

como forma estética en relación de tensión con lo institucional y, a su vez, base desde la cual se gesta lo masivo. Miramos a lo popular como lo propio y también consideramos a muchas producciones masivas como parte de la formación cultural de la sociedad que analizamos y a la cual pertenecemos. En el mismo sentido, lo urbano lo entendemos como filiado a lo popular, articulándose éstos elementos entre sí, a través de los usos e interpretaciones de una comunidad.

Por último, observamos que las formas estéticas populares suelen apelar a estereotipos, sin embargo, la misma dinámica del lenguaje popular tiende a desplazar el significado primigenio de estos cánones, transformándolos en imágenes humorísticas y/o de crítica social-política. Consideramos entonces que lo popular no debe prejuizarse como simple, sino como un complejo entramado de apropiaciones y transformaciones de lo dado.

Notas

¹ En el relato de “El Eternauta”, la tranquilidad de una noche de amigos es rota cuando comienza a nevar y los personajes descubren que esta nieve elimina a los seres vivos que entran en contacto con ella. Debido a ello, los personajes quedan aislados, tratando de sobrevivir con lo disponible dentro de la casa de la familia Salvo (N. de la A.)

Abstract: This article develops some aspects of the problematical on the categorization of the Argentine comic strip as popular, as realist and / or as marginal; understanding, likewise, that such

valuations have been re-elaborated in the last decades. From a look that articulates the Social History of the Art, the Cultural Studies and the Analysis of the Statement, the paper proposes a review of the meaning and of the uses with those who have been endowed to these terms in the critique and the theoretical studies in Argentina. Finally, some possible readings will be suggested to apply to the current investigation on comic strip.

Key words: argentine comic strip – the popular / or marginal – the realistic.

Resumo: Este artigo desenvolve alguns aspectos da problemática sobre a categorização de cartoon argentina como popular, como realista e/ou como marginal; entendendo, assim mesmo, que tais valorizações se têm re-elaborado nas últimas décadas.

Desde uma olhada que articula a História Social da Arte, os Estudos Culturais e a Análise do Relato, o paper propõe uma revisão do significado e dos usos com os que se dotou a estes termos na crítica e os estudos teóricos em Argentina. Finalmente, sugeriremos-se algumas possíveis leituras para aplicar à investigação atual sobre historieta.

Palavras chave: cartoon argentina – o popular / o marginal – realista.

^(*) **Laura Cristina Fernández.** Magister en Arte Latinoamericano, Doctoranda en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

Arte: ¿cómo enseñar lo que no puede aprenderse?

Sebastián Vereá ^(*)

Fecha de recepción: agosto 2011

Fecha de aceptación: octubre 2011

Versión final: diciembre 2011

Resumen: El texto propone trazar y conciliar dos caminos posibles –uno desde lo racional y otro desde lo intuitivo– para aproximarse a la comprensión profunda del arte y a la autenticidad en los procesos de creación y producción; abordando la cuestión desde lo teórico, lo técnico y lo pedagógico.

Palabras clave: arte – teoría – cultura – historia – creatividad – formación artística – reflexión.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 64]

*Oye apenas superficialmente lo que digo y de la falta de sentido nacerá un sentido como de mí nace inexplicablemente una vida alta y liviana.*¹

Clarice Lispector

1. El ejercicio del olvido

La teoría artística es una revisión. La historia del arte está constituida por hitos que señalan puntos de giro, definidos retrospectivamente, en las cuestiones esté-

ticas, filosóficas, conceptuales e intelectuales del momento. Pero lo cierto es que en el presente en el que transcurrió esa historia, hubo un minuto, un segundo decisivo en el que un artista, probablemente de modo inconsciente, y quizás a disgusto consigo mismo, creó la obra que desde nuestro enfoque revisionista marcaría, mucho tiempo después, el comienzo de un nuevo movimiento: el hito.

Así es como opera la autenticidad, disociada y divorciada de la razón del artista, a contracorriente de lo teóri-

camente correcto. Para que exista un punto de giro algo debe modificar el curso de la historia, y eso no puede suceder si las reglas de lo precedente dictan los movimientos.

La cuestión es poder incluir en la enseñanza artística –técnica y teórica– un valor que permita reconocer que existe un hito que no está escrito, y que el artista debe ir hacia ese lugar sin trabajar con las reglas preestablecidas, a menos que ello constituya la intención original de su obra. La clave está en la idea de originalidad como algo superior a todo lo aprendido, porque es precisamente lo aprendido aquello que en el momento en el que se escribe el hito debemos ser capaces de olvidar.

Dicho de otro modo, no podemos enseñar ni aprender lo que todavía no existe, y para acercarnos a lo que no existe, debemos instalar el ejercicio del olvido de lo que sí existe.

Sin embargo, ese ejercicio del olvido será estéril si pretendemos hacerlo en el mismo nivel en el que hicimos el ejercicio del aprendizaje, porque el arte no es un mecanismo de construcción de nuevas reglas ni de ruptura de las reglas preexistentes (en ambos casos las reglas serían el centro), tanto como es un camino de completa independencia y desconocimiento que funciona en un nivel de conciencia diferente al del aprendizaje por la razón.

Para allanar el camino hacia el valor que debe inculcarse, abordaremos la cuestión desde tres perspectivas: la teórica, la técnica y la artística. Intentaremos encontrar así ese valor desde el cual abordar la cuestión de la comprensión y la producción del arte.

2. La perspectiva teórica (el valor de la contemplación)

“Nuestra admiración por la función especulativa del espíritu puede ser grande, pero cuando los filósofos afirman que basta para acallar el egoísmo y la pasión, nos demuestran –y debemos felicitarlos por ello– que jamás han sentido resonar con fuerza en sí mismos la voz del uno ni de la otra.”²

La dificultad de introducir en la enseñanza del arte un valor que permita vislumbrar la posibilidad de construir un hito, radica en que dicho valor debe enseñarse en un plano de conciencia racional pero luego debe operar en otro, inconsciente e irracional. Esos niveles diferentes en los que debemos operar, primero aprendiendo y luego produciendo arte, son el eje del conflicto que nos ocupa.

La enseñanza racional del arte nos acerca al objeto de estudio, pero no necesariamente a la moción creadora. Sin embargo la razón puede rodear esa moción sin necesidad de mencionarla, preservando intacto el espacio vacío propicio para que la idea sea aprehendida.

De cómo los significantes racionales pueden contener significados alejados de su objeto de significancia, habla Borges en el prólogo a *La Cifra*, y dice “...el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas...”³ Luego, cita una estrofa de un poema de Jaimes Freyre para concluir que dicho poema no quiere decir nada pero que sin embargo “a la manera de la música dice todo”.

Borges se refiere a la musicalidad del texto de Freyre,

y con eso nos dice que en ese texto hay una sustancia mencionada con formas que le son ajenas, merodeada por significantes que no fueron creados para describirla. Volveremos sobre esto más adelante, ya que nos propondrá una clave para resolver nuestra cuestión. Concentrémonos ahora en la idea de transgredir el uso de los significantes.

El artista que logra subvertir el uso de los significantes para construir nuevos significados, el que se acerca con la musicalidad de su obra a un objeto primario o arquetípico, es aquel que está más cerca del punto de giro, de la obra original. El valor del arte radica en esa subversión, que es la capacidad del artista de revelar una verdad a la que no puede llegarse por las vías de la razón. Las teorías deben ser leyes que constaten, no leyes que ordenen; deben ser objetos de estudio a posteriori, que siempre van a sorprendernos con la aritmética oculta de una obra, pero que no van a sernos útiles cuando estamos solos frente al vacío de la creación.

Sin embargo, ese ejercicio matemático que hace la teoría al acercarse a una obra, tiene la capacidad de maravillarnos y abrir puertas desde el plano de la razón hacia otros niveles de comprensión y contemplación.

¿Cómo inculcar entonces el valor de la búsqueda de una dirección que se aleja de lo aprendido en un plano de conciencia diferente del utilizado en el aprendizaje?

Muchos artistas coinciden en que la teoría no puede reemplazar a la intuición. Kandinsky va un poco más allá, y nos abre otra una puerta a la luz de una resolución: “Las ‘teorías’ no podrían reemplazar jamás el elemento de la intuición, porque el saber, como tal, es estéril y debe contentarse con suministrar el material y los métodos. Pero tampoco la intuición puede alcanzar su objetivo sin los medios, y por sí sola, sería igualmente estéril.”⁴

Cómo subordinar la teoría a la intuición es tarea del artista, pero quien enseña arte debe inculcar el valor que abra esa posibilidad. Esa empresa contiene en sí misma un objetivo engañoso, pues para enseñar ese valor se utiliza el lenguaje (en una acepción amplia del concepto), y el lenguaje existe en el plano de la razón.

La contemplación de obras de arte nos hace comprender que la teoría no abarca todo el universo de sensaciones e ideas contenidas en dichas obras. Para entender mejor esta idea, debemos dejar a un lado la noción de que la experiencia de contemplación de una obra implica poner en juego el universo cognitivo individual del espectador y concentrarnos en la capacidad de la obra per se de despertar nuevas sensaciones independientemente de ese universo. De ese modo, frente a una obra, podemos enmarcar cada una de sus partes en alguna teoría pre-existente, pero todo el razonamiento no bastará para explicar el por qué de su unicidad.

Así, cada vez que se enseñe una teoría, podrá verificarse que una sola obra en particular que a través de una perspectiva revisionista fue enmarcada en determinado período o movimiento artístico, excede esos límites teóricos, los desafía, y va aún más allá de lo formalmente susceptible de ser enseñado. Encontramos así en el propio límite de la teoría y la razón, otra de las claves para reconocer el valor que buscamos en la formación de un artista.

Lo aprendido, luego de la contemplación consciente, opera como marco de interpretación de las obras contempladas, pero la proximidad individual con esas obras operará como un catalizador de sensaciones ligadas a un plano más inconsciente.

Si bien el camino de lo racional se cierra y encuentra su propia limitación, se abre una luz sobre cuestiones más profundas de los procesos de aprendizaje, que nos enfocan sobre los procesos profundos de creación.

Vencer lo aprendido es un ejercicio que no puede ejecutarse desde lo aprendido mismo. La enseñanza se enfrenta al delicado dilema de enseñar lo que no puede aprenderse, o al menos de señalarlo.

Subvertir la teoría no es restarle valor. Lo aprendido mediante la razón configura las herramientas que allanarán el camino del artista hacia su obra, y por lo tanto constituye un elemento de valor fundamental.

Subvertir la teoría es tener la capacidad de despojarse de lo aprendido para crear un espacio en el cual pueda nacer una obra original. Es importante rescatar en la enseñanza artística el valor de ese espacio. Pero antes de arriesgar alguna conclusión revisemos otras perspectivas.

3. La perspectiva tecnológica (el valor de la experimentación)

“En cada herramienta hay inscrita una tendencia ideológica.”⁵

La tecnología, además de comprender un conjunto de facilidades para la producción artística, configura un escenario ideológico desde el cual se piensa el arte. Lo teórico en el arte configura un conjunto de herramientas de las cuales un artista se vale para la producción.

Esas herramientas son también una trampa desde el momento en el que la posibilidad de gestar nuevas obras está delineada por una serie de reglas y limitaciones tanto prácticas como conceptuales que delimitan el universo de las capacidades técnicas del artista. Sin embargo, en el momento de la concepción nada de eso interviene.

Cuando tenemos en nuestras manos una herramienta, su potencial no está limitado por su desarrollo ni por su fin, sino por nuestra capacidad de utilizarla. No es usual que cuando se nos enseña a utilizar una herramienta se nos inculque la idea de transgredir el uso para el que fue creada. Es común que olvidemos advertir que esa herramienta contiene limitaciones que pueden ser sorteadas. El rol de la experimentación, entonces, es fundamental porque ésta no sólo allana caminos donde lo convencional encuentra una dificultad, sino que también abre puertas a todo un universo de creación y conocimiento, a la vez que potencialmente configura la personalidad de una obra.

Al enseñar a utilizar una determinada tecnología debemos señalar sus limitaciones para lograr que en el aprendizaje se internalice la posibilidad de explorar más allá de ellas.

Fijamos aquí otro pilar en el camino de nuestro razonamiento hacia la forma de incluir en la enseñanza, valores que resulten en un camino de realización independiente de lo aprendido.

4. La perspectiva artística (cómo alejarse de la razón)

“El músico tonal ha compuesto obedeciendo el sistema y, pese a ello, luchando contra él. Cuando la sinfonía se cerraba triunfalmente remachando la tónica, en aquel momento el músico dejaba que el sistema compusiese por su cuenta, incapaz de sustraerse a aquella convención por la cual se regía (...)”⁶

“...el músico, más o menos conscientemente, rechaza un sistema de relaciones sonoras que no parece ligado inmediatamente a una situación concreta, rechaza efectivamente una situación. Puede también no saber qué implica su elección puramente musical, pero, sea como quiera, implica algo.”⁷

La cuestión de rechazar un clisé contiene una lectura posible desde lo racional y otra desde lo espiritual.

La lectura racional comprende una reacción del artista a un sistema pre-existente de reglas; que se han transformado en un patrón de comportamiento decodificable y predecible por cualquier espectador de la obra, constituyendo una limitación a nuevos modos de expresión. La lectura del fenómeno desde un plano espiritual está ligada al universo individual del artista. Los cambios en los modos de representación responden a necesidades espirituales que no encuentran en la teoría y las herramientas pre-existentes un universo expresivo lo suficientemente basto para darle voz a sus ideas.

Si pretendemos realizar una lectura de ese tipo de cambios de dirección en los movimientos artísticos (desde el plano espiritual), estaríamos haciendo foco en el centro mismo de la creación de los hitos que constituyen la historia del arte, pero estudiando la individualidad de cada artista específicamente; lo que constituiría una tarea que puede no tener fin.

Sin embargo, existen suficientes testimonios de artistas que con su propia voz han detallado el camino de la creación a lo largo de su obra, y en las diferentes y variadas voces puede oírse un mismo rumor: el de la intuición y la inseguridad, el del desconocimiento y la incertidumbre. Un ejemplo del tono de esos testimonios son las cartas que Van Gogh le escribió a su hermano, recopiladas en *Cartas a Theo*.⁸

Los pensamientos de esos artistas volcados en cartas, escritos encontrados y obras autobiográficas, constituyen el elemento más cercano a aquello que nos falta para terminar de dilucidar su obra cuando todas las teorías son insuficientes. Digo que constituyen el elemento más cercano y no que son el elemento mismo, porque el elemento mismo existe sólo en un momento efímero en su pensamiento, casi imperceptible para él mismo. Sin embargo, revisando sus cavilaciones puede intuirse, en los espacios conceptuales en blanco que no pudieron abordar con la palabra, la verdadera iluminación.

Para entender esos momentos puros de espiritualidad e inspiración, debemos reconstruirlos con los elementos que hereda nuestra cultura popular: las obras y los pensamientos de los artistas.

Es un camino que hay que desandar, un rompecabezas que hay que armar en el cual la pieza central va a ser un hueco con la forma de una sustancia que la humanidad busca desde siempre. Esa forma que quizás conocimos una vez, en el instante previo a comenzar a alejarnos de ella por el camino de la razón.

5. Conclusiones (o la pieza faltante)

El texto de Clarice Lispector que elegí para abrir este artículo propone un camino para el conocimiento irracional del arte: el conocimiento de una obra por su musicalidad. El otro camino, el del conocimiento y análisis profundo de una obra desde lo racional, es diametralmente opuesto y puede llevarnos al mismo lugar. Los dos son caminos que nos paran frente al objeto buscado, pero desde diferentes perspectivas.

El primer camino (el de Lispector) es una vía poética que nos libera del pensamiento racional y nos propone oír la voz de la música contenida en su obra, sin la necesidad de concentrarnos en los significados, alcanzando así un estado de conciencia nuevo desde el que somos capaces de comprender lo que por la razón nos está vedado.

El segundo camino (el del conocimiento por la razón) se nos muestra como un desafío intelectual que nos propone sembrar en el plano de lo racional un valor que nos permita alcanzar un estado de conciencia superior. Nos propone volver, desandando el camino de la razón, a un estado más puro. Saber todo, para volver a no saber más nada.

La teoría del arte es una revisión, y como tal, desandarla es suficiente para llegar a su punto de partida; y ese punto de partida tiene el valor de un interrogante: la pregunta existencial que el artista intenta responder. Ampliar el campo de enseñanza, extender los límites de una materia específica e incluir conocimientos de otras, permitir ciertos grados de dispersión en el conocimiento y a la vez profundizar en él; son caminos hacia la configuración de una mente capaz de entender el espacio vacío de ese gran rompecabezas que vamos construyendo con nuestra herencia cultural.

El conocimiento profundo y amplio es el vehículo que tiene la razón para mostrarnos, por contraste, todo aquello que una teoría no abarca. Sin embargo, al contemplar una obra de arte debemos entender que todo lo susceptible de ser enmarcado en el conocimiento racional, lo es sólo por el hecho de que ese conocimiento fue construido a posteriori de la obra y (por sobre todo) en función de ella.

Esa perspectiva revisionista de la teoría artística, esa dimensión temporal es la clave del valor que debemos abrazar y hacer propio.

Aprender arte es viajar en el tiempo hacia el pasado. Hacer arte debería ser un viaje en el tiempo hacia el futuro. Sin embargo repetir lo hecho formalmente quizás no es tan grave como no partir desde el vacío teórico, desde la ausencia de certezas, desde la pieza que falta en el

rompecabezas.

Una vez que hayamos aprendido algo por la razón, tengamos ante nuestros ojos el rompecabezas armado y encontremos el hueco con la forma de la pieza faltante, es ahí donde debemos colocarnos: en el vacío conceptual; donde todo lo que nos rodea son sólo los pensamientos que, más adelante, intentarán explicar por la razón lo que como artistas estamos construyendo fuera de ella.

Notas

¹ Lispector, C. (2010). *Agua viva*. Trad. de Florencia Garramuño. Buenos Aires: El Cuenco de Plata

² Bergson, H. (1999) [1932]. *Las dos fuentes de la moral y la religión*. Trad. J. de Salas y J. Atencia. Barcelona: Altaya, p. 106

³ Borges J. L. (1981). *La cifra*, in Borges J.L. (2007). *Obras Completas III*. Buenos Aires: Emecé Editores, p. 349

⁴ Kandinsky, W. (1967). *De la espiritualidad en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

⁵ Postman N. (1994). *Tecnópolis. La rendición de la cultura a la tecnología*. Barcelona: Círculo de Lectores, p. 26

⁶ Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta DeAgostini, p. 300

⁷ *Ibidem*

⁸ Véase: Van Gogh, V. (2005). *Cartas a Theo*. La Plata: Terramar Ediciones.

Abstract: The essay proposes to plan and to harmonize two possible ways –one from the rational side and the other way from the intuitive one– to come closer the deep comprehension of the art and the genuineness in the processes of creation and production; approaching the question from the theory, the technical and the pedagogy.

Key words: art – theory – culture – history – creativity – artistic formation – reflection.

Resumo: O texto propõe traçar e conciliar dois caminhos possíveis –um desde o racional e outro desde o intuitivo– para se aproximar ao entendimento profundo da arte e à autenticidade nos processos de criação e produção; abordando a questão desde o teórico, o técnico e o pedagógico.

Palavras chave: arte – teoria – cultura – história – criatividade – educação artística – reflexão.

(*) **Sebastián Vereá.** Licenciado en Publicidad (Universidad de Palermo).

Vinculación, formación universitaria y campo profesional

Claudio Garibotto (*)

Fecha de recepción: agosto 2011

Fecha de aceptación: octubre 2011

Versión final: diciembre 2011

Resumen: Muchos alumnos, en los primeros días de clase, preguntan: “¿Para qué me sirve esta materia?”. La solución a esta duda