



FACULTAD DE ARTE  
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES  
MÉRIDA VENEZUELA

**LABSEMA**  
Laboratorio de Semiótica de las Artes

# I Encuentro de Investigadores en **Artes**

**LA INVESTIGACIÓN  
EN LAS ÁREAS CREATIVAS**





**TÍTULO DEL VOLUMEN:**

I Encuentro de Investigadores de la Facultad de Arte: la investigación en las áreas creativas.

**RESÚMEN:**

Este volumen reúne comunicaciones enviadas especialmente para el I Encuentro de Investigadores de la Facultad de Arte: la investigación en las áreas creativas. Evento académico organizado por la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (Venezuela), realizado en la ciudad de Mérida en mayo de 2010. El corpus de este volumen está compuesto por artículos que exponen la experimentación, la innovación, la creación, las estrategias, específicos estados del arte, modelos, aplicaciones y aportes artístico-científicos relevantes de la investigación en las Artes en el contexto local. Desde diversas perspectivas descriptivas, diagnósticas e interpretativas, los aportes enfatizan la necesidad de reflexión y divulgación de los objetos disciplinares de las Artes en sus diferentes especialidades. Así mismo, los artículos aquí presentados reflexionan transversalmente sobre la vinculación de las artes con la enseñanza y los procesos de creación, producción e investigación como una apuesta hipotética integrada a la práctica profesional real en la cual se cuestiona lo que es o puede ser investigación, no sólo se abre la investigación a otras formas narrativas que representan otras geografías de la experiencia humana, ocultas bajo las capas del objetivismo científicista, sino que ha llevado a repensar la investigación científica sólo como uno más de los distintos tipos de investigación. Los trabajos en este tomo han sido arbitrados y rigurosamente seleccionados por especialistas en las diferentes disciplinas artísticas.

## **CRONOGRAMA DE COLABORACIONES:**

FECHA DE RECEPCIÓN: Mayo 2010.  
FECHA DE ACEPTACIÓN: Noviembre 2011.  
VERSIÓN FINAL: Octubre 2012.

### **PALABRAS CLAVE:**

Estado de la Investigación en Arte, Arte y Ciencia, Arte y Servicio Comunitario, Arte y Escritura, Campos de Investigación en Artes, Investigación Teórica Universitaria, Docencia e Investigación en Fotografía, Acción Interdisciplinaria, Conocimiento Sensible, Individuo y Objeto Indumentario, Acondicionamiento Corporal y Danza, Cine y Paisaje, Tipografía y Diseño Gráfico, Instalación, Creación Plástica, Semiótica.

### **FINANCIAMIENTO:**

Este volumen ha sido cofinanciado por:  
Facultad de Arte-ULA.  
Consejo de Desarrollo Científico Humanístico, Tecnológico y de las Artes  
(CDCHTA-ULA).  
Laboratorio de Semiótica de las Artes (LABSEMA).

**COMITÉ ARBITRAL:**

Nory Pereira Colls.  
Irina Dendiok.  
Liuba Alberti.  
Rocco Mangieri.  
Oscar García Cuentas.

**EDITOR RESPONSABLE:**

Oscar García Cuentas (LABSEMA).  
cuentas@ula.ve

**COMITÉ ORGANIZADOR:**

COMTEGA, Liuba Alberti (Coordinadora).  
LABSEMA, Oscar García Cuentas.  
Becario Académico, Chemané Arias Rodolfi.

ISBN: 978-980-11-1632-5

Depósito Legal: lfi23720137003848

©2013-10-25 Mérida-Venezuela

Diseño Gráfico y Diagramación  
Caroline Millán  
jeroglifica@gmail.com

Derechos Reservados  
© **Universidad de Los Andes**, sobre la obra en su conjunto.  
Cada autor sobre sus aportaciones individuales.  
Los autores asumen la responsabilidad  
de las opiniones emitidas en sus colaboraciones.

[www.ula.ve](http://www.ula.ve)

# Index

---

### 1.- Nory Pereira Colls.

Palabras de apertura al I Encuentro de Investigadores de la Facultad de Arte: La investigación en las áreas creativas. 10 de Mayo 2010.

Auditórium Facultad de Ciencias Forestales y Ambientales. ----- 10

### 2.- Nory Pereira Colls.

Derrumbando muros. El estado de la investigación en la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. -----

14

### 3.- Alfonso Garrido.

Puntos de inicio para nuevos campos de investigación Comisión Sectorial de Servicio Comunitario-Facultad de Arte. -----

26

### 4.- Bernardo Moncada Cárdenas.

Investigación teórica universitaria en arte: definiciones y prospectiva. -----

36

### 5.- Liuba Alberti.

Arte y ciencia ante el conocimiento sensible. -----

44

### 6.- Noemí Castiñeyra.

Arte, ciencias y creatividad... -----

54

### 7.- Alastair Beattie y Gianfranco Spavieri.

Arte y ciencia: psicometría y no localidad. -----

72

### 8.- Chemané Arias Rodolfi.

Arte y escritura: tres aproximaciones. -----

80

**9.- Adalaura Díaz y Dr. Rocco Mangieri.**

Para una cinemática del paisaje. ----- 90

**10.- Oscar García Cuentas.**

Relaciones semiopragmáticas del arte en el espacio público de la ciudad de Mérida: análisis desde la transposición del modelo comunicacional de Jakobson. ----- 120

**11.- Alfonso Garrido.**

Diseño de un acondicionamiento corporal a partir de una manifestación tradicional venezolana. ----- 138

**12.- Luís Trujillo.**

Memorias del tiempo: docencia e investigación a través de la fotografía. ----- 154

**13.-Nellyana Salas Escalante.**

La animación como medio integrador de las artes. Propuesta de acción interdisciplinaria para la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (Venezuela). ----- 174

**14.- Luís Matheus.**

El Viaje. Propuesta de creación plástica. ----- 182

**15.- Eliseo Solís Mora**

Amarra 2, El espacio que levita: Reflexiones en torno a la espacialidad del dibujo a través de la instalación. ----- 196

**16.- Analy Trejo.**

Apariencia y ocultamiento del individuo en el objeto indumentario. ----- **208**

**17.- María Alejandra Ochoa.**

+ ó - 3 Identidades visuales / 3 Lecturas a los procesos creativos. ----- **218**

**18.- Mariangel Ramírez.**

Unos tipos ilustrados: Diseño y aplicación multidimensional de una fuente tipográfica. ----- **230**

Palabras de apertura al **I Encuentro**  
de **Investigadores** de la  
Facultad de **Arte:**  
La **investigación** en las  
**áreas creativas.**



10 de Mayo 2010.  
Auditórium Facultad de Ciencias  
Forestales y Ambientales.

Arq. Nory Pereira Colls.  
Decana de la Facultad de Arte. Universidad de Los Andes.

Cuando nos planteamos efectuar las I **Jornadas de Investigación en Arte**, el objetivo fundamental era tener un diagnóstico aproximado sobre el tipo de investigación que se está realizando en la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, quiénes la están realizando, bajo qué premisas metodológicas y, fundamentalmente, decidimos efectuar estas jornadas para definir nuestro lugar en el campo de la investigación, y ser reconocidos en los estudios universitarios como una disciplina generadora de conocimiento.

Aun hoy día, en el mundo “científico”, cuesta aceptar que el arte es una disciplina que exige rigor, estudio, análisis, métodos, productos y cualquier otro aspecto que pueda definir su carácter como objeto y sujeto de la investigación; y esta consideración es válida tanto para los artistas como para los científicos, humanistas y tecnólogos, por referirme a algunas categorías disciplinares.

Hoy más que nunca en el campo de las artes se desarrolla una discusión en torno a la “producción científica del arte” o a la creación artística como un hecho que trasciende a un ámbito disciplinar en el que la reflexión, la investigación y la producción académica comienzan a jugar un papel relevante. Y no se trata de que no haya habido experiencias en el campo de la investigación en las artes que no sean notables y de vieja data, o ¿cómo podríamos llamar al trabajo que realizaba Leonardo Da Vinci para lograr una obra plástica o de invención? O, hablando de nuestros artistas contemporáneos, ¿cómo podríamos negar el valioso aporte en el campo de la investigación del color y el movimiento en el trabajo de Carlos Cruz Diez o el de Jesús Soto con el tema de la percepción sensorial? El asunto aquí es reconocernos y que nos reconozcan, no solo como artistas (del oficio Mérida es líder en el país) sino como universitarios que tienen una responsabilidad académica que conlleva el desarrollo de unos procesos que son parte de nuestro quehacer cotidiano, de nuestro trabajo y de nuestra obligación con los estudiantes. El tema no es nuevo, pero su discusión en nuestro ámbito universitario sí es novedosa, pertinente y necesaria, ya que la Facultad de Arte requiere para su consolidación definir su campo de investigación y la manera de aproximarse a él.

Con esta motivación y el apoyo de un grupo de profesores, encabezado por la Prof. Liuba Alberti, Coordinadora de la Comisión de Trabajos de Grado y los profesores Oscar García Cuentas (Laboratorio de Semiótica de las Artes) y Chemané Arias, nos dimos a la tarea de convocar a profesores y estudiantes de nuestra Facultad, para que presentaran el resultado de los estudios que se están realizando, de manera individual o como grupos, así como de los trabajos de pregrado, postgrado, experiencias de extensión y del servicio comunitario; los cuales de una manera u otra están mostrando nuestro quehacer dentro de un área del conocimiento vinculada con todas las manifestaciones artísticas, como las artes visuales, la música, las artes escénicas y el diseño.

El resultado ha sido sorprendente no sólo por la respuesta que obtuvimos, lo que nos permitió verificar el quehacer investigativo de nuestros profesores, egresados y estudiantes, sino por la variedad de temas y desarrollo disciplinar que reafirma la universalidad del arte, su actualidad y contextualización al lugar y al tiempo que nos toca vivir. Así, en una primera experiencia taxonómica observamos que la reflexión sobre el arte y las diversas maneras de aproximarse a una conceptualización basada en textos o exponentes del arte contemporáneo permite un amplio abanico de interpretaciones; la vinculación con la ciencia o la interdisciplinariedad como una condición permanente en la discusión sobre el hacer artístico; la fotografía como manifestación artística y las tradiciones como el principal sujeto de estudio; la expresión corporal y la danza como el objeto sublime para experimentar en las artes; las nuevas tecnologías y las posibilidades de exploración en la comunicación visual o auditiva y la incursión en otros campos como el diseño de modas, la arquitectura o el arte urbano, etc., son sólo una muestra de todas las posibilidades del quehacer investigativo en nuestra Facultad, “una nueva forma heurística que camina en la dirección de la trans-disciplinariedad”, en palabras del profesor Martínez Miguélez.

Debo agradecer profundamente el apoyo y la respuesta de todos los que participaron, ya que ello es lo que garantizará la solidez y aporte de estas jornadas al proceso de transformación curricular y a nuestra definición como Facultad. A los invitados especiales nuestra mayor consideración y respeto, con la certeza de que su conocimiento y trayectoria de trabajo serán un insumo fundamental para esta discusión. A las Autoridades que nos acompañan, agradecemos su apoyo y respaldo, y a los ponentes y participantes mil gracias por su disposición y empeño en generar una plataforma de discusión que estoy bien segura será productiva y beneficiosa para todos.

**Derrumbando muros.**  
El estado de la **investigación**  
en la **Facultad de Arte** de la **Universidad de**  
**Los Andes.**



**Arq. Nory Pereira Colls.**

Departamento de Teoría e Historia. Facultad de Arte.  
Universidad de Los Andes.

## **Resumen**

El artículo describe el largo proceso de conformación de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, discutiendo las razones de tan dilatado proceso. Apoyándose en lo que Derrida denomina logocentrismo, se expone cómo el enfoque científico predomina en las instituciones académicas, tanto en las instancias de toma de decisión, como en los baremos y parámetros para evaluar y validar la producción académica. Este sistema impide comprender el arte y las actividades artísticas como formas válidas de conocimiento e investigación. Sin embargo, en los últimos años se han dado pasos a fin de incluir las artes como parte de la academia, con la creación de la Facultad de Arte, la inclusión de las artes en el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) y la inserción de actividades artísticas en el baremo del Programa de Estímulo a la Investigación (PEI-ULA). Sin embargo, todavía no hay una clara comprensión de las artes como forma de conocimiento académico: muchas discusiones deben darse todavía, muchos muros deben derribarse.

### **Palabras clave:**

Arte, investigación, conocimiento, academia.

“...el mundo no tiene un único sentido. No hay hechos, sino interpretaciones. Se acepta, por consiguiente, la naturaleza perspectivística del conocimiento”.

Raquel Pelta

*No hay nada fuera del texto*

La Facultad de Arte fue creada en el año 2005, después de casi cincuenta años de funcionamiento como parte de la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes. Fue en el año 1958 cuando se inició un largo recorrido de institucionalización que comenzó en la Escuela de Artes Plásticas Esteban Frías, y continuó con un periplo de transformaciones en lo institucional (Centro Experimental de Arte, CEA; Unidad de Artes Visuales y Diseño, UNAVID; Centro Universitario de Diseño y Arte, CUDA) hasta llegar a formar parte del currículo universitario cuando se convirtió en Escuela de Arte y Diseño Gráfico, adscrita a la Facultad de Arquitectura. Esta adscripción duró aproximadamente diez años y fue durante ese período que se creó igualmente la Escuela de Música.

Durante ese tiempo los estudios en Arte estaban vinculados con el oficio, es decir, la formación de artistas; y es bajo este perfil que externamente se asumió la actividad creativa de las artes como una actividad artística de extensión y profesionalización. Esta visión, llevó a una consideración del estudio de las artes - a mi manera de ver distorsionada- poco vinculada con la actividad académica ya que, por una parte, estas Escuelas eran consideradas simplemente como un lugar en el que habitaban una serie de artistas con una producción que nada tenía que ver con los estudios formales característicos de la Universidad y, por otra parte, los profesores de la Escuela, artistas de larga y reconocida trayectoria profesional, se negaban a considerar su labor bajo los cánones tradicionales de la formación científica universitaria, sin que ello no implicara rigor académico en su producción. En el campo de la investigación, particularmente, se hizo más fuerte esta diatriba, ya que

se planteaba (y continúa planteándose) la discusión entre lo que es el proceso de creación de una obra de arte (en cualquiera de las disciplinas) y la camisa de fuerza que para los artistas suponía la consideración de la investigación científica como la única forma de validar seriamente una producción artística como una actividad cognitiva y de desarrollo investigativo.

En este sentido, vale la pena parafrasear a Raquel Pelta cuando señala que:

“...nuestro modo de entender la realidad y de situarnos en el mundo tiene sentido en un contexto determinado o, más concretamente, en el marco de nuestras formas de vida. Éstas se construyen cuando, mediante el lenguaje les otorgamos un significado que permite dotarlas de sentido y convertirlas en significativas. En consecuencia, no encontramos el significado de las palabras mediante un examen de las cosas a las que se refieren, sino al observar cómo empleamos dichas palabras” (Pelta, 2007:156).

Esta aseveración nos permite establecer una analogía con lo que acontece en el mundo de las artes, con la representación o interpretación de un mundo (interior/exterior, real/imaginario, objetivo/subjetivo, convergente/divergente) en un texto que se traduce en palabras, líneas, movimientos, colores, música, objetos, apartándose de toda visión logo céntrica, única e inalterable.

Se trata, de esta manera, del goce de los sentidos que buscan su expresión en las artes, ya que devienen de la profundidad de un ser, de un impulso o deseo, una intencionalidad que está vinculada con otras intenciones y caracteres, relacionados orgánicamente y que tienen que ver con la mente (idea conciencia, designio, voluntad, orientación, significación) y con el alma (encanto, sabor, deseo, sentimiento, aspiración); lo que François Cheng denomina *yijing*, utilizando el ideograma *yi*, que significa “estado superior de la mente, dimensión suprema del alma” (Cheng, 2007). Esta noción *yijing* viene a cuenta por cuanto es uno de los criterios más importantes para juzgar el valor de una obra y está íntimamente relacionada con el acto creativo y su intencionalidad, bien la de un individuo o de un colectivo.

En consecuencia, la creación no puede ser concebida como mimesis o representación de la realidad, acción subversiva o producto de la genialidad, aunque puede asumir en su hacer todos estos preceptos y entender el significado del Genio a la manera de Diderot, *como un sujeto autónomo, libre, creador de sus propias reglas* para no eclipsar su poder creador y poder producir lo patético, lo salvaje, lo bello, lo sublime. Tampoco puede asumirse como un producto de laboratorio en la que el objeto a observar y analizar se regule bajo los principios de la lógica y el pensamiento científico. El arte, en cualquiera de sus manifestaciones, se basa en estimular la relación entre la obra y el receptor desde el punto de vista de los mecanismos de la percepción.

Al respecto cabe traer a colación la afirmación que hizo el profesor Miguel Martínez Miguélez en una presentación reciente, a propósito de las I Jornadas de Investigación en Arte, desarrolladas en la Facultad en el año 2010, dice así:

“El *científico* cree que la demostración empírica nos lleva a la verdad más firme.  
El *filósofo* piensa que la demostración lógica genera una verdad inobjetable.  
El *artista* espera firmemente que con su obra de arte haya captado lo más importante de la realidad.” (Martínez, 2010).

Si bien estas afirmaciones no son absolutas, por lo cual no se pueden tomar como un axioma, sí nos acercan al meollo de la discusión de la investigación en arte, particularmente en lo que deviene en producto de la investigación o en el proceso para su consecución. Retomando a Miguel Martínez, en su conferencia, quien señala:

“En general podríamos decir que la mente del *artista* trabaja en forma sintética, integral y básicamente inconsciente. La mente del *científico* en cambio, recorre el mismo camino, pero lo hace más lentamente, como sumando y relacionando elementos simples de información. Por eso, el científico puede demostrar la legitimidad de los pasos que da, cosa que no puede hacer el artista” (Martínez, 2010).

En esta frase se resume la imposibilidad de adjudicar la condición científica que deben tener las artes para ser asumidas como objeto y sujeto de la investigación, ya que si adoptamos los parámetros de la cientificidad clásica, como rigurosidad, sistematicidad y criticidad, entre otros, estaremos deslegitimando la libertad en el proceso creador como una cualidad inherente al ser humano y a su expresión en las artes.

En síntesis, la creación artística conlleva un proceso profundo de reflexión, de interpretación, de expresión de un pensamiento/sentimiento e intencionalidad en la búsqueda de una verdad que es inherente al propio ser, y su necesidad de exteriorizar y compartir ese sentimiento es el que se refleja en una obra determinada. Como señala F. Cheng:

“...sólo se puede gozar plenamente del Ser gozando de todos los sentidos, incluido el instintivo conocimiento de su presencia en el mundo, *como signo de vida*, un signo que implica todas las potencialidades y virtualidades que uno lleva en sí” (Cheng, 2007, 32).

Para Miguel Martínez los actos humanos se comprenden por su referencia a las intenciones que los animan y ésta (la intención) es la clave metodológica básica para entender a las personas; y el significado, que es la otra cara de la intención, no puede ser sometido a la observación empírica sino a la comprensión interpretativa (hermenéutica).

A fin de acercarse a otro aspecto importante a considerar en este sentido y que está directamente vinculado con el posicionamiento de centralidad del mundo científico (logocentro) frente a las otras manifestaciones del hombre, como el arte, cabe apoyarse en las teorías que postula Jacques Derrida en torno al tema de los opuestos binarios en su teoría deconstructivista.

Para Derrida, todo el pensamiento occidental desde Platón hasta nuestros días se basa en la idea de un centro: un Origen, una Verdad, una Forma ideal, un Punto fijo, un Móvil inmóvil, una Esencia, un Dios, una Presencia, que se escribe con mayúscula y que garantiza todo significado. Pero el problema de los centros es

que intentan excluir y que, al hacerlo, ignoran, reprimen o marginan a aquéllos elementos no estimados centrales, éstos pasan a ser lo Otro, lo marginado (Pelta, 2007). El deseo de tener un centro origina opuestos binarios, de los cuales, un término es central y el otro, marginal. Por tanto, uno es siempre el término privilegiado, positivo, y el otro, en consecuencia, negativo y deficiente.

Creo justamente en que es en esta afirmación que reside la dificultad de incluir a las artes en el mundo científico, o mejor dicho en las instituciones que de alguna manera controlan el quehacer intelectual y el conocimiento en áreas que por su propia definición se han erigido en el centro; y son precisamente estos centros los que quieren definir o fijar el juego de los opuestos binarios. De esta manera, al privar un solo punto de vista - la del mundo científico - se forma una jerarquía violenta al constituirse el elemento central como lo real y lo válido. En tanto que las manifestaciones artísticas se ubican en el lado de los otros, de lo marginal.

De acuerdo con la teoría deconstructivista de Derrida, el concepto negativo reside en su opuesto, en el positivo; son dicotomías que se comportan como figuras ambiguas que no hacen referencia a la auténtica realidad o verdad. Al recurrir a la Deconstrucción se puede demostrar que al advertir la centralidad del componente central, ésta se puede subvertir para que la parte marginada pase a ser central y domine, temporalmente, la jerarquía (Derrida, 1989).

En este orden de ideas, lo que se propone no es simplemente subvertir este orden, sino declarar la posibilidad de lograrlo y posibilitar que la parte marginada pase a ser central, como es el caso de las artes como objeto y sujeto de la investigación. Según este planteamiento, se puede dar una lectura que pone al descubierto la naturaleza controvertible de todo centro, en este caso la condición de centro de la investigación científica. Este interminable proceso de deconstrucción es el que puede permitir el libre juego de centro-marginalidad-centro-marginalidad, donde no hay el privilegio de la centralidad y la jerarquía y no se corre el peligro de tender a la fijeza, a la institucionalización, al centralismo y, por ende, al totalitarismo en el conocimiento al no reconocer el par binario, centro/otros.

Esta apreciación tiene su reafirmación cuando observamos que los principales órganos de promoción y reconocimiento de la investigación como el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico (CDCHT), la Fundación para el Desarrollo de la Ciencia y Tecnología (FUNDACITE) y el Ministerio del Poder Popular para Ciencia, Tecnología e Industrias Intermedias (MPPCTII), establecen como parámetros para el reconocimiento de la labor de investigación una serie de variables entre las cuales no se incluía ninguna vinculada directamente con el desarrollo de la actividad creadora y artística (tales parámetros pueden ser consultados en las páginas web de estos organismos).

Esta afirmación es fácilmente verificable si tomamos los elementos que la Universidad de Los Andes utiliza para reconocer la labor de investigación: los parámetros utilizados para calificar a un profesor como investigador activo, las credenciales para reconocer grupos de investigación y las credenciales que se utilizan para premiar la actividad de investigación. Además, está la consideración de las áreas prioritarias por parte de estos organismos, entre las cuales no aparece ninguna vinculada con las artes, al menos hasta hace muy poco tiempo (ver website del CDCHTA). Evidentemente, este factor, asociado a una labor creativa aparentemente disociada de las variables institucionales, ha sido determinante en la conformación de una trayectoria de investigación supuestamente inexistente o de escasa producción según los cánones oficiales ya señalados, como se puede mostrar en los datos que históricamente reposan en los archivos del CDCHTA, esto, en lo que respecta a la investigación en arte.

Ahora bien, esta información no se puede separar de una verdad de *perogrullo*, y es que hasta la creación de la Facultad de Arte y la necesidad evidenciada de conquistar un espacio propio dentro de la actividad cognitiva y discursiva de la Universidad, la investigación en arte, independientemente de los procesos de investigación con los cuales se desarrolla, ha estado marginada del “mundo científico”, y en muchos casos auto marginada por el propio artista, por cuanto los elementos que se evalúan en muchos casos no son cubiertos explícitamente por la labor artística. Y cuando digo “mundo científico”, incluyo la actividad creadora que está implícita en el mismo, a pesar de que me arriesgo a entrar en una discusión con muchos artistas

que no están de acuerdo con este supuesto, pero son ellos quienes están llamados a asumir la discusión. En todo caso, la estructura de la investigación en arte se rige por procesos cognitivos que llevan un alto componente perceptivo, creativo, experimental y reflexivo.

Precisamente, ha sido la lucha por la creación y formación de la Facultad de Arte lo que ha generado una actitud reflexiva en torno al tema de la investigación. Por una parte se ha iniciado una seria discusión al interior de la Facultad en cuanto al carácter propio de la investigación como proceso discursivo y generador de la acción creadora; entre otras causas que la han impulsado ha sido la revisión curricular de todas las escuelas, la discusión del reglamento sobre los trabajos de grado de los estudiantes, la creación de los estudios de postgrado y, fundamentalmente, la necesidad imperiosa de exigir el reconocimiento de la actividad creadora como una actividad vinculada con la generación del conocimiento y el desarrollo de los procesos de investigación en las artes.

Y ha sido precisamente este impulso, lo que ha llevado a intervenir en otros procesos externos a la Facultad, como la revisión del baremo del Programa de Estímulo al Investigador (PEI-ULA), el reconocimiento de méritos artísticos para el escalafón de profesores, el reconocimiento de la actividad de investigación de grupos artísticos, entre otros, que han generado unas condiciones para promover y reconocer el desarrollo de la investigación en las artes, así como de someter a discusión los planteamientos que subyacen en todo proceso de creación. Creo que hemos avanzado un poco en este campo, que aún nos faltan muchos muros por destruir, pero estamos en el camino correcto y la mejor demostración de este proceso es la incorporación de la sigla “A” en el máximo organismo que dicta las directrices de la investigación en la Universidad de los Andes, el CDCHT, que a partir de este momento se convierte en **Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA)**. Igualmente, en la Convocatoria realizada en el penúltimo llamado para el PEI (CDCHT, 2009) se incorporaron productos vinculados con el quehacer artístico, tales como:

1.- Grados académicos

2.- Publicaciones

Artículos

Libros

Otras publicaciones en Arte y Diseño

Partituras originales, grabaciones, dossier, reseña crítica en arte y diseño, guiones de teatro, cine, TV, danza, CD, DVD, Software, publicados o aceptados para su publicación en diferentes formatos y medios especializado, arbitrado o sometido a curaduría.

3.-Producción en las Artes y el Diseño: Música, Danza, Teatro, Medios audiovisuales, Artes visuales, Diseño gráfico, Medios mixtos, Diseño Industrial y Arquitectura.

\* Presentaciones musicales o escénicas, exposiciones y muestras originales realizadas en salas y espacios de reconocido prestigio

Regionales

Nacionales

Internacionales

\* Presentaciones musicales o escénicas, exposiciones y muestras originales seleccionadas y no premiadas

Regionales

Nacionales

Internacionales

\* Presentaciones musicales o escénicas, creaciones o exposiciones y muestras originales seleccionadas y premiadas

Regionales

Nacionales

Internacionales

\* Obras o productos de artes y de comunicación visual realizadas por solicitud de organismos de reconocido prestigio

Nacionales

Internacionales

\* Participación en evento, festival o muestra en representación oficial del país o de la institución

Nacionales

Internacionales

#### **4.- Formación de personal.**

#### **5.- Otros méritos académicos.**

\* Por ser editor responsable o Director de revista arbitrada e indizada.

\* Por ser miembro de comisiones editoriales de revistas y/o publicaciones arbitradas científicas, artísticas o humanísticas nacionales o internacionales.

\* Evaluador de artículos en revistas y/o como evaluador de proyectos de investigación científica, artística o humanística de institución o fundación

\* Editor o coordinador de libros arbitrados contentivos de artículos o revisiones sobre recientes avances en el campo de investigación y desarrollo del profesor.

\* Informe finalizado de asesorías, contentivo de aportes científicos, humanísticos, artísticos y/o tecnológicos solicitados por organismos externos a la ULA.

\* Por dictado de conferencias, talleres, seminarios, charlas y cursos, con invitación

Nacionales

\*Por ser invitado como Curador de exposiciones y muestras de reconocido prestigio

Nacionales

Internacional

\* Por ser miembro y/o Coordinador de Comité Científico, Organizador de Simposio o Congreso

Nacionales

Internacional

\* Por ser Coordinador de proyectos de servicio comunitario

\*Por patente de Productos relacionados con el área de investigación y desarrollo del profesor:

Nacional

Internacional

Si bien es cierto que la inclusión de estas variables en un baremo que califica la actividad de investigación en diversas áreas del conocimiento, es un avance importante para la consideración de las disciplinas artísticas con todo el rigor académico que le corresponde, así como su reconocimiento en su especificidad (CDCHTA); también es cierto que ello no supone que haya una comprensión y claridad del objeto artístico en su proceso creativo, ni en su aproximación cognitiva en los procesos de investigación. Aun son muchas barreras intelectuales o “científicas” que no reconocen la posibilidad de la existencia del par binario ya señalado por Derrida... son muchos los muros que aun debemos derrumbar.

### Bibliografía.

- CDCHT. (2009). *Programa de Estímulo al Investigador (PEI)*. Convocatoria año 2009. Disponible en línea: <http://145471690430213840-a-1802744773732722657-s-sites.googlegroups.com/site/cdchtnurr/Home/PEI2009.pdf>
- Cheng, F. (2007). *Cinco meditaciones sobre la belleza*. España: Ediciones Ciruela S.A.
- Derrida, J. (1989) *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona: Editorial Paidós.
- Herrera, A. (2007). *Del rigor de la ciencia. El mapa y el territorio*. En Anna Calvera, (edit.). *De lo bello de las cosas*, España, Editorial GG, pp145-151.
- Martínez, M. (2009). *Nuevos paradigmas en la investigación*. Caracas: Editorial Alfa.
- Martínez, M. (2009b). *El paradigma emergente. Hacia una nueva teoría de la racionalidad científica*. México: Editorial Trillas.
- Martínez, M. (2010). *La relación ciencia y arte en la epistemología actual*. Conferencia dictada en la Facultad de Arte el 10 de Mayo del año 2010.
- Pelta, R. (2007). *No hay nada fuera del texto*. En Anna Calvera, (edit.) *De lo bello de las cosas*, España: Editorial GG, pp. 153-172.

**Puntos** de **inicio** para nuevos  
campos de **investigación**  
Comisión Sectorial de **Servicio**  
**Comunitario**-Facultad de **Arte**.

Alfonso Garrido.

Coord. Comisión Sectorial de Servicio Comunitario. Facultad de Arte.  
Universidad de Los Andes-Venezuela.

Desde sus inicios, la Sectorial de Servicio Comunitario ha realizado una gran labor tanto en la Facultad de Arte como en las comunidades involucradas, las cuales activamente han participado en la realización de distintas actividades en pro del desarrollo de los proyectos de la mano de la Comisión, conformada en ese entonces, por los profesores Hermes Pérez, Coordinador y trabajador incansable, Robinson Pérez y Alfonso Garrido.

En el año 2008 se realizó la Primera Jornada Artística y Recreacional con la Fundación Padres Organizados de Educación Especial Mérida (POEEM) que marcó significativamente el inicio del proyecto “Pinceladas del Alma”; dentro de los logros de esta jornada se obtuvieron los siguientes resultados:

- Diseño del logotipo que identifica el Proyecto Pinceladas del Alma
- Calendario del año 2009
- Institucionalización del Proyecto Pinceladas del Alma dentro de la Comisión Sectorial de Servicio Comunitario de la Facultad de Arte

Esta Jornada, fue particularmente significativa porque además de iniciar con dicho proyecto, se estaba comenzando con la implementación del Servicio Comunitario en el marco de nuestra Facultad; a partir de ese momento se gestaron los primeros cimientos sobre los cuales se han ido edificando estrategias de acción posteriores para que las comunidades puedan asumir las manifestaciones artísticas como parte de su desarrollo humano, entre ellas:

- La sensibilización y promoción del valor del arte como bien estético y educativo
- La vinculación de la actividad educativa – artística con el tejido social de las comunidades involucradas
- La preparación – capacitación – inclusión del recurso humano de las comunidades en las acciones educativas – artísticas
- El diseño y realización de planes de trabajo conjunto que promuevan y difundan el hecho artístico
- Cubrir cuatro ejes fundamentales relacionados con las competencias que se

desarrollan en la Facultad de Arte, a saber, Artes Escénicas, Música, Artes Visuales y Diseño Gráfico

El estudiante, una vez comenzada su carrera, puede realizar el Curso de Inducción, éste le permitirá tener el acercamiento y los conocimientos mínimos necesarios para abordar una experiencia comunitaria. En nuestra Facultad hemos ideado un plan de acción que permite que el estudiante aprehenda los conocimientos de manera vivencial, un poco más cercana a lo que es su proceso de formación en el arte. Se realizan 3 módulos donde se desarrollan los siguientes contenidos:

- **Módulo I.** Marco legal del servicio comunitario del estudiante superior  
**Unidad I:** Marco legal del servicio comunitario del estudiante de educación superior y mecanismos para la participación socio-comunitaria.  
**Unidad II:** Herramientas para la instrumentación del Reglamento del Servicio Comunitario del estudiante de educación superior y de la participación socio-comunitaria en la Universidad de los Andes.
- **Módulo II.** La actividad grupal y el abordaje comunitario (desarrollo humano)  
**Unidad I:** El funcionamiento de los grupos humanos. Sus procesos de relación y sus estructuras  
**Unidad II:** La dinámica de grupo explícita, una forma de auto conducción grupal.  
**Unidad III:** El autoconocimiento, la comunicación y la pro actividad.
- **Módulo III.** El proyecto socio comunitario (planificación y metodología de proyectos)  
**Unidad I:** Fundamentos Teóricos de la Metodología. Marco Lógico para la solución de Problemas socio-comunitarios.  
**Unidad II:** El proyecto socio comunitario. Estructura Lógico Sistemática de Elaboración de Proyectos con Metodología de Marco Lógico.
- **Módulo IV.** participación ciudadana  
**Unidad I:** Participación Ciudadana, Sociedad y Legislación.

**Unidad II:** Propuesta para el estudio de casos con base a los Modelos de Participación Comunitaria.

Una vez culminado el Curso de Inducción, el estudiante (al tener aprobadas el 50% de unidades crédito) puede comenzar a desarrollar el Servicio Comunitario, desde su propuesta o desde los proyectos que están aprobados en nuestra Sectorial. Ahora bien, uno de los temas que más preocupa a cada sectorial es la aprobación de los proyectos que servirán de plataforma para desarrollar el trabajo comunitario. El primer paso es tener toda la información solicitada en el formato aprobado por Comisión Central para tal fin, junto con ello se debe anexar un plan de trabajo y un cronograma diseñados para el período de un año, por representar el tiempo operativo de los mismos; una vez que se cuenta con dicha información el proyecto queda aprobado. A partir de allí se envía a cada sectorial para su revisión y posteriormente conocimiento en Consejo de la Comisión Central de Servicio Comunitario. Un aspecto importante es que, dependiendo de la demanda del proyecto, pueden participar estudiantes de varias Facultades (proyectos multidisciplinarios).

En la Facultad de Arte contamos actualmente con los siguientes proyectos:

- Pinceladas del Alma
- El arte como instrumento terapéutico en el proceso de rehabilitación psicosocial del enfermo mental del Hospital San Juan de Dios de Mérida.
- Desarrollo de las aptitudes musicales, vocales e instrumentales de los Adolescentes internos de la Asociación Venezolana Amigos Pro Educación Integral Avapei.
- Música de Cámara para Mérida: Acercamiento y sensibilización a la música en las distintas comunidades merideñas con núcleos del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela.
- Ciudad Marca Arte. Proyecto de intervención museológica de la ciudad.
- Proyección de los Espacios Culturales para la integración con las comunidades contemporáneas. Registro de obras de arte y rediseño de espacio web del Museo de Arte Moderno “Juan Astorga Anta” -MAMJAA.

- Manual para la sensibilización ante el riesgo sísmico –Municipio Libertador.
- Expresión Farmacia. Intervención mural en espacios externos e internos de la Facultad de farmacia.
- Campaña gráfica de concientización para la aplicación de normas de cuidado e higiene en la parroquia “Altos de los Godos” Maturín.
- Diseño y Realización de material audiovisual e impreso para la institución E.T.I. PADRE MADARIAGA Fe y Alegría.
- Muñecos Creadores de Mérida.
- Programa de identidad visual de la Unidad de Cuidados Intensivos de Instituto Autónomo Hospital Universitario de Los Andes.
- Rescate y conservación de nuestra herencia cultural: la música de cuerda como medio de vinculación social y espiritual en las fiestas religiosas tradicionales de la Parroquia Gonzalo Picón Febres (El Valle del Mucujún), Municipio Libertador del Estado Mérida.
- Campaña para mejorar la seguridad vial en el municipio Libertador – Mérida.
- Digitalización de piezas anatómicas y disección del cuerpo humano (huesoteca).
- Diseño de portal Web institucional para el centro de recuperación nutricional infantil “Dr. Pastor Oropeza”.

#### **Proyectos con otras Facultades.**

- Valorización de la Producción de Empresas Familiares - Fase II (FACIJUP).
- Arte y Parte (Facultad de Ciencias).

#### **¿Hacia dónde van dirigidos hasta ahora los Proyectos?**

- Muralismo.
- Imagen Corporativa, promoción.
- Intervenciones artísticas en espacios públicos.
- Creación de espacios virtuales e impresos.

- Incentivo en la creación de grupos artísticos.
- Arte-terapia.
- Museografía.
- Desarrollo de aptitudes musicales y escénicas (teatro y danza).
- Rescate y conservación de manifestaciones culturales tradicionales (inventario fotográfico y musical).
- Formación de recurso humano en las áreas artísticas, de manera directa (a los participantes en los proyectos), como también formación de formadores.

### **¿Cuáles actividades se desarrollan en los distintos proyectos?**

#### **Escuela de Artes Escénicas**

Clases de danza y expresión corporal, revisión bibliográfica de principales autores en el campo de la actuación, trabajo de composición kinética, juegos teatrales para desarrollar funciones motoras, actividades diversas (arcilla, periódico...), maquillaje artístico y de fantasía, lecturas dramatizadas de obras teatrales, memorización de textos, muestras escénicas, taller de máscaras (profundización en el área de las texturas), taller de vestuario (sobre todo con materiales de reciclaje), taller de escenografía (también con materiales de reciclaje), vocalización, talleres de diseño escénico.

#### **Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico**

Audiovisuales, banco de imágenes, carteles, catálogos, creación y mejoras de bases de datos, curaduría, dactilo pintura, dibujo (libre, con marcadores, asistido por computadora), diversas técnicas (carboncillo, creyón de cera, prisma color, tiza pastel, marcador, collage, acuarela, acrílico, óleo), digitalización de arte final, diseño editorial y diseño 3D, escultura, estampado, empaques sencillos, fotografía, serigrafía, “hacer papel”, ilustración, iluminación, identidad visual, lecturas de cuentos, libro de artista, líneas gráficas, manualidades, modelado, manuales, intervención museística en espacios urbanos, material informativo (folletos, trípticos, señalética, catálogos), mosaicos, origami, pintura (figuras geométricas),

pictogramas, plastino terapia, registro fotográfico de eventos y espacios, rediseño de periódicos, sistemas de colgado.

### **Escuela de Música**

Desarrollo de conocimientos instrumentales, corales (ejecución instrumental, canto), desarrollo de trabajo grupal, elaboración de la charla de sensibilización hacia la música de cámara, preparación del repertorio musical, preparación del material de apoyo para las actividades (incluye: una guía para la charla y un programa de mano para el concierto didáctico), coloquio abierto con las comunidades (se tratan asuntos relacionados con la viabilidad de la realización de conciertos de música de cámara y su posible impacto social).

Es importante destacar que durante la realización del Servicio Comunitario los estudiantes (de todas las Escuelas) profundizan sobre las siguientes áreas: arte abstracto, arte efímero, apreciación crítica de obras cinematográficas, creación de personajes, juegos (manuales, de ingenio y de mesa), entre otras. Al finalizar cada planificación se realizan (generalmente) exposiciones y muestras escénicas como también “un compartir de experiencias”, donde se involucran los estudiantes, la institución y los familiares.

Otro aspecto importante a destacar son las áreas en las cuales debemos idear acciones para lograr una mayor incidencia. Hablar de estas áreas en la ejecución de los proyectos es un tema ineludible. Ineludible, porque en principio supone una revisión interna que propicie la apertura de un camino de posibilidades a transitar, y en un segundo plano un compromiso con estas posibilidades, ya que en la medida en que asumimos esta responsabilidad creamos el espacio - tiempo - instrumentos - técnicas que hace posible una mayor incidencia; en ese sentido, podemos mencionar algunas áreas que merecen la atención de toda la Facultad de Arte, tanto profesores como estudiantes:

- **Número reducido de profesores que participan en las tutorías.** La participación de los tutores es algo que de manera particular debe formar

parte de una discusión profunda en algún momento. Como bien lo enuncia la Ley de Servicio Comunitario del Estudiante de Educación Superior, y por consiguiente el Reglamento del Servicio Comunitario del Estudiante de la Universidad de Los Andes, el Servicio Comunitario está creado fundamentalmente para ser desarrollado por los estudiantes, no por los profesores... y es allí donde se marca una señal muy singular en la participación profesoral dentro de la Comisión.

- **Falta de compromiso en las tutorías.** Pareciera estarse creando una “especie de fenómeno”, algo que empieza a llamarse “¿dónde hay que firmar?”. La tutoría debe entenderse como un espacio de interacción mutua entre el tutor (profesor) y el alumno, una guía para éste, una suerte de “toma de la experiencia del profesor” por representar éste un camino transitado... un espacio para el enriquecimiento, para el crecimiento, incluso para la aplicación de posibles ideas o teorías aún sin experimentar. Sin embargo, múltiples razones han llevado a un número elevado de tutores a cumplir con lo necesario, firmar las planillas.
- **Falta de recursos económicos para la promoción y ejecución de los proyectos.** Cabe mencionar dos aspectos críticos: los materiales y el transporte (o traslado) a otras localidades alejadas. Muchos estudiantes han optado por cubrir los gastos de los proyectos por la “necesidad de graduación”. Esta realidad contradice lo que expresa la Ley de Servicio Comunitario del Estudiante de Educación Superior en su artículo N° 10, y ha generado, en algunos proyectos, la imposibilidad de concretar actividades planificadas; sin embargo, de manera significativa, ha forjado en los estudiantes la capacidad de crear a partir de la nada.
- **Dificultades institucionales.** Por un lado, la realidad presupuestaria de la Universidad nos ha llevado a límites tales como no contar (en oportunidades) con los implementos mínimos necesarios para el funcionamiento de la Sectorial (tinta, papel...); y por otro, existen personas con una visión de grupo, de conjunto, de logro común muy reducido.

- **Desconocimiento (en general) del Servicio Comunitario.** Lo que ineludiblemente conlleva a un mal entendimiento o interpretación tanto del Reglamento del Servicio Comunitario del Estudiante de la Universidad de Los Andes como en la ejecución de las planificaciones (aplicación del proyecto).

Como parte del plan para abordar los aspectos señalados anteriormente, nos trazamos la realización de las **1eras. Jornadas de Servicio Comunitario de la Facultad de Arte**; éstas se llevaron a cabo desde el 15 hasta el 19 de noviembre del 2010 en las siguientes Escuelas: Artes Escénicas, Artes Visuales y Diseño Gráfico y Música, así como también en la Extensión del Valle del Mocotíes (Tovar). El desarrollo de esta actividad permitió apreciar de manera muy significativa que efectivamente, en principio, hay una gran desconocimiento de lo que es el Servicio Comunitario y todo lo que ello implica como proceso de intercambio socio-comunitario, donde el enriquecimiento mutuo es la base primordial del inicio de cada propuesta de trabajo; dicho desconocimiento muy probablemente está dado sobre la base de la dinámica de implementación del proyecto servicio comunitario a nivel universitario, dinámica por demás apresurada y accidentada, sobre todo para aquellos estudiantes que estaban a punto de graduarse; esta realidad generó incluso algún tipo de rechazo en ellos.

También pudimos observar que se ignoran las formas de operación para llevar a cabo las propuestas, por ello nos propusimos el firme objetivo de informar... sobre todo informar... sobre aspectos como curso de inducción para estudiantes y profesores, tutorías, proyectos, recursos (humanos, institucionales, económicos...), etc. Estuvimos conversando, analizando, discutiendo... temas relacionados con el trabajo que hemos realizado desde la implementación del Servicio Comunitario en la Universidad de los Andes y muy particularmente en nuestra Sectorial-Arte con el propósito de abordarlo y redimensionarlo desde nuestra especificidad.

Este primer acercamiento permitió diseñar planes de acción que faciliten y mejoren la labor, en este sentido obtuvimos algunos resultados previos que seguramente serán puestos en práctica desde ya, ente ellos, entender que somos un grupo de trabajo y no individualidades tratando de resolver problemas, entender que el

Servicio Comunitario no es un proyecto que responde a intereses de un partido político, replantear cada cierto tiempo las Jornadas de Servicio Comunitario de la Facultad de Arte (quizás semestralmente), diseñar y publicar una página web con toda la información necesaria, así como realizar encuentros particulares a petición de las Escuelas o Extensión con la intención de mantener un canal de información constante y establecer las conexiones y acciones pertinentes.

Evidentemente existen variables que escapan a nuestras manos... allí, donde falta el deseo y las ganas de hacer... esperamos que la magia del encuentro, del encuentro a lo largo del tiempo, haga posible renacer, entre otras cosas, ese constante fuego interno del ser humano que lo ha llevado a descubrir.

Así pues, luego de más de un año de labor, muchas satisfacciones, alegrías, dudas, desacuerdos, logros, sonrisas, creación... han llenado nuestros corazones, y también ¡nuestra oficina!. Estos pocos años de labor al frente de un espacio que para muchos representa un sueño, han servido, entre otras cosas, para tener muy latente realidades como: estamos trabajando con seres humanos, que padecen, que sienten, que desean; estamos tratando de facilitar los canales regulares para el desarrollo de los proyectos; estamos debatiendo día a día el porqué de una Facultad de Arte y cómo se vincula y produce (bienes, servicios, productos...) en una Universidad que aún no ha entendido bien cómo es esto del arte y una sociedad que tampoco está muy lejos de esta postura; estamos creciendo como individuos, como profesores y también como estudiantes; estamos participando en la construcción de una Universidad distinta, ya la misma creación de la Facultad de Arte es un síntoma de cambio; también, estimamos que estamos incidiendo, profundamente, en el fortalecimiento y formación de valores en nuestros estudiantes.

Sirva este escrito, entonces, para continuar labrando este delicado y hermoso camino.



# **Investigación teórica** universitaria en **arte:** definiciones y prospectiva.

Bernardo Moncada Cárdenas.

Arq. Director fundador del Centro Universitario de Artes y  
de la Escuela de Artes. Universidad de Los Andes-Venezuela.

Profundo gozo y honrosa responsabilidad participar en una Jornada que conmemora la revelación de un nuevo campo del saber en el espacio epistémico de la universidad, demostrándose una vez más que ningún esfuerzo sostenido por pasión y convicción es inútil, que no hay adversidad capaz de detener un colectivo poseedor de tales atributos, que realismo y pesimismo no son sinónimos.

Ya en 1999 recuerdo haber sido invitado al núcleo de Consejos de Desarrollo Científico del Consejo Nacional de Universidades (CNU) venezolano para explorar el tema que hoy expongo, comprobando con satisfacción la apertura y la generosa disposición con que la mejor representación de tan fundamental sector universitario abordaba el problema.

Ya en aquel momento expresaba con claridad cuatro premisas que me parecen básicas como inicio:

- A. La Universidad no está completa, como afirmaba el recordado Rector Pedro Rincón Gutiérrez, si no incluye las ciencias (naturales o humanas), las técnicas y las artes.
- B. No puede ser la universidad una vía excluyente -única- para formar los artistas que expresan la cultura de un país.
- C. El artista que en su libertad opte por formarse (y formar) en la Universidad opta por desarrollar una facultad especial: comprender las premisas de su obra, de su esencia y de su género artístico y de transmitirlos racional y articuladamente.
- D. Por último, esto no obliga a constreñirse necesariamente a la sola expresión verbal y el más fascinante desafío es lograr lo que acabo de plantear, comunicándolo en términos de su propio arte.

A partir de estas afirmaciones desarrollaré, si me permiten, mi conferencia de hoy.

### ¿Qué es universidad?

Surgida en los albores de la reurbanización medieval, inicios del siglo XI, la Universitas da nueva forma a los estudios superiores que muy anteriormente habían establecido China y Oriente Medio. En Boloña, 1088, se establece la primera. Son centros surgidos con agregación informal alrededor de un maestro de prestigio. Universitas de artesanos y artistas aparecieron con las de médicos y Juristas y éstas últimas, dando formidable giro a enseñanza y aprendizaje sobre el eje de la escolástica, tomaron el carácter y la designación de Altos Estudios. Ello, por cierto, limitó el desarrollo del saber universitario a las humanidades y, sobre todo, al Derecho, por lo cual las ciencias naturales que van tomando cuerpo hacia el Renacimiento crecen prácticamente fuera de la Universitas. Las Academias que reunieron destacados amateurs en la corte francesa de los siglos XVII y XVIII asumieron la tarea de saber por el amor del conocimiento y parecían destinadas a sustituir nuestras casas de estudios. La Universitas, de todos modos, todavía hoy lleva en su nombre la conjunción de las vías y las ramas de conocimiento *Universatio*, en torno al Saber-uno, progresivo y circular acercamiento a la verdad que acentúa el cristianismo medieval y aparece aún en la definición de la universidad. La Universitas es el universo, la ambición de comprenderlo todo.

Si bien la Universidad fue, a partir del siglo XVIII, asumiendo la función de reconocer el saber y calificar habilidades específicas, y aún más sufrió en los ochocientos la presión del proyecto napoleónico, encuadrándola en la formación de los altos funcionarios en el régimen ilustrado, la *forma mentis* del maestro universitario mantiene el propósito primigenio de acercarnos a la verdad: su fama y respetabilidad se apoyan sobre esta moralidad del conocimiento: total, profundo y trascendental además de útil.

La potencia de esta ambiciosa concepción de la universidad pervive, de manera que la vemos aflorar en el primer Artículo de la Ley de Universidades venezolana, autónoma y democrática. Y si ha de mantenerse como conjunción de las vías y las ramas de conocimiento, *Universatio* y *Universitas*, ese espíritu seguirá en su fondo, así como su apertura a todas las ramas del quehacer humano y a sus correspondientes saberes.

Por esta última consideración, es forzoso concluir en que toda manifestación útil de conocimiento humano debe incorporarse al universo de nuestras corporaciones, sin preconceptos que intenten rechazarlas. La visión del Rector Rincón Gutiérrez era ampliada por el convencimiento de que la inclusión del saber y el bien hacer de las disciplinas artísticas enriquecería el conjunto -a veces áridamente parcializado- de las demás, sin dejar por fuera que el nivel universitario no podía con justicia negarse a campos tan significativos de la actividad humana. La Facultad de Artes coronaría, en esta visión, la universidad como universo al que nada humano sería ajeno.

### **La universidad y la práctica artística.**

Empero, el dominio disciplinario de las artes incluye la libertad como exigencia, condición, de su existencia. Depositarias de múltiples y numerosos métodos, técnicas y procedimientos, las artes contemporáneas consiguen sin embargo desempeñarse libremente. De su horizonte investigativo no existe contenido humano segregado o excluido. “Arte” versa sobre temáticas, por ejemplo, que pueden desafiar todo intento de censura: sus manifestaciones pueden abordar lo nimio y lo banal, haciéndolos evidentemente trascendentes, como lo abstruso y profundo, expresándolos como mito y rito, en modo más cercano a los hombres o los desafíos sociales y políticos.

Está actualmente bien reconocida la valía artística del innovador popular, dotado con intuición, frescura y audacia creadora, asentado en la tradición artesanal y la sabiduría corriente, de modo que en todo campo del conocimiento y el hacer del arte -lo musical lo dancístico, la plástica, el diseño- queda expresamente abierta la vía del autodidacta, del genio originario. Igualmente cualquiera de nosotros puede descubrir su astro, su impulso de formar, de construir expresión y aspirar, eventualmente, a brindar un servicio a la cultura, al reconocimiento del pueblo. Es un derecho que no debe arrebatare ni a artista, ni a público. Si alguna vez -esto lo repetía durante mi período como director- esta iniciativa lleva a crear gremios excluyentes que impidan expresarse al artista nato, me sentiría un traidor. A

diferencia de pragmáticas como las ciencias médicas, la ingeniería y la arquitectura, etcétera. Las artes se sostienen en un dominio de libertad y pueden reivindicar la prerrogativa de una cierta autosuficiencia.

### **La práctica artística y la universidad.**

Pero la opción universitaria que he definido como libremente asumida por el artista sí debe ostentar profunda y aguda conciencia del propio quehacer. La universidad es un espacio de perfeccionamiento y penetración en el oficio. La demanda *vitruviana* de “saber dar razón de las propias realizaciones” es demanda académica. Sin este grado de seriedad que a veces llega hasta la atrición el artista universitario desecha lo mejor que puede ofrecer como tal.

Por ello el artista universitario está llamado al rigor, a la crítica profunda, a ser referencia para los hombres y para sus colegas: a tomarse la auto-conciencia de su arte. Puede sonar una exigencia codiciosa pero es simplemente connatural a lo universitario; de todos modos, nadie debería exigir al artista un posgrado para reconocer su genio, de modo que mi exigencia no se impone injustamente.

### **Peculiaridad de un discurso.**

De manera, pues, que el campo artístico en la universidad requiere, como todos, de una probada capacidad discursiva, de una expresión clara que transmita al receptor atento contenidos, razones, motivos; un discutir que -sobre todo- se preste a la confrontación entre pares que, en el medio universitario, promueve la mayor parte de adelantos y descubrimientos con que la institución beneficia a la humanidad.

Me parece que esto es comprensible y hasta ahora no problematiza mucho. La dificultad surge al identificar unilateralmente lo discursivo y lo verbal. Útiles como resultan las convenciones del lenguaje escrito para comunicar aspectos de la mayoría de las ciencias en la universidad, sus códigos palidecen ante la cualidad

que toda manifestación artística presenta en su hacer: la cualidad poética de la comunicación en el arte, función así llamada por Jakobson.

Del mismo modo, la psicología de la forma y la gestalt han hablado de un “lenguaje de la forma”, para denominar cualquier sistema comunicativo basado en el impacto sensorial inmediato, activo a partir de los mecanismos perceptivos que estructuran la interpretación de lo *experimentado* y sus efectos ulteriores en nosotros. Los lenguajes de la forma son códigos, sistemas de signos, que no atraviesan lo verbal salvo cuando deben ser parcialmente explicados.

El arte maneja continuamente tal lenguaje con maestría que en ocasiones expresa, como símbolo y mito, contenidos que al lenguaje verbal tomaría enorme esfuerzo para transmitirlos. La forma, en cualquiera de sus modalidades, induce a agudizaciones de lo sensorial, a modificaciones actitudinales, como bien lo supieron los antiguos griegos al prohibir ciertos modos musicales; prepara y adapta al cuerpo humano para diversas actitudes, como lo hace el buen manejo de la firma en el diseño. Ésta, según define Tomás Maldonado, es “una actividad proyectual que consiste en determinar las propiedades formales de los objetos producidos industrialmente. Por propiedades formales no se deben entender tan sólo las características exteriores, sino sobre todo las relaciones funcionales y estructurales que hacen que un objeto tenga una unidad coherente desde el punto de vista tanto del productor como del usuario”. Es decir, la destreza consciente en el manejo de este discurso de la forma, logos no-verbal, puede en el diseño imbricar el dominio de lo artístico con el de lo pragmático, así como implicar de manera legible aunque no literal contenidos del pensamiento o del vivir. Citaba en un artículo al arquitecto Alvar Aalto: “Pienso que el papel fue creado para el dibujo de arquitectura. Cualquier otro uso le es degradante. Confieso haber escrito algunos poemas. Pero los escribí en la arena para darlos al viento. El viento es un buen editor.”

Se trata en la universidad de conocer o inventar, hasta dominarlo, este discurso sin palabras a cuyo lado los párrafos explicativos o justificativos resultan accesorios. El discurso investigativo en la universidad, al igual que el discurso expresivo, deben

ser de esta naturaleza ¿Resultan difíciles de verificar en el contexto académico? Casi tanto como los refinados códigos de la matemática pura, tanto como el argot de las muchas especializaciones que enseña la universidad. Por ello los logros en esta casa del saber son evaluados entre pares que los comprenden.

### **La re-semantización de la teoría.**

Ya desde inicios del siglo XX, el teorizar comenzó a ser cuestionado, con base al principio, en el significado originario de teoría: *Theoria*, usualmente escrita con esa h para especificarla, que consiste en penetrar la realidad y su significancia por contemplación. Con ese sentido la encontrarán en textos cada vez más abundantes y autorizados.

Se trata de entrar en nuestra práctica y en la realidad que la rodea, que la afecta y es por ella afectada, con una conciencia que agudice nuestra percepción; dotándonos de una capacidad innovadora mayor, más significativa y pertinente, frente a la tarea creativa o interpretativa:

**No para teóricos ni críticos de arte, sino para artistas críticos y teóricos.**

En mi experiencia como investigador y docente de teoría del arte, resalto insistentemente que no pretendo formar teóricos ni críticos de arte, sino artistas críticos y teóricos, artistas universitarios. Ello implica, es cierto, una curiosidad y una acuciosidad frente a la estética y la filosofía del arte como discursos, un dominio de la historia que nos permita manejar referentes, una cultura bien informada que nos abra a la realidad. Pero la conciencia teórica del artista tiene que liberarse de funcionalidades ajenas y ser más atenta a la “artisticidad” en sí. En este aspecto el discurso verbal resulta específicamente útil no solamente para quien desarrolla la investigación o pretende interactuar con ésta, sino para estudiosos de las disciplinas apenas citadas, ávidas de caminos de ingreso al proceso artístico en sí y a su comprensión. Es bitácora, es memoria descriptiva, mas no es -tengo la

seguridad de que me entenderán Ustedes- la consistencia, lo esencial, del discurso.

Ni se puede impunemente proponer un interés en la teoría manteniendo la concepción instrumental que, a partir de la Ilustración, se ha impuesto. Teoría no es procedimiento técnico, no es axiología moralista, no es apología, exegética ni ideología. Si a algo se acerca es a la hermenéutica. *Una* hermenéutica que, a diferencia de la más conocida, se refiere también a lo por venir: no se comporta más como el búho de Palas Atenea: no vuela sólo al morir el día. En esta pretensión he procurado hacerme acompañar por fuentes de filosofía de la ciencia y teoría del conocimiento, autores como Popper, Feyerabend y Prigogyne, además de los escritos testimoniales de los artistas. Es un trabajo de teoría que guía la práctica artística permaneciendo inmanente a ella.

Cuando comencé la tarea de enseñar teoría del arte, sobre las líneas que estoy por terminar, mi actitud era escéptica: pensé que mis futuros artistas soportarían displicentemente las primeras sesiones e irían desertando llamados a la fruición de los talleres, aunque para mí fuese tan importante el contenido de nuestros encuentros. Los años que dediqué a ellos me demostraron que había dado en el clavo.

Creo (y sería mejor preguntarlo a mis estudiantes) que en algún modo di en el clavo. Me lo hicieron creer la vivacidad del debate y las preguntas, la constancia de la asistencia y la calidad de muchas de las obras con que, al final, estos artistas en ciernes presentaban sus conclusiones del curso.

Creo que experiencias similares sustentarán la creación de un sistema evaluativo académico para promover y hacer pública la investigación en nuestro campo. He confirmado además que todo un cuerpo autorizado de estudiosos que incursionan en el tema, o que han revolucionado la filosofía de la ciencia haciéndola humilde y abierta, pueden ayudarnos a consolidar una propuesta como pedía el núcleo de Consejos de Desarrollo Científico al que me refería comenzando esta conferencia. Les llamo, finalmente, a hacer realidad esta prospectiva.

Gracias.

**Arte y ciencia** ante el  
**conocimiento sensible.**



**Liuba Alberti.**

Departamento de Teoría e Historia.  
Facultad de Arte. Universidad de Los Andes.

Necesitamos aceptar que es posible saber sin saber porqué,  
y que a veces este es el mejor camino.

Malcolm Gladwell

El problema de situar la investigación en el terreno de la producción artística es, como muchos aspectos de la vida contemporánea, paradójico. Es asunto complejo y sencillo a la vez. Desde la ciencia, necesitará muchas explicaciones, claras, precisas y bien argumentadas; desde el arte seguramente más difusas, directas y sentidas. En todo caso, serán siempre profundas y significativas.

Bien sabemos que todo asunto referido a la investigación debe pasar necesariamente por una comprensión exhaustiva de los aspectos que conforman su entorno y las relaciones que se establecen entre ellos. Los argumentos pasan fundamentalmente por consideraciones de índole filosófico, epistémico, teórico y metodológico. Responder por ejemplo, ¿qué se entiende por investigación? nos llevará indefectiblemente a toparnos con asuntos referidos a preguntas como: ¿qué es el conocimiento?, ¿qué se entiende por ciencia?; ¿qué se entiende por episteme? y ¿cuáles son los modelos epistémicos que prevalecen en nuestra cultura? Más allá, el problema nos obligará a situar estas aproximaciones en un marco histórico y muy probablemente a reconocer el carácter ahistórico de muchos de estos conceptos. Dentro de la dimensión histórica, casi con absoluta certeza, el problema se complicará al ver cómo la tradición científica ha distanciado y hasta opuesto ciencia y arte, y la crisis estallará cuando uno trate de responder: pero ¿¿por qué?!, ¿¿cuándo?!, ¿¿cómo ocurrió esto?! El paseo no podrá evitar transitar por los senderos de lo que se ha entendido como arte y se tratará de entender ¿cómo son los procesos de investigación que se activan en la creación artística?, ¿cuál es el papel del arte en la construcción del conocimiento?, ¿qué significa conocer para el artista? Buscar estas respuestas es el tao, el camino. Es andar y desandar por los vericuetos más exquisitos del pensamiento humano. Es la complacencia en los intrínquilis de lo humano; es sin duda una dimensión que, poco a poco y

progresivamente, entre la razón y la intuición, nos llevará a restituir el carácter originario del asunto, punto éste en el que el problema pasa a ser sencillo, pues el sentido originario de las cosas suele ser sencillo, simple; mucho más sencillo que lo que nuestra mente racional se empeña en hacer ver.

Para el saber occidental que se inaugura a partir del giro filosófico que impone el pensamiento socrático, arte y ciencia se han venido configurando como formas de conocimientos antitéticos, casi irreconciliables. No tanto por el carácter de sus propias naturalezas (ciertamente bien diferenciadas y particulares), sino por la escala de valores que esta separación supuso. Señala Nietzsche cómo el pensamiento socrático marcó una escisión profunda en los modos de entender del hombre griego desde el momento en que privilegió la razón por sobre otros modos de mover nuestros juicios. Privilegiar lo apolíneo sobre lo dionisiaco, como lo define el filósofo, atribuyéndole a este último el carácter de irracional, marcó definitivamente el devenir del conocimiento en nuestra cultura.

Para quienes observamos esta dicotomía con perplejidad, nos es casi imposible entender cómo en el largo camino del desarrollo del conocimiento y de las instituciones que lo han cobijado se fue confirmando esta apreciación, no tanto por sus visos de subestimación, realmente evidentes, sino por el ingente esfuerzo intelectual sostenido por grandes pensadores, quienes durante años y siglos contribuyeron a afianzar esta diferencia. Delegar en la racionalidad, lo analítico, lo epistémico, todo lo referido a solidez, permanencia, universalidad, objetividad, condujo a ver la ciencia como el lugar donde se cobija, a buen resguardo, el conocimiento de la humanidad. Mientras lo sensible (entre ellos el arte) dada su naturaleza contingente, subjetiva e intuitiva, quedó reducido a una actividad orientada sólo a la complacencia de los sentidos, sin mayor trascendencia cognitiva.

En un breve histórico de poco calado, vemos cómo desde el momento en que Sócrates promueve el desprecio por el mundo corporal, elevando la intelectualidad y la razón por sobre éste, se desarrolla y consolida en la espítame occidental la idea de una realidad separada en dos mundos: “el mundo sensible” y “el mundo inteligible” o “mundo racional”. Esta idea, desarrollada en el pensamiento platónico, será sucesivamente confirmada desde sus postulados, por filósofos

como Aristóteles, Santo Tomás de Aquino y Descartes, entre otros, y habrá que esperar a figuras como la de Immanuel Kant, en el siglo XVIII, para dar cuenta de la importancia de lo sensible en la conformación del conocimiento, y a Nietzsche en el siglo XIX, para que denuncié el equívoco y así comenzar a reivindicar el rango de lo sensible dentro de la escala del saber.

Sin embargo la tarea no ha sido fácil. Todavía en el siglo XXI seguimos los teóricos del arte tratando de hacer ver al mundo el carácter particular y original de este saber a través de justificaciones cada vez más elaboradas desde el discurso científico, dado que la fuerza de convicción de éste sigue siendo, muy a nuestro pesar, el más extendido.

Así, este artículo se enmarca en esta tarea. Trataremos de exponer el criterio epistémico fundamental que a nuestro juicio debe guiar la investigación en arte, de modo de hacerla corresponder con su esencia y naturaleza. Dado que no hay punta posible para arrancar el asunto, comenzaremos por uno de los tantos principios: ¿qué es investigación? y veremos adonde nos conduce este derrotero. Por investigación se han entendido tantas cosas que es importante hacer un alto y remitirse al origen etimológico del término de modo de situar nuestra comprensión en un rango lo más cercano posible a su sentido fundamental. Investigar, voz de origen latino, tiene que ver con *in*, relativo a dentro, y *vestigium*, relativo a *vestigio*, rastro, huella. De modo que investigar estaría asociado a ese proceso de ir tras los vestigios, a buscar sobre lo que quedó, a seguir el rastro. En su evolución semántica investigación ha derivado en búsqueda de saber, e incluso búsqueda de la verdad; sin embargo, interpretaciones más cercanas a nuestro tiempo la han asociado simplemente como búsqueda del conocimiento, eso sí, conocimiento sólido, firme, epistémico, y sobre todo, nuevo.

La palabra griega epistémico, por su parte, indica *temes*: lugar sobre el que se construye; y remite a *témenos*: recinto sagrado de la diosa *Temes*, templo de las ideas y de los dioses, fuente de conocimiento para los griegos. Señala Barrera (2008) que *episteme* se interpretó en la antigua Grecia como conocimiento revelado o sustentado por los dioses, fuente suprema del saber; de allí que *episteme* represente

lo concerniente al saber y epistémico lo que tiene que ver o está asociado al conocimiento. En parte así lo entendió Platón cuando lo distingue de doxa u opinión y lo asocia con la categoría de ciencia, mientras que Aristóteles le agrega la condición de saber demostrado, orientándose entonces hacia la tendencia real o positivista del conocimiento, de tanta influencia en el siglo XIX y XX.

De la episteme se desprenden modelos de representación del conocimiento conocidos como modelos epistémicos. Éstos han capitalizado las respuestas a gran parte las preguntas en torno a ¿dónde reside la fuente del conocimiento?, ¿qué se entiende por conocimiento?, ¿cómo se valora el conocimiento?, entre otros. Sobre la primera se ha hecho larga la respuesta y por fortuna ha trascendido la dicotomía inicial racional-idealista hasta incorporar modelos epistémicos como el naturalismo, el materialismo, el ontologismo, el humanismo, el empirismo y sus múltiples derivados, entre los que se desprenden, el estructuralismo, el biologicismo, el positivismo, la fenomenología, (y un largo etcétera que bien ha sabido revelar Barrera (2008) en sus estudios), que a su vez se han constituido en paradigmas de investigación, vale decir perspectivas filosóficas que definen qué es investigar y todo lo que a esta materia corresponde.

Sin embargo, en esta representación del conocimiento la comprensión de lo sensible se ha hecho corta. Desde la perspectiva epistémica, lo sensible está asociado con lo empírico, derivado de la concepción materialista del conocimiento. Lo sensible se ha visto sólo como lo tangible, lo que se toca, aquello que es percibido por nuestros sentidos, entroncando su concepción dentro del problema de la ciencia, pero no del arte. Lo sensible no tiene en la ciencia la dimensión subjetiva que tiene para la experiencia estética. Lo sensible para la dimensión científica deriva en aquello que es, en lo real, lo que puede ser constatado por nuestro aparato sensitivo básico, es decir oído, tacto, gusto, olfato y vista, pero pocos lo han comprendido como un constructo intelectual, que, (apoyado en los sentidos) construye junto a los sentimientos y las emociones un saber muy especial: el conocimiento sensible.

Esto es clave, a nuestro juicio, para entender la investigación en arte.

Veamos; si por investigación se entiende el proceso o la actividad que va en pos

del conocimiento firme, sólido y nuevo, rápidamente reparamos en una de las dificultades que subyace en el reconocimiento del arte como actividad investigativa. El arte no produce un conocimiento firme y sólido. No, a lo menos, desde la perspectiva de la ciencia; de modo que para este enfoque, la condición investigativa del arte se pone en duda, pues al contrario de lo que se solicita, los juicios del arte y desde el arte son tan contingentes y tan subjetivos que no hay manera de concebirlos como estables y consistentes.

Sin embargo al científico lo asaltan las dudas. ¿Es esto razón suficiente para negar la capacidad del arte para generar conocimiento? La filosofía ha venido dando respuesta a ello desde el siglo XVIII, sin embargo, una revisión a la filosofía de la ciencia da muestras de que estos aspectos no han sido considerados en lo más mínimo. La tradición filosófica de la ciencia ha tenido su foco en los fundamentos para el conocimiento científico, que sin duda se han ampliado a raíz de la crisis de la ciencia moderna y los paradigmas que la legitimaron, incorporando al arte como una forma de pensamiento, pero lo sigue haciendo desde la visión de la ciencia y a partir de sus propias necesidades, movidos por la enmienda a tantos desatinos derivados de su concepción epistémica.

De este modo, en la filosofía de la ciencia está ausente la visión estética de Kant, Nietzsche, Wittgenstein, Fichte, Scheler y tantos otros, a los que sólo se le reconoce su aporte al conocimiento científico. Por eso la necesidad de rescatar esta dimensión, que para nosotros es fundamental y constituye la tesis fundamental de esta disertación. **El fundamento para la investigación en arte hay que buscarlo en la estética**, filosofía que se ocupa del conocimiento sensible como la definió Baumgarten, su padre fundador, y no en la filosofía de la ciencia, como ha venido ocurriendo. Esto es parte del equívoco en el que insisten las universidades que acogen en su seno escuelas y facultades de arte, que producen arte, y en las que la estética se ve como un contenido aislado del proceso metodológico-investigativo del artista.

La teoría elemental trascendental de Kant reconoce que el hombre entiende de dos maneras distintas: una estética (sensible) y otra lógica (racional). En la *Crítica de*

la *razón pura* Kant se propone descubrir los juicios sintéticos a priori que producen el conocimiento. Partiendo de la herencia racionalista de Leibnitz y Wolff, así como de Hume y Newton, Kant reconoce que una parte del conocimiento deviene de la experiencia, pero a su vez distingue que no todo conocimiento deviene de la experiencia, puesto que ésta no contiene los conceptos de universalidad y necesidad que requiere el conocimiento científico, es por esta razón que Kant reconoce un conocimiento a priori, consustancialmente universal, tautológico y verdadero que conlleva a los llamados juicios analíticos y que su carácter tautológico se legitima por el hecho de que en su expresión el predicado expresa una cualidad contenida en el sujeto. Por otra parte destaca los llamados juicios sintéticos, estos, legitimados por la experiencia, son producto de la observación de los fenómenos que se suceden en los objetos, tienen carácter de contingencia, pues son válidos sólo en un lugar y un momento, y en el predicado su enunciado no está contenido en el sujeto. Son lo que el autor llama juicios a posteriori.

En estos juicios sintéticos a posteriori Kant asienta su estética trascendental reconociendo cómo el entendimiento se adquiere también a partir de la sensibilidad y de la intuición: conocimiento sensible; mientras que la lógica trascendental entiende basada en la estructura objetiva de la razón pura y su objeto de estudio son las formas a priori en sí: conocimiento científico. De este modo se establece la teoría elemental trascendental de Kant, que en el fondo revela los modos de conocer del hombre, aspectos que en el siglo XX las investigaciones neurocientíficas han corroborado.

A partir de los años ochenta del siglo XX, los estudios del premio nobel Roger Sperry (c.p. Martínez, 2009) sobre el funcionamiento del cerebro en personas que habían sido sometidas a intervenciones quirúrgicas terapéuticas, separándoles ambos hemisferios del cerebro, condujeron a la aseveración de que “cada uno de los hemisferios parece tener sus propias sensaciones, percepciones, pensamientos, sensibilidad y memoria” lo que lleva a la determinación de que cada uno piensa de manera diferente. Señala Martínez:

“El hemisferio izquierdo Realiza todas las funciones que un pensamiento analítico, elementalista y atomista requiere; su modo de operar es lineal, sucesivo y secuencial en el tiempo, esto es, marcha paso a paso (...) su modo de pensar le permite conocer una parte a la vez, no todas ni el todo; debido a ello es incapaz de ofrecer soluciones globales, totalizantes, finales.

El hemisferio derecho, por otra parte, desarrolla todas las funciones que requiere un pensamiento o una visión intelectual sintética y simultánea de muchas cosas a la vez. Debido a ello, este hemisferio se encuentra dotado de un pensamiento intuitivo (...) Su capacidad de operar se relaciona, por consiguiente, con su capacidad de aprehensión estereognósica del todo, con su estilo de proceder en forma holística, compleja, no lineal, tácita, simultánea y no causal. Esto le permite orientarse en el espacio y lo habilita para el pensamiento y la apreciación de formas espaciales, el reconocimiento de rostros, formas visuales e imágenes táctiles, la comprensión pictórica, estructuras musicales y , en general, de todo lo que requiere pensamiento visual, imaginación, o está ligado a la apreciación artística” (Martínez, 2009:43).

De este modo, ya desde la filosofía, ya desde la ciencia, se han dado suficientes bases para entender que el arte es un modo de conocer, asociado al hemisferio derecho del cerebro, y que en su hacer produce un tipo de conocimiento distinto al conocimiento científico. El conocimiento en arte es un conocimiento intuitivo, aspecto que ha venido esclareciéndose, al punto que se ha definido la intuición como el acto cognitivo que mejor identifica el rasgo creativo del artista. La intuición es una forma de pensamiento, y es el acto generador de la obra de arte (aunque lo es también de otros procesos). La intuición indica la trascendencia de la visión del investigador y es la guía para encontrar el trasfondo sensible de las cosas. Su aceptación como elemento clave en la investigación académica no ha sido fácil, hay cierto reconocimiento, pero nunca hasta el punto de equipararse con el pensamiento analítico. Esto constituye entonces otro gran reto para la investigación en arte, pues, aunque la palabra intuición suene extraña en el marco de la investigación, debe ir ganando peso progresivamente hasta incorporarse como parte explícita en el proceso investigativo y no de modo tácito como hoy se entiende.

Esto no será posible si no se modifica el modelo epistémico de nuestras universidades y centros de investigación. No se trata sólo de un cambio de paradigma, de una revisión de posturas respecto a la investigación. Se trata de un cambio en nuestro modo de entender el conocimiento. Decíamos rato atrás que la ciencia ha venido revisando sus postulados aceleradamente a raíz de los nuevos descubrimientos de algunas de sus disciplinas como la física, la química y la psicología. En su revisión ha caído en cuenta de la complejidad de las relaciones que se establecen en la realidad de los eventos que acontecen. Ha entendido que la transdisciplinariedad es una posibilidad para abordar la solución al conjunto de problemas que se han venido acumulando y que hay definitivamente que apuntar a una visión integradora, gestáltica, holística.

Sin embargo, hay que decirlo de una buena vez: En ese camino ha transitado siempre el arte. El arte es por naturaleza complejo, gestáltico y holístico. Por eso su apuesta siempre ha sido reivindicar esta condición en el ser humano. Pero hacerlo desde la academia pasa por una negociación de ambas partes, arte y ciencia, de modo que éstas reconozcan lo propio, lo auténtico y particular de sus naturalezas. Sin esa clara distinción de su identidad mal podríamos entender aquello que se va a integrar. La ciencia tiene que entender que arte no es ciencia y que tampoco quiere serlo. Aun cuando la ciencia amplíe sus lindes hasta querer abarcar en su definición todo lo que es conocimiento, ciencia seguirá siendo un término que indefectiblemente tendrá una carga semántica que dista mucho de la amplitud como la vieron los presocráticos, del mismo modo que arte ya no se corresponde con lo que en algún momento concibieron nuestros antepasados. De modo que arte y ciencia en el nuevo nivel de la espiral del conocimiento tienen que verse como dos modos distintos de ser y de pensar, que no se excluyen, que se complementan, pero que en su esencia son distintos y particulares.

De allí que en nuestro juicio, una metodología de investigación en arte no puede dejar de lado los elementos propios de la sensibilidad, lo subjetivo, la intuición, la emoción, además, claro está, de la racionalidad, el análisis, la sistematización; pues todo ello es propio de la condición humana.

Pero debe hacerlo de modo sintagmático, integrativo, holístico. Salvando las

dicotomías y entendiendo que todas las perspectivas son válidas y que todas aportan al conocimiento. Y más allá de ello, sabiendo que esta integración es la llamada a rescatar aspectos de la dimensión humana largamente subestimados y relegados, esos que han hecho peligrar al planeta y a la humanidad; esos que hacen mella en sus más altos valores, como la solidaridad, la ética, la tolerancia y el respeto, entre otros. Esos que sin la fortaleza que el arte ofrece a través del conocimiento sensible difícilmente se puedan dar.

### Bibliografía.

- Barrera, Marcos. (2008). *Modelos epistémicos en investigación y educación*. Caracas: Quirón.
- Gladwell, Malcolm. (2005). *Inteligencia intuitiva. ¿Por qué sabemos la verdad en dos segundos?* Bogotá: Taurus
- Kant, Inmanuel. (1787/2002). *Kritik der reinen Vernunft. Crítica de la razón pura*. Traductor: Manuel García Morente. Madrid: Tecnos.
- Martínez, Miguel. (2009). *Comportamiento humano. Nuevos métodos de investigación*. México: Trillas



**Arte, ciencias y  
creatividad...**

Noemí Castiñeyra.

Prof. Invitada Departamento de Artes Visuales. Universidad de Los Andes

## Resumen

El planteamiento que aquí se presenta propone una revisión de la relación entre el arte y la ciencia en tanto procesos creativos, pretendiendo, más que recalcar sus diferencias, ubicar los posibles puntos de encuentro entre ambas y, sobre todo, sus posibilidades de complementariedad. Así como realizar un análisis de diversas definiciones del término creatividad, intentando establecer sus posibles alcances a la hora de funcionar como vehículo para calcular los niveles de interconexión entre el arte y la ciencia. Seguidamente, se realiza un acercamiento, con fines comparativos, a los procesos artístico y científico, y una revisión del nivel de interrelación existente entre la ciencia y el arte, en el contexto de la práctica contemporánea de ambas disciplinas. Proponiendo que la manera de afrontar el conocimiento debería ser de forma sistémica, sin dejar nada de lado, mirando cada rama del saber con el mismo peso de importancia, de una manera integradora, con una visión amplia e interdisciplinaria, como mecanismo de entendimiento de los fenómenos a estudiar.

Palabras claves:

Interdisciplinarietà, arte, ciencia.

### Introducción.

El paradójico panorama ante el cual se encuentran la vida y la cultura en el mundo contemporáneo ha motivado el surgimiento de diversas posturas que buscan revisar la naturaleza y pertinencia de los preceptos que han determinado tales rumbos. La cosmovisión derivada del racionalismo cartesiano y el mecanicismo newtoniano, imperante en occidente desde el siglo XVI, privilegió una concepción fragmentada del ser humano y sus interrelaciones consigo mismo, con sus semejantes y su entorno, la cual comenzó a resultar inoperante para intentar explicar el universo expandido que se nos ha revelado hace apenas poco más de un siglo.

Gracias a los descubrimientos ocurridos en el ámbito de la física a principios del siglo XX, ahora sabemos que todos los fenómenos que configuran lo que conocemos como realidad, mantienen entre sí “...relaciones e interdependencias recíprocas y esenciales...”(Capra, 1996, p. 307). En el contexto contemporáneo, la definición tradicional de *límite*, generalmente asociada a barrera o frontera, se ha desplazado más bien hacia el concepto de *lo liminal*, es decir, “un punto medio fluido entre dos estructuras fijas” (Schechner, 2000, p. 34).

Estas ideas han despertado el interés por retomar, entre otros, el concepto de complementariedad (Capra, 1996, p. 86), el cual, aplicado al ámbito del conocimiento, se manifiesta actualmente en el ejercicio de la transdisciplinariedad (Yeregui, 2009). Dicho enfoque permite establecer un modelo altamente dinámico del conocimiento, fundamentado en los principios específicos de las diversas disciplinas, pero potenciado a la vez con la alternativa de expandirse más allá de los dominios específicos de cada una.

Desde este marco conceptual es posible visualizar, cada vez con más intensidad, las interconexiones que, de hecho, existen entre diversos campos del saber y la cultura, tradicionalmente considerados como parcelas fragmentadas. Parto de la revisión de los conceptos de creatividad y su relación con la ciencia y el arte, para responder a las inquietudes surgidas: ¿es la misma creatividad la de los científicos que la de

los artistas? ¿Son realmente ajenas una de la otra? ¿Hoy día cual es la situación? ¿Cuál debería ser?.

La ciencia y el arte han constituido parámetros fundamentales a considerar a la hora de evaluar el desarrollo de la humanidad en los diversos momentos de su historia. Sin embargo, el factor determinante en la decisión de abordar un estudio comparativo entre ellas fue el hecho de que ambas cuentan con un denominador común, determinado por el conjunto de condiciones, aptitudes y actitudes particulares, presentes en mayor o menor grado en los individuos y susceptibles de ser cultivadas y desarrolladas, las cuales se engloban bajo el término *creatividad* (Lacasella, 2000:36).

### La creatividad.

El término creatividad proviene del latín *creare*: producir, hacer algo nuevo, algo que antes no existía (Lacasella, 2000). Esta capacidad para crear o inventar se complementa a su vez con la inquietud que impulsa al individuo a arriesgarse a explorar otros espacios, distintos a los conocidos, la cual es definida con el término *heurística* (Gr. hallar, inventar) ([www.wordreference.com](http://www.wordreference.com), s.f.).

Kant establece sus consideraciones equiparando el genio con el talento, definido éste como un don innato, propio de la naturaleza del sujeto (Schaeffer, 1993:42). Tal planteamiento constituye "...el primer intento en la historia del pensamiento estético de explicar la producción artística en términos de creatividad, de innovación o de invención..." (Ídem), ubicando el foco de interés del problema creativo en la imaginación productiva, es decir, aquella "...que no se limita a reactivar impresiones sensibles, sino que proyecta intuiciones internas que no corresponden a ninguna experiencia real pasada" (Ídem).

Para Kant, gracias a la imaginación productiva, el artista toma los elementos de la naturaleza, pero los emplea de forma tal que superan lo ya existente, generando una creación genial, una suerte de *otra naturaleza* a partir de la naturaleza real. A

partir del concepto kantiano de *genio*, la creatividad pasó a considerarse como un rasgo hereditario o innato que se manifestaba solamente en ciertos individuos especiales, quienes se desenvolvían casi exclusivamente en el sublimado campo de lo estético.

El estudio científico de la creatividad se inició a finales del siglo XIX y fue aplicado por Sir Francis Galton en un grupo de personas consideradas genios. Al analizar los posibles factores hereditarios vinculados con la condición creativa, se llegó a la conclusión de que, si bien las condiciones mentales de un individuo pueden ser heredadas, la creatividad “...no es un factor de inteligencia simple, sino una composición de ésta junto con la motivación y la energía”(Lacasella, 2000:36).

Aun así, no fue sino hasta mediados del siglo XX cuando las ideas que vinculaban los conceptos de genio y creatividad a individuos especiales o superdotados, fueron substituidas por otra interpretación que define la creatividad como un proceso que permite al individuo “...ser receptivo con respecto a los problemas, identificar y reconocer las dificultades y aplicar diferentes hipótesis para comunicar sus resultados” (Ídem).

Este enfoque abrió la posibilidad de aceptar que todos somos capaces de experimentar la creatividad, sólo que en grados y formas diferentes, dejando de considerarla un *a priori* y asumiéndola más bien como un aspecto del ser humano que puede inducirse y modificarse, cuyo desarrollo está en íntima conexión con los factores medioambientales que rodean al individuo.

Ya a finales del siglo XX, en el campo de la psicología y más específicamente dentro del área del análisis conductual, Sidney Bijou definió el comportamiento creativo como “...un caso especial de la conducta de solución de problemas...” (Lacasella, 2000:71), referente a

“...un rango de actividades que abarca, desde las respuestas simples a las dificultades cotidianas, hasta las elaboraciones novedosas en las artes, ciencias y humanidades. El descubrimiento de soluciones novedosas se conoce como conducta creativa” (Ídem).

Según Bijou, el surgimiento de una situación problemática hace que el individuo manipule “...tanto su ambiente interno (recordando eventos anteriores relacionados con el problema), como su ambiente externo, de manera de poder hallar y desplegar la conducta deseada” (Ídem).

Como consecuencia de estas nuevas consideraciones, la definición de creatividad vinculada a originalidad ha ido modificándose. En la actualidad, se observa una tendencia a interpretarla más bien como la posibilidad de ver las mismas cosas de manera distinta, o de explorar otras posibles formas de interconectar elementos ya conocidos. Para ilustrar lo anterior, se exponen a continuación dos razonamientos provenientes del campo estético.

El primero, propuesto a finales del siglo XX por el crítico Nicolás Bourreaud, plantea que el valor político del arte radica en su capacidad para mostrar la precariedad de los sistemas establecidos, ya no a través de la representación del mundo, sino introduciendo en nosotros la idea de que la sociedad no constituye una versión última de la realidad: no está acabada, no es definitiva (López, 2007). Bourreaud cuestiona la creencia en una *naturaleza de las cosas* como condición inmutable y propone, por el contrario, realizar un “*reciclaje creativo del mundo*”, es decir, una reinterpretación continua del mismo, llevada a cabo aprovechando sus propios elementos (Fialho, 2006).

El segundo planteamiento al respecto, es el expresado por Betty Edwards cuando define a la persona creativa como aquella que es “... capaz de procesar de maneras nuevas la información que tiene ante ella, los datos sensoriales a los que todos tenemos acceso...”, convirtiendo “...una información corriente en una nueva creación...”(Edwards, 1994:42).

### El proceso creativo en la ciencia y en el arte.

Muchos de los clichés con que común y superficialmente se definen tanto el hacer científico como el artístico, y que han conducido con frecuencia a una valoración bastante reduccionista de los mismos, provienen precisamente de la consideración disociada de la inteligencia racional y la intuitiva.

Mario Bunge (1959), reconocido filósofo de la ciencia, considera que los rasgos esenciales que definen las ciencias son la racionalidad y la objetividad. En tal sentido, expone su definición de *racional* como aquello que está constituido por conceptos, juicios, y raciocinios y no por sensaciones, imágenes, pautas de conductas, etc. En cuanto a la *objetividad* del conocimiento científico, ésta se relaciona con el hecho de que el mismo busca alcanzar la verdad fáctica, que verifica la adaptación de las ideas a los hechos.

Así, a la actividad científica se le ha atribuido (casi exclusivamente) un excesivo y constante rigor y un exagerado apego a factores y procedimientos que ofrezcan certezas y que puedan controlarse casi totalmente. Sin embargo, en la realidad de la práctica, la naturaleza misma de los estudios y experimentos pueden sorprender al investigador, arrojando frecuentemente resultados inesperados, derivados, incluso, de algún “desliz” metodológico.

La actividad artística, por su parte, ha sido etiquetada como producto de cierto trance o arrebato de la conciencia, del cual el artista no controla nada o casi nada, reduciendo las posibilidades de reconocer, en el proceso artístico, el método y la disciplina que, de hecho, requiere. Esto, aunado al desconocimiento casi generalizado que existe en materia de procedimientos técnicos involucrados en el hacer estético, genera una brecha aún mayor que dificulta los procesos de comunicación entre el público y la obra.

En la actualidad, ambos territorios experimentan una suerte de flexibilización de sus fronteras, derivada precisamente de los cambios que se produjeron en el centro mismo de cada uno de ellos, como resultado del agotamiento de las posturas racionalistas que hasta hace poco sustentaron tales consideraciones.

En el caso de la ciencia, la superación de estas limitantes se hizo posible a partir del descubrimiento del mundo subatómico. Desde entonces, se aceptó que no todo en el universo podía ser abordado a partir de los parámetros totalmente controlables sugeridos por Descartes; por el contrario, se hizo imperiosa la necesidad de dar cabida a aspectos, factores y procedimientos que tienen como característica común la participación del azar y la admisión del principio de incertidumbre (Capra, 1996:86).

En el campo del arte, el estudio de la creatividad como condición cognitiva hizo posible la abolición de la noción de genio, propia de la mentalidad romántica, lo cual generó una expansión del concepto de artista, antes reservado sólo para algunos “escogidos de las musas”. Ahora, el término puede ser aplicado a cualquier persona que, mediante el cultivo de ciertos aspectos técnicos propios de las manifestaciones artísticas y de una actitud de constante cuestionamiento, logre responder de manera creativa a los requerimientos de su entorno, desde los lenguajes propios de la expresión estética.

El ejercicio de la ciencia actual, en palabras del científico Max Planck, “...significa una conducta sin descanso, un desarrollo en continuo progreso hacia un objetivo que la intuición poética puede captar, pero que el intelecto nunca llegará a entender por completo” (citado en Zukav, 1991:309).

En lo que al arte respecta, éste ha sobrellevado históricamente el estigma de la duda acerca de su valor como forma de conocimiento. Para María Elena Ramos, esta duda se basa en:

“...la existencia de cierta zona de problematicidad entre el arte y el pensamiento. Y ya, dentro del arte mismo, la existencia de la zona de problematicidad que se extiende entre los aspectos más materiales y los más inmateriales de la obra”(Ramos, 2001:189).

Esta tensión obedece al hecho de que, si bien los aspectos materiales del producto estético lo definen como un algo distinto y ajeno de quien lo percibe, éstos coexisten y se determinan en función de la dimensión del mismo producto en tanto forma

inteligible, inmanente al hombre que lo percibe. Ambos niveles de percepción, la materia y el concepto, son indisolubles en la obra como totalidad; sólo un tratamiento momentáneo y externo puede separarlas.

En todo caso, partiendo de la premisa de que tanto los artistas como los científicos se plantean problemas y buscan sus soluciones, el autor Arthur Miller afirma que “la creatividad artística se puede analizar igual que la científica, porque en muchas ocasiones los artistas y los científicos utilizan las mismas estrategias para descubrir nuevas representaciones de la naturaleza” (Miller, 2001:292).

### **Relación entre ciencia y arte en la práctica contemporánea.**

Actualmente, la ultraespecialización resultante de la fragmentación cartesiana del conocimiento ha dejado de constituir el ideal a perseguir. El manejo de un determinado campo disciplinar se considera más bien un punto de partida desde el cual es posible establecer conexiones entre diversas áreas.

El físico cuántico Basarab Nicolescu (2007) se ha referido a la paradoja que representa para el mundo contemporáneo la relación inversamente proporcional que, a su modo de ver, existe entre la cantidad de información que se maneja actualmente y las posibilidades reales de comprensión de la misma. De no resolverse, tal contradicción estaría conduciéndonos a una creciente “babelización”, es decir, a una proliferación de discursos aislados, incomunicados. Para el mencionado autor, la alternativa a tal situación se encuentra en el ejercicio de la transdisciplinariedad, es decir, la búsqueda de la unidad del conocimiento que se requiere para la comprensión del mundo presente, *entre, a través y más allá* de toda disciplina.

Durante siglos, cada disciplina ha pretendido que el campo que se le ha asignado es inagotable. Ahora, desde la transdisciplinariedad, se considera que, si bien cada fragmento de conocimiento es válido, su campo de aplicación es restringido, requiere ser complementado. Hasta Descartes, la ciencia y el arte interactuaban, ambos se nutrían de forma recíproca y, por lo general, se reflejaban mutuamente. En nuestro tiempo, abundan los ejemplos de casos en los que la ciencia ha permeado al arte, pero... ¿qué se puede decir del caso inverso?

Isaac Asimov afirmó que, si los científicos se propusieran comunicar la información de un modo accesible para todos, la ciencia moderna no sería una caja cerrada ante la mirada de aquellos que no son científicos, del mismo modo que una sinfonía de Beethoven puede ser disfrutada sin que necesariamente se tenga que ser un compositor de música para ello (Asimov, 1985, p. 27). Su inquietud es loable; sin embargo, en ningún momento llega a mencionar la posibilidad de que la ciencia o los científicos se abran a interactuar con otras áreas del saber humano.

Los estudios acerca de la creatividad como condición cognitiva han demostrado que la integración de múltiples aspectos del conocimiento favorece el surgimiento de ideas excepcionales (Miller, 2001). En tal sentido, se exploran a continuación dos casos paradigmáticos, uno en el campo científico y otro en el estético, en virtud de que ambos marcaron puntos de quiebre que determinaron el inicio de la contemporaneidad en cada una de sus disciplinas.

En cuanto al campo científico, el personaje en cuestión es Albert Einstein, quien no sólo era físico, sino también músico y, además, compartía ambas actividades con su desempeño en una oficina de registro de patentes, lo cual le garantizaba su sustento (Ídem). Según Arthur Miller, Einstein "... tenía curiosidad por saber cómo desarrollan los niños su conocimiento del tiempo, que se aliaba con su interés por la naturaleza del pensamiento creativo" (Ídem, p. 224). Esta actitud, tal vez vinculada más a un comportamiento de tipo intuitivo, potenciada con sus conocimientos científicos y su profunda capacidad de razonamiento, le permitieron concebir la revisión radical que suponía la relatividad del espacio y el tiempo en el contexto científico de su tiempo.

La capacidad intelectual de Einstein contaba con sólidas bases científicas, complementadas con el manejo de conceptos estéticos y filosóficos que le permitieron captar la existencia de una realidad más allá de las percepciones sensibles.

Para Einstein los pensamientos eran el resultado de construcciones, en un proceso continuo de improvisaciones que se iban alojando en el inconsciente, donde el pensamiento creativo tiene un carácter esencialmente no verbal. Según su proceso

de pensamiento, primero surgían las imágenes visuales, y las palabras debían buscarse -laboriosamente- después, en una segunda fase (Ídem).

Precisamente ésta integración de los principios organizadores de sus inquietudes científicas con criterios estéticos, es decir, con las imágenes visuales de sus experimentos mentales, le llevaron a implementar un criterio totalmente fuera de lo común en el medio científico del siglo XX, ya que Einstein no proporcionó dato experimental alguno. Sin embargo, logró postular la existencia de las partículas, sin detenerse en el pequeño detalle de la dualidad onda-partícula (Ídem, p. 227), contradicción que hubiera detenido a cualquiera.

Revisando ahora el caso proveniente del campo estético, el creador del cubismo, Pablo Picasso, se mostró muy interesado en el problema de la percepción enfocada desde la ciencia y la manera como ésta realidad pudiera ser representada (Ídem, p. 114). Cualquier pista científica, matemática o tecnológica que le permitiera dar cuenta de la percepción global, integradora, no lineal, era acechada por él, siempre tratando de liberarse de viejas formas de pensar.

Por ello, la geometría no euclidiana y la cuarta dimensión constituyeron el detonante de los planteamientos que marcaron el surgimiento del cubismo en su obra:

“A la sugerencia de Poincaré en el sentido de que la cuarta dimensión se representara como una sucesión de escenas, Picasso añadió un ingenioso giro visual; colocar diferentes vistas en una escena, todas a la vez, de manera simultánea” (Miller, 2001:210).

Una nueva manera de descomponer las formas y el espacio había surgido del intento de los artistas cubistas de vincular la ciencia y el arte. Para Picasso, al igual que para muchos otros artistas, como Braque, Cézanne o Da Vinci, y más en nuestro tiempo YucefMerhi o Eduardo Kac, no hubo ninguna duda de que las revoluciones científicas y estéticas eran indisociables.

Durante todo el siglo XX de nuestra era, la información proveniente del ámbito científico influyó el desarrollo de las nuevas propuestas artísticas y el surgimiento

de lenguajes estéticos que buscaban dar cuenta de la creciente complejidad del mundo circundante. El concepto de lo plástico, referido específicamente a materialidad de la obra y a parámetros estéticos vinculados con lo bello, fue substituido por otros criterios, más relacionados con la inquietud de generar discursos críticos y reacciones, no sólo por afinidad, sino incluso por medio del shock y hasta del rechazo, a favor de la instauración de una nueva cosmovisión.

Diversos géneros que se incluyen en la categoría conocida como arte de los nuevos medios (videos, instalaciones, arte digital, hackeractivismo, net-art, entre otros...), están continuamente explorando la riqueza de posibilidades abierta gracias a la interacción entre arte y tecnología. Por su parte, el bioarte explora los territorios de la clonación y la manipulación genética en propuestas de tipo ético-estético ([www.ekac.org](http://www.ekac.org), s.f.). Mientras tanto, ¿qué ha ocurrido en el campo de la ciencia?

El filósofo de la ciencia Mario Bunge plantea el recorrido en un solo sentido, en el que la tecnología es nutrida por la ciencia:

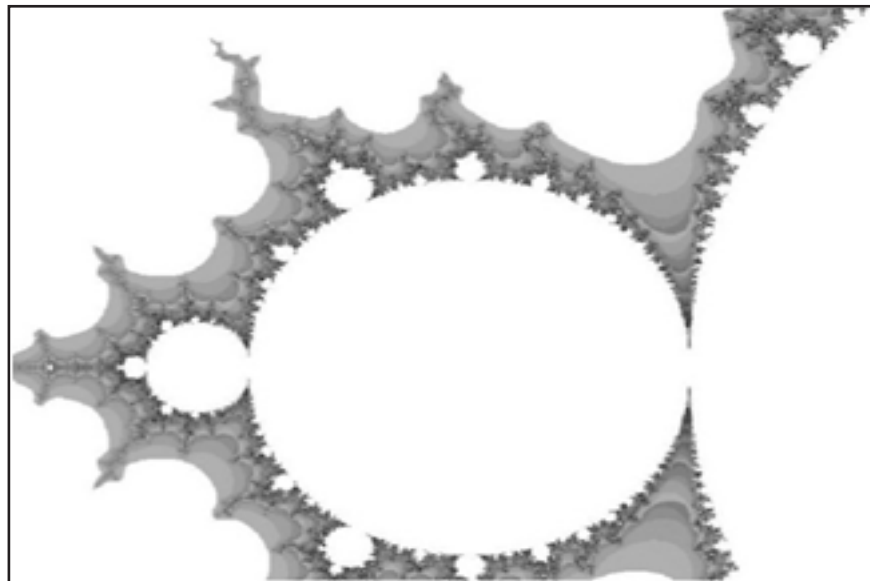
“La utilidad de la ciencias es una consecuencia de su objetividad: sin proponerse necesariamente alcanzar resultados aplicables, la investigación los provee a la corta o a la larga...Es cosa de los técnico emplear el conocimiento científico con fines prácticos, y los políticos son responsables de que la ciencias y la tecnología se empleen en beneficio de la humanidad” (Bunge, 1959:34).

Para Bunge, la tecnología es, de cierto modo, ciencia aplicada y si bien considera que en tal sentido ambas interactúan retroalimentándose mutuamente, niega igualmente la posibilidad de cualquier otro tipo de interrelación entre ellas (Ídem). Este autor elimina la más mínima posibilidad de apertura de la ciencia hacia alguna otra influencia que no sea comprobable de forma analítica y exacta, excluyendo las opciones que posibilitaran al conocimiento científico para servirse creativamente de alguna otra rama del saber humano.

Sin embargo, estas posibilidades han surgido de forma inevitable, tal y como lo demuestra el caso de los fractales, a partir de los cuales la matemática, sin

proponérselo, ha realizado importantes aportes al mundo del arte. La geometría fractal surgió debido a la ausencia de herramientas que permitieran describir matemáticamente las distribuciones irregulares, poniendo en evidencia que los capítulos más formales y austeros no son la única cara posible, sino que, por el contrario, éstas ocultaban otra cara, constituida por un mundo de inesperada belleza plástica.

El matemático Benoit Mandelbrot (1977) descubrió una estructura matemática que, si bien no encajaba con los patrones de la geometría euclidiana, reflejaba patrones de carácter irregular, presentes en la naturaleza. El resultado final de las extensas ecuaciones de Mandelbrot graficadas por un computador, fue una serie de imágenes de gran contenido estético, las cuales han sido descritas como “...nuevas formas de arte” (Ídem, p. 23).



Fractal. (Mandelbrot, 1977, p. 183)

Yendo aún más lejos, el mismo Mandelbrot reconoce la presencia de fractales no sólo en la naturaleza, sino también en diversas obras de arte realizadas a lo largo de la historia. Así, hace referencia a uno de los muchos dibujos de Leonardo Da Vinci, el cual representa el flujo de agua como superposición de remolinos de

tamaños diferentes, siendo reconocible en ellos la estructura fractal.

Un caso particular, que refleja una curiosa (y corta) apertura del mundo de la ciencia a servirse de elementos aportados por el campo del arte, lo constituye el avión B-117 de las Fuerzas Aéreas de los Estados Unidos, llamado Stealth Bomber, cuya estructura lo hace una escultura cubista en vuelo. El modelo fue diseñado con este criterio con la finalidad, satisfactoriamente lograda, de no ser detectado por radar alguno (Miller, 2001, p. 207). Curiosamente, las reseñas sobre el hecho son prácticamente inexistentes, incluso en internet, como si costara aceptar que el arte puede realizar aportes a las ciencias.



Stealth Bomber (<http://electrodes.files.wordpress.com>)

A más de un siglo de los acontecimientos que, desde la física, estimularon un cambio en la forma de concebir la realidad, resulta evidente que dichas revelaciones aún no han conseguido permear la mayor parte de los aspectos relacionados con la vida del hombre y su desenvolvimiento en el mundo contemporáneo.

### Conclusiones.

Si la dinámica actual requiere, por una parte, de la flexibilización de los límites disciplinares, y por otra, de una actitud individual más abierta a explorar lo desconocido, resulta imperioso estimular reflexiones y actividades conducentes a fomentar tales criterios, a fin de garantizar la evolución del conocimiento desde un diálogo abierto, oportuno y pertinente con la realidad del mundo contemporáneo.

Todo apunta a que la interdisciplinariedad sea la respuesta a la inquietud de fomentar la creatividad de forma cónsona con el medio académico en el que nos desenvolvemos. Nos dice Miguel Martínez Migueles (1992), investigador de la evolución epistemológica y sus implicaciones para la metodología de la investigación científica, que las disciplinas académicas aisladas son menos que adecuadas para tratar los problemas intelectuales y sociales. Apunta que la complejidad de la realidad con que nos enfrentamos a diario exige que se aplique el principio de la complementariedad, es decir que se transite el camino de la interdisciplinariedad, el cual es inherente a la realidad misma. Define así la interdisciplinariedad: "... es también parte de una evolución general del conocimiento, que emerge a través de un proceso tanto de diferenciación... como de fusión de perspectivas separadas en relaciones comunes y a veces nuevas" (p. 164). Y yendo más allá nos habla de la investigación transdisciplinaria como:

...constituida por una completa integración teórica... trascienden las propias disciplinas logrando crear un nuevo mapa cognitivo común sobre el problema en cuestión, es decir, llegan a compartir un marco epistémico amplio que les sirve para integrar conceptualmente los diferentes componentes de sus análisis (Martínez, 1992:168).

La realización de proyectos interdisciplinarios, la revisión curricular y programática, los cursos y actividades de actualización docente, pueden ser, entre otras, actividades que favorezcan la apertura hacia el ejercicio de la transdisciplinariedad en nuestro contexto académico.

“Aquí y allá se empieza a ver que el divorcio entre la cultura humanista y la cultura científica es desastroso para una y para otra, pero quienes se esfuerzan por ir y venir entre una y otra son marginalizados y ridiculizados. Aquí y allá, se empieza a poner en cuestión el reino de los expertos y tecnócratas, pero no se pone en cuestión el principio de hiperespecialización que los produce y los reproduce” (Morin, 1992:241).

### Bibliografía.

Asimov, Isaac (1985). *Introducción a la ciencia I. Ciencias Físicas*. Madrid: Orbis.

Bunge, M. (1959). *La ciencia su método y su filosofía*. Buenos Aires: Eudeba.

Capra, F. (1996) *El Punto Crucial. Ciencia, sociedad y cultura naciente*. Barcelona: Integral

Edwards, B. (1994) *Aprendiendo a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona: Urano

Freire, C. (2006) *Arte Conceitual*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor

Fialho, A. (2006) *Relato da Palestra de Nicolás Bourreaud, Seminario Internacional Trocas*. Consultado en Octubre de 2009 en [http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event\\_pres/simp\\_sem/semin-bienal/bienal-trocas/trocas-doc/copy\\_of\\_conf1](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-trocas/trocas-doc/copy_of_conf1)

Lacasella, R. (2000) *La Creatividad: Evolución de una línea de investigación*. Caracas: Universidad Central de Venezuela

López, J. (2007) *Un estado de encuentro*. Consultado en Junio de 2009 en [http://www.lanacion.com.ar/Archivo/nota.asp?nota\\_id=897684](http://www.lanacion.com.ar/Archivo/nota.asp?nota_id=897684)

Mandelbrot, B. (1977). *The fractal geometry of nature*. New York: W.H. Freeman and Company

Martínez, M. (1997) *El paradigma emergente. Hacia una nueva teoría de la racionalidad científica*. México: Trillas

Miller, A. (2001). *Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Barcelona: TusQuets Editores

Morín, E. (1992). *El método IV: las ideas*. Madrid: Cátedra.

Nicolescu, B. (2007) *Transdisciplinariedad. Una nueva visión del mundo*. Consultado en octubre de 2009 en <http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/espagnol/visiones.htm>

Ramos, M. (2001). *Armónico-Disonante. Reflexiones sobre Arte y Estética*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello

Schaeffer, J. (1993) *El Arte de la Edad Moderna*. Caracas: Monte Ávila.

Schechner, R. (2000) *Performance. Teoría y Práctica Interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires

Yeregui, M. (2009) *Arte y Transdisciplinariedad*. Consultado en Enero de 2010 en <http://arte.universiablogs.net/tag/transdisciplinariedad/> Wilhem, R. (Trad.) (1982) *I Ching. El Libro de las Mutaciones*. Buenos Aires: EDHASA

Zukav, G. (1991) *La Danza de los Maestros del Wu-Li*. Madrid: Gaia





**Arte y ciencia:  
psicometría y **no** localidad.**

**Alastair Beattie y Gianfranco Spavieri.**

Universidad de Los Andes-Venezuela.

### **Resumen.**

En las últimas décadas ha surgido una gran variedad de ensayos y textos interdisciplinarios que intentan conciliar la presunta separación entre las ciencias y las humanidades. Habría que discutir si se trata de una escisión real o de una acción ficticia de la mente que intenta organizar los conceptos y ordenar las percepciones.

### **Contenido.**

Tradicionalmente, las ciencias investigan el mundo físico, la naturaleza, el cuerpo humano y sus características y propiedades naturales. Las humanidades se relacionan con las actividades psíquicas del ser humano, específicamente con los sentimientos, como bien demuestran las innumerables obras de la literatura, la música, el arte y la filosofía.

Suponiendo que esta separación exista, nos atrae concebirla como un abismo delimitado por dos bordes. En uno de ellos residen las ciencias y en el otro las humanidades. Justo en el medio del abismo queda suspendida la psicometría. Este enfoque artístico y científico, que refleja bien definidos los matices interdisciplinarios, intenta establecer lazos con elementos de un borde y del otro.

Uno de los fines de la psicometría, que muchos podrían considerar como presunción, es que estos lazos, después de oportunos refuerzos, puedan considerarse como la formación de un puente, por lo menos virtual, entre los dos bordes. Otra finalidad, o consecuencia, es que se podría estimular la curiosidad de un bando hacia las imágenes y visiones del otro bando, y viceversa. Además, en nuestro intento de definir lo que es el enfoque psicométrico se espera esbozar con más claridad los elementos de los bordes, hasta ahora confusos, que presumiblemente representan las fronteras del conocimiento.

Para establecer los lazos antes mencionados, el enfoque psicométrico utiliza ideas y conceptos de las ciencias y las humanidades, cuyos contenidos forman una trama que puede llegar a plasmar y concretar la psicometría.

El concepto científico que creemos ilustra y sustenta el enfoque psicométrico es la no localidad cuántica. Para introducir brevemente este concepto poco familiar, consideremos el flujo de un río donde el agua corre mansa y apacible con apenas unas pequeñas olas en su superficie. Al lanzarse una piedra al centro del río podrán observarse otras olas concéntricas que se desplazan desde el lugar del impacto de la piedra. Estas olas interfieren con las pequeñas olas previas creando lo que se

denomina un patrón de interferencia, fácilmente visible por parte de un observador en la orilla del río. La parte interesante, que tiene que ver con el concepto de la no localidad, es que existen en la naturaleza sistemas o condiciones físicas en las que se llega a producir el efecto de olas concéntricas sin que nadie haya lanzado piedra alguna. Entonces, para aclarar la noción de no localidad, consideremos lo que podría ser equivalente a esta metáfora del río pero en un nivel distinto, el del mundo microscópico de las partículas en movimiento, o regresemos al incipiente universo macroscópico en evolución, donde las leyes de la mecánica cuántica son más evidentes.

Es precisamente en este mundo microscópico o cuántico donde los físicos pudieron observar que existen ríos o, mejor dicho, sistemas físicos —como el universo incipiente en evolución— en los cuales se manifiestan efectos análogos al de las olas concéntricas sin que nadie haya lanzado piedra alguna. En este caso se dice que estamos en presencia de un efecto no local porque no hay piedra que actúe localmente en un punto específico del río y, como se explicará más adelante, es más bien global, u holístico, porque el efecto surge de la interacción de todos los componentes del sistema físico en su conjunto (el todo que es más de la suma de las partes).

El tema de la fragmentación del estado holístico existe en la historia mítica de todas las culturas. En el occidente, los mitos antiguos de Egipto, Grecia y las regiones semíticas que hoy en día incluyen a los países de Irak e Israel, nos hablan de grandes divisiones y poderes del cisma. Opuestos a la visión integral surgen los conceptos del dualismo y la lucha entre las grandes fuerzas antagónicas de la oscuridad y la luz. La primera filosofía lógica y responsable de naturaleza científica es la de los antiguos griegos, quienes comienzan a explorar las ramificaciones del dualismo en todos los dominios del pensamiento y de la experiencia óptica. Su filosofía llega a la conclusión de que el mal no existe como principio universal, y que la oscuridad como metáfora es solamente una etapa inferior del entendimiento.

Desde los tiempos clásicos, las culturas de Europa y Asia operan en las dimensiones de la probabilidad. El acontecimiento no existe como *fait accompli*, más bien es una clase de hipótesis flotante que ofrece la oportunidad de percibir aspectos

congruentes de una situación, siendo ésta delineada por quienes comparten su creencia en las mismas virtudes y disciplinas. El filósofo George Berkeley empieza a acercarse a las puertas de la percepción psicométrica con su concepto de *esse est percipere*, que puede ser entendido como una clase de proyección mental de las ideas holísticas.

Podemos decir que las imágenes producidas en la imaginación son similares a las de un objeto proyectado por las ondas láser en hologramas. La imaginación genera imágenes y forma situaciones mentales hipotéticas de la misma manera en que el láser por medio de las ondas producidas por la luz del rubí forma imágenes físicas en tres dimensiones. La mente individual o de grupo puede ser enfocada en los acontecimientos psíquicos o la psiquis colectiva como podemos ver en la filosofía de la mente de Hegel.

Hoy en día, la inteligencia artificial ofrece lo que se llama un *runningscand* cualquier situación actual o hipotética y produce modelos de acontecimientos que pueden ocurrir dentro de cualquier campo dado. Sin embargo, a pesar de todos los avances de la tecnología cibernética que el ingenio produce, la mente individual o de grupo es siempre más sutil que cualquiera de las variables de un programa de computación. El reto que confronta la comunidad internacional en el siglo XXI ya no es la falta de difusión de la información, sino la necesidad de que ésta sea comprendida y aplicada.

Eminentes científicos contemporáneos como Roger Penrose y renombrados escritores de éxito como Fritjof Capra y Rupert Sheldrake, han utilizado la no localidad para explicar el origen físico de la conciencia y relacionarla con el holismo. El holismo es un concepto mítico. Durante siglos, las funciones de los chamanes y curanderos han sido interpretadas y aceptadas en el ámbito de las figuras y espacios imaginarios del mito. La psicometría se enlaza con los temas de curación y los trata desde una visión holística que relaciona las enfermedades del cuerpo con el desorden mental y los aspectos psicológicos colectivos.

Por otra parte, ha quedado claro en la literatura científica y holística que la ciencia moderna se ha estado alimentado en el pasado y sigue alimentándose del mito y sus imágenes. El cine y la literatura espiritual popular de la cultura mundial se apropian de las tradiciones holísticas de la India y China. Algunos fragmentos de los conceptos clásicos del budismo y el taoísmo son reflejados en los medios de comunicación en todas partes del mundo.

En consecuencia, la ciencia moderna no solamente basa muchas de sus hipótesis en conceptos mitológicos, sino que en sí misma se ha transformado en un poderoso mito.

Dado que el mito y el holismo se relacionan con el arte psicométrico y por ser el mito un componente del método científico, la presente investigación intenta evidenciar un profundo y creciente vínculo entre la psicometría y la ciencia.

El objeto del psicometrista, o más bien el campo de su interés, son los mundos del mito y el arte existentes o en proceso de ser creados, la matemática y la música que nunca ha sido escuchada. El psicometrista busca alcanzar estos mundos superiores que, al igual que las esferas de la libertad y la felicidad a las cuales el *homo sapiens* aspira, no siempre son accesibles. Es evidente que estos mundos superiores deberían desearse con la misma intensidad con que se desea la vida y su continua transformación.

**Bibliografía:**

Beattie, Alastair - Spavieri, Gianfranco (2009). *Psicometría – La percepción intuitiva en el arte y las ciencias*. Mérida, Venezuela, Consejo de Publicaciones, Universidad de los Andes. 252 p

Beattie, Alastair (2000). *Mente y materia: Ensayos sobre la variedad de la percepción*. Mérida, Venezuela. Casa Blanca. 230 p

Berkeley, George (1947). *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge (1710)*, en *Man and Spirit*. New York. Random House. pp. 231-340.

Penrose, Roger (1995). *Shadows of the Mind*. Londres, Vintage. 457 p.

Penrose, Roger (1989). *The Emperor's New Mind*. Londres. Vintage. 602 p.

Sheldrake, Rupert (1995). *Seven Experiments that Could Change the World*. Reading, R.U. Cox & Wyman. 269 p.

Spavieri, Gianfranco (1995). *Derivation of the quantum effects of the Aharanov-Bohm type from the classical Hamilton-Jacoby theory*. New Jersey. Hadronic Journal, Vol. 18. pp. 50-57.





**Arte** y escritura:  
**tres** aproximaciones.

**Chemané Arias Rodolfi.**

Becario académico del Departamento de Teoría e Historia.  
Facultad de Arte. Universidad de Los Andes.

## Resumen.

En el escrito se exploran algunas relaciones entre la escritura y las artes bajo tres temas o categorías. El primero de ellos concierne al carácter plástico y lúdico del lenguaje: a través de ejemplos, el habla cotidiana y la escritura son mostrados como juego y creación. La poesía, un arte, concentra ambas cualidades del lenguaje. El segundo tema aborda la escritura como oficio y su afinidad con las artes a través de ese particular aspecto. Presenta, igualmente, las transformaciones de la escritura como destreza, especialmente luego de la imprenta. En el tercer tema se indican ciertas relaciones entre arte y escritura a partir del Renacimiento, a fin de mostrar cómo el arte moderno, y la teorización sobre el arte (crítica, historia y teoría) son inseparables y responden a procesos del pensamiento crítico relacionados con la escritura, generalizados a través de la imprenta. Finalmente se presentan algunas ideas en torno al hecho de escribir acerca de arte, sus condiciones e implicaciones.

## Palabras clave:

Escritura, artes, juego, oficio, pensamiento crítico.

### Contenido.

Como miembro del Comité organizador del “I Encuentro de Investigadores de la Facultad de Arte: La investigación en las áreas creativas.” desde un primer momento me sentí en el deber de presentar una ponencia para el evento. Las razones para hacerlo eran poderosas (contar con público para comentar algunas ideas, lograr una publicación), pero podía ignorarlas. Luego pareció más adecuado presentar algo. Sin embargo, sólo podía tratar con propiedad alguna de las investigaciones que he realizado, y ninguna de ellas parecía pertinente al tema de la investigación como elemento del proceso creativo. Una tarde, en mi nueva casa todavía en construcción, me quedé dormido entre dos inquietudes: una, que podía hacer para que algunos de mis nuevos vecinos dejaran de llevarse cosas de mi casa; y dos, qué poder decir acerca de “la investigación en las áreas creativas”. Al despertar tenía en mente una serie de ideas acerca de la escritura. Se trataba, con más propiedad, de un manojito de disuasivos dirigidos a lo que percibo, quizá por error de perspectiva, como una incomprensión hacia la lectura y la escritura como aliados de la creación, cuando no procesos creativos por sí mismos. En la noche, luego de revisar las frases apuntadas, noté que podían agruparse bajo tres categorías.

Este escrito plantea entonces tres aproximaciones a la escritura como una de las “áreas creativas” o, para decirlo con el título de la ponencia, tres aproximaciones a la relación entre “arte y escritura”. Aunque las palabras que conseguí para nombrar estas tres categorías o temas no me satisfacen totalmente, he decidido dejarlas tal como las escribí esa noche.

### Primer tema: Carácter plástico y lúdico del lenguaje.

En la biografía de un pintor victoriano hoy olvidado, Chesterton acota, en la traducción de Borges (1974/1999, p. 66): “El lenguaje es un hecho artístico, no científico; lo inventaron guerreros y cazadores y es muy anterior a la ciencia”. Subraya Chesterton que la lengua no es un instrumento confiable, como el teodolito o la cámara, sino

una cosa poética y peligrosa como la música o el fuego<sup>1</sup>. Es decir, el lenguaje es “plástico y lúdico” de modo originario, no por añadido, y tal carácter está presente, desde luego, en las lenguas que hablamos y escribimos hoy en día: apodos, palabras y frases de doble sentido, preguntas que disfrazan órdenes y amenazas, chistes, adivinanzas, canciones, insultos, juegos infantiles, son su despliegue. El habla cotidiana es lúdica y quizá uno de los placeres de toda persona sea jugar con las palabras, aunque no lo haga de manera totalmente consciente. Tal conciencia la podemos encontrar en los escritores, desde los llamados poetas populares hasta novelistas y ensayistas. Tomando un ejemplo, el poema de *Florentino y el Diablo* es un duelo de ingenio y de palabras, éstas son el cuerpo de aquél.

José Martí, periodista, crítico de arte y poeta, escribió:

“Hay algo de plástico en el lenguaje, y tiene él su cuerpo visible, sus líneas de hermosura, su perspectiva, sus luces y sombras, su forma escultórica y su color, que sólo se perciben viendo en él mucho, revolviéndolo, pesándolo, acariciándolo, puliéndolo. En todo gran escritor hay un gran pintor, un gran escultor y un gran músico” (Martí, 1989:409).

Las palabras tienen cuerpo, color, peso, textura. Para mostrarlo, bastará un par de ejemplos. Podemos comenzar con un fragmento de *El Siglo de las Luces* de Alejo Carpentier:

“y sin que la idea de la muerte acabara de hacerse lúgubre a bordo de aquella barca que cruzaba la bahía bajo un tórrido sol de media tarde, cuya luz rebrillaba en todas las olas, encandilando por la espuma y la burbuja, quemante en descubierto, quemante bajo el toldo, metido en los ojos, en los poros, intolerable para las manos que buscaban un descanso en las bordas” (Carpentier, 1969/1980:9).

---

1 For the truth is that language is not a scientific thing at all, but wholly an artistic thing, a thing invented by hunters, and killers, and such artists long before science was dreamed of. The truth is simply that the tongue is not a reliable instrument, like a theodolite or a camera. The tongue is most truly an unruly member, as the wise saint has called it, a thing poetic and dangerous, like music or fire (Chesterton, 1904, pp. 44-45)

El ritmo de la frase y el juego de aliteraciones producen el efecto del sol abrasador y el vaivén de la barca. Frases de este tipo son propias de novelistas y cuentistas. Sorprende encontrarlas en escritores más bien académicos, como Mariano Picón Salas, de quien podemos tomar: "Geológica y antropológicamente, América merece aquel epíteto de "Nuevo Mundo" (Orbe Novo) que le diera, en su elegante latín humanista, Pedro Mártir de Anglería, al informar al mundo culto del Renacimiento la sorpresa del hallazgo" (1944/1982:21). Objetivamente, es posible transmitir el mismo dato sin el "elegante latín humanista", "la sorpresa del hallazgo", el inciso "Orbe Novo" o el mote de culto al Renacimiento. Lo que cuenta académicamente son los datos geológicos y antropológicos que presenta Picón Salas luego del pasaje citado para apoyar la eventual conveniencia del nombre Nuevo Mundo.

Los recursos pueden ir en dirección opuesta, hacia la concisión, como en el caso del poeta colombiano Gustavo Adolfo Garcés: "la antena que trae/ las noticias de la guerra/ está llena de pájaros" (Beltrán Castillo, 2008:41). Toda una civilización puede dirigir su expresión literaria en ese sentido, como en el caso del Japón.

Especialmente, en la poesía se concentra lo que hemos expuesto acerca del lenguaje, su rostro de juego, su plasticidad. De ella ha dicho un poeta inglés que es más afín a las otras artes, a pesar de la diferencia de medios, de lo que es a la prosa didáctica o cualquier otro tipo de prosa (Lings, 2002:9). En castellano, los poetas españoles del siglo XVII y los latinoamericanos de finales del siglo XIX son quienes han llevado hasta los extremos las posibilidades plásticas y lúdicas del lenguaje. En el segundo y tercer tema citaremos algunos de ellos.

### **Segundo tema: La escritura como oficio.**

La escritura era y es un oficio, un *ars*, un saber hacer, en todas sus formas. El periodista, el académico, el novelista o el poeta, escriben bajo técnicas y procedimientos determinados por el medio: sobran los manuales, incluso de poesía. La escritura no nace con este tipo de escritores. En un primer momento, y durante milenios, hubo escribanos, amanuenses, copistas y calígrafos. Ya que toda

persona practicaba un oficio, el escritor era aquel que tenía la destreza particular de poner las palabras por escrito, fuese en documentos legales o cartas de amor; arte que muy pocos practicaban, poco útil a la vida de los hombres, pero esencial para la vida de las civilizaciones. Sin él no conoceríamos la poesía de Góngora o los Cinco Clásicos del confucianismo; sin él no habría sido posible recoger impuestos a toda la población de las riberas del Nilo. Un tipo especial de escribano es el calígrafo, quien atiende no sólo a la belleza de los sonidos y los sentidos, sino a la belleza de los caracteres. En la antigua China los pintores de paisajes eran también poetas y calígrafos. En el mundo islámico hubo escuelas de calígrafos y la caligrafía era, junto con la arquitectura, el arte de mayor importancia (Burckhardt, 2000). La imprenta hará desaparecer gradualmente al escribano y al calígrafo para dar paso al escritor y al diseñador tipográfico, al difundir entre cada vez más personas las habilidades complementarias de la lectura y la escritura.

Ésta última, en concreto, realiza una operación muy extraña sobre el lenguaje: lo fija, vuelca al mundo estático del espacio de la página la naturaleza dinámica del habla en el tiempo. Esta fijación, que salva a las palabras del olvido, es, sin embargo, una forma de muerte: el escrito vive solo cuando es leído y para la inmensa mayoría de las personas, de más está decirlo, el mundo es más real que las palabras escritas, las cuales, como denunció Platón, no responden preguntas ni replican argumentos (Ong, 1987:82). Existe de hecho una identificación psicológica entre la escritura y la muerte, la encontramos en la frase del Nuevo Testamento: "La letra mata, mas el espíritu vivifica" (2 Corintios: 3,6), o en la costumbre de colocar hojas o flores frescas a marchitar entre las páginas de los libros (Ong, 1987:84). En castellano, los versos que escribiera Quevedo apuntan a esa relación: "Retirado en la paz de estos desiertos,/ con pocos, pero doctos libros juntos,/ vivo en conversación con los difuntos,/ y escucho con mis ojos a los muertos". Leer, la operación complementaria a escribir, es hablar con los muertos, retirado, en soledad.

### **Tercer tema: La escritura y las artes.**

Con toda certeza los primeros artistas modernos de América Latina son los

modernistas, claro está, mas no por el nombre, sino por el agudo carácter crítico y autoconsciente del grupo. Esta bandada de escritores dominaba con erudición filológica toda la tradición literaria de Occidente y estaba muy bien informada de lo que ocurría en literatura, pintura, escultura, filosofía y música tanto en Europa como en los Estados Unidos. Desde luego, no desdeñaron el mundo indígena y prehispánico, ni lo que llegaron a saber de Oriente a través del arte europeo de la época. Todo en sus poemas, ensayos, artículos, cuentos y novelas, sensibleros y efectistas en la superficie, era producto de un diálogo, una reelaboración consciente de la enorme tradición cultural mencionada. Para muestra, baste un poema de Rubén Darío:

*Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,  
botón de pensamiento que busca ser la rosa;  
se anuncia con un beso que en mis labios se posa  
al abrazo imposible de la Venus de Milo.*

*Adornan verdes palmas el blanco peristilo;  
los astros me han predicho la visión de la Diosa;  
y en mi alma reposa la luz como reposa  
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.*

*Y no hallo sino la palabra que huye,  
la iniciación melódica que de la flauta fluye  
y la barca del sueño que en el espacio boga;*

*y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,  
el sollozo continuo del chorro de la fuente  
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.*

Este extraño poema es un soneto, que ha sido escrito, no en endecasílabos, verso por excelencia de los sonetos italianos y castellanos, sino en la adaptación del verso alejandrino francés que hicieron los poetas modernistas a la lengua castellana. Hay numerosas alusiones a elementos que eran ya coordinadas en la cultura

artística y literaria: la Venus de Milo, la Bella Durmiente, la astrología, la fuente, el cisne, la flauta, la barca, etc., todo teñido de un erotismo de nuevo cuño y un aire de intimidad. El tema del poema es, nada menos, la creación artística. El lugar de reflexión sobre la creación poética es la propia poesía. A pesar de los amplios repertorios que ofrecen la iconografía cristiana y el lenguaje clásico, el tema central del arte a partir del Renacimiento es el arte: su historia, sus técnicas, sus procedimientos de representación. Esta operación crítica y refleja se despliega en la propia obra de arte, y, simultáneamente, en los escritos de teoría, crítica e historia: los tratados de Alberti y Vasari, artistas que también fueron teóricos e historiadores del arte.

A mi modo de ver, las vanguardias, casi 400 años después del Renacimiento, conformarán la siguiente generación de artistas que asumirá de modo consciente y hasta las últimas consecuencias el carácter reflejo del arte moderno. Las vanguardias son un gigantesco laboratorio de procedimientos y técnicas. Las propias obras y la acción creadora son las formas de autoanálisis e investigación, pero también los textos teóricos son espacio para el análisis: los manifiestos, a cargo de los poetas la mayor parte de las veces. Los escritos de Paul Klee, Kandinsky, Moholy Nagy y muchos artistas que pasaron por el Bauhaus suceden o acompañan el hacer: quizá la tarea de instruir les llevó a la escritura. Los grandes arquitectos del llamado "Movimiento Moderno" nunca dejaron de publicar catálogos, artículos, libros y manifiestos, en un esfuerzo por dar a conocer sus ideas acerca del arte y la sociedad. En nuestro país, Alejandro Otero, Carlos Cruz Diez, Carlos Raúl Villanueva, por mencionar algunos, han sentido la necesidad de escribir.

Se me ocurren dos razones válidas por las que alguien puede escribir acerca de arte, sea el propio artista, un crítico o un académico. La primera se desprende de lo ya comentado: desde el Renacimiento y la imprenta el pensamiento crítico racional se vuelca sobre todo tema posible -no solo sobre la teología- y tal actividad crítica debe escribirse a fin de ser difundida y universalizada. La escritura obliga al escritor a ordenar el pensamiento y afinar las ideas, la lectura conduce al análisis: sin la difusión de tales procesos a través de la imprenta, es difícil imaginar la libertad de pensamiento y el pensamiento crítico tal como las conocemos y practicamos.

La segunda razón es anterior a ésta, temporal y jerárquicamente. En el libro del Génesis, Dios da al hombre dos tareas: la primera es cultivar el jardín del Edén; la segunda, darle nombre a las criaturas (Génesis: 2, 15-20). En el Popol Vuh, los dioses destruyen los primeros seres creados porque no hablan. Estos relatos señalan y dicen sin decir que el ser humano se define por la posibilidad y la necesidad de formular el mundo y el pensamiento en palabras: nombrar, hablar. Sin palabra no hay humanidad.

Para finalizar, un llamado a quienes escriben. En lo personal, entiendo la labor del teórico, el historiador y el crítico de arte como una exégesis, una interpretación, un comentario, un intento de acercarse y acercar a la obra, lo cual implica una enorme responsabilidad. Lo que se escribe acerca de la obra de arte debe dar cuenta de la obra, hacerle justicia, pero en otro código, el de las palabras escritas con fines de análisis y comprensión. El escrito sobre arte debe, por sus propios medios, intentar aproximarse al calibre teórico y estético de la obra: no se puede escribir chapucerías acerca de algo que nos conmueve y si no nos conmueve, es mejor no escribir nada.

## Bibliografía.

- Argan, Giulio Carlo. (1975-1977). *Arte Moderno: 1770-1970*. Valencia: Ed. Fernando Torres.
- Beltrán Castillo, Iván (comp.). (2008). *Antología de la poesía colombiana*. Caracas: Fundación Editorial el Perro y la Rana.
- Borges, Jorge Luis. (1974/1999). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Burckhardt, Titus. (2000). *Principios y métodos del arte sagrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor.
- Carpentier, Alejo. (1969/1980). *El Siglo de las Luces*. Barcelona, España: Editorial Bruquera.
- Chesterton, G. K. (1904). *G.F. Watts*. Chicago-New York: Rand, McNally & Company.
- Lings, Martin (2002). *Collected Poems*. Cambridge: Archetype.
- Martí, José. (1989). *Obra Literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ong, Walter. (1987). *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Picón Salas, Mariano. (1944/1982). *De la conquista a la independencia*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rosenblat, Ángel. (1969). *La primera visión de América y otros estudios*. Caracas: Departamento de Publicaciones. Ministerio de Educación.



Para una **cinemática** del  
**paisaje.**

Adalaura Díaz y Rocco Mangieri.

Universidad de Los Andes

## **Resumen.**

La apreciación y el interés del tema paisajístico por tantas y tan distintas disciplinas no es más que innegable. La arquitectura, las artes cinematográficas, visuales y plásticas por su parte han tratado el tema desde hace tiempo. Los avances de cada una de estos campos disciplinares, la geografía cultural y tantas otras, inspiran la presente investigación que pretende incluir una disciplina más a esta lista: la semiótica. Desde sus inicios con Saussure y Peirce, y su posterior consolidación como ciencia de estudio de la producción del sentido y de la comunicación, ha venido incluyendo como objetos tipos de textos dotados de diversas materialidades y percepciones, y por cierto menos estructurados. Es a través de este *background* que nace la propuesta de diseñar un modelo analítico-interpretativo para el paisaje. Un modelo interdisciplinario que tiene dos sentidos: de partida, es un modelo analítico y una guía de producción de signos, una guía de “intervención-comprensión” del paisaje para el diseño paisajístico. La idea es entender el *sistema semiótico* con el que el hombre construye e interpreta el paisaje sobre todo a través del *movimiento* y los *dispositivos de mediación icónica y cinematográfica*, para luego poder usarlo en el posible trazado de soluciones paisajísticas coherentes con el texto-paisaje.

## **Palabras clave:**

Semiótica, paisaje, recorrido, cinematografía, movimiento.

### 1. Paisaje, texto, movimiento, discurso.

La idea de estudiar el paisaje en un modelo que entrelaza la arquitectura y los *dispositivos cinemáticos* con la semiótica y otras disciplinas de las artes visuales, toma inspiración, por un lado, en las experimentaciones del tipo “arquitectura-paisaje” o “arquitectura-terreno”, llevadas a cabo por oficinas de arquitectura contemporánea como FOA, Ábalos y Herreros y Plasma Studio. Por otro lado, en la curiosidad por saber de qué manera es reconstruido el paisaje por la gente a través de los dispositivos y procesos de captura y reproducción audiovisual, en los cuales *el movimiento del cuerpo en el espacio-tiempo* transitado es fundamental. Todos estos intentos se orientan también hacia lo que se ha denominado como la “construcción de lo natural” y de las herramientas de diseño que permiten incorporar mucha más información pertinente a un proyecto de arquitectura-paisaje, incrementando la posibilidad de insertarse en la naturaleza en forma orgánica. No se trata de referirse exclusivamente a las “intervenciones” en sentido estricto o neutro sobre el paisaje natural, sino más bien de *hacer paisaje*, donde más que aplicar un *blur*, desvaneciendo las diferencias entre las configuraciones percibidas, las arquitecturas, los dispositivos icónicos y paisaje, se busca más bien eliminar las diferencias radicales entre lo natural y lo artificial.

Pero para poder hacer esto necesitaríamos comprender los *lenguajes y textualidades* sociohistóricas y fenomenológicas a través de las cuáles el paisaje está escrito y re-escrito, o por medio de los cuales es *interpretado* por el hombre y sus culturas locales, para luego entonces proceder a comunicarnos. De este modo se hace pertinente la *mirada semiótica*, en cuanto campo abierto disciplinar orientado al estudio de la producción del sentido y la interpretación de los signos.

Podríamos acercarnos *semióticamente* al paisaje desde muchas perspectivas. Desde la mirada de A.J.Greimas, el *texto-paisaje* se conformaría fundamentalmente a partir de procesos de *construcción intersubjetiva* y fenomenológica entre dos figuras narrativas (el ser humano y el paisaje como actores y actantes del entorno global) que producen sentido a través de una interacción de modalidades y enunciaciones: el observador-lector que en principio mira-interpreta el paisaje a través de las

*pregnancias y emergencias* naturales que progresivamente lo incluyen como *sujeto de un relato*.

Desde el punto de vista de la semiótica de Charles S. Peirce y de Umberto Eco, la *semiosis ilimitada del paisaje* se produce por el hecho de que el sistema de signos que conforman el texto-paisaje significa siempre algo para alguien y se coloca en lugar de una cadena de interpretaciones cuasi-infinitas. Por otra parte, además de constituir un relato o estratificaciones de relatos, el paisaje responde a *unidades culturales* de origen socioindividual que se activan en esa *semiosis* interpretativa. Otros sostienen que el paisaje puede considerarse como texto en cuanto tiene un carácter fundamentalmente *narrativo* (Turri, 2000), es decir, ligado a procesos en los cuales los *observadores-habitantes-viajeros* deben comportarse como posibles sujetos que integran relatos de diversa naturaleza significativa (visual, literaria, filmica, autobiográfica, etc.).

Constituido entonces el paisaje como *texto*, el mismo se hace susceptible de análisis *narrativos, interpretativos o componenciales*, sin embargo, los modelos desarrollados en las tendencias fundacionales actuales no sólo son poco identificables de acuerdo con una tendencia única y universal, sino que forman parte de las hibridaciones experimentales que intentan aprovechar las virtudes y ventajas de cada uno de los enfoques anteriores (como en Greimas, Lotman, Pierce, Eco y otros).

Pero el paisaje es algo más complejo que un texto narrativo visto solamente desde el código de la escritura lineal-occidental. Es en principio *multilineal* o incluso *irrepetible* (en cuanto experiencia de los sujetos confabulados con su interacción signica), lo que lo hace más parecido a un *hipertexto*, un *intertexto* y un *palimpsesto*. El paisaje es como una retícula intertextual abierta y en el cual no necesariamente debe estar contenido un yo narrante. Los lectores-productores del texto-paisaje tienen casi siempre una amplia posibilidad de elección y ensamblaje del texto. Según esto, el paisaje surge como texto en el momento en que la *semiosis* actúa sobre la información perceptiva inicial desencadenando el flujo interpretativo. Un flujo de signos que se remite y se reproduce a nivel de los sentidos y sus relaciones corporales y afectivas. De esta manera, el autor del texto paisajístico es el propio

lector y es en este proceso de lectura que la información recibida a través del estímulo se hace signo. En palabras de Eco y retomando las ideas fundamentales expuestas en su “Lector in fábula”, el lector-perceptor del paisaje debe *cooperar discursivamente* en el uso-lectura del texto-paisaje para ir cerrando y abriendo los cerrojos interpretativos que el texto le ofrece (Eco, 1980). Es por esto que todo trozo-segmento-unidad o pieza de paisaje pide-requiere de *competencias enciclopédicas* para poder confabularse con él.

Efectivamente, en el texto paisajístico pueden prevalecer los signos no intencionales que, como expusieramos antes, son signos en cuanto son leídos por un actor y agente semiótico. Pero esto no quiere decir que un paisaje está formado únicamente por este tipo de signos, aunque prevalezcan, sino se entremezclan con otros en una *estratificación socio-histórica* que lo van formando y transformando.

Una *semiótica del paisaje* desde este punto de vista es, irrevocablemente *multi-sensorial e inter-subjetiva*. Multi-sensorial en el sentido de que trata de incluir todos los sentidos receptores de estímulos, formando una suerte de *sinfonía perceptiva*; e *inter-subjetivo*, puesto que, en tanto unidad cambiante y llena de vida, el paisaje *reacciona* ante nuestra presencia, formando un *vínculo* en el que el espectador ya no es el único actor. Comenzamos así el camino hacia al diseño del modelo.

## **2. Los Componentes de un modelo Semiótico del texto-paisaje: sujetos y objetos del paisaje.**

El paisaje resulta cuando menos de la *interacción de dos agentes semióticos*; un *sujeto*, que es un actor en el sentido del personaje y del actante, “cuya naturaleza depende de la *acción en que se inscribe*” (Greimas y Courtés, 1982); y un *objeto*, que se convierte también en un sujeto, en el sentido de que posee y emana cualidades y también es capaz de ser *investido de roles sintácticos, temáticos y pasionales*.

En otras palabras, además del sujeto observador-perceptor del cual el paisaje es objeto (de admiración, de sorpresa o temor, por ejemplo), ese mismo paisaje se hace

sujeto, en el sentido en que *pone en discurso* elementos definitorios y distintivos por un lado, y por el otro, interactúa con el sujeto en cuanto no sólo se presenta frente a él sino que cambia su configuración y es modificado por la presencia de aquél y por la dinámica propia de la percepción visual y estética. El texto paisajístico es, de nuevo, un *texto intersubjetivo*.

El Sujeto se relaciona con el paisaje de varias maneras, en principio en dos de ellas. Lo lee de manera fenomenológica, concibiéndolo en seguida como un *enunciado narrativo* o lo interpreta como una *unidad enciclopédica*, en cuyo caso se le concibe como una enciclopedia material de *capas de signos* a explorar. Tanto es así que muchas veces podemos incluso hablar de una fuerte *homología* entre el *significante* típico de las capas geológicas o naturales superpuestas y el *significado* cultural del *tiempo* (tanto individual como histórico) como *acumulación de signos y capas* que no desaparecen del todo y permanecen “una encima de la otra”. En este sentido, el sujeto del paisaje, como actor, está recubierto de roles sintácticos y semánticos. Su contenido semántico puede estar caracterizado de dos modos: por la presencia del *sema* de individualización, que le hace aparecer en principio como un agente semiótico único, o bien como figura que representa metonímicamente las configuraciones sociocolectivas en relación a la valoración estética y cultural del paisaje es decir, como figura de un *actante colectivo*. Así por ejemplo, puede demostrarse con relativa facilidad que mientras en los programas narrativos sociosemióticos de la mirada burguesa predomina el primer tipo de actor, más como observador-distante único, en los relatos populares míticos o mágico-religiosos el sujeto “encarna” la mirada de un actante colectivo que juzga-valora-reconoce el significado del paisaje como una fase y experiencia de reapropiación de la memoria colectiva.

El objeto-paisaje, que se reconvierte durante la temporalidad de la interacción a la vez en otro sujeto, es el texto paisajístico recubierto de valores *morfológicos*, *estéticos* y *pragmáticos*. Los primeros, verificables a través de la identificación de las articulaciones en el nivel morfológico; los segundos, como portadores de los cambios de sentido y que comportan los niveles de iconicidad y de iconización, relacionados con la mayor o menor *pregnancia* de la forma paisajística y que formarán el “poder evocador” de un texto paisajístico.

En la relación entre estos dos elementos, se pueden reconocer los procesos semióticos productores de significación (o de Semiosis ilimitada) que en este caso son siempre inter-subjetivos. Estos procesos pueden a la vez ser interpretados también desde un punto de vista *fenomenológico y cognitivo*. Un enfoque híbrido de este tipo representaría la posibilidad de articular dos miradas semio-estéticas sobre el texto-paisaje, una *estética del encuentro*, evidenciada en la *fusión sujeto-objeto*, emotiva y pasional y una *estética de la interrogación*, caracterizada por el distanciamiento parcial cognitivo y enciclopédico es decir, ver-mirar el paisaje tanto *como si fuera la primera vez*, pero también como si fuera la superposición de *unidades culturales sociohistóricas* de carácter enciclopédico (Eco, 1975). Un enfoque cognitivo incluye el problema del *reconocimiento* (tipos y patterns paisajísticos) y por tanto la inclusión del trabajo de la interpretación, un *trabajo cooperativo* basado en la interacción de dos sujetos.

Estos dos enfoques no están disociados, sino que sucederían de manera simultánea. Esto produciría un *signo polisémico*, un palimpsesto, formado por *capas de sentido* acumuladas que generan tanto lo *narrativo* como lo *interpretativo*. Estos procesos semióticos inter-subjetivos, configurados por las relaciones entre el sujeto y el objeto, generarían por lo tanto un texto que podríamos catalogar de tipo *narrativo-perceptual, multiplanar y no conforme* (Hjlemslev 1975, Garroni, 1974), cuya organización en el plano del contenido y de la expresión tocaremos en las secciones siguientes. Pero es muy oportuno recordar que precisamente la *multiplanaridad* del signo-paisaje, junto a la *no-conformidad* de sus planos (expresión y contenido) son dos de los rasgos esenciales para poder hablar de acción, interpretación o efecto estético.

### 3. La articulación de la experiencia espacial y temporal en el texto paisaje.

*“Be like the squirrel” Jack White*

Comencemos por decir que el paisaje, considerado como un *texto narrativo e interpretativo*, contiene tramas y códigos que regulan y estimulan las relaciones

perceptivas y corporales para producir significaciones no necesariamente intencionadas ni unívocas. Como cualquier trama de lenguaje, el texto paisajístico presenta una característica análoga, que es la posibilidad de considerarlo como conjuntos *de secuencias, segmentos o unidades abiertas pero articuladas* en códigos visuales, plásticos y cinéticos que producen *sentido* al entrar en discurso a través de la instancia de la *enunciación* (la dinámica de la percepción). Además hay que tener en cuenta que el texto paisajístico se [re] construye también mientras es interpretado o usado.

Socco (1998) propone la articulación del texto paisajístico sólo en función de *unidades escópicas*, a las que denomina “vedutas”, un concepto relacionado directamente a la noción de la *mirada pictórica* sobre el paisaje. Estas vedutas estarían relacionadas entre sí de manera lineal a lo largo de un *recorrido de percepción*. Sin embargo, consideramos que la noción de “veduta” no es la más apropiada, o la única, si desde el principio consideramos que, por ejemplo, el paisaje no es solo un objeto que “miramos” (que es el caso de la veduta), sino que es también un actor-actante que nos mira. Esta idea de que también *somos mirados* por el paisaje resulta muy apropiada para nuestro enfoque.

Sin embargo, inspirados en principio en las anotaciones de Socco para luego ampliarlas y efectuar una distancia táctica, estableceríamos las siguientes grandes *articulaciones semióticas* del texto paisajístico:

- *La realidad geográfica-topográfica*, que proporciona una *mirada enciclopédica* del paisaje. Esta unidad se acerca al paisaje para intentar describirlo en su forma natural y estudiar su composición. Su medio es el de la *representación topográfica*, por medio de la cual puede estudiarse la configuración tectónica del componente natural, así como las características hidrográficas y de los asentamientos humanos; desde un punto de vista aislado, sensorialmente hablando. Este tipo de articulación es el de las divisiones del territorio, bien sea por categorías naturales, políticas, económicas o de cualquier otro tipo análogo.
- *La visión natural* del ser humano cuando se enfrenta al mundo real; referida

al *campo visual* y sus dinámicas. Cada vez que dirigimos la vista a un lugar, el ojo y el cuerpo abarcan sólo una porción de esa realidad espacial, lo que podríamos considerar un tipo de articulación en el sentido de que cada *cambio de posición* transmitiría informaciones y organizaciones de sentido distintas.

- La “*veduta*”, extraída de la experiencia pictórica y bidimensional; específicamente figurativa si se quiere. Este tipo de articulación selecciona el paisaje en cuanto a su capacidad evocadora y lo delimita, de manera casi literal, dentro de un espacio-marco. La *veduta*, como veremos, también está ligada en el plano del contenido a temporalidades largas y a la configuración de un observador focalizado en los rasgos generales y macro-espaciales. *Las vedutas* son grandes unidades visuales-pictóricas organizadas socioculturalmente sobre la extensión, la amplitud e incluso el dominio global de un espacio paisajístico.
- *La escena teatral*, similar a la anterior, pero de corte más tridimensional, e igualmente finita. Podemos ver ejemplos de este tipo de articulación, que funciona a manera de *anfiteatro* en la mayoría de los puntos comúnmente llamados *miradores o anfiteatros naturales*. En esta unidad el paisaje se configura, como cuando estamos en las gradas de un teatro griego al aire libre mirando hacia un escenario más o menos pre-formalizado por relatos anteriores.
- **El plano fotográfico**, que funciona como *signo indicial* y como primer acercamiento codificado a la visión natural humana con un carácter selectivo y mixto; por un lado está limitado de manera análoga al ojo humano por el campo visual que abarca el lente (exceptuando el caso del gran angular) pero, por otro lado, se caracteriza por su naturaleza selectiva que, aunque cercana a la *veduta*, incluye un elemento textual-discursivo ausente en la primera unidad que es la posibilidad de *marcar en el texto* la selección de los *acercamientos-alejamientos y focalizaciones* particulares o detalles paisajísticos.
- *El encuadre y la secuencia filmica*, como unidad que nos aproxima a la experiencia del *recorrido espacio-temporal del cuerpo* en el interior del paisaje y que, a diferencia de las anteriores, puede dar cuenta de procesos intersubjetivos de orden *cinemático* que se superponen durante el proceso de uso-interpretación

del paisaje haciendo más rica y compleja la *semiosis* del paisaje.

- *Los procesos de manipulación e intervención digital*, como unidades que permiten incorporar al modelo las intervenciones y re-apropiaciones socioindividuales digitales sobre el texto paisajístico. Aquí, por ejemplo y tal como puede deducirse de este primer listado, se incluyen las *operaciones socioestéticas* que los *usuarios-observadores-viajeros* realizan y crean a partir de la relación intersubjetiva mediada por *dispositivos analógicos o digitales*. Como por ejemplo las manipulaciones-intervenciones espontáneas o programadas que podemos encontrar actualmente en la red de *youtube* realizadas por viajeros comunes en relación a las nuevas experiencias cinemáticas del paisaje en movimiento (Mangieri, 2008).

Todas estas *unidades semióticas* están relacionadas entre sí en esta propuesta para poder aproximarse a la complejidad significativa de la *semiosis* del paisaje.

#### **4. Componentes Morfológicos, Sintácticos y Semánticos.**

Si debiéramos asignar a cada componente una función semiótica referenciada sobre la *interdiscursividad perceptor-paisaje* lo haríamos del siguiente modo:

a) El *componente morfológico* tiene a su cargo la descripción y análisis de elementos componentes del discurso-paisaje a nivel expresivo y de lo que puede reconocerse (socioindividualmente) como unidades, elementos o segmentos del paisaje a través de la recurrencia perceptiva de sus rasgos definitorios y diferenciales.

b) El *componente sintáctico* se realiza a través del análisis y la descripción de los modos en que estas unidades-segmentos-elementos diferenciales se relacionan, se ponen en contacto o se separan, se funden o ensamblan, es decir los modos de combinación, articulación y de las transformaciones formales que resultan de sus encuentros y desencuentros.

c) El *componente semántico* se encarga de intentar precisar y organizar las unidades de sentido o de significado que derivan de los dos componentes anteriores.

A estos tres componentes sumaremos el *factor cinemático*, mencionado anteriormente, y cuya función será la de hilo conductor de la secuencia narrativa. Este elemento será el responsable de los efectos de sentido producidos en un recorrido de reconocimiento de una unidad paisajística cualquiera.

### 5. Narratividad y movimiento a través del paisaje. El Factor Cinemático.

Ya nos hemos referido al hecho perceptual del paisaje como determinado en principio por la sucesión de vistas más o menos estáticas (Socco, 1998, 1996) y también a la pertinencia del *lenguaje filmico y fotográfico* en cuanto representación más icónica y verosímilmente cercana a la experiencia perceptual de un recorrido. Todo esto forma parte del *factor cinemático* que de alguna manera rige este modelo. Este factor será el que articule a un nivel superior el recorrido “generativo” e “interpretativo” del paisaje *percibido-vivido-significado*.

De esta manera, luego de una primera determinación del repertorio de vistas organizadas sobre un recorrido como soporte físico geográfico, el *factor cinemático* interviene para hilarla en un recorrido que permitiría el registro de la experiencia fenomenológica. La inclusión de este factor, y la escogencia de las vistas y el recorrido, representan un primer nivel de “intervención” del paisaje, en tanto lo *segmenta* y lo *rearticula* según nuevas reglas establecidas por el lector-constructor. Algo similar ocurre al nivel de la intervención arquitectónica, de diseño ambiental o plástico-visual del paisaje, siendo este componente el que nos recuerda constantemente el carácter dinámico de toda *semiosis* (analítica o sintética) y, como algo particularmente importante dentro del punto de vista arquitectónico-espacial, las maneras a través de las cuales el observador percibirá tales intervenciones. Así, este componente organiza y condiciona ciertos elementos de la intervención, funcionando entonces

como una variable semiótica a introducir no sólo en el proceso de lectura, sino también en el de diseño del paisaje.

## **6. Organización y Segmentación textual: el recorrido generativo, de la veduta al plano cinemático.**

### **6.1 De las “unidades” de lectura y construcción**

Como explicáramos anteriormente, en el sentido operativo implícito de un modelo analítico-sintético, *la generación de un texto* hace necesaria la *articulación* del mismo, por lo que se deben construir *unidades o segmentos de lectura* que permitan tal acción bajo la hipótesis de que un texto funciona bajo los principios de una *semiótica biplanar*, en el cual, el repertorio de unidades no infinitas se basa también en relaciones que pueden ser consideradas como análogas a las leyes gramaticales de articulación. *Las unidades articuladoras* del paisaje de acuerdo a los *medios escópicos y corporales de acercamiento y fruición*, como ya hemos expuesto, estarían formadas por la realidad geográfica y topográfica, la visión natural o “campovisual”, la veduta, la escena teatral, el plano fotográfico, el encuadre y la secuencia y, finalmente, por las unidades resultantes de los procesos de manipulación digital. De ellas se desprenden las siguientes unidades de lectura/construcción:

La primera unidad articuladora, la realidad geográfica-topográfica, supone la conformación material “natural” del texto paisajístico, se refiere al modo en que se nos ofrece el texto en la “realidad corporal” de la interacción *cuerpo-mundo*. Esta unidad nos acerca a una descripción de la apariencia perceptiva del texto y la disposición de los objetos [actores] en el espacio, sin una selección aparente y sin ningún tipo de manipulación, e incluso, sin tener en cuenta un supuesto-tipo de observador. La primera unidad de lectura/construcción es entonces, la *Escena Natural*.

LA ESCENA NATURAL (geo.-topográfica-teatral), es entonces definible en principio como la configuración espacial de la unidad de paisaje producto de la *intersubjetividad no mediada*. A través de ella conocemos-reconocemos el texto-paisaje y los *actores* y *figuras* que intervienen en él. Se compone de elementos de tipo topológico y de categorías físico-estéticas que se refieren a su espacialidad y que se caracterizan por una referencia relativamente estática en los mismos términos preliminares de la *veduta*... Para referirse a ella debemos o podemos acudir a taxonomías y conceptos acuñados por otras ciencias, como la geografía (rasgos topológicos y topográficos), la percepción del color en las artes visuales y plásticas (rasgos cromáticos: tinte/saturación/luminosidad), reglas de la representación de elementos tridimensionales en perspectiva (rasgo espacial), entre otros.

Hablamos, pues, aquí de la unidad articuladora de la visión natural o del campo visual, que se refiere a la capacidad del ser humano de percibir un espacio a través de los sentidos. Esta importante característica está asociada a las unidades articuladoras de la *veduta* pictórica y de la fotografía, y en general una de sus funciones es dirigir la atención a una porción determinada del espacio o de la superficie visual. Esta característica, también utilizada a menudo en el lenguaje filmico, es conocida también como *encuadre*, y representa, precisamente nuestra segunda unidad de lectura/construcción del texto paisajístico.

EL ENCUADRE (campovisual-pictórico-fotográfico), semejante a la unidad de lectura anterior con la diferencia de que la configuración espacial mostrada por ésta se encuentra dentro de *un marco* que la limita, el *marco del dispositivo* a través del cual se mira. Regido por las mismas reglas prospetticas del componente escénico-teatral de la unidad anterior, el encuadre o *plano-paisaje* hace referencia al mundo real y al observador; por lo que comportará la relación posicional del observador, pero sobre todo *las relaciones de campo-fuera de campo* en la configuración del marco de la misma, además de otros, como las esferas de acción en que se desarrollan las relaciones entre los actores y figuras del texto paisajístico.

La tercera unidad de lectura/construcción surge de manera casi fluida de la siguiente unidad articuladora en la lista, el Film. Lo tomamos aquí en principio

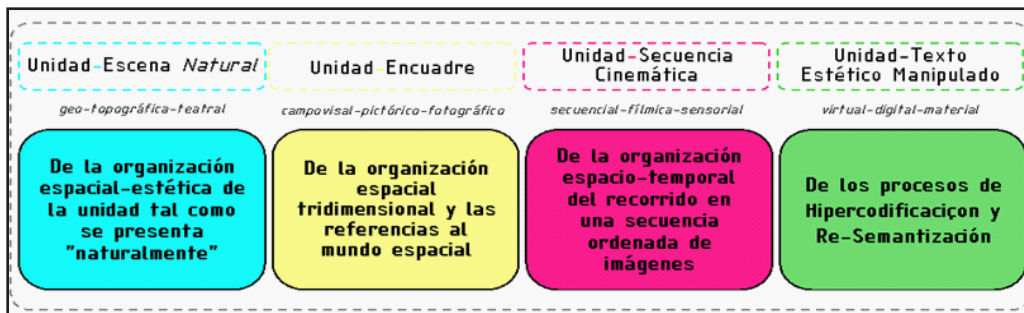
en el sentido de su elemento físico, la película, *la cinta contenedora de una secuencia* de fotogramas que dan la ilusión de movimiento y que es el medio más eficaz de reproducir la visión humana del *cuerpo en movimiento* y *la experiencia de exploración* de los espacios paisajísticos. Así tenemos la *Secuencia Cinemática*.

**LA SECUENCIA CINEMÁTICA** (secuencial-filmica-sensorial), comporta la puesta en escena del *factor cinemático* en la producción y registro del recorrido de vistas. Sobre ella nos interesara destacar la presencia descriptiva de elementos de significación tales como la *velocidad del recorrido* y *los signos del montaje* y de la *yuxtaposición* que influyen en la percepción del mismo y en el *tipo de secuencia* en que se representan. Como se habrá notado, estos elementos corresponden a categorías que, a diferencia de las primeras, son de carácter evidentemente *dinámico*.

Finalmente, y en el mismo orden de las unidades articuladoras, encontramos la última unidad de lectura/construcción del texto paisajístico que surge de los *procesos de manipulación e intervención* digital-plástico, y que se presenta como una *unidad estética manipulada*.

**LA UNIDAD ESTÉTICA MANIPULADA** (virtual-digital-material), comporta los procesos de *hipercodificación de la expresión*, que se traducen en la *recarga semántica* del contenido del texto-paisaje y que le atribuirá *potencial evocador* y *calidades icónicas*, que introducen nuevas categorías semánticas y estéticas. Esta unidad representa un segundo nivel de intervención del texto, en el sentido que modifica y manipula el primero para *aprehender otros elementos del mismo* (ya que supone la construcción de *otro texto dentro del texto*: texto paisaje-unidades semióticas). Funciona entonces a la manera de un *filtro-creativo-expresivo*, a través del cual podemos discriminar algunos trazos de información suministrada por las unidades anteriores.

Este nivel tiene como base el principio de *biplanaridad* y *no conformidad* introducido por Hjelmslev, que hemos considerado pertinente para el estudio del texto paisajístico. Pudiendo *inscribir* tal texto dentro del concepto de *espacio semántico* de Eco, definible como “...una red n-dimensional de códigos y subcódigos...” (Mangieri, 2006). Se comienza a dibujar un modelo que pueda dar cuenta de la *polisemia del paisaje*, el palimpsesto paisajístico:



Esquema 01: Unidades de Lectura/Construcción del Texto Paisajístico

## 7. De las sub-articulaciones del texto. Matrioshkas

Ahora bien, las unidades expuestas hasta ahora conforman la base del modelo pero no lo son del todo. Estas unidades se relacionan, como en una *matrioshka rusa*, con unidades más y menos complejas que combinadas forman una unidad más grande. Estas unidades están organizadas en base al *factor cinemático* que va hilando el *relato del paisaje* en un recorrido. Estas nuevas articulaciones, de alguna manera jerárquicas aunque no limitantes, permanecen abiertas a un *grado de indeterminación* y pueden describirse a través de dos tipos de estructuras; unas de menor complejidad, que se refieren a las categorías definitorias y diferenciales que pueden estudiarse en cada una de ellas, y que responden a los *componentes morfológico, sintáctico y semántico* que ya mencionamos; y una más compleja, que abarca toda la información proporcionada por la unidad, incluyéndola, y que categorizaremos en niveles.

Estos *niveles*, que son cuatro (4), corresponden cada uno de ellos a una *unidad*. Los componentes de cada uno son, como ya hemos dicho, la unidad de lectura/ construcción y las categorías correspondientes a la misma. Funciona más como elemento ordenador del modelo que como un componente más complejo que la unidad misma. En este sentido tenemos:

- *Nivel de la puesta en escena*
- *Nivel de la puesta en encuadre*
- *Nivel de la puesta en secuencia*
- *Nivel de la retórica digital (las unidades estéticas manipuladas)*

Luego, cada nivel, con su unidad correspondiente, comporta ciertas categorías definitorias y diferenciales que, en definitiva, conforman la información resultante de la aplicación del mismo; y que eventualmente se convertirán en las variables manipulables de una intervención física del texto paisajístico. Ellas son:

- **Categorías morfológicas-estáticas**
- **Categorías Sintácticas estáticas**
- **Categorías Sintácticas-dinámicas/secuenciales**
- **Categorías Semánticas-de retórica cinemática (recorrido)**

Estás *categorías* pueden desplegarse en el listado de ejes siguiente:

- **Lo Topológico** (Tectónico) [unidad escena-natural, nivel puesta en escena, categoría morfológica estática]. Se refiere a las organizaciones materiales estudiadas por diversas ciencias, entre ellas la geografía, y más específicamente la geografía cultural. Habla de los accidentes naturales que componen la escena, y de otros elementos, naturales y artificiales que intervienen en la conformación de la misma. Ejemplos de ellas son las “montañas”, la “costa” en una playa, la línea del “horizonte”, una “edificación” en una ciudad, que de alguna manera dibujan el espacio escénico de manera indiscutible, a la manera de la relación figura-fondo, siendo éste el fondo.
- **Lo Cromático** [unidad escena-natural, nivel puesta en escena, categoría morfológica estática]. De la discriminación y categorización de los rasgos cromáticos y de contraste de los elementos presentes en la escena, incluyendo los de la categoría anterior. Por ejemplo, “azul”, “amarillo” (discriminación), “verde” claro y oscuro (categorización), brillante, opaco, y así.
- **Lo Textural** [unidad escena-natural, nivel puesta en escena, categoría morfológica estática] Referente a la organización, el tipo y la distribución de las

texturas en la escena. Texturas perceptibles visualmente, como “liso”, “rugoso”, “cálido”, “frío”...

- **Lo Figural o Eidético** [unidad escena-natural, nivel puesta en escena, categoría morfológica estática]. Constituido por el repertorio de los elementos figurativos presentes en el texto. Esta categoría funciona como una fase de “actorización” del espacio en la cual discriminamos y categorizamos los actores presentes y los organizamos por jerarquía o relaciones. Pertenecen a esta categoría, por ejemplo, /montaña/, /río/, /persona/ grupo de personas/, /árbol/, /caserío/...
- **Lo escénico** [unidad escena-natural, nivel puesta en escena, categoría morfológica estática]. Que nos habla de la totalidad del espacio, pudiéndolo inscribir en una tipología natural o edilicia, del tipo de “ciudad”, “playa”, “cima de una montaña”.
- **La Posición del observador** [unidad encuadre, nivel puesta en encuadre, categoría sintáctica estática]. De las referencias que nos remiten a la presencia del observador y ligadas directamente a la perspectiva. El caso más evidente es el de la *ventana*. Hay que tener en cuenta además, que en el caso de un recorrido esta puede ir cambiando constantemente, sobre todo si no se tiene un marco referencial, como el de la ventanilla de un auto, de un tren o de un avión, por ejemplo.
- **La dinámica Campo/fuera de Campo** [unidad encuadre, nivel puesta en encuadre, categoría sintáctica estática]. Lo que es o no es visible pero *legible* desde un punto de vista. Tanto si revisitamos las *vedutas* desde este modelo, así como las actuales reconstrucciones de la percepción del paisaje que hace la gente común o los artistas de la imagen, podemos verificar la pertinencia de este ámbito pues muchas veces el paisaje de mayor valor se encuentra *fuera del campo de lo visible*. Al igual que la anterior puede cambiar durante un recorrido.
- **Esferas de Acción** [unidad encuadre, nivel puesta en encuadre, categoría sintáctica estática]. Se refiere a cualquier zonificación que podamos hacer dentro de lo percibido por el campo visual, en relación a los elementos agrupados entre sí y en relación con el observador.
- **Secuencias narrativas** [unidad secuencia cinemática, nivel puesta en secuencia, categoría sintáctica dinámica-secuencial]. Esta categoría trata de la manera

en la cual el recorrido se desenvuelve en forma de *relato* (pictórico, teatral, fotográfico, filmico, digital...). Tomaremos la terminología del cine o de los dispositivos interactivos digitales para discriminar los tipos correspondientes a esta categoría: Plano fijo, Plano secuencia (sin interrupción), Plano normal (con interrupciones eventuales), Inserts (interrupciones en el continuum), Secuencias Paralelas, Repeticiones, Inserciones, Focalizaciones...

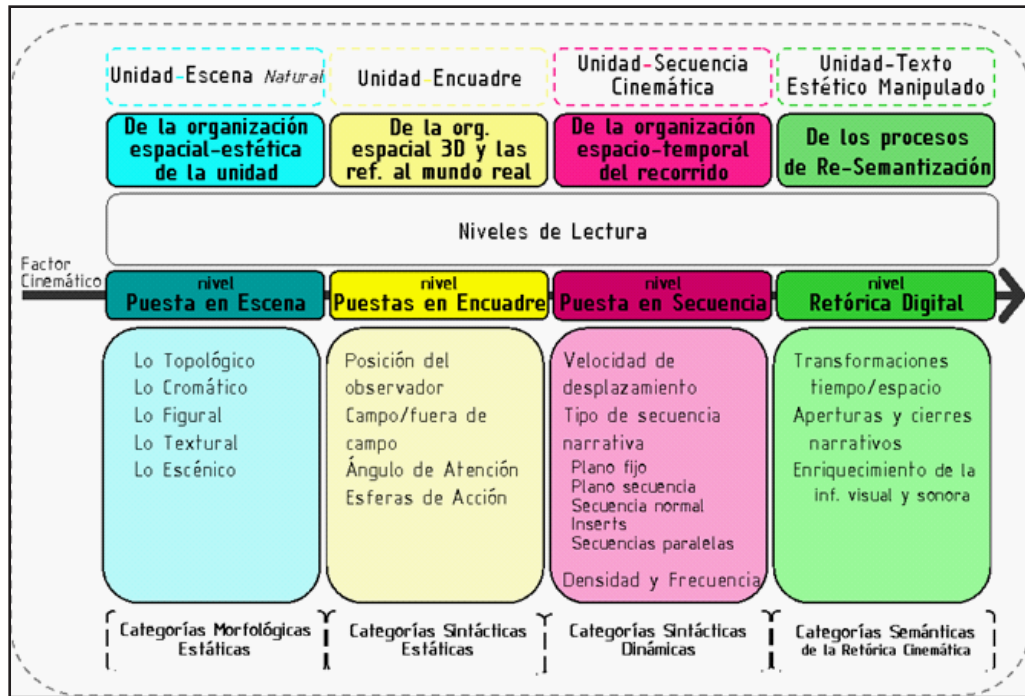
- **Densidad y frecuencia** [unidad secuencia cinemática, nivel puesta en secuencia, categoría sintáctica dinámica-secuencial]. Nos habla de los cambios (sucesivos o repentinos) en el recorrido en función del número de “cortes” que presenten cambios fácilmente perceptibles, en unidades de espacio (densidad) y tiempo (frecuencia).
- **Velocidad de desplazamiento** [unidad secuencia cinemática, nivel puesta en secuencia, categoría sintáctica dinámica-secuencial]. Algunos rasgos asociados a la velocidad escapan a la posibilidad manipuladora del lector/constructor, esto debido al libre albedrío de cada observador, transeúnte, usuario; pero otros serán, sin embargo, factores susceptibles de aprehensión y manipulación; por ejemplo, en el caso de la *velocidad controlada* (ya sea por el desplazamiento automático, como es el caso de las escaleras automáticas, o por la disposición de elementos controladores de velocidad). Por otro lado se trata de incluir necesariamente los efectos de velocidad que puedan presentarse en un recorrido. A pesar de la dificultad en su manejo, la velocidad representa una variable importante en la percepción del espacio y de los recorridos y debe ser tomada en cuenta.
- **Transformaciones de Tiempo/Espacio** [unidad estética manipulada, nivel retórica digital, categoría semántica de la retórica cinemática]. Perceptibles durante un recorrido cualquiera y que tienen que ver con las modificaciones expresivas sufridas en las unidades de los niveles anteriores, constituyendo partes del relato paisajístico. Podemos encontrar dentro de esta categoría unidades cargadas de efecto de sentido como; acentuaciones, focalizaciones, ritmos, repeticiones.
- **Aperturas y cierres narrativos** [unidad estética manipulada, nivel retórica digital, categoría semántica de la retórica cinemática]. Se refieren a los cambios sufridos por las unidades de los niveles anteriores, pero más específicamente

a las *transiciones* entre esos cambios; por ejemplo, la *aparición, continuidad o desaparición* de un elemento dentro del campo visual mientras nos desplazamos puede indicarnos que estamos transitando-viviendo una secuencia narrativa específica en la cual las unidades del relato-paisaje están conformadas por los signos, trazas o huellas naturales o artificiales que se despliegan y reorganizan en nuestro campo visual cinético.

- **Figuras retóricas del paisaje intervenido** [unidad estética manipulada, nivel retórica digital, categoría semántica de la retórica cinemática]. Ya hemos hablado del objeto y el sujeto del texto paisajístico y del carácter intersubjetivo del mismo. De esto se desprende que, en cuanto nos convirtamos en el sujeto del paisaje, éste objeto interactuará con nosotros, volviéndose él mismo un sujeto en ese interactuar. En este proceso, en el cual las personas y grupos sociales intervienen y manipulan la imagen del paisaje capturado se enriquece o transforma la información sensorial. El paisaje se presenta así como un texto de lectura multisensorial.

### 8. El Recorrido Generativo/Interpretativo de la forma de la expresión del Texto Paisaje.

Finalmente, todas estas *articulaciones, unidades, niveles y categorías*, se pueden organizar para conformar un modelo de lectura que tiene las características de un recorrido Generativo y a la vez Interpretativo del texto-paisaje, y que puede resumirse en el esquema siguiente:



Esquema 02: Recorrido Generativo-Interpretativo del Texto Paisajístico

Ahora bien, este modelo supone de hecho que al vincularnos con el tema-problema de lectura y análisis del paisaje, como textualidad que entra en relación discursiva, podemos hacer uso de toda esta serie de categorías y de niveles o zonas de lectura. Sobre todo si nos centramos, tal como es el objeto fundamental de este trabajo, en *una relación semiótica y estética de movimiento y de desplazamiento del sujeto en relación al objeto*. La misma situación-condición de *detenimiento*, por ejemplo (que en el modelo correspondería al nivel de la puesta en escena o de la veduta), debe ser tomado como un tipo de ocurrencia y de segmento entrelazada o relacionada de algún modo con la *procesualidad dinámica y cinemática global* de la semiosis intersubjetiva del texto-paisaje. Nos detenemos, por tiempos largos o cortos, con o a través de mediaciones y dispositivos, pero siempre en relación a lo que antecede y lo que adviene. Las unidades y porciones del texto-paisaje que solicitan nuestra detención y la adopción de un rol de contemplador (activo o pasivo) están inscritas siempre en relatos cinemáticos de diverso orden semiótico y estético. Somos *mirados* y *miramos* el paisaje sobre todo desde el momento sociohistórico en el cual se difunden las traducciones e interpretaciones que los

*medios y dispositivos* hacen a partir de la experiencia natural: la pintura, el dibujo, la misma literatura y el teatro, pero sobre todo la fotografía (analógica y digital), el cine y los nuevos medios audiovisuales y cinemáticos. Por esto insistimos en la idea de mirar-analizar el paisaje utilizando las categorías y nociones provenientes de los medios y dispositivos de intertraducción *cuerpo-movimiento-paisaje*.

De esta forma, por ejemplo, y partiendo de la idea hoy casi incontestable de que el investigador es también *un operador que forma parte del proceso mismo de la búsqueda modificando con su tránsito las condiciones del fenómeno percibido*, toda secuencia o unidad de paisaje puede ser interpretada y descrita a través de categorías tales como planos secuencia o planos fijos, velocidad de desplazamiento, puntos de discontinuidad o de ruptura, aperturas y cierres, densidades y frecuencias de aparición, focalizaciones, etc. Es necesario, desde esta propuesta u otra, tomar en cuenta la condición cinemática del texto-paisaje e introducirla en el trabajo de análisis a través de instrumentos operativos que garanticen de algún modo un mínimo de verificación sobre bases empíricas.

### **9. Organizaciones del plano del contenido. Paisaje-Palimpsesto. *El paisaje como acumulación de estratos de sentido.***

Nos referimos aquí finalmente al carácter *polisémico* del texto paisajístico. Hemos elegido para ello la palabra “Palimpsesto”, proveniente del latín *palimpsestus*, y que, según el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española (22<sup>o</sup> Ed. 2001), se define como:

*“Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. ll 2. Tablilla antigua en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir”. pp. 1123.*

Es la idea, ya señalada en este campo, de *la acumulación de diversos estratos de sentido* presentes en el texto-paisaje. La actividad, el paso y las acciones de los seres humanos es “inscrita” a través de *marcas-huellas-trazas*, como los patrones rítmicos generados por la vegetación o las marcas dejadas por el comportamiento de la fauna y flora. Las

huellas todavía visibles de *formas de producción* del territorio o de las intervenciones fallidas o incompletas. Freud, para ejemplificar el funcionamiento de *la memoria* y del recuerdo como acumulación de *capas de escritura mnémica* acudió a una figura más moderna del palimpsesto, la *pizarra mágica*, ese juego de escritura usado por los niños en el cual, aunque se escriba y se borre la superficie, *siempre permanecen algunas trazas y signos de la escritura anterior* en las zonas profundas (Draaisma 1995, Freud, 1937). El texto-paisaje es como una pizarra mágica en la cual, por más que se trate de borrar todos los signos (usos, prácticas, mitos, toponimias) siempre habrán algunas trazas y huellas en las zonas más “profundas” y menos advertidas. De esta manera, el palimpsesto paisajístico puede ser un concepto articulador de las organizaciones del sentido de la semiosis del texto-paisaje ya que puede conformar un eje de coherencia o *isotopía* del plano del contenido cuyo plano de la expresión estaría organizado por las lógicas de lectura geográfico-tectónicas derivadas de la organización socioindividual y perceptiva de las marcas y trazas del paisaje. El palimpsesto es el producto de los procesos semióticos intersubjetivos y socioindividuales que se producen en la lectura-uso de tal texto.

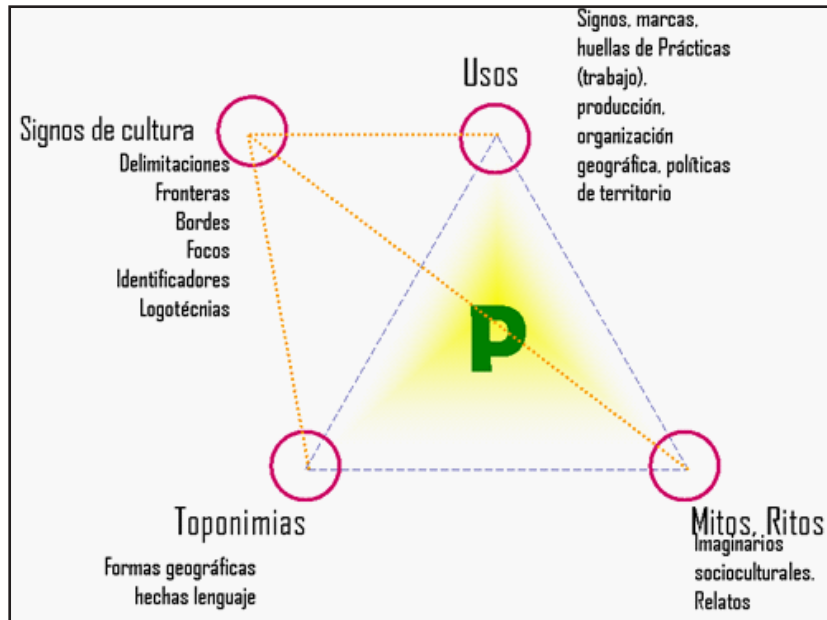
Esta cualidad tiene que ver con la *superposición de significados* (el carácter profundamente *intertextual* e *interdiscursivo* del texto-paisaje) que se producen en el paisaje por las interpretaciones, los usos y reconstrucciones simbólicas de las que es objeto por cada agente semiótico (individual o colectivo). De este modo, el sentido operativo del modelo reclama una ulterior descripción y rearticulación del *plano del contenido* que debe sumarse al esquema general anterior. Esto se propone en tres ámbitos o espacios que pueden, en principio, configurar la estructura del palimpsesto:

**LOS USOS:** las marcas-trazas dejadas en el paisaje por la vida humana en sociedad, o urbanizada. En él encontramos los signos, marcas, huellas, dejadas por las *prácticas*, incluyendo medios y formas de producción, organizaciones geográficas del territorio, las huellas de las políticas sociohistóricas de territorio, del uso variable de las superficies.

**LAS TOPONIMIAS:** se refieren las denominaciones y usos socio-lingüísticos derivados de las formas de vida sobre el paisaje, los nombres o denominaciones con los que el hombre que habita un lugar se refiere a las formaciones geográficas del territorio que lo circunda y que han sido *legitimadas* por las prácticas geográficas y verificable en los textos topográficos que se depositan a nivel de la cultura oral. Las toponimias pueden considerarse también como un modelo de segmentación no-oficial del texto paisajístico y opuesto a las *logotécnicas* de los especialistas (Barthes 1963, Mangieri 1998).

**LOS RITOS y MITOS,** como los relatos inscritos y los *imaginarios socioculturales* de la comunidad de agentes que viven en los entornos estudiados y que conformarán los relatos (visibles o no visibles) del texto paisajístico.

Estos tres *registros* principales se integran en el espacio de lo que denominamos provisionalmente como signos culturales (signos de cultura) en sentido amplio. Es en este sentido que el paisaje se vuelve también *objeto cultural* a través de las codificaciones, lecturas e interpretaciones o usos semióticos cuyo plano del contenido (organizado a través de la *metáfora escritural* del palimpsesto) se constituye por la dinámica entre *los usos y las prácticas*, las *toponimias* y los *mitos-ritos* que circulan y se inscriben en la “superficie” de escritura del paisaje. Aquí incluimos las *logotécnicas*, es decir, los usos, intervenciones, prácticas y denominaciones programadas por el código de los *especialistas* que, casi siempre, se imponen y se insertan el texto-paisaje bajo la modalidad de la adjetivación y no de la *sustantividad* del paisaje salvo en muy raras excepciones (señales, edificaciones, diseños paisajísticos, intervenciones, etc.) y que reducen la significación del territorio.



Esquema 03: El Paisaje-Palimpsesto

## 10. Una propuesta abierta.

Este modelo no pretende ser absoluto y definitivo. Es una propuesta abierta a cambios que derivan de su puesta en práctica. De hecho, una vez aplicado a cualquier texto-paisaje el modelo debe verse transformado aunque solo se trate de la agregación o eliminación de un elemento y esto funciona para ambos movimientos de ida y de vuelta, para el *análisis* y para la *producción* de los signos del texto-paisaje.

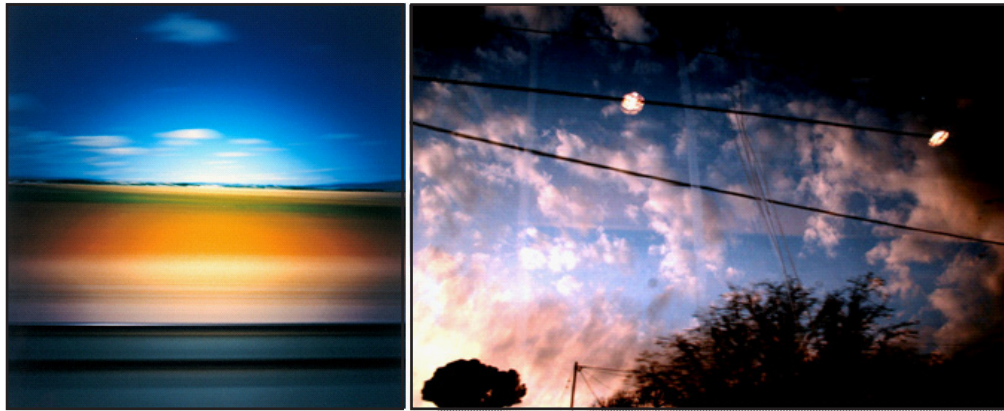
El modelo, que puede comportarse como una *matrix interactiva* susceptible a cambios y transformaciones, se articula en primer lugar sobre una noción de *intersubjetividad fenomenológica y estética* (sujetos-objetos). Esta relación es a la vez *generativa e interpretativa* ya que la relación primera sujeto-objeto es considerada *actancial-dramatológica* pero también *pragmática e interrogativa*. En este sentido el modelo toma en cuenta el hecho de que la lectura del paisaje puede ser a la vez un *relato de encuentros, fusiones y revelaciones* así como también un *juego semiótico basado más en la actividad interrogativa y cooperativa* del sujeto. El texto-paisaje como

continuidad *cuerpo-mundo* (Merlau-Ponty, 1972), pero también como espacio para el acertijo y la exploración activa (Mangieri, 2008).

Si nos ubicamos fundamentalmente desde una perspectiva que valora en especial los usos de los *dispositivos* a través de los cuales el paisaje ha sido *mirado, explorado o reescrito*, ha sido con la intención de proponer que la lectura productiva del paisaje puede y debería hacer uso de las nociones y categorías generadas en los medios, soportes e instrumentos visuales y cinéticos contemporáneos los cuales definitivamente deben ser considerados como *extensiones-prótesis perceptivas* y no solamente como *metalenguajes de descripción*. Son elementos constitutivos de las *valoraciones sociales y estéticas* sobre el territorio y que, a fin de cuentas, son al mismo tiempo un *campo de semiosis*, de producción y de intercambio de signos y textualidades.

## 11. Tránsitos y reapropiaciones de la mirada.

Esto explica el uso y la operación de *traducción intersemiótica* que hemos propuesto y que, quizás para algunos pueda parecer extraña o extrema. Sin embargo creemos que no hay nada que temer. Todas las disciplinas, sobre todo en la modernidad y la contemporaneidad (por no remontarnos desde el siglo XIX hacia atrás) han realizado *cruces y préstamos* legítimos entre sus categorías, nociones y modelos. Creemos que todo metadiscurso científico debe ser intertextual. Por otra parte, tal como indica el título de este trabajo referido explícitamente al problema central del *movimiento y del desplazamiento del cuerpo en el paisaje*, las relaciones interdiscursivas planteadas se han efectuado precisamente en relación a campos de prácticas y de discursos cuyo tema y problema ha sido el mismo o uno de los principales (además evidentemente de otros): la percepción y la construcción del sentido del espacio en la relación *cuerpo-dispositivo-objeto-movimiento*. Es desde esta mirada que puede comprenderse el hecho de ensamblar un modelo de lectura-organización del paisaje (a varias escalas) en el que aparecen categorías o nociones tales como *encuadre, campo-fuera de campo, velocidad, secuencia, manipulación visual o retórica visual, palimpsesto*.



Youtube, *Tránsitos* (2009)

En una fase posterior de este trabajo, que se encuentra en proceso, analizaremos, haciendo uso de este modelo abierto, las configuraciones perceptivas y cinemáticas que se encuentran dispersas pero muy proliferantes en las redes y flujos de comunicación, como es el caso de *YouTube*, y que han sido elaboradas por la gente común, los viajeros y transeúntes contemporáneos que se desplazan continuamente en el espacio-tiempo del territorio a la manera de nuevos *flâneurs* baudelerianos (Mangieri, 2008a).

En estos micro-relatos visuales predomina la alternancia entre la continuidad de la experiencia y discontinuidad marcada, incluso el placer por el fragmento detenido y la exploración libre y detenida de un encuadre sobre un plano general del paisaje. Pero también el énfasis en la repetición de los elementos que transcurren lateralmente en la mirada que viaja y mira desde la ventana del auto o del tren. Un juego a veces maravilloso y anónimo entre la metáfora, la metonimia y la repetición lúdica.

Recorriendo este vasto campo de *reapropiaciones perceptivas* y estéticas del paisaje vivido y transitado, descubrimos que casi todas las unidades morfoestéticas y categorías de lectura gramatical ya están siendo realizadas en múltiples combinatorias narrativas y descriptivas en el interior de un vasto y rico campo de *producción lúdica y anónima* pero que puede ser organizada provisionalmente en los mismos niveles y unidades de lectura que hemos propuesto en este ensayo.

Pero queremos volver a reiterar que lo que proponemos es la idea de que nuestra misma percepción y mirada actual sobre el paisaje es *construida cinemáticamente* a través de la dinámica, nunca ausente, entre la movilidad y la detención espacio-temporal. Y que además esta dinámica cinemática se entreteteje, a nivel de la producción de sentido y del significado, con la metáfora epistemológica del palimpsesto o la pizarra mágica.

Es un modelo abierto en el cual el *lector-modelo* (Eco, 1980) es un transeúnte, un viajero relativamente estable, un *flâneur* contemporáneo que alterna dinámicamente la mirada “natural” con los dispositivos y extensiones visuales y audiovisuales, analógicas o digitales. Las unidades semióticas o fragmentos de paisaje se pueden ver como verdaderas *unidades culturales* (unidades de paisaje) que desencadenan la *semiosis* perceptiva y toda una ramificación social de reapropiaciones.

Por otra parte, como el lector habrá podido darse cuenta, hemos tratado de conservar algunos principios básicos de la disciplina. Uno de ellos es la condición semiótica de la *biplanaridad* (expresión/contenido) y de las relaciones de *código* que se establecen entre ellos. Así, tal como trazamos la red de posibilidades a nivel del plano de la expresión del texto-paisaje (sobre todo a nivel de lo morfológico y lo sintáctico), dispusimos posteriormente de un espacio esencial de descripción del plano del contenido bajo la metáfora del palimpsesto (usos, prácticas, mitos, ritos).

### Referencias bibliográficas.

- Barthes, Roland (1994). *La aventura semiológica*. Ed, Paidós, Barcelona.
- Draaisma, Douwe (1995). *Las metáforas de la memoria*. Alianza Ed.,Madrid.
- Eco, Umberto(1975). *Tratado de semiótica*. Ed Lumen, Barcelona.
- Eco, Umberto (1980). *Lector in fabula*. Ed. Lumen, Barcelona.
- Freud, Sigmund(1937). *Obras completas*, tomo II, Amorrutru Ed.,Buenos Aires.
- Garroni, Emilio(1974). *Proyecto de semiótica*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- Greimas, A. J. y Courtes, J. (1982). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. España: Gredos, Madrid.
- Hjelmslev, L (1971). *Prolegómenos para una teoría de lenguaje*. Ed. Gredos, Madrid.
- Mangieri, Rocco(1994). *Escenarios y actores urbanos*. Fundarte, Caracas,
- Mangieri, Rocco(1998). *Tatuajes urbanos*. Cuadernos de Docum. e Investigación, AISV, ULA
- Mangieri, Rocco (2006). *Tres miradas, tres Sujetos. Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos*. Ed Biblioteca Nueva. Colección “Otras Eutopías”, Madrid
- Mangieri, Rocco (2008°). *Paisaje, cinemáticas: viajeros en youtube*. Cuadernos de Documentación e investigación, ULA.
- Mangieri, Rocco(2008b). *Abadías, mapas, péndulos.La semiotica del espacio en las novelas de U.Eco*. Ed. ULA, Mérida.
- Ponty, Merlau (1972). *Fenomenología de la percepción*. Ed. Itsmo, Barcelona
- Socco, Carlo (1996a). *VS. Quaderni di studi semiotici*. 73/74 1996 en: [http://www.ocs.polito.it/pubblicazioni/paesag/p1\\_a1.zip](http://www.ocs.polito.it/pubblicazioni/paesag/p1_a1.zip), consultado: 16/11/2005.

Socco, Carlo (1996b). *Semiotica e progetto del paesaggio. Seminario, organizzato dal Dipartimento Interateneo Territorio, Torino*, en: [http://www.ocs.polito.it/pubblicazioni/paesag/p1\\_a1.zip](http://www.ocs.polito.it/pubblicazioni/paesag/p1_a1.zip), consultado: 16/11/2005.

Socco, Carlo (1998a). *Morfologia del paesaggio ed estetica del giardino. Seminario, TirreniaStampatori, Torino*, en: [http://www.ocs.polito.it/pubblicazioni/paesag/p1\\_a1.zip](http://www.ocs.polito.it/pubblicazioni/paesag/p1_a1.zip), consultado: 16/11/2005.

Socco, Carlo (1998b) *L'ascolto del paesaggio. In Seminario, La narrazione del paesaggio, Dipartimento di Psicologia dell'Università degli Studi di Torino*, en: [http://www.ocs.polito.it/pubblicazioni/paesag/p1\\_a1.zip](http://www.ocs.polito.it/pubblicazioni/paesag/p1_a1.zip), consultado de: 16/11/2005.

Turri, Eugenio (2000). *Il paesaggio racconta. Convenio: Fondazione Osvaldo Piacentini, Reggio Emilia*, en: [http://www.ocs.polito.it/pubblicazioni/paesag/p1\\_a1.zip](http://www.ocs.polito.it/pubblicazioni/paesag/p1_a1.zip), consultado: 16/11/2005.

Para una **cinemática** del **paisaje**.

---

**Adalaura Díaz y Dr. Rocco Mangieri**

---

Relaciones **semiopragmáticas** del  
**arte** en el **espacio público**  
de la **ciudad** de **Mérida:**

análisis desde la transposición del  
modelo comunicacional de Jakobson.\*

**Prof. Oscar García**

Facultad de Arte. Universidad de Los Andes.

\*Investigación realizada con el apoyo del CDCHT-ULA  
bajo el código AR-53-09-06-B.

### **Resumen:**

Este artículo es parte de los resultados de un proyecto de investigación de carácter exploratorio, dirigido al análisis de las intervenciones de arte público de la ciudad de Mérida desde la perspectiva comunicacional, a través de la observación de las relaciones entre los artistas, las obras de arte y los públicos. Se exploran con interés central las relaciones de coincidencia o diferencia entre la intencionalidad de los artistas y las percepciones del público en general, mediante la utilización de estrategias e instrumentos metodológicos propios de las ciencias sociales. Exponemos en el presente trabajo un marco conceptual de transposición del modelo comunicacional de Jakobson, que ha develado posibles parámetros de clasificación de las obras, atendiendo a sus implicaciones comunicacionales.

### **Introducción.**

El estudio de la intencionalidad del artista como emisor del mensaje (la obra de arte) contrastada con la percepción de la sociedad que asiste a los espacios públicos (receptor de los mensajes), nos permite desarrollar un análisis de las diferentes relaciones comunicativas presentes en el arte público de la ciudad de Mérida. Orientamos la investigación hacia el conocimiento de estas relaciones de significado como pie de inicio para una teoría de las intervenciones artísticas en el espacio público de la ciudad de Mérida, y así mismo prever los factores de aceptación o rechazo de las intervenciones artísticas dentro de los espacios urbanos de esta ciudad.

En este sentido, nos propusimos como objetivo general investigar la dimensión comunicacional y la significación del arte en los espacios públicos de la ciudad de Mérida desde la perspectiva semio-pragmática, entendiendo como elementos involucrados a los artistas como emisores de mensajes, las obra de arte en sí mismas como medios y mensajes, y a los destinatarios o receptores como el públicos que hace vida en la ciudad.

Para el logro de este objetivo se hizo necesario desarrollar la investigación de la intencionalidad de los artistas de la ciudad de Mérida en relación con la concepción creativa y práctica de sus intervenciones en el espacio público, lo cual debió ser complementado con la configuración de un análisis de la percepción-significación social de dichas intervenciones artísticas. Finalmente se realizó el trabajo de contratar y determinar las escalas de mediación discursiva de las intervenciones artísticas mediante la puesta en relación de la coincidencia entre lo que se obtuvo como intencionalidad de los artistas y los resultados de la percepción del público.

Nuestra hipótesis inicial proponía que si transponíamos el modelo de la comunicación propuesto por Jakobson, a las intervenciones de arte en los espacios públicos de la ciudad, sería posible encontrar elementos claves en la significación social del arte público en la ciudad de Mérida.

Dimos inicio al trabajo y encontramos algunos trabajos que sustentan y de algún modo justifican nuestra línea de investigación. En primer lugar es importante reconocer los aportes obtenidos del trabajo de Roberto Guevara “Arte para una nueva escala” (1978), en la cual se expone un amplio inventario de las obras de arte en la escala urbana y contribuye en la sistematización de datos y bibliografía del arte público hasta 1978. Aporta análisis y discursos críticos de casos emblemáticos, sin embargo no aborda estudios sobre la percepción del público como receptor.

En el caso de “Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s.XXI.” del catalán Antoni Remesar (2002), desarrollado en el grupo CER POLIS de la Universidad de Barcelona, se realiza un estudio desde la perspectiva del arte y la psicología ambiental, analizando la significación del arte de los espacios públicos en base a casos específicos.

Otra obra significativa que hemos detectado ha sido el Catalogo del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2008, desarrollado por el Instituto de Patrimonio Cultural del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, actualmente suspendido. Lo observamos sólo como la constitución de un catálogo razonado, que no estudia la percepción del público, pero que parte de un trabajo de campo de sensible base popular.

Finalmente, debemos señalar dos de nuestros trabajos, que nos permitimos la inmodestia de señalar como antecedentes por cuanto se ubican en el ámbito propio de nuestra ciudad. El primero de ellos es “El arte público en el marco de la participación ciudadana”, Oscar García (2005-2007), avalado por el CDCHT-ULA, signado con el código: A-481-05-06-C y aprobado por la subcomisión de Ciencias Humanísticas, en el que se aborda el tema de la participación de la ciudadanía en la construcción del arte de sus espacios públicos. Y, nuestro otro aporte, los avances de la tesis doctoral “Arte espacio público y comunicación urbana: de la intervención quirúrgica a la activación interna”, en el que se abordan los elementos del marco teórico-conceptual de la obra de arte y el espacio público en la dimensión comunicacional; trabajo concebido como informe de Seminario de Tesis en el doctorado en Urbanismo del Instituto de Urbanismo de la Universidad Central

de Venezuela, que constituye un cuerpo articulado de reflexiones sobre las teorías de la comunicación implicadas en la relación de los artistas, el arte público y el público.

Lo que exponemos en el presente trabajo es el esquema de transposición del modelo y lo que se ha venido perfilando como posibles parámetros de clasificación de las obras desde sus implicaciones comunicacionales, siempre a partir de nuestra transposición del modelo inicial de Jakobson.

El nivel de comunicación y significación de la obra de arte en el espacio urbano. El modelo de Román Jakobson aplicado a la experiencia del arte público: Alcances y limitaciones.

Es pertinente reconocer que, en general, los modelos de análisis tienen primacía sobre un determinado fenómeno y sobre otros no. Como ya sabe el lector, existen distintos modelos de comunicación, sin embargo, hemos tomado el planteado por Jakobson como modelo estratégico para la comprensión del fenómeno que nos ocupa en atención al rendimiento y potencial heurístico del mismo. Como señala Muchielli:

“Ninguno de ellos puede pretender tener la exclusiva y por ello la ‘verdad’. Cada uno aporta una aproximación específica. Todos los modelos, es decir este conjunto de teorías, de principios y de prácticas expuestas a partir de esquemas, funcionan como unas gafas que nos permiten ver la comunicación a partir de diferentes ángulos.” (Muchielli, 1998:65)

Cada modelo de comunicación obedece a formas de ver la comunicación o formas de ocultarla, si bien se acepta que toda forma de mostrar es al mismo tiempo una forma de ocultar.

Para nuestro enfoque gnoseológico, el modelo de Román Jakobson aporta elementos estratégicos para el desarrollo del estudio de la comunicación urbana en el marco del arte y el espacio público, en tanto que presenta la oportunidad de una visión sistémica y de conjunto del proceso comunicativo, y desarrolla una variedad de funciones (Greimas y Courtés, 1990). El modelo de la teoría de la

comunicación de Jakobson plantea que el proceso de la comunicación lingüística implica seis elementos constitutivos que lo configuran o estructuran como tal, basados en el esquema convencional:

- El *emisor* Corresponde al que formula el mensaje.
- El *receptor* corresponde a quien recibe el mensaje, el destinatario.
- El *mensaje* es la información que se recibe y que se transmite a través de la comunicación.

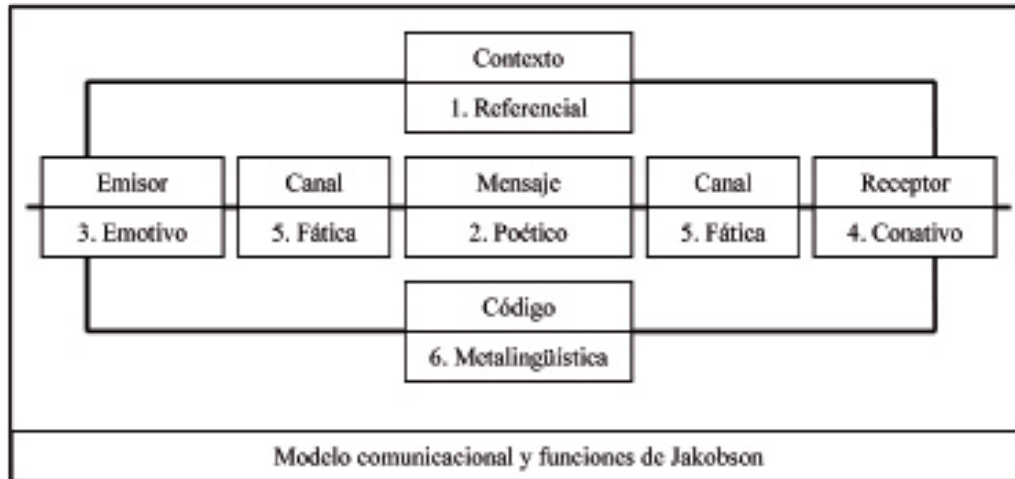
Pero la propuesta de Jakobson avanza en modo teórico sobre el modelo tradicional y propone que para que el mensaje pase del emisor al receptor se necesita de:

- Un *código*, el cual se constituye como un conjunto de unidades de significado y reglas de combinación organizadas que son propias de cada lengua natural.
- Un *canal*, el cual debe permitir establecer y mantener un continuum de comunicaciones entre emisor y receptor.
- El *contexto*, la realidad extralingüística a la que se refiere el mensaje, el referente.

Y además, distingue seis funciones en la comunicación, cada una asociada a una dimensión del proceso de comunicación:

- 1.- Función Referencial = información contextual
  - 2.- Función Poética = tiene dentro de sí su objetivo (autotelic)
  - 3.- Función Expresiva = libre expresión
  - 4.- Función Conativa = vocativo o imperativo dirigido al receptor
  - 5.- Función Fática(phatic)= relativo al control sobre el canal
  - 6.- Función Metalingüística = control sobre el código
- (Middleton 1990, p.241, traducción Oscar García)

Propuesta de Transposición.



Según el modelo observado, las funciones del lenguaje pasan a ser emotivas/ Identificadora, conativas/Reguladora, referenciales/Instructiva, metalingüísticas/ Metaideológica, fáticas/ Señaléticay poéticas/Estética, donde cada una de ellas se entenderá como:

1.- Función *referencial*: Esta función se refiere al contenido o contexto, entendiéndolo como referente y no como situación. Usualmente se observa esta función en los textos informativos, narrativos, etc.

La transponemos como **Función Instructiva**: La plaza, la calle, nos informan su estructura y condiciones de uso, transfiriendo a sus elementos una función instruccional e instrumental. Se establece un orden relacional del objeto-espacio-función con los otros elementos del espacio: el entorno genera relaciones de uso-recepción relativas al contexto.

En estos casos podemos encontrar ejemplos en casi todos los monumentos decimonónicos, o inscritos en la estética de esa época, que pretenden el enaltecimiento de personajes y la promoción de los valores que los personajes vivieron. Estos hacen referencia a valores o hechos externos a las obras en sí mismas. El caso de la plaza de las heroínas en Mérida puede

servir como ejemplo de una función instructiva de la obra de arte que en este caso denota como un conjunto de esculturas. Esto, porque esta obra es un conjunto de esculturas de las mujeres reconocidas históricamente como heroínas de la Independencia y son presentadas con elementos tales como tambores y cañones, entre otros, haciendo alusión con dichos objetos a las batallas, y en síntesis, al proceso independentista, apoyándose en los referentes socio-históricos de la población e implicando para el público la función de instrucción y educación sobre el tema del género en la Guerra de Independencia.



Foto 1 y 2. Plaza las Heroínas. Mérida. Foto: Oscar García

2.- Función *poética*: Está circunscrita a la morfología del mensaje y su contenido. Denota la producción de efectos estéticos en el receptor (goce, reflexión, etc.) a partir de la forma y estructura del mensaje en sí mismo.

La transponemos como **Función Estética**: Las obras y los ambientes de arte demandan atención sensorial del receptor con respecto a su materialidad y sus expresiones formales o de construcción: los materiales utilizados, los colores, las texturas, los ritmos, los volúmenes, las composiciones y, en síntesis, los elementos que producen sensaciones corporales e incluso sensiblemente emocionales. Ejemplos notables en Venezuela serían *La Ciudad Universitaria*, de Villanueva o el *Complejo El Tisure*, de Juan Félix Sánchez.

Una gran cantidad de obras comparten esta función, principalmente las obras modernas, las cuales, por su ubicación en el espacio público, buscan el equipamiento estético y artístico del espacio público, que no un esteticismo a ultranza. Muchas se alejan de una interpretación como fin principal de la intervención y se enfocan en esos programas de sensorialidad y espiritualidad sensible del espacio y la función social de la obra artística. Suelen ser considerables los presupuestos con los que se desarrolla esta tipología y del mismo modo se constituyen como verdaderos capitales patrimoniales y culturales.

Podemos citar trabajos como los de Cruz Diez en el Núcleo la Hechicera y Jesús Soto en la avenida Andrés Bello en la ciudad de Mérida, entre otros.



Foto 3. UCV. Vitral. Miró. Caracas. Foto: Oscar García 2005.

3.- Función *Expresiva* o emotiva: Está vinculada a la expresión del emisor que pone de manifiesto emociones, sentimientos, estados de ánimo, etc.

Pasamos a la **Función Identificadora**: Se mantiene reconociéndose sobre el *productor del signo* y se manifiesta en las intervenciones o elementos que denotan la emotividad del enunciante en relación a los *elementos ambientales*, como: relaciones posicionales de los elementos en el espacio, delimitaciones, alejamiento/acercamiento, modos de comportamiento. Pero también se expresa como sentido de propiedad de los mismos.

Como ejemplo podemos presentar aquellas en la que la prioridad se observa en la auto-referencia emotiva del autor. En el caso del grafiti en la pieza “El Pollo”, se observa frente al cenotafio en el sitio de muerte de un joven la relación de los elementos funerarios. El ambiente fúnebre de respeto gráfico hacia la “capillita” y la pose del personaje, connotan elementos de enunciación de la condición emotiva del emisor.



Foto 4. El pollo. Los Brothers. Mérida 2008.

4.- *Función conativa o imperativa*: Se refiere a aquellos mensajes donde el emisor se dirige al receptor para orientar la conducta a través de órdenes, ruegos, preguntas, etc.

La transponemos como **Función Reguladora**: En esta, observamos que el emisor busca imponer una voluntad o algunas directivas para poder cumplir una operación planificada en la conceptualización de la obra. Aquí el

destinatario debe atender a la directriz indicada. El mensaje se constituye en una propuesta de ejecución de mandato directa o indirecta, por imposición o seducción, pero en todo caso es acatada para poder participar de la obra.

Tomamos aquí todas aquellas obras que indican o invitan al receptor a adoptar una conducta específica pautada por las condiciones conceptuales o formales de las obras. Ejemplo emblemático puede ser observado en la relación del público con el caso de los penetrables de Jesús Soto. En estas obras la invitación a entrar o penetrar en las mismas es condición de acatamiento para poder encontrarse con la dimensión completa y sustancial de la propuesta artística. Otro tipo de trabajo puede encontrarse en las obras de tipo de arte-accional en los que, mediante la performance, el intérprete accional moviliza los elementos físicos y de emocionalidad del público que presencia la intervención.

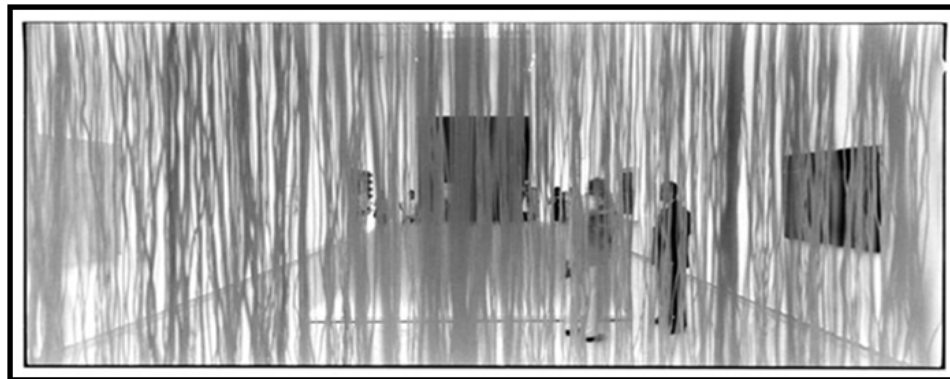


Foto 5. Penetrable. Jesús Soto. Caracas. Foto Yemar Galué.

5.- Función *Fática* (*phatic*): Está centrada en el ámbito del canal e incluye recursos que pretenden mantener la interacción comunicacional, en la cual el medio es utilizado como instrumento para el contacto.

La transponemos como **Función Señalética**: concentra la intencionalidad de la obra en la atención del usuario al acto mismo de comunicar. Trata de minimizar los riesgos de usos inapropiados de la obra y apunta a focalizar el

uso del signo en forma estructuralmente vectorial. Pasa a constituirse como un elemento esencial de toda comunicación ambiental.

Encontramos aquí las intervenciones artísticas que se concentran en el canal como medio de interacción y fundamentalmente usan estrategias de participación para el desarrollo de proyectos de arte público con alto implicación social. Muchas de estas intervenciones usan la tecnología digital como canal de comunicación. En el caso del proyecto *Alzado Vectorial*, Lozano Hammer sustenta la construcción de un ambiente con cañones de luz que son direccionados por el público desde una plataforma de interacción especialmente desarrollada para que el público pueda reordenar la dirección de los cañones de luz.

También aplican esta función las intervenciones de *Street art* que se apoyan en las señales de tránsito insertándose dentro de la estructura de la señal para conceptualizar y formalizar sus propuestas artísticas.



Foto 6. Alzado Vectorial. Lozano Hammer.



Foto 7 y 8. One way. Street art. Usa la señal pública para el direccionamiento de la obra.

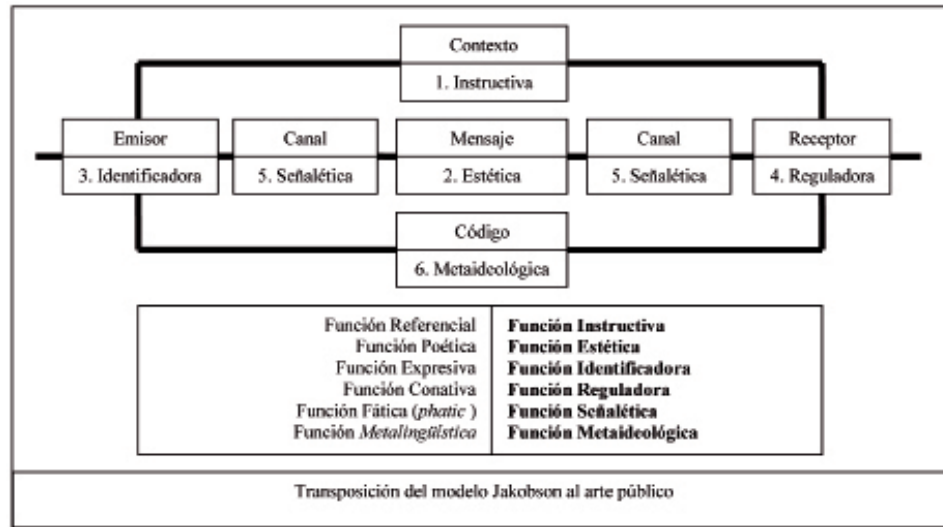
6.- Función *metalingüística*: Esta función se reconoce cuando el código de la comunicación se refiere a sí mismo. Se ejerce un control en la interacción del código.

La transponemos como **Función Metaideológica**: Implica una consciente lectura/re-lectura de los signos artísticos que son encausados para su recepción automática o estereotipada, como discursos ideológicos configurados a *priori* por el emisor. Esto es, se toma conciencia de un espacio y la conformación escenográfica.



Foto 9 y 10. UCV. Villanueva. Construida en los años cincuenta, en el auge del período moderno, acumula un número importante de obras que pone en dialogo conceptos intrínsecos al arte y la arquitectura. Foto: Oscar García.

Esta función se observa con frecuencia en las obras auto-referenciales, es decir que dialogan consigo misma o con conceptos intrínsecos del arte, esto es, de las realidades del mundo del arte en sí mismo, como el arte minimalista o el arte abstracto. Es el caso de la UCV, en la cual muchas obras sirven de escenario a otras. De igual modo, podemos señalar aquellas obras que condicionan la percepción de otras y que suelen tener un efecto transparente en el público o, en el peor de los casos, generan una incógnita de incompreensión para el público.



Alcances y limitaciones.

La aplicación de este modelo en el caso del arte y el espacio público se ve potenciada en una estrategia que nos permite intentar un abordaje a la interacción entre quienes insertan información en el espacio público y quienes actúan como receptores de tales informaciones. Existe la posibilidad de determinar, a través de la información que se presente, la identificación de algunos actores en función de la prosecución de la línea de información.

- |                                      |
|--------------------------------------|
| 1.- Determinación de las Dimensiones |
| 2.- Determinación de las Funciones   |

Así, la observancia sobre los **significantes artísticos** en el espacio público convoca a la subsiguiente determinación de análisis de estos elementos integrantes de los discursos y de los programas semánticos del hacer. En consecuencia, la profundidad de este modelo señala su posible aplicación al estudio del significante y del significado del arte público, partiendo de la validación de la teoría de que solo puede existir *significado (signatum)* cuando existe *significante (signum)*. Para validar el significante, en consecuencia, es necesario aplicar un seguimiento del modelo comunicacional, más allá de la cualidad expresiva del objeto artístico, a fin de determinar si en

consecuencia se está en presencia efectiva de un fenómeno comunicacional. Esto exige una ampliación del modelo hacia el enfoque interpretativo, orientado al problema de las lecturas de la ciudad y de su arte público, en consecuencia, a la determinación de unas tipologías de los modos de habitar, lo cual nos lleva a la presunción de códigos no previstos en lectores no ingenuos (Mangieri, 1994).

En tal sentido dice Mangieri: “La ciudad como objeto semiótico es siempre un objeto valorizado y el sujeto es aquel que proyecta valores sobre el objeto otorgándole sentido. Objeto-ciudad no en cuanto tal sino en cuanto objeto-valor. Un valor que puede ser fenomenológico (hacia el sujeto mismo) o estructural (hacia el objeto)” (Mangieri, 1994: 52).

Estos valores pueden responder a modelos de articulación del sentido, entre los que se pueden incluir las ideologías urbanísticas, las cuales, aplicadas al arte público, generan una estrecha relación semántica con la idea de la ciudad como *collage* o sumatoria de fragmentos propios de una propuesta surrealista (el *cadáver exquisito*) superpuesta a la crítica actual con respecto a la ciudad latinoamericana (Mangieri, 1994) y diríamos incluso, con muy escasas excepciones, a la ciudad actual que a nivel global participa de una configuración por sumatoria de fragmentos urbanos.

Todas las acciones sociales conllevan comunicación, toda comunicación se basa necesariamente en actos ejecutivos para comunicarse con otros; en consecuencia, los sujetos manifiestan actos externos que se conciben como posibles de ser interpretados por otros como signos de lo que quieren transmitir. Las personas emprenden acciones basadas en proyectos y caracterizadas por intenciones determinadas. La “acción” es entendida como la conducta intencionada proyectada por el agente de transformación; en cambio el “acto” es definido como la acción cumplida. En este sentido, toda forma de interacción social se funda en las construcciones referentes a la comprensión del otro, hasta la interacción más simple de la vida diaria presupone una serie de construcciones de sentido común, en este caso construcciones de la conducta prevista del otro. De tal modo, los significados no se hallan en los objetos, sino en las relaciones de los actores entre ellos y con los objetos, en consecuencia para nuestro caso de estudio, los

significados pasan a estar no en el objeto artístico sino en las interacciones sociales entre los actantes y el arte.

La interpretación es un proceso complejo que lleva a cabo cada individuo del público de una obra de arte, el autor de la obra propiciará una interpretación del mismo, que no implica que sea la interpretación que haga el receptor. Esto nos lleva a aceptar que lo que se produce es un proceso múltiple y complejo de negociación del significado.

### Referencias bibliohemerográficas.

Blumer, H. (1969). *Symbolic Interaccionism. Perspective and method*. Citado en: Moreno E, y Pol E. (1999) *Nociones Psicosociales para la intervención y la gestión ambiental*. Monografies Socio/Ambientales. 14. p.51. Barcelona: PublicacionsUniversitat de Barcelona.

Guevara Roberto (1978). *Arte para una nueva escala*. Caracas: Maraven-PDVSA.

Greimas y Courtés (1990). *Semiótica. Diccionario Razonado de la teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.

Moreno E, y Pol E. (1999). *Nociones Psicosociales para la intervención y la gestión ambiental*. Monografies Socio/Ambientales 14. Barcelona: PublicacionsUniversitat de Barcelona.

- Mucchielli, A. (1998). *Les modèles de la communication*. En P. Cabin (coord.) *La communication. Etat des savoirs*. Auxerre: Sciences Humaines Éditions, pp.65-78. Disponible en: [http://www.portalcomunicacion.com/esp/pdf/aab\\_lec/20.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/esp/pdf/aab_lec/20.pdf).
- Osimo Bruno. *Curso de Traducción, segmento: 13. Jakobson y la traducción (primera parte)*. En: [http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic\\_resources.cap\\_1\\_13\\_es?lang=es](http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_13_es?lang=es)
- Pol, E. y Domínguez, M. (1987). *Calidad de vida en la ciudad: Claves para su comprensión contextual*. En: Documentación Social. Revista de estudios sociales y sociología aplicada. N° 67. Madrid: Cáritas Española.
- Remesar, Antoni. (2002). *Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s.XXI*. CER POLIS. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Romero Morante, Atilio. (2002). *Mercadear cultura en la ciudad*. En: Comunicación. Otros Espacios. Primer trimestre. N° 117. Caracas: Centro Gumilla.
- Lynch, Kevin. (1984). *La imagen de la ciudad*. México: Gustavo Gili.
- Mangieri, Rocco. (1994). *Escenarios y actores urbanos del texto ciudad*. Caracas: FUNDARTE.
- Middleton, R. (1990/2002). *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press.
- Korosec, P. (Ed.)(1976). *Appropriation of space. Proceedings of the Strasbourg Conference*. Louvain-la-Neuve: CIACO. Citado en: Documentación Social. Revista de estudios sociales y sociología aplicada. N° 67. Madrid: Cáritas Española.
- Valera, S.; Pol et al. (1988). *The Barcelona Districts Look*. En: Hoogdaem, Prak, Woordt&Wegen. Edit. Looking Back to the Future. Vol. II. Delft University.



**Diseño de un acondicionamiento corporal a partir de una manifestación tradicional venezolana.**

**Alfonso Garrido.**

Lic. en Danza, Profesor investigador, Componente Docente. Ha impartido una diversidad de talleres y ponencias en instituciones culturales y educativas. Labora en la Universidad de los Andes y la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) ambas con núcleos en el Estado Mérida. La Parroquia, calle Lara # 3-41, Mérida, Venezuela, código postal 5101. 0058-414-1259953, alfonso@ula.ve

## **Introducción.**

La inexistencia de un método de entrenamiento y preparación corporal para el bailarín de danza tradicional es el punto central de mi reflexión y propuesta. El acondicionamiento técnico hasta hoy aplicado a la danza tradicional en Venezuela se basa en técnicas y usos corporales provenientes de contextos socioculturales que no se corresponden con la riqueza y bagaje de nuestra herencia corporal suramericana.

Las características anatómicas, fisiológicas y posturales de nuestros grupos culturales dieron origen a múltiples formas dancísticas dentro de un entorno geográfico, político y cultural muy diferente -y bien documentado actualmente- de aquellas otras formas occidentales de expresión del cuerpo que posteriormente en la llamada Modernidad fueron acogidas en nuestros países.

Los códigos y vocabularios gestuales del Ballet, la Danza Moderna y Contemporánea sin duda generaron particulares formas expresivas y manifestaciones artísticas en cada uno de nuestros países, sin embargo no siempre se adecúan a las necesidades del cuerpo de la Tradición. Por el contrario, vacían o distorsionan ciertos rasgos específicos del baile tradicional.

Diseñar una propuesta de Acondicionamiento Corporal para la Danza Tradicional a partir del estudio de una manifestación popular del calendario celebratorio venezolano llamada “Los Vasallos de la Candelaria”, constituye el tema que me ocupa y sobre el cual me he propuesto investigar, de la mano de dos procesos inseparables como lo son la reflexión y el análisis.

Indagar las destrezas físicas y expresivas de cada cuerpo danzante; el carácter, anatomía de las emociones y relaciones semánticas según la experiencia personal y colectiva a partir de “Los Vasallos de la Candelaria” es la premisa para la creación de una propuesta de Acondicionamiento Corporal orientado a fortalecer la investigación, el material documental y la docencia como soportes fundamentales que apunten hacia la construcción de saberes en el área artística.

### Desarrollo.

La bibliografía en cuanto al Acondicionamiento adaptado a la Danza Tradicional es prácticamente inexistente. Se supone que la tradición, en cualquiera de sus ámbitos, involucra justamente un traspaso, un legado, un “trader” de cierto saber, o forma de aplicar un saber para algo. Por otro lado, la tradición guarda un vínculo con lo sagrado, con un tiempo primordial en el que cierto acontecimiento fuera de lo ordinario tuvo lugar. Por consiguiente, cada forma dancística, musical o representativa en general conlleva un reciclar aquel tiempo o acontecimiento primero, es decir una conducta, un hacer y un comportarse especial, particular, dentro del calendario ordinario o profano.

De allí que las diferentes formas que el cuerpo adopta en tales fechas o celebraciones, están condicionadas, modeladas y establecidas por el sentido espiritual, colectivo, agrario, festivo, devocional, etc., de la celebración. Es entonces obvio que lo que se ha transmitido, legado y heredado son formas de comportamientos, de conductas corporales repetidas y resguardadas de generación en generación. Cabe sin embargo mencionar que toda forma cultural está sometida a influencias, sujeta a cambios, afectada por procesos aculturantes y que, aún las sociedades menos intervenidas culturalmente, muestran rasgos de modificación e incluso apropiación de elementos ajenos.

¿De qué manera entonces podemos propiciar un trabajo de fortalecimiento al cuerpo que baila la tradición, pero que además participa, coexiste y se relaciona con todas aquellas numerosas formas de conductas corporales y prácticas dancísticas coexistentes en nuestra sociedad global?

Es justo mencionar que la Danza Tradicional está en la base de formas posteriores que se han denominado “Danza Nacionalista”, “Bailes populares”, “Danza Urbana”, “Danza Folclórica”, las cuales han absorbido elementos de aquella y retraducido dicha herencia del cuerpo en formas que con frecuencia disfrazan y poco conservan de aquél vínculo inicial, dada la característica de proyección espectacular y comercial de éstas últimas.

Y, justamente, una de las causas de dicha deformación es la aplicación de técnicas y procedimientos preparatorios derivados de técnicas establecidas para otros géneros que, si bien contribuyen a ampliar cierto vocabulario, la disponibilidad de la ejecución de pasos y manejo de destrezas, poco atienden las especificidades y el requerimiento del cuerpo que precisa moverse con rodillas dobladas, con columna curva, con pasos terrestres, con sentido de orientación hacia lo sagrado, con consciencia de sí mismo y de lo que colectivamente rememora, reinventa, resguarda.

¿Qué es un acondicionamiento físico? ¿Qué es un acondicionamiento corporal? ¿Existen diferencias entre ambos acondicionamientos? ¿Cómo han sido desarrollados estos acondicionamientos? ¿Cuáles elementos del ser se conjugan en la ejecución de un acondicionamiento físico o corporal?

Según el Diccionario de la Real Academia Española, un acondicionamiento es: “Acción y efecto de acondicionar”, y a su vez acondicionar es: “Dar cierta condición o calidad”, “Disponer o preparar algo de manera adecuada a determinado fin,...”.

Podemos deducir entonces que un acondicionamiento físico es aquel que permite aportar o desarrollar ciertas condiciones como la flexibilidad, la fuerza, la resistencia o la elongación muscular; sin embargo haciendo una revisión más a fondo encontramos que esta forma de acondicionamiento está muy emparentado con la concepción que maneja la Educación Física, disciplina impartida en los programas de educación formal orientada básicamente al desarrollo de habilidades corporales y bienestar psico-físico, relacionada con los deportes organizados y la gimnasia.

Se puede apreciar entonces que este tipo de acondicionamiento promueve principalmente el desarrollo de aquellos aspectos directamente relacionados con las condiciones más “visibles” del cuerpo humano, pero muy poco vinculados a la noción de consciencia corporal, de arraigamiento a una forma de moverse inherente al grupo cultural, y menos aún a los contenidos semánticos que involucran cierta manera de llevar su cuerpo, de hablar con el cuerpo.

Estos últimos aspectos, sin embargo, los ha tenido en cuenta la danza occidental, es decir, la danza clásica, la moderna y la contemporánea, puesto que todas derivaron de épocas y movimientos socioculturales en los que lo individual reemplazó a lo grupal, al ritual gregario.

En tal sentido tenemos entonces que la evolución de los acondicionamientos corporales ocurrían paralelamente a la evolución del hecho dancístico; así, la danza clásica vendría a ser la primera forma estructurada de preparación con su exigencia de la elevación, el *en dehors*, la pirueta y la frontalidad del cuerpo en escena. Rasgos que perduran y determinan un cuerpo desde las cortes francesas del Rey Sol hasta las más innovadoras compañías americanas de Nueva York y Cuba, por ejemplo.

Posteriormente, a comienzos de siglo XX, la danza moderna indaga y enfatiza en la espontaneidad del movimiento, la liberación del cuerpo de artilugios que lo aprisionen, en el desnudar el pie y crear “danza libre” cuyos entrenamientos generan técnicas y escuelas que posteriormente serán consideradas igualmente limitantes por lo subsiguientes movimientos innovadores.

En los años veinte, Ruth Saint Denis, de la mano de Ted Shawn, su marido, inaugura en Estados Unidos un centro pedagógico y comienzan a desarrollar un movimiento más organizado, creando un método y fundando una escuela de gran trascendencia en la historia de la danza, la “Denishawn”.

De la “Denishawn” egresaron alumnos como Martha Graham, catalogada como la más destacada. Crea una técnica sólida, basándose en las posibilidades del cuerpo en movimiento como resultado de una investigación que finalizaría en la técnica fundamental de la danza contemporánea llamada como su nombre, técnica Graham.

Existen otros egresados de la “Denishawn”, como Doris Humphrey, quien hizo grandes aportes a la danza al separarse de la mítica escuela e investigar sobre las danzas orientales, para luego indagar en el ser norteamericano y el hombre como ser social.

Más tarde, Merce Cunningham, el más brillante alumno de Martha Graham, libera al bailarín de todo sentimiento y redimensiona el espacio. Propone otro tipo de danza mediante la creación de una técnica sustentada en la libertad a través de la improvisación y su proyección hacia espacios no convencionales, literalmente “saca” a la danza del teatro y la lleva a la calle.

Siendo alumno de Graham y luego bailarín de Cunningham, Steve Paxton desarrolla una serie de experimentaciones que originaron una técnica de improvisación y contacto que hasta ahora se conoce con el nombre de “Nueva Danza”, y como la vida misma, en esta propuesta los ojos volvieron a mirar los postulados de libertad total y ausencia de ataduras y fronteras para la danza que promovía Isadora Duncan.

De manera paralela, al otro lado del mundo surgía la danza moderna alemana, iniciándose con un nombre trascendente, Kurt Jooss, quien, sintetizando la danza clásica y la danza moderna, intentaba construir una propuesta dancística mediante la reforma de los excesos en la técnica del ballet clásico fundando en 1927 la escuela Folkwang. Él influiría en dos grandes mujeres de la danza alemana: Mary Wigman y Pina Bausch, quienes cristalizaron las bases de la danza - teatro alemana.

Mary Wigman por su parte desarrolló la danza expresionista, propuesta en la que el hombre moderno y sus tormentos son el motor. Pina Bausch, por su lado, ha sustentado una técnica en donde las vivencias y el background de sus bailarines son canalizados hacia la danza: esta técnica se ha dado a conocer como danza - teatro.

Hoy día la improvisación forma parte fundamental en la danza, se hace necesario entonces retomar el término “Nueva Danza” para aclarar el panorama.

La Judson Memorial Church de Nueva York a principios de los años sesenta se convierte en cita obligada. Liberada de ataduras como la música, la técnica o la parafernalia escénica, la danza fluyó en aquel lugar que se convertiría como en un “templo de la libertad”. Según Omar Khan “...Allí la danza miró a sus orígenes. Intentó regresar a la pureza del cuerpo humano en movimiento. Se remontó a los liberadores principios estéticos de Isadora Duncan, lo que lógicamente la conectó aún más lejos con las danzas de la

*antigüedad grecolatina.*” (Khan Omar, Danza en Libertad, Pág. 5).

Existen dos términos en uso para denominar la danza a partir de la evolución de códigos estrictamente clásicos: danza moderna y danza contemporánea. Se puede conseguir el uso de ambos indistintamente para denominar éste período de transición de la danza, sin embargo es importante hacer notar que la danza contemporánea surge como propuesta cuestionadora e innovadora de la danza moderna y centra sus postulados en la búsqueda de lenguajes nuevos para la expresión del artista, del creador.

Tal como mencionamos previamente, las formas preparatorias del cuerpo empleadas por la danza occidental sirvieron así mismo para la danza tradicional, sin tomar en cuenta la estructura coreográfica, la necesidad anatómica o el tipo de destreza que se precisa para las acciones de todas aquellas manifestaciones que poseen inherentemente un “saber hacer”. Dicho de otra manera, el acondicionamiento favorece o afecta directamente las formas expresivas del cuerpo danzante.

La tradición nos lega formas y contenidos que deben preservarse y requieren por tanto de un distanciamiento para aprovechar los elementos idóneos de técnicas diseñadas para otros estilos dancísticos; así como el abordaje de otras técnicas para el cuerpo que propician un mejor conocimiento del recurso corporal y posibilidades más abarcales en las que se conjugan otros aspectos, como el cuerpo en el espacio, las calidades energéticas del movimiento, la proyección energética, el juego de las emociones en la interpretación... En otras palabras variables inaprensibles en un trabajo puramente físico.

### **“Vasallos de la Candelaria”, aplicación de un Acondicionamiento Corporal a partir de una manifestación tradicional venezolana**

La fecha de origen de esta manifestación es dudosa. Pero algunos documentos reseñan que es a partir de año 1759 cuando la Virgen de la Candelaria hace su primera aparición en la localidad de Zumba (Estado Mérida, Municipio Libertador, Parroquia Juan Rodríguez Suárez).

“Los Vasallos de la Candelaria” es una tradición en la que convergen marcados elementos indígenas, africanos e hispánicos, enmarcados en el contexto del culto católico y la herencia cultural agraria venezolana. Expresión que alude a la fertilidad mediante danzas, músicas y expresiones verbales alusivas a la siembra y cosecha del maíz en un marco de acciones dramáticas donde están presentes las alabanzas, el sacrificio, la flagelación y las ofrendas.

### **Objetivo general de la propuesta.**

El objetivo general es diseñar un método de Acondicionamiento Corporal que atienda las necesidades propias del bailarín de danza tradicional y abarque elementos técnicos, expresivos, energéticos, conceptuales y semióticos que puedan ser abordados por cuerpos con diversas características anatómicas, fisiológicas, de relación y diversos niveles de entrenamiento.

### **Objetivos específicos:**

Profundizar el estudio de los elementos que integran un acondicionamiento corporal; reflexionar sobre los variables fundamentales de la manifestación de referencia; investigar las formas de relación, características anatómicas y fisiológicas del bailarín de danza tradicional venezolana; estudiar posibilidades de acción entre el cuerpo y la voz para la construcción de ritmos y, por último, introducir la improvisación como herramienta que promueva el enriquecimiento investigativo.

Es importante señalar que el término investigación es aplicable tanto a la investigación documental como a la corporal.

### Propuesta de Acondicionamiento Corporal.

#### Parte I

#### Trabajo inicial

Es una práctica de reconocimiento individual del esquema corporal, de conexión con el cuerpo, los sistemas corporales, la energía, etc. Se comienza con una posición inicial que se ha llamado “básica”; está dada para conectar con el suelo: arraigamiento y proyección del espacio tanto interno como externo.

- Trabajo respiratorio (para comenzar a abrir espacios internos, oxigenación muscular, revisión de la postura...)
- 1er. desplazamiento. Relación primaria consigo mismo y con los espacios alcanzables. Este primer desplazamiento se traduce en caminatas por el salón de trabajo manteniendo la posición básica.



## Parte II

### El ritmo.

Los “Vasallos de la Candelaria” recitan versos a la Virgen (en la etapa inicial de la manifestación) y otro tipo de verbalizaciones a lo largo de la danza, entre ellos el “Adiós, Adiós”; en la propuesta de acondicionamiento estos versos y verbalizaciones se utilizan como recursos rítmicos que preceden y guían las diferentes formas de desplazamiento a ser estudiadas. Dichos sonidos serán transformados en vocalizaciones buscando crear un ritmo de base que mantendrán a lo largo del siguiente desplazamiento. Se abordan conceptos como: trabajo de coordinación, simultaneidad y disociación, para favorecer el desarrollo de la atención y la concentración.

Se desarrolla el concepto de desplazamiento en relación con el espacio: cómo se relaciona el individuo con éste, cómo se relacionan los participantes entre sí, cómo se orientan en función de los espacios “vacíos” o “no ocupados”, también se comienza a indagar sobre la individualidad del participante y su relacionarse.

En este **2do. Desplazamiento**, luego de construir un ritmo con vocalizaciones, se organizan dos filas y a la señal de un líder (aleatorio) se desplazan en forma cruzada y simultánea siguiendo una dirección en sentidos opuestos; acción que se desarrolla para concluir en el punto de partida. En este segundo desplazamiento se profundiza en una relación más íntima cuerpo – espacio y con la otredad.

## Parte III

### El “Encierro del Chivo”.

El “Encierro del Chivo” es un encierro de conceptos, guiado con la noción de pesos y contrapesos como formas de movimiento que propician una forma de acondicionamiento en la que el grupo con su propia dinámica construye las formas y elementos dramáticos que favorecen el acercamiento y contacto así como los recursos de expresión que le son propios.

A partir de un trabajo de revisión documental, discusión y reflexión acerca del chivo (como especie animal), se obtiene la siguiente información:

**El chivo:** caprino, pequeño, lo encierran (es “dañino” - se come todo), su leche posee mucha grasa, nada se desperdicia de él, los indígenas utilizaban la piel para hacer abrigos, tambores, catres y máscaras, la carne es sabrosa (se consume sobre todo en los estados Zulia y Falcón de Venezuela), la cabeza la usan de adorno, es de tierra árida y es utilizado en rituales (chivo expiatorio).

Características a ser tomadas en consideración para el acondicionamiento:

- se adapta fácilmente
- es resistente, fuerte, hábil, transformador (del espacio), nómada
- “tropa” - escala

### Dos partes:

**3er. desplazamiento:** corridas a los círculos. Trotando, se hace un primer círculo a un lado del salón semejando el encierro de un chivo (tal como ocurre en la manifestación), este 3er. desplazamiento se repite para hacer el círculo 2, este segundo círculo se realiza del lado contrario del salón.

**1era. parte (círculo 1):** se desarrolla el concepto de pesos y contrapesos de manera grupal en un nivel medio a partir de las características seleccionadas del chivo.



2da. parte (círculo 2): se aborda el trabajo técnico de la escalada. Abordaje de las variables alto, medio y bajo. Construcción de estructuras, manejo de la resistencia, equilibrio y trabajo de centro.





### A modo de conclusión.

Existen varios aspectos a considerar en la propuesta:

- 1.- Es una propuesta en proceso de elaboración.
- 2.- Enfoca el trabajo de acondicionamiento corporal de una forma integral, tanto en el plano de la conciencia corporal de cada participante, como en todos aquellos ejercicios y experiencias que abordan la noción de alteridad.
- 3.- Profundiza en la noción de identidad cultural mediante la apropiación de conceptos y prácticas directamente vinculadas al cuerpo como comunicador y trasmisor de significados en el marco de una acción dramática propia de la tradición.
- 4.- Es una propuesta dinámica, versátil y con alto margen de adaptabilidad a las características de cada grupo y contexto cultural.
- 5.- La propuesta ofrece un acondicionamiento corporal innovador:
  - a.- Parte del estudio y discriminación de los diferentes elementos técnicos hasta hoy empleados como entrenamientos físicos y corporales.
  - b.- Incorpora elementos de técnicas para el cuerpo no convencionales.

c.- Establece un puente o un proceso de retroalimentación entre una forma específica de la tradición y el individuo que la ejecuta en el contexto de la sociedad actual.

### **Imágenes.**

Ygnacio Porras.

### **Agradecimiento.**

Agradezco muy especialmente a Denise Morales, una hermana del alma, por sus valiosos aportes en la revisión general de este documento.

Gracias “Denís”...

### **Bibliografía.**

Aykroyd, Peter (1983). *Técnicas y Destrezas de la Gimnasia*. Bogotá: Educar Editores. 152 p. ISBN 84-8279-076-5.

Castillo, Ocarina y otros (1996). *Jornadas de reflexión sobre la danza tradicional popular su investigación y proyección*. Caracas: CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA. 149 p. ISBN 980-6361-39-3.

Cohan, Robert (1989). *El Taller de Danza*. España: Plaza & Janés Editores, S.A. 192 p. ISBN 84-01-60798-1.

Domínguez, Luis (1992). *Encuentro con el Folklore en Venezuela*. Caracas: EDITORIAL CINCEL KAPELUSZ. 175 p. ISBN 980-285-039-X.

El Nacional (1998). *Atlas de Tradiciones Venezolanas*. Caracas: Fundación Bigott. 300 p. S/ISBN.

Moore, Debbie (1984). *El Gran Libro de la Danza Moderna*. Barcelona: Parramón Editores, S.A. 159 p. ISBN 84-342-0349-9.

Paolillo, Carlos y otros (1995). *Danza en libertad. La experiencia postmoderna en Venezuela*. Caracas: Fundación Instituto Superior de Danza. 105 p. ISBN 980-07-2833-3.

Sevilla; Amparo y otros (1999). *III Jornadas de reflexión sobre la danza tradicional popular su investigación y proyección*. Caracas: INSTITUTO UNIVERSITARIO DE DANZA. 135 p. ISBN 980-07-5888-7.

Strauss, Rafael y otros (1997). *II Jornadas de reflexión sobre la danza tradicional popular su investigación y proyección*. Caracas: CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA. 129 p. ISBN 980-6361-60-1.

### **Trabajo de Grado.**

Garrido, Alfonso (2002). *Digo lo que Siento, Danzo. Análisis del proceso comunicativo en la obra coreográfica de Luis Viana a partir de "Perfil para Engranaje"*. Tesis presentada en el Instituto Universitario de Danza. Caracas. 127 p.

### **Revistas.**

Danza en los EUA(1988). *Servicio Informativo y Cultural de los Estados Unidos*. S/N. S/ISSN

Movimiento. Danza Escénica (2002). *Fundación Jóvenes Coreógrafos de Venezuela y A.C. Publicaciones La Danza*. Año 1 Número 1. Caracas: Ediplus Producción, C.A. ISSN 1690-0340

## Otros documentos consultados

Departamento de Educación Física. Condición Física. S/ISSN.  
<http://roble.pntic.mec.es/~gfup0000/apcfseg.pdf>

Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima segunda edición.  
<http://buscon.rae.es/draeI/>

Fuenmayor, Víctor. Investigar la sombra para pasarla en claro. ISSN 0252- 9017.  
[http://www.serbi.luz.edu.ve/pdf/rlh/n50/art\\_13.pdf](http://www.serbi.luz.edu.ve/pdf/rlh/n50/art_13.pdf)

Gobierno Bolivariano de Venezuela. Gobierno en Línea. Vasallos de la Candelaria. S/ISSN.  
[http://www.gobiernoenlinea.ve/venezuela/perfil\\_arte3.html#arriba](http://www.gobiernoenlinea.ve/venezuela/perfil_arte3.html#arriba)  
Historia del ballet clásico. S/ISSN.  
<http://enpuntas.iespana.es/historia.htm>

Kurt Jooss  
[http://es.encarta.msn.com/encyclopedia\\_761554486/Kurt\\_Jooss.html](http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761554486/Kurt_Jooss.html)

Lopategui, Edgar. SALUDMED: Ciencias de la Salud y del Movimiento. Historia de la Educación Física. S/ISSN.  
<http://www.saludmed.com/EdFisica/EdF-Hist.html>

Parra, Raúl (2008). Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural. Algunas reflexiones sobre la danza tradicional. Colombia: Taller de Edición - Rocca. 117 p. ISBN 978-958-44-2915-5  
<http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/1587-2-69-17-20088411430.pdf>

Ramírez, Henry. Acondicionamiento físico y estilos de vida saludables. S/ISSN.  
<http://colombiamedica.univalle.edu.co/Vol33No1/acondicionamiento.htm>

**Memorias** del **tiempo**:  
**docencia** e **investigación**  
a través de la **fotografía**.



**Luís Trujillo.**

Faculta de Arte. Universidad de Los Andes.

## Resumen.

El proyecto Memorias del Tiempo es un programa de formación y documentación fotográfica de instrucción escolar, intermedia, universitaria y comunal dirigido a la exploración de nuestro entorno socio cultural y productivo. Entendemos que es necesario reconstruir nuestra historia originaria para poder lograr transformaciones, y creemos que es posible sembrar en la conciencia aquello que somos como comunidad y que por tanto es indispensable preservar. El ámbito geográfico del proyecto abarca no sólo cualquier comunidad de nuestra nación, sino que pretende explorar el entorno suramericano. Una de las metodologías que empleamos se sustenta en los principios de la investigación-acción-participación. El programa forma parte de un plan de alfabetización tecnológica que propicia un acercamiento al manejo de la fotografía, el video y la computación como herramientas de investigación. A la vez, promueve una experiencia personal e intergrupala, transdisciplinaria e intercultural, al estar en contacto con diversas áreas del conocimiento, la cultura, y la tecnología. Se fotografían y entrevistan científicos, investigadores, innovadores populares, arquitectos vernáculos, curanderos, hierbateros, sobanderos, parteras, sembradores, etc. Los resultados del proyecto se presentan a través de varios medios; en la primera etapa se ha realizado una selección y edición digital fotográfica que luego se convertirá en: un programa web interactivo, presentaciones multimedia y una exposición itinerante a través de las comunidades. Uno de los objetivos de estos productos es crear las redes sociales que puedan hacer del conocimiento un bien común, desplegado en todos los espacios comunitarios.

## Palabras Clave:

Cultura Visual, Fotografía, Multiculturalidad, Redes Comunitarias, Acción-Investigación.

## Apuntes para la comprensión del contexto socio histórico.

*“En prueba de que con acumular conocimientos, extraños al arte de vivir, nada se ha hecho para formar la conducta social, véanse los muchachos mal criados, que pueblan el país de las ciencias”.*

*Simón Rodríguez.*

Si partimos de la idea de que el conocimiento ha sido un bien público en el transcurso de la historia humana, el acto de investigar tiene que ver con la actividad intelectual o experimental sistematizada dedicada a aumentar estos conocimientos, indispensables para crear nuevos procesos o productos acordes a las necesidades y el bienestar colectivo de una nación. Por eso la investigación y la docencia deben apuntar a consolidar nuestras estrategias económicas y tecnológicas, debe resguardar la herencia cultural, fomentar la moral y ética nacionalistas y diversificar la producción del país en todos los ámbitos eco-sustentables.

Debemos dejar claro, por un lado, que el sistema social en que estamos insertos está dominado por grandes potencias económicas representadas por empresas trasnacionales. Por otra parte es necesario entender que este sistema económico mercantil desde 1982 entró en una nueva fase postindustrial y neoliberal, cuya plataforma científico tecnológica está constituida por las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) y la sociedad en red (Castell, 1986). Si bien esta descripción puede bosquejarnos el proceso de globalización mundial, esta globalización no sólo es un fenómeno económico, comunicacional o cultural. En el campo de la Academia, o de las instituciones universitarias, las grandes potencias ejercen un control y una presión muy grande sobre las universidades a través de sus trasnacionales.

Es por ello que la ideologización del conocimiento a través de las diversas superestructuras ideológicas –la familia, la escuela, la religión, los *mass media*-, que han operado a través de la historia ha producido paradigmas, clasificaciones, híper especializaciones, fragmentación cognitiva y etiquetamientos que reducen y parcelan el saber, y por ende, limitan la capacidad del investigador. Estas

capacidades mediatizadas están perfectamente engranadas en un orden mundial, en un sistema de relaciones de producción, en una división social, internacional e intelectual del trabajo en la que **el investigador tiene que escoger una metodología entre muchas preestablecidas**, o crear una a partir de técnicas determinadas y la rigurosidad conceptual aceptada previamente en los claustros académicos.

Pero no solamente podemos evidenciar esta serie de controles ideológicos; en el seno de la investigación a nivel internacional observamos que la ética sucumbe dolorosamente ante la cruel e inhumana lógica mercantil. Es por ello que para el sistema capitalista es completamente normal que la vacuna que cura alguna enfermedad letal para la humanidad pueda empezar a distribuirse en el 2020 ya que debe reponerse la inversión que condujo a la investigación y fabricación de las vacunas anteriores que no dieron resultados. También para este sistema en decadencia es absolutamente normal que miles de familias en el mundo -incluidos entre ellas miles de profesores universitarios e investigadores- dediquen cientos de horas en un año a ver telenovelas, películas violentas, frívolas o de terror, noticias prefabricadas que forman parte de una estrategia comunicacional intercontinental, etc., en las que se filtran silenciosamente una tonelada de valores que conspiran contra las culturas originarias y nuestros propios procesos culturales, contenidos que finalmente nos silencian, nos anulan o nos preparan para el **consumo hipnótico** de cientos de productos que no necesitamos (Saborit, 1992).

En este mismo orden, cientos de empresas trabajan diariamente en redes alrededor del planeta a través de los medios impresos, audiovisuales y multimedia con programaciones que atentan contra las culturas y las identidades locales y nacionales. **La des-información que transmiten es altamente planificada** y dependiente de los intereses de grupos que manejan el poder económico mundial en alta complicidad con el poder político de muchas naciones (Ramonet, 2005). En esta reflexión damos por hecho que estos efectos alcanzan a nuestra masa profesoral y científica, a los estudiantes, a los futuros investigadores y dirigentes de los claustros académicos los cuales deberán preguntarse repetidamente ¿investigamos o formamos, para qué y para quién?

La crisis estructural del capitalismo está viva en nuestros días, y se refleja en los claustros universitarios. Por ello, nos llama poderosamente la atención que la Agencia Europea de Cultura haya realizado el siguiente diagnóstico, del que tomamos algunas ideas:

“Los cambios mundiales tienen un ritmo acelerado. La desorientación de las universidades tradicionales es un fenómeno global ya que el conocimiento que genera la lógica clásica y el pensamiento único está empobreciendo los procesos cognoscitivos”(Martínez, 2010).

Al respecto se realizaron varias **sugerencias**, entre ellas: no parcelar el saber, que debe este, ser transdisciplinario, con una visión transnacional, transcultural, transpolítica y transreligiosa; se deben adoptar paradigmas sistémicos, complejos. Es también necesario acotar que rehacer los planes de estudio y pasar del positivismo al postpositivismo; el diálogo como método es imprescindible.

Estas premisas han generado toda la reflexión que subyace a la pregunta sobre ¿qué hacer en nuestras aulas de clase y cómo convertir ese tiempo en un lapso de cosecha y provecho para la institución, para la región y para la nación?

### **La docencia como investigación.**

Memorias del tiempo nace inicialmente como un programa de investigación en pregrado aplicado en la asignatura de Fotografía perteneciente al pensum para Artes y Diseño Gráfico en la Universidad de Los Andes. Inicialmente se trataba de convertir el aula de clases y el tiempo de trabajo con los estudiantes en algo útil para la nación y un acercamiento de la institución universitaria hacia las comunidades. Con el desarrollo paulatino de esta actividad se fue haciendo sólida la convicción de **transformar la docencia en investigación**. Desde hace tres años la experiencia ha sido utilizada a nivel de otras disciplinas del conocimiento en otras facultades de la universidad, en talleres de extensión y Servicio Comunitario. A corto plazo se trasladará hacia escuelas, liceos, casas de ciencia, consejos comunales, etc., con el objetivo de propiciar en cualquier participante -sin importar su edad, nivel

de formación o familiaridad con las artes- un acercamiento, desde la fotografía, hacia fenómenos culturales diversos, con el cual se alienta una manera de vivir aprehendiendo e investigando.

El programa ha iniciado una **jornada nacional de documentación fotográfica** y creación de bancos de imágenes -sobre la investigación científica, la innovación popular y los saberes ancestrales-, para reconstruir el imaginario colectivo, dar cuenta de lo que fuimos y de nuestro presente. Nos apoyamos también en **el video** con la finalidad de trabajar secuencias de imágenes en movimiento y audio de las conversaciones, para la producción a mediano plazo de documentales.

Con la utilización de estas herramientas, aumentan las posibilidades de divulgación y, a la par, se estimula el recobro de la consciencia social y académica, contribuyendo decisivamente a favorecer la recuperación del patrimonio viviente e intangible de Venezuela y Latinoamérica. Hemos realizado esta experiencia - por ahora- en varios Municipios del Estado Mérida, en poblaciones como los Nevados, Carrizales, Aricagua, El Morro, Jají; y algunos estados del país: Trujillo, Lara, Sucre, Táchira, Portuguesa, Distrito Federal, etc. Los resultados de estas experiencias serán mostrados en un programa de divulgación, de alcance mundial y nacional: después de realizar la selección y edición digital fotográfica entre miles de imágenes, éstas formarán parte de un programa web interactivo, presentaciones multimedia y una exposición de fotografías y textos escritos sobre las experiencias de los participantes que deberá itinerar a través de universidades, centros de educación y otras comunidades.

Hemos comentado que se ha seleccionado la **fotografía como herramienta de investigación** porque son innumerables los documentos en los cuales la técnica fotográfica deviene un instrumento poderoso de vital importancia para los procesos re-educativos, de observación aguda del entorno y de pregnante transmisión en los procesos de información y comunicación. La fotografía se ha definido etimológicamente como un dibujo de luz; ésta representa su materia prima y su alma insustituible desde la antigua cámara obscura hasta la reciente imagen digital. Luego nos enfrentamos con la realidad que queremos mostrar tal cual

como se presenta, o recrearla para hacer de la escena una ficción. Excluyendo a los fotogramas y rayogramas, estos principios de la técnica no han variado aún con las posibilidades de manipulación tan vastas que existen dentro de la fotografía digital desde 1982; hemos ganado rapidez, instantaneidad, acceso masivo mundial, pero la calidad lumínica y la mirada del fotógrafo siguen siendo irremplazables.

Históricamente la aplicación paulatina de la técnica fotográfica facilitó enormemente la exploración y la investigación más grande que existe sobre el patrimonio material e intangible de la humanidad, una exploración fotográfica que fue realizada sobre el mar, la tierra, el aire y el espacio y que revolucionó sin precedentes el estatus actual de la información y el espectro cognitivo de las ciencias desde el siglo XIX hasta nuestros días (Trujillo, 2005). De acuerdo a estos fundamentos, tratamos de potenciar la herramienta fotográfica tal como debería hacerse con la televisión, el cine y cualquier medio de comunicación. Por ello se plantea la producción de un trabajo que apunta a la construcción de un nuevo ser, de la mujer nueva y el hombre nuevo, de la comunidad preparada y atenta para esta época de transformaciones mundiales.

### **La metodología: un camino propio.**

La metodología que se utiliza en este programa es la **Investigación-Acción-Participación**, la cual cuenta entre sus principios fundamentales que sus miembros participan como un equipo para mejorar el entorno o la comunidad a través de la autoexploración. Se intenta un acercamiento crítico a los problemas sociales, a sus causas estructurales y sus posibles vías de solución (Bisquerra, 2000). De acuerdo con estos criterios, la experiencia con estos cursos de formación fotográfica nos permite desarrollar las siguientes estrategias: a) los estudiantes –en su mayoría con nivel cero de fotografía-, estudian las teorías y técnicas básicas de la fotografía; b) realizan una documentación profunda sobre el tema propuesto; c) estos conocimientos fotográficos se aplican sobre el tema que se investiga; d) la experiencia permite la interacción de todos los sujetos en estudio con los estudiantes; e) todos los actores de esta investigación participan en la construcción de un nuevo país,

realizan pequeños y modestos aportes para contribuir a la solución de la situación inicialmente observada: desinformación de los participantes sobre nuestra memoria ancestral, divulgación de esta memoria más allá de las fronteras de la universidad; f) finalmente el taller se convierte en una experiencia de vida intensa integrada que relaciona al participante directamente con las comunidades.

Estas estrategias metodológicas adicionalmente se complementan con la interacción de los colectivos participantes en prácticas fotográficas fuera del aula en lugares de gran belleza natural donde se aplican técnicas de relajación, concentración y desarrollo de los sentidos, en la implementación del aprendizaje cooperativo, en la horizontalidad de las relaciones y respeto mutuo entre los estudiantes y las relaciones docente-discentes ante la formalidad y la fría relación institucional que se observa en la universidad tradicional. Por último, se trata de lograr una articulación interdisciplinaria frente a un currículo híperespecializado que presenta numerosas islas de conocimiento inconexas.

Esta corriente metodológica de Investigación-Acción-Participación germinó por los esfuerzos que se lograron desde el Simposio de Cartagena en 1977, cuando adquirió la fuerza que la llevó no sólo a la América Latina, sino hasta India, Canadá, EEUU, y algunos países de Europa como Francia, Italia, Bélgica, España, entre otros. Uno de los pioneros de esta corriente es la *ActionResearch* de **Kurt Lewin** -formado en la Gestalt-, quien en sus estudios sobre agricultores y obreros de las industrias durante la Segunda Guerra Mundial pretendía modificar actitudes y comportamientos de los hábitos alimenticios a través de intervenciones psicosociales (Ander-Egg, 2003). Tampoco olvidaremos que en los años 50' y 60' del siglo XX aparecen las primeras experiencias en Latinoamérica, potenciadas a comienzos de los 70 por los trabajos de Rolando García, Ezequiel Ander-Egg y Oscar Varsasky, quienes desarrollaron una corriente de pensamiento que vinculaba la producción del conocimiento científico al desarrollo socio económico del país y no aceptaban que los investigadores se convirtieran en proveedores ciegos de los que tienen el dinero y el poder.

Al referirse a la investigación universitaria en 1972 Varsasky sostiene lo siguiente:

“Hasta sospechan de la pureza y neutralidad de la ciencia pura y de la infalibilidad y apoliticismo de las elites científicas internacionales al imponer temas, métodos y criterios de evaluación. Este dilema tiene un cuarto cuerpo, mencionado muchas veces pero a nivel de slogan: usar la ciencia para ayudar al cambio de sistema, tanto en la etapa de lucha por el poder como en la de implantación —y definición concreta previa— del que lo va a sustituir”(en Diéguez, 2006:11).

Este pensamiento pone al descubierto 38 años después lo que sucede aún en los claustros académicos, no sólo en el plano del control ideológico de la producción de conocimiento, sino en que el acto de investigar forma parte de las múltiples cadenas a liberar para consolidar un verdadero camino independentista.

### La coraza teórica.

El Marco Teórico del programa propone la **docencia-investigación** como una vía para impulsar la exploración y la construcción del conocimiento desde las propias aulas de clase, aplicándose sobre problemas estructurales y siguiendo las líneas de desarrollo autosustentable trazados en el Plan Nacional Simón Bolívar 2007-2013. Esta propuesta ya ha sido desarrollada con la finalidad de introducir mejoras en el campo educativo; podemos mencionar algunos investigadores docentes como: Wann en 1952, Nixon en 1981, Stenhouse en 1984, Hopkins en 1985, Elliot en 1986, González y Latorre en 1987, quienes han desarrollado las metodologías de Acción-Participación, Investigación Cualitativa e Investigación Interpretativa, entre otras, y han realizado propuestas para la investigación del profesor en el aula y fuera de ella (Bisquerra, 2000).

En nuestra experiencia particular -fuera del aula y a través de la fotografía- los estudiantes, docentes, investigadores académicos, innovadores populares y los sabios ancestrales interactúan generando un conocimiento mutuo. Consideramos desde esta perspectiva que no sólo los sabios ancestrales (parteras, constructores,

campesinos, curanderos, etc.), necesitan interactuar con el mundo académico sino que este mundo académico –que muchas veces está alejado de sectores muy vulnerables de la sociedad- necesita también del conocimiento de estas comunidades.

Desde esta óptica se plantea una **desprofesionalización de todos estos sectores**, los cuales, al interactuar, se potencian mediante la adquisición de diversos saberes que ayudan a complementar y a sistematizar los conocimientos que ya poseen a través de sus experiencias (Ander-Egg, 2003). Lo opuesto supondría un modelo clásico que desde lo académico secuestra estas informaciones y conocimientos, que van a dar a manos de los expertos para no descender nuevamente a las comunidades. Desde este punto de vista, para la investigación-acción todas las personas al interactuar pueden aprender de sus propias experiencias, sin importar su nivel académico e intelectual. Por ello, es intrínsecamente democrática pues plantea que en la investigación de campo no se requieren preparaciones especiales para comprender los resultados ni para organizarlos. Se perciben como actividades de la vida cotidiana en las que se observa, compara, contrasta y reflexiona; procesos que todos los seres humanos son capaces de realizar (Bisquerra, 2000).

También Raymond Williams hace unos aportes importantes al expresar que este conocimiento incubado informalmente por las comunidades se va conformando en comunidades al margen o más allá de las fronteras formales de las instituciones. Williams conceptualiza estos grupos como “formaciones metainstitucionales” las cuales se refieren a individuos organizados que están más allá de las instituciones consolidadas y estructuradas. Estas formaciones pueden abarcar redes o movimientos poco institucionalizados, espontáneos, pero, con capacidades para generar sus propios conocimientos. Este fenómeno de autogestión comunitaria puede comprenderse en el seno de la academia con la aparición de diversos enfoques sobre interculturalidad, principalmente desde la segunda mitad del siglo XX en América Latina, donde la óptica de análisis se amplía hacia las idiosincrasias, mentalidades, ideas, discursos, obras, actos, personalidades y los problemas de identidades que históricamente no habían interesado a los investigadores culturales (García, 2005).

Otros principios filosóficos en el marco teórico que sustentan esta propuesta fueron desarrollados por educadores como: Simón Rodríguez, Paulo Freire y Lev Semenovich Vigotsky.

**Simón Rodríguez** proponía una educación verdaderamente popular, no elitista y planteaba la gran diferencia entre instruir, para alguien que tan sólo desea saber, y educar, para alguien que quiere hacer y darle a ese conocimiento una utilidad práctica (Rumazo González, 2010). Desarrolló la metodología de la experimentación-observación-reflexión-meditación que permitiría superar el sistema estamentario de su época, el aprendizaje memorístico y las limitaciones propias del sistema lancasteriano que se limitaba a enseñar las primeras letras (Paladines, 2010).

**Paulo Freire** proponía que la verdadera práctica, reflexión y acción del ser humano sobre el mundo para transformarlo es la educación. Para este autor la educación es liberadora porque al darle al educando la conciencia para que asuma su rol se convierte en un ente liberado y liberador del sistema opresor; también expresaba Freire que no solo el docente es el que educa sino que en ese diálogo que se establece con el educando el docente también es educado (Freire, 1972).

**Lev Semenovich Vigotsky**, uno de los artifices del constructivismo, nos remite a la importancia del ambiente sociocultural y del juego en sus teorías del aprendizaje. En este sentido el **constructivismo** se concentra en la premisa de que el aprendizaje se construye a partir de las capacidades y potencialidades del individuo, desde su propia perspectiva y en el marco de su propia experiencia, la cual también debe ser considerada desde su entorno social. Esta corriente incorpora en los programas de formación estrategias que se adaptan a los diversos niveles cognitivos y perfiles sociales de los discentes.

La interpretación y ampliación de estas teorías constructivistas fue realizada por Piaget, Glasserfield, además de Bruner, Ulrick, Neiser, Goodman, Kuhn, Dewey, Habermas, entre otros (Mergel, 1998). Asimismo la utilización de nuevas tecnologías (NTIC) en las sociedades de redes ha permitido el surgimiento de nuevos paradigmas y experiencias educativas ancladas en las plataformas

teóricas de la corriente constructivista. Podemos mencionar en esta línea de trabajo la **teoría de la flexibilidad cognitiva** aplicada por Jonassen, Ambruso y Olesen en 1992; el **Diseño Instruccional Constructivista** en Schwier y Davison propuesto en 1998; **las diferentes formas de presentación de los contenidos** -MultipleApproachestoUnderstanding- por Howard Gardner hacia 1999 (Alpiste, 2002); **los Entornos Constructivistas de Aprendizaje** experimentados por David Jonassen en el 2002, quien propone que estos laboratorios informáticos deben concentrar herramientas de visualización y modelado de conocimiento estático o dinámico, filtrado de información, soportes a la realización, así como un ambiente de conversación y colaboración permanente (Jonassen, 2002).

El surgimiento de estos nuevos paradigmas abre un conjunto de nuevas posibilidades en las herramientas cognitivas, profundizando en la forma y secuenciación de los contenidos y objetivos curriculares; los sistemas de evaluación, las prácticas interactivas, las motivaciones, la representación del núcleo sociocultural, las interrelaciones con el entorno e iniciativas personales del alumnado; la autoevaluación, el aprendizaje persistente; y los soportes telemáticos y recursos digitales en diversas formas de presentación de contenidos: hipermedia, multimedia (Alpiste, 2002).

Algunas de las experiencias de enseñanza a través de la tecnología multimedia han concluido que ciertos programas de ordenadores pueden favorecer procesos cognitivos como la visualización, organización, automatización y la potenciación de habilidades intelectuales (Jonassen, 2002). Nuestro programa de documentación proyecta desarrollar en próximas experiencias estas herramientas tecnológicas, que consideramos de gran importancia para la educación visual.

Otro elemento muy importante en este marco teórico es el desarrollo de una documentación icónica sobre una generación de venezolanos y latinoamericanos portadores de una **sabiduría ancestral** desconocida y poco investigada. Se trata de conocimientos que podemos clasificar como:

a) **Etno tecnológicos:** oficios y prácticas cotidianas en vías de desaparición, como los trapiches o molineras de la caña de azúcar, el arado con bueyes, los innovadores populares, los constructores tradicionales (tapia, bahareque, adobe, palafitos, churuatas, etc.).

b) **Etno culturales:** tanto en el campo transculturado como en la vida en el campo aún no penetrado por la televisión, rituales como las sincréticas tradiciones religiosas vinculadas a las lluvias, al verano, a la siembra, etc.; también personajes que heredaron y reafirman nuestra visión cosmogónica, la reacción profunda con la tierra o el lugar donde viven.

c) **Etno salud:** los antiguos chamanes o mojanos de las sociedades precolombinas que emergen hoy como parteras, sobanderos, hierbateros, curanderas, etc.

Todos estos personajes que emergen en la Venezuela Bolivariana permanecieron invisibilizados por la historia y los *mass media*. No pertenecen a la historia oficial, escrita por los vencedores, que excluyeron de nuestra cronología innumerables acontecimientos; son protagonistas de una historia que reivindica la importancia decisiva que tuvieron muchos héroes y heroínas, hoy anónimos, en sus propios entornos, en las conquistas sociales.

Estos personajes y héroes anónimos de nuestras comunidades, han adquirido y conservado por medio de vías informales –al margen de la educación formal– conocimientos transmitidos de generación en generación, que han aplicado -y aplican- en la solución de innumerables problemas en innumerables comunidades del país. Un patrimonio cultural que afortunadamente sobrevivió lo suficiente para que en la actualidad podamos entender su trascendencia continental, su vigencia en el hilo infinito del tiempo.

Esta invisibilización no fue gratuita, por ello destacamos en nuestros antecedentes históricos que durante siglos ha permanecido la **resistencia cultural** en todos nuestros procesos originarios. Y esto nos reafirma en nuestra idea de que el estudio de la historia originaria de América -no la falseada por los textos escolares y universitarios de varias décadas- es fundamental para entender que las culturas

ancestrales son buena parte de la base económica, tecnológica, científica y política de nuestras sociedades. Bases que en última instancia alimentan el desarrollo sostenible de una nación e imprimen una identidad colectiva a los pueblos en cada rincón del mundo, lo que incluye también a los docentes e investigadores. Consideramos el desarrollo de este programa como un aporte a nuestra cultura e identidad nacional y local, al permitirnos construir y reconstruir desde las propias aulas de clase la historia de estas comunidades, una nueva historia, la historia que nunca nos contaron.

Para algunos autores, esta pérdida de identidad nacional es provocada, entre otros factores, por la fragmentación social en las sociedades postmodernas globalizadas culturalmente; factor que ha provocado en varios continentes un colectivo sin asidero cultural, una “era de tribus” de identificaciones múltiples, banales, cambiantes, precarias y pasajeras (Maffesoli citado por Erminy, 2001). Una fragmentación provocada:

- a) Por un consumismo hipnótico desmedido de mercancías que no necesitamos.
- b) Por la manera competitiva e individualista de concebir al mundo desde las épocas pasadas.
- c) Por una división intelectual extrema del conocimiento científico, histórico y de las artes.
- d) Por la división geopolítica y cultural de nuestro propio país y del mundo.
- e) Por la desinformación que nos presentan día a día los medios masivos de comunicación.
- f) Por el hacinamiento demográfico en vastos territorios híper urbanizados del globo terráqueo. Lo que genera una competencia desleal e inhumana por la sobrevivencia individual.

Esto último -entre otras consecuencias- ha creado en un grupo importante de naciones millones de ciudadanos estresados, que solo tratan de resolver sus pesados problemas individuales, lo que los anula política y culturalmente, convirtiéndolos por varias generaciones en ciudadanos con un pensamiento homogéneo, sin

reminiscencia de su pasado, en **seres urbanos de poca memoria** (Britto, 2001), ignorantes de sus propios orígenes, desconocedores de su verdadera historia.

Estas reflexiones no pretenden caer en un nacionalismo absurdo. Entendemos que el planeta que habitamos en el siglo XXI genera en sus habitantes un sentido de globalización por el extraordinario avance de la ciencia y las tecnologías, **una nueva percepción del espacio y del tiempo**, como dice Touraine (Martín, 2001), una nueva manera de “estar en el mundo” en la que el planeta ha dejado de ser un ente astronómico para convertirse en un ente interconectado de significación histórica.

Por todo ello una manera de entender el presente es partiendo de una reinterpretación del pasado y para ello, es necesario re-diseñar en las academias y en las comunidades un nuevo guión histórico (Fuenmayor, 2007), de manera similar a como las grandes revoluciones educativas de las sociedades en Occidente han permitido tener una conciencia del momento histórico vivido y enfrentar los cambios de una época.

Por último, en *Memorias del Tiempo* también fotografiamos a los investigadores académicos de diversas disciplinas científicas, quienes relatan sus experiencias de investigación a los estudiantes. Al final del curso todos los sujetos de trabajo (investigadores académicos, innovadores populares y los sabios ancestrales) se reúnen en un gran foro con exposiciones fotográficas, proyecciones, etc., para crear una dinámica de interacción con los estudiantes de la asignatura o talleres de adiestramiento.

Esta experiencia nos relaciona con múltiples disciplinas del conocimiento que la academia universitaria presenta de manera aislada. La fragmentación del conocimiento ha generado una separación abismal entre nuestras culturas y la educación formal en todos sus niveles, con la consecuencia de que nuestros estudiantes son víctimas de una formación incompleta que se regodea en la ignorancia de la realidad que la rodea.

Como herencia de este problema se vive en las aulas de clase universitarias una gran desinformación y se ha generado una apatía estudiantil y profesoral hacia lo nuestro, hacia nuestros valores originarios; esto lo percibimos día a día en nuestros talleres de formación fotográfica y es quizás uno de los mayores obstáculos y uno de los mayores retos que afrontamos. A contracorriente, el programa de investigación *Memorias del Tiempo* intenta extirpar estas actitudes que anidan en nuestras universidades, alimentadas por la ilusión desmesurada por lo foráneo, el consumismo voraz y un desconocimiento insólito de nuestra historia, lo que trae como consecuencia la invisibilización de ese pasado umbilical, de ese imaginario colectivo que nos diferencia y nos acerca a cualquier nación del planeta.

Puedo recordar a los alumnos de varias asignaturas descargando imágenes de Brad Pitt o Noemi Campbell para ejecutar sus diseños gráficos; o las entregas finales de otra asignatura para las que se rediseñaron algunos productos publicitarios de las películas de Harry Potter, Superman, Spiderman, los Simpson, el Zorro o las mil y una posiciones de la cabeza o el cuerpo del gallito de CornFlakes. Esta vivencia muestra un recinto académico en el cual se anulan las capacidades críticas de los estudiantes y los distancian de sus propias identidades culturales.

Muchas veces he sentido que estas carencias no sólo parten de los mismos docentes -que son víctimas y la consecuencia por varias generaciones del feroz ataque de las guerras de cuarta generación, de los “*thinkstanks*” o del *Club Bilderberg*, sino de una institución que no está alineada o casada con el Proyecto de Desarrollo Estratégico de la Nación, que es el que debe orquestar -como en cualquier país del mundo-, las instituciones, las líneas de investigación y las universidades del país. Por el contrario, muchas universidades se prestan a la importación de valores foráneos que no nos pertenecen y nos anulan la conciencia, lo cual es grave pues estamos convencidos de que si una comunidad no es consciente, no está informada y desconoce su pasado, está extraviada en el presente y sin anclas en el futuro.

Por ello, el objetivo fundamental desde la perspectiva del artista creador y transformador de su realidad sigue siendo el de articular la ciencia y el arte para construir enfoques integrados e integradores del conocimiento. Así, la fotografía

es una oportunidad para educar sobre una nueva base ética en la que la vida y las relaciones interpersonales son lo más importante y, a la vez, promover una visión más compleja de la realidad, de nuestro país, del mundo.

De esta manera, hemos generado esta reflexión acerca del arte, la ciencia, la producción de conocimientos y sus aplicaciones concretas hacia la comunidad, de manera de poder consolidar una estrategia de interacción orientada al **papel que deben desempeñar las artes y las ciencias** idealmente articuladas, de manera holística, no fragmentada, en función del conocimiento de la realidad nacional y sus problemáticas.

Nos planteamos, sobre todo desde el arte, y en particular, desde la fotografía ¿cómo ser útil desde la perspectiva de la educación y la investigación para la construcción de una nación? Tratamos de encontrar fórmulas dentro de la docencia y la investigación para transferir conocimientos integrados, habilidades y destrezas técnicas a los participantes en nuestras aulas, y sobre todo, acercarnos con estas capacidades a las comunidades.

Por todo lo anterior, consideramos que desde esta perspectiva el camino verdadero de la investigación y de la docencia debe ser un proceso constante de ruptura y construcción de un nuevo conocimiento, inter y transdisciplinario; de verificación y confrontación continua con la realidad y la base teórica que se ha ido conformando; y, sobre todo, en sintonía con las necesidades de las comunidades cercanas y la nación. El docente investigador puede hacer de esta praxis y teoría un proceso dialógico, un arma de doble filo que puede generar esa toma de conciencia tan necesaria para la comunidad universitaria en esta época de des-información y guerras ideológicas, y así poder estar en sintonía con una voz expresada actualmente por muchos pueblos del mundo.

## Bibliografía.

- Alpiste, F. (2002). *Un marco teórico para los programas de formación del LAM (sistema GIM)*. Barcelona, España: Universidad Politécnica de Cataluña.
- Ander-Egg, E. (2003). *Repensando la investigación-Acción-Participativa*. Argentina: Lumen.
- Benjamín, W. (1993). *Pequeña historia de la fotografía*. En Discursos Interrumpidos. Madrid, España: Taurus.
- Bisquerra, R. (2000). *Métodos de investigación educativa*. Barcelona, España: Ceac.
- Britto García, L., Erminy, P., y Martín Barbero, J., (Octubre, 2001). *Los Rostros de la identidad. Presentada en el II Simposio Venezuela: tradición en la modernidad*. Caracas, Venezuela: Fundación Bigott.
- Castell, M. (1986). *El desafío tecnológico y las nuevas tecnologías*. Madrid. España. Alianza.
- Diéguez, A. (2006). *Fundamentos y ejes de la Reconceptualización del Trabajo Social, en Argentina años 60-70s*. Tomo I. Buenos Aires, Argentina.
- Freire, P. (1972). *La Educación como práctica de la libertad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Fuenmayor, R. (2007). *El Estado venezolano y la posibilidad de la ciencia*. Mérida, Venezuela: Graphe.
- García, N. (2005). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona, España: Gedisa.
- González, M. (7 de diciembre del 2008). Las universidades corren parejo por recursos. *Ultimas Noticias*, 32. Caracas, Venezuela.
- Girard, R. (1994). *Historia de las civilizaciones antiguas de América*. Tomo I, Madrid, España: Istmo.

Guedez, M. (Moderador) Ruiz, Martha (productora). (14 de enero del 2010). *El socialismo de las cosas más sencillas*. [Programa de opinión e información]. Caracas, Venezuela: Radio Nacional de Venezuela.

Jonassen, D. (2002). Recuperado el 24 de febrero del 2003 en <http://tiger.coe.missouri.edu/~jonassen/courses/CLE/index.html>

Martínez, M. (2010). *Nuevos paradigmas en la investigación. Ponencia presentada en el Encuentro de Investigadores en Arte de la Universidad de los Andes*, Mérida, Venezuela.

Mergel, B. (1998): *Diseño Instruccional y teoría del aprendizaje*. Canadá: Programa de Comunicaciones y Tecnología Educativa. Universidad de Saskatchewan.

Morín, E. (2005): *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, España: Gedisa.

Novo, M. (2009). *Ciencia y arte están vinculados en la aventura del conocimiento*. Recuperado el 10 de octubre del 2009 en [http://www.tendencias21.net/ciencia-y-arte-estan-vinculados-en-la-aventura-del-conocimiento\\_A2073.html](http://www.tendencias21.net/ciencia-y-arte-estan-vinculados-en-la-aventura-del-conocimiento_A2073.html)

Proyecto Nacional Simón Bolívar,(2007-2013): *Primer Plan Socialista. Plan de Desarrollo Económico y Social de la Nación de la República Bolivariana de Venezuela*. Recuperado el 3 de septiembre del 2009 en [www.Minci.gob.ve](http://www.Minci.gob.ve)

Ramírez, R. (2008). *La soberanía no se discute*. Caracas, Venezuela: Ed. Ministerio del poder Popular para la Comunicación y la Información.

Ramonet, I. (2005). *Medios de comunicación en crisis, causas externas e internas. Le Monde Diplomatique*. Enero 05 del 2005. Francia, París.


Saborit, J. (1992). *La imagen publicitaria en televisión*. Barcelona, España: Cátedra.

Trujillo, L. (1980). *La percepción social del derecho penal*. Tesis de grado sin publicación. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.

Trujillo, L. (2005). *Aproximación fotográfica al culto de San Benito de Palermo al Sur del Lago de Maracaibo*. Trabajo de Ascenso mención publicación. Universidad de los Andes. Mérida. Venezuela.

Vargas, I., y Sanoja, M. (1992). *Historia, identidad y poder*. Caracas, Venezuela: Tropykos.

La **animación** como **medio**  
**integrador** de las **artes**.  
Propuesta de **acción**  
**interdisciplinaria** para la  
Facultad de **Arte** de la  
**Universidad de Los Andes** (Venezuela).



**Nellyana Salas Escalante.**

Licenciada en Comunicación Social. Prof. De la Facultad de Arte. Miembro del Consejo Editorial de la Revista Investigación del CDCHT-ULA. Programa de Estímulo al Investigador (PEI-ULA). Universidad de Los Andes.

## Contenido

“Dotar de alma” a aquello que no la tuviese es lo que viene a significar la acción de animar, que deriva de la palabra animación, proveniente del latín *anima*, es decir, alma. Si bien la animación tiene sus orígenes antes del cinematógrafo, con el diseño de juguetes ópticos como el praxinoscopio de Émile Reynaud hacia 1888, actualmente es uno de los medios de mayor desarrollo y popularidad en la sociedad. Ha dejado de ser solo un referente del cine para incorporarse a la ciencia, la telefonía, el periodismo, la arquitectura, Internet, la publicidad, los videojuegos, el arte y las comunicaciones en general. Es una forma de expresión versátil y dinámica que ofrece la posibilidad de plasmar visual y narrativamente cualquier cosa imaginable. (Well, 2009:7).

Desde hace pocos años, el uso de la animación se ha masificado y está tan presente en nuestra vida cotidiana que ya muchos hemos dejado de percibirla conscientemente, sobre todo cuando vemos cuñas publicitarias, páginas Web o usamos el teléfono celular. En el cine apreciamos cómo hay más producciones, más estudios, más festivales y mejor acogida o aprecio por parte del público. Y no precisamente porque sea un recurso fácil de crear; nada más lejos de la realidad.

Su atractivo e infinidad de cualidades creativas y comunicativas, sumado a las cada vez más asequibles tecnologías que están permitiendo realizar obras animadas con pocos recursos y en estudios caseros, están imprimiendo una nueva época en la animación y en las formas de expresión visual de nuestros días. El cine, como comenta MacLuhan en *El aula sin muros* (1974), complementa conocimientos, integra ideas y lenguajes. Y cuando se habla de cine animado en medio de una avasalladora tecnología que todo lo hace interactivo y asequible, este pronunciamiento adquiere mucho más significación.

En tal sentido, se presenta esta propuesta experimental de investigación-acción interdisciplinaria para la realización de cortos animados institucionales a partir de un proceso dinámico y versátil de aprendizaje y creación donde confluyan e interactúen áreas como el dibujo, la pintura, el modelado, la literatura, la música,

la danza, la actuación, la fotografía, el diseño, entre otras. Como bien lo mencionan Liz Faber y Helen Walters, la animación “ocupa el espacio intermedio entre la producción cinematográfica, el arte y el diseño” (Citado por Wells, 2009:9).

En los medios audiovisuales, a diferencia del quehacer de un pintor, por ejemplo, el trabajo en equipo es fundamental, aunque no por ello se suprime la individualidad como ente creador; ésta se orienta hacia el logro de un fin común. La necesidad de trabajar en conjunto con varios especialistas se debe a las exigencias propias del producto audiovisual que van desde cubrir aspectos de orden Auditivo (palabra oral, música, ruidos y silencio), Visual (grafismo, objetos-naturaleza, artes plásticas, luz, etc.) y de Movimiento (duración -tiempo-; distancia -espacio- y ritmo).

Se deben seguir por lo tanto unas directrices en un juego de interacciones entre disciplinas diversas y complementarias. Será preciso para ello el diseño y aplicación de una metodología específica que permita desarrollar esta integración e interdisciplinariedad para el logro del objetivo propuesto.

Sin embargo, ¿cuántos proyectos de investigación interdisciplinarios se están desarrollando en la Facultad de Arte? ¿Existe una cooperación real en términos de producción creativa entre escuelas y departamentos, más allá del intercambio de docentes? ¿Conocemos efectivamente las potencialidades e intereses de profesores y estudiantes?

Nuestra realidad académica inmediata está llena de contrastes; nos muestra, además de una riqueza de disciplinas y talento humano reunidos en una misma facultad o universidad, una desarticulación entre alumnos, docentes, departamentos y escuelas para la proyección de planes institucionales conjuntos y más efectivos. Esto sin desvalorizar aquellos que se hayan emprendido.

Esta desarticulación o falta de cohesión puede deberse a múltiples razones que van desde lo motivacional, lo político, lo institucional o lo personal, pero sobre todo ocurre cuando el docente se desconecta del perfil del egresado y del propósito expresado en el diseño del pensum de la carrera, manejando los contenidos de sus

asignaturas de manera inconexa y aislada.

Es necesario desmontar las formas rígidas que han moldeado las estructuras y contenidos disciplinares, obviando la revisión permanente de su objeto de estudio. Es decir, es necesario interrogar, problematizar desde el saber ya construido, ejercicio que no sólo nos permitiría una conexión entre las disciplinas, sino además, un sistema alternativo de organización de los contenidos.

La realización de cortometrajes de animación desde lo institucional puede ser una oportunidad para emprender esa nueva organización de contenidos e interacción disciplinar. El esquema presentado a continuación, es solo un ejemplo figurativo de cómo podrían engranarse las distintas asignaturas y escuelas en la producción del o los cortometrajes, partiendo de las fases o etapas de una animación, según Wells (Wells, 2009:10).

**1.- La preproducción.-** En esta primera etapa de concepción de la idea a llevarse a cabo, las asignaturas teóricas, tanto de la carrera de Artes Visuales como de Diseño Gráfico, serían las fuentes para estimular la producción de ideas, conceptos e investigación de soporte, con lo cual no se estaría exigiendo alejarse de la esencia de los contenidos sino orientando su aplicación, y solo en un determinado tiempo del semestre. Las etapas posteriores se abocan al diseño y visualización de la historia, además de la planificación del rodaje: es aquí donde asignaturas taller tomarían más presencia.

**Concepto inicial e investigación:**

- Historia del Arte (General, del arte moderno y contemporáneo, Latinoamericano y venezolano).
- Taller de Literatura.
- Estudio del Pensamiento Universal.

**Plan de Trabajo:** Presupuesto, planificación y calendario.

- Metodología de la Investigación.
- Medios Audiovisuales.

**Guión:**

- Medios Audiovisuales.
- Taller de Literatura.
- Historia del Arte
- Lenguaje y Comunicación.

**Storyboard o guión gráfico:**

- Dibujo (Analítico, Dibujo y Color, Dibujo I, II, III y IV).
- Fotografía.
- Medios Audiovisuales.

**Animática o guión gráfico en movimiento:**

- Dibujo (Analítico, Dibujo y Color, Dibujo I, II, III y IV).
- Diseño Asistido por Computador.
- Medios Audiovisuales.

**Definición estética y conceptual:**

- Semiología de la imagen.
- Estética.
- Técnicas gráficas.
- Historia del Arte. (General, Moderno y Contemporáneo, Latinoamericano y Venezolano).
- Expresión Fotográfica.

**Diseño formal, de escenografía, personajes, vestuario, contexto, iluminación:**

- Teoría del Arte y el Diseño.
- Historia del Arte.

- Dibujo Analítico.
- Semiología de la Imagen.
- Color, Dibujo Analítico.
- Dibujo y Color.
- Dibujo I, II, III y IV.
- Fotografía 1 y 2.

**Visualización Preliminar, Dibujos y maquetas:**

- Color.
- Dibujo Analítico.
- Dibujo y Color.
- Dibujo I, II, III y IV.
- Sistemas de Representación.
- Fundamentos del Diseño Bidimensional y Tridimensional.
- Ilustración.
- Técnicas Gráficas.

**Modelado, de escenografía, personajes, vestuario, contexto:**

- Modelado.
- Fundamentos del Diseño Bidimensional y Tridimensional.
- Sistemas de Representación.
- Sistemas de Impresión.
- Dibujo y Color.
- Fotografía.
- Ilustración.
- Técnicas Gráficas.
- Expresión Tridimensional.

**La carta de Rodaje, planificación minuciosa del rodaje:**

- Metodología de la Investigación.
- Medios Audiovisuales.

### 2.- Producción.- ejecución de la carta de rodaje:

- Medios Audiovisuales.
- Fotografía.
- Diseño Asistido por Computador.
- Expresión Corporal y Actuación.

### 3.- Posproducción Edición, créditos, musicalización, diseño de identidad gráfica y promoción:

- Diseño asistido por Computador.
- Medios Audiovisuales.
- Tipografía.
- Diseño Gráfico I, II, III y IV.
- Diseño Publicitario.
- Empaque.
- Composición e Interpretación Musical.

El proyecto pretende, principalmente, promover una visión unificada del arte, fomentar y fortalecer vínculos entre diferentes miembros y entidades de la Facultad a partir de la complementariedad del conocimiento, valorar y potenciar el talento innato de la institución, tanto en el plano docente como estudiantil, además de sentar las bases para la concreción de los futuros estudios universitarios en animación audiovisual.

Estos estudios no representan un simple antojo de unos cuantos amantes de este arte: la formación de animadores audiovisuales es una demanda social real que debe ser atendida por la academia con el carácter de un compromiso impostergable. La variedad de disciplinas que intervienen en la realización de un corto animado, tales como el Diseño Gráfico, las Artes Visuales, la Música y la Actuación, son precisamente aquellas que conforman los cimientos de la joven Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. Es ella, en consecuencia, el espacio idóneo para emprender ese necesario reto educativo, sin precedentes en el país, en el que la creatividad, los conocimientos teóricos y técnicos de múltiples disciplinas artísticas y las nuevas tecnologías nos permitan desarrollar un medio de expresión formativo, productivo, y sobre todo identificativo de nuestras particularidades como seres

culturales, pensantes y soñadores.

Sea a través de esta propuesta o de cualquier otra, lo importante en todo caso es no dejar de cultivar la sensibilidad y el arte. Pues como lo expresa el filósofo y escritor Briceño Guerrero (Salas, 2001, p. 16): “la salida de Latinoamérica será por el lado del arte y no por la política, la economía o la sociología (...) son los artistas los que van a desentrañar y poner de relieve el Ser de este Continente, como en su momento lo hizo Homero en la Grecia Antigua o en Italia Dante”. Considera que aquí se está produciendo una creatividad artística que eventualmente va a darle sentido a Latinoamérica y derivar u orientar las acciones en el resto de los aspectos.

## **Bibliografía**

McLuhan, Marshall. (1974). *El Aula sin muros*. Barcelona: Laia.

Salas, Nellyana. (2001). *José Manuel Briceño Guerrero, una Escuela de Humanidad*.  
Revista Investigación. CDCHT-ULA. Mérida.

Wells, Paul. (2009). *Fundamentos de la animación*. Barcelona: Parramón.

**El Viaje.**  
Propuesta de **creación plástica.**



**Luís Matheus.**

Facultad de Arte. Universidad de Los Andes

*Aun sin moverte, como estos árboles,  
hoy o mañana llegarás a Ítaca.  
Ésta escrito en la palma de tu mano  
como esa raya que se ahonda  
día tras día.  
Eugenio Montejo, Ítaca.*

ConstatineCavafy (1863-1933) dice:

Siempre en la mente has de tener a Ítaca.  
Llegar allá es tu destino.  
Pero no apresures el viaje.  
Es mejor que dure muchos años  
y que ya viejo llegues a la isla,  
Rico de todo lo que hayas ganado, en el camino,  
sin esperar que Ítaca te dé riquezas...

Y en su poema La Ciudad comenta:

Nuevos sitios no has de encontrar, ni encontrarás nuevos mares.  
La ciudad siempre te acompañará: por las mismas calles errarás, en los  
mismos barrios envejecerás  
y en las mismas casas habrás de encanecer.  
Siempre llegarás a la misma ciudad. En otro lugar no pongas tus esperanzas...

La Metafísica de Aristóteles plantea al inicio del texto: “todos los hombres, por naturaleza desean conocer. Prueba de ello es la estima de que gozan las sensaciones, pues al margen de su utilidad, las estimamos por sí mismas, y por encima de todas, a la sensación visual”... (Aristóteles, 1986). Este anhelo intrínseco al ser humano es el que impulsa a investigar, a explorar, a definir, con una actitud abierta e interrogativa hacia el centro del sí mismo, como ente de la *physis* venido a la presencia, que se pregunta por las cosas del mundo y por el centro de su existencia.

Iniciamos con los textos de Cavafy porque hablan de un viaje mítico, personal, individual, que remite a la posibilidad del viaje interior, hacia la ciudad no conocida; en el caso del arte, llegar al territorio de uno mismo. Dentro de los tipos de viajes, consideramos la vida individual vista como un viaje: la adquisición del conocimiento es el viaje de las ideas, el viaje del logos en el espacio ilusorio de la mente. El viaje metafísico para humanizar nuestra condición, el viaje mítico de Teseo en busca de su padre, un viaje hacia Alaska que es como ir a otro planeta, un viaje para calmar un dolor o un anhelo. Susan Sontag pregunta ¿cuántos viajes debemos emprender para no estar huecos, ni ser invisibles? La metáfora tradicional para la investigación espiritual es la del viaje.

Ítaca como la tierra prometida, que ya se encuentra dentro de cada uno de nosotros; sitio, lugar, territorio, hábitat que buscamos afuera de nosotros, lugar que habitamos hacia nuestro interior como lo más próximo que tenemos y lo menos conocido. Esto, entendiendo el lugar como el sitio que ocupamos en el espacio de manera relacional, lo cual posibilita habitar el lugar: “es un lugar el puente que origina un espacio con diferentes cercanías y lejanías”. En Heidegger, los espacios reciben su esencia de los lugares y no del espacio, y solo lo que previamente es un lugar puede permitir una localización, las cosas que son lugares permiten una localización y de ese modo abren espacios.

Es importante tener en cuenta en este viaje, el destino, el final del viaje de la vida individual, sitio hacia el cual todos nos dirigimos, que no es otro que la muerte. Debemos tomar en consideración, además de la voluntad del viajante de mantener el recorrido, el concepto del devenir como el tiempo que transcurre, el devenir como el movimiento de lugar realizado por el ente, y el movimiento de cualidad del propio ser de lo humano; todos presentes en el texto de Cavafy. La búsqueda y la permanencia de lo humano, de nuestra condición, como el viaje personal de la propia existencia para llegar a nuestra isla, a nuestra ciudad, a nuestra Ítaca. Cavafy pregunta ¿y las Ítacas, qué es lo que significan?

*“Los viajes míticos se hacían a lugares situados fuera de la historia, ahora se hacen a lugares consagrados por la historia de los pueblos auténticos y por la propia historia personal”*

El viaje como acumulación. El viajero que vacila, tiembla, tartamudea. Para continuar el viaje se necesita ingenio. El viaje como desciframiento. El viaje como forma de liberarse de un peso. El corazón es el más exótico de los lugares. Este es el tema de mi trabajo plástico. Esta es mi exploración, a partir del dibujo, de la gráfica, de la pintura y hoy en día desde el territorio de lo tridimensional. El tema es fundamental para el encuentro del estilo, y para el desarrollo del trabajo plástico. En nuestro caso el tema ha ido apareciendo y depurándose a lo largo de 13 exposiciones individuales sobre la propuesta artística que estoy haciendo, a lo largo de más de 20 años de trabajo.

Muchos artistas plásticos han dejado constancia de lo que creen a través de sus escritos, como por ejemplo, Matisse, Van Gogh, Dubuffet, Soto, Alejandro Otero, Torres García, Beuys. Todos con capacidad autocrítica han expuesto sus ideas y las han desarrollado en el trabajo plástico, siendo éste último el centro y el estímulo de la reflexión, a partir de la verbalización de sus procesos creativos, en acción-reflexión-acción.

Intentaremos una aproximación desde la práctica del arte a lo que se considera investigación, destacando el trabajo de algunos artistas profesionales en su arte. El artista busca su rostro, su verdadera cara, su propia personalidad; indaga en lo que tiene que decir, se interroga e interroga a las cosas del mundo.

Encontrar un lenguaje propio en cine, en el teatro, en el dibujo, la pintura, la escultura, la música, es un proceso arduo, que exige dedicación y permite conformar el estilo de cada creador. Ya de por sí esto es toda una investigación, en relación al cómo lograr ese objetivo. Implica el estudio y la “evolución” o el desarrollo de la forma, de la composición, del volumen, el estudio del color, de la textura y de la línea, de la sonoridad -entre otros elementos del lenguaje plástico- para generar la venida a la presencia de la imagen inédita, o la aparición del sonido nuevo o la presencia del volumen original que se apodera y crea el espacio, mediante técnicas personalísimas en cada caso.

Proceso creativo que se nutre del pensamiento, de los conceptos y de la solución

de los problemas plásticos, que darán lugar al “nuevo” lenguaje. Por ejemplo, Jesús Soto, al incorporar nuevos materiales a su trabajo, al igual que incorporar al espectador en la obra como acontecimiento visual-vivencial, logra introducir el tiempo, el espacio real y el espectador en la obra de arte vista como acontecimiento plástico. Investiga las relaciones de las formas y de los elementos compositivos, estudia la relación figura fondo entre estos elementos, desarrolla en su trabajo el concepto de energía y busca desmaterializar los contornos, los límites, las fronteras de las formas y las formas mismas, al ponerlas a vibrar a partir de sus relaciones cromáticas y de la disolución del contorno de la forma, para generar la visión del movimiento.

A Soto le interesan la física y la filosofía, como comprensión de los problemas de la vida, para la explicación del mundo, y los incorporaba y les da respuesta a través de su arte. Refiere el mismo Soto:

“En otros tiempos el artista se sentía como testigo exterior al mundo, cuyas armonías recomponía a su manera, desde afuera, creando relaciones de formas y de colores sobre tela. Por el contrario, en nuestros días nos sentimos en el mundo como el pez en el agua. Nosotros ya no somos observadores, sino partes integral de lo real. Ya no tenemos al hombre aquí y al mundo allá. El hombre está en la plenitud, y es esta plenitud la que yo quisiera hacer sentir con mis obras envolventes. No se trata de volver a la gente loca, de apabullarlos con efectos ópticos. Hay que hacerles comprender que nosotros estamos inmersos en la trinidad espacio-tiempo-materia” (El Universal, Omar Lares, 23/02/2006).

Y Soto logra en su obra esto que propone. Circunstancia de gran complejidad en el arte, la de armonizar lo que se piensa, lo que se dice y la obra que se hace y representa esto que se dice.

Recordemos y visualicemos *El cubo rojo de Nylon*, etéreo, leve, levitante, forma geométrica antigraavitacional, sumergida en el espacio, espacio sensibilizado por la des-materialidad del cubo. Obra del presente del arte, desarrollada con claridad en el espacio, y éste último visto como elemento fundamental de la escultura contemporánea.

En este sentido podemos recordar la obra del escultor Eduardo Chillida y su comprensión del problema del espacio. María Elena Ramos cataloga al cubo rojo como pieza fundamental de la modernidad abstracta universal, expresada en la obra abierta, en su permeabilidad física que permite también la permeabilidad de la mirada.

La obra de arte está planteada como propuesta de investigación en el caso de Soto. Y el artista es un investigador. La obra es un territorio estético ampliado dentro del campo a su vez ampliado del arte. Picasso en sus obras incorpora el movimiento, el fragmento, además desarrolla con soltura y fuerza gestual y visual los elementos del lenguaje plástico, desarrollados estos como motivos de investigación plástica. Duchamp traslada al terreno de las ideas la producción material del arte.

Niega Duchamp la pintura retiniana y le asigna al lenguaje escrito un mayor poder significativo, a pesar de haber realizado buena pintura al óleo. Sin embargo consideramos que la pintura todavía tiene mucho que decir, dentro del arte y a partir del dialogo perenne de la tradición artística con la post modernidad del arte. Son muchos los artistas que podemos citar, para ejemplificar el proceso de investigación en el arte, Cézanne, Brancusi, Moore, Calder, Chillida, Tapies, Alejandro Otero, Gego, Quintana Castillo, limitados dentro de las artes plásticas.

Sin embargo, por su importancia, profundidad y trascendencia, nos interesa destacar el caso de Jesús Soto, sin desvalorizar la obra de los artistas mencionados. El profesor Plinio Negrette de la Facultad de Humanidades de nuestra casa de estudios, analiza la obra de Soto, y propone:

“Este texto intenta abrir la puerta a una discusión en torno a la naturaleza del arte como vía del conocimiento, en pie de complementariedad con la vía científica. Es desde este ángulo que enfoco el aporte de Soto. En una primera navegación tras el conocimiento, Sócrates tropieza con las experiencias del Mundo sensible y logra, en su descripción, la formación de conceptos universales.

Una segunda navegación es la propuesta socrática en su ansiosa búsqueda por comprender la fuente original del conocimiento; quiere Sócrates descifrar la

clave que articula lo real con lo posible en un proceso continuo y natural; se trata de ver cómo la imagen que tenemos de la naturaleza real armoniza y se expresa en un imaginario así mismo real y posible.

Ante el problema de cómo la razón puede acceder al conocimiento de lo real, de lo sensible, Sócrates creyó encontrar respuestas en el *Nous* de Anaxágoras, pero se desilusionó. La verdad es que esta segunda navegación (en la metáfora socrática) fue realizada por los pensadores modernos (Kant entre ellos), pero la respuesta hallada confirió un peso predominante a lo racional-científico como vía del conocimiento, en detrimento de la vía artística. Agregamos nosotros que es una situación que ha prevalecido en occidente, y se ha constituido como en un impedimento de analizar y vivenciar o de privilegiar otras vías humanas del conocimiento fuera de la esfera racional, y de la importancia excesiva que a lo racional se le da.

La descripción de la realidad hecha por la nueva física (cuántica y relativista) aporta elementos que estimulan a intentar la fundamentación de lo que, en una lectura de la obra de Soto, pudiéramos llamar lo racional-artístico y su justificación como vía de conocimiento.

Esto sería la tercera navegación. He aquí el punto de partida de Soto: Cómo articular la creación de la conciencia con la verdad del mundo sensible explorando su máxima posibilidad de actuación y expresión. Pero ¿cómo se justifica la articulación de esa imagen, representada por la conciencia, con lo que está afuera? Soto intuye que ello se realiza mediante un principio de unión: una relación.

El artista investigador, Jesús Soto, a partir de su permanente investigación, ha indagado en aspectos que si bien se hallan estrechamente vinculados a las búsquedas de la plástica contemporánea, corresponden al campo de la ciencia a sus problemas y conceptos, como el problema del tiempo, lo inmaterial de la energía como manifestación de la materia, y la energía. Este apoyarse en lo científico no ha constituido para el artista una limitación, por el contrario, consciente de las particularidades que lo diferencian de lo artístico, ha profundizado en el conocimiento de esos aspectos que soportan filosóficamente su trabajo de investigación plástica.

Esa incesante investigación del espacio y el conocimiento de lo que él llama valores universales fundamentales se reflejan de manera permanente en su obra. El espacio y la ambigüedad con respecto a sí mismo que plantea su finitud, su multiplicidad, y la validez de esa multiplicidad, la conciencia de su presencia y lo inasible de su ausencia, constituyen aspectos primordiales en la propuesta plástica de Soto.” (Negrette, 1992).

Otro elemento fundamental para Negrette (1992), en la obra de Soto, en su investigación sobre la luz y su incidencia sobre la obra de arte es:

“Notable es su entusiasmo por ese cuadrado blanco sobre blanco, captando de inmediato por el artista como pintar la luz sobre la luz. Pareciera una invitación aceptada para realizar una tercera navegación, asumida por Soto como un programa de investigación; el conocimiento de la realidad pasa por el conocimiento de la luz: la realidad no existe como tal, sino en función de la luz. Se desprende entonces el hilo conductor de esa exploración permanente y apasionada que el mismo Soto ha caracterizado como una búsqueda racional: el arte puede ser pensado.” (Negrette, 1992).

Como hemos visto, la luz como materia plástica y materia de pensar, el movimiento óptico y real de la obra como fundamento del arte cinético, la energía del universo, lo relacional de la obra, la temporalidad incorporada a ésta, conforman el sustrato de ideas y de vivencias en la obra plástica de Soto, mezcladas ambas para producir y crear algo nuevo que le transmite poesía a lo cotidiano del existir.

Acción/reflexión/acción como la verbalización de Joseph Beuys relativa a la metodología del arte, y proponemos la trilogía de: creación/reflexión/creación, para conformar las acciones que definen el proceso artístico en sus momentos fundamentales, teniendo como centro de articulación el acto mismo de la creación, es decir, de la transformación cualitativa de la materia mediante herramientas manuales y conceptuales por el sujeto humano llamado *teknites*.

Debemos citar al pintor Alejandro Otero en relación a este mismo proceso:

“Nuevos conceptos de realidad, nuevas sensibilidades en arte tienen que traer como consecuencia lenguajes o formas nuevas... si observamos una obra de Picasso; Guernica; vemos la unidad de carácter que adoptan las formas, la coherencia de la escritura del cuadro, (el texto del cuadro y de su obra en conjunto agregamos) pero cada una de sus partes, de sus formas, es única... Debemos insistir en que no se trata únicamente de irrepitibilidad de las formas, cosa de por sí importante, sino de la fuerza y significación expresiva con que se dan” (Otero,1990).

Se observa en estas reflexiones el peso sustancial que tienen tanto la práctica artística como generadora del objeto estético, así como el manejo de los conceptos plásticos que permiten su aparición. Otero lleva el problema del arte al terreno de la forma plástica, ubicada en su espacio y en su tiempo, estéticamente desarrollada, equiparando los términos de forma, arte, lenguaje y expresión. Destacamos también el concepto de tema que maneja: “La forma como parte, fragmento, componente de la obra de arte, como elemento de un sistema coherente de signos con sentido propio e independiente, y al mismo tiempo integrado significativamente a una entidad mas abarcante, comúnmente llamada tema...”. Resulta que el tema asumido plenamente por el artista, su tema, el tema de cada uno, es un elemento fundamental articulador de lenguajes y estilos. Razón por la cual nos hemos planteado el tema del viaje, como uno de los centros de articulación de nuestro trabajo creativo.

Al insistir en expresar que todavía la pintura tiene algo que decir, en diálogo comunicante con la tradición, y a pesar del imperio de la imagen impresa, audiovisual y digital, queremos actualizar la pintura-pintura dentro del tema propuesto, conservando el manejo técnico de la tradición de la pintura al óleo, superponiendo capas y momentos, fragmentos de la imagen, marcas, pinceladas y grafismos de colores, texturas, materias, sumando a esto la problematización de la imagen actual, del aquí y del ahora, cargadas de nuevas significaciones con la materia de siempre, es decir, uno de los problemas que nos atañe es el de actualizar la imagen del ahora con las técnicas de siempre.

En este sentido, citamos nuevamente las reflexiones de Alejandro Otero, esta vez en torno a la obra de Cézanne:

“Los últimos diez años de su pintura son un Cézanne inédito y revolucionario, que solamente era posible a partir de lo que había llegado a hacer en sus últimas “Santa Victoria”. Descubre y desarrolla un concepto de espacio que no era presumible en ninguna de sus obras o periodos anteriores. En este momento desafía el orden domestico de la organización plástica a través de toda la historia, para revelarnos el ámbito ambiguo del espacio verdadero, es decir, cósmico. Las referencias formales (esa especie de placas cromáticas transparentes y superpuestas), que originan ese espacio, pueden leerse en

cualquier dirección, sin que ninguna de ellas represente punto jerárquico alguno. Es un espacio con significación y dinamismo propios cuya raíz no está en lo perceptible, sino en lo imaginable en términos al mismo tiempo abstractos y reales. Fue la primera vez que alguien tornara tangible ese concepto, por otra parte igualmente original. Es el espacio no visible el que nos hace percibir, al revestirlo de sus contenidos. Lo hizo Mondrian al transformar su propia obra y abrir nuevas vías al arte (La vibración pura como expresión directa de la energía), con los “Boogie-Woogles” del final. Nadie hubiera podido imaginar un vuelco tan espectacular, en una pintura basada en la reflexión sobre lo estable, seguro y permanente” (Otero, 1990).

Es decir, ambos trabajaron con óleo sobre tela, ambos cambiaron la representación tradicional por un nuevo lenguaje, por nuevas imágenes a partir de búsquedas interiores asumidas como inaplazables, a partir de una vida de creación plenamente asumida. Sin lo técnico no hay arte, pero son los distintos modos de ver los que permiten su evolución, base de nuevos modos de hacer, apoyados en conceptos inteligentes.

Ha corrido mucha agua por el río desde que Cézanne y Mondrian produjeron su obra. Sin embargo, los artistas continúan explorando, creando, investigando, soñando, disfrutando lo que harán apoyados en su presente y en las técnicas de la tradición, además del accionar apoyados en los lenguajes contemporáneos del arte:

“La idea de reflexión es inherente a la buena pintura, como la ceguera conceptual, la simpleza, lo sería de la pintura mediocre. Reflexión sin embargo, no quiere decir intelectualización de los problemas. Son planteamientos oscuros que se llevan a cabo en ciertos planos de la conciencia creadora, que clarifica y dicta soluciones a las que el artista obedece expresándolas de manera espontánea y natural. La operación de cargar de significación las formas que maneja es propia del creador legítimo. La reflexión, que no es nada sencillo, sino por el contrario, abierta hacia todas las perspectivas, es lo que da sentido y densidad a las formas, estas se crecen en la medida en que se las nutre conceptualmente. El arte mediocre carece de esta savia, sustento verdadero del arte.... la imagen, cualquiera que ésta sea, tiene que estar “doblada” de intención significativa, encanar esas significaciones.” (Otero, 1990).

De lo que se trata es de vivir y de poder hacer, ya que el arte se nutre de ambos procesos. Paralelamente al trabajo gráfico, al proceso pictórico, y a la búsqueda tridimensional, desarrollamos una investigación referente a lo que se denomina Dibujo Escultórico, indagando sobre cuáles son sus elementos más característicos, en lo relativo a la equivalencia visual entre lo bidimensional y el volumen-forma, es decir, en su representación gráfica con los medios y con las técnicas del dibujo artístico tradicional. Nos interesa esclarecer y practicar aquello que se denomina dibujo escultórico y cómo se presenta en relación con el estudio de la forma escultórica contemporánea. Problema de investigación que recién iniciamos con el apoyo de CDCHTA.

Es importante destacar, como un primer acercamiento al propio trabajo plástico, que lo planteado como tema, las lecturas, la observación de obras de artistas del pasado y del presente, la búsqueda de claridad conceptual sobre lo planteado como problema, las influencias artísticas, las preferencias plásticas, la comprensión del volumen como hecho escultórico, la práctica del dibujo, la conversación sobre arte con los colegas profesores y artistas, conforman parte del sustrato de ideas, imágenes y obras que me impulsan a crear en arte, y a creer en mis capacidades, porque el ejercicio profesional del arte, a fin de cuentas, es un problema de confianza en uno como sujeto creador, en base a la compañía del trabajo de otros artistas presentes y ausentes, pero con los cuales se establece un diálogo activo y franco entre las obras y los procesos creativos.

El tema, en mi caso, permite una orientación general y una presencia del mismo en sordina al momento de realizar la obra, conducida ésta por la libertad, el disfrute y la incorporación de azar y del juego al momento de materializar las ideas plásticas en el trabajo. El tema no es una camisa de fuerza, y la obra se realiza con el ejercicio de la libertad en cuanto a técnicas, materiales, y conceptos, en base al diálogo que también se establece entre el creador y la obra en el proceso mismo de su realización.

La exploración de los medios y conceptos del dibujo artístico -y en el presente, del dibujo escultórico-, el trabajo con el aguafuerte, las imágenes realizadas en pintura de óleo, y las propuestas tridimensionales en lámina metálica, además del

volumen cerrado de hierro, cemento y madera, conforman las técnicas con las que trabajo y sobre las cuales investigo; es decir, exploro materiales, combinaciones posibles, efectos y posibilidades, lo que a su vez es una investigación personal de los materiales planteados.

Así mismo, abordo el tema a desarrollar mediante varias metodologías de trabajo puestas en práctica en distintos talleres con métodos diversos, empleando el método de dibujo de Betty Edwards, el de Joseph Patrick, el de Frank Hayder, y el método fragmentario de Asdrúbal Colmenares, aparte de la propia formación en dibujo perceptual, los cuales me permiten generar un conjunto de dibujos en bocetos, apuntes, proyectos, que dan forma a un banco de imágenes que tendrán fines diversos, y posteriormente serán desarrollados unos en gran formato, otros en aguafuerte, otros en volúmenes escultóricos y otros en pinturas, y todas dentro de la línea visual del tema del trabajo propuesto.

Proceso asumido como un trabajo de investigación plástico abierto a influencias y a soluciones plásticas de otros profesionales de las artes, de la música, de la danza, del cine, del teatro, para incorporar técnicas, ideas, lecturas, para dar forma a las soluciones del proceso creativo personal. Queremos citar a Edward Hopper, pintor americano del siglo XX que admiramos por su trabajo, autor de muchas buenas pinturas como por ejemplo *Noctámbulos* de 1942, óleo/tela:

“un artista consciente y que quiera obrar con inteligencia no debe plegarse a los extravíos intelectuales de su contemporáneos, si cuenta con una sensibilidad segura, una mirada original, y mucha tenacidad. Es un volver sobre sí mismo y aspirar un futuro independiente”.

El tema del viaje contiene un segundo nivel de lectura, menos visible: el tema de la movilidad, del movimiento, del desplazamiento físico de los entes. Sin embargo, este segundo tema soporta, nutre conceptualmente y vivencialmente al tema de la superficie.

El viaje es la metáfora, el símbolo de un movimiento interior más personal y más en profundidad del ser del sujeto humano particular. Propuesta que surge de la

vivencia propia y que busca manifestarse y expresarse a través de la imagen plástica actualizada que se desarrolla en la obra y aspira a ser testigo de nuestra época.

Recordemos *Las Hilanderas* de Velásquez, metáfora del movimiento, representado por la imagen inmóvil, imagen congelada del movimiento. El Cinetismo incorpora en la obra varios tipos de movimiento: el movimiento real, con la inclusión de máquinas que mueven la obra; el óptico, como ilusión por el desplazamiento del espectador frente a la obra; el virtual o vibratorio que diluye las formas y sus contornos por el contraste de la relación figura-fondo.

Sin embargo, no incorporamos el movimiento real en la obra, ni al espectador en ella, sino que más bien creamos la imagen metafórica del sentido de la vida, representando direcciones, sentidos, vistas aéreas de los posibles recorridos del ser en su devenir cotidiano. Recordemos algunas obras del Futurismo, o la mujer de Duchamp bajando la escalera, o las imágenes cubistas que miran al objeto y al sujeto desde diferentes lados simultáneamente. Todos plantean como tema de fondo el movimiento dentro del plano como centro ideológico de la modernidad.

“El artista no se conformó con sentir y percibir, ni con proponer al espectador un objeto para que sintiera. Este nuevo objeto, sensible, sentible, perceptible, debía ser además inteligible. El artista del nuevo siglo no se avergonzó de sus poderes mentales, de sus necesidades de conocer y de fabricar objetos que fueran- también o fundamentalmente-objetos de conocimiento” (Ramos, 2001).

El arte es una de las vías del conocimiento como anhelo básicamente humano. La técnica y la materia no hacen al arte, pero sin ellos no es posible la existencia del arte. El tema no hace el arte, sin embargo, sin éste no visualizamos la obra de arte. ¿Existirá en el futuro un arte sin la materia y sin el tema? El arte va más allá de la materia, densa o leve, y trasciende el tema de la obra de arte.

## Bibliografía.

Aristóteles (1986). *Metafísica*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.

Briceno Guerrero, José Manuel. (2004). *Viaje a China*. Caracas: Ediciones Alfa.

Cavafy, Constantin (1977). *Cien Poemas*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Negrette, Plinio. (1992). *La Tercera Navegación*. Mérida: Universidad de Los Andes.

Otero, Alejandro. (1990). *El Territorio del arte es enigmático*. Caracas: Fondo Editorial Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber.

Otero, Alejandro. (2009). *Memoria Crítica*. Caracas: Editorial Arte.

Ramos, María Elena. (2001). *Armónico-Disonante. Reflexiones sobre arte y estética*. Caracas: Ediciones Ucab.

Sontag, Susan. (2005). *Yo, etc*. Madrid: Ed. Suma de Letras.

**Amarra 2**, El espacio que **levita**:  
**Reflexiones** en torno a la  
**espacialidad** del **dibujo**  
a través de la **instalación**.

Eliseo Solís Mora.

Licenciado en Artes Visuales. Universidad de Los Andes

A través del tiempo, nuestro proceso de reflexión, que coincide con la investigación individual y colectiva, nos ha permitido construir la vía hacia un lenguaje y hacia un sentido de orientación de nuestro aporte al arte. Quizá no es esto lo que pretendemos, pues nos mueve tan sólo la necesidad de expresar nuestro punto de vista y transmitir diversos mensajes a través de la plástica. El legado es cosa del tiempo.

En la actualidad nos hemos visto en la necesidad de dejar atrás ciertos purismos, que en su momento fueron parte de nuestra formación, con el propósito de dar sentidos e intenciones más próximas a una realidad inmediata; no obstante son parte de nuestra esencia. En las artes visuales o *artes espaciales*, como en algún momento las llamó el filósofo francés Jacques Derrida, es necesaria la interdisciplinariedad propia de estos tiempos de *era digital*, en los que la web 2.0 representa lo ilimitado ante todas las fronteras meramente físicas. Ya no hay límites, sólo una constante búsqueda y cuestionamiento de la realidad, en yuxtaposición de elementos, posiciones, conceptos y técnicas clásicas, modernas y de máxima contemporaneidad.

Es justo en esta línea difusa donde me detengo a reflexionar en torno al dibujo y sus posibilidades *instalativas*, no sin antes mencionar parte de una entrevista a Jaques Derrida hecha por Peter Brunette y David Wills en 1990 y publicada en el libro *Deconstruction and Visual Arts* en 1994. Derrida afirma:

“No estoy seguro de que el espacio esté esencialmente sometido a la mirada (...) al decir artes espaciales me permite, de un modo económico y estratégico, relacionar estas artes con un cambio general de ideas respecto al espacio, la pintura, el discurso, etc., y también porque el espacio no es necesariamente aquello que es visto, como lo es para el escultor o el arquitecto, por ejemplo. Espacio no es sólo lo visible, sino algo que abarca incluso lo invisible” (Brunette y Wills, 1990).

Lo visual, según Derrida, se desvincula de la acción del proceso de observación, define la dimensión del pensamiento como una estructura sin estructura, la invisibilidad nada tiene que ver con lo observado, es una posible “cuestión de espacio”.

La idea de *deconstrucción* que ofrece Derrida no se limita al texto escrito, sino que ocupa otros ámbitos, desde lo político, social y económico, hasta “todas las prácticas denominadas artísticas que son, o al menos parecen ser, no discursivas, ajenas al discurso” (Brunette y Wills, 1990). Esto se relaciona con la posible lectura del texto espacial que encontramos en la obra de arte y, más allá de la producción, con la lectura del espectador y los diálogos no instituidos que se producen desde la percepción personal, ajenas al artista.

Aquí vuelvo hacer un punto de inflexión en la idea del *dibujo instalativo*, como prefiero llamar a todas aquellas propuestas que a través de diferentes grosores y volúmenes generen líneas en el espacio. Esta relación de relectura del concepto de dibujo la interpreto como la intención de fusionar expresiones dimensionales, diferenciadas sólo por sus ámbitos, pero que se unen y difuminan en un solo espacio en el que impera el caos simbólico, que nada tiene que ver con la factura del resultado como obra de arte. Dicho en otras palabras, el caos que hoy vivimos en la expresión plástica es la necesidad de ser interdisciplinarios y llenos de diversidad, pero siendo, al mismo tiempo, un solo cuerpo como producto, objeto u obra.

La instalación como una manifestación plástica contemporánea permanentemente mutable podría vincularse perfectamente al concepto de *obra abierta* que Umberto Eco vaticinó. Concepto que posibilita el acceso al sentido contemporáneo de la obra de arte y admitir en un mismo espacio el discurso del dibujo y la expresión tridimensional (extensión de la clásica escultura) a fin de permitir la entrada a un nivel perceptivo desprejuiciado en el que la interdisciplinariedad tiene un fundamento importantísimo.

Un dibujo sin línea, el volumen que da forma al espacio generando trazos en la profundidad. Es aquí donde la naturaleza escultórica se trasgrede por la utilización de materiales textiles, fibras sintéticas, orgánicas, cabellos, polímeros, grafitos, cintas de casetes, clavos, acrílicos, bolsas plásticas, telas, cables, vidrio, cerámica, alambre, entre otros recursos matéricos, evidenciando la vinculación directa, en algunos casos, con los *ensamblajes*. Se trata de volúmenes que convergen en la espacialidad de un sentido lineal y de grafismo dinámico, a través de nuestro recorrido de un punto a otro, decodificando la sintaxis entre espacio y propuesta conceptual.

Encontrar líneas, a través de materiales diversos, describe una búsqueda precisa de la plasticidad: acercamiento estético y propiedad gráfica de los grosores como trazos espaciales. Este dibujo ya convertido en volumen, en el cual el grafismo que se genera a partir de la conjunción visual entre espacio, objeto y luz, hace evidente la extensión dibujística de la profundidad perceptiva de los elementos.

Considero que la única frontera que existe entre lo bidimensional y lo tridimensional es la relación física, y por supuesto, en términos visuales-espaciales, la perspectiva y la profundidad, respectivamente. Sin embargo, el punto que me movió a escribir en torno a este capítulo del dibujo fue la continuidad difusa en la que impera la poética como estructura. Esto, a propósito de mi investigación de trabajo especial de grado del año 2008, titulada *Espacio Levitante. Instalación de Elementos Modulares Suspendidos*. Allí hice una revisión en torno al espacio y sus posibilidades para la creación artística desde diversos puntos de vista conceptuales, filosóficos y de procesos individuales, a fin de intervenir el espacio más allá de la concepción de arte puro, planteamiento en el que juega fundamental importancia la interdisciplinariedad.

Encuentro que dibujar es equivalente a anudar, amarrar, tejer, coser. Yuxtaponer elementos con grosores variados y acumular volúmenes en un espacio, es una *hiperextensión* de la relación que concibo entre mi cuaderno de bocetos y la profundidad, donde indago y concreto una idea plástica y la llevo al sentido tridimensional. Una relación de escala, que al tomar cuerpo es perceptivamente independiente de un único sentido interpretativo.

Al visualizar un espacio que no tengo presente solo a través de planos, es preciso un proceso de dibujo, una consideración de la abstracción del espacio físico, que me permite añadir o quitar elementos de la composición instalativa; pero no me rijo estrictamente por las coordenadas de un plano, es preciso vivir el espacio *in situ*.

Un problema de espacio, lugar o sitio, a través de las modificaciones de la escala, permite una aproximación a dicho espacio; no obstante, cada acción creativa es una forma de arte. Nuestra formación académica se apoya de la interdisciplinariedad,

por esto siempre me afino en el dibujo para llegar a las propiedades del espacio, nunca dejo de dibujar y fotografiar propuestas de espacios, así como de igual modo recorrer tiendas de telas, ferreterías, mercerías, parques, ciudades y lugares donde pueda encontrar líneas espaciales.

Dentro del proceso plástico es importante dibujar, bocetar, trazar, escribir y observar nuestro entorno, como escenario *instalativo* único, donde constantemente cambiamos y evolucionamos. A menudo nuestro paisaje interior se conjuga con el paisaje exterior. Árboles, montañas, ríos, vegetación, animales, neblina, lluvia, playas, automóviles, contaminación, frío, calor, ruido, gente, música, publicidad, computadores, celulares, violencia, transporte público y todos esos detalles elementales en nuestra cotidianidad, tanto en provincia como urbes capitalinas, se mezclan hasta perderse las diferencias: solo queda una experiencia de vida, una idea de espacio.

Dibujar una idea es una forma del reconocimiento de un espacio interior y exterior. La realización de bocetos constituye una idealización próxima a un producto final, pero es en sí una forma de instalación: es tan válido el montaje final como el desarrollo de la idea gráfica. Quizá los parámetros cambien debido al espacio expositivo convencional o no convencional.

Considerar que la idea del boceto es algo que no debería tener tanta importancia, es en sí castrante, es mutilar una vértebra del proceso creativo, en el que nada es completamente estricto. Dibujar, hacer un esbozo o boceto, encierra en sí mismo una obra y un estudio a partir del cual desarrollamos investigaciones constantes del espacio. Con esto no quiero establecer diferencias entre los géneros, estilos, manifestaciones artísticas, sólo dar un testimonio de aproximación a la intervención espacial, que bien puede ser una museografía, obra o diseño en general de cualquier lugar.

El boceto es dibujo, por lo tanto una obra en sí. Entonces, si dibujo con cuerdas, mecates, fibras, cables y materiales diversos, ¿podrían considerarse como bocetos? He aquí un cuestionamiento importante. Puedo generar muchos elementos-

bocetos, para verlos constantemente y así considerar posibles obras finales, pero estoy plenamente convencido de que todo depende del grado de dificultad con que se asuma el proceso creativo: no hay diferencia, son obras que se deben apreciar sin menoscabo, porque nuestras herramientas son la creatividad, el concepto y la técnica, que al final, confluyen en una obra, lejos de valores jerarquizados.

En mis cuadernos de apuntes y bocetos, o libro viajero, siempre almaceno y hago tangible infinidad de ideas, dibujos, textos, estudio de materiales y relaciones de espacio. Al mismo tiempo es importante la analogía de la fotografía y el vídeo en todo este proceso.

No tengo miedo al término “cuaderno de bocetos”, algo así como el recetario para un chef o el blackbook para un grafitero. Considero este cuaderno una pieza fundamental de dibujo espacial: en él siempre establezco relaciones y apreciaciones plásticas de una manera un tanto visceral, inmediata y expresivamente sintética. La relación curatorial con un cuaderno de boceto puede acentuar su condición de obra de arte u objeto artístico: además de poder significar la médula en cualquier proceso, es un recurso activo y constante en la estructuración de diversas propuestas plásticas y de otros ámbitos.

Hay tres palabras importantes en el título de este texto que son esenciales en la sintaxis del proceso plástico desde mi desarrollo de investigación del trabajo de grado: espacio, levitar y amarrar. Las definiré según las variables poética y plástica y su factibilidad.

El espacio es aquello intangible y perceptible; es un elemento físico que nos ubica en un lugar; también es una idea de sitio. El espacio *instalativo* es finito en la física e infinito en la percepción, es decir, el discurso de espacio como obra de arte es limitado en la profundidad, aunque en el espectador es ilimitado en la significación.

Levitar es el estado psíquico donde se experimenta una situación ingravida del cuerpo. En el caso museográfico, es la sensación que se percibe a través de los

objetos suspendidos, colgados y separados de la pared, generando la idea de ingrávido. Este espacio que levita no es más que la relación de un concepto y el montaje museográfico, una evidente apropiación territorial lejos de lo anecdótico y lo místico: hay una intensión de persuasión del sentido espacial y la gravedad.

Amarrar es la acción de unir elementos a través de nudos y envolver elementos hasta configurarles un discurso estético. Es, por otro lado, la acumulación de hilos, cables, mecates, entre otros, compactándose con una continuidad de vueltas, hilando un elemento u objeto. Es, de igual modo, el proceso de cubrir para hacer plástico o estético el sentido de uso y expresión de aquello que quiero transformar.

Marcel Duchamp, con sus *ready-made*, planteó la apropiación de las coordenadas espaciales como motivo creativo, un espacio repensado y resignificado al cambiar del orden cotidiano la utilización de objetos, agregándole una visión paralela a la original. Creó una nueva identidad de los objetos cotidianos y aquellos considerados como basura, elevándolos a obras y con características estéticas. Los *objettrouvés* fueron una relación interdisciplinaria de irreverencia y realidad en la que se cuestionó la pureza del arte en virtud de las implicaciones espaciales que condujeron a los nuevos lenguajes.

Vista como integradora, la instalación es un recurso recurrente de crítica y reflexión en el arte, en el que se mezclan y difuminan las técnicas en sus múltiples temas. Prevalece la idea, el concepto, el proceso: no es precisa la concreción de una obra acabada, se revaloriza la idea contemplativa en tanto genera una experiencia compleja que toca todos los sentidos. Quizá esa idea de nueva configuración de espacio, que en su momento Duchamp nos adelantó con el Urinario de su alter ego Mutt, es lo que hoy llamamos genéricamente instalación: atisbos cercanos a la necesidad del cuestionamiento constante del rol del arte y la sociedad.

La unión de espacio, levitación y amarre, es la idea de mixtura contemporánea e interpretación de la obra en la era digital y la posmodernidad. Ese dibujo como espacio, que podemos enunciar como un dibujo en el espacio o el espacio de un dibujo, es variable en su significación porque dependerá de la argumentación

estética, plástica y física que se configure a la experiencia.

Al hacerme retratos en los cuales el color y lo acromático toma forma a través de telas, amarrar y envolver objetos, utilizar mi cuerpo como soporte, tejer, coser, anudar hilos, cables, fibras y suspender elementos, formulo una proporción interdisciplinaria que nació en el dibujo, toma vida en el espacio cuando interviene la necesidad de producir arte, no para el placer meramente estético, sino más bien para el cuestionamiento de nuestra realidad, sentido de la vida y el futuro de expresión artística.

### **Bibliografía.**

Acha, J. (1992). *Crítica del arte: teoría y práctica* (3ª reimp. 2004). México: Trillas.

Danto, A. (1998). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. España: Paidós.

Goldberg, J. (2002). *La instalación. Tácticas y reveses*. Valencia, Venezuela: Universidad de Carabobo y Ateneo de Valencia.

Kant, I. (2006). *Crítica de la razón pura* (1ª ed.). México: Taurus.

Ramos, M. E. (1998). *Intervenciones en el espacio*. Diálogos en el MBA. Serie reflexiones en el museo, 5. Caracas: Fundación Museo de Bellas Artes.

Riemschneider, B.; Grosenick, U. (Eds.).(2002). *Arte de hoy*. Italia: Taschen.

Solís, M. Eliseo (2008). *Espacio Levitante. Instalación de Elementos Modulares Suspendidos*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes.

### Catálogos

Lucio Fontana. (1974). *Fundación Museo de Arte Contemporáneo de Caracas*.  
Caracas.

### Hipervínculos

Brunette, P. y Wills, D. (1990). *Las artes del espacio. Jacques Derrida*. [Documento en línea]. Consultado: Marzo, 2007. Disponible en: [www.derridaencastellano.com](http://www.derridaencastellano.com)

Vásquez Rocca, A. (s.f.). *La crisis de las vanguardias y el debate modernidad – posmodernidad*. [Documento en línea]. Consultado: Junio, 2007. Disponible en: <http://www.criticarte.com/Page/ensayos/text/ModernPostmodern.html>

**Amarra 2, El espacio que levita:** Reflexiones en torno a la **espacialidad del dibujo** a través de la **instalación**.

---

**Eliseo Solís Mora**

---

**Anexo.**

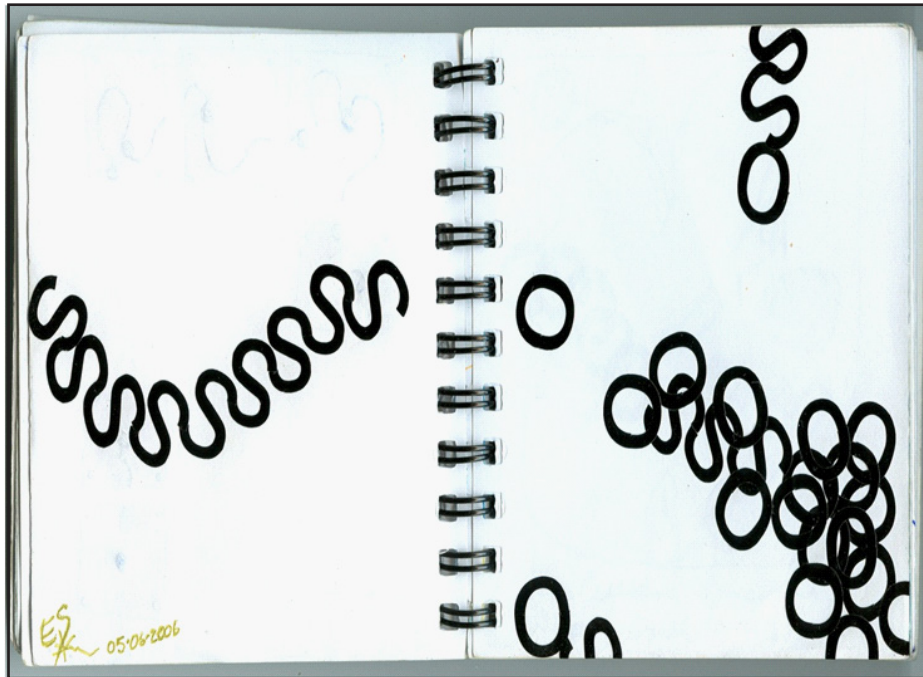
[www.flickr.com/elisesolismora](http://www.flickr.com/elisesolismora)

<http://espaciolevintanteapuntesdearte.blogspot.com>





Eliseo Solís Mora. Autorretrato. 2002. Dibujo. Carboncillo sobre papel.  
Eliseo Solís Mora. Web Man. 2010. Foto Performance. Mecate de sisal y fibra sintética.



Eliseo Solís Mora. Dibujo S O S. 2010. Letras de rótulos expositivos.



Eliseo Solís Mora. Dibujo II. 2009. Ensamblaje. Cable, clavos, fibra sintética y acrílico sobre MDF.

# Apariencia y ocultamiento del individuo en el **objeto** indumentario.



Analy Trejo.

Licenciada en Artes Visuales. E-mail: [analytrejo@gmail.com](mailto:analytrejo@gmail.com)

### **Resumen:**

El arte contemporáneo ofrece nuevas y diferentes maneras de ver e interpretar el mundo, en tanto que el objeto artístico es producto de un pensamiento, y el artista, un pensador que materializa sus interpretaciones de la realidad empírica en la que está inmerso. En este sentido, se presenta aquí un proyecto de investigación de tipo artístico, resultado de un pensamiento en torno a la indumentaria como objeto de apariencia y ocultamiento del individuo. La ilusión del sujeto es transparentada en el objeto-ropa que ha de proyectarle tal como si fuese su pantalla, indicándose así la incapacidad de existencia del ser humano por sí mismo, independientemente del objeto, en este caso el indumentario. La dependencia del sujeto con respecto al objeto muestra la imposibilidad de su existencia en y por sí mismo, siendo el vestido la evidencia más próxima de la realidad de las personas.

### **Palabras clave:**

Instalación, apariencia, ocultamiento, indumentaria, ropa-pantalla.

### **Contenido.**

La presente ponencia es la síntesis de un pensamiento en torno a la indumentaria a partir de una visión reflexiva de su realidad como objeto y como imagen, de la cual ha surgido, desde la inter-vinculación reflexiva y la creación artística, una propuesta de instalación. Partimos de la realidad de vinculación entre el objeto y el individuo sostenida en tres nociones: 1) mediador entre el hombre y el mundo, 2) indicador de existencia, 3) objeto de valor en el que el hombre proyecta sus deseos; para seguidamente hacer la equivalencia con el objeto indumentario.

De este modo, el primer punto hace referencia, entendiendo que estamos enmarcados en un mundo en el que proliferan los objetos, a la dependencia del hombre con respecto a éstos, para, además de satisfacer la necesidad de resolver de manera más cómoda las labores y situaciones inmersas en su cotidianidad, entenderse con su entorno social. Esto nos indica que el objeto ha de ser un medio de comunicación, en tanto que genera vinculación con otros individuos, sustentado por la información que ha de emitir.

La segunda noción está en estrecha relación con la primera, puesto que el objeto en tanto sea un dispositivo que informa sobre los individuos es, de este modo, la máxima demostración de su existencia; una especie de huella o impronta que ha de evidenciar el mundo que somos y en el que vivimos, y no solamente desde un punto de vista espacio-temporal sino que, además, ha transparentar cosas más sutiles y personalizadas del individuo, como por ejemplo, el gusto. Sin embargo, esto no apunta a la totalidad y exactitud del objeto como reflejo del individuo, simplemente es la apariencia que ha de simularle y proyectarle una realidad. Y es que “el hecho de que todo se esconda detrás de su propia apariencia y que, por tanto, no sea jamás idéntico así mismo, es la ilusión material del mundo” (Baudrillard. 1996).

El tercer punto define a los objetos como bienes de valor, es decir como pertenencias en las que el individuo proyecta sus deseos, bien sea de poder, placer, expresión, entre otros. El individuo verá en el objeto, como podría explicarlo un psicólogo, “el elemento de un sistema de posesión, de dominio provisional y local... lo que le lleva

a la acumulación como modo de ensanchar su espacio vital, y a identificarse con la suma de los objetos poseídos”(Moles, 1975:24);mientras que un filósofo en cambio dirá, que lo que desea el individuo es el dominio, en el sentido del poder que éste quiere tener por los objetos que pueda poseer. El ejemplo clave para ilustrar esta última perspectiva, es el que propone Moles: la esclavitud del hombre respecto a sus muebles, o la tutela de la nevera sobre el burgués; en el que finalmente y destacando la noción, “el objeto aporta al individuo una catarsis de sus deseos, una compensación de la frustración”(Moles, 1975).

Evidentemente, estas nociones son aplicables a la indumentaria y al ámbito al que pertenece. Me refiero al objeto moda (modo y/o manera de vestir) al igual que la Moda (tendencia y efecto esnobista del sistema de la Moda). El primer aspecto apunta a la acción del vestirse y el hecho que esto implica, es decir: ¿Por qué hemos de vestir? O mejor dicho, ¿qué nos impulsa a vestirnos de cierta manera? El principio fundamental de la acción del vestirse está fundamentado en el pudor, es decir, el recato a nivel corporal, en tanto que el hombre como tal no sólo se establece por su autoconciencia y determinación sino también por su cuerpo, el cual es vulnerable ante su entorno y no solo su entorno natural u ambiental sino también social. En esta medida, el vestido es como una envoltura que ha de cubrir el cuerpo, como diría Rudofsky: somos un cuerpo empaquetado (Rudofsky, citado por Marsal, 2003). A partir de esto, del vestirnos en función de cubrir y ocultar el cuerpo, es de donde surge la visión por parte del individuo hacia la ropa como un objeto-imagen en la medida que ha de re-presentar, dar lugar o presencia, de lo que se es. En función de esto y de la posibilidad de **ser** o **no ser vistos**, el individuo configura con un repertorio indumentario la imagen o apariencia que ha de proyectar su identidad, pero ¿a qué se debe esta necesidad de configuración de la identidad que no es más que la configuración del yo? En primer lugar, al hecho de caer en cuenta de que estamos ante la mirada de otros y ante esa mirada he de configurar mi exterioridad como expresión de lo que soy, y esto implica dos nociones fundamentales del vestir: el sentimiento de pudor y la necesidad de adorno y/o belleza, siendo la segunda más importante en la sociedad contemporánea.

## Ropa-La evidencia del individuo.

Si no existieran las apariencias, el mundo sería un crimen perfecto, es decir, sin criminal, sin víctima y sin móvil. Un crimen cuya verdad habría desaparecido para siempre, y cuyo secreto no se desvelaría jamás por falta de huellas...

J.Baudrillard, *El crimen perfecto*

La apariencia parece ser la regla de este mundo en el que vivimos. Todo puede estar perfectamente definido por algún objeto, imagen o impronta, que proyecta la ilusión; parte de la realidad, del mundo y de los sujetos que en él se encuentran. En este sentido, la ropa es evidencia de los individuos en tanto que puede reflejar lo que son o lo que pudieran ser – lo que quieren ser (lo que no son) – porque después de todo, no olvidemos: **las apariencias engañan.**

Desde un punto de vista antropológico, el traje nos permite identificar un individuo, esto es: situarlo en una época, vincularlo con un extracto social y económico, entre otras cosas más. Pero esto puede ser tanto real como engañoso, porque, como el caso de los jóvenes del *ghetto* que se apropiaron de la vestimenta Lacoste para presumir de la misma distinción que los burgueses, en el vestir está presente el elegir lo que se quiere ser.

En este acto de elección de nosotros mismos está presente evidentemente el gusto. Hemos de elegir lo que nos gusta. Esto es porque, ante todo, existe una simpatía entre lo que nos gusta y lo que somos. Por tanto, el gusto conduce a la elección y, a su vez, si el elegir es un elegirnos, entonces entre lo que somos y lo que elegimos existe una influencia recíproca, una relación en dinámica circular, de retroalimentación (Alfredo Cruz, citado por Codina y Herrero, 2004:58).

En este sentido, en la elección del “yo”, la ropa es el vehículo para ser lo que el hombre desea ser, ha de moldear su identidad y por tanto, es la evidencia de que éste no es capaz de definirse por sí mismo, por lo cual recurre al objeto para poder

existir e identificarse; o como diría Baudrillard (1996): *“el hombre carece de identidad, pero el pasaporte que lo identifica es idéntico a sí mismo”*

La importancia del objeto, en este caso la ropa, es innegable, en tanto que ésta indica la presencia del individuo, el cual puede no estar presente de manera física, pero sí por sus atuendos, porque la ausencia del sujeto no es problema para poder informarnos respecto a éste, al menos de manera parcial, a través de su vestimenta. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el Sudario de Turín, el cual ha de comunicar respecto al sujeto que en algún momento pudo usarlo.

Por tanto, el atuendo es el que refracta al sujeto, lo define, le impone una presencia. Pero de forma artificial. La identidad queda entonces definida en la pura exterioridad, en los aspectos puramente visibles e identificables, y esto no necesariamente ha de corresponderse con la historia personal de cada uno; es más puede llegar a ocultarla. Una configuración de lo que somos a una exterioridad marcada por la indumentaria. Esto último apunta a la importancia de la forma más que la del contenido, es decir, los individuos configuran su identidad en función a la imagen que le brinda la vestimenta, y ésta, la apariencia, es lo más relevante. Es como, por ejemplo, el caso de Viktor and Rolf, los cuales habían creado todo para el lanzamiento de su perfume, el frasco finamente elaborado, el empaque y hasta la publicidad para la promoción del mismo, sólo faltaba un pequeño detalle. El perfume no existía.

En la vinculación entre ropa y sujeto, el cuerpo no se circunscribe a un primer plano sino todo lo contrario, éste quedará subyugado e impregnado de artificiosidad por la vestimenta que ha de ser protagónica. Porque, en la medida en que el objeto indumentario procure una apariencia, se encarnará la ausencia y desaparición del individuo que no es capaz de definirse por sí mismo y reflejar su existencia. En este sentido, las prendas de vestir son entonces las que reflejan a los sujetos y comunican ciertas cosas de éste, porque ante todo son el lugar de ocultamiento de éstos. Finalmente, lo que ha de reivindicarse no es el deseo de lo que me falta, ni el de aquello a lo que faltó, sino a lo que es capaz de existir sin mí y que a su vez me representa (Baudrillard, 1996).

## Desenlace de la interpretación.

### Creación de una propuesta de instalación.

I`ll be your mirror... we shall be your favorite disappearing act

J. Baudrillard, El crimen perfecto

A partir del pensamiento reflexivo de inter-relación ropa-sujeto, y en particular del objeto indumentario como imagen que procura una apariencia al individuo, hemos recreado un discurso de instalación con la intención de generar un efecto paradójico del desnudo sobre ropa que ha de procurar una activación del imaginario del espectador, en la medida en que se establezcan cuestionamientos de tipo ¿el objeto para ocultarse o para mostrarse? ¿Soy persona y como tal me defino por sí mismo y el objeto indumentario no es más que el agregado a mi desnudez e identidad? (identidad biográfica), o ¿soy la identidad configurada y aparentada en el objeto indumentario?, ¿dependo de mi ropa para poder ser?, ¿soy una apariencia?

De esta manera hemos recreado una composición de tipo video-instalación en un espacio determinado, con objetos indumentarios que fueron transformados, a través de la petrificación textil, en dispositivos-pantalla, siendo así protagónicos en el discurso visual, sobre los cuales se proyecta un continuum de imágenes, producto de la apropiación, como herramienta para construir el discurso paradójico desnudo sobre ropa, a partir de trabajos fotográficos del artista Spencer Tunick, que fueron seleccionados y editados de manera que lo importante es mostrar la imagen del cuerpo desnudo, presente en la fotografía de Tunick, más que el retrato o la narrativa fotográfica planteada por éste fotógrafo. En todo caso, lo importante es el cuerpo desnudo, no la fotografía en sí.

El resultado es la síntesis de la dualidad de apariencia y ocultamiento del individuo en el objeto de su desaparición y configuración preferida: la ropa.

## Conclusión.

El hecho creativo, o mejor dicho, la investigación en el área artística debe responder a la construcción de un discurso a través del pensamiento reflexivo del artista, el cual ha de reconocer de la situación empírica en la que está inmerso algún hecho que ha de estimular su inquietud y apasionamiento. El arte contemporáneo apunta a las alternativas de interpretación del mundo, es decir el producto artístico es la síntesis del pensamiento del artista y desde esta medida debe hacerse fuerte la indagación en el proceso de reconstrucción de una idea que se hace tangible en el objeto de arte.

## Bibliografía.

Balestrini Acuña, Mirian. (1997). *Como se elabora el Proyecto de investigación*. Caracas: Consultores Asociados.

Barthes, Roland. (1978). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Baudrillard, Jean. (1968). *El sistema de los objetos*. Paris: Gallimard.

Baudrillard, Jean. (1996). *El crimen Perfecto*. Barcelona: ANAGRAMA.

Baudrillard, Jean. (1993). *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Baudrillard, Jean. (2000). *La ilusión vital*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.

- Codina, Mónica y Herrero, Monserrat. (2004). *Mirando la moda. Once reflexiones*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias Madrid.
- Crow, Thomas. (2001). *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*. Madrid: Akal.
- Erner, Guillaume. (2004). *Víctimas de la moda. Cómo se crea, por qué la seguimos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fashion Now. (2005). *i-D Selects the World 's 150 most important Designers*. Madrid: TASCHEN.
- Guasch, Anna María. (1997). *El Arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Serbal.
- INDUMENTA Revista del Museo de traje*. (2007). Madrid: Secretaría General Técnica. Ministerio de Cultura.
- Instituto de la indumentaria de Kyoto. (2004). *MODA desde el siglo XVIII al siglo XX*. Madrid: TASCHEN.
- Laver, James. (1982). *Brevehistoria del traje y la moda*. Londres: CATEDRA.
- Marsal, Sonia. (2003). *Moda & Cultura*. Buenos Aires: NOBUKO.
- Marzona, Daniel. (2005). *Arte conceptual*. Barcelona: TASCHEN.
- Moles, Abraham. (1975). *Teoría de los objetos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Remaury, Bruno. (2004). *Marcos y Relatos. La marca frente al imaginario cultural contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rivière, Margarita. (1998). *Crónicas virtuales. La muerte de la moda en la era de los mutantes*. Barcelona: ANAGRAMA.
- Warne L., Rowlan. (1992). *TRAJES*. Madrid: Santillana.



**+ o - 3** Identidades **visuales**  
**/ 3** Lecturas a los **procesos**  
**creativos.**



María Alejandra Ochoa.

Historiadora del arte/docente en la Facultad de Arte. Universidad de Los Andes

## Resumen.

La actividad creativa es vinculante con los procesos de construcción mental del ser humano. Son evidentes los estudios destacados de filósofos y psicólogos que han defendido la idea que cada persona es un aprendiz científico. Sin embargo, la naturaleza multifacética de la creatividad presenta otros tipos de sublimaciones en el individuo; otros tipos de abordajes y perspectivas cuando nos detenemos a conceptualizar los proyectos visuales.

La intervención de 3 identidades visuales serán en esta oportunidad los marcos de estudio y análisis para visualizar in situ procesos de conceptualización donde la creatividad establece el empleo de códigos, grados de iconicidad y relaciones semánticas; donde el ojo no inocente del creativo reconstruye una naturaleza conceptual de identidades.

A su vez, se pretende aproximar relaciones propias de la creatividad como herramientas que permitan instrumentar estrategias exploratorias para la gestación de proyectos visuales.

El acercamiento a los productos creativos será la base sobre la cual descansa toda investigación en creatividad. Del mismo modo, el individuo, el proceso, el producto y el contexto, serán los campos necesarios de reflexión para el descubrimiento de una operatividad en la expresión de proyectos gráficos/visuales.

Nuevas ideas artísticas surgen de un temperamental sentido de aventura, de una necesidad de hacer cambios conceptuales verdaderamente inherentes y fundamentales.

### 3 identidades /3 lecturas en torno a los procesos creativos

Eso surge en mi mente, un día, en cierto momento, de pronto(...)veo a un ser irreal. Y puedo afirmar que únicamente porque veo a seres irreales y oigo voces irreales soy un autor.  
Dissolution et jaillissement

Es oportuno iniciar nuestra intervención en este congreso de investigaciones creativas permitiendo ofertar en esta ocasión una lectura analítica de la multifacética capacidad de la creación y su repercusión en las propuestas visuales/gráficas de tres identidades. **Chema Madoz (España), Isidro Ferrer (España), y Santiago Pol (Venezuela)**. Agradecemos la invitación de nuestra colega Liuba Alberti, por generar y concretar iniciativas que conduzcan a la integración de las disciplinas y los saberes, que reposan en la confluencia y naturaleza del ser humano. Por razones vinculantes, la disciplina del diseño, *su naturaleza*, integra campos cognitivos, recursos y habilidades técnicas para la gestación y concreción de una oferta gráfica, también, de vital y merecida importancia, se determina la innovación por la capacidad creadora.

Para AndreRicard, pensador del diseño, crear:

“es aportar algo imprevisto, algo que no proviene como una inferencia de lo establecido, algo que desborda el campo de lo esperable. Es, en cierto modo, la manifestación de una rebelión latente contra la realidad heredada” (Ricard, 2002:98).

La actividad creativa entonces nos invita a la vinculante idea de lo que está hecho pero también de lo que habita dentro de sí, nos advierte la correspondencia con los procesos de construcción mental del ser humano, activando la presencia de lo insólito, lo heterogéneo, lo inesperado como un ámbito conceptual, potencialmente creativo.

“La creatividad persigue un constante demarque con esa realidad: lo hecho, lo que ya existe, se halla encerrado en sí mismo y sólo permite lo que es. Todo lo que es, ha sido en función de un momento transitorio y, otro momento, habrá que generar algo distinto. Hay que añadir que no todas las obras que acomete el hombre para logra resa superación de la realidad alcanzan su objetivo y producen obligadamente una creación. La intención puede ser creativa y la obra resultante no serlo. Solo puede hablarse de creación cuando la obra es innovadora, cuando ofrece una alternativa original y conveniente” (Ricard, 2002).

La creatividad enlaza la identidad en tanto establece como principio la noción de innovación, lugar acometido a la naturaleza del hombre, sus pulsaciones y activaciones mentales. El acto creativo, permite entonces, la síntesis de un proceso individual que se transforma y que connota significaciones.

Para Anna Calvera los conceptos de innovación tienen su principio en la estética, entendida como la reflexión sobre la naturaleza de lo bello y sus manifestaciones. La estética en diseño agrupa como fundamento una innovación formal, atiende a la forma, *la apariencia de un producto o a su ornamentación*. Sin embargo, se prevé una conexión con la estética como disciplina en tanto *noción o interpretación* ofrecida por la herencia kantiana<sup>1</sup>, la que atiende a la comprensión de la forma y lo sensible.

Esta concepción de la estética como una entidad sensible, se traduce en formas de entender la cultura, propiciando ver el discurso visual como innovación. La demostración de la carta de autores y la naturaleza de las identidades que analizaremos en esta intervención, advertirá el refinamiento y cultivo de los sentidos, factores inherentes en la gestación de *proyectos visuales* con un alto índice de operatividad creativa.

“La cuestión es saber si diseñar se reduce exclusivamente al papel de resolver

---

1 \*La estética es la rama de la filosofía que tiene por objeto el estudio de la esencia, la percepción y la belleza. La palabra estéticaderiva de las voces griegas que traducidas remiten a los conceptos de sensación-percepción/sensibilidad. La estética estudia lasrazones y emociones externas. La postura de Kant en su texto “La crítica del Juicio” estima que “para discernir si algo es bello ono, referimos la representación, no por el entendimiento al objeto con vistas al conocimiento, sino por la imaginación (tal vezunida al entendimiento) al sujeto y al sentimiento de agrado o desagrado experimentado por éste” (Kant en: Calvera, 2007:28).

innovadoramente las formas para mejorar las apariencias en pos de un efecto estético. También en términos estéticos ésta puede ser una mera operación de maquillaje lo cual siempre se ha considerado un procedimiento de styling pero no necesariamente de diseño”(Calvera, 2007:13)

La discusión se centra entonces en que la estética es una forma de reflexionar dentro de los ámbitos de lo sensible, para propiciar en su lectura, modos de discernir desde el entendimiento, lo experimentado. Es una razón para enlazar entonces, lo que Ortega y Gasset comentan entorno a la identidad creativa; el poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal contingente. *Autor* viene de *auctor*, el que aumenta. De modo, que para acercarnos a proyectos creativos debemos apostar por intensidades creadoras, un elevado sentido donde el territorio de las valoraciones y las verdades indomables, se convierten en sospechas y opciones diversas para hablar de lenguajes, planteamientos ingeniosos en el tratamiento de la forma y en la habilidad para encarar los proyectos como problemas de comunicación, pero sobre manera como unidades que proporcionan una nueva forma de ver y de otorgar significaciones.

La intervención de 3 *identidades visuales* permitirá abordar marcos de análisis para visualizar *in situ* procesos de conceptualización donde la *creatividad* establece el empleo de códigos, grados de iconicidad y relaciones semánticas; donde el ojo no inocente del creativo reconstruye una naturaleza conceptual de identidades. Chema Madoz -España-, Isidro Ferrer -España- y Santiago Pol -Venezuela-, son opciones de lectura visual donde las conexiones del ser creativo rozan con la identidad, ya y como veremos, sus productos descansan sobre el significado que ellos edifican de su particular lenguaje gráfico como un campo minado de interpretaciones. Las herramientas que permitirán instrumentar estrategias exploratorias de lectura son vinculantes a la exposición, descripción y análisis de categorías de identidad para proyectos visuales a saber:

**Identidad en el proyecto**/capacidad del autor de desvelar intenciones o grados de significación en el abordaje conceptual para un proyecto visual o de comunicación visual.

**Identidad en el proceso**/capacidad del autor en evidenciar las particularidades del proyecto, los recursos y/o habilidades para la ejecución o materialización gráfica.

**Identidad en la imagen**/capacidad del autor de materializar sus productos dotándolo de grados de significación.

### Casos/

“...los objetos fotografiados por Madoz sugieren un significado de contradicción con su función inherente. Es decir, se suprime el valor real de los objetos concretos. El tema de la analogías de Madoz son las asociaciones racionales que se consiguen entre los elementos visuales; de forma deliberada, sin lugar al azar”

Borrás.

### Chema Madoz Madrid/España

Madoz oferta en sus proyectos gráficos una trayectoria alucinante plegada de intenciones creativas. El otorgamiento y el carácter de eliminar al protagonista-hombre-directamente del marco de composición, advierte que el enfoque se detiene en el objeto como un ámbito reflexivo. La contundencia fotográfica repercute en el empleo de la fotografía como un hecho comunicativo. De modo, que el *hacer* y el *tomar* será la diferencia ontológica que defina su lenguaje.

Las fotografías de Chema Madoz advierten objetos encontrados, sin alterar, objetos manipulados y objetos inventados o contruidos por el autor en su estudio. El desplazamiento conceptual y proyectual de su gráfica motiva a cuestionar las funciones de los objetos cuando por ejemplo acopla un zapato y una sandalia, ciñe una película a un sombrero o inserta un espejo dentro del cuerpo de un libro. Así

también advertimos cómo el autor al explorar las cualidades de los objetos añade elementos que acentúan su función; caso, unas sandalias para el verano o unas tijeras y un botón. Las frecuentes referencias objetuales, los juegos metafóricos, y la riqueza visual nos fuerzan a reconsiderar nuestra relación con objeto cotidiano resultando éste, un tema que convierte la gráfica de Madoz en lenguaje. El empleo del objeto como poética y recurso reflexivo invita a advertir necesidades de comunicación inherentes a valores que amplían el campo de las ideas.

Las identidades o categorías se presentan en Madoz orgánicamente, el proyecto como la visión de establecer lecturas a partir del mismo hecho fotográfico resultan un reportaje visual, que se lee desde un sistema de representación y exploración metafórica en la gráfica, es identidad en la imagen, es identidad en el proceso, en la advertida necesidad de escudriñar el objeto –encontrado, manipulado o construido como una actividad que implica una honda reflexión sobre la praxis; es ocupante de un modo de comunicación en un amplio sentido.

“la seducción radica en que, ante todo, muchas de sus fotografías llevan mensajes implícitos y sutiles, y tienen una considerable carga de humor, la yuxtaposición distorsiona la interpretación (...) Madoz, eso sí, ensancha nuestra imaginación, nos sugiere alternativas e invita a que abramos nuestras mentes y completemos la reflexión...” (Coleman, 1999:21).

**Isidro Ferrer**  
**Madrid/España**

“El juego no es la vida “corriente” o la “propia mente dicha”. Más bien consiste en escaparse de ella a una esfera temporera de actividad que posee su tendencia propia.”

Huizinga.

Sus implicaciones con las artes escénicas despiertan una intención manual y conceptual en su hacer gráfico. La experimentación con los materiales, el juego implícito de sus procesos creativos acomete la tarea de establecer la noción de la

escénica como una posibilidad de atar lecturas que advierten un lenguaje en la gráfica de Isidro Ferrer.

(...) en nuestra época los grandes personajes son raros. Al despojar al teatro de su carácter sagrado, de su ceremonial espectral, al demandar al actor ser igual al hombre de la calle, se ha llegado a invertir los papeles; es más fácil encontrar al héroe en la sala que sobresale sobre el escenario (Dullin, 2000:389).

La escénica establece una amplitud terminológica re-dimensionando el planteamiento de Dullin, la mirada de un actor que puede visionar construcciones desde el estudio de autores y desde la posibilidad de gestar personajes.

Si el autor, después de haber concebido su personaje, ve a éste incorporarse ante él, con su forma corporal, sus hábitos, tal vez incluso sus tics, podrá dedicarse a su trabajo de creación sin miedo a equivocarse, será el personaje el que le tomará de la mano y le guiará, no será él quien encuentre las palabras, será el personaje (Dullin, 2000).

La experiencia de la escénica desde su oficio como actor para la gestación de autores convierte el lenguaje de Ferrer en un caldo de cultivo para la experimentación e hibridación de técnicas. -fotografía, collage, montajes, atmósferas objetuales, entre otros- sobre la cual descansa el proceso de trabajo y la abonanza conceptual de como re-conducir sus reflexiones en la composición de los formatos y por sobre manera dotar de carga lúdica sus propuestas creativas como un motor para elevar las categorías simbólicas del objeto.

Las identidades o categorías que se presentan en Isidro Ferrer repercuten en el entendimiento de una identidad como proyecto en la manifestación clara y evidente de la lúdica-juego-. La naturaleza de su lenguaje se aproxima a la conciencia de la escénica, de la actuación, de los grados de representación de un objeto y su potencialidad híbrida-expresiva, evidente en su proceso de trabajo. Su imagen, es potencialmente innovadora en tanto cultiva y evoca coincidencias visuales al entendimiento sensible de la esencia del ser humano/jugar.

“Todo juego significa algo. Si designamos al principio activo que compone la esencia del juego -espíritu-, habremos dicho demasiado, pero si le llamamos instinto, demasiado poco. Piénsese lo que se quiera, el caso es que por el hecho de albergar el juego un sentido se revela, en él, en su esencia, la presencia de un elemento inmaterial” (Huizinga, 2000:12).

### Santiago Pol/ Venezuela

Una trayectoria minada en establecer una poética objetual, en palabras de Rocco Mangieri:

“en los afiches de Santiago Pol revive de algún modo la poética de los objetos comunes, fundidos topológicamente deformados, intentando producir cortocircuitos semánticos y desvíos de sentidos en el marco de una visión” (Mangieri, 1998:126).

Pol propone una retórica visual y el modo de establecer una dinámica de identidad. Su lenguaje gráfico está marcado en las virtuosas conexiones entre el campo cromático que maneja para sus ofertas y/o productos creativos y la habilidad técnica del recurso digital. Se enlaza con él, la labor de relacionar el color como una aventura para hacer cambios conceptuales verdaderamente inherentes y fundamentales en la gráfica.

“Diríase que el campo específicamente de tratamiento visual-gráfico de los objetos es el afiche y éste es un elemento propio del discurso publicitario. Si bien en el ámbito de la pintura y de la gráfica no-publicitaria, el objeto es una preocupación temática, es en la práctica publicitaria donde se construye una retórica completa precisamente a través de los modos de ostensión y replica y de sus diferentes relaciones con los demás elementos de un texto visual”(Mangieri, 1998:126).

El saber visual adquirido en el espacio publicitario propicia modelos objetuales que se intercalan con enunciados de significación, invitando a replantear niveles de interpretaciones que elevan la categoría de autor como principio detonante de comunicación.

La experimentación con objetos como una plataforma de manipulación de la imagen, resulta en esta ocasión, una invitación abierta para hablar de un tratamiento gráfico del color en los objetos cotidianos.

(...)Mediante inclusiones, intersecciones y fusiones “ópticas” que quedan marcadas en el texto visual. Por cita, por debajo o por encima de la necesidad estratégica del discurso publicitario institucional, al *ready made* sin provocar aquel distanciamiento irónico de Duchamp (Mangieri, 1998:127).

En este sentido y en la intención de abrir espacios a la reflexión queda expuesta que la presente *intervención visual* presenta una pincelada de los procesos creativos de tres identidades; cuyo proceso creativo se condiciona profundamente por la personalidad de quien lo ejecuta.

“la noción de personalidad tiene a la base de sí misma las nociones de temperamento y carácter (...) la personalidad es la suma de todas las disposiciones adquiridas en la ineludible relación del hombre con su circunstancia...” (Ricard, 2002:23).

La huella que sobre nuestro hacer real deja siempre el propósito ideal, es el sesgo que a toda realidad imprime el íntimo sistema de preferencias absolutas; el autor.

¡Muchas gracias!

### Referencias Bibliográficas.

Ricard, André (2002). *La aventura creativa. Las raíces del diseño*. Editorial Ariel. Barcelona/España.

Coleman (1999). "Chema Madoz" *Objetos 1990-1999*. Ministerio de Educación y Cultura. Barcelona/España.

Dullin en Ed. Sánchez, J. (2000). *La Escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Ediciones Akal. Barcelona/España.

Huizinga, J.(2000). *Homo Ludens*. Editorial Alianza. Madrid/España.

Calvera, A (2007). *De lo bello de las cosas. Materiales para una estética del Diseño*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona/España.

Mangieri, Rocco (1998). *El objeto Cultural y sus sentidos. Ensayos semióticos*. Universidad de Los Andes. CODEPRE-Consejo de Publicaciones de la Facultad de Arquitectura y Arte. Mérida/Venezuela.



**Unos tipos ilustrados:**  
Diseño y aplicación  
**multidimensional** de una  
fuente **tipográfica.**



Mariangel Ramirez.

Facultad de Arte. Universidad de Los Andes-Venezuela.

## I. Hacia una tipografía multidimensional.

En el campo del diseño gráfico, la tipografía desempeña un papel fundamental al constituirse como medio de expresión formal y conceptual de una idea mediante el empleo del grafismo. En este proceso de interacción visual, la tipografía es considerada clave, tanto por su función traductora del lenguaje hablado, como por la propiedad de fungir como metáfora visual -esto es, por la modificación del significado o interpretación de los términos asociados- visto el término desde su raíz griega que significa “traslado”, puesto que las metáforas en realidad trasladan el sentido de una palabra a otra, generando así un tercer significado. Así pues, en las metáforas visuales “el texto no sólo tiene una funcionalidad lingüística... representa de forma gráfica, como si se tratara de una imagen” (Martín, 2005).

Es de esta postura de donde deviene el término “tipografía creativa”, la cual, valiéndose del conjunto de caracteres o signos alfa-numéricos, con un mismo acabado gráfico y morfológico, considera a la tipografía como signo (escritural) y como imagen, denotando el primero y connotando la segunda una gama de significados con un propósito específico, el de comunicar más allá de lo textualmente significado.

“Los valores plásticos en la tipografía son, pues, imágenes adicionales que incorporan otros sentidos al lenguaje verbal” (Calles, 2005). Existe la posibilidad de incluir con intencionalidad recursos gráficos que refuercen el contenido verbal del mensaje escrito. Es voluntad y responsabilidad del diseñador la acertada selección de los elementos que compondrán los objetos gráficos, declinando a favor de la función referencial del signo tipográfico, satisfaciendo las necesidades de comunicación pautadas como meta en un primer momento, siendo consciente de las conductas y modos interpretativos del receptor.

Esta misión, en la actualidad, ha sido tomada por una inmensa mayoría de diseñadores gráficos y tipográficos, quienes se han dado a la tarea de vestir de personalidad al signo tipográfico, dotándole de connotaciones que facilitan la incorporación de otros sentidos a la representación del lenguaje verbal. En

Latinoamérica, específicamente en Argentina, encontramos a Víctor García, diseñador gráfico, creador de la familia tipográfica Zootype. La complejidad semántica de la familia tipográfica se hace mayor en lo referente a sus tres variantes: las fuentes Zootype Air, ZootypeLand y ZootypeWater, que combinan la gráfica de animales del aire, la tierra y el mar, respectivamente, con el signo tipográfico, logrando una perfecta fusión. Sin ir más lejos, en Venezuela, tenemos a John Moore, quien se nutre de la cultura indígena venezolana para crear la fuente experimental “Maquiritare”, donde el tipo funge a su vez de metáfora visual, y remite a la taxonomía formal del tejido Yekuana.

El abordaje del diseño tipográfico desde el punto de vista de la tipografía creativa, y su complementariedad con otras disciplinas del diseño gráfico, evidencia, con la cantidad de trabajos que refieren al respecto, que el carácter de multidimensionalidad de la tipografía no es una idea nueva; sin embargo, es en el ámbito actual del diseño donde se ha hecho más evidente la intención del diseñador de tipos de incorporar nuevas dimensiones gráficas al proyecto, ya que al complementarse con las disciplinas auxiliares, el producto tipográfico resulta más completo y diferenciable, y por tanto, más atractivo a los ojos del receptor.

Fruto de esta investigación surgió la postura para una aplicación que implicara un resultado final de carácter tangible, con lo que surgió el proyecto “Unos Tipos Ilustrados”, el cual reafirma, mediante la inspiración en la ilustración, el redescubrimiento de la tipografía creativa aplicada al diseño de una fuente tipográfica, y la materialización de esta última en una línea de objetos de aplicación, logrando así la concepción de una tipografía multidimensional.

## **II. De la ilustración al tipo.**

La tipografía comparte terreno, desde sus orígenes, con otras disciplinas que, a lo largo del tiempo, han enriquecido el proceso de diseño tipográfico. Una de ellas es la Ilustración, cuya importancia radica en que cubre la necesidad de transmisión del mensaje rompiendo las barreras del idioma, teniendo como finalidad realzar

el mensaje.

En este caso en particular, la Ilustración fue la disciplina que fungió como base generadora del proceso, tomando como vehículo al Libro de Artista, “Glifomundos”, desarrollado en la Asignatura de Ilustración de la Licenciatura en Diseño Gráfico, el cual se constituyó como fuente abierta de imágenes que giran en torno a una temática, fruto del lenguaje personal.

### a. Los Procesos Creativos

Con el fin de analizar las diversas manifestaciones se estableció la metodología empleada en la asignatura de Ilustración: “El proceso del pensamiento creativo”, adaptación metodológica de la Escuela de Pensamiento y Creatividad de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, dirigida por el profesor Alfonso López Quintás, que fungió como sistema de análisis y punto de partida para la creación del concepto generador de la fuente tipográfica, que se basa en el esquema de relaciones: objeto - ámbito, hechos - acontecimiento, procesos artesanales - procesos creativos y significación - sentido.

El objeto, representado por las manifestaciones gráficas de “Glifomundos” (\*img.1), son las realidades que se pueden delimitar, percibir y analizar con el fin de generar ámbitos. Los ámbitos visuales de estructura tipográfica surgen a partir de un abordaje educacional de la creatividad, mediante la aplicación de las técnicas de activación creativa. La primera de ellas, el *brainstorming*, está constituido por la serie de imágenes del libro de artista, que dan pie a la técnica de Análisis y Lectura Recreativa de Imágenes. (\*img.2).



img.1



img.2

Analizando objetivamente el material, se tiene, a nivel de expresión, que todas las manifestaciones gráficas presentan una marcada división que las ubica en uno de dos grupos: el de la línea y el de la mancha, caracterizados ambos por un barroquismo y multiplicidad de formas abstractas. A nivel subjetivo las manifestaciones gráfico-plásticas seleccionadas pueden describirse como el encuentro entre lo intuitivo y lo racional, la mancha y la línea respectivamente. Se les asocia visualmente con los glifos, pues su abstracción así lo permite, y la abundancia de éstos hace que a nivel macro se le comprenda como un mundo, y en detalle como un micro-mundo, con un carácter de universalidad y sutiles rasgos étnicos.

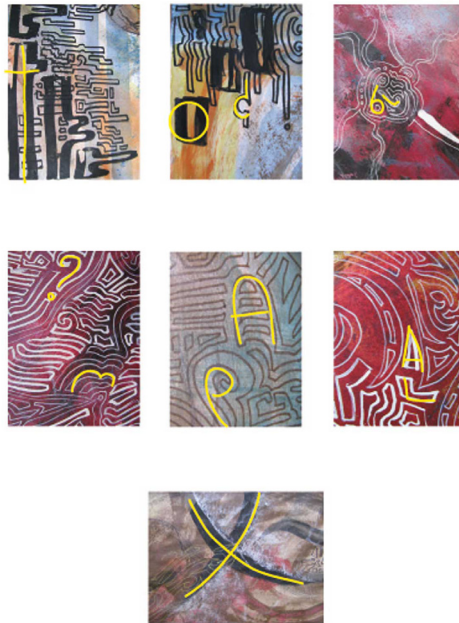
Tras este análisis, lo vital se revela, y se produce un primer encuentro, pues se ha seleccionado el grupo de imágenes del que partirá el proceso de creación de la fuente tipográfica. En ellas predomina la línea, lo racional y lo estructurado, y por ello se llegó a la conclusión de que éstas son las más propicias para generar ámbitos de estructura tipográfica.

De esta depuración de las imágenes surge el concepto generador, que se empleó como guía en el proceso de concepción y diseño de la fuente tipográfica: “Un ente no es más que la suma de sus partes, los pequeños micros que se confabulan y estructuran de tal manera que generan el macro, lo conforman y le proporcionan

las características de un “todo” unificado. Así, la construcción gráfica se origina en la deconstrucción mental previa de las partes que la constituyen, y en la transformación de las que son protagonistas”.

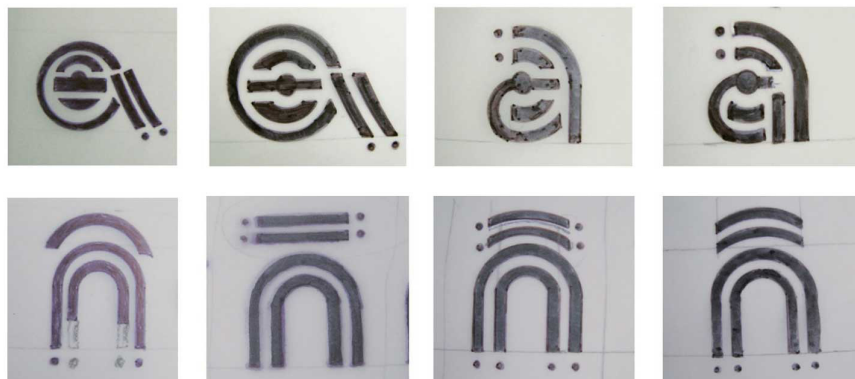
### b. Gestación de los Tipos.

Tomando como base el concepto generador, al realizar la depuración de las imágenes seleccionadas para generar ámbitos de estructura tipográfica, se tomó en cuenta en primer lugar la premisa de que para el diseño de la fuente tipográfica se emplearía como elemento gráfico de soporte estructural la línea y no la mancha, por ser la primera de construcción objetiva y sobre la que se tendría un mejor control sobre el dibujo, y por tanto, una mayor sistematización, punto clave en el diseño de fuentes. Guiadas por estas imágenes en las que se evidencian claramente ámbitos de estructura tipográfica, se inició el proceso gráfico mediante bocetos e intervenciones de detalles de la ilustración, se determinaron los caracteres que funcionarían como matrices de todas las demás letras del alfabeto. (\*img.3).



img.3

Fruto de esta primera exploración surgieron propuestas de índole variada, y mediante una maduración gráfica en exploraciones, se seleccionó la propuesta a refinar posteriormente mediante los procesos técnicos que implica la digitalización de fuentes, tomando en cuenta el vínculo de la propuesta con los orígenes, el Libro de Artista, seleccionando así una propuesta de fuente experimental, la cual, morfológicamente, está basada en la deconstrucción del tipo, originando “micros” que gestálticamente le otorgan las características de un “todo” unificado. A partir de este momento, se empezaron a trabajar en detalle los caracteres de la fuente tipográfica (\*img.4), buscando lograr la sistematización y la propiedad de que los caracteres de la fuente tipográfica pudieran ser reconocidos a nivel de forma y significado como pertenecientes al alfabeto latino. Para ello se procedió a la realización de una retícula para la caja baja y otra para la caja alta, y el proceso de boceto manual se transformó en uno más objetivo, controlado por instrumentos que permitieron una mayor precisión en los caracteres. (\*img.5).



img.4



img.5

Así, gracias a la incorporación de procesos de carácter interdisciplinarios, esta fuente tipográfica experimental nacida en la ilustración y moldeada por la objetividad de los procesos de diseño tipográfico, constituye, per se, una muestra de la evolución de los procesos de trabajo, donde el producto remite a una solución no convencional en el diseño de fuentes tipográficas. Se llamó a esta fuente “Tipoglifo”, palabra compuesta por dos vocablos: “tipo” y “glifo”, el primero referente directo del carácter, y por tanto, de la fuente tipográfica; y el segundo una serie de trazos que componen el carácter tipográfico y que otorga una connotación de rasgos étnicos que, de hecho, posee la fuente. Además, cotejando con el concepto generador, se reflexiona que así como una cantidad de “micros” conforman el “macro”, una cantidad de “glifos” constituyen gestálticamente al tipo.

### **c. Unos Tipos Integrados.**

La investigación previa a la realización del proyecto confirmó que en el campo de la multidimensionalidad, la tipografía no sólo se nutre, como vimos, de la ilustración, sino también de otras disciplinas, dentro de las que encontramos al diseño tridimensional como generador de exaltación visual.

En la actualidad, numerosos objetos de uso cotidiano se constituyen en espacios aprovechables que funcionan como soporte para una gran cantidad de imágenes, y sirven de canales de relación entre el usuario y la imagen en el proceso de comunicación, gracias a la convivencia y al uso cotidiano. Ante la necesidad de innovación en el campo de diseño de fuentes y aplicación, se propuso la aplicación de la fuente tipográfica a nivel formal en una serie de objetos de uso cotidiano, específicamente para el diseñador gráfico contemporáneo, donde los elementos gráficos que caracterizan a la fuente tipográfica fueran acoplados en un sistema gráfico, tan versátil como para funcionar en cualquier dimensión de aplicación.

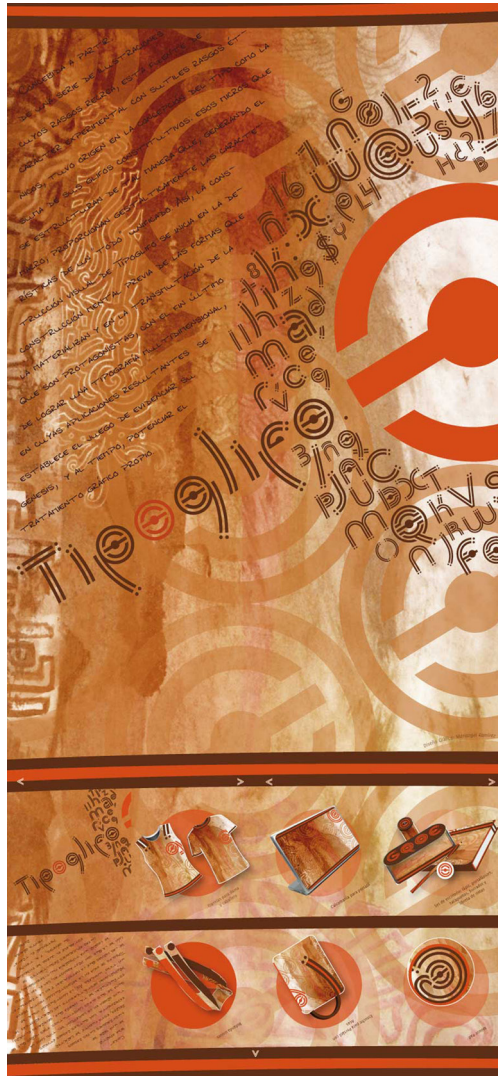
#### **d. Unos Tipos Aplicados**

En esta etapa fue necesario el establecimiento de un lenguaje visual y una estrategia de diseño para abordar la composición de las aplicaciones, es por ello que se hace necesaria la creación de un sistema gráfico, el cual tiene la ventaja de que permite jugar con las variables gráficas que la componen: imagen, color, texto y grafismo, en pro de lo que se desea expresar.

Para la imagen se concibió la creación de textura a través de la repetición de un supermódulo, basado en un carácter de Tipoglifo, generando en estructuras de gradación y ritmo por repetición; y el empleo, mediante el tratamiento digital, de detalles de las ilustraciones del Libro de Artista, resaltando las manifestaciones gráficas que evidenciaran el origen de la tipografía.

El color fue empleado de manera connotativa. Se trabajó con la gama de los colores tierras, para representar los sutiles rasgos étnicos de Tipoglifo.

El grafismo, por su parte, contribuyó, mediante el aprovechamiento de una de las características morfológicas de Tipoglifo, el asta de doble línea curva, a la estructuración de la arquitectura de la composición. (\*img.6).



img.6

Tal como se mencionó previamente, la aplicación de la fuente tipográfica busca dar una mirada a los cambios que ésta presenta y a su adaptación como sistema gráfico en una serie de objetos que, por presentar una coherencia funcional entre ellos, se constituyen en una línea de objetos. Cuando los elementos que componen el sistema gráfico se integran a un objeto, que de por sí presenta unas características y una funcionalidad predeterminada, se establecen ciertas condiciones que constituyen el reto constante de aplicación, como es la adaptación a las variaciones de formatos, superficies, materiales, formas y usos que presentan los distintos

objetos que conforman la línea para el diseñador gráfico contemporáneo: set de escritorio: portalápices, lápiz, borrador, sacapuntas y libreta de notas; estuche y calcomanía para computadora portátil, mousepad, juego de franelas y bufanda. (\*img.7 ).



img.7

La aplicación del sistema gráfico a la línea de objetos constituye la conclusión perfecta para un proyecto tipográfico que empezó sobre la base de una disciplina auxiliar, la ilustración, y que concluyó con características de multidimensionalidad al ser encauzado hacia un área de aplicación poco convencional, donde el tipo se reafirmó como imagen, y Tipoglifo se convirtió, literalmente, en una realidad tangible.

Si bien el proceso de diseño de una fuente tipográfica es enriquecedor por sí mismo, la investigación que derivó en la incorporación de disciplinas que compactaron el resultado final aumentó el grado de aprendizaje.

Durante la concepción y realización del proyecto se mantuvo en claro el objetivo:

lograr gráfica y semánticamente la multidimensionalidad en las aplicaciones. Éstas fueron reflejo de sus orígenes y del bagaje de procesos detrás de la gráfica.

Es así que, gracias a la investigación que soportó una muy bien planificada estrategia de diseño, las piezas de aplicación lograron cohesionarse y constituirse en muestra fiel de lo que puede lograrse cuando dejamos que el signo tipográfico actúe por su cuenta y se convierta en el protagonista de la escena gráfica.

### **Lista de Referencias:**

Martín, J. (2005). *Manual de Tipografía, del Plomo a la Era Digital*. Valencia, España: Campgrafic.

Calles, F. (2005). *Metáforas Tipográficas y Otras Figuras*. En: Ensayos sobre Diseño, Tipografía y Lenguaje. México: Esignio.

## Material Gráfico:

(\*img.1) Detalle de las manifestaciones gráfica representadas en “Glifomundos”, que constituyen, a su vez, el objeto.

(\*img.2) Selección, mediante enfoques micro y macro, de las ilustraciones consideradas potenciales para generar ámbitos de estructura tipográfica, a las cuales se les realizó un análisis objetivo y subjetivo, para depurar el material.

(\*img.3) Resultados de la búsqueda de nuevas imágenes en el Libro de Artista, donde se vislumbran ámbitos tipográficos, en manifestaciones de caracteres (resaltados en color amarillo) como la A, x, p, l, o, g, m, ?, entre otros.

(\*img.4) Maduración de los caracteres de la fuente tipográfica, de la plástica a la gráfica, de lo subjetivo a lo objetivo.

(\*img.5) Muestrario de los caracteres de caja baja, caja alta, numerales y signos de puntuación de la fuente tipográfica.

(\*img.6) Afiche-catálogo final, donde se conjugan todos los elementos del sistema gráfico.

(\*img.7) Objetos aplicados: set de escritorio: portalápices, lápiz, borrador, sacapuntas y libreta de notas; estuche y calcomanía para la computadora portátil, mousepad, juego de franelas y bufanda.



FACULTAD DE ARTE  
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES  
MÉRIDA VENEZUELA

**LABSEMA**  
Laboratorio de Semiótica de las Artes

