

HIBRIDACIÓN Y ENSEÑANZA ARTÍSTICA SUPERIOR

Autor: Lic. Ariel Stivala

*Ponencia presentada en la III Jornada de Formación Docente en Artes (IUNA-Área Transdepartamental de Formación Docente)

*Publicado en Revista ArteDoc N°3. ISSN 2362-3594.

<http://artedoc.iuna.edu.ar/hibridacion-y-ensenanza-artistica-superior/>

Introducción

En la actualidad las prácticas artísticas se encuentran atravesadas cada vez en mayor medida por el concepto de hibridación. La aceptación de este nuevo modo de entender los procesos creativos permite pensar las técnicas de cada una de las disciplinas artísticas no como sistemas herméticos, sino como un conjunto de herramientas permeables para la producción artística. Este cruzamiento disciplinar ha cambiado no solo los procesos creativos de artistas ya insertos en el mercado sino también las producciones que los estudiantes de artes visuales realizan en el transcurso de sus carreras. La tarea de clasificar las obras de arte contemporáneas ya no resulta tan fácil como en el pasado, cuando podía identificarse claramente cuándo una obra era pintura, escultura, dibujo o grabado, etc. Esta transgresión de los límites amplía el abanico de recursos a la hora de crear nuevas obras de arte propiciando el eclecticismo que caracteriza a la Posmodernidad y poniendo en crisis antiguos conceptos como los de estilo y género.

Al introducir el concepto de hibridación en las artes, la Posmodernidad ha logrado cambios sustanciales en las formas de producción artística que nos obliga a, por un lado, repensar las metodologías de enseñanzas existentes en la educación superior y, por el otro, integrar los elementos del lenguaje visual con los elementos básicos de los otros lenguajes con los que éste se cruza en un cuerpo teórico unificado.

Antecedentes del concepto de hibridación en la Historia del Arte

Este tipo de manifestaciones no son una invención actual, si bien aparecen como una crítica hacia la tradición modernista, podríamos reconocer un origen más antiguo en el Barroco. Uno de las características de este movimiento era la búsqueda de una *obra de arte total*¹, término atribuido al compositor Richard Wagner para denominar a una obra en la cual confluyeran todas las artes (teatro, música y artes visuales) La ópera es el caso paradigmático de este tipo de obras.

Otro acontecimiento importante que influyó considerablemente en los procesos productivos artísticos fue la aparición de la fotografía que, hacia mediados del siglo XIX, generó en las artes visuales una mirada introspectiva. Tomando como ejemplo el caso de la pintura, ésta comenzó un proceso paulatino para liberarse de las cadenas que la ataban a una función exclusivamente representacional, a la mimesis y al cuadro-ventana de Alberti. La pintura empezó a tornarse cada vez más autorreferencial. La impronta dejada en las telas por las cargas matéricas de los impresionistas desatendían cualquier intención de lograr un efecto ilusorio. La función documental que hasta entonces había tenido la pintura² ahora quedaba en manos, y mucho más efectivamente, de la fotografía. Fue entonces cuando la pintura comenzó a *hablar* de ella misma.

¹ *Gesamtkunstwerk* es el término alemán utilizado por Wagner al hablar de este tipo de obras.

² Vale aclarar que éste no era su único objetivo.

En 1917, al exponer anónimamente en un Salón de Nueva York un mingitorio invertido al que llamó *Fuente*, Duchamp inició una auténtica revolución en el mundo del arte demostrando que cualquier objeto podía considerarse una obra de arte con tal de que el artista la situara en el contexto adecuado -una galería o un museo- y la declarara como tal. Este *ready made* (tal era el nombre que el artista daba a los productos comerciales corrientes exhibidos como obras de arte) significó un quiebre en la historia del arte.

Casi en simultáneo a los *ready mades* dadaístas Picasso y Braqué comenzaban a trabajar en los primeros *collages* y *papier collé* del Cubismo sintético poniendo en tela de juicio la dicotomía entre *lo representado* y *lo real*. La introducción de este nuevo medio en las obras tanto cubistas como dadaístas conforman una serie de hechos que inauguran una revisión total del acto pictórico en sí y constituyen los primeros indicios de introducción de la tridimensión en el espacio bidimensional.

Pero no fue hasta los años 60 y 70 que el mensaje implícito en la *fuente* de Duchamp fue aceptado y asimilado con mayor fuerza. Los años sesenta presenciaron una gran serie de experiencias de hibridación. Las artes plásticas recibieron a cineastas, músicos, diseñadores, fotógrafos que produjeron todo tipo de obras inclasificables dentro del universo disciplinar.

Reconociendo en los sesenta un paroxismo de estilos, que lo lleva a utilizar la expresión del “fin del arte”, Arthur Danto afirma en su libro:

“Los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito que desearan, o sin ningún propósito. Esta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo”³.

Para Danto tras el eclipse del expresionismo abstracto, el arte se ha desviado irrevocablemente del curso narrativo que Vassari definió para él en el Renacimiento, de modo que lo que debe hacerse es señalar el camino hacia un nuevo tipo de crítica que resulte capaz de ayudarnos a entender el arte en esta era denominada por él “posthistórica”: un tiempo en el que, por ejemplo, las teorías tradicionales no pueden explicar la diferencia entre una obra de Andy Warhol y el producto comercial en el que se inspira.

El resultado del proceso de exploración que caracterizó a un gran número de artistas desde mediados del siglo XX fue una integración de varios medios -más que el cambio de un medio a otro, como por ejemplo el escultor que comienza a hacer fotografías- comenzaba, entonces, a generarse una mixtura de materiales, objetos, géneros y medios heterogéneos: vídeo, film, performance, fotografía, escultura, pintura. Fue en las décadas del sesenta y setenta donde comenzó a multiplicarse este tipo de manifestaciones como respuesta a la pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte.

Ya en la actualidad, la aparición de las nuevas tecnologías vino a complejizar aún más el panorama, permitiendo nuevos cruces y nuevas disciplinas como el arte digital, susceptible como las demás de injertarse, acrecentando la cantidad de recursos de los que valerse en la producción artística contemporánea. Además, en los sistemas de comunicación de la actualidad la información se desplaza casi instantáneamente desde cualquier punto del planeta hacia otro. Esto ha provocado un cambio sustancial en la difusión de las imágenes y, en especial, de las obras de arte. La apropiación y la cita (otras de las características del arte contemporáneo) han visto aumentar el

³ DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ed. Paidós. Barcelona. Año 1997.

tamaño del repertorio que tienen a su disposición contribuyendo aún más a la mezcla de estilos. En la posmodernidad el eclecticismo es moneda corriente; la convivencia y juxtaposición de múltiples estilos resulta ahora incuestionable.

Del museo de arte contemporáneo al taller

Aclarado que el proceso de hibridación artística ha ido desarrollándose a lo largo de los últimos siglos y teniendo en cuenta que ya han pasado aproximadamente cincuenta años desde que este nuevo modo de pensar la obra de arte por sus hacedores se ha disparado exponencialmente, resultando hoy un modo totalmente validado en el campo artístico debemos analizar qué sucede en la actualidad con este fenómeno en el ámbito de la formación artística, específicamente en lo que concierne al nivel superior de la educación formal en arte.

En lo que respecta a las artes visuales son todavía pocos los casos en que la oferta académica de grado contempla y reconoce los procedimientos que emplean los artistas contemporáneos quedando relegadas estas cuestiones a carreras de posgrado o a clínicas y talleres privados. Es muy común encontrar que, aun hoy, la elección de una carrera artística se realice con una orientación en una disciplina específica. Y, si bien es verdad que no se puede transgredir un campo si no se conocen sus límites, la formación de *sujetos especialistas*, como mínimo, reduciría el abanico de posibilidades del proceso creativo de los estudiantes.

No obstante, debemos reconocer que varias instituciones han ido adaptando sus planes de estudio a esta nueva situación incluyendo asignaturas y seminarios abocados al trabajo multidisciplinar y las artes combinadas. Sin embargo, en su gran mayoría, los programas de este tipo de talleres están diagramados de forma tal que las disciplinas consideradas *tradicionales* (pintura, escultura, grabado, etc.) han sido reemplazadas por nuevas disciplinas (performance, video, arte digital, etc.) Este tipo de posicionamiento, más que permitir el entrecruzamiento de campos que caracteriza a la creación de obras híbridas, estaría sustituyendo la enseñanza de un conjunto de códigos por otros.

Ahora bien, cómo podría elaborarse el programa para un taller de arte que contemple, además de los modos de producción visual tradicionales, esta nueva forma de concebir el hacer desde la hibridación y la transdisciplinariedad. No se trata, por supuesto, de ignorar que siguen existiendo muchos artistas que desarrollan su trabajo sin que este tipo de contaminaciones⁴ aparezcan. Aun sigue habiendo artistas que pintan, artistas que esculpen, artistas que dibujan, así como también nos encontramos con artistas que sólo hacen videos, o performance. El desafío estriba en la integración e inclusión a este grupo de aquellos estudiantes cuyo interés está puesto en el mestizaje de todas estas ramas. Si la idea es entonces que la educación universitaria en arte forme sujetos capaces de insertarse en el campo artístico desarrollando su producción en cualesquiera de las diferentes manifestaciones con las que podemos encontrarnos hoy en día cuando visitamos un museo de arte; una posible manera de estructurar un taller acorde a esta premisa sería poniendo atención a lo que está sucediendo en esos museos, sobre todo los que exhiben arte contemporáneo, de modo tal que podamos detectar algunos puntos interesantes factibles de ser trasladados al ámbito áulico. Para el caso tomaremos arbitrariamente como ejemplo dos importantes instituciones dedicadas a la exhibición y conservación de obras de arte contemporáneo, poniendo especial atención en el modo en que organizan y

⁴ Entendiendo el concepto despojado de todas sus acepciones negativas.

muestran sus respectivos patrimonios⁵: la Tate Modern de Londres y el Centro Pompidou de Paris.

Si bien las obras exhibidas en la Tate Modern son en su gran mayoría de artistas modernos, el modo en que se organizó el patrimonio al momento de su inauguración en el año 2000 estuvo más ligado a las ideas posmodernas que a las del periodo al cual pertenecían esas obras, con el objetivo de que pudiesen dialogar con las obras de los artistas que han ido surgiendo en los últimos años. Las galerías Tate son reconocidas porque sus propuestas curatoriales exploran cómo responder a las nuevas maneras de crear y comprender el arte. Si tradicionalmente las exposiciones se presentaban en un contexto histórico / cronológico y consideraban el conocimiento del objeto como objetivo, neutro e inherente, la Tate Modern, fue uno de los primeros grandes museos que desafió la mirada autoritaria que muestra una progresión lineal de la historia del arte con su énfasis en el desarrollo estilístico.

Abandonando la manera tradicional de exposición de forma lineal, la institución decidió agrupar su colección en cuatro grandes ejes:

- 1- Historia / Memoria / Sociedad
- 2- Desnudo / Acción / Cuerpo
- 3- Paisaje / Materia / Medio Ambiente
- 4- Bodegón / Objetos / Vida Real

Esta nueva visión de organización en *zonas* del espacio del museo contemporáneo es la que permite que obras modernas tempranas convivan en un mismo espacio con aquellas más contemporáneas en función de un criterio específico que las reúne y acerca al espectador a la idea contemporánea de *museo como experiencia* opuesta a la del *cubo blanco contemplativo* más cercana a la Modernidad. Es así como en la Tate, cuando se ingresaba a la sala *Paisaje/Materia/Medio Ambiente* uno encontraba a los nenúfares de Monet en diálogo con una obra de piso de Richard Long. Una relación de convivencia deseable de ser trasladada a la dinámica de un taller de arte.

Por su parte, el Centro Nacional de Arte y de Cultura Georges Pompidou de Paris tiene la particularidad de cambiar el modo en que se muestra su patrimonio periódicamente. Con la idea de que la obra de arte puede vivenciarse de múltiples maneras, además de la histórica, el Pompidou reagrupa las obras que posee e incorpora otras nuevas en función de un criterio curatorial diferente cada vez que realiza estos cambios. La exposición iniciada en julio de 2014 que se mantendrá hasta marzo de 2016 llamada "*Une Histoire, Art, Architecture et Design, des années 80 à aujourd'hui*" ("*Una Historia, Arte, Arquitectura y Diseño, de la década del 80 hasta hoy*") se estructuró bajo la premisa de proponer una lectura no-lineal de las obras y de crear micro-relatos enfocados en la propia experiencia del visitante. La muestra se dividió en dieciséis zonas tomando como criterio de división los diferentes procesos creativos del artista contemporáneo. De este modo podemos encontrarnos con un sector dedicado al artista como historiador, al artista como clasificador, como documentalista, como narrador, entre otros.

⁵ Tomamos estos ejemplos no por ser casos aislados sino por resultar útiles para esbozar una tendencia global respecto de las políticas curatoriales posmodernas.

Ahora bien, un taller de arte que respete las individualidades de cada estudiante, donde cada cual pueda desarrollar un discurso estético / visual propio fundado en sus intereses y preocupaciones podría alcanzarse si tomásemos nota de esta tendencia mundial relacionada a las políticas curatoriales contemporáneas. La clasificación moderna de los artistas visuales en función de las técnicas que emplean en sus producciones paulatinamente está siendo dejada de lado para poner el foco en la poética de sus discursos. Los nuevos criterios curatoriales están dando cuenta de ello, pues, cada vez con mayor frecuencia, van desplazando sus intenciones de mostrar al artista-pintor, al artista-escultor o al artistas-performer; tratando de generar nuevos relatos, dinámicos, no-absolutos que ofrezcan un panorama de la visión del artista de lo social, o del artista preocupado por la relación cuerpo-entorno, o su experiencia personal y su vínculo con lo cotidiano, por citar algunos ejemplos.

Ahora bien, tomando como base estas premisas podríamos aventurarnos a decir que todo discurso estético de cualquier artista es factible de ser atravesado por cuatro ejes principales, algunos serán más evidentes que otros, pero cualquier cuerpo de obra puede ser analizado desde alguno de estos ejes principales:

- 1- Espacio
- 2- Tiempo
- 3- Subjetividad
- 4- Sociedad

Por lo tanto, si pudiésemos trasladar estos conceptos al taller de arte, transformándolos en los ejes temáticos troncales del diseño curricular, desviaríamos la atención de la enseñanza de técnicas poniendo el foco en la elaboración de un discurso estético coherente del estudiante acorde a su propia cosmovisión. Esto no significa que el taller deba carecer del aprendizaje de los diferentes oficios, ya que esto es de suma importancia para que el estudiante alcance el objetivo general, solamente lo que se propone aquí es invertir la ecuación: en lugar de que el estudiante desarrolle su trabajo atendiendo a la pregunta: *¿Cómo puedo decir lo que quiero decir con esta técnica determinada?*, que pueda hacerlo comenzando por preguntarse: *¿Qué técnica de las que están disponibles es la más adecuada para decir lo que quiero decir?*

Si pudiésemos realizar este cambio de perspectiva dentro del taller, lograríamos generar un espacio donde puedan convivir trabajos pictóricos, escultóricos, de video junto con los híbridos, cualesquiera sean los cruces que se hayan efectuado para crearlos.

Conclusión: Un taller integral

Remontándonos nuevamente al Barroco y a las ideas de Wagner acerca de la obra de arte, podríamos permitirnos la comparación y repensar el espacio del taller de arte como si éste fuese una ópera. Un espacio donde coexistan todas las posibles manifestaciones estético-artísticas, un espacio centrado en el estudiante de indagación y desarrollo de diferentes poéticas subjetivas.

Como ya mencionamos, es muy importante que el estudiante adquiera las herramientas para poder desarrollar un discurso propio. La enseñanza artística

dividida en disciplinas no puede faltar, pero tampoco puede faltar el espacio proyectual de reflexión que ampliaría el panorama, multiplicando las posibilidades expresivas y permitiendo el entrecruzamiento disciplinar que venimos observando en el mundo del arte desde hace ya mucho tiempo. El desplazamiento del diseño curricular del objetivo general focalizado en la enseñanza de técnicas hacia otros ejes más centrados en la poética del discurso y en el proceso que se irá configurando a fuerza de prueba y error para poder alcanzar aquella, estaría, de algún modo, más cercano a lo que luego los estudiantes se enfrentarán fuera de la institución educativa.

Para alcanzar este objetivo el taller debe contar con un cuerpo docente ecléctico, que desarrolle su trabajo en distintas ramas. En este tipo de taller deberían convivir docentes que provengan de las artes visuales, de la música, la danza y el teatro que asistan a los estudiantes por separado o, mejor aún, trabajando en equipos interdisciplinarios más acorde a los procesos de trabajo actuales.

Es de este modo que creemos que un taller integral donde estén presentes todos los tipos de arte promovería la investigación y la experimentación por parte del estudiante; generaría tantas narrativas como integrantes haya en el grupo; multiplicaría los procesos creativos; al permitir la hibridación, se eliminarían ciertos prejuicios como, por ejemplo, que solo pueden pintar quienes hayan estudiado pintura o hacer performance aquellos que vengan del mundo del teatro o la danza. Y estaríamos, de este modo un paso más cerca de la contemporaneidad.

Bibliografía

- ANGUIO, M.B. *Los Vínculos en el Taller*. Tesis de Maestría (FBA-UNLP) 2012.
- ARRIAGA, Amaia. *Principios y Estrategias de Comunicación en las Galerías Tate*. Revista "Estudios de Arte" #11. Barcelona. 2010.
- BARBOSA B. DE SOUZA, Bethânia. *Hibridación y Transdisciplinariedad en las Artes Plásticas*. En *Educatio Siglo XXI*, Vol.27.1. 2009, pp.217-230.
- BELL, Julian. *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Nueva Galaxia Gutenberg. Barcelona. 2001.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Ed. Península. Barcelona. 2000.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ed. Paidós. Barcelona. 1997.
- DELEUZE, G.: *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2007
- DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del S. XX*, Ed. Universitaria de Córdoba, 1968
- EFLAND, A. y otros. *La Educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós Arte y Educación. 2003.
- FRANCASTEL, Pierre. *Sociología del Arte*. Emecé Editores. 1976.
- GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura. Ensayos Críticos*. Ed. Gustavo Gili. 1979.
- GUASCH, Anna María. *El Arte Último del Siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza. 2005.
- ROMERO, Alicia; GIMENEZ, Marcelo. *Transdisciplinariedad*. 2012. Disponible en www.deartesy pasiones.com.ar [en línea, 25/08/2014]
- SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Ed. Siglo XXI. Buenos Aires. 2012.