

al pop art, pero son raramente vinculadas con otras y se dificulta su adscripción a un estilo, movimiento o momento histórico de producción.

Si ese es el estado en el que los estudiantes llegan al Taller hay que mencionar también las habilidades y conocimientos que poseen, propios del uso y la manipulación que cotidianamente hacen de la televisión, Internet, y los distintos dispositivos tecnológicos asociados que posibilitan la presentación y representación de imágenes. Como consumidores de imágenes, fijas y móviles, que pueblan aún el recorrido usual por el espacio urbano, los alumnos están habituados a interactuar con producciones visuales y audiovisuales que pueden analizarse como textos en los que se reconocen las operaciones que la vanguardia histórica, revisada por la neovanguardia en los años sesenta, hizo posible e introdujo al campo del arte. Tensionando y finalmente expandiendo los límites de su definición, durante los sesenta y los setenta, el arte traspasó la frontera entre la producción de obras destinadas a una élite y la apropiación y elaboración de imágenes de y para la cultura de masas. Como sostiene Andreas Huyssen en su libro *Después de la gran división*, desde los setenta es irrelevante la división entre alta cultura-cultura de masas y todo el modernismo, lo premoderno y lo no moderno está a disposición para el "saqueo" por parte de los artistas, la publicidad, el cine, etc. Sin embargo, las definiciones de obra de arte que fueron aportadas por los alumnos en el primer ejercicio de escritura, dieron poca cuenta de estas experiencias cotidianas, verificables en el consumo mediático, incluyendo el uso de Internet y, probablemente, el contacto con obras de net-art. Por el contrario, y en la comparación con una posible definición de "diseño", el arte y sus productos fueron considerados "únicos", resultado de la habilidad técnica de un creador en soledad, medio de expresión de la individualidad, contenedores de una significación acotada ante la que el espectador debe realizar un ejercicio de descubrimiento.

A partir de estas primeras devoluciones de los alumnos se trabajó la idea propuesta por Oscar Steimberg según la cual las vanguardias históricas, si bien fracasaron en su propuesta político-revolucionaria, triunfaron en tanto lograron introducir sus operatorias novedosas en el arte. A lo largo del dictado del Taller se buscó poner en evidencia, a partir de lo observado en las obras, esos lugares sobre los que la vanguardia de comienzos de siglo dejó sus marcas. A medida que avanzamos en la cronología del siglo XX se enfatizó la idea de la ampliación de los límites del arte a partir de los sesenta y se introdujo a los estudiantes en la noción de arte posthistórico, según la propone Arthur Danto para enfrentar el estudio de las producciones contemporáneas.

Las clases estuvieron pensadas, y ajustadas según se fue conociendo al grupo, para ampliar el repertorio de imágenes que los alumnos, futuros diseñadores, poseen de la historia del arte y para poner en común algunas posibles herramientas para su análisis y comprensión. El recorrido elegido fue más formal que interpretativo, con especial énfasis e interés en la puesta en relación de las imágenes entre sí. Para el estudio del arte del siglo XIX, primera parte de la asignatura, se trabajó sobre series

construidas para observar y discutir nociones de estilo y continuidades y discontinuidades entre los mismos. Una introducción al arte del siglo XIX es necesaria para poder medir la distancia y el impacto que, en las primeras décadas del siglo XX, produjeron los movimientos vanguardistas. Para el estudio del arte de las vanguardias se introdujeron otras materialidades además de las visuales como los manifiestos producidos por esos grupos, señalando la importancia de la relación que Helio Piñón subraya entre los aportes artísticos y estéticos de la vanguardia. Acercándonos a las experiencias de los años sesenta y de allí en más al arte contemporáneo, se puso de relieve, con mayor evidencia, la pregunta "¿Por qué esto es arte?".

Si esa pregunta surge en numerosas ocasiones desde el sentido común, los teóricos y filósofos del arte no la desconocen y han discutido sus alcances y posibilidades de respuesta. En el Taller, si bien la finalidad no era dar una respuesta, se buscó a partir de las discusiones surgidas en el grupo, instalar la idea de que es necesario contemplar múltiples factores a la hora de responderla. Se propuso pensar posibles modos de contestarla observando el carácter inestable y relacional de la denominación "obra de arte" para determinados objetos, y el modo en que las particularidades de la materialidad, las cuestiones de autoría, la circulación dentro de la institución arte, los discursos acompañantes y las modalidades de expectación pueden orientarnos hacia una posible respuesta.

Retomando los conocimientos, habilidades e intereses de los alumnos respecto de las imágenes con las que conviven de forma cotidiana, se buscó poner en evidencia las relaciones de intertextualidad existentes entre ellas y brindar herramientas para reconocer las citas, las alusiones y las operaciones de apropiación que pueblan las producciones del arte contemporáneo. También extender las herramientas de interpretación y análisis basado en nociones puramente visuales para posibilitar el acceso a la recepción de una obra conceptual, por ejemplo, donde la materialidad tiende a lo efímero y exige otro tipo de actividad espectral.

Para concluir podemos decir que fue eje de Taller de Reflexión Artística aportar al entrenamiento de "lectores" que puedan reconstruir y actualizar los caminos vinculares entre las obras del presente y las del pasado y operar con ellos en beneficio de su propia producción en las distintas áreas del diseño.

El desafío de las cuestiones teóricas y la formación de profesionales creativos

Laura Gutman

Mi trabajo en el campo de la docencia artística, tanto institucional como a nivel privado me ha permitido elaborar un método de enseñanza que se fundamenta en un concepto dialéctico entre la práctica y la teoría, respetando el tiempo de asimilación que incorpora los aspectos de la actividad lúdica y creativa a la elaboración y comprensión de las cuestiones teóricas.

Mi exposición se desarrollará dentro del marco de mi

investigación personal para mi trabajo de tesina para el I.U.N.A (Instituto Universitario Nacional de Arte): "La voz y el gesto un escenario para el lenguaje", que intenta explorar mediante el lenguaje de la expresión artística la eficacia y capacidad del juego para sostener y desarrollar situaciones de aprendizaje.

Me propongo por lo tanto:

- Detectar mediante la aplicación de los instrumentos de improvisación en el terreno de la exploración sonora – musical y el movimiento cuales son los elementos de la experiencia lúdica que favorecen la expresión y el desarrollo de la forma artística y que delimitan un espacio óptimo para la práctica docente ya sea: a) por los vínculos que proponen, b) por el nivel de espontaneidad y la posibilidad de elaboración que despliegan, c) por la posibilidad de: armar y desarmar; entrar y salir de la escena, como recurso para desarrollar los conceptos de límite y espacio, equilibrio y proporción. Que tienen que ver esencialmente con el sentido estético y la intuición.
- Analizar los aspectos del juego tanto espontáneo como reglado que interviene tanto en la vida cotidiana como en las producciones culturales, fundamentalmente aquellas que tienen que ver con la expresión en función de la adquisición de las herramientas necesarias para la producción artística.

Uno de los más grandes misterios para nuestra comprensión, es la relación entre la música y el lenguaje. Desde diferentes campos de la ciencia y el arte, coinciden en que hay en el lenguaje una especie de música. ¿Qué hace que un arte no representativo como la música, pueda tener forma de palabra y parecer estar a punto de hablar? ¿Qué tiene en común con el lenguaje que utilizamos para comunicarnos? En vez de comunicación sería más preciso hablar de comunión, de efecto ritual. El poder movilizador de la música constituye la base de su efecto sobre las emociones y la subjetividad de su interpretación despierta tantas lecturas como oyentes haya.

Desde esta perspectiva el entrenamiento y la producción musical deberán estar siempre acompañados del reconocimiento de la propia subjetividad en la percepción, la capacidad expresiva y sensorial y por qué no de los efectos inconscientes.

Siguiendo una metodología que toma en cuenta los aspectos vinculares y la dinámica grupal que se despliegan en el contexto de la experiencia musical, he podido comprobar que la incorporación de las herramientas de exploración a nivel sensorial permiten gestar la base para los recursos de expresión musical en un ambiente lúdico de producción sonora genuina.

Me pregunto entonces si estos recursos son patrimonio solo de los músicos "acreditados", o corresponden a todos los profesionales que deseen desplegar sus recursos creativos y su potencial artístico en función de su capacidad profesional.

Me pregunto también si el desarrollo de este potencial es antagónico a la comprensión de ciertas cuestiones teóricas inherentes a la práctica.

La experiencia sensorial en la música, y por qué no en todas las ramas del arte, nos muestra que comprender

es hacer.

Mi experiencia me ha permitido disfrutar del descubrimiento y el intercambio de los saberes de la intuición, la percepción y la memoria musical como base para el trabajo en el aula revalorizando los conceptos de "escuchar y producir".

Considero importante proponer un enfoque amplio que toma en cuenta tanto los aspectos vinculados con el lenguaje como los ligados a la producción cultural.

Para esto me propongo tomar como punto de partida la exploración sonora que intenta incorporar los elementos del entorno al que estamos integrados para desarrollar un instrumento de audición crítico y sensible que permita decodificar el lenguaje sonoro que nos rodea y transformarlo con un criterio social, ecológico y cultural. Las producciones artísticas han sido siempre un signo de su época, un constante revelador de la capacidad de adaptación y transformación del hombre en relación a su circunstancia.

Tomemos entonces el resultado de esta obra como el punto de partida para la comprensión de la capacidad integradora de la producción artística en tanto que muestra al hombre en su lucha de dar forma a la idea. El proceso creativo es el terreno en el cual se va gestando la forma y mediante el cual se ponen en juego los aspectos de la subjetividad del individuo.

Ese proceso se resignifica en cuanto tiene un destinatario, otro capaz de captar su significado o hacerse eco de su efecto.

Estamos entonces frente a un fenómeno que nos permite a la vez desplegar elementos de la percepción, el lenguaje y la comunicación.

El desafío que nos proponen hoy las cuestiones teóricas no es más que la comprensión de los diferentes niveles de elaboración de un mismo concepto a nivel de aprendizajes.

La integración de los saberes desde la acción.

¿Como ligar este pensamiento con el concepto de Creatividad?, es que esa integración en sí misma es un proceso creativo ya que involucra a la persona.

En mi opinión la actividad artística nos provee de un valioso material para estimular y desarrollar el potencial creativo si tomamos "lo artístico" como el radar sensorial por medio del cual integramos el mundo que nos rodea, lo procesamos y devolvemos algo por lo cual nos sentimos afectados.

Desde esta perspectiva el hecho artístico deja de ser solo un producto admirable o adquirible y se convierte en un hecho único e irrepetible por cuanto cuenta sobre su creador.

Me parece importante discernir el hecho artístico del hecho creativo, a pesar de que uno se sustenta sobre el otro. Pero lo que aquí intento exponer es la necesidad de pensar en ambos como soporte para integrar los saberes de la teoría al quehacer profesional, en este caso en todas las ramas del diseño; pero más allá, en todo lo que implique un aprendizaje que involucre a la persona.