

bancos y guardapolvos blancos, ahora se llena de signos de pregunta porque, tanto el alumno como el docente, son sujetos imperfectos.

Como docentes del área audiovisual debemos estar atentos a los sentimientos y potencialidades de nuestros alumnos. Cuando escriben un guión o realizan un cortometraje también están hablando de ellos mismos. Cuando analizan una película sus subjetividades se hacen presentes. La apreciación o aceptación del alumno consiste en transformarse ya no en sus docentes sino en sus facilitadores.

Finalmente, Roger nos habla acerca del último elemento esencial para la experiencia de aprendizaje: la comprensión empática. Cuando el profesor tenga la capacidad de comprender desde adentro las reacciones del estudiante, cuando tenga una percepción sensible de cómo se presenta el proceso de aprendizaje al alumno, entonces podrá facilitar un aprendizaje significativo.

La sutileza del español nos regala esa pequeña pero perceptible diferencia entre dos términos análogos: aprender y aprehender. Se puede aprender a contar una historia pero, únicamente, se podrá aprehender a llegar al espectador cuando, como realizadores, nos situemos en el lugar del otro. Exactamente, de la misma forma que ocurre en el aula real donde nuestros alumnos se convierten en espectadores de una película que se está rodando y proyectando, al mismo tiempo, delante de sus ojos, tan fragmentada como continua, como la vida real.

Personalmente, no creo en los finales felices y considero que la nueva aula audiovisual está más cercana a una utopía que a una realidad ya que, al continuar dejando miles de factores todavía fuera del espacio de enseñanza, no siempre se hace posible. Ninguna fórmula es perfecta. Ninguna fórmula es completa. Sin embargo, cuando alguno de estos factores se presenta en mi aula, cuando ante una pequeña diferencia el alumno logra "aprehender" ocurre, tanto en mí como en él, un efecto de total liberación. Como en los musicales de Hollywood, cuando hombres y mujeres, agotando sus palabras, se ponen a cantar y bailar y la cámara se eleva, alejándose del estudio, hacia un firmamento de celuloide.

#### Referencias bibliográficas

- Roger, Carl (1986) *Libertad y Creatividad en la Educación*. Barcelona: Paidós.

## El portfolio profesional en Diseño de Indumentaria, una propuesta plástica

María Laura Spina

El abordaje del diseño del propio portfolio profesional de los alumnos de la carrera de Diseño Textil y de Indumentaria posee en la actualidad una interesante modalidad.

Las primeras clases son de incertidumbre, los alumnos dudan sin son capaces de diseñar para sí mismos. Tienen que redescubrirse y temen hacerlo, saben que deben darse tiempo para la elaboración de la idea. Muchos corren apresurados a los cursos de la Universidad de

Palermo de tecnología. De esta manera organizan y preparan mejor sus entregas.

Proponen nombres para una futura marca, buscan una buena imagen para sí mismos, una identidad gráfica que realmente los identifique. Es un camino no fácil dado que su inexperiencia en estas áreas les trae algunos inconvenientes.

Pero algo rescatable, que se viene dando en este último período es el desarrollo de un intenso lenguaje visual como modalidad diferente respecto a portfolios de años anteriores.

Este lenguaje visual es riquísimo, pensado, elaborado, pleno de formas varias (abiertas, cerradas, duras, blandas, orgánicas, gestuales, etc.), texturas y colores.

Hace un tiempo, los portfolios se diseñaban más serios, con formatos y materiales tradicionales, con una mezcla de contenidos visuales. La tendencia actual es completamente diferente.

Los alumnos exploran otras áreas desconocidas para ellos y es allí donde encuentran una gran riqueza visual. Considero de gran relevancia los resultados que he observado en los finales de otras asignaturas referidas a Indumentaria, dictadas por profesores con altísimo nivel académico. Los figurines, los prototipos, los cartones con geométrales, paneles de inspiración, las tomas fotográficas, las texturas hechas a mano son realmente inigualables, de excelente calidad. Eso indica una mano docente detrás que ha desarrollado un excelente trabajo. Y todo ese material se incluye en el portfolio, carta de presentación para un puesto de trabajo.

Durante el último cuatrimestre de 2008 y el primer cuatrimestre 2009 experimenté una intensa sensación al dictar esta materia en grupos de indumentaria. Los portfolios, antes más rígidos y estructurados ahora han sido reemplazados por portfolios dinámicos, ágiles en su nivel de lectura, con un diseño editorial interesante, manejos tipográficos inteligentes y una correcta selección de trabajos. Muchos alumnos aprendieron a recortar imágenes y figurines en Photoshop, por ejemplo, por lo tanto ya no colocan la imagen con fondos predeterminados sino que utilizan la imagen recortada y la aplican sobre texturas varias o sobre un lenguaje visual diseñado por ellos mismos. Ahora los alumnos incursionan en el campo de la producción, aprenden a hacer el armado editorial, a preparar el trabajo para la reproducción en una imprenta digital, a elegir el tipo y gramaje de papel.

Desarrollan marca propia, submarcas para colocar en diversas áreas del portfolio, normativas correspondientes, papelería corporativa, curriculum vitae y portfolio profesional.

Todo un logro para un alumno de Indumentaria que sólo ha cursado materias de su carrera sin incursionar en el campo del Diseño Gráfico.

Se destacan también los contenedores de portfolios (*packagings* cuyo único objetivo es preservar y portar el portfolio del profesional).

Estos contenedores se han desarrollado también con imagen corporativa, aplicación de marca, lenguaje visual, texturas). Se han propuesto materiales interesantes utilizados por los Diseñadores de Indumentaria que buscan mostrarse diferentes (telas, neoprene, cuero eco-

lógico, bordados, aplicaciones de costuras varias, *black out*, *nylon*, etc).

Un enfoque plástico, artístico se vislumbra en estas nuevas generaciones de diseñadores a la hora de presentarse. No solamente muestran y demuestran lo que saben hacer, la profesión en sí, sino que la comunican y se venden maravillosamente.

## Semiología en el diseño y la comunicación de las obras de arte. Obras caligráficas de León Ferrari

Valeria Stefanini

*La obra es diferente según las cosas que le pasaron, y es diferente según quién la observe*

León Ferrari

La desarticulada y poco rigurosa discusión acerca de la “forma” y el “contenido” de una obra de arte, siempre se sabotó a sí misma por ser planteada en sus propios términos, que hoy podemos decir que son incorrectos: no hay forma sin contenido, ni contenido sin forma. Incluso el arte que podemos clasificar como conceptual siempre tuvo un soporte formal –cuya característica insoslayable hizo implosionar a su rama más fundamentalista-, aunque más no sea una foto, un comentario escrito, o la publicación en un medio de comunicación. Esos soportes pasaban a ser la obra misma, como registro, e incluso llegaron a ser vendidos en los mismos valores hipertrofiados que tiene la “mercancía arte” en el sistema de producción capitalista.

Una obra de diseño tiene un valor filosófico distinto al de una obra de arte: mientras que la de arte no tiene utilidad alguna (de ahí se desprende su relativa libertad estética), la de diseño se inscribe dentro de un sistema industrial que implica la reproductibilidad técnica, y la asociación entre sus características estéticas y sus características útiles. Semiológicamente, las obras de arte y las de diseño pertenecerían a mundos diferentes, por la distinta pertenencia de su esencia filosófica.

En el caso de las obras caligráficas de León Ferrari, el uso del signo más condicionado y delimitado socialmente (la letra y la palabra) aplicado estéticamente, nos abre a la discusión sobre la utilidad del signo en la comunicación de una idea estética, y la aplicación de reglas del diseño en una esfera puramente artística.

La problemática de la comunicación de su idea se trasladada al uso de una herramienta externa en sus obras: la palabra y busca resolver en su trabajo ciertas contradicciones relativas al carácter conceptual de obras materiales, por ejemplo esculturas y objetos. Plantea, en su universo estético, un problema de diseño y comunicación. En este trabajo buscamos distintos abordajes teóricos a esta problemática.

### La caligrafía de León Ferrari en la historia del arte argentino

La bibliografía sobre las artes plásticas a partir de la década del '60 es abundante. Se pueden encontrar gran cantidad de estudios sobre el arte y su relación con la

política, el arte conceptual, estudios sobre la incidencia de los medios de comunicación en las artes plásticas, acerca de las diferentes manifestaciones del arte conceptual, la recepción, sobre los diferentes autores, los grupos y movimientos que se conformaron a partir de ese momento.

Existen también estudios teóricos sobre la modernidad, las vanguardias, la posmodernidad, esforzados intentos por redefinir el arte y su función, por entender sus nuevas formas de distribución, comercialización, difusión, recepción, etc.

La Argentina no estuvo al margen de esta necesidad de escribir sobre arte, necesidad que corrió paralela a las declaraciones de muchos artistas que sólo buscaban que no se hable más de su obra, que pedían a los críticos que dejen que las obras hablen por sí mismas.

Los estudios de arte argentino en su mayoría se caracterizaron por ser análisis históricos, que recopilaban nutridas cantidades de autores, mencionando solamente un listado de sus obras, maestros e influencias, exposiciones y demás datos que cuantifican su trayectoria.

Este es el caso de los estudios de López Anaya (1997) que por ser una historia general del arte argentino abarca muchos artistas sin detenerse en hacer un análisis crítico y teórico de su producción.

La inclusión que López Anaya hace sobre León Ferrari está inserta en el capítulo sobre “Arte y Política” y se limita a señalar algunas de sus participaciones en exposiciones colectivas polémicas entre el '60 y el '76. El rechazo del autor por abordar temas sociales y políticos genera que el capítulo aparezca descontextualizado de la realidad que estaban criticando autores como Ferrari, lo que no permite comprender cabalmente ni siquiera el mensaje que buscaban comunicar.

Otras historias del arte argentino han abordado de manera similar la tarea, limitándose a enumerar los artistas y agruparlos en movimientos, grupos o categorías, sin hacer análisis más ricos sobre las implicancias de las obras y de los discursos, es el caso de Jorge Glusberg (1985), y María Laura San Martín (1992) entre otros.

Una omisión significativa es la que encontramos en los textos de Romero Brest (1969 y 1981), quien fue una figura fundamental en su rol como director del Instituto Di Tella, como promotor y como difusor de los artistas más jóvenes a partir de la década del '60.

En la exposición que organizó en el Instituto en 1965 convocó a Ferrari, quien presentó su obra “Civilización Occidental y Cristiana”, que expresaba su repudio contra la guerra de Vietnam con un Cristo crucificado en un cazabombardero norteamericano. La obra no fue aceptada pero su fotografía apareció en el catálogo, y a cambio de retirarla el artista obtuvo aprobación para exponer otras tres. Pese a la participación del artista en esta exposición no aparece mencionado en los libros antes referidos.

La obra más importante con la que podemos contar es el libro de Andrea Giunta (2001), que analiza las relaciones entre arte, política y vanguardia y sus vínculos internacionales.

En este caso en particular no sólo encontramos el listado de datos (fechas, nombres, títulos) sino un inteligente análisis acerca de la conformación del arte en la dé-