

**facultad de  
bellas artes**



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA**

---

# **Investigación y reflexión teórica en torno a los procesos de producción artística**

## **La poética como discurso y herramienta**

**Patricia Medina**

**Mayo 2017**

Antes de establecer una definición concreta respecto del modo en el que abordaremos el concepto de “poética” nos es conveniente dilucidar, a modo de síntesis, los orígenes y las acepciones del término para así comprender las implicancias que adoptará en este texto en vinculación directa con uno de los requisitos de los trabajos de producción.

El término poética remonta sus orígenes en el siglo IV de la mano de Aristóteles, quien en su obra “Sobre la poética”,- en estrecha relación dialéctica con la “Retórica”-, propone un análisis descriptivo respecto de las formas y categorías que constituyen “la tragedia” a su vez que establece posibles figuras retóricas como elementos sustanciales a la hora de construir un “discurso poético”. Aristóteles expone como uno de los objetivos de su trabajo: «...cómo hay que construir los argumentos de la tragedia si es que se pretende que la composición poética resulte...». Se asientan así, las primeras reflexiones estéticas respecto a una disciplina artística y sus modos de decir.

En 1962 Umberto Eco escribe “*Obra abierta*” refiriéndose principalmente a las nuevas propuestas artísticas contemporáneas y su relación con el espectador. En la misma encontramos una definición que describe a la poética de la siguiente manera:

*“...Valery en su Premiere Lecon du Cours de Poetique, hablaba de un estudio del hacer artístico, aquel poein que se consigue en una obra “la acción que hace”, las modalidades de aquel acto de producción que apunta a constituir un objeto con vistas a un acto de consumo...Nosotros entendemos “poética” (...) como el programa operativo que una y otra vez se propone el artista (...). Una indagación en torno a las poéticas se basa tanto en las declaraciones expresas de los artistas, como en un análisis de las estructuras de las obras, de modo que por la manera en que está hecha la obra, puede deducirse cómo quería hacerse (...) La búsqueda en torno al proyecto originario se perfecciona a través de un análisis de las estructuras finales del objeto artístico vistas como documento de una intención operativa, como huellas de una intención...”- (pág.36-37).*

Teniendo en cuenta estas definiciones podemos establecer las siguientes consideraciones:

Para redactar una poética debemos tener en cuenta su carácter de “programa operativo” entendiéndolo al mismo como un conjunto de acciones y/o intervenciones, un estudio de las características de las etapas en las que se ha organizado la producción.

Podemos apuntar los primeros disparadores, describir el porqué de esas decisiones y cómo fue el relevamiento de los materiales, así como también establecer relaciones con otros artistas, filósofos y/o ensayistas que refuercen los fundamentos de la producción.

Sea cual sea el orden, es indispensable que se describan las intenciones de cada una de estas etapas considerándolas también en su totalidad.

Los siguientes interrogantes, -sin pretensión de convertirse en casilleros estancos para la reflexión-, pueden funcionar como disparadores:

¿Hay algún tema específico que quiera desarrollar?

¿Encuentro como disparador un cuerpo de conceptos que argumenten las primeras decisiones formales de la imagen?

¿Cómo lo asocio a la consigna?

¿Qué procedimientos, materiales y/o herramientas decido utilizar considerando los contenidos y los objetivos del trabajo de producción?

¿Cuáles podrían ser los referentes –artistas, productores, estudios teóricos y/o imágenes- que se vincularían con el proyecto?

En cuanto a la composición:

¿Cómo fundamenta la utilización de determinado tipo de encuadre y sus elementos constituyentes (punto de vista, tamaño de plano)?

¿Cómo está organizada perceptivamente? ¿Por qué? ¿Refuerza las intenciones poéticas?

¿Qué tipo de asociaciones realizó entre forma y contenido para construir su metáfora visual?

Podríamos continuar con las preguntas, sin embargo algunas surgirán del estudio de cada producción en particular y cada respuesta encontrará coherencia dentro de la lógica de construcción que cada imagen por separado propone. No hay recetas preestablecidas al respecto. Cada propuesta instalará un abordaje diferente de acuerdo a su propio plan operativo siempre teniendo la consigna y los contenidos que de ella se desprenden como límites interpretativos.

Ahora bien, concentrémonos en este último párrafo considerando de manera más profunda el aspecto de las limitaciones. En principio aclarar que más que obstáculos, se convertirán en marcos conceptuales que condicionarán –a su vez que orientarán- la producción con fines determinados.

Con relación a esto algunos tópicos que plantea Clara Azareto en su texto *“El trabajo del artista, el trabajo del investigador”* pueden orientarnos hacia el ordenamiento de nuestra poética.

Azareto refiere a los distintos tipos de *“procesos productivos de conocimiento”*...considerando a estos en sus *dimensiones lógico, procedimental, contextual (histórico social e institucional)*... centrándose en los procesos de producción de los artistas y sus similitudes respecto de los procesos de conocimiento científico.

En principio destaca que ambos –tanto el científico, como el artista- producen un *“objeto de estudio”*, que en nuestro caso particular deviene en *“obra”*.

La obra es el resultado de la *“relación entre componentes –visuales en nuestro caso-, los cuales a su vez, son parte o se condicionan por “otros objetos” llamado contexto*. Nos encontramos frente a un objeto complejo que puede ser analizado en sus distintos niveles de comprensión e interrelación en donde *“el contexto regula el comportamiento de los componentes”*...

Parecería entonces que, una pregunta indispensable debería formularse de la siguiente manera ¿en qué contexto se enmarca mi producción? ¿Qué características posee el mismo?

Veamos a que nos referimos cuando hablamos del contexto y consideremos las siguientes instancias. Por un lado atenderemos al contexto histórico-social entendiendo al mismo como *productor de representaciones y valores*. Valores que se asocian con las prácticas sociales y se transmiten refiriéndonos a nuestras disciplinas- a través de la circulación de imágenes. Esto nos presenta un primer desafío que implica alejarse de la mera reproducción de estereotipos visuales.

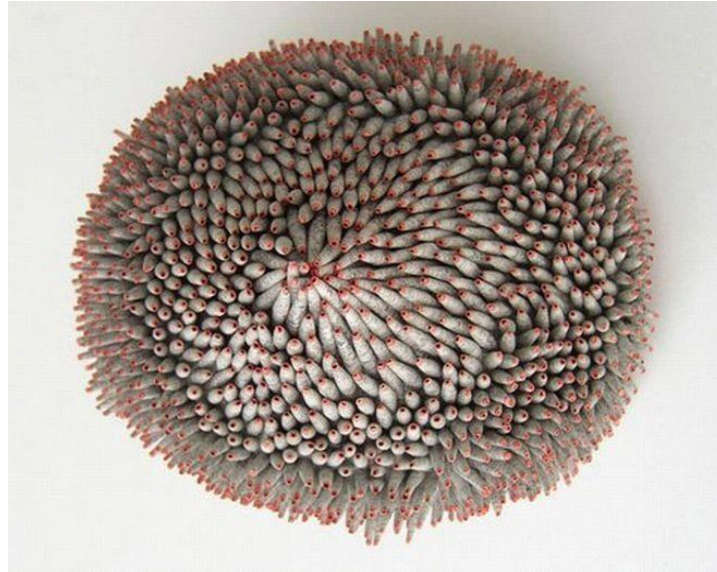
*“El recorrido de un trabajo en particular, tanto sea de un artista como de un investigador, se inicia a partir de un obstáculo”*. Derrumbar los discursos estereotipados por lo tanto, será el primer escollo a resolver en la construcción de la imagen. No sólo los temas representados tienden a repetir un mismo repertorio visual sino que también son los materiales los que presentan condicionamientos similares.

Veamos este ejemplo, en donde el papel se presenta como material esencial de la producción



Algunos procedimientos como el que vemos en esta imagen, surgen inmediatamente como primera operación de intervención por sobre otras posibilidades. Sin embargo, detener la búsqueda en el primer resultado debilitará la poética del material. Tampoco se contempla la infinidad de configuraciones que surgirían contemplando otros modos de agrupamiento.

En el siguiente ejemplo podemos ver el mismo procedimiento y el mismo material -en donde se reflexiona respecto de la calidad de repetición con mínimas variaciones-, pero aquí adquiere un nuevo resultado al constituirse en una forma menos convencional. La decisión de desplegar al módulo en sí mismo también ofrece otras cualidades perceptivas y una nueva propuesta espacial.



El segundo desafío a considerar surge de la necesidad de poner un límite interpretativo a las asociaciones que se puede establecer entre determinado concepto, sus formas de representación y la elección de la materialidad. Si bien son muchas, no es real que todas sean posibles ni apropiadas para construir un discurso metafórico verosímil. Aquí podemos afirmar que la consigna del trabajo de producción, regula hasta dónde puedo indagar la materialidad y las formas constituyentes de la imagen que voy a producir.

Inclusive, en el interior de nuestra disciplina, se convive con modelos preconcebidos respecto de lo que es el arte público, con lo que una pregunta indispensable a la hora de abordar los trabajos de producción puede orientarse teniendo en cuenta este aspecto

¿En qué espacios o situaciones se concreta lo público? ¿Cómo interactúa mi producción respecto de esta última reflexión?

Los fundamentos de la cátedra, los objetivos y la consigna de los trabajos de producción orientarán y darán un marco regulatorio de posibilidades.

Ambas dimensiones funcionarán como condicionantes a la hora de desplegar y desmenuzar todas las posibilidades que un material, un objeto o un concepto me brinda.

*Con lo que“....problematizar para el investigador será convertir su idea en un problema de investigación, formularlo de manera clara y precisa según los criterios establecidos en su campo...El camino desde las corazonadas hacia el comienzo de la concreción de la obra, el artista lo transitará de acuerdo a estilos propios y aprendidos, elegirá y ensayará con diferentes materiales, desechará otros. Elegirá objetos, usara o no texturas, dará forma a materiales, usará formas u objetos con existencia previa para resignificarlos. En el caso del músico, experimentará sonidos, los grabará, los compondrá con otros. Hará esquemas de lo que quieren realizar, bocetos, diagramas,*

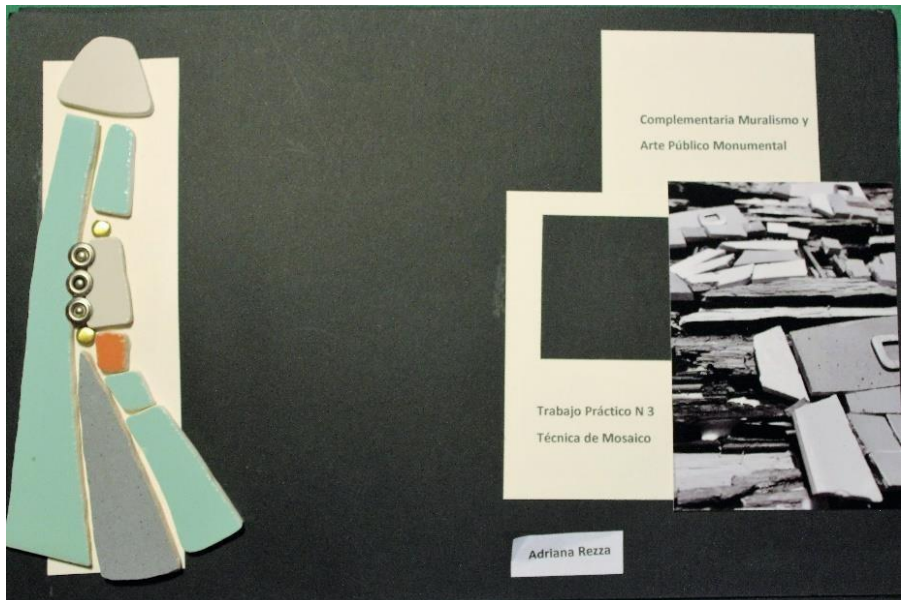
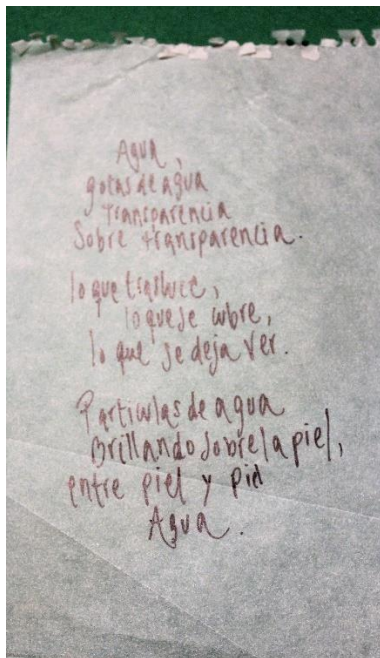
etc. Su trabajo dependerá también si lo realiza en el marco de su realización artística, o en el marco de un proyecto comunitario, o se le ha encomendado una obra. [...]"

Luego Azareto se hace la siguiente pregunta: *¿cuál es entonces el lugar de trabajo del artista contemporáneo inserto en los espacios académicos?*

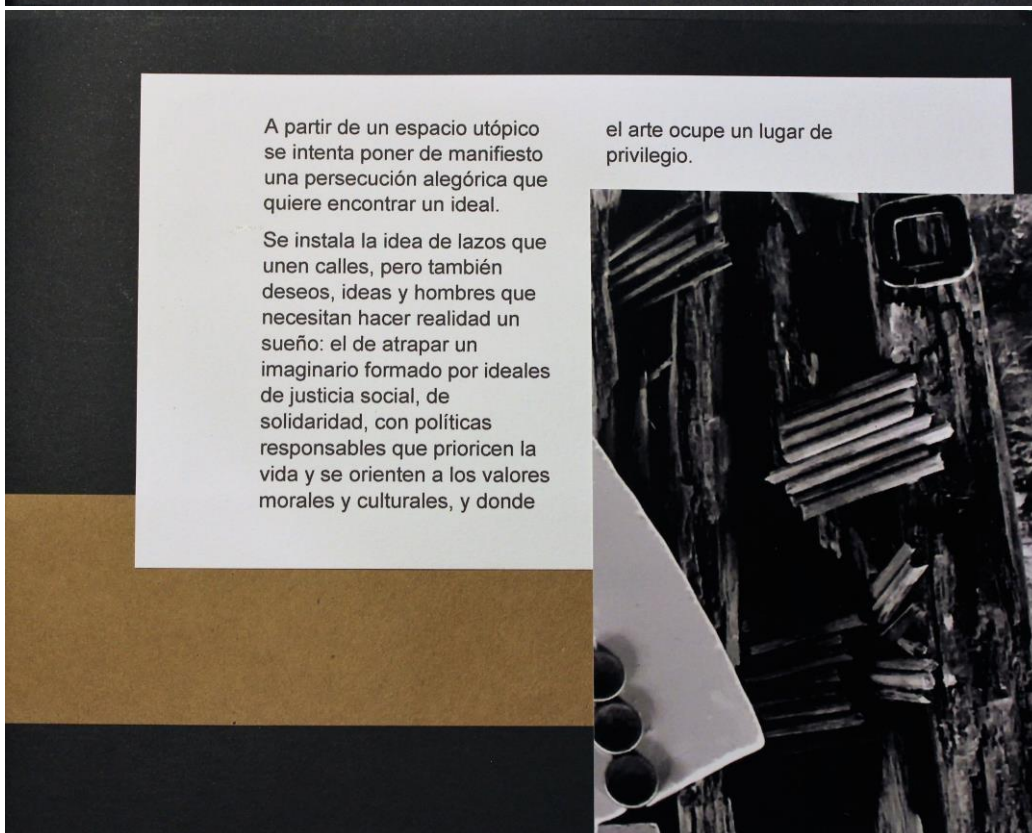
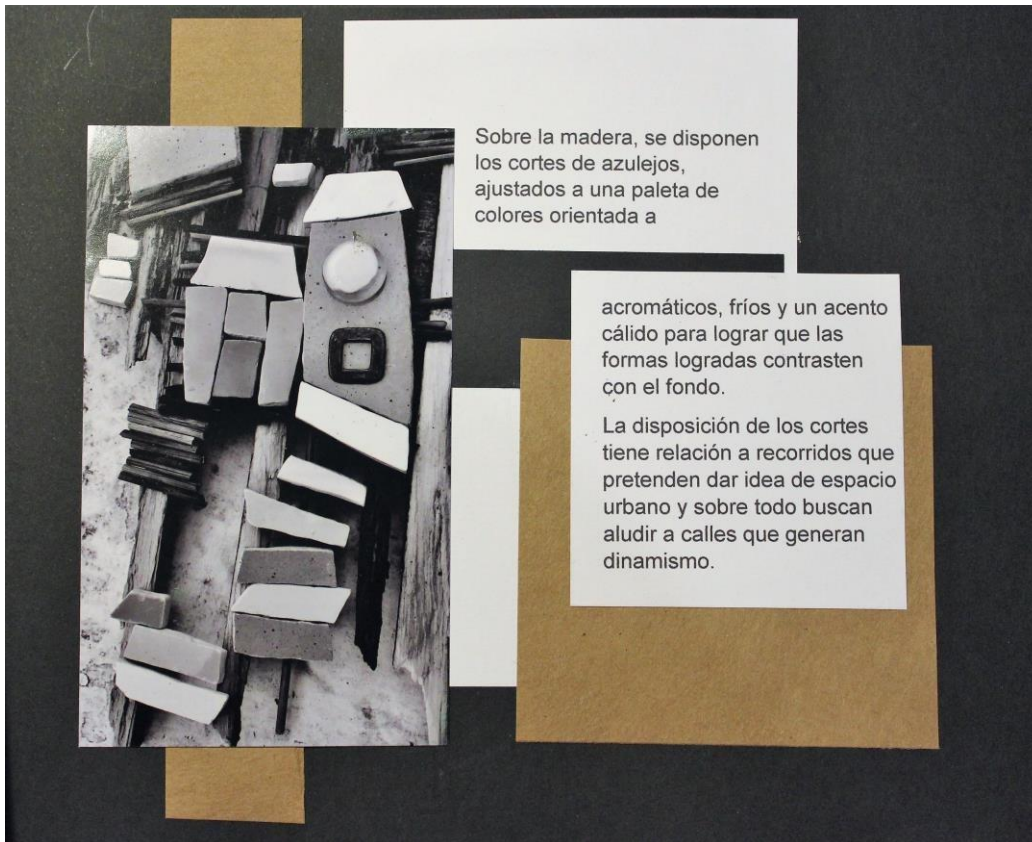
*"El nivel universitario y académico espera que sus miembros sean protagonistas de un tipo específico de construcción sistemática del conocimiento...y de la reflexión acerca de lo ya producido. [...]"* En *Crítica y Verdad*, Rolan Barthes afirma este imperativo *"La sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que se dice sobre ella"*.

Una última sugerencia a tener en cuenta es la que corresponde a las "modalidades de escritura".

Aquí es importante considerar una cierta idea de "estilo" en tanto que evidencia la singularidad y la marca propia de quién escribe. Esto dependerá de la relación que haya establecido el productor de la obra (quien escribe) con la propia obra. La falta de conexión en esta relación puede llevar a escrituras meramente rígidas y pautadas. Vale considerar entonces la posibilidad de que la redacción se vaya integrando libremente sin una sistematización, sea ésta escrita en primera o en tercera persona. Sus connotaciones variarán dependiendo la metodología o el enfoque que se adopte.



Compartimos a continuación, algunos ejemplos de estudiantes a la hora de abordar la poética:



*“La belleza de la fealdad es un factor importante de nuestra vida cotidiana. Porque lo feo también puede ser bello, puede contener una poética. No es el caso del hotel ubicado en diagonal 80 y 3. La fealdad de ese ‘coso’ rompe con la armonía de la calle de manera contundente. Es feo, feo, el verde ese con el que está pintado es espantoso, atroz. Qué horror, qué horror...*

*En una calle tan amplia con edificios tan emblemáticos de la ciudad, es increíble cómo alguien pudo osar retrucar esa estética poniendo tal abominación a la vista de todos, y encima estar orgulloso de ello, porque hace años que ese hotel está ahí acechando a los pobres transeúntes y nadie hace nada al respecto. Qué mal.*

*Es por eso que decidí intervenir uno de los muros del mencionado hotel. En primer lugar, pintándolo de blanco, y, en segundo lugar, realizando un mural en relieve.*

*Utilizando cápsulas de café desechadas (específicamente la parte de éstas que funciona como tapa y es redonda y contiene una textura en cuadrícula), arandelas de distintos tamaños y algunos clavos, logré construir y componer módulos fantásticos, cada uno con sus respectivas maneras de ser pero aun así mostrando cierta complicidad entre ellos.*

*Dichos módulos, hechos con un material delicado pero imponente y fácil de ser manipulado, y otros dos más resistentes, tienen llenos y vacíos con formas circulares y onduladas espectaculares que hacen que quieras meterte a caminar entre ellas. Por otro lado, algunas partes contienen perforaciones hechas con los mismos clavos usados, tales como las que les quisiera hacer al edificio en cuestión si es que no lo estuviese interviniendo ya.*

*La conglomeración de todos estos elementos doblados, encimados, agujereados, pegados entre sí permite que, al iluminarse la composición entera desde distintos puntos de vista, se puedan descubrir unas sombras fascinantes formadas por líneas enfurecidas que buscan abrirse paso y entonces se entrelazan, van y vuelven, decididas se abalanzan sobre las partes blancas del muro, logrando de esta manera que la obra se complejice y se consume. Así, sin más, mirar estas sombras se vuelve más interesante que ver un insulso verde con la palabra “hotel” escrita en blanco con una tipografía falta de refinamiento.*

*En conclusión, mi objetivo principal es, entonces, lograr entonar el hotel con el resto de la cuadra; que resalte no por el bloque verde que es, sino por llevar en sí elementos estéticamente feos pero que están resignificados. De esta manera, se lleva a que pueda nacer la belleza de la fealdad del edificio.”*

*Daball Carner, Magdalena*





## *Transmutación*

*La desarticulación de lo estable requiere de todo un proceso, he incluso cuando se cree llegar a la meta, probablemente esa maquinaria que se ha puesto en marcha, ya no se detenga. Transmutación pretende, de una manera subjetiva y abstracta, plasmar esa sensación sobre un muro.*

*La estabilidad de una pared, de sus divisiones ficticias, de la geometría perfecta de un triángulo, se rompe a través de un recorrido de desorden calculado. Lo que fuera recto se descompone en organicidad; lo que fuera plano cambia en relieves o profundidades cuando se adhiere o quita el material. Y todo ello dentro de una lectura diagonal ascendente, con sus idas y venidas, puntos de tensión y finalmente la fuga de las piezas.*

*Transmutación es un trabajo pensado para realizarse en cemento, duro, gris, frío, en contraposición con la orquesta de relieves y calados, gráciles, intuitivos, orgánicos en su recorrido.*

*Mazzarello, Laura*

*“Intervenir en espacios jamás formados, crear profundidades ficticias en un plano vacío, coser entre figuras ilusorias al destino. La repetición y el método encuentran un motivo sincero para manifestarse, unas formas prefijadas por lunas nunca vistas.*

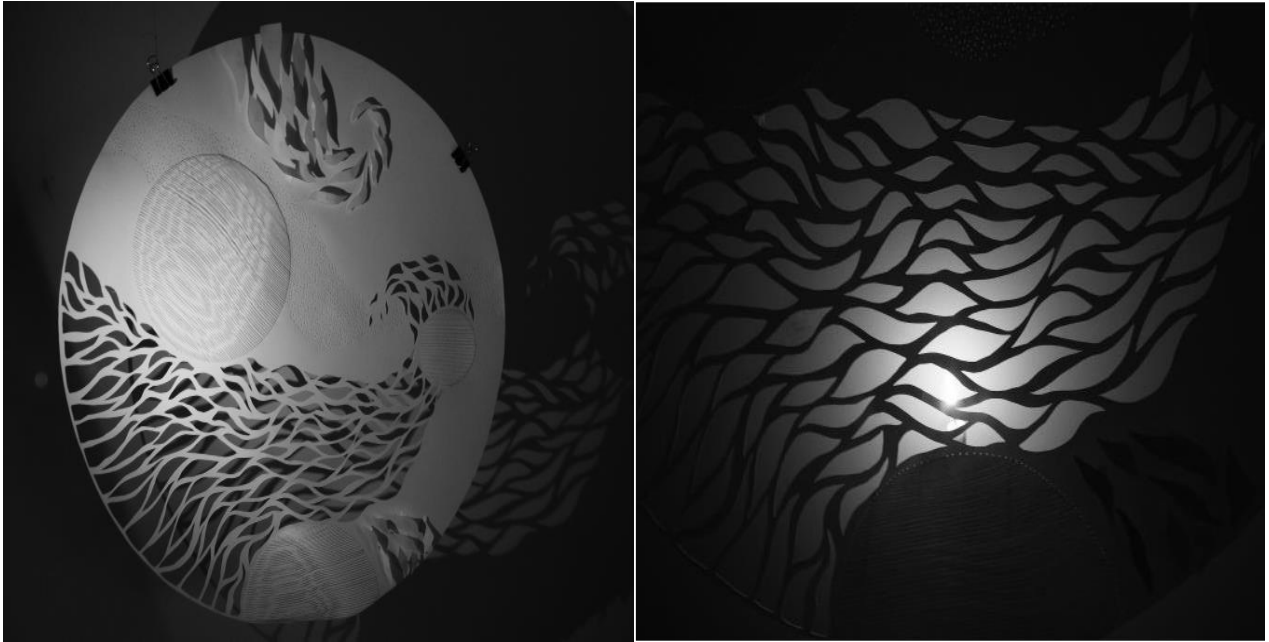
*Usar el procedimiento al ritmo de las formas, generar espacios que sólo se entienden en su contorno. Poder pensar así la monumentalidad como límites inacabados, como fronteras que se mueven con el devenir de la marea. Entender que los planos blancos nunca dejan de ser blancos, porque la carga material que precede a una hoja se superpone a las figuras mundanas.*

*Estas figuras, jamás formadas y pocas veces vistas, encuentran su metamorfosis con la luz, se unen así un ciclo natural en que las fuentes lumínicas constituyen su vida, les dan presencia, les permiten crecer, que sus sombras se extiendan y la figura supere el contorno impuesto por la hoja. La hacen habitar un espacio que no les pertenece, invaden y luego se retiran.*

*El ciclo de la imagen creada a partir de la regla constante continúa más allá de la intervención humana., se van transformando junto con el espacio y el contexto. Con cada interpretación la imagen cambia su estado.*

*Y así, en un devenir de figuras, en apropiaciones sin permiso, en circunstancias ajenas, la obra se desenvuelve finitamente, vive en torno a una mentira para llegar a un final seguro, donde el vacío que en algún momento la completaba, la consume.*

*Alvarez, Matías*



Lejos de que la poética se convierta en una descripción temática, la intención estará en el desarrollo de una fundamentación escrita dialéctica respecto de cómo los elementos de la imagen -y sus relaciones entre sí- dan cuenta de ese tema o conceptos. Esto no quiere decir que la reflexión temática no forme parte de la misma sino que es indispensable establecer un relato que equilibre las dos instancias: “....por un lado las declaraciones del propio artista [...], respecto del tema que sostiene su producción” y por el otro, el análisis de la configuración y la estructura de la obra.

Tampoco es nuestra intención que las poéticas resalten si la producción se ha adecuado o no al proyecto inicial. Las modificaciones, los aciertos y los devenires forman parte de este proceso y pueden convertirse en parte de la misma.



Yamabachi se traduce como ocho montañas, cuando pienso en esas ocho montañas, pienso, indefectiblemente en mi abuelo, el responsable de traer el sello familiar a la Argentina y también de hacerme parte del mismo.

El sello alude a la bandera del Sol Naciente y, a su vez a la presencia de mi abuelo, Noboru, como guía.

El papel me remite a su río, a mi mar y al océano que cruzó para encontrarnos ~

Akemi Hia Yamabachi.

**PLANOS**

L U Z

sombra

PROFUNDIDAD

**MONOCROMÍA**

jerarquías

objetivos

**plegar**

superponer

*cortar*

**doblar**

**ROTAR**

*repetir*

trasladar

G I R A R

**ampliar**

recursos

Cada abertura es una puerta abierta, a otros mundos, a otras realidades, a otras texturas, sonidos, espacios y colores. Cada puerta que vemos, y por suerte vemos cientos de ellas todos los días, reales e imaginarias, materiales y metafóricas; nos precipita a sentir curiosidad (de lo que esconde), intriga (de lo que podríamos descubrir), inquietud (de lo que no querríamos descubrir), nerviosismo, alegría, ansiedad, miedo, y muchas otras sensaciones, millones. Nos hace SENTIR. Nos traslada, aunque sea por un instante, a un mundo nuevo, distinto del que dejamos atrás, porque representa ¿O lo es? un límite, una diferencia

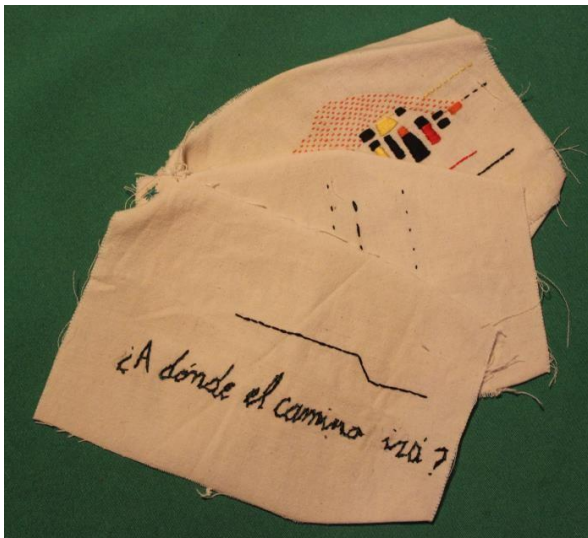


Para finalizar, en su artículo de prensa publicado en el año 2001, "La Misión de la novela policial" Umberto Eco se refiere a la costumbre social de lo que implica la lectura de este género literario y adjudica la razón de su pasión por tres diferentes razones de las cuales nos gustaría destacar lo que él llama "la razón literaria".

Así Umberto afirma: "...Lo ideal es que todo texto sea leído dos veces, uno para saber lo que dice y la otra para apreciar cómo lo dice (y de ahí la plenitud del goce estético). La novela policial es un modelo (reducido pero exigente) de texto que, una vez descubierto quién es el asesino, invita implícita o explícitamente a mirar hacia atrás, o bien para comprender cómo el autor nos ha llevado a elaborar hipótesis erróneas o para decidir que en el fondo no nos había ocultado nada, pero no habíamos sabido mirar con la atención del detective". Por otra parte, Ricardo Piglia en "Tesis sobre el cuento", formula en su primera tesis: Un cuento siempre cuenta dos historias: dos sistemas narrativos distintos conviven en un mismo relato. Uno estará en la superficie y se leerá con nitidez. El otro permanece oculto, se revela en los intersticios del primero. Los cruces entre ambos sistemas de causalidad resultan el fundamento de la construcción narrativa.

Esta instancia de auto reflexión respecto de cómo mi obra dice lo que dice es condición innata del género citado. También será condición infalible del hecho artístico en el momento de producción. (intencio autoris). La interpretación de los elementos y los materiales y las decisiones que toma el artista a la hora de configurar su imagen, la proponemos como una condición más de la totalidad proceso.

De alguna manera la invitación a este tipo de indagación nos convierte en críticos y ensayistas de nuestra propia producción.





## **Bibliografía**

AZARETTO, C. Investigar en arte - 1a ed. EDULP Editorial de la UNLP. La Plata, 2017.

Consultado en mayo 2018

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/64154/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/64154/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1)

CELLA, S. Sobre escribir. Medios y modos. Escritura de la crítica literaria. Formatos, géneros, soportes. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Departamento de Letras.

Consultado mayo 2018

[filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/actas\\_jornadas/cont/pdf/21Cella.pdf](http://filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/actas_jornadas/cont/pdf/21Cella.pdf)

ECO, U. De la *estupidez* a la locura. Crónicas para el futuro que nos espera La Misión de la novela policial- Sobre los complots- Pág. 154 Lumen, 2016.

ECO, U. Obra Abierta. Introducción a la segunda edición, pag 36. Editorial Planeta Argentina S.A.I.C

1992.

PIGLIA, R. Formas Breves, Tesis sobre el cuento. Anagrama. Buenos Aires, 1986.











