintura

Nombre: Romero Marchesini Nadia

Edad:25

Nivel: 5to año

Turno: Mañana

Año:2008.....

Docente a cargo:

Bibiana Anguio

Institución: Facultad de Bellas Artes. UNLP

Sobre la "previa"

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para pintar?

Casi siempre se me ocurren ideas, y cuando no se me ocurre nada miro producciones anteriores o de otros productores.

Bibi Anguio: Los vínculos en Taller

Página 144

¿Hacés bocetos o empezás a pintar sin ellos?

Nunca hago bocetos previos. Además previos a qué? Creo que todas las instancias de producción cobran sentidos posibles de ser explotados.

¿Cómo elegís qué/cómo pintar?

En general trabajo con materiales que encuentro por ahí, en algún lugar... O a veces con producciones de amigas, las cuales resignifico a mi antojo. Otras veces recupero trabajos de la facu olvidados en alguna caja y en otros casos laburo a partir de manchas sobre una hoja, cartón, madera y luego recorto para configurar un marco-soporte adecuado al sentido de la imagen. Trato de pintar sobre distintos soportes, vestuario, ventanas, puertas, sillas, cortinas, maderas, plásticos, etc. Creo que cualquier soporte es posible de ser resignificado.

¿Planeás series o imágenes individuales?

Por lo general series pero por una cuestión de producción rápida, pero trabajo las imágenes individuales también, no siempre en función de una serialidad. A veces planteo varias imágenes y termino trabajando solo con algunas o ninguna.

¿Qué hacés cuando “no se te ocurre nada”?

Empiezo a probar distintas cosas, o miro una película o fotos, leo alguna cosa, o directamente no hago nada...

¿Qué necesitás para empezar un cuadro?

Una producción visual no necesariamente debe ser un cuadro, en mi caso, pero por lo general necesito pinturas y pinceles y todos los recursos que vaya a utilizar ya que cuando empiezo un laburo tengo la necesidad, y casi siempre es así, de terminarlo el mismo día que lo empiezo.

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?

Fácil cuando lo hago para mí o desde mí. Cuando lo tengo que hacer en función de otros intereses se me complica un poquito, pero en general no se hace difícil.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?

Fácil, siempre que empiezo algo quiero llegar a esa instancia: verlo terminado.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

No desecho ningún trabajo, siempre quedan dando vueltas en algún lado, y en algún momento los vuelvo a reutilizar, por lo general para otra producción, casi nunca retomo la misma idea tal cual la deje.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Termino muchos, lo cual no quiere decir que me gusten todos.

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?

Siempre la idea inicial sufre transformaciones, el mismo proceso productivo me lleva a distintas alternativas, con algunas me engancho y con otras no.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?

Horarios, días y eso no. Pinto cuando me pinta.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?

Creo que en el momento del montaje, a la hora de elegir las herramientas adecuadas para mostrar la producción. En realidad son cuestiones técnicas que tendría que aprender. Pero eso traba un poco la salida de mis laburos.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas? ¿Cuáles?

Si desde ya que me critico, a escala formal por lo general.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?

Mis amigos que también estudian y trabajan en la facu, profesores, mi hermana, mi novio y no se quizás alguien que no conozco y vio mis laburos también.

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?

No pido muchas opiniones pero cuando estoy insegura con algo recurro a las opiniones de mis amigas que cursan escultura.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante? ¿Por qué?

Recuerdo comentarios de Francisco y Pablo en pintura⁴ que para mí fueron importantes porque direccionaron de alguna manera mi producción. También los análisis de imagen que trabajábamos con Hugo en pintura⁴ mural me sirvieron mucho.

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?

La estética es lo que más me gusta.

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?

No se hay demasiados productores que me gustan y de alguna manera se cuelan en mis imágenes.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?

En ninguno, hoy día la hibridación de estilos es algo que caracteriza las producciones contemporáneas y como tal me gustaría que la combinación y superposición, traslación, hasta de lenguajes diría, que se hagan presente en mis trabajos.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo fina/tesina?

Como lo que describí en el punto anterior, que la pintura pueda recepcionarse desde distintos lugares, que el espectador se vuelva móvil y la experiencia como eso, como una experiencia.

¿Qué tendría tu mejor cuadro?

Que deje de ser un cuadro.

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?

El término cuadro.

Imaginate ¿Qué pintor te gustaría ser?

Nano.

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?

De muchos, pero muy diferentes entre sí. No me hubiera gustado ser autora de un cuadro del renacimiento.

¿Qué esperás de la pintura?

Estaría bueno poder transformar algo a través de este medio, y si se puede vivir de esto buenísimo.

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?

No tengo ni idea.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer?

Casi siempre el inconveniente es lo económico, pero no es algo que me condicione.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Nada seguir conociendo, aprendiendo y produciendo.

Comentarios que quieras hacer

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de pintura

Nombre: Noelia De Domingo Edad: 28 años Nivel: 5to año Turno:

Mañana Año: 2009

Docente a cargo: Viviana Anguio

Institución: FBA UNLP

Sobre la "previa"

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para pintar?

Por lo general mis ideas nacen por un sentimiento o la sensación del momento en el que este transcurriendo mi vida, después la traduzco a un boceto que estéticamente me tiene que satisfacer a mí. En el presente me inspiran mucho los recuerdos de mi niñez y adolescencia

¿Hacés bocetos o empezás a pintar sin ellos?

Muchos de los elementos del trabajo ya están planteados en un boceto, pero también hay muchos detalles que van apareciendo durante la producción propiamente dicha

¿Cómo elegís qué/cómo pintar?

Mayormente elijo intuitivamente, siempre con el cuidado de seguir un criterio estético que "llene" mis expectativas (mi gusto)

¿Planeás series o imágenes individuales?

Hace unos 2 años ya, que vengo planteando series siguiendo el mismo criterio

¿Qué hacés cuando "no se te ocurre nada"?

A mí me sirve muchísimo "rever" mi pasado (mirar fotos, recordar, soñar)

¿Qué necesitás para empezar un cuadro?

Estar "a full" a mi modo, me gusta pintar cuando tengo mil cosas que hacer

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?

Para mí siempre es difícil el momento de enfrentarme a la tela en blanco, pero con el boceto medianamente terminado ya me siento mucho más segura

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?

Es lo más difícil para mí. Directamente siento que no tengo ninguna obra terminada.

Siempre siento que podría seguir haciéndole muchos detalles más

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

No tengo la costumbre, pero sí he "reciclado" uno que otro bastidor, que en su momento fueron obras insatisfactorias para mí

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Si bien siento que les puedo seguir haciendo mil detalles, por lo general no me gusta dejar a medio hacer ningún trabajo

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?

No modifico casi nada en lo que respecta al criterio de la idea inicial, solo detalles (como el color dentro de una paleta ya bien definida)

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?

Sí, pero si estoy muy tranquila, sin plazos a tener en cuenta, me cuesta más que estar al límite con el tiempo

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?

Cuando ya tendría que darlo por terminado. La sensación de que le faltan detalles sería la “duda” más recurrente

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas?¿Cuáles?

Si, relacionadas con el tipo de pincelada que hago, con la factura, las líneas, me encantaría hacerlo de un modo un poco más expresionista

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?

Todos los que lo ven. Por lo general son opiniones positivas, algunos se limitan a la prolijidad, pocos al motivo

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?

No soy de pedir muchas opiniones. Escucho las de las profesoras y las de mis compañeras que considero con “criterio”

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante?¿Por qué?

La de mi profesora. Porque al corregirme me dijo que mis imágenes que más habían evolucionado intrigaban y me gusto la idea. Yo no lo había visto así hasta ese momento. Pero sin darme cuenta era lo que estaba buscando

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?

Lo que más me gusta es que me remiten a mi pasado, niñez y adolescencia. Me exaltan un poco. Me pasa lo mismo con las imágenes infantiles de los autores que me gustan. Lo que menos me gusta es que siento que les faltan muchísimos detalles, me salen muy “limpias” me gustaría “cargarlas” mucho mas

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?

Estoy influenciada principalmente por los ilustradores infantiles que me gustan:

Gustavo Aimar, Rebecca Dautremer y Philippe Lechermeier

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?

Definitivamente lo mío es ilustración infantil

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo fina/tesina?

Me imagino mi imagen actual con la paleta que ya adopte, con diferentes fondos y en un formato mucho más grande. Y si me es posible con más detalles

¿Qué tendría tu mejor cuadro?

Mi mejor cuadro transmitiría una sensación de intriga, infantil

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?

Nada, querría sumarle detalles

Imaginate ¿Qué pintor te gustaría ser?

Gustavo Aimar, ilustrador infantil, vive en Gaiman – Chubut

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?

De muchos, pero pintar como Aimar sería más que satisfactorio para mi

¿Qué esperás de la pintura?

Que siga enseñándome a plantear mi mirada del mundo, de mi realidad al prójimo. Y que me siga dando la satisfacción de permitirme expresarme ¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?

Ilustrando libros infantiles

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer?

Todavía no he encontrado inconvenientes significativos, más que los que me pongo yo misma, porque todavía no me armo una carpeta que me parezca completa

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Tendría que tener la constancia y la necesidad de salir al mundo de las editoriales para dar a conocer mis trabajos

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de pintura

Nombre: PADEGIMAS, MARÍA PAULA

Edad: 23

Nivel: Recibida Turno: mañana Año:2010

Docente a cargo: Bibiana Anguio. Institución: FBA. UNLP

Sobre la “previa”

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para pintar?

Generalmente uso textos o frases y en base a eso dibujo. En otros casos, por imágenes de veo, q me surgen, sensaciones, sentimientos.

¿Hacés bocetos o empezás a pintar sin ellos?

En general si, aunque sea un garabato. Aunque por lo general del boceto queda la mitad y la ida original se modifica o crece.

¿Cómo elegís qué/cómo pintar?

En relación a la idea

¿Planeás series o imágenes individuales?

Mayormente cuando tengo una idea en base a textos –sobretudo- es en serie.

¿Qué hacés cuando “no se te ocurre nada”?

Leo. Voy a muestras. Busco en Internet imágenes y técnicas de artistas q me interesan y después de eso trato de dibujar, ya con la mente más limpia.

¿Qué necesitás para empezar un cuadro?

Un soporte adecuado. Ya no puedo pintar en cualquier lado...(antes si lo hacía) ahora necesito la seguridad de q el tiempo y ganas q estoy poniendo en ese trabajo es durable, prolijo, vendible...

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?

No.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?

A veces, si.

Sobretudo firmarlo, eso me cuesta horrores...siento q la firma arruina el cuadro, q molesta, q no es parte de la imagen.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Pocos.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Muchos

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?

La modifico bastante. Sobre todo por el uso de elementos matéricos y el color.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?

Ahora no. Hasta antes de recibirme sí. Ahora estoy tratando de encontrarlo (por los horarios de trabajo nuevos. Tengo q organizarme de vuelta y ponerlo como si fuera una clase.)

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?

Cuando estoy por terminar la obra. Entro en puro cuestionamiento: está terminada¿?; agrego más materia, pongo más color...

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas?¿Cuáles?

Algunas como las q puse arriba, y otras en cuanto a la idea original: q quedo de eso, estoy diciendo lo q quería decir o solamente es una imagen "bonita"?

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?

Fila. Amigos. Novio(cuando me dura...).Colegas y profesores. Y ahora por el blog y el Facebook se abrió el panorama a gente conocida(profesores, compañeros de trabajo, etc....) y desconocida

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?

Algunas. Profesores y Colegas.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante?¿Por qué?

"te estás poniendo un poco minimalista Padegimas" (una profesora)

Y después de eso empecé a pintar un año más tarde cuadros más espaciales y seguido de eso empecé grabado y me encanto Porter...

"Lo más importante de tus cuadros es el color"

Y es casi verdad...ahora quiero dar importancia a trabajar espacios más "limpios", con menos elementos (mas similares a mis grabados.....)

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?

La materia. Las desprolijidades en el soporte (en general terminan arqueándose, y eso me molesta MUCHO.)

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?

Informalismo, Pérez Celis, Porter, últimamente algunas cuestiones del arte conceptual también.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?

Informalismo. (Pero con influencias conceptuales.)

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo fina/tesina?

Una serie de extremos. Muy grandes (1.80x1.80,2x2 y de ahí en mas.) y pequeños(10 x10, 5 x 5) No cuadrados, más bien rectangulares, pero rondando en esas medidas.

Blanco, negro y color. Transparencias. Técnica mixta. Letras. Grabados: transfer, serigrafía...

Tipo caja (en cuanto a montaje) Colgados suspendidos en paredes muy blancas o en las ventanas de la facultad.

¿Qué tendría tu mejor cuadro?

Todo lo de la preg anterior complementado con un buen montaje.

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?

Fuera de los problemas de soporte, no se me ocurre nada.

Imaginate ¿Qué pintor te gustaría ser? Ninguno en especial

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor? Marcando el Tiempo de Pérez Celis

¿Qué esperás de la pintura?

Q junto con el grabado me permitan exteriorizar imágenes, comunicar.

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?

Espero q pintando y grabando y como docente e investigadora del área tb.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer?

Plata para comprar materiales y a veces tiempo.(pero creo q el ultimo es por desorganización)

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Responsabilidad y rutina.

Comentarios que quieras hacer

Quiero presentar mi tesis en Septiembre de este año por lo cual me estoy tratando de establecer una rutina de trabajo, en medio del cambio q implica empezar a trabajar en la docencia y demás.

Planeo encontrarle la vuelta a la inclusión del grabado en mis cuadros.

Necesito resolver el tema soporte.

Por ahora, eso es lo q se me ocurre.

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo Alumnos avanzados de pintura

Nombre: Regina castellani

Edad: 23

Nivel: Turno: Año:2009.....

Docente a cargo:

Institución:

Sobre la "previa"

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para pintar? a veces elijo un tema con el que me gustaría trabajar y empiezo a bocetar y otras en base a alguna imagen que veo.

¿Hacés bocetos o empezás a pintar sin ellos? hago bocetos

¿Cómo elegís qué/cómo pintar?en base a lo que elegi,(tema, imagen ,idea,)empiezo a escribir palabras sinónimos, buscar paleta con la que me gustaría trabajar, o algún detalle que me gustaría que este presente.

¿Planeás series o imágenes individuales? Series, salvo en el verano, en vacaciones que hago individuales.

¿Qué hacés cuando "no se te ocurre nada"? empiezo a mirar revistas ,libros , a escribir palabras sueltas.

¿Qué necesitás para empezar un cuadro? Tener una idea previa de lo que voy a hacer.

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro? me resulta difícil cuando comienzo el año

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado? no

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás? Algunos, pero los termino y luego si no me convencen pinto otra cosa arriba.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás? casi todos

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?casi siempre la modifico, el boceto me sirve para seleccionar cosas o descartar otras.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina? por la facultad si tengo un ritmo , pero cuando no estoy cursando depende que tiempo tengo disponible.

¿En que momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo? En el momento que empiezo a trabajar sobre el cuadro, por ejemplo cuando cambio cosas del boceto y los tengo que pasar al cuadro, casi siempre es sobre los colores.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas? ¿Cuáles? si, muchas veces , porque el resultado no siempre es el que espero

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo? mis amigas, novio, hermana

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes? algunas a mis compañeras d la facu, a mi novio

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante?¿Por qué? no

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? Que haya variedad entre planos, parte más expresivas, líneas, ¿lo que menos? que termino apagando los colores, me quedan muy bajos

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?.....

¿En que corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías? algunas cosas del expresionismo

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo fina/tesina? Me resulta difícil imaginarme que voy a hacer para la tesis.

¿Qué tendría tu mejor cuadro? textura visual, mayoría de colores fríos, algún acento

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros? no se

Imaginate ¿Qué pintor te gustaría ser? klimt, Kirchner, Alonso

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?"El beso" de klimt, "marcela" de Kirchner

¿Qué esperás de la pintura? poder vivir de la pintura

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años? Pintando, o haciendo diseños de algún tipo de accesorios. Me gusta hacer objetos, coser ropa.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer? Animarme, producir más, concretar ideas.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Comentarios que quieras hacer

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de pintura

Nombre: Ornella Cucchetti

Edad: 22

Nivel: 5to Turno: mañana Año:2009

Docente a cargo:

Bibiana Anguio Institución: F.B.A-UNLP

Sobre la "previa"

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para pintar? Se me ocurre pensando, sobre pensamientos sobre algún tema, o viendo imágenes, a veces busco un disparador, o saco fotos, y utilizo a ellas como inicio de un trabajo.

¿Hacés bocetos o empezás a pintar sin ellos? A veces si y a veces no. cuando tengo muchas ideas desordenas boceto, pero cuando quiero probar distintas posibilidades de tratamientos plásticos hago directamente. A veces el boceto me hace pensar que ya plasmé en algún lado la idea y se me va de la cabeza.

¿Cómo elegís qué/cómo pintar? Cómo pintar probando, eligiendo armonías de colores que me gustan, y qué, en general busco detalles que remitan a la esencia de algo.

¿Planeás series o imágenes individuales? Casi siempre planeo series, a veces las alcanzo a terminar y otras veces me canso y paso a otra cosa.

¿Qué hacés cuando "no se te ocurre nada"? saco fotos, o busco imágenes de palabras en google.

¿Qué necesitás para empezar un cuadro? Ganas.

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro? No, no me resulta difícil.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado? En general, lo termino rápido, no puedo estar un año con el mismo cuadro.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás? Ninguno.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás? Termino todos, según mi criterio de que "está terminado".

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial? Me doy permiso para modificar todo lo que tenga ganas, porque en general, al principio es un pie nada más para arrancar.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina? No me dejo estar, me gusta tener cantidad de trabajos.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo? Tengo dudas cuando estoy en el medio de 2 caminos, más que nada en cuanto a lo técnico, no de líneas de pensamiento. Cuando algo no me sale en un cuadro, siento que no tiene que estar, no lo tomo como que no sé hacerlo, puede ser que con más tiempo salga, pero no insisto con cosas que por algo no salen en ese laburo, es más si se me mancha el bastidor, incluyo esa mancha como parte de mi cuadro.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas? ¿Cuáles? si, me hago críticas sobre todo de la parte técnica de mis trabajos.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo? En general mis amigos, mi familia.

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes? A veces pido opiniones, pero muchas veces las personas opinan de mis obras aunque no se los pida, y desde un punto de vista ajeno a la plástica, eso en parte me sirve, y por otro lado no, aunque sería como la voz del común del público: desde el “me gusta” o “no me gusta”.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante?¿Por qué? Recuerdo alguna opinión de una psicóloga con la que trabajé en un proyecto de un taller de arte terapia, que me dijo que lo azaroso, o sea, también lo que hacemos “por error” o “sin querer” cuenta en una obra.

Por otro lado, también la opinión de Francisco Ungaro, cuando me dijo que a veces si terminas muy rápido una obra te parece que le falta algo y a veces es darle tiempo a que “decante” también. El también me dio consejos con respecto a la cantidad de producción.

Hugo Aramburu también fue un referente, me enseñó mucha técnica de color y espacialidad.

Y Anita Raviña este año también me dio opiniones que me sirvieron, con respecto a los pesos compositivos de mis obras.

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos? Me gusta que la gente se da cuenta que son míos, aunque haga cosas distintas, y lo que menos me gusta es que a veces se lean como frívolos.

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo? Encuentro influencias de kandinsky, de libros con ilustraciones infantiles de años pasados, sobre todo en los colores, influencias de klimt, de todo lo que voy mirando e inconscientemente incorporo.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías? En ninguno.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo fina/tesina? Como un conjunto de representaciones de una idea o tema, con una línea parecida, como un capítulo especial.

¿Qué tendría tu mejor cuadro? Flores. Tejidas, o pintadas, collage, colores que transmitan armonía. Tendría armonía, pero no de cosas parecidas, sino de cosas diversas.

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros? A veces me molesta la igual jerarquía de todo, cuando todo grita a la vez.

Imaginate ¿Qué pintor te gustaría ser? Me gustaría ser kandinsky, britto, klimt, garaycochea, (hoy).

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor? Del afiche del gato de Toulouse Lautrec (hoy).

¿Qué esperás de la pintura? Nada. La acepto tal cual es ☺.

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años? Trato pero no me imagino, si estoy viva, supongo que estaré mudándome al Sur. Con mi posgrado de arte terapia terminado, y tratando de contagiarle a otra gente lo bien que se siente pintar. Mostrando lo que hago.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer? A veces me faltan soportes para plasmar mis ideas, pero este año estuve mucho mejor.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo? Plata. Por ahí me falta seguridad en ciertos aspectos de mi formación, por ejemplo, nunca aprendí perspectiva y siento que eso en algún momento me va a perjudicar, no aprendí pigmentos, pero creo que la facultad no es todo mi aprendizaje, aprenderé después en otro lado, lo dejo en mis manos.

Comentarios que quieras hacer

No sé si contesté muy coloquialmente, hice lo que me salió, espero que sirva.

U.N.L.P Facultad de Bellas Artes. Pintura básica: taller de producción final Carlos Cardozo

Encuesta:

1)- Sobre la “previa”:

Por lo general la idea me viene, cuando me intereso en tal tema, busco información de todo tipo (visual, textos) que contribuya para el proceso de elaboración de la imagen.

Si, utilizo bocetos hasta lograr lo deseado. De allí empiezo a pintar

Elijo pintar cuando ya tengo decidido el o los bocetos a representar, de allí lo plasmo a la tela o a la madera.

4. Por lo general cuando pinto planeo una lectura, una trama, una historia con diversos personajes que connotan con las metáforas, símbolos, creando un contexto, un sentido en el marco de la creación de la pintura, por ello me sirvo de las imágenes individuales, como también las representaciones en serie, me sirven los dos recursos porque es mucho más diverso en el planteamientos de ideas, temas e imagen, como también en seguir “puliendo” o ahondando lo que uno trata de manifestar.

Cuando no se me ocurre nada empiezo a utilizar estrategias de “motivación”. Por lo general busco temas que me motiven. El recurso de observar muchas imágenes de artistas me resulta vital como también las lecturas de libros de índole, artísticos, filosóficos o políticos. Después de tener una idea empiezo a elaborar diversos bocetos.

Para empezar un cuadro necesito estimulación y constancia, además de contar con un ambiente propicio para tal, contar con los materiales a utilizar y la idea a representar.

2)- Sobre la producción:

Para la producción de la pintura me resulta fácil cuando tengo bien preciso el boceto y el tema a representar, tiene que ver a veces con el estado de ánimo. Se podría decir que me resulta difícil cuando me pierdo en el cuadro, cuando lo que uno busca dentro de ella no sale...

Para dar por terminado un cuadro, es según lo que el cuadro o la pintura en cierta forma me “demande”, y lo que siento conforme con respecto a ello, lo doy por concluido.

3. Desechos algunos trabajos cuando por lo general no me gusta, o cuando paso mucho tiempo con algo que no quedo terminado, trato de hacer algo nuevo.

Por lo general termino siempre con los trabajos que empiezo, pocos son los que quedan sin terminar, y son aquello que no resulta con lo pronosticado, me aburro de tal tema y lo abandono por las trabas que me genera, y empiezo con algo nuevo.

Respeto y algunas veces cambio la idea original, esto es según con lo que la pintura me pida, en la marcha de la ejecución genero los cambios.

6. Tengo un ritmo parejo de trabajo, es contar con mucha constancia y motivación, podría decir también contar con cierta disciplina para ser persistente en la elaboración de la pintura.

Por lo general los momentos de dudas me vienen cuando empiezo el cuadro, en la previa. Y tiene que ver algunas veces con la técnica a desarrollar.

3)- Sobre los Juicios:

Si me hago críticas, sin ellas no puedo avanzar, y tiene que ver con la técnica, las armonías del color, de la imagen, la composición, la forma de representación.

Los que opinan sobre mi trabajo son todas las personas que ven mi trabajo, está el lado académico que tiene que ver con los profesores y compañeros de la facultad que tiene una opinión mas abarcativa con las artes plásticas, y después familiares y amigos que siempre aportan de otra manera que contribuye a mi proceso como productor de imágenes.

Pido pocas opiniones y tienen que ver por el hecho de que soy adepto de que salgan de la gente, en el ambiente académico de la pintura, si pido opiniones para correcciones que tiene que ver con mi modo de producir.

Recuerdo algunas opiniones que me han sido importantes para el fortalecimiento de mi trabajo. Como por ejemplo, la gestualidad y la fuerza del dibujo, o la representación compositiva de tal tema.

Lo que más me gusta de mis cuadros es lo gestual, el tratamiento de la figura humana, el uso de metáforas como argumento para transmitir sentido. Lo simbólico como modo de representar tal tema, las invenciones de personajes. Lo que menos me gusta, cuando algunas veces no sale lo previsto en la técnica o en la composición.

6. Las influencias que encuentro en mi trabajo son de una variedad muy diversa, me influyen muchos artistas de temáticas oscuros, fantásticos, lo social, lo simbólico, lo místico como por ejemplo:

Goya, la expresividad y ocurrencia de Salvador Dalí, Leonardo Da Vinci, el Bosco, Van Gogh, el informalismo de Antoni Tapies, Picasso, Monet, Miguel Ángel, Carlos Alonso, Rocambole, Guayasamin, Xul solar, el Tenebrista Caravaggio.

La corriente en que me incluiría es muy difícil de categorizarme, me siento influido por la corriente del surrealismo pero también me gusta lo simbólico, lo expresivo. Lo político y lo matéricos.

4)-Sobre las expectativas:

1. Mi trabajo final/ tesina no es muy hermético, todavía estoy explotando la creatividad, experimentando porque me permite la búsqueda, pero ya tiene una dirección si se puede decir, es expresar en los cuadros lo dinámico del tiempo y espacio, de alteraciones mentales, la búsqueda de lo simbólico como instinto salvaje del hombre, las representaciones de indígenas (chamanes, mascarar), el uso de lo oculto, lo esotérico ,el surrealismo , la búsqueda del inconsciente que llevan a creaciones de mundos fantásticos.

2. Mis cuadros tendría una gran fuerza para que genere una coherencia que a la vez sea de una fuerza creativa y de espíritu. La buena representación de la figura humana, la buena composición con respecto a la armonía de los colores y el tratamiento con el todo, que sea muy mística muy simbólico, que genere sentido hacia los demás.

El pintor que me gustaría ser sería una mezcla de varios artistas como: Goya con sus personajes de la pintura negra, la imaginación del Bosco el dibujo de Leonardo Da Vinci como también el dibujo gestual de Carlos Alonso, la ocurrencia onírica de Dalí, la vanguardia de Pablo Picasso, etc.

Me gustaría ser autor de la obra de del Bosco "El jardín de las delicias" o el Cristo de Salvador Dalí.

De la Pintura espero la transformación del espíritu como también de la percepción de las cosas, la manifestación de la comunicación como herramienta de participación con la gente, la de transmitir ideas, expresiones, signos vitales, a desnaturalizar lo naturalizado a develar lo velado, concientizar como también serlo, a la creaciones de nuevos mundos como lenguaje.

Es difícil pensar que va a pasar en 10 años pero me imagino enseñando y principalmente produciendo.

5)- Sobre los inconvenientes:

Algunos inconvenientes que padezco es la falta de disciplina, pero con esfuerzo lo logro. Lo que me faltaría más es el hecho de la constancia a la hora de producir. Y después todo viene con el tiempo. Por eso hago hincapié en la constancia, me parece que es primordial a la hora de producir.

Carlos Cardozo. Leg: 51926/9

Sobre la "previa"

1-1- Generalmente las ideas resultan de algo que me inquietó mucho, generalmente un libro pero también una película, de la misma manera que ver obras de algún artista en el que reparo por alguna circunstancia, del mismo modo algún paseo o viaje.

1-2- Los bocetos los utilizo para plasmar la imagen que tengo en la cabeza, por un lado para no olvidarme de lo que pensé, a veces para hacer un esquema de composición total y por otro para aliviarme un poco de ella. Así que, siempre hago algún boceto previo solo de línea; es muy raro que le asiente color porque generalmente eso lo escribo; es decir hago una descripción con palabras de los colores que pienso utilizar y la distribución de zonas. Esto en el proceso de producción siempre se va modificando.

1-3- El cómo pintar en mi trabajo viene incorporado a la forma que estoy pintando en ese momento, es decir que de alguna manera me voy adecuando a la imagen o tema que estoy tratando como así también al material que elijo para trabajar. Puedo agregar que por más que cambie de tema o modo de pintar siempre tiene una relación con algún trabajo previo.

1-4- Siempre pienso en series aunque termine por realizar solo dos tres trabajos de esa serie que pensé.

1-5- Cuando no se me ocurre nada es el momento de salir a buscar las imágenes

1-6- Para empezar un cuadro primero tengo que tener más o menos claro que es lo que quiero hacer ya sea el tema que elijo abordar, a forma en que voy a tratar el tema, los materiales que pienso usar y también necesito tener todo ordenado, estar tranquila y sobre todo con buena música.

Sobre la producción

2-1- Difícil no, pero si me lleva tiempo el trabajo previo que necesito para ponerme a pintar; por más que las imágenes aparezcan necesito ese algo que dispare todas las imágenes.

2-2- Me resulta difícil darlo por terminado.

2-3- frecuentemente desecho proyectos que no llegan a ser obras, y de las que empiezo son pocas las que desecho.

2-4- solo son... algunos trabajos los que empiezo y que realmente doy por terminado

2-5- siempre me cuesta respetar el boceto, al tenerlo al lado muchas veces me condiciona y por eso o lo miro de vez en cuando para acordarme lo que había pensado hacer con respecto al color o simplemente cuando termino por esbozar la idea lo guardo. Esto hace que mi proceso no esté limitado al boceto pero que a la vez tenga una base a la cual volver.

2-6- Este año empecé con una rutina de trabajo: a una determinada hora trabajo por lo menos dos o tres horas. Para mí trabajar no solo es pintar sino que bocetar, pensar o leer también hacen al trabajo.

2-7- generalmente las dudas aparecen cuando estoy por terminar el trabajo.

Sobre los juicios

3-1- sí, siempre me hago críticas. Generalmente por no lograr alcanzar la imagen que tengo en mente, porque suelo trabarme. Además en relación a lo anterior es que veo que siempre está faltando algo.

3-2- las personas que opinan sobre mis trabajos son: la profesora del taller y algunos compañeros de pintura.

3-3- generalmente pido pocas opiniones; cuando tengo una inquietud que me complica seguir trabajando y no puedo ver lo que lo provoca me ayuda pedirle a alguien que mire el trabajo. También cuando doy por terminado el trabajo pido la opinión de la profesora de pintura, su ayudante y alguien cercano fuera del ámbito de la facultad en quien confío es objetivo.

3-4- recuerdo pocas, no sé si son las mejores pero una vez me dijeron que no me quedara en lo que me sale hacer bien, este comentario me ayudo para buscar siempre de manera coherente hacer cosas nuevas. Otra observación que guardo es que no todo

tiene que ser la mejor obra, que aprenda de lo que no sale como quisiera: esto lo recuerdo siempre que no llego al resultado que quiero y suelo no estar conforme...

3-5- *lo que me gusta de algunos de mis cuadros es que, si bien trato de pensar todo antes de hacer algo, puedo ver algo de irracionalidad que es lo que me lleva a pintar otro cuadro. Y lo que menos me gusta es que todavía con la pintura no puedo romper con el dibujo, creo que la parte lineal siempre está presente.*

3-6- *creo que mis influencias particularmente parten de Francisco de Goya. También me interesan cosas de Egon Schiele, Ensor J., Rembrandt particularmente el cuadro "The Slaughtered"*

3-7- *en lo pictórico creo que me incluiría en el expresionismo*

Sobre las expectativas

4-1- *a mi trabajo final me lo imagino como el vértice de todo un proceso de reflexión que se fue generando dentro y fuera de la facultad y que por supuesto espero seguir desarrollando posteriormente.*

4-2- *no puedo decir que tendría mi mejor cuadro pero supongo que tendría resuelto todo lo que me falta por aprender o hacer. El problema está en que todavía no me da cuenta que es ese algo que me falta.*

4-3- *lo que quisiera eliminar de mis cuadros es lo que todavía percibo tiene de línea de dibujo.*

4-4- *hay varios para elegir, pero me quedo con Francisco de Goya*

4-5- *me hubiera gustado ser autor de Vesuvius in Eruption (Vesubio en erupción) de William Turner.*

4-6- *De la pintura espero poder encontrar un lenguaje propio y también poder vivir de ella.*

4-7- *quiero imaginarme pintando y también guiando o motivando a otras personas a pintar, quizá utilizando a la pintura como estímulo e integración.*

Sobre los inconvenientes

5-1- *como inconveniente encuentro el no ser muy consciente a la hora de manejar la luz en relación a la totalidad de la composición.*

5-2- *creo que lo que me está faltando es observar mejor.*

Encuesta sobre modalidades de trabajo creativo

Elaborada por Lic. MB Anguio en el marco del Proyecto 11B-201

Alumnos avanzados de pintura

Nombre: Natalia Magdalena Gauna

Edad: 24 años

Nivel: Turno: Mañana

Docente a cargo: M. Bibiana

Anguio

Institución: Facultad de Bellas Artes (UNLP)

1) Lo que creo que innové en cierta forma en mi producción plástica creo que es la posibilidad de seguir una línea de trabajo, con esto quiero decir que, anteriormente, realizaba cada trabajo en forma más particular, es decir, que aunque tenía por supuesto una "imagen" propia, particular, no vinculaba demasiado un trabajo de otro, no tenía una línea, con la producción visual similar entre sí.

También incorporé nuevos materiales y comencé a trabajar en forma diferente a lo que se le puede llamar "pintura tradicional".

2) Lo que me resultó más importante de lo aprendido es que considero mucho más los detalles que contribuyen al significado de la obra que realizo, las múltiples posibilidades que puedo darle a partir de pequeñas modificaciones o reforzar ciertos puntos para llegar al resultado que espero.

3) Me gustaría reforzar ciertos aspectos teóricos (con respecto al color, espacio, etc.) que creo que pueden servirme mucho tanto para mi propia producción como también a la hora de dar clase. También me parece interesante que se enseñen distintas técnicas, ya que, llegado 5º Año me hubiera gustado explorar otras técnicas con cierto conocimiento de ellas para aplicarlas mejor y "sacarles el jugo" lo mejor posible, ya que muchas veces, al no tener conocimiento de ellas, no se me ocurre la posibilidad de trabajar con las mismas.

4) Lo que modificaría respecto de mí, en relación con lo dicho de las técnicas, es tomar más riesgos a la hora de explorarlas, ya que a veces pruebo distintas formas de expresión pero otras veces, ya sea por desconocimiento o por falta de tiempo para investigar, utilizo las formas que ya manejo.

Lo que me gustaría que se modificara respecto de la cursada, es el ambiente de trabajo, es decir, que en lo posible, todos cursáramos las cuatro horas. Esto creo que se conseguiría a partir de un mayor compromiso por parte de los alumnos pero también de demostrar en cierta forma un mayor interés por parte de los docentes, ya que si bien cuando consultamos o si ellos se acercan a realizar correcciones, éstas son en la mayoría de los casos muy productivas, muchas veces necesitamos, no sólo acercarnos nosotros a consultar sino también que los profesores se acerquen mientras trabajamos, no para darnos una "fórmula mágica" de cómo

realizar nuestro trabajo, ya que el discurso y la forma de llega a él considero que debe ser una producción propia de nosotros los alumnos sino para mostrarnos las diferentes posibilidades, caminos o herramientas para abordar y proseguir el trabajo, interiorizarse sobre las producciones e inquietudes actuales y anteriores que pueden ayudar a reforzar el sentido deseado o abrir otras posibilidades, o también a tomar mayor consciencia de ciertos aspectos de nuestras propias producciones.

5) *Mi relación con la Cátedra creo que es buena aunque en estos años me hubiera gustado que el titular estuviera más tiempo con nosotros y que conociera acerca de nuestros trabajos porque muchas veces nos gustaría saber su opinión y por falta de tiempo (como ocurre en las entregas) o por no encontrarlo, no podemos tener acceso a ella o no se explaya demasiado sobre cada producción en particular.*

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de pintura

Nombre: Lilien Díaz Edad: 22 Nivel: Pintura Básica V Turno: Mañana

Año: 2009 Docente a cargo: Bibiana Anguio Institución:

Facultad de Bellas Artes de La Plata

1. Creo que es variada la forma en la que “me surgen” las ideas de cómo y qué pintar. A veces es por algo que escucho, veo, leo, etc. que funciona como un disparador y genera alguna imagen en mi cabeza o algún sentimiento o emoción que quiero expresar, con esto también quiero decir que muchas veces, estos disparadores no están directamente relacionados con las ideas o imágenes que se me ocurren (me pueden llevar incluso a una cosa opuesta a lo que sirvió de estímulo). En otras ocasiones es algo que surge en el momento (que tendrá seguramente que ver con algo que vi o escuché o con algún recuerdo pero no en el mismo momento en que surge la idea sino que es anterior).

No estoy acostumbrada a hacer bocetos muy acabados o demasiado similares a lo que será la obra final. Lo que hago cuando tengo una idea o una imagen en la cabeza, la mayoría de las veces, es hacer primero un pequeño boceto en lápiz, sin mucho detalle de esto para plasmar de alguna forma esta idea y comenzar a trabajar. Esto lo hago principalmente para tener en cuenta, por ejemplo, las posiciones y rasgos principales de los personajes y elementos, sus disposiciones, etc., es decir, que voy

enriqueciendo el “bocetito” inicial o realizando otros cada vez más detallados, según lo que necesite. Después puedo realizar, en mayor tamaño alguna parte para tener más precisión en ella o algunas pruebas de color (bien sobre el boceto o de los colores separados de éstos). Muchas veces trabajo a partir de fotos digitales, principalmente mías, con los gestos, posiciones o acciones que se encontrarán en la obra, para usarlas de referencia y luego “deformarlas” a mi gusto. En ocasiones incorporo el Photoshop para continuar probando con los bocetos ya sea en la composición, los colores, etc.).

Lo que elijo para pintar es algo que me llame la atención, que despierte algún interés en mí, que me movilice, ya que si no me aburre o no sé de qué manera continuarlo porque no me termina de convencer. Con respecto al cómo decido pintarlo (o en algunos casos cómo quedará la obra terminada, más allá de la pintura) debe ser de una forma que me permita expresar y transmitir de la mejor manera lo que pretendo, ya sea en cuanto a lo visual (como por ejemplo, la utilización de transparencias) o en la retórica más allá obviamente de lo visual que también influye (como a veces cuando recurro al humor), ayudándome a construir mi propio discurso, de una forma personal.

Muchos de mis trabajos están últimamente referidos a vivencias más personales (aunque no hagan una referencia directa a mí).

No es restrictivo ni planear series ni imágenes individuales, trato de darle a mi idea lo que creo que necesita: a veces basta con una imagen en la que puedo expresar todo lo que pretendo, otras veces amplío esa idea y la profundizo en varios trabajos o trabajo también con ideas relacionadas que pueden llegar a formar una serie.

Cuando no se me ocurre nada que pintar o lo que se me ocurre no me conforma del todo, a veces miro obras, escucho música o leo algún libro para ver si encuentro algo que me pueda ayudar como disparador para continuar con mi obra, algo que me sirva de estímulo, en otras ocasiones espero a que se me ocurra algo. Puedo también “guardar” los bocetos que realicé y que no me terminan de convencer porque a veces los utilizo posteriormente o los incluyo en obras posteriores.

2. Depende del momento, a veces me resulta más fácil empezar un cuadro, es como que las ideas me surgen con mayor facilidad. A veces me cuesta un poco más que otras decidir, por ejemplo, de qué manera voy a disponer las distintas partes o elementos dentro de la obra (al probar la primera vez puede que quede conforme pero otras veces necesito probar distintas posibilidades para ver qué se ajusta más a lo que quiero

decir). También es relativo lo de difícil/fácil darlo por terminado: puede ser que ya tenga en mente dónde va a ir cada cosa, que decida fácil los colores que voy a utilizar o por el contrario, puedo ir variando los tamaños, las posiciones, los colores, etc. en el transcurso del trabajo de acuerdo con lo que me parezca que mejor transmite y muestra lo que deseo y que le permite “expresarse” y “vivir” más plenamente a cada obra; además, hay momentos en que sé o me doy cuenta que le falta algo al trabajo o que algo no me termina de gustar del todo en él pero no sé bien qué es, por eso a veces paso a otro trabajo, boceto, etc. que esté realizando o tomo un poco de distancia (me refiero al tiempo) para retomarlo más tarde y encontrar la solución al cuestionamiento.

Como ya dije, soy de ir modificando o “terminando” (me refiero a ir concluyendo o detallando lo que esboce en el boceto) la idea original, va tomando más “cuerpo”, más personalidad e individualidad a medida que avanzo en el trabajo, va “tomando forma”. Por eso, considero que no son tantos los trabajos que no concluyo, aunque por otro lado son más los “bocetitos” iniciales los que puedo desechar (o se van modificando para formar parte de otro trabajo, algo diferente de la idea inicial, otra idea inicial).

En los años anteriores casi siempre comenzaba un trabajo, lo terminaba y comenzaba otro pero en estos últimos años trabajo con varias obras a la vez.

3. En el proceso de realización suelo hacerme críticas (como sobre lo mejor o peor que queda la estructura o color en algún trabajo) y también cuando éste está más avanzado. Opiniones recibo de cualquier persona, me interesa porque todos son espectadores de mis obras, y éstas me pueden ayudar y las tomo siempre que sean constructivas. Suelo pedir, si lo creo necesario, algunas opiniones a mis compañeros y profesores y a mi familia porque considero que muchas veces puede enriquecer o “abrir la cabeza” para ver el trabajo desde otras perspectivas o encontrar en él algo que no teníamos tan en cuenta aunque por supuesto, luego proceso las opiniones y tomo de ellas lo que me parece que me ayuda a resolver mejor mi idea y las proceso para hacerlo a mi manera.

Lo que más me gusta de mis trabajos es cuando logro llegar a la idea, sentimiento, sensación, emoción, etc. que quiero transmitir de una forma auténtica, personal, que me complace total o casi totalmente y también cuando a lo largo de la producción puedo ir descubriendo lo que la obra(y yo) necesita.

Lo que menos me gusta, por lo tanto, es cuando no llego a plasmar y a estar conforme con cómo ha quedado.

Respecto de las influencias en mi trabajo no creo que sea algo específico lo que me influencia, por lo menos en forma consciente, quiero decir que cuando pinto no veo una semejanza en particular con un pintor al punto de decir: "la verdad que mis obras se re parecen a las de Fulano", obviamente, ver, sobre todo a partir de los años en que cursé y curso en la Facultad, todo lo que he visto me ha producido algún efecto, ya sea para ver las soluciones que otros artistas (me refiero a los "consagrados" internacionalmente, a algunos profesores y a mis compañeros) le han dado a determinadas cuestiones que me llamaron la atención, ya sea que me hayan gustado o interesado o por el contrario que me llevó a pensar que sería un camino que descartaría a la hora de realizar determinadas cosas. Muchas veces, aunque no me sienta identificada con algunos trabajos de otros artistas o que sus propuestas no me hayan gustado como para que sea una obra que "colgaría en la pared de mi casa", me parecieron muy interesantes sus propuestas en diversos aspectos como la manea de trabajar la luz, el color o la composición, la utilización de distintas texturas y materiales, la fuerza con la que logran transmitir, etc. En los trabajos que realicé sobre todo el año pasado, ya que los de este año son algo distintos, pude ver alguna similitud con una artista llamada Flavia Da Rin, que trabaja principalmente con arte digital, Photoshop, en especial en los personajes.

La verdad no considero que me podría encasillar en alguno de los movimientos por llamarlos de alguna manera más "clásicos", ya que (además de que voy modificándolo con bastante frecuencia) no considero que se alinee exclusivamente en uno de ellos; sin embargo, podría decir que tiene ciertos aspectos del Surrealismo, en especial los de este año, al tratarse de personajes o escenas que no podrían darse o que sería muy difícil que se den en la realidad y además tienen algo de grotesco mezclado a veces con el humor, a veces con la ternura, la añoranza, etc. Los trabajos del año pasado, sobre todo los últimos creo que tienen similitudes con el Pop en cuanto a los colores, la forma de aplicarlos (en planos bastante diferenciados) y los temas eran principalmente autorreferenciales y mezclados un poco con el humor y la ironía. En los trabajos anteriores, la forma de trabajar los colores y las figuras era más clásica.

4. Para la Tesis todavía no tengo completamente decidido qué voy a hacer. Me gustaron los trabajos que vengo haciendo estos últimos dos años, sobre todo porque siento que estoy encontrando una forma de decir las cosas más particular y personal, que puedo transmitir más, que en general me gusta cómo queda lo retórico el mensaje y la forma como lo visual. También me resultó interesante trabajar con otros materiales (además de con los que trabajaba anteriormente como el óleo, acrílico, etc.), “romper” con los marcos más tradicionales de encierro, y llegar a trabajar con más de un plano en un mismo trabajo.

No sé específicamente qué es lo que tendría mi mejor trabajo, puede ser que, en forma general, el que me permita transmitir y expresarme lo mejor posible (también en lo técnico), y que, si bien uno siempre busca que el público pueda captar esa idea o sentimiento o emoción, me parece muy interesante el margen de inconclusión o, mejor dicho, lo no dicho completamente o con exactitud que tiene el arte, me atrae mucho esa ambigüedad que deja a los espectadores, que pueden dar sus propias opiniones, “terminar” de alguna manera la obra que le presento, aproximarse de una manera, inducida si se quiere por mí como autora, pero que también vuelquen o intervengan en ella sus particularidades. No sé si me gustaría eliminar algo de mis cuadros. Creo que, hablando en particular de cada uno, muchas veces me hubiera gustado “mejorar” alguna cosa pero también me parece que de eso va surgiendo la forma de decir particular que voy logrando, me lleva a ser más consciente de qué es lo que quiero seguir haciendo, cómo puedo o no cambiarlo, el camino que sigo; además según el momento, va cambiando esto, la forma en que lo hice puede parecerme luego que hubiera sido mejor de otra forma o por el contrario, luego de un tiempo transcurrido, estoy más conforme o convencida de la forma en que lo hice.

A mi parecer, la pintura tiene muchísimas posibilidades de expresión, tanto en lo referido a las disciplinas y formas de expresión que ofrece en lo técnico como en lo personal: cada uno tiene su manera particular de “ver” y “decir” las cosas, de interpretar la realidad, de mediatizarla, tanto los autores como los receptores de las obras (que de alguna manera, y en ciertos casos más que en otros, son también un poco autores porque deben interpretarla). Por eso me gustaría seguir viviendo del arte.

Los inconvenientes que se me presentan a veces son en cuanto a lo técnico, por ejemplo, al querer hacer algún trabajo que requiera instalación eléctrica o algo por el

estilo, no tengo los conocimientos quizás como para solucionarlo sola, así que requiero ayuda; también puede ocurrir que al trabajar con la obra imagino alguna forma de realizarla pero luego al no tener esos conocimientos, no sé si puede llegar a realizarse de esa forma o si quedará como tenía previsto, en esos casos es como que voy con un poco más de "cautela" en el trabajo. También, puede ocurrir que en un momento determinado que hago una obra no tenga conocimiento de ciertos materiales y que luego, al trabajarlos, piense que puede llegar a quedar mejor con estos nuevos que con los que había pensado anteriormente.

Hay varios trabajos de diferentes artistas que me gustan, por ejemplo, las marinas y la forma de iluminar las obras de Sorolla; cómo utiliza la luz y crea ambientes muy interesantes Degas, también me gusta la línea (acromática o en color) de sus bocetos, la modulación y el movimiento que se percibe en ellos; de Kandinsky me gustan algunas de sus composiciones y la forma en que trabaja con el color (en sus obras más orgánicas, en las que también se mezclan con rectas y figuras más cerradas); algunos ilustradores como Poly Bernatene, Bobby Chiu y algunas cosas de Aurora Damant, por ejemplo, también me gustan. Es muy variado, tomo me interesan diversos aspectos de estos artistas y otros tantos.

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de Dibujo

Nombre: Mariana Ardanaz

Edad:25

Nivel:

Turno:

Año:2010

Docente a cargo:

Institución: Facultad de Bellas Artes

Sobre la "previa"

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para dibujar?

Generalmente ilustro algún texto que me inspire, pensando en una serie de ilustraciones que se complementen para ayudar a la narración del relato.

Otras veces, simplemente se me vienen a la cabeza temáticas, ideas o situaciones que siento la necesidad de mostrar, de representar. Temáticas simples como los oficios, el circo o los juegos, pero que me permiten ver a las personas en su vida cotidiana.

¿Hacés bocetos o empezás a dibujar sin ellos?

Siempre hago bocetos, el proceso de mi trabajo es bastante largo. Trabajo con relieves de plastilina. Y tengo que estar muy segura de los que voy a hacer antes de empezarlo. Nunca me quedo con el primer boceto que hago, por eso siempre dibujo bastante antes de llevarlo al cuadro.

¿Cómo elegís qué/cómo dibujar?

Lo que dibujo siempre tiene correlación con lo que quiero decir, ya sea un mensaje muy simple o algo complejo. Busco la forma de que la composición, los personajes y los colores me ayuden a transmitir ese mensaje.

¿Planeás series o imágenes individuales?

Cuando ilustro un cuento planteo varias imágenes. Una serie que mantenga una estética y relato. Pero en otras situaciones me planteo imágenes individuales porque solas logran englobar mi idea.

¿Qué hacés cuando “no se te ocurre nada”?

Miro imágenes, referencias, a otros artistas. Para disparar ideas y ser consciente de lo que se hizo, tratar de no repetirlas.

¿Qué necesitás para empezar un cuadro?

Necesito tener claras mis ideas y objetivos, aunque a veces mi ansiedad no me ayude. No suelo necesitar muchas cosas, simplemente las ganas de decir eso que quiero decir...y en general no me cuesta mucho porque siempre tengo muchas ganas.

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?

Me resulta fácil.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?

Me resulta muy difícil darlo por terminado.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

No desecho nada, intento llevar hasta el final todo lo que hago, aunque no me sienta del todo conforme durante el proceso.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Muchos. Los que termino generalmente son los que hago con la técnica que manejo (plastilina), sino me es más complicado terminarlos.

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?

La modifico un poco, pero trato de respetarla.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?

Si, casi todas mis tardes, después del trabajo me dedico a la plástica.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?

En el principio, cuando plasmo las ideas tengo dudas con respecto a si se entiende lo que quiero decir.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas? ¿Cuáles?

Mi impaciencia para resolver algunas situaciones y también mi conformismo cuando no encuentro una salida. Que el arte es subjetivo suele ser mi mediocre justificación.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?

Mis amigos, artistas también y un grupo al que asisto, un curso de ilustración en el que cada uno plantea sus trabajos y todos opinamos.

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?

Pocas, a las personas que más conocen mi trabajo.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante? ¿Por qué?

Si, la de Leonardo Batic (ilustrador y profesor) que me incentivo a crecer con la plastilina como material.

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?

Lo que más me gusta es que reúnen muchas disciplinas: dibujo, pintura y escultura. Ya que son relieves coloridos y con personajes infantiles. Lo que menos me gusta es su difícil conservación.

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?

Mis influencias son ilustradores actuales, argentinos y extranjeros: Poly Bernatene y Rebecca Dautremer, por ejemplo.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?

No me encierro en ninguna.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginas tu trabajo final/tesina?

Es un libro infantil terminado, con las ilustraciones y el texto creados por mí, con sus originales y bocetos. Todo el proceso que conlleva un libro ilustrado.

¿Qué tendría tu mejor cuadro?

Personajes atractivos, que atraigan a los chicos y transporten a los adultos a su niñez.

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?

No quisiera eliminar nada, solo querría usar una paleta más variada para pintarlos.

Imaginate ¿Qué dibujante te gustaría ser?

Me gustaría ser una ilustradora reconocida y con una estética distinguible, como Rebecca Dautremer.

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?

De un cuadro de Berni, alguno de Juanito Laguna.

¿Qué esperás del dibujo?

Espero pueda darme las herramientas necesarias como para poder vivir de él.

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?

Me imagino trabajando para editoriales nacionales y extranjeras. Pudiendo generar algo en la gente que ve mis libros.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer?

El ambiente editorial suele ser complicado, así como es complicado entrar en él.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Contactos con gente que produzca libros. Que alguien se enamore de mi material tanto como para querer publicarlo.

Comentarios que quieras hacer

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de Dibujo

Nombre: MARÍA SUSANA LONGHI

Edad: 60 Turno: NOCHE Año: 2010 Docente a

cargo: ROBERTO CRESPO Institución: FBA-UNLP

1. Sobre la “previa”

1.1. ¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para dibujar?

Observando situaciones de la vida cotidiana.

1.2. ¿Hacés bocetos o empezás a dibujar sin ellos?

Según las circunstancias. Antes que bocetos son pruebas, hasta que me gusta lo que hice.

¿Cómo elegís qué/cómo dibujar?

Bibi Anguio: Los vínculos en Taller

Página 174

Según el estado de ánimo.

1.3. *¿Planeás series o imágenes individuales?*

Imagino series; no siempre las llevo a cabo.

1.4. *¿Qué hacés cuando “no se te ocurre nada”?*

Copio casi mecánicamente hasta que se me ocurre una solución posible.

1.5. *¿Qué necesitás para empezar un cuadro?*

Tiempo y ánimo.

2. *Sobre la producción*

2.1. *¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?*

Me resulta difícil.

2.2. *¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?*

Dar por terminado es más fácil. No siempre acierto.

2.3. *¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?*

Desecho más de lo que guardo.

2.4. *¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?*

No soy muy productiva.

2.5. *¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial*

Modifico en el hacer.

2.6. *¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?*

No. Ese es mi problema.

2.7. *¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?*

Las dudas son al empezar, luego las cosas se van haciendo solas.

3. *Sobre los juicios*

3.1. *¿Te hacés críticas? ¿Cuáles?*

Sí, fundamentalmente técnicas.

3.2. *¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?*

Mis amigos, mi familia.

3.3. *¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?*

Pido pocas.

3.4. *¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante? ¿Por qué?*

Sí, de mis profesores, porque me han servido para corregir defectos.

3.5. *¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?*

Las formas me gustan; me molesta la falta de espontaneidad.

3.6. *¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?*

Me dejo influir por todo lo que veo; es lo que me impide desarrollar un estilo.

3.7. *¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?*

En las vanguardias sesentistas.

4. *Sobre las expectativas*

4.1. *¿Cómo te imaginás tu trabajo final/tesina?*

Querría que fueran buenos dibujos, no centrados en la figura humana, y con buen uso del color.

4.2. *¿Qué tendría tu mejor cuadro?*

Línea y color.

4.3. *¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?*

Lo innecesario; querría mayor síntesis.

4.4. *Imaginate ¿Qué dibujante te gustaría ser?*

Egon Schiele.

4.5. *Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?*

“Melancolía” de Durero.

4.6. *¿Qué esperás del dibujo?*

Poder dibujar lo que quiero.

4.7. *¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?*

Dibujando y pintando.

5. *Sobre los inconvenientes*

5.1. *¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer?*

Tiempo.

5.2. *¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?*

Me falta dominar la línea, la querría más pura. Sé que no le dedico el tiempo que debiera.

6. *Comentarios que quieras hacer*

Sé que por mi edad, no me estoy jugando el futuro en lo que hago; me gustaría que fuera realmente esencial.

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de Dibujo

Nombre: Bruno Gilleta

Edad:

Nivel: Turno: Año:20.....

Docente a cargo:

Institución:

Sobre la "previa"

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para dibujar?

Una idea me puede venir de muchas maneras distintas, leyendo algún texto, viendo alguna película ó en algún momento de reflexión. También depende que tipo de dibujo, porque a veces hago dibujos para practicar donde no me guía una idea sino lo que va saliendo, y en otro momento trabajo sobre algún tema que me interesa y que lo tengo más pensado. Pero creo que las ideas para dibujar, no sabría exactamente el cómo, pero sí que son temas que me interesan, que quiero verlos en la obra y que quiero compartir.

¿Hacés bocetos o empezás a dibujar sin ellos?

Si tengo una idea en mente para dibujar, siempre hago bocetos.

¿Cómo elegís qué/cómo dibujar?

Creo que el qué dibujar lo decido por esa mezcla de razón y sentimiento que somos las personas como un todo. Si estoy dándole vueltas a la idea y bocetando hay un momento que siento que "me gusta" y voy tras eso. Con el cómo sucede parecida, de algún modo esta intrínseco en la búsqueda y con los bocetos ves cómo te gusta más.

¿Planeás series o imágenes individuales?

Hay temas que me generan varias imágenes y otros que con un solo dibujo se resuelve.

¿Qué hacés cuando "no se te ocurre nada"?

Me angustio, me enojo, me desespero, me calmo y le doy tiempo. Sigo buscando con los bocetos, miro más imágenes, salgo a caminar, sigo dándole vueltas a lo que busco, a los sentimientos que quiero poner en la obra.

¿Qué necesitás para empezar un cuadro?

Que el espacio de trabajo esté ordenado, tener los materiales que pensé que me servirían, música y sobre todo haber llegado a sentir que el boceto "me gustó".

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?

No siento ese miedo a la hoja en blanco porque previamente he trabajado mucho con los bocetos y eso me da seguridad en la dirección que voy a tomar.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?

Si, es más difícil sentir que “ya está”. Quizá porque uno se sigue encontrando con todo nuevo durante el proceso, a pesar del trabajo previo de bocetos, y lleva su tiempo dejar que se asiente el trabajo. Además existe esa sensación de dejarlo ir, de aprender a ver lo que has hecho, a lo que has llegado y listo, no va a salir nada más para ese laburo.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Si contamos los bocetos, sí desecho muchos, aunque casi todos giran bastante cercanos.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Tengo muchos bocetos de ideas en una carpeta esperando su momento. Pero los que comencé a trabajar con la sensación de que me gustó, los termino todos, o la mayoría.

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?

La respeto, como puse arriba, los bocetos y los trabajos generalmente giran muy cerca.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?

Tengo un ritmo bastante pausado, sobre todo para los dibujos más pensados/sentidos. Esos necesitan meditación y búsqueda para sentir que me gusta esa manera de decir la idea/sensación.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?

Me pasa que hay imágenes que salen más fluidas, que tiras uno o dos bocetos y listo. Y a la hora de trabajarla se va asentando tranquilamente. Cuando el trabajo surge al revés, que tengo un tema o idea pero no sé bien que hacer, mis dudas son por ese lado, ¿así? ¿Esto? ¿Aquello? Después, personalmente no tengo mucho manejo de color y después de plantear un dibujo lineal me atoro mucho con eso, tengo dudas del procedimiento, quizá por malas políticas universitarias que han recortado talleres anuales a cuatrimestrales, donde hice mi taller complementario de pintura con sólo 15 clases, y también que no he investigado mucho por mi cuenta.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas? ¿Cuáles?

Si, muchas. Es muy difícil descubrir el gesto personal y siento que me critico con muchos prejuicios de cómo debería trabajar en base a comparaciones con trabajos de otras

personas que me gustan mucho. Pero cuando logro salir de eso y disfruto “mi modo de hacerlo”, no me critico sino que me observo , me cuestiono desde otro lado.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?

Mi familia y amigos.

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?

No muchas porque creo que es muy importante aprender a escucharse uno mismo, pero a mi mujer que también es plástica le puedo preguntar temas de color o simplemente que opina para tener otro punto de vista.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante?¿Por qué?

Un profesor me dijo una vez que la técnica era como un embudo doble, como la forma del reloj de arena, y que servía mucho para poder canalizar positivamente todas las emociones, eso me sirvió mucho.

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?

Lo que más me gusta tiene que ver con la respuesta anterior. Y es esa sensación de poder canalizar muchas emociones internas, poder jugar con ellas en las obras y verlas de ese modo “afuera”, son un espejo muy interesante y de algún modo tranquilizador, quizá por el hecho de dar lugar a esas emociones. No sé qué decir en cuanto a lo que menos me gusta (¿Qué no se vendan? Jajá) y no es porque las considere perfectas, sino que el proceso en si involucra errores y límites, búsquedas que integran lo que me gusta y lo que no, así que hay cierta satisfacción cuando terminas algo. Pero repito que me da vueltas esa sensación de dificultad de descubrir mi modo que muchas veces hace que no me guste mi trabajo.

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?

No lo sé. Siempre me gustó mucho la mezcla de algo realista pero manejado expresivamente, esas obras que pueden explotar con manchas pero que a su vez tienen partes donde se ve un conocimiento de las formas, de la anatomía humana por ejemplo.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?

Una mezcla entre expresionismo y surrealismo.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo final/tesina?

Me lo imagino muy disfrutable, y en vez de que “me guste”, que “me guste mucho”, y también que tenga un buen recibimiento por parte de la gente.

¿Qué tendría tu mejor cuadro?

Mi proyecto es el de la historieta, así que diría que el trabajo en general me gustaría que tenga como contenido una buena crítica social, que le llegue a la gente que lo vea, que le cuestione cosas y que lo disfrute plásticamente.

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?

Lo que no me llegue.

Imaginate ¿Qué dibujante te gustaría ser?

Me gusta mucho como laboran Katsushiro otomo, Dave Mckean, kent Williams.

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?

Como venimos con el tema de historieta, en cuanto al trabajo plástico hay un comic de Kent Williams junto a Jon J. Muth, una historia de dos personajes de los X-mens (havok y wolverine) que me hubiera gustado ser el autor, aunque la historia no me gusta, muy comercial yanky.

¿Qué esperas del dibujo?

Espero poder laborar de eso porque es algo que me da mucho. Espero poder encontrar fuertemente esa sensación de satisfacción con “mi modo” de trabajar, mi gesto. Creo que esa búsqueda se extiende a muchos aspectos de mi vida y el dibujo (la plástica en general) me complementa mucho esa búsqueda de encontrarme, descubrirme.

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?

Viviendo de mis obras, y a través de ellas, ayudando a mejorar algo en la sociedad, haciendo que nos cuestionemos cosas.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrarás para lograr lo que querés hacer?

Por un lado trabas personales, inseguridades y quizá falta de dedicación. Deficiencias técnicas.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Más dedicación, creo que lo que mencionaba de encontrar el gesto propio tiene que ver, en mí, con una dificultad de valorar mi trabajo y mis capacidades y eso me ha hecho pelearla por otros lados. En ese sentido me gustaría tener más coraje para

meterle a eso que a uno le encanta. Y bueno , seguir aprendiendo más sobre manejo de color y técnica, y anatomía etc. etc.... seguir aprendiendo.

Comentarios que quieras hacer

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de Dibujo

Nombre: Pilarcita Edad: Nivel: Cursada terminada.

Turno: Año:20..... Docente a cargo: Institución: F.B.A. U.N.L.P.

Sobre la “previa”

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para dibujar?

No sé si podría describir el cómo, simplemente se me ocurre.

A veces surgen ideas luego de ver muestras o de charlar con amigos pero también ocurre mientras estoy trabajando en algo o cuando viajo en colectivo. Es decir, en cualquier momento.

¿Hacés bocetos o empezás a dibujar sin ellos?

Algunas veces comienzo a dibujar sin boceto y el dibujo va surgiendo en el acto de dibujar, y otras, hago un boceto o varios y luego realizo el trabajo final.

¿Cómo elegís qué/cómo dibujar?

En general elijo por lo que comunica, es decir, busco comunicar algo y elijo la forma que, a mi criterio, mejor se adapte a esos fines. El cómo es funcional al qué. Escojo la técnica y el material que resulte más acorde a lo que quiero decir.

¿Planeás series o imágenes individuales?

En general produzco por series, aunque también hago dibujos individuales.

¿Qué hacés cuando “no se te ocurre nada”?

A veces miro libros, pero por lo general, me siento a dibujar y garabateo hasta que surge algo.

¿Qué necesitás para empezar un cuadro?

Necesito tiempo, música, mates, los materiales que vaya a utilizar, el boceto (si es que lo hay) y ganas, por sobre todas las cosas.

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?

Difícil, en general realizo otro tipo de obras relacionadas con el dibujo. Ya sea dibujos en papel, dibujos para soportes web, collages, etc.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?

Cuando hago cuadros realizo bocetos previos, por lo tanto se cómo va a ser el cuadro terminado.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Pocos, algunos los guardo y los retomo después.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Muchos.

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?

Depende del caso. Si hago bocetos previos suelo mantener la idea inicial.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?

No tengo ninguna rutina ni ritmo parejo de trabajo. Como produzco para mi blog, al menos una vez a la semana dibujo para actualizarlo y el resto de los trabajos los realizo cuando tengo ganas o tiempo.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?

Antes de empezar el trabajo tengo dudas acerca de cómo va a quedar. Durante el proceso dudas discursivas, me planteo si lo que estoy haciendo transmite lo que quiero decir. Y, luego de terminado, si lo voy a mostrar, dónde y cómo.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas? ¿Cuáles?

Sí, me hago críticas. Algunas acerca del modo de producción, otras acerca de la poética o de la narrativa de lo que estoy produciendo. También me planteo el hecho de no plantearme una rutina o una sistematización, tanto a la hora de producir como de hacer circular la obra.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?

Busco que la opinen colegas, gente que esté produciendo en este momento, en general amigos o ex compañeros y profesores de la Facultad.

También he realizado clínicas.

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?

Muchas. A colegas, gente que esté produciendo en este momento, en general amigos o ex compañeros y profesores de la Facultad.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante? ¿Por qué?

Algo que siempre tengo presente, y se lo he escuchado a varios artistas, tiene que ver con la rutina de trabajo. Pienso que es necesario hacerse un tiempo para producir, creo que es produciendo como se pule el trabajo y la idea.

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?

Lo que más me gusta es lo que se genera en torno. La reacción del público y las devoluciones.

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?

Encuentro en algunas de mis obras influencias del arte contemporáneo.

No reconozco influencias directas de un estilo o movimiento, si las hay, no han sido conscientes. Considero mi mayor influencia la vida cotidiana.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?

No me interesa incluirme en ningún tipo de estilo o movimiento, creo que puedo producir hoy de una manera y mañana de otra.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo final/tesina?

Aun no me lo imagino, pero tal vez sea una continuación de los trabajos del último año.

¿Qué tendría tu mejor cuadro?

El mejor público. Lo que más me interesa de la obra es el intercambio y lo que genera.

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?

A veces, el hecho de que sean cuadros.

Imaginate ¿Qué dibujante te gustaría ser?

Ninguno.

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?

De ninguno, admiro a muchos artistas por su obra pero eso no hace que me den ganas de haber sido su autora. Si me gustaría producir obras de ese tipo.

Un artista que podría nombrar es Félix González Torres, pero no hace precisamente cuadros.

¿Qué esperás del dibujo?

Una herramienta de producción y de comunicación.

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?

Me gustaría poder vivir de la producción o al menos tener el tiempo para seguir haciendo lo que hago.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer?

Uno de los mayores inconvenientes es el tiempo. Como mi sustento económico no es el arte, tengo que buscar momentos entre el trabajo y el estudio para producir.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Tener tiempo y aprender y conocer otras producciones y modos de producir (e infinitas cosas más).

Comentarios que quieras hacer

La verdad es que no me resultó fácil responder el cuestionario, hace más de un año que terminé con la básica de dibujo y mi producción actual no se encuentra centrada en esta disciplina. Aunque dibujo mucho y me encanta hacerlo, trato de buscar variadas herramientas y lenguajes para enriquecer mi producción.

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de Dibujo

Nombre: José de Diego Edad: 26 Nivel: 5to año Año:2010

Docente a cargo: Roberto Crespo

Institución: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata

Sobre la “previa”

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para dibujar?

No claramente, generalmente se forma como resultado de búsquedas que no tienen nada que ver con la disciplina del dibujo, tal vez otras disciplinas artísticas como el cine, la música o la literatura, o conceptos desprendidos de mis reflexiones existenciales, del uso mismo del tiempo en general, de lo que está bien o mal, de si las cosas tienen algún sentido realmente, de si es posible ver un objeto sin querer saber qué es, etc. etc. hasta el infinito.

¿Hacés bocetos o empezás a dibujar sin ellos?

A veces sí, a veces no.

¿Cómo elegís qué/cómo dibujar?

Bibi Anguio: Los vínculos en Taller

Página 184

No proyecto eso, espero que se transforme en una necesidad

¿Planeás series o imágenes individuales?

Algunas cosas exigen desarrollo en mediante el trabajo en serie, a veces las series exceden la disciplina. Por ejemplo una serie podría ser una grabación de audio, dos dibujos, una mancha y un video corto.

¿Qué hacés cuando “no se te ocurre nada”?

No hago nada

¿Qué necesitás para empezar un cuadro?

Interés en algo en particular y estar dispuesto a ser honesto con eso y estar dispuesto a llevarlo hasta las últimas consecuencias. También encontrar un medio coherente para trabajar eso interesante que se me presenta como posibilidad.

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?

Fácil, Solo empiezo cuando estoy seguro y decidido.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?

Depende del trabajo, a veces es necesario dejarlo, por días, meses, años, hasta que sea evidente la manera de seguirlo o sea urgente la necesidad de tirarlo a la basura y seguir con otra cosa que me resulte más interesante o represente mejor mi estado actual.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Generalmente, nunca desecho, sino que los congelo. Los dejo como antecedente del desarrollo de un tema que me interesó. A veces es bueno recordar por donde venía trabajando uno en épocas anteriores para conocerse desde otra perspectiva.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

La mayoría.

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?

A veces el hacer, exige cambiar el rumbo y trabajar sobre otra cosa, a veces la idea exige revisar el hacer.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?

No me es posible, no fuerzo los tiempos de las ideas. Necesito madurarlas para traspasarlas.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?

La duda en mi trabajo es igual a pausa. No dudo cuando hago, si surge una duda, no hago. Excepto que mi interés particular sea la búsqueda mediante el hacer: improvisación. Entonces la duda es el mecanismo fundamental del desarrollo de la obra.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas? ¿Cuáles?

Soy artista cuando hago la obra, una vez terminada, soy espectador como cualquiera. Generalmente siento mis obras viejas como de otra persona por que he perdido el vínculo con el interés a esa determinada idea, técnica, o forma. En ese caso critico de manera formal.

Tengo intereses constantes en mi trabajo, cosas que desarrollo desde siempre y no sé por qué. En tanto eso se presente en la obra, entonces la puedo percibir como obra “vigente” y en ese caso me es difícil criticar porque veo logrado un fin que siento como fundamental.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?

Algunas personas que la ven, conocidas o no.

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?

Trato de no pedir opiniones y que estas surjan de los espectadores de forma espontanea. A veces pienso que es lo correcto, a veces me parece que me pierdo muchas devoluciones por no ser muy sociable y que en momentos dar la sensación de hermetismo a la gente que no me conoce.

Hay gente a la cual le muestro específicamente mi trabajo, generalmente por qué me interesa su apreciación particular.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante? ¿Por qué?

Lo que más me sirve es que me digan algo evidente de la obra de lo que yo no me había percatado por ser productor.

Una vez me dijeron que mi palabra clave era la improvisación y eso me llevó a escribir sobre el tiempo. Algo fundamental.

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?

No sé bien qué es lo mejor ni lo peor, no de mis cuadros o de mi obra, sino en general.

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?

La existencia, Kafka, un objeto cualquiera, una idea cualquiera.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?

No sé mucho del tema, en realidad, como productor de obra artística estoy entre considerar de la forma más sincera que puedo si la historia del arte me sirve particularmente o no. Si hay que considerarla y forzarla a ser indicio en la obra o si esa historia forma parte de la obra como lo hace el hecho de si mientras estabas trabajando escuchabas música, comías ensalada o pensabas en gradientes de líneas posibles o si esa semana rendías un parcial o te robaron la bicicleta. Creo que la historia del arte le sirve más al crítico especializado que al productor.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo final/tesina?

Un trabajo que lleve mucho tiempo y que sea grande, una entrega en la que pueda establecer un nivel sonoro particular para la percepción de la obra visual. Un dibujo que pueda ser mostrado solo bajo condiciones perceptivas específicas.

¿Qué tendría tu mejor cuadro?

Nunca voy a hacer mi mejor cuadro

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?

Nada. Los cuadros son perfectos el segundo en que los término. Luego surgen los defectos, pero allí ya perdí la posibilidad de intervención, en esa instancia, soy un espectador más

Imaginate ¿Qué dibujante te gustaría ser?

Yo dibujo porque necesito que mi persona se proyecte en un medio determinado, porque necesito un ritual que subjetiviza al objeto y me cosifica a la vez. Si me imaginara como otra persona, aunque fuera Escher, tal vez preferiría dedicarme al automovilismo.

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?

Me gusta ser autor de mis cuadros, no pretendo nada más. No deseo la obra de los otros para otra cosa que para mirarla, escucharla, etc.

¿Qué esperás del dibujo?

Nada

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?

Trabajando de cualquier cosa para comer y vivir tranquilo y haciendo obra en cualquier disciplina cuando realmente lo necesite en tanto sienta que estoy trabajando con honestidad y fidelidad a los temas que son de mi interés y sin importarme el nivel de exposición ni las consecuencias a los que me lleve el desarrollo de los mismos.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer?

A veces no tengo dinero para hacer cosas que me gustaría. Pero siempre encuentro un medio accesible que reemplaza al que pretendía alcanzar mediante el dinero. Generalmente los resultados son mejores de lo que esperaba.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Siempre falta tener/conocer/aprender algo, eso es la base de cualquier producción artística. No pretendo incorporar más cosas que las que incorporo mediante el trabajo que hago y la colaboración con otros artistas o la experiencia social en general. Las técnicas son caminos que nacen como exigencias que se propone uno en base a un interés que está por fuera de la técnica en sí.

Comentarios que quieras hacer

Muchas cosas pero nada en particular.

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de Dibujo

Nombre: Nancy Knell

Edad: 24

Nivel: tesis

Turno:

mañana

Año:2010

Docente a cargo: Roberto Crespo

Institución:

Facultad de Bellas Artes, UNLP

Sobre la "previa"

***¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para dibujar?** Es un proceso difícil de describir, ideas me van surgiendo permanentemente, pero no necesariamente me llevan al dibujo, y muchas me van quedando y reaparecen en otro momento.*

¿Hacés bocetos o empezás a dibujar sin ellos?

Depende, hay trabajos para los que he llegado a hacer muchísimos bocetos hasta encontrar la imagen que quiero y otros que fluyen.

***¿Cómo elegís qué/cómo dibujar?** Sinceramente no sabría decir cómo elijo, simplemente una idea empieza a tener más urgencia que otra, y el cómo va un poco*

surgiendo en el proceso, generalmente cuando me surge una idea ya pienso cómo desarrollarla, pero al empezar a trabajar siempre se va transformando, profundizando y llego a otro lugar.

¿Planeás series o imágenes individuales?

Últimamente pienso en series, en parte por una cuestión de modalidad de la facultad, y también porque me gusta que la obra vaya creciendo.

¿Qué hacés cuando “no se te ocurre nada”? Primero insisto, y si sigo trabada dejo y me dedico a otras cosas hasta que en un momento me surge una idea.

¿Qué necesitás para empezar un cuadro? Antes que nada ganas, energía, y tiempo para dedicarme con tranquilidad.

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro? Si estoy segura de lo que quiero hacer no me resulta difícil empezar, al contrario, tengo ganas de verlo en el papel/tela.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado? Un poco difícil, me cuesta quedarme conforme.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás? Pocos.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás? Muchos.

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial? Si la idea me cierra sí, pero normalmente eso no me pasa hasta después de darle algunas vueltas y hacerme muchas preguntas.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina? No, depende de los plazos de entregas y de mi energía creativa, pero no soy muy constante.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo? Generalmente a mitad de camino, cuando avancé a un punto donde la idea original no me cierra, y no sé bien por donde seguir.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas? ¿Cuáles? Muchas, primero por no poder mantener un ritmo de trabajo, y después varía según el trabajo, a veces tengo problemas con la composición, tengo muchos aspectos por mejorar.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo? Docentes, amigos, familiares y compañeros de la facultad.

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes? Algunas, a amigos que no saben mucho de arte, pero conocen mi obra, a algunos docentes y a algunos compañeros en cuyo criterio confío.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante? ¿Por qué? Si, de dos docentes que me hicieron más consciente de mi modo particular de expresarme, y me ayudó a desarrollarlo más.

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos? Lo que más me gusta es que creo que son imágenes no tan vistas, que mi mirada es bastante particular. Lo que menos es que a veces me cuesta parar en lo que es necesario para la imagen, y tiendo a sobrecargar. Y también que no siempre soy capaz de plasmar mis ideas satisfactoriamente.

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo? No sé, me gustan muchas cosas, pero no sé si alguna aparece en mis trabajos.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías? No me siento completamente identificada con ninguno, pero veo muchos de mis recursos en otras obras, sobre todo en las intervenciones.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo final/tesina? Mi trabajo final ya está en camino, no es lo que imaginaba hacer en un principio pero me gusta mucho, quizás desearía que la presentación sea algo más completo, hacer una muestra por ejemplo.

¿Qué tendría tu mejor cuadro? Buena técnica, pero por sobre todo expresión, que transmita algo, que impacte.

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros? Mis fallas, ciertos vicios que uno va adquiriendo.

Imaginate ¿Qué dibujante te gustaría ser? William Kentridge o Toulouse-Lautrec por el trazo y la energía, pero no por las temáticas.

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor? Me gustan muchos cuadros, pero sinceramente no me gustaría ser autora de algo que ya se hizo.

¿Qué esperás del dibujo? Que comunique, que transmita ese pulso vital que lo crea.

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años? Desarrollando aún más ciertas ideas de hoy que me interesan, complementando diferentes disciplinas y tratando de vivir de esto.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer? Muchos, primero en el caso de la facultad la falta de lugares adecuados, de espacio, y de más acompañamiento e información sobre el mundo del arte actual, cómo funcionan galerías, ferias, etc. Más experiencias que se enfoquen en la manera de presentar obras al público, de dar un cierre y un marco adecuado a la propia obra, de desarrollar el concepto.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Lo que ya mencioné anteriormente, y de mi parte necesito más constancia y dedicación para desarrollar plenamente mis trabajos, darles un cierre, una terminación más acabada, y defender más mi visión y mi obra.

Comentarios que quieras hacer

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de Dibujo

Nombre: Carranza francisco

Edad:

Nivel: Turno: Año: 20...

Docente a cargo:

Institución:

Sobre la "previa"

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para dibujar? Por lo general tomo cosas de mi entorno y las inter cruzo con ideas e imaginarios, para resignificarlas.

¿Hacés bocetos o empezás a dibujar sin ellos? si, hago bocetos, muchas veces ellos son fotografías de las cual parto antes de llegar al dibujo

¿Cómo elegís qué/cómo dibujar? No lo sé, por lo general es espontaneo, voy probando siempre técnicas diferentes, y en cuanto a la imagen también. Trato de estar siempre atento y rodeado de inspiración. Es más bien que la imagen que me llama a mí, no yo a ella.

¿Planeás series o imágenes individuales? Las dos cosas, cuando trabajo para una muestra si lo tengo, pero, después no tanto.

¿Qué hacés cuando "no se te ocurre nada"? me relajo y miro televisión, aprovecho para descansar, ja!

¿Qué necesitás para empezar un cuadro? Muchas cosas, desde todos los saberes posibles hasta los materiales mismos, cualquiera sean ellos, pero son indispensables para mi

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro? Más o menos, a veces soy vuelterero antes de ponerme a trabajar, pero cuando empiezo no paro más.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado? No, la verdad que no

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás? Lo menos posible, y solo lo que no me gusta nada.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás? Trato de aprovechar el tiempo y eso me lleva a decidirme a terminar lo que empiezo

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial? Por lo general la idea concreta se me da cuando termino la obra o la serie, o después de un año.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina? Cuando no estudio o trabajo, trato de seguir trabajando en mi taller, esas son mis vacaciones

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo? En medio de la obra, cuando no se sabe bien que va a resultar del trabajo.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas?¿Cuáles? sí, soy exigente con migo mismo, me fijo en todo, y por lo general lo que acabo de pintar deja de ser algo que me gusta mucho, y se me transforma en un escalón que debo superar de alguna forma. Puede ser tanto desde lo formal, como lo conceptual, o simplemente técnicamente.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo? Todos los que puedan o quieran

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes? Pido algunas opiniones, por lo general a mi pareja, quien es en quien más confío, también mis padres son un gran punto de referencia para mí en sus juicios.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante?¿Por qué?

Por lo general, quien menos lo espero me dice algo inesperado, impensado. Esos comentarios me marcan más.

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos? lo que más me gusta es lo que genera en mi hacerlos y mostrarlos, me moviliza y me marca un camino. Lo que menos me gusta es que no sé dónde meterlos!

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo? Estilísticas tal vez, conceptuales no sé porque no soy un estudioso de esa faceta, miro las imágenes de los libros.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías? Difícil saberlo, pero está entre la figuración y el realismo, eso creo yo. Pero me haría falta que alguien lo dijera por mí.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo final/tesina? creo que va a ser algo muy serio y comprometido. Seguramente será una serie sobre un tema específico.

¿Qué tendría tu mejor cuadro? Mi mejor cuadro tendría la mejor conjugación de todos los elementos de los que he venido hablando hasta aquí

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros? No sé, difícil de responder

Imaginate ¿Qué dibujante te gustaría ser? Ja!

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor? Cualquiera de Bacon

¿Qué esperás del dibujo? Placer al dibujar

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años? Ojala que dibujando o pintando, lo que sea referente a eso.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer? Mis propias limitaciones, tanto de capacidad como de tiempo y dinero

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo? No dejar de moverme, no perder el gusto y el deseo de hacer y crecer en algo.

Comentarios que quieras hacer

Gracias por hacerme pensar

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de Dibujo

Nombre: Ivana Edad: 30

Nivel: 5to año Turno: noche Año:2010.....

Docente a cargo: Alejandro Ravassi Institución: UNLP

Bibi Anguio: Los vínculos en Taller

Página 193

Sobre la “previa”

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para dibujar?

Generalmente el disparador es un texto (puede ser una frase breve, descontextualizada).

¿Hacés bocetos o empezás a dibujar sin ellos?

Los bocetos, si es que existen, suelen ser anotaciones o pequeños gráficos. Incluso recortes o fragmentos de otras imágenes (un vicio de escenógrafa...buscar referencias sobre el tema que voy a tratar. Puede ser simplemente un clima que quisiera recrear, una textura, etc.)

¿Cómo elegís qué/cómo dibujar?

Es un aspecto que no tengo muy conceptualizado. La imagen surge, está ahí. No tengo muy claro cómo aparece. El qué no suele variar, el cómo sí. El cómo debe adaptarse a lo que quiero decir.

¿Planeás series o imágenes individuales?

Generalmente series (hay excepciones). Pueden ser originalmente dos o tres imágenes que aparecen naturalmente, o con más fuerza, y las siguientes hay que trabajarlas un poco más. Revisar las primeras e ir buscando variantes o aspectos diferentes que contar, que completen el concepto, que lo apunten.

¿Qué hacés cuando “no se te ocurre nada”?

Cuando no hay ideas claras busco imágenes anteriores. Anotaciones, releo libros (que sé que tengo subrayados) y reelaboro algunas ideas. Siempre hay temas recurrentes a los que se les puede dar otra mirada. No sólo a partir de otra técnica o formato, sino conceptualmente, por el paso del tiempo y lo que este conlleva. A partir de ahí siempre surgen otras cosas y los temas terminan mutando y reencauzándose, generando una idea nueva.

¿Qué necesitás para empezar un cuadro?

Una fuerte motivación personal o alguna obligación (aunque esto último no suene muy bohemio). Y que el contexto ayude...para tener la cabeza ordenada, y poder pintar, necesito un ambiente ordenado. También tener todos los materiales a mano, incluso la computadora, saber que todo está disponible (aunque no vaya a utilizarlo).

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?

Me resulta fácil, no me da miedo, no lo veo como algo definitivo, ni terrible...es una posibilidad más.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?

Me resulta fácil. Soy segura a la hora de trabajar (eso me quita capacidad de escuchar otras opiniones, lo cual no es bueno, pero a otros efectos prácticos, sirve).

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Actualmente, muy pocos. Aprendí a llevarlos adelante, a desarrollarlos. Pero fue algo que me costó mucho aprender. Siempre preferí tirar todo y empezar de nuevo, antes que detenerme en una obra hasta estar conforme.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Termino muchos (el problema es que no empiezo tantos!)

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?

La respeto y la modifico. Lo que varía suele ser más el tratamiento de la imagen, que la imagen misma. De todas formas trato de no cerrar demasiado la idea en mi cabeza para que sea más fácil ir descubriéndola con el transcurso del trabajo.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?

No tengo un ritmo parejo de trabajo, para nada. Es una ambición conseguirlo.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?

Depende. Hay dudas antes de empezar, al redondear un poco el tema, el enfoque, el cómo decir. Y después de muy avanzado (por ejemplo una serie de obras) surge otro tipo de dudas, sobre lo ya hecho no, pero si sobre el cómo seguir. Qué más es necesario decir, desde dónde, si no se vuelve repetitivo o redundante...o demasiado críptico...

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas?¿Cuáles?

Sí, me hago críticas, pero trato de no ser muy destructiva..Para poder seguir! Critico mi falta de producción, de constancia. Eso sobre todo.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?

En el ámbito académico, los docentes, obviamente. Y personalmente recurro a mi pareja o alguna amistad, que entienda un poco del tema. Aunque no siempre tomo en cuenta las opiniones que me dan. Cada tanto me sirve alguna mirada inocente o limpia

(si se puede decir así!) de alguien que no mire los aspectos plásticos, sino simplemente una imagen que se le pone en frente.

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?

Pido pocas opiniones, y pocas veces influyen en el proceso de mis obras. Las pido, las escucho, pero no siempre las tengo en cuenta. Simplemente necesito otra mirada que me ponga un poco en contexto. Aunque algunas veces son muy contundentes y realmente repercuten.

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido importante?¿Por qué?

No una opinión en particular, sino un proceso. Un docente de la facultad que me ayudó en esto de detenerme sobre la obra y no desecharla al primer inconveniente. De ir la llevando. Realmente cambió mi manera de trabajar.

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?

No sé lo que más me gusta... Lo que no me gusta es cuando están demasiado pensados y toman un aspecto más gráfico que plástico. Me gusta la impronta de la mano, en la fuerza o en la sutileza que pueda tener, pero que se note.

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?

Hay varias cosas que me gustan. Si tengo que nombrar artistas...me gusta de Egon Schiele la línea, el color de Hundertwasser, Tiépolo, el Art Brut, Bernini, Magritte, Paul Klee..No sé, muchos y muy diversos! Pero no creo que aparezcan directamente (ni indirectamente!) en mis trabajos. Creo que formamos un gran banco de imágenes mental al que recurrimos constantemente. Si creo que es muy necesario mirar, mirar y mirar, y mirar más.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?

Realmente no sé, creo que lo contemporáneo es difícil de agrupar bajo algún título...todavía. Y mi obra en particular es poca y despareja, no sé si podría sacar un denominador común.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo final/tesina?

Un proyecto más, encarado con la misma responsabilidad y las mismas ganas que los anteriores. Me parece que no es la culminación de nada, sino parte del proceso. Me gustaría relacionarlo con la escenografía o el vestuario, de alguna manera, ya que es lo que elegí primero y lo que estudié cinco años.

¿Qué tendría tu mejor cuadro?

No sé, tendría que representarme. Me gustaría que tuviera fuerza y un trazo espontáneo, al margen de lo meditada que esté la imagen. Esa es una búsqueda recurrente.

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?

No hay algo específico.

Imaginate ¿Qué dibujante te gustaría ser?

No persigo un estilo en particular, sino resolver en cada situación lo que le sirva más a la imagen.

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?

La dama de armiño es un cuadro que siempre me gustó, desde chiquita. (Aunque no tiene nada que ver con mi búsqueda actual en lo formal, tiene un clima increíble).

¿Qué esperas del dibujo?

Que sea una herramienta útil.

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?

Ojalá consiga ser más constante..Producir y vender obra, casi como un ideal. Seguir ilustrando y trabajando en algo con relación a la imagen, seguro.

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrarás para lograr lo que querés hacer?

Inconvenientes? Técnicos, falta de destreza o de capacidad, y de constancia. En algunos casos económicos.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Tener: capacidad, paciencia. Conocer y aprender: siempre faltan cosas por conocer, procedimientos, experiencias, técnicas. Calculo que nunca se termina.

Comentarios que quieras hacer

Creo que es muy difícil promediar en estos aspectos. Hay circunstancias muy personales que afectan directamente la labor artística de cada uno.

Cuestionario sobre modalidades de trabajo creativo

Alumnos avanzados de Dibujo

Nombre: MSZT

Edad:

Nivel: Turno: Año:20.....

Docente a cargo:

Institución:

Sobre la “previa”

¿Podés describir cómo se te ocurre una idea para dibujar?

Depende de cuál sea el objetivo. Ej.: si el objetivo es cumplir con una consigna determinada, recorro a objetos directamente o archivos fotográficos que voy almacenando con fotos propias que obtengo en forma permanente por los lugares que visito o que me resultan interesantes (puertas, ventanas, techos, calles personas etc.) y que cuando las saco me imagino y conservo en mi mente creando distintas situaciones para elaborar en un determinado tiempo. Siempre antes de empezar un trabajo lo tengo pensado. En cambio puedo hacer algo por elección sin importar el tema. Me resulta muy divertido hacer dibujos sobre lo que sea sin importarme el resultado, el tiempo invertido o los materiales utilizados.

¿Hacés bocetos o empezás a dibujar sin ellos?

Sí, hago bocetos, pero no siempre termino dándole bola. Lo desarrollo para como anotador para no desperdiciar algo que se me ocurre por ej.: mientras manejo. Llego a destino y hago algún dibujito con anotaciones.

¿Cómo elegís qué/cómo dibujar?

Qué dibujar siempre es a partir de lo que veo y en relación a eso trato de generar ideas originales, y para esto es muy importante conocer la obra del resto (del mundo si fuera posible). Voy todos los meses a buenos aires a ver exposiciones. También indago por internet o cuando puedo hacer un viaje, ni te imaginás, recorro todo. El mes pasado estuve en Barcelona y quedé deslumbrado por todo lo que ví. No es lo mismo ver un Picasso en una foto que en directo, lo mismo que las obras de Gaudí.

¿Planeás series o imágenes individuales?

Me resulta interesante hacer series, pero considero que son, a mi entender, valiosas cuando hay nuevos aportes en cada una de las obras. Me aburren las series donde todo es igual y cambia un detalle infimo, creo que es caer en un facilismo solamente para hacer bulto. Sí me gusta la serie cuando se ve un mismo tema pero distinto tratamiento, que haya imaginación.

¿Qué haces cuando “no se te ocurre nada”?

Espero. Siempre aparece algo. Es más complicado para pintura que para dibujo. Es de mucha ayuda tener un archivo de fotos y acceso a una biblioteca o revistas viejas. En definitiva creo que hay estar observando todo.

¿Qué necesitás para empezar un cuadro

Los materiales que haya elegido para el caso y la idea. Teniendo esto resuelto, lo empiezo y lo termino.

Sobre la producción

¿Te resulta fácil/difícil empezar un cuadro?

Me resulta fácil.

¿Te resulta fácil/difícil darlo por terminado?

Generalmente fácil. Tiene que ver con el desarrollo del mismo. Si me gusta sé que tiene fin.

¿Desechás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Muy pocos. Los que no me gustan, los guardo y los reciclo. Ej: sobre alguna pintura que no me convence, hago collage con dibujos descartados. Me da buen resultado.

¿Terminás muchos/algunos/pocos trabajos que empezás?

Termino todo, definitivamente o aplico la respuesta 2.3

¿Respetás o modificás mucho tu idea inicial?

Siempre la modifico. No por rutina, sino porque algo que en la teoría me parecía fácil, me resultó complejo y viceversa.

¿Tenés un ritmo parejo de trabajo? ¿Alguna rutina?

No tengo rutina. Cuando tengo o quiero desarrollar algo doy muchas vueltas, pero cuando empiezo trabajo seguido (horas) hasta el cansancio. Es un poco adictivo o compulsivo. Siempre a la tarde o de noche.

¿En qué momento/s del trabajo tenés dudas? ¿De qué tipo?

Generalmente cuando lo termino.

Si está con los valores adecuados, si tiene fuerza, si le gusta a mi mujer. Lo principal es que me guste. Si no le gusta mucho a ella, significa que está mejor.

Sobre los juicios

¿Te hacés críticas?¿Cuáles?

Sí, siempre. Esto es recurrente y supongo que forma parte de la evolución o regresión de cada uno, porque trabajos que me gustaron mucho ahora no, y algunos otros que

no me gustaban tanto, ahora sí. Creo y es lo que me gusta y que lo hace interesante, que sin una cuota de inconformismo no existiría la creatividad.

Las críticas tienen que ver con el fin en si mismo. Si lo que buscaba era profundidad o perspectiva o fuerza, y no la veo, le busco la vuelta hasta que lo consigo. No me interesa si el dibujo está desprolijo o tuve que volver sobre algo que me parecía definido. Esto es más el producto de haber dibujado mucho. Lo tomo como un entrenamiento, ni más ni menos.

¿Quiénes opinan sobre tu trabajo?

Mi familia o amigos

¿Pedís muchas/algunas/pocas opiniones? ¿A quiénes?

En líneas generales, ahora no pido opiniones

¿Recordás alguna opinión o comentario que haya sido

Importante? ¿Por qué?

Sí, recuerdo muchas, en distintas etapas de mi vida. Importantes, recuerdo la de mi profesor de dibujo de 1° año del bachillerato de B.A. cuando dijo que prohibía el uso de la goma de borrar. Hay que trabajar sobre los errores, decía. Y en estos años en la facultad en general todos los docentes me estimularon con sus opiniones. También un amigo y destacado escenógrafo me dijo: tenés una ventaja, trabajas sin miedo a lo que pueda suceder en el papel, tela etc.

¿Qué es lo que más te gusta de tus cuadros? ¿Lo que menos?

Lo que más me gusta es lo que puedo expresar o transmitirlo que menos es no lograr ese objetivo.

¿Qué influencias encontrás en tu trabajo?

Si la pregunta está dirigida hacia algún artista en particular, diría que de varios: Goya, James Ensor, Lucian Freud, J.B.Piranesi, Picasso, Kirchner, Stan Smith, Nine, Stupía, Salvioli etc.

¿En qué corriente, estilo o movimiento plástico te incluirías?

Expresionista ,supongo.

Sobre las expectativas

¿Cómo te imaginás tu trabajo final/tesina?

Todavía no lo pensé

¿Qué tendría tu mejor cuadro?

Siempre pienso que el mejor sería el que tenga mayor poder de síntesis para transmitir algo poderoso.

¿Qué quisieras eliminar de tus cuadros?

Un porcentaje mayor de figuración. Ser más abstracto

Imaginate ¿Qué dibujante te gustaría ser?

Me gustaría ser un dibujante con personalidad, no quisiera ser como alguien

Imaginate ¿De qué cuadro te hubiera gustado ser autor?

Uh! Hay muchos. Pero apuntando a uno famoso, elijo el Guernica.

¿Qué esperas del dibujo

Espero usarlo como herramienta para opinar, trabajar etc. El Guernica es muy poderoso.

¿Qué te imaginás haciendo dentro de diez años?

Haciendo exposiciones en alguna parte, y trabajando para alguna galería de arte. No estoy del todo seguro. También tal vez en otro país

Sobre los inconvenientes

¿Qué inconvenientes encontrás para lograr lo que querés hacer?

Pienso que uno de los inconvenientes es , quién marca el terreno sobre lo que hay que o se debe hacer. No me parece políticamente correcto que lo fije el mercado (llámese galerías) Me agradecería que fuesen las universidades. Tal vez esté equivocado.

¿Qué te faltaría tener/conocer/aprender para lograrlo?

Mas conocimiento, mas voluntad, experiencia (participar en salones, ver otros artistas, leer sobre ellos) etc.

Comentarios que quieras hacer

Creo en síntesis que es necesario tener una buena formación académica para luego poder o tener el derecho a romper con los esquemas, hacer volar la imaginación y ser un artista creativo que pueda transmitir lo que se proponga a la sociedad

Documentación original elaborada por Docentes capacitandos en relación al Manual de Zonceras

Resultados totales de la encuesta a alumnos tesistas respecto de virtudes y defectos del Director de Tesina

<i>VIRTUDES</i>	<i>DEFECTOS</i>
<i>Sinceridad Franqueza</i>	<i>Falsedad</i>
<i>Que tenga mucha energía- Carácter fuerte y determinante – Impulsor y detallista</i>	<i>Desinterés Que mi tesis le parezca un trámite o una obligación. Desinteresado sobre mi tema</i>
<i>Receptivo- Saber escuchar, no imponerse Mente abierta y receptiva- Interesado – Que sea capaz de dejar a un lado sus propios prejuicios artísticos</i>	<i>Cerrado- Dictatorial Imponer su propio estilo- Pretender su gusto Que absorba al alumno con sus ideas e intenciones, condicionando la mirada del alumno a su propia mirada</i>
<i>Responsable Llevar un buen acompañamiento fluido y constante</i>	<i>Menosprecie el trabajo del tesista – Irrespetuoso con el trabajo de uno</i>
<i>Profesionalismo</i>	<i>Improvisación</i>
<i>Fundamente sus opiniones</i>	<i>Que sea muy buen orador pero que no pinte más en la actualidad.</i>
<i>Química conmigo</i>	<i>Se olvide de encuentros o de hacer lo acordado o prometido – Inconstancia en el seguimiento del alumno</i>
<i>Ser un artista contemporáneo, deberá tener conocimientos de técnicas modernas</i>	<i>Que corrija la tesis por producciones anteriores del alumno</i>
	<i>Que no emita ninguna crítica cuando ve la producción</i>

Resultados totales de la encuesta a alumnos de segundo año respecto de virtudes y defectos del Profesor de Taller

<i>El Defecto Imperdonable</i>	<i>La Virtud más deseada</i>
<i>de un Profesor de Taller ordenados alfabéticamente y conservando las repeticiones producidas</i>	
<i>Aburrido</i>	<i>AbiertoALdebate</i>
<i>Agresivo</i>	<i>ágil</i>
<i>Agresivo</i>	<i>Agradable</i>
<i>Antipático</i>	<i>Alegre</i>
<i>Arrogancia</i>	<i>Alegre</i>
<i>Arrogancia</i>	<i>alegre</i>
<i>Arrogancia</i>	<i>Amigable</i>
<i>Arrogante</i>	<i>Amigable</i>
<i>Ausente</i>	<i>amplioConocimiento</i>
<i>Ausente</i>	<i>ArtistaContemporáneo</i>
<i>Ausentismo</i>	<i>ArtistaContemporáneo</i>
<i>Autoritario</i>	<i>Atento</i>
<i>Autoritario</i>	<i>Atento</i>
<i>Autoritario</i>	<i>atento</i>
<i>Buenoradorsinproducción</i>	<i>Autocrítico</i>
<i>Burlón</i>	<i>Buen trato</i>
<i>Burlón</i>	<i>buenaBaseDeConocimiento</i>
<i>Cerrado</i>	<i>BuenaOnda</i>
<i>Cerrado</i>	<i>BuenaOnda</i>
<i>Chamuyero</i>	<i>BuenaOnda</i>
<i>Charlatán</i>	<i>buenaOnda</i>
<i>Competitivo</i>	<i>buenaOnda</i>
<i>Contradictorio</i>	<i>buenaPersona</i>
<i>Contradictorio</i>	<i>buenaPredisposición</i>
<i>Contradictorio</i>	<i>BuenTrato</i>
<i>Cruel</i>	<i>Capacitado</i>
<i>Denigrante</i>	<i>Carismatico</i>
<i>Denigrante</i>	<i>Carismatico</i>
<i>Desagradable</i>	<i>Carismatico</i>
<i>Descalificador</i>	<i>carismático</i>
<i>Desganado</i>	<i>Claro</i>
<i>Desidia</i>	<i>Claro</i>
<i>Desinteresado</i>	<i>claro</i>
<i>Desinteresado</i>	<i>coherente</i>
<i>Desinteresado</i>	<i>Compañero</i>
<i>Desmotivador</i>	<i>competente</i>
<i>Desordenado</i>	<i>Comprensible</i>
<i>Despectivo</i>	<i>Comprensible</i>
<i>Desprolijo</i>	<i>Comprensible</i>
<i>Desvalorizador</i>	<i>Comprensible</i>
<i>Dictador</i>	<i>Comprensivo</i>
<i>Egocéntrico –</i>	<i>Comprensivo</i>
<i>Envidioso</i>	<i>comprensivo</i>
<i>Faltadeautoridad</i>	<i>comprometido</i>

<i>Faltadecompromiso</i>	<i>comprometidoConCuestiones Sociales&históricas</i>
<i>Favoritista</i>	<i>comunicativo</i>
<i>Favoritista</i>	<i>conGanasDeEnseñar</i>
<i>Favoritista</i>	<i>conocimiento</i>
<i>Humillante</i>	<i>consignasClaras</i>
<i>Ignorante</i>	<i>constructorDEcrítica</i>
<i>Ignorante</i>	<i>conVOZclara</i>
<i>Ignorante</i>	<i>conVOZclara</i>
<i>Ignorante</i>	<i>CorrecciónGrupal</i>
<i>Impaciente</i>	<i>creativo</i>
<i>Impaciente</i>	<i>De buen explicar</i>
<i>Impacientes</i>	<i>Dedicado</i>
<i>Imperativo</i>	<i>dedicado</i>
<i>Imponer Ideas Y Estilos</i>	<i>Didáctico</i>
<i>Impuntual</i>	<i>Didáctico</i>
<i>Impuntual</i>	<i>Didáctico</i>
<i>Impuntual</i>	<i>didáctico</i>
<i>Impuntual</i>	<i>Dinámico</i>
<i>Impuntual</i>	<i>escuchar</i>
<i>Impuntualidad</i>	<i>Específico</i>
<i>Impuntualidad</i>	<i>ExcelenciaProfesional</i>
<i>Incoherente</i>	<i>Exigente</i>
<i>Incomprensible</i>	<i>Exigente</i>
<i>Incomprensión</i>	<i>Exigente</i>
<i>Indiferente</i>	<i>experiencia</i>
<i>Inflexible</i>	<i>Experimentado en la materia</i>
<i>Injusto</i>	<i>Explicación rápida</i>
<i>Injusto</i>	<i>explicarSUSsecretosTécnicos</i>
<i>Injusto</i>	<i>flexible</i>
<i>Injusto</i>	<i>FormadoAcadémicamente</i>
<i>Intervencionista</i>	<i>Guía</i>
<i>Intolerancia</i>	<i>Humilde</i>
<i>Intolerancia</i>	<i>Idóneo</i>
<i>Intolerante</i>	<i>Incentivador</i>
<i>Iracundo</i>	<i>Incentivador</i>
<i>Irrespetuoso</i>	<i>Incentivador</i>
<i>Irrespetuoso</i>	<i>inteligente</i>
<i>Irresponsable</i>	<i>Interesante</i>
<i>Irritante</i>	<i>Interesante</i>
<i>Lucrativo</i>	<i>Justo</i>
<i>Maleducado</i>	<i>Motivador</i>
<i>Maleducado</i>	<i>Objetivo</i>
<i>Malhumorado</i>	<i>Objetivo</i>
<i>Malhumorado</i>	<i>Organizado</i>
<i>Malhumorado</i>	<i>original</i>
<i>Malhumorado</i>	<i>paciencia</i>
<i>Malmodo</i>	<i>Paciente</i>
<i>Maltrato</i>	<i>Paciente</i>
<i>Maltrato</i>	<i>paciente</i>

<i>Mente Cerrada</i>	<i>Pedagógico</i>
<i>Poca experiencia</i>	<i>permitir LA opinión</i>
<i>Que impongas estética</i>	<i>Positivo</i>
<i>Que no sepa expresarse</i>	<i>que LEGUSTE su Trabajo</i>
<i>Que quiera imponer un estilo al alumno</i>	<i>que Permita LIBRE Elección DE soluciones</i>
<i>Que se burle maltrate –</i>	<i>que RESPETE los TIEMPOS de aprendizaje</i>
<i>Que te influya a pintar como ellos</i>	<i>que Tenga Respaldo Teórico</i>
<i>Reacio</i>	<i>Que VENGA a clase</i>
<i>Rutinario</i>	<i>Racional</i>
<i>Sin argumentos</i>	<i>Respetuoso</i>
<i>Soberbia</i>	<i>Respetuoso</i>
<i>Soberbia</i>	<i>respetuoso</i>
<i>Soberbia</i>	<i>respetuoso</i>
<i>Soberbia</i>	<i>Responsable</i>
<i>Soberbia</i>	<i>responsable</i>
<i>Soberbia</i>	<i>responsable</i>
<i>Soberbio</i>	<i>Seguimiento De Alumnos</i>
<i>Sobrador</i>	<i>Sentido DEL humor</i>
<i>Subjetivo</i>	<i>Simpático</i>

Bibliografía general y citada

- "Cómo matar la creatividad". *Harvard Business Review: Creatividad e innovación.* (1998). 2000, 1-31.
- AAVV. (1964). *las Artes y la Universidad.* Buenos Aires: Consejo de Educación Superior en las Repúblicas Americanas.
- Abad Tejerina, M. J. (2003). *Didáctica de las artes visuales+praxis+investigación en Investigarte: andamios para una construcción de la investigación en bellas artes.* U. Complutense, Madrid.
- Acha, Juan; Colombres, Adolfo; Escobar, Ticio. (2004). *Hacia una Teoría Americana Del Arte.* Buenos Aires: Del Sol.
- Agirre Arriaga, I. (2000). *Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética.* Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- Agogliá, R. (1974). *La Cultura Nacional.* Conferencia del Presidente de la UNLP en la Clausura del Curso de Perfeccionamiento Docente organizado por la Universidad Nacional de La Plata (págs. 1 -10). *La Plata, 5 de marzo de 1974: UNLP Secretaria de Prensa y Difusión (copia taquigráfica).*
- Aguirre Lora, G. (2005). *Mares y puertos- navegando en aguas de la modernidad.* México: Plaza y Valdés.
- AGUIRRE, I. (2000). *Teorías y Prácticas de la educación Artística. Ideas para una revisión Pragmatista de la Experiencia Estética.* Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- Amorós Blasco, L. (2005). *Abismos de la mirada- la experiencia límite del autorretrato último.* Murcia: Cendeac.
- Anzieu, D. (1998). *El yo piel.* Buenos Aires.
- Anzieu, D. y Martín, J. (1971). *El concepto de grupo.* Buenos Aires: Kapelusz.
- ARAÑÓ GISBERT, J. C. (2005). "Estructura del Conocimiento Artístico", en MARÍN VIADEL, Ricardo (ed.): *Investigación en Educación Artística: Temas, Métodos y Técnicas de Indagación sobre el Aprendizaje y la Enseñanza de las Artes y Culturas Visuales.* Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- ARAÑÓ GISBERT, J. C. (2006). "Hacia la Educación Artística del Siglo XXI: Estructura del Conocimiento Artístico", *Anuario Académico. Maracay-Venezuela: Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL), Año 1, No. 1.*
- ARGAN, G. C. (1976). *El Arte Moderno. 1770-1970.* Valencia: F. Torres.
- ARNHEIM, R. (1984). (1954): *Arte y percepción visual.* Madrid: Alianza Editorial.
- Arroyo, T.-P.-V.-L. d. (2000). *La imagen visual, libros 1,2y3.* Ed. Vicens Vives.
- Artes, F. N. (1999). *Artistas argentinos de los '90.* Ed. F.O.A.
- Aumont. (1990). *La imagen.* Ed. Paidós.
- Badiou, A. (2008). *Quince tesis sobre arte contemporáneo.*
- Bajtín, M. M. (2003). *Estética de la creación verbal.* México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (. (1970). *La imagen fotográfica y Retórica de la imagen en "La Semiología".* Buenos Aires: *Tiempo Contemporáneo.*
- Barthes, R. (1987). "¿Es un lenguaje la pintura?" en *Lo obvio y lo obtuso* G.Gilli . Ed. Barcelona.

- Barthes, R. (1974). La antigua retórica en "Investigaciones retóricas II" . *Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo*.
- Barthes, R. (1973). La Antigua Retórica en AA.VV. Investigaciones retóricas 1, (pp 9-80). *París: Ed. Du Seuil*.
- Barthes, R. (1992). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. *Barcelona: Editorial Paidós*.
- Bartra, R. (2006). Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos. *México: FCE*.
- Baudrillard, J. (1994). " De la seducción" . *Barcelona: Editorial Anagrama*.
- Baudrillard, J. (1996). "El crimen perfecto" . *Ed. Anagrama*.
- Baudrillard, J. (2005). El complot del arte. *Buenos Aires: Amorrortu*.
- Baudrillard, J. (1990). La transparencia del mal. *Barcelona: Anagrama*.
- Baudrillard, J. y. (1994). Videoculturas de fin de siglo. *Ed. Cátedra*.
- Bauman, Z. (2007). La Cultura como Praxis. *Madrid: Editorial Paidós Ibérica S.A.*
- Bauman, Z. (2001). La Posmodernidad y sus descontentos. *Madrid: Ediciones Akal S.A.*
- Bauman, Z. (2007). Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre. *Barcelona: Editorial Tusquets*.
- Beillerot, J. La formación de formadores (entre la teoría y la práctica).
- Bell, J. (2001). ¿Qué es la pintura? . *Barcelona: Ed. Vicente, Campos*.
- Benjamin, W. (1990). Discursos Interrumpidos. *Ed. Taurus*.
- Berman, J. (1988). Todo lo sólido se desvanece en el aire. *Bs. As.: Ed. Siglo XXI*.
- Bion, W. (1980). Experiencias en Grupos. *Barcelona: Paidós*.
- Blatner, A. (2005). Bases del Psicodrama. *México: Pax México*.
- Bonnin, J. (s.f.). Géneros discursivos de Juan.doc.doc. *Recuperado el 11 de junio de 2012, de Proyecto Azul: www.unlu.edu.ar/proyectoazul/.../Generosdiscursivosdejuan.doc.doc*
- Bourdieu, P. (1990). "¿Quién crea a los creadores?", "En sociología y cultura" . *D.F. Buenos Aires: Grijalbo*.
- Bourdieu, P. (1992). Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. *Barcelona: Anagrama*.
- Bozal, V. (1999). Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas. *Madrid: Visor Dis S.A.*
- Calabrese, O. (1993). Edad neobarroca. *Ed. Cátedra*.
- Calabrese, O. El Lenguaje del Arte. *Paidós Instrumentos*.
- Calvo Serraller, F. (1990). La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850. *Madrid: Mondadori*.
- Cameron, J. (2002). "El camino del artista" . *Ed. Estaciones*.
- Chavez-Moneta-Porto-Rollié. " Introducción a la plástica argentina" . *Ed. Cebolla de Vidrio*.
- Choi, D. y Bermúdez, N. (2006). *Metáfora y metonimia en el Lenguaje visual*. En M. (. di Stéfano, *Metáforas en uso (págs. 63 - 83)*. *Buenos Aires: Biblos*.
- Chomsky, N. y. (2001). La Aldea Global. *Tafalla: Editorial Txalaparta S.L.*
- Cohen, J. ((1969) 1974). Teoría de la figura en "Investigaciones retóricas II" . *Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo*.
- Colombres, A. (1989). Prólogo. En J. Acha, *Hacia una teoría americana del arte (pág. nn a 32)*. *Buenos Aires*.

- *Colorado Castellary, A. (1997). Hipercultura Visual. El Reto Hipermedia en el Arte y la Educación. Madrid: Editorial Complutense.*
- *Danto, A. (2002). La Transfiguración del Lugar Común. Una Filosofía del Arte. Madrid: Editorial Paidós.*
- *Danto, A. (1997). Después del Fin del Arte. El Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia. Madrid: Editorial Paidós Ibérica S.A.*
- *De Micheli, M. (1968). Las vanguardias artísticas del S. XX. Editorial Universidad de Córdoba.*
- *De Saussure, F. ((1911) 1985). Curso de lingüística general. En F. De Saussure, Curso de lingüística general (pág. 29). Barcelona: Planeta-Agostini.*
- *Díaz Portillos, I. (2000). Bases de la Terapia de Grupo. México: Pax.*
- *Díaz, E. (1988). ¿Qué es la Postmodernidad? en ¿Postmodernidad? . Ed. Biblos.*
- *Dondis, D. (1976). "La sintaxis de la imagen". Barcelona: Editorial G.G.*
- *Ducrot, O. y. ((1972) 1986). Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México: Siglo XXI.*
- *Dufrenne, M. (1983). Fenomenología de la Experiencia Estética. Valencia: Fernando Torres Editor S.A.*
- *Durand, J. (1976). "Retórica e imagen publicitaria" en Análisis de las imágenes, Comunicaciones N^º4. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.*
- *Durand, J. (1985). Las redes de la Comunicación. Buenos Aires: Ed. Mitre.*
- *Echeverría, B. (2007). Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen. México: Siglo XXI.*
- *Eco, U. (1994). "El signo" . Barcelona: Editorial Labor.*
- *Eco, U. (1978). "La estructura ausente". Barcelona: Editorial Lumen.*
- *Eco, U. (1968). Apocalípticos e integrados. Buenos Aires: lumen.*
- *Eco, U. (1992). De los espejos y otros ensayos. Ed. Lumen.*
- *Eco, U. ((1968) 1970). La Definición del Arte. (Milano) Barcelona: (Ugo Mursia) Martínez Roca.*
- *Eco, U. (1987). La estrategia de la ilusión. Bs. As. : Ed. La Flor.*
- *Eco, U. (1979). Obra abierta. Barcelona: Ed. Lumen.*
- *Eco, U. ((1975) 2000). Tratado de Semiótica General. España: Editorial Lumen.*
- *Edwards, B. (2000). "Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro". Editorial Urano, 5^a Edición .*
- *Efland, A. (2003). " La educación en el arte posmoderno" . Ed. Paidós.*
- *Efland, A. (2002). "Una historia de la educación del arte". Ed. Paidós.*
- *Fernández, A. M. Tiempo histórico y campo grupal. Nueva Visión.*
- *Ficino, M. (1994). de Amore. Madrid: Tecnos.*
- *Foucault, M. El Orden del Discurso. Barcelona: Editorial Tusquets.*
- *Foucault, M. ((1967) 1985). Las Palabras y las Cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas. Trad.: Elsa Cecilia Frost. Tit. or.: Les Mots et les Coses. Une Archéologie des Sciences Humaines. (Paris) Barcelona: (Gallimard) Planeta-Agostini.*
- *Francastel, P. (1970). La realidad figurativa. Ed. Emece.*
- *Freire, P. (1969). La educación como práctica de la libertad. Montevideo: Tierra Nueva.*
- *Freire, P. (2005-2006). No hay docencia sin discencia en Epistemología de la Investigación Educativa, Maestría en Sociolingüística de la Educación Básica y Bilingüe. México: UPN.*
- *Freire, P. (1970). Pedagogía del Oprimido. Madrid: Siglo XXI.*

- Freud, S. (1916-1917). Conferencias de Introducción al Psicoanálisis en Obras completas, Vol. 15-16. *Buenos Aires: Amorrortu Editores.*
- Freud, S. (1933). Nuevas conferencias de Introducción al Psicoanálisis en Obras completas, Vol.22. *Buenos Aires: Amorrortu Editores.*
- Freud, S. Psicología de las Masas y análisis del yo en Obras completas. *Buenos Aires: Amorrortu Editores.*
- Furió Galí, V. (2002). Ideas y formas en la representación pictórica. *Barcelona: Edicions de la Universitat.*
- Gadamer, H.-G. (1997). Verdad y Método. Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica. *Salamanca: Ediciones Sígueme.*
- Galeano, E. (1998). Patas arriba. La escuela del mundo al revés. *México: Siglo XXI Editores.*
- Galente, M. (1993). Modernidad y Repetición. *Bs. As.: Ed. EUDEBA.*
- García Canclini, N. (2001). Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. *Madrid: Editorial Paidós S.A.*
- García Martínez, J. (1985). Arte y Enseñanza Artística en Argentina. *Buenos Aires: Fundación Banco de Boston.*
- Gauthier, G. (1992). Veinte Lecciones sobre la imagen y el sentido. Cátedra, signo e Imágen. *Madrid.*
- Genette, G. ((1966,1969,1972) 1966). Figures. *Paris: Editions du Seuil.*
- Gimpel, J. (1979). Contra el arte y los artistas. *Barcelona: Gedisa.*
- Giroux, H. (2005-2006). Pedagogía crítica como proyecto de profecía ejemplar: cultura y política en el nuevo milenio en: Imbernon F. (Coord.) en: Ant. Bás. Epistemología de la Investigación Educativa. *México.*
- Gombrich, E. H. (1983). Arte, percepción y realidad. *Barcelona: Ed. Paidós.*
- Gombrich, E. (1979). Historia del arte. *Ed. Alianza.*
- Groupe-μ. (1993). Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen. *Madrid: Ediciones Cátedra.*
- Gubern. (1994). La mirada opulenta. *Ed. Gili.*
- Haber, A. y. La pintura argentina, Cuadernos de Arte Nº 1. *Buenos Aires: CEAL.*
- Hauser, A. (1961). Introducción a la historia del arte. *Madrid: Guadarrama.*
- Hauser, A. (1982). Teoría del Arte. *Madrid: Ed. Guadarrama.*
- Herman, P. (1995). De la semiótica a la estética. *Buenos Aires: Editorial Edicial.*
- Hernández Aguilar, G. (1995). Figuras y Estrategias -en torno a una semiótica de lo visual. *México: Siglo XXI.*
- Hernandez Hernandez, F. (2000). Educación y Cultura Visual. *Barcelona: Ediciones Octaedro S.L.*
- Jakobson, R. (1985). "Lingüística y Poética", en Ensayos de lingüística general. *Barcelona: Planeta-Agostini.*
- Jakobson, R. ((1963) 1975). Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia en "Ensayos de lingüística general". *Barcelona : Seix Barral.*
- Joly, M. (2003). "La interpretación de la imagen". *Ed. Paidós.*
- Kandinsky, W. (1996). De lo espiritual en el arte. *Buenos Aires: Paidós.*
- Kesselman, H. y Pavlovsky, E. (1989). La multiplicación dramática. *Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu.*
- Klee, P. (1979). Para una teoría del arte moderno. *Buenos Aires: Libros de tierra firme.*

- Knapp, M. L. (1985). La Comunicación no verbal. *Barcelona, Bs. As, México: Ed. Paidós.*
- Levi Strauss, C. (1968). Antropología estructural. *Buenos Aires: EUDEBA.*
- Levi Strauss, C. (1971). Arte, lenguaje y etnología. *México: Siglo XXI Editores.*
- Levi Strauss, C. (1972). Tristes Trópicos. *Buenos Aires: Eudeba.*
- Lipovetsky, G. (1986). La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. *Barcelona: Ed. Anagrama-Colección Argumentos - 6a Edición.*
- Lizarazo Arias, D. (2007). Encantamiento de la Imagen y extravío de la mirada. En B. Echeverría, *Sociedades Icónicas (págs. 33- 64).* México: Siglo XXI.
- Lopez Blanco, M. (1995). Notas para una introducción a la estética. *Editorial Lenain.*
- López Salas, J. L. Didáctica específica de la expresión plástica . *Universidad de Oviedo.*
- Lothe, A. (1985). Tratado del Paisaje y Tratado de la Figura. *Buenos Aires: Poseidón.*
- Lucie-Smith, E. Movimientos en el arte desde 1945. *Buenos Aires: Editorial Emecé.*
- Lyotard, J. F. (1976). La condición posmoderna. *Madrid: Editorial Cátedra.*
- Maldavsky. (1999). Lenguajes del erotismo. *Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.*
- Maldavsky. (1997). Sobre las ciencias de la subjetividad. *Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.*
- Maldavsky, D. (1999). La investigación psicoanalítica del discurso. *Ed. Lynx.*
- Maldavsky, D. Los lenguajes de la Pulsión. *Nueva Visión.*
- Maldavsky, D. (1977). Teoría de la Representación. *Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.*
- Marín Viadel, R. (1997). «Enseñanza y aprendizaje en Bellas Artes: una revisión de los cuatro modelos históricos desde una perspectiva contemporánea. Arte, individuo y Sociedad n° 9 Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense, Madrid , 55 a 77.
- Martín Prada, J. (2001). La Apropiación Posmoderna. Arte, Práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad. *Madrid: Editorial Fundamentos.*
- Massota, O. (1986). Lecciones de introducción al psicoanálisis. *Barcelona: Editorial Gedisa.*
- Merquior, J. G. La estética de Levi-Straus. *Ediciones Destino.*
- Metz, C. (1977). Metáfora / metonimia, el referente imaginario” en Psicoanálisis y cine: el significante imaginario. *Barcelona: Gustavo Gili.*
- Moneta, R. (editor). (2002). Identidad y Globalización- Arte del Mercosur. *Buenos Aires: IUNA.*
- Moneta, R. y. (1985). Arte y cultura nacional. *Buenos Aires: Ed. La Cebolla de Vidrio.*
- Morales Ulloa, R. (2005). *Pedagogía Crítica: Dialogo y Acción en la crisis de la modernidad.* Paradigma .
- Moreno, J. L. (1961). Psicodrama, Psicomúsica y Sociodrama. *Buenos Aires: Hormé.*
- Nachmanovitch, S. (1991). Free Play. *Ed. Planeta.*
- Ortíz, C. y Catalano Dupuy, N. (2005). Aprender desde el Arte- una experiencia transformadora. *Buenos Aires: Papers Editores.*
- Pampliega de Quiroga, A. (29 de junio de 2001). *El universo compartido de Paulo Freire y Enrique Pichón Riviere.* Página 12 , pág. Suplemento Madres de Plaza de Mayo.
- Panofsky, E. (1972). Estudios sobre iconología. *Madrid: Alianza.*
- Pavlovsky, E. (1981). Proceso creador- terapia y existencia. *Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu.*
- Pavlovsky, E. (s.f.). Reflexiones sobre el proceso creador. *Obtenido de www.revistasaverio1eduardopavlovsky.blogspot.com.*

- Pavlovsky, E. y Kesselman, H. (s.f.). Entre en psicodrama. *Recuperado el 08 de abril de 2012, de Campo grupal: <http://www.campogrupal.com/entre.html>*
- Pavlovsky, E. y Kesselman, H. (2007). Espacios y Creatividad. *Buenos Aires : Galerna.*
- Pecheux. (1969). Las condiciones de producción del discurso. *París: Ed. Dunod.*
- Pevsner, N. (1963). Pioneros del Diseño Moderno. De William Morris a Walter Gropius. *Buenos Aires: Infinito.*
- Pichón-Riviere, E. El proceso creador. *Nueva Visión.*
- Pichón-Riviere, E. Teoría del Vínculo. *Nueva Visión.*
- Prior Olmos, A. (2002). Nuevos métodos en ciencias humanas. *Barcelona: Anthropos.*
- Puigrós Adriana, G. M. Alternativas Pedagógicas –Sujetos y perspectivas de la Educación latinoamericana. *Niño y Dávila Editores.*
- Read, H. (1982). Educación por el arte. *Ed. Paidós.*
- Read, H. (1957). Imagen e idea. *Ed. Fondo de cultura económica.*
- Santaella, L. y Noth, W. (2003). Imagen-comunicación, semiótica y medios. *Kassel: Reichenberger.*
- Saramago, J. (2004). Manual de pintura y caligrafía. *Ed. Santillana.*
- Sartre, J.-P. (1964). Lo imaginario. *Editorial Losada.*
- Schinitman, D. F. (1995). Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad. *Buenos Aires: Editorila Paidós SAICF.*
- Schnaith, N. (Abril de 1988). *Tipográfica, Volumen 4.* Los códigos de la percepción del saber y de la representación de una cultura visual . *Buenos Aires.*
- Silverstein, F. ¿Cómo pensaba Leonardo? Un estudio sobre la Creatividad.
- Silverstein, F. (2001). *Boletín de la Asociación Argentina de Estudio e Investigación en Psicodiagnóstico, año XIII, nº 42, pp.18-22.* Leer las imágenes desde la semiótica de Rorschach .
- Silverstein, F. (2001). *Notas sobre la percepción artística.* Mesa redonda creatividad. *La Plata.*
- Steimberg, O. (1998). Semiótica de los medios masivos – El pasaje a los medios de los géneros populares. *Buenos Aires: Atuel, 2ª ed. .*
- Todorov, T. (1988). *El origen de los géneros.* En M. Garrido Gallardo, Teoría de los géneros literarios. *Madrid: Arco/Libros.*
- Todorov, T. (1974). Sinécdoques en “Investigaciones retóricas II. *Buenos Aires: Tiempos Contemporáneos.*
- Vattimo, G. (1986). El fin de la modernidad. *Barcelona: Ed. Gedisa.*
- Vattimo, G. La sociedad transparente . *Barcelona: F.C.E. Autónoma.*
- Verón, E. (1996). La mediatización. *Buenos Aires: FFyL, UBA.*
- Verón, E. (1974). Para una semiología de las operaciones translingüísticas en Revista “Lenguajes” nº 2. *Buenos Aires: Nueva Visión.*
- Vilches, L. (1995). La lectura de la imagen; prensa cine y televisión. *Barcelona: Paidós Comunicación.*
- Vilches, L. (1986). Teoría de la imagen periodística. *Barcelona: Paidós.*
- Villafañe, J. (1998). Introducción a la teoría de la imagen. *Madrid: Ediciones Pirámide S. A.*
- Virilio, P. (1992). La máquina de la visión. *Ed. Cátedra.*
- Wingler, H. (1980). Las escuelas de Arte de vanguardia 1900-1933. *Madrid: Taurus.*
- Wingler, H. M. (1978/1989). La Bauhaus. *Gustavo Gili.*
- Winkin. (1984). La nueva comunicación. *Buenos Aires: Ed. Kairos.*

- Zamora Águila, F. (2007a). Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación. México: UNAM.
- Zamora, A. F. (2007). Filosofía de la Imagen: Lenguaje, Imagen y Representación. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zátonyi, M. (2007). Arte y creación. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Zunzunegui, S. (1993). Pensar la imagen. Ed. Cátedra.