

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-

cada del '60 en la Argentina que se centra en el carácter internacionalista del momento, la relación del arte con la política y sus consecuencias.

La asidua participación de León Ferrari en exposiciones colectivas, nos priva de encontrar catálogos que aborden con mediana profundidad su obra. Sólo existen menciones de su nombre junto al resto de artistas que se presentaron en las muestras y referencias muy generales a temas como son la relación entre arte y política.

La provocación que su obra produce en los espectadores salió a la superficie en la sociedad argentina a raíz del escándalo que suscitó en diversos grupos, sobre todo los vinculados a la religión católica, la muestra "Retrospectiva 1954-2004" que tuvo lugar en las Salas Cronopios y C del Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires, entre noviembre de 2004 y enero de 2005. Curada por Andrea Giunta, probablemente haya sido la muestra más resonada y polémica que haya sucedido actualmente en nuestro país.

Esa misma ética que impuso el artista en la comunicación de sus ideas a lo largo de su trabajo, y que en este caso le valió diversos rechazos y diversos elogios, fue mundialmente reconocida tres años después cuando en octubre de 2007 fue elegido mejor artista en la 52ª Edición de la Bienal Internacional de Arte de Venecia donde se le otorgó el premio "León de Oro".

Pero el tema que a nosotros nos compete en esta investigación no gira exclusivamente en torno a la postura ética del artista y sus declaraciones acerca de la política, la religión, la libertad o el sexo.

El discurso de León Ferrari es evidente, contundente y coherente durante las décadas en que trabajó y sigue trabajando. Por esto el análisis que nos interesa es el de establecer la relación que existe entre las estrategias formales y ese discurso, los lazos que entabla la obra con el espectador, provocando en él una reacción tan violenta como la que ésta denuncia, y las exigencias que impone a quien la mira a través de la manipulación del signo.

La pregunta es: enfrentados a la obra caligráfica de León Ferrari, ¿qué conceptos y contextos tenemos que tener en cuenta para asimilar como espectadores el uso de esas herramientas de diseño en su obra plástica?

La violencia, una aproximación teórica

La violencia sobre el hombre en cada aspecto de su vida es el eje fundamental que une toda la obra de León Ferrari.

Diversos estudios sobre la violencia en sus diferentes manifestaciones, implicancias y consecuencias, nos han servido como guía y puntapié inicial para esta investigación.

Es importante mencionar la obra de Derrida (1998) y sus interpretaciones sobre "la violencia de la letra", y "la escritura y la explotación del hombre". Esa obra nos permite trabajar sobre el discurso de León Ferrari que a través de la letra escrita nos denuncia la violencia de la religión, de las dictaduras y del sistema, de los fascismos, la violencia contra la libertad de expresión, contra el sexo y contra las diferencias propias de cada ser humano. Pero también la violencia que el autor le aplica a la letra escrita sobre los lienzos, deformándola, rompiéndola, mutándola, al cambiarla de contexto. Lo

que esto produce en la recepción del espectador de la obra, ha sido esclarecedor en lo que se refiere a la relación entre palabra y representación. La violencia sobre el hombre en diferentes esferas, como en el sexo y el erotismo, la vida privada, la violencia ejercida en diferentes momentos históricos y por diferentes grupos de poder, puede abordarse en base a los estudios de Georges Bataille (1996 y 1997), Hannah Arendt (1974) y Michel Foucault (1993). Un autor fundamental en lo que al lenguaje y sus relaciones se refiere es Wittgenstein (1988). Sus conceptos sobre la palabra y el lenguaje, la relación entre arte y vida, la importancia del uso en la conformación de significado, el cambio del concepto del "lenguaje pictórico" por el de "juegos de lenguaje", en donde las reglas conforman la significación, el papel otorgado al receptor, nos permiten analizar la obra de León Ferrari en el ámbito formal y discursivo y sus estrategias de recepción.

Conceptos importantes sobre estética de la recepción podemos encontrarlos en la obra de Jauss (1981), en donde se establece que la conformación de la obra produce la relación entre tres elementos, autor, obra y público. Este concepto nos ha servido para empezar a pensar las obras de Ferrari como una producción que no se agota en la instancia del hacer, sino que se sigue produciendo y mutando con cada persona que la lee, que la ve, que la rechaza, o que siente empatía. Es imposible callar un signo sin partir desde este mismo. La obra de León Ferrari ha sido víctima de innumerables actos de intento de censura, actos que sólo han conseguido instalar la obra que pretendía ser llamada dentro de los medios de comunicación, dentro de diversos debates, y este intento de censura se ha transformado en una multiplicación de voces que se manifiestan sobre la obra. Un concepto fundamental de la semiología es el que expresa que ante un texto que reconozco como tal, sólo puedo actuar textualmente, lo que nos vuelve a llevar al ámbito de recepción de la obra.

Una guía en esta concepción es la obra de Eco, sus conceptos de obra abierta, y las limitaciones que él mismo le da al término, cuando Eco expone que la obra es abierta y que la única limitación que el espectador, receptor o lector tiene, es que no puede hacer decir a la obra lo que expresamente la obra dice que no dice.

La importancia de este concepto es fundamental, ya que la obra de Ferrari busca transmitir un mensaje abierto pero no ilimitadamente. El contenido político, la posición ética del artista, impone un límite sobre lo que realmente no dice, y mucho más el uso de las caligrafías, que, estando en la obra, justamente dicen explícitamente su mensaje. Sin tener esto en cuenta sería imposible comprender su obra.

Referencias bibliográficas

- Arendt, Hannah (1974) *Los orígenes del totalitarismo*. Nueva York: Taurus.
- Arendt, Hannah (1974) *La condición humana*. Barcelona: Seix Barral
- Bataille, Georges (1996) *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, Georges (1997) *Erotismo*. Barcelona: Tusquets.

- Brest, Jorge Romero (1969) *Arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires: Paidós.
- Brest, Jorge Romero (1981) *Arte visual: pasado, presente y futuro*. Argentina: Rosenberg – Rita Editores.
- Derrida, Jacques (1998) *De la gramatología*, México: Siglo XXI Editores S.A.
- Eco, Umberto (1970) *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca
- Eco, Umberto (1990) *Obra abierta*. España: Colección Ariel.
- Foucault, Michel (1993) *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Altamira.
- Giunta, Andrea Vanguardia (2001) *Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Argentina: Paidós
- Glusberg, Jorge (1985) *Del pop art a la nueva imagen*. Buenos Aires: Gaglianone
- Jauss, Hans Robert (1981) *La Estética de la recepción y la comunicación literaria*. Revista Punto de Vista, Año IV, N° 12, julio – octubre, Buenos Aires.
- López Anaya, Jorge (1997) *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé
- San Martín, María Laura (1993) *Breve historia de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Claridad.
- Wittgenstein, Ludwig (1988) *Investigaciones Filosóficas*. Barcelona: Crítica.

Imagen, cultura y sociedad. Enseñar las imágenes

Mara Steiner

Sostiene Clifford Geertz (1995), que la cultura se constituye como un sistema expresado en formas simbólicas por medio de las cuales los grupos sociales se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento sobre las actitudes hacia la vida. En este sentido, el hombre es un ser que se encuentra inserto en tramas de significación. La cultura aparece como una construcción en la que participan los distintos individuos de un conjunto humano localizado territorialmente, que comunican sus “fuentes de iluminación simbólica” a las generaciones que los suceden.

La función de la cultura es entonces, para Geertz, la de dotar de sentido al mundo y hacerlo comprensible y, dado que la comprensión total de los hechos sociales no es posible, la tarea del investigador sería la de intentar interpretar los símbolos claves de cada cultura, dentro del contexto cultural al cual pertenecen, a través de la experiencia y la observación.

Tratar de romper con la observación distante y curiosa del investigador que analiza la escena desde fuera es un aspecto esencial para Geertz. Es en este sentido que propone la inmersión en el ambiente (a través de la vivencia humana y cercana) de las texturas culturales, esto es, de las redes de significación tejidas por quienes pertenecen a una cultura.

Nuestra cultura se caracteriza por un predominio creciente de lo visual en todos los espacios de la vida cotidiana. Día a día nos exponemos a un bombardeo de

imágenes que en cierta medida se nos presenta como “natural”, cuando en realidad se trata de un fenómeno altamente codificado que ha ido conformándose a lo largo del tiempo.

Frente a la exacerbada producción y difusión de las imágenes se vuelve necesario analizar no sólo la explosión en la producción de discursos visuales, sino también su consumo o recepción.

Formar futuros profesionales de la imagen deviene un desafío. En este sentido, enseñar a desnaturalizar el modo en que una sociedad se construye a partir de la creación de su propia producción visual, se convierte en una necesidad.

Saber. Creer. Ver

¿Es posible separar lo que vemos de lo que sabemos o creemos?

Ya Gombrich (1986) sostenía que no existe mirada inocente, en el sentido de que no hay mirada independiente de nuestra historia perceptiva. Esto significa que la cultura en la que vivimos afecta el modo en que vemos: toda experiencia de percepción se inserta en un marco más amplio que tiene que ver, en la mayoría de los casos con el entorno, la cultura y las experiencias.

Nuestro ojo está cargado de un saber. En la mirada se cuelan pre-juicios (en el sentido etimológico más que moral): nos acercamos a las imágenes con juicios previos personales, históricos, culturales. Nuestra mirada es una mirada que está formada y conformada por la cultura, es por eso que, volviendo a Gombrich, “no hay ojo inocente”.

El realismo: ¿Un hecho natural?

Decir que una foto o un cuadro se “asemeja” a la persona o al objeto retratado es un hecho puramente cultural. La semejanza no es un hecho natural sino una relación construida, y es una relación construida que tiene que ver con lo que se denomina, en la historia del arte, “realismo” o “código realista”.

El realismo, mediante el uso de la técnica de la perspectiva y el consecuente engaño de nuestro sentido de la vista, se fue conformando como un medio de representación que buscó crear una ilusión que se pareciera al máximo a su objeto, una ilusión que se asemejara a la realidad hasta el punto de tener el valor de su sustituto.

Estamos tan acostumbrados a ver imágenes realistas que manejan el código de la perspectiva que ya no captamos ningún esfuerzo en nuestro trabajo de interpretación.

Lo cierto es que desde la invención de la perspectiva la búsqueda en el arte estuvo orientada hacia la búsqueda de la semejanza (al menos hasta el estallido de las vanguardias, el arte fue concebido como un espejo del mundo).

El código de la perspectiva se impuso y triunfó de tal manera que podemos decir que sigue rigiendo nuestra ideología de la representación. Tal como afirma Gauthier: “El triunfo de cualquier código es el de hacerse olvidar, el de hacerse aparecer como si fuera natural, como si fuera obvio”.

Así como para el realismo occidental el cuadro debe ser una especie de ventana abierta al mundo en la cual la