

Stenhouse, L. (1998). *Investigación y desarrollo del currículum*. Madrid: Morata.
Tyler, R. (1986). *Principios básicos del currículo*. Buenos Aires: Troquel.

Abstract: The curriculum is a particular and ideological perspective on the processes of teaching and learning. The Faculty of Design and Communication adopts a procedural, practical and thoughtful approach to curriculum by project. The curriculum focuses on academic project activity in the making and reflection in and on practice as the primary means to build and communicate knowledge. This curricular approach involves redefining concepts, strategies, assessment tools, goals and purposes. The boundaries between theory and practice are not exhaustively. The construction of different project models and discourses they produce generate theory.

Keywords: educational project - CV per project - teaching strategy

Resumo: O currículo é uma perspectiva particular e ideológica sobre os processos de ensino e aprendizagem. A Faculdade de Design e Comunicação adota uma abordagem processual, prático e reflexivo ao que chama currículo por projeto. O currículo por projeto centra a atividade acadêmica no fazer e na reflexão em e sobre a prática como principais meios para construir e comunicar o conhecimento. Esta abordagem curricular implica redefinir conceitos, estratégias, instrumentos de avaliação, objetivos e propósitos. Os limites entre teoria e prática não são taxativos. A construção de diferentes modelos projectuales e os discursos que estes produzem geram teoria.

Palavras chave: projeto pedagógico – currículo por projeto – estratégia de ensino

(*) **Carlos Caram.** Arquitecto (UBA, 1989). Profesor Universitario (UMSA, 2005). Integrante del Equipo de Gestión Académica de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

El arte como relato identitario.

Manuel Carballo (*)

Fecha de recepción: agosto 2014
Fecha de aceptación: noviembre 2014
Versión final: marzo 2015

Resumen: El arte está compuesto por una serie de discursos identitarios que tienen diferentes ejes para disparar reflexiones. Se desarrollarán algunas miradas y casos para mostrar cómo se vinculan el contexto de aparición de la obra y lo identitario en un mundo globalizado.

Palabras clave: identidad – relato – arte militante.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 101]

En las exposiciones y muestras de arte hay una intensa producción discursiva en los susurros de los grupos de receptores que se acercan a contemplar algunas obras. Se miran, comentan, se indican referencias, similitudes, se festejan los hallazgos, se niegan los desaciertos. En algunos salones o museos suele haber en ocasiones, un libro para que los visitantes dejen sus opiniones. El artista o los curadores, suelen acompañar con comentarios a las obras, la prensa o los académicos luego dan cuenta de una interpretación a partir de la crítica de arte. Circulan entrevistas entre los blogs y las revistas electrónicas. Toda esta cantidad de enunciados constituyen una marca de apropiación significativa. Elaboran una red de significantes que trazan las líneas que delimitan una comunidad, una identidad y el relato que permite explicarla, que a su vez estructura la fantasía que habita en los sujetos que comparten el sentido de pertenencia. Indagando en ciertos discursos es posible bocetar algunos de estos colectivos imaginados. El diccionario colaborativo sobre conceptos de arte, compilado por Diana Aisenberg (2004) comenta sobre

algunas de las definiciones de la identidad: carácter que distingue a un individuo o a un grupo social, concepto que fluctúa entre yo y nosotros hay más ideas interesantes sobre identidad que la identidad misma. Término que se caracteriza por generar polémicas jugosas que incluyen nacionalismos, fanatismos raciales e incluso reivindicaciones necesarias para ciertos pueblos o congregaciones.

El concepto de identidad es fundamental para explorar la contemporaneidad. La tensión entre la localidad y la mundialización de lo cultural promovido por una urdimbre de dispositivos que consolidan la hegemonía, es eso que puede enunciarse como los atributos que separan y unen, que quiebran y amalgaman lo que soy y lo que son los otros. No es posible la identidad de lo distinto. La identidad nace de la diferenciación, de las oposiciones que generan lo disímil, de los términos marcados (Derrida, 1977) y enfrentados, de la exclusión. Hay un afuera constitutivo (Hall, 2003) que designa a su vez las pertenencias de un adentro. Esos discursos que configuran el yo plural hay que buscarlos en la actua-

lización de la historia. No son siempre los mismos, se hacen presentes en un proceso que nunca termina. Los significantes, los enunciados, los discursos, las consignas que establecen por ejemplo ese conglomerado que llamamos hombre, no son los mismos que hace 50, 20, o 10 años siquiera. No se trata aquí de la catalogación del dispositivo farmacopornográfico que performatiza esta condición de género (Preciado, 2011), sino de comprender que no hay esencias en términos culturales (Bourdieu, 1986; Hall, 2003). No hay conceptos en la cultura que valgan por fuera del tiempo y el espacio (Foucault, 1966), que se insuflen en el cuerpo al nacer, colados en algún receptáculo más o menos definido como el alma o la sangre. Pero negar el esencialismo no es tirarle tierra al idealismo y a la metafísica, es una matriz necesaria para pensar en aquí y ahora generado por actores concretos, que necesita de discursos para ser delimitado y de acciones sobre los cuerpos para ser transformado.

No existe el arte figurativo, ni las vanguardias, ni la abstracción, ni lo moderno, de manera inmutable. Son conceptos que constituyen solamente una foto de un continuo del proceso identitario. La idea de este ensayo es indagar cuáles son los discursos que hoy componen algunas de las identidades que habitan en el sistema del arte (Shiner, 2004) que se concentra en la ciudad capital de Argentina. Qué permite delimitar una comunidad que legitime una idea artística, una tribu que contenga su secreto que la explique y la contenga desde el interior (Maffesoli, 2009). La comunidad fantaseada corresponde al campo de lo imaginario del nombre. Avanzaremos con el tratamiento de algunas de las categorizaciones posibles en las que podemos depositar esta proliferación de discursos.

Lo mimético

En 1892 se expone por primera vez en la ferretería y pinturería de Nocetti y Repetto, establecida en la calle Florida y Cuyo (la actual Sarmiento) un óleo de 186 por 292 centímetros llamado *La vuelta del malón*. No estamos solamente a finales del siglo XIX, sino en un proceso local tardío de un repliegue del arte sobre su propia historia y materialidad, que conjuntamente con el acceso masivo de la fotografía y el invento del cine (1895), lo llevará a ser cada vez menos considerado por las grandes audiencias. Hasta allí el cuadro del pintor Ángel Della Valle (1855-1903) es una atracción formidable, arma un revuelo de espectadores y elabora su propio primetime en la misma vereda céntrica porteña. ¿Qué pieza de arte contemporáneo generaría hoy ese tipo de revuelo y amontonamiento en la escena del arte argentino? García Canclini (2010) arriesga que las estrategias del arte se han trasladado a otros campos: la publicidad, el turismo, el diseño. Esto es evidente, mucha de la publicidad actual debe gran parte de sus ideas al shock dadaísta, al desplazamiento y la condensación surrealista y a la desfachatez del arte pop.

Más allá de lo que el arte ha aportado a otros campos, hoy es posible observar que el arte contemporáneo está vuelto sobre sí, es arte para artistas, que pasa desapercibido al interés de una gran cantidad de espectadores. Igualmente, es tal vez el arte mimético aquel que sigue estableciendo una proximidad de referente que permite

acercarse sin miedo de necesitar de un código extra para acceder a comprender la obra. Por mimético podemos comprender a aquel arte que trata de representar la información con la que el fenómeno que llamamos realidad impacta nuestro aparato perceptivo.

Del gran pintor de Delft, Johannes Vermeer, se decía que utilizaba la cámara oscura, antecedente de la cámara fotográfica, para hacer algunas pinturas de los paisajes observados desde su estudio. Hoy los pintores tienen otras herramientas, una tecnología mucho más eficiente en compendiar la información de la realidad: fotografía, video, proyecciones sobre el lienzo.

Lucila Mari, es una artista nacida en Buenos Aires en 1977. En gran parte de su obra ella utiliza la fotografía para fijar referencias y trasladarlas al cuadro. Sus cuadros formarían una suerte de fotorrealismo de toques caravaggistas y ligeramente surrealistas. Lula Mari, nombre con el que se la conoce, no suaviza del todo la pincelada, no inmaterializa el trazo, algo de su pulso todavía expresa la textura de la materialidad pictórica. Hay un figurativismo de una poética singular en su obra. La dimensión fotográfica de los objetos, la fuerza mimética de lo real llevado al lienzo, se aplaca en un contexto en donde lo cotidiano es metamorfoseado. Aparece un elemento extraño en lo figurativo. En Caravaggio, de naturalismo a ultranza, lo poético estaba dado por lo religioso y al igual que en Rembrandt, también por el claroscuro. En Mari, el contraste entre lo habitual y lo fantasmático de las superficies oscuras, desplaza la imagen de lo figurativo para convertirlo en algo diferente. A la vez, no hay una marca expresionista como en Lucian Freud (figura 08), en la psicología de los personajes. La expresión no llega de una suerte de grotesco o pequeña distorsión caricaturizada de los retratados. Se encuentra a partir de los trazos y en el desplazamiento de lo conocido hacia un paisaje en el que contrasta. ¿Qué son esas marcas negras y circulares en Pandora? ¿Por qué la ruptura del pacto ilusorio perspectivista en el tamaño del ciervo en Diana cazadora?. Hay allí una traición deliberada al género. Donde creemos que el figurativismo fotorrealista nos va a contar la verdad, nos va a transmitir los datos y nada más que estos, que impresionan el sistema perceptual, aparece lo extraño.

Mari dialoga claramente con tradiciones del siglo XIX argentino. Su pintura no establece una relación muy cercana con la publicidad o el diseño como en algunas obras de autores fotorrealistas. En lo dialógico, sus interlocutores son otros. Dice Mari:

“Una pintura sale siempre de otra pintura. [...] El proceso creativo es como una conversación [...] pinturas que viste quedaron en algún lugar de la retina y esa pintura charla con algo que viste, y se arman ecos y diálogos que de repente llegan a la conciencia” (entrevista televisiva, Campo Artístico, CN23, 17/08/13). Y además: “Siempre parto de otros cuadros, miro muchas obras antiguas y busco recontextualizar alguna pose, llevarla a otro plano, repoblar el entorno. Es importante la luz. La memoria no tiene luz. Sí atmósferas, pero no luces puntuales, o por lo menos no mi memoria. Los recuerdos no tienen luz, no retienen ni fijan la luz de las cosas”. (Bobadilla, muyricotodo, s/f)

Cómo hacer para que la pintura vuelva a congregarse un público con el cual entablar un diálogo como lo hacía hasta finales del XIX. Mari conformó un “dispositivo”, en sus términos, para tratar de lograrlo:

Con respecto al campo artístico la inquietud que yo tenía era cómo circula la pintura. Veía que el único lugar que se estila para ver pintura está en relación con el mercado. La pintura está en galerías de arte. La pintura está siendo siempre objeto de compra y venta. Lo cual no es un problema en sí, salvo que estamos dejando afuera otras cosas que la pintura puede lograr que sea mucho más que ser un objeto de compra y venta. Mi pregunta era cómo llevar esta sensación ingenua de goce, de sensualidad, de alegría a otro lugar. Los ‘recitales de pintura’ son un dispositivo que inventé para que la pintura que yo hago tuviera esa posibilidad con la gente. Es decir, la posibilidad de ser vista. No de que alguien la compre, yo no la pongo en venta. El dispositivo funciona de esta forma: la gente está sentada, a oscuras, fundamental, ya que el que mira pintura no está bueno que sea visto también. Estar sentados es para que el acto de visión esté despejado de cualquier otra cosa. Y el otro elemento es el silencio, el silencio total. En el frente hay un atril, oscuridad total. En ese atril pongo la pintura, y voy subiendo la luz de a poco. Queda la pintura 4 o 5 minutos para ser vista. Después no pasa más nada, o lo que pasa es que la mirada se encuentra con la pintura y la habita, la trae a la actualidad. Después, bajo la luz, saco esa pintura y pongo otra. (Entrevista televisiva, Campo Artístico, CN23, 17/08/13)

Algo de la oscuridad en la que Mari genera las condiciones de expectación está relacionado con la noción de mirada que trabaja Lacan. Parece que en las muestras contemporáneas, la sensación de vértigo vinculada con la fugacidad de las condiciones de expectación, que corresponden por otra parte, al poco tiempo dedicado en general a la observación concentrada de lo cotidiano en la actualidad, hace que esa pantalla frente a la que el sujeto queda excluido y es mirado, no establezca un vínculo profundo con el espectador. En el dispositivo de Mari, tenemos un espectador compelido a mirar. Se le cambian las condiciones de recepción habituales. La artista parece decirles: relajate, ya no estás para hacer que conocés o manejar una gestualidad que apruebe o desapruebe, tratá de ver y de sentir. Este tipo de propuesta requiere de un espectador activo, que no pasee por la muestra como lo hace por la calle, tratando de ir únicamente hacia adelante sin detenerse en nada, sin reparar en los detalles o en las situaciones inhabituales. Esta modalidad de disponer al público sugiere también un espacio de reflexión sobre el consumo de los objetos artísticos.

Mari intenta establecer un nuevo acuerdo con los espectadores. Los sumerge en esta situación espectral que recuerda al cine y a la revelación que parece tener Walter Benjamin sobre el invento de los Lumière. El discurso que gira en torno al dispositivo de Mari es que el sistema de mostración del objeto artístico ha hecho que la obra pierda además de su aura, la capacidad de sorprender y generar algo más que especulaciones comerciales. La artista insiste en que el arte no sale de su campo, y quiere vincularlo con otros espacios. Así, en

un gesto situacionista, ha realizado el “recital de pintura” en la Iglesia Dinamarquesa de Buenos Aires. Cuando desfilaban los cuadros en la Iglesia de San Telmo la gente no emitía sonido. Lo único que se escuchaba era el órgano de la iglesia que daba un marco de solemnidad ridícula a la mínima puesta en escena. Mari bajaba la luz, colocaba el cuadro, subía la luz y aparecía una nueva pintura en el atril. Habrá pasado 15 cuadros. La artista, un poco desconcertada por el silencio del público a quien casi no podía ver en la penumbra, dijo que tenía más cuadros, que agradecía a la gente, pero que no quería seguir molestando, entonces la gente le respondió que mostrara más. La gente comentaba a la salida experiencias perceptivas, sensoriales. El dispositivo había logrado su objetivo. Mari ha incorporado actualmente sus recitales a eventos de algunos músicos o bandas de rock. Tiene cuadros que elige especialmente, y muestra en el escenario según el paisaje sonoro que emprende la música.

Los enunciados que sugiere Mari a partir de su propia obra tal vez vayan en otro sentido. Dejan indicios en el camino que nos lleva al dibujo, a la pintura con fuerte impronta académica clásica, pero a la vez actualizando esta historia a través de los dispositivos de registro y de los pequeños detalles de ruptura del pacto mimético e ilusionista.

Lo nuevo

Suele decirse que Egipto prácticamente no tuvo variaciones en su estructura representativa a lo largo de 3000 años (Gombrich, 1992). Los cambios que se buscan en el arte egipcio son rastreados a partir del actual sistema del arte que ha hecho de lo nuevo una variante que condensa conceptos nacidos en la modernidad. No vamos a encontrar en general, transformaciones que generen estéticas que tiendan a negar y volverse contra el pasado hasta la misma conformación del arte como sistema en el siglo XVIII.

Eso que hoy reconocemos como bello, esa cualidad que asignamos como un valor positivo, es un concepto mediado por la cultura, y como tal no es una esencia ahistórica. Si bien en la actualidad podemos reconocer bellas las pinturas en la cueva de Altamira, o la arquitectura del Partenón griego, el contexto que le otorgó un sentido a esas obras es muy diferente al nuestro que hoy las distingue como artísticas. En la antigua Grecia, la belleza se aplicaba tanto para evaluar sistemas políticos, como al pensamiento o a la apariencia física. Algo era bello si a la vez era moralmente bueno, si portaba una utilidad social que fuera mucho más allá del goce contemplativo. Arte y artesanía se incluían en el concepto *techné* griego o ars romano. Un par de zapatos, una comida, o una escultura eran considerados bellos de acuerdo a la pericia y destreza empleadas en su confección y ejecución. La organización de la retórica aristotélica que regiría hasta el Renacimiento, suponía que la *invention* no fuese la creación, sino un descubrimiento de los contenidos en un universo simbólico preexistente. La creación era únicamente entendida en el marco del dogma religioso que moldeaba la cultura como una facultad del soberano máximo: dios. La naturaleza era la gran fuente de inspiración con la que la

deidad había dotado al mundo humano y el arte debía dar cuenta de esta, no tergiversando sus características. El arte era entonces un bien hacer sobre los patrones divinos manifestados en lo natural. La distorsión de los datos divinos era una peligrosa transgresión que casi siempre debía ser asignada a un origen irreligioso como lo demoníaco. (Shiner, 2004).

La innovación no será posible hasta que el paradigma cambie. Al artista todavía artesano en la Edad media y el Renacimiento se le encarga una obra como se encargaría actualmente un mueble: con determinadas medidas, materialidades y un tema. Incluso Miguel Ángel, el más reconocido de su época, llamado el divino, en su encargo de la Capilla Sixtina, no es un artista en el sentido contemporáneo del concepto. Cuando se dice que el Papa Julio II le dio libertad para hacer lo que quisiera en la capilla, no debe entenderse que Miguel Ángel podía realmente desarrollar lo que le viniera en gana, sino que tenía cierta independencia para resolver el tema con lo que creyese conveniente. La idea de mecenas contemporáneo, al igual que la del artista, también es muy diferente. Nadie creería hoy ser mecenas de un herrero por encargarle un perchero. Como bien explica Agamben (2005): “[...] los grandes mecenas del Renacimiento fueron exactamente lo que nosotros creemos que nunca debería ser un mecenas, es decir, colaboradores incómodos y perjudiciales”. (p. 33)

Foucault (2002) encuentra en *Historia de la sexualidad* la conformación de una clase que prepara su cuerpo para competir con las superiores. De la misma manera, la burguesía, al compás de la ilustración construye sobre sí misma un nuevo dispositivo que es el gusto. El gusto burgués vendrá a separarse del dispendio y la excentricidad que correspondían a la mostración de la exuberancia de la riqueza. La herencia de sangre no será ya nada sin el dinero y el prestigio social que las respalden. Es necesario establecer conceptualmente cómo es la belleza burguesa.

En este sentido Berger, recuerda Shiner (2004), sostiene que el arte es una especie de religión con muchas imágenes. Y este nuevo dispositivo modelizador del gusto y la moral burguesa también contará con variables provenientes del sistema de producción que tiende a sustentarlo con productos y desarrollos novedosos y sorprendentes: los nuevos pigmentos sintéticos y su recipiente portátil hecho de estaño (pomo), pinceles, y sobre todo la insaciable necesidad de incorporar la pintura como un activo importante en el comercio internacional. Pero no es aquí donde todavía la perversión paranoica de lo nuevo ataca. Las vanguardias llegarán a perseguirse a sí mismas después del comienzo de la modernidad.

Lo nuevo es entonces un futurible, el gran ensayo sobre lo que podría ser, una fantasía que habitaremos mañana, con la aclaración de que antes de llegar ya deberemos mudarnos. Dice Compagnon (1991): “[...] lo moderno se vuelve de inmediato caduco, se opone menos a lo clásico como intemporal que a lo pasado de moda, es decir, a lo que ya no está de moda, lo moderno de ayer: el tiempo se ha acelerado” (p. 15).

Es un espacio utópico que parece que se reserva para movilizarse a sí mismo. Pero por otra parte acompaña el latido del arte con el de la producción del sistema ca-

pitalista que todo el tiempo necesita de nuevas mercancías que mantengan el mercado motivado y en dinamismo. La tecnología suele tener una dinámica parecida en la actualidad. Las teorías que explican que el campo del hardware informático tiende a duplicarse en un lapso inferior a los seis meses, hacen incluso que las modas que atraviesan el arte y llevan sus producciones a las pasarelas de los grandes centros de intercambio, parezcan de una lentitud de bostezo. El artista argentino Leo Nuñez nacido en Buenos Aires en 1975, combina arte y tecnología llevando su trabajo a una especificidad de doble vértigo. Su obra *Infectos* de 2012, es una instalación donde unos cuantos robots interactúan entre sí. En la *Web* del artista es descrita de esta manera:

Infectos es un ecosistema de robots autómatas. Cada uno está infectado por tres virus que intentan tomar al robot. La lucha de los virus se visualiza en los colores que el objeto va tomando. Además los robots se contagian entre ellos, cuando dos se aproximan se intercambian virus dando como resultado un nuevo estado. El estado de la obra está dado por la evolución de los contagios y la evolución de los virus internos a cada robot. (Nuñez, s/f)

En Nuñez vemos que lo artístico no es un instante sino un proceso. No hay una imagen fija, detenida, sino un acontecimiento que nunca es igual a sí mismo. Sus obras son instalaciones, con cierta didáctica y hasta con carácter de divulgación científica más que artística. Los relatos que el artista configura sobre su obra son en ese sentido, orientados hacia niños y niñas, recuperando su propia experiencia de descubrimiento de la ciencia.

Latinoamérica se encuentra en cierta desventaja en la distribución de la tecnología a nivel mundial, la tecnología que se consigue en las tiendas no son las últimas y se adquieren a un mayor precio que las nuevas tecnologías en los países desarrollados. Este proyecto reflexiona sobre esta situación, generando un contraste entre el software desarrollado para la captura de la imagen de los usuarios creando una interfase invisible y la formalidad de la obra con una pantalla low-tech donde se muestra la imagen del espectador. (Nuñez, s/f).

Al igual que en muchas de las obras del checo-argentino Gyula Kosice que también se distinguen por este cruce entre ciencia, tecnología y arte, el espectador es un dato de la instalación. Si no pulsa el botón, si no mueve sus manos frente a los relays, no se pone en marcha la máquina del sentido. Es allí donde la obra personal de Kosice, más allá de la del movimiento Madí, tiene un alto componente de vivencia conceptualista. Lo mismo sucede con la de Nuñez. Hay arte óptico, hay arte cinético, pero la performatividad que da la valoración de la participación del espectador también convierte la obra en un concepto.

Las obras de Nuñez muestran un claro lugar de enunciación para construir su relato sobre cómo se habita lo nuevo en el arte argentino. Un mercado de la tecnología de relativa pobreza. Un lugar donde la tecnología accesible es la llamada low-tech, tecnología de años atrás y de descarte, pero transada a precios por los que en otro sitio se conseguirían los últimos desarrollos. Allí elabora una identidad. Desde el sur de Latinoamérica, con todas las adversidades, igual se puede producir un

cruce experimental entre arte y tecnología. También se pueden llevar adelante reflexiones acerca de este vínculo, porque el mundo en el que vivimos, con low o con high nos impacta de la misma manera con las lógicas de lo tecnológico que sugieren vínculos, relaciones espaciales y sensoriales. Eso parece sugerir Nuñez, esos son los discursos que promueve. Y allí están entonces sus robots, trasmitiéndose mensajes nocivos, pasándose información, tratando de influenciarse unos a otros y a la vez defendiéndose de sí mismos. ¿Es una metáfora de las redes de información o de los sujetos que las encarnan? Podría ser también el marco de un debate sobre medios de comunicación y condiciones de recepción; o que habilite a pensar el control sobre la circulación de la información y los sistemas de control. En Tecnología led, tenemos la luz estrella de los últimos años: el led, pero con una impronta muy rasca que son los relays que dejan escuchar con su apertura y corte el sonido de lo mecánico. El universo de la digitalidad informática parece odiar el ruido producido por el movimiento de piezas. Los electrones no producen sonidos en los más de 700 millones de transistores que incluyen los microprocesadores de las computadoras al alimentarlos con unos y ceros. El relay recuerda que detrás de la electrónica pulcra de científicos con cofia y delantal maniobrando una lámina de silicio, existe un suncho de hierro que al electroimantarse cierra un circuito y prende una luz. Detrás de toda una pantalla de luces de progreso existe la mecánica simple de las cosas: atrás de la fantasía está el esfuerzo, y eso es ruidoso, porque al igual que en la acción de los cuerpos, no hay movimiento de masas sin estruendo. La luz se mueve sin ruido, pero la acción deja un residuo sonoro que es el índice de su paso. Los cuerpos interactúan con la luz, los chicos y chicas pasan y ven reflejada su silueta, saltan, abren los brazos, se soplan estrategias para verse reflejados grupalmente en las pantallas. Les gusta convertir su energía en luz por un rato, ver cómo esos leds replican con una simpatía imperfecta y retardada sus movimientos.

El arte cinético o el óptico no son nuevos. Ambos nacieron en la segunda década del XX y se desarrollaron en variantes que han atravesado la barrera y llegado al mercado. El romanticismo escenificó la ambigüedad o el desasosiego como forma de ser-con la tecnología. Nuñez, al reflexionar sobre la distribución de la riqueza tecnológica, o la circulación de la información, tiene algo de romántico. A la vez, su visión también incluye la renacentista e ilustrada: optimista y divulgativa (Mitcham, 1989). En cualquier caso Nuñez experimenta con el sentido y establece un marco de reflexión.

En medio de una atmósfera romántica, Mary Shelley escribió *Frankenstein* como una advertencia sobre la deshumanización que estaba produciendo el progreso en la cultura humana. La relación del arte y la tecnología parece explorar lo nuevo en una dimensión fantástica y ética. ¿De qué se trata ese futuro próximo?, ¿estamos listos para él?, ¿qué transformaciones nos deparará?, ¿seremos capaces de reflexionar sobre ellas y resolverlas? ¿La misma tecnología nos destruirá o convertirá en otra cosa irreconciliable con lo que hoy somos?

Los discursos militantes

Podríamos incluir como discursos militantes a todos aquellos trabajos que entienden que el arte debe cumplir una función transformadora. Para estos relatos el arte debe develar las lógicas que sostienen lo naturalizado culturalmente. La tradición argentina de arte militante es basta. Se lo suele denominar arte con compromiso social o arte político. Sería necesario aclarar que ningún discurso puede dejar de lado su dimensión política, por lo cual dividir entre arte que porta un sentido político y otro que no, no es conducente. Lo del compromiso social es similar, no hay arte que trabaje un lugar de enunciación que intente borrarlo del mundo. Eso es imposible por la misma constitución de la semiosis social. El sentido se construye socialmente, y todo discurso tiene una materialidad significativa que lo hace para otro, para la red que lo reconocerá y le asignará significaciones diversas (Verón, 1998). Supongamos un caso extremo, el minimalismo: un cuarto blanco y vacío, tal vez con un título o ni siquiera. ¿Habría allí un vacío político o de compromiso social? Una posible recepción de esa obra podría reconocerla como crítica social intensa, que tuviese que ver con algún fenómeno de vaciamiento, de desaparición, de fuerza externa que desaloja limpiando, exterminando.

Entonces qué es lo que se reconoce de este tipo de arte que puede designarse como político o social. Sus temas suelen tener una fuerte presencia de significantes que remitan directamente a situaciones de lo social contemporáneo. La estética realista es la que más ha estado asociada a este tipo de discursos, pero no es la única que puede llevarlo adelante. En Argentina podemos nombrar a los clásicos de la generación del 80 que adaptaron distintas líneas del realismo a la escena local: Eduardo Sívori, Reinaldo de la Cárcova, Ernesto Giudicci y Pío Collivadino. Entre estos, de la Cárcova es quien se muestra más abiertamente militante de constituir temas en base a las problemáticas sociales como el desempleo (figura 12). Más adelante el grupo de Artistas del pueblo o Fortunato Lacámara y Quinquela Martín seguirán consignas similares. En los 40, influenciados por el muralismo mexicano, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino, entre otros, abordarán temas sociales.

El colectivo Tucumán Arde también abordará temas con significantes que remitan directamente a problemas sociales y articulará estrategias que se mezclarán con el arte conceptual. Es interesante aquí pensar la lógica del arte conceptual en el que en su propuesta es difícil no encontrar temas que remitan a significantes fuertemente vinculados a lo social. Así los famosos happenings, luego devenidos performances, van a tener gran densidad de significantes sociales. Las instalaciones y performances son el espacio que el arte ha encontrado y casi reservado para establecer convocatorias movilizantes en el espectador. Son modalidades que resquebrajan la expectativa tan individualizante a la que tiende cada vez más el resto de los soportes audiovisuales. De esta manera se han constituido por antonomasia en los formatos contemporáneos que el arte propone para discutir sentidos sociales.

Diego Bianchi es un artista argentino que a través del instalacionismo y la fotografía aborda temáticas con muchos significantes en referencia a discusiones sociales. En su instalación *Imperialismo minimalismo*, Bianchi escenifica diferentes discursos sobre la contemporaneidad. Discursos dispersos, sin un anclaje concreto, que son más un paneo que una toma de posición. En el título de la instalación, ironía incluida, sí hay un sesgo crítico, pero el resto de las escenas que despliega son acerca de la sobreabundancia de oferta de productos del mercado y la propensión a establecer identidades en base a la condición de consumidores de los sujetos actuales. La mostración de las mercancías transadas en entornos populares como remeras con inscripciones del campo semántico futbolero, los bloques huecos omnipresentes en el entorno urbano en el que prolifera la construcción de viviendas, los diversos tipos de telas y estampados que nos sitúan tal vez en el barrio de Once, los trabajadores africanos vendiendo relojes que remite a los espacios de mayor circulación de personas en torno a los centros neurálgicos del transporte de la Ciudad de Buenos Aires. Productos icónicos de los mercados populares junto con las prácticas que caracterizan su manera de consumirlos, están presentes en la galería de arte para ser mirados de otra manera, con otra distancia, con otro nivel de apego y asombro. Esa parece ser, más que el anclaje crítico, la instancia de filosofía material en la que se siente cómodo el arte que milita algunos de estos discursos. García Canclini indica sobre esto:

Los artistas contribuyen a modificar el mapa de lo perceptible y lo pensable, pueden suscitar nuevas experiencias, pero no hay razón para que modos heterogéneos de sensorialidad desemboquen en una comprensión del sentido capaz de movilizar decisiones transformadoras. No hay pasaje mecánico de la visión del espectáculo a la comprensión de la sociedad y de allí a las políticas de cambio. En esta zona de incertidumbre, el arte es apto, más que para acciones directas, para sugerir la potencia de lo que está en suspenso. O suspendido. (pág. 235).

Todas esas remeras ahí juntas dicen algo diferente que en un perchero improvisado en los centros comerciales llamados "saladitas" de las inmediaciones de la estación de Once. Lo que se suspende es el vértigo en el que esos artículos son vistos en la circulación a través de la ciudad. Bianchi suspende el sentido de esos objetos cotidianos, y resituándolos en un entorno legitimado del campo artístico tradicional, los reagrupa, les cambia la función, los resignifica.

Lo malo es que hay mucho ombliguismo, arte como expresión, artistas autorreferentes de lo personal, familiar o cotidiano. Me interesa mirar el presente, traficar información, subvertir los elementos de la realidad. El artista tiene la posibilidad de regenerar el entorno, hacer un ejercicio mental. También existe la idea de que el arte puede cambiar el mundo, no sé... puede que sea así en algunos casos, pero que el espacio del arte por lo menos sirva para repensar, reacomodar las cosas. Me gustaría que exista la tendencia de artistas atentos a lo que sucede y que con eso accionen. Hay tendencias que tienen que ver con eso, el arte relacional, político, comprometido. [...] Otra tendencia negativa tiene que ver con el trabajo objetual y muy profesionalizado de los artistas

jóvenes, que enseguida sienten que hay que generar una carrera y una obra fácilmente asimilable que entre rápido en circuito. Creo que un artista puede entrar en el circuito cuando genera algo que disloca al sistema, no cuando se sobreadapta. Hay una tendencia a sobreadaptarse a lo que hay que hacer con la que no estoy de acuerdo. (Marmor, 2013, Entrevista a Diego Bianchi). Bianchi hace otro tipo de paneo de lo real. Siguiendo con el mismo ambiente de mercado popular ahora reseña los elementos con el que la oferta insiste en ser comprada. Ya no es la enumeración de las mercancías, el amontonamiento de pegamentos y colas junto con los reflejos de los vidrios aplicados a los objetos como a una bola típica de boliche. En *Imperialismo minimalismo* los objetos refulgen para ser observados, demandan pero desde su sugestión fetichista, en estado spam, es la calle la que te aborda sin reservas para tratar de conseguir el dinero a cambio de una mercancía o prestación. Allí están los limpiavidrios y trapitos insistiendo, intimidando, pero sin rostro. Quitándoles el rostro, puede sugerir la multitud y la pérdida en ese número de la individualidad. Todos ellos hacen, son y buscan lo mismo. Y al ser iguales, no existe la posibilidad de discernir entre sus necesidades, motivaciones y deseos. A la vez, Bianchi los muestra encerrados, sin posibilidad de interactuar desde otro rol, están socialmente presos sin estar en la cárcel, atrapados por su origen. Esta desconexión que producen sus instalaciones, necesariamente no tienen un efecto, o este es muy difícil de establecer. La desnaturalización de cómo el mundo es presentado y llenado de sentido en el espacio público parece en ocasiones inofensivo. El espectador podría pensar: ¿qué son esos objetos agrupados, de esa manera tan caprichosa y sin mucha explicación para conectarlos, que presenta el artista? Y sobre todo, ¿sabe él qué significan? o por lo menos: ¿todos los objetos y sus relaciones responden a una situación de la que él pueda dar cuenta? Esta es una crítica muy habitual de estas muestras. Hay un concepto que, si bien es más del campo del teatro, suele utilizarse en las artes plásticas también, es el de la puesta. El espectador que ha llegado hasta allí sin mucha experiencia sobre el arte contemporáneo, se pregunta seguramente si todo eso no está ahí de una manera puesto, colocado porque al artista le pareció, porque encontró baratos algunos productos, porque le habían quedado de otra obra, porque se los regaló un amigo o se los encontró en la calle. Esa es la razón por la cual las estrategias que construyen el instalacionismo contemporáneo se refuerzan con un texto de catálogo que explica la obra, le quita la dimensión de capricho y azar, que seguramente tiene, remitiéndola a conceptos de la filosofía, a las situaciones sociales en los barrios marginales o a la física de partículas. La obra necesita cerrar su sentido en el texto porque abre con tantos elementos que puede dispersarse hasta la desintegración, hasta el sentimiento de profunda aversión que a veces experimenta cierto público al considerar el instalacionismo como la nada misma.

Evidentemente Bianchi no es Goya, pero habría que explicarle a Lésper cómo las nociones de autor se han reconfigurado desde la constitución jurídica que le reconoció la potestad económica de la explotación de la

obra en el siglo XVIII, hasta la disolución permanente de la propiedad intelectual en la contemporaneidad. La producción y comercialización está cambiando en todos los órdenes y el arte no es la excepción. ¿Qué vende Google? ¿Qué vende Facebook? Cómo puede ser que valgan tanto o más dinero que empresas con cientos de sucursales que producen millones de productos físicamente tangibles. La respuesta podría ser que Facebook y Google venden publicidad direccionada como nunca antes en la historia del comercio de mercancías se había visto, y que eso vale muchísimo; pero tampoco es muy precisable cuánto, o por lo menos si lo está al nivel de las insólitas cotizaciones en la bolsa. El instalacionismo produce obras en donde el sentido no está en la cantidad de horas invertidas en conseguir determinada luz a través de la acumulación de capas de óleo como en Van Eyck o Rembrandt, no hay que buscar allí algo que no encontraremos. Tampoco tendrá un valor de mercado perdurable como sí lo tiene Goya, no existirán para la posteridad más que como anécdotas, como de hecho viene existiendo todo el arte conceptual desde hace más de 50 años.

El arte ha abandonado hace rato la idea de lo sublime creada en el romanticismo. Qué hay de sublime en una instalación de Bianchi, pero igualmente, qué hay en una guitarra hecha de cartón construida por Picasso, o en un lienzo cubierto a base del goteo acumulado de una lata de pintura como en Pollock, o en un cuadro completamente negro como en Malevich. Y cuidado, porque podríamos pensar a Goya, que tanto inspira la visión sacralista del arte de Lésper, en su periodo moderno en donde roza la abstracción, y preguntarnos qué tiene de sublime su Perro semi hundido.

Agamben (2005b) trabaja en la misma idea y le llama profanación. Para Agamben el sistema capitalista se ha convertido en una religión, idea que ya está presente en Benjamin. Ha cubierto de opacidad las relaciones de los procesos que lo sostienen, se ha naturalizado como dispositivo, como matriz subjetiva. A la vez es una máquina de generar deseo. En esta religión la liturgia consiste en comprar, vender, desear, negociar sentido, trocar su valor. La desconexión o disenso que propone Rancière o la profanación de lo sagrado del dispositivo capitalista estaría en vaciar sus objetos del valor simbólico que tienen dentro del sistema. ¿Es eso posible? Ya no en el terreno del arte, podemos preguntarnos si hay un afuera del dispositivo cuando la misma máquina se ha preparado para absorber y reutilizar hasta sus más vehementes detractores. Duchamp es el ejemplo más claro. Cuando él trataba sobre finales de la primera década del siglo XX de responder el interrogante: ¿hay algo que pueda no considerarse arte?, ensayaba respuestas para esta misma pregunta: ¿hay algo que el sistema capitalista no pueda transar en el mercado? Para Shiner (2004) el arte contemporáneo se explicaría por el proceso de asimilación y resistencia. Existiría un momento de resistencia, la vanguardia, el movimiento que cuestiona relaciones, vínculos, estructuras: Dadá, Surrealismo, Suprematismo, pero estos cuestionamientos terminan asimilados, absorbidos en su sentido y trocados en el mercado convertidos en la estampa de una remera.

Conclusión

Conceptos que la cultura le había asignado al arte a comienzos de la modernidad, como la creatividad, la innovación y la imaginación ya no son propios en exclusividad de este campo. Han pasado a otros terrenos que hoy incluso tienen mayor visibilidad y público estudiando sus currículas en las academias: publicidad, diseños, producciones audiovisuales, desarrollos informáticos y tecnológicos.

A comienzos del XX fue la pérdida del aura, luego de algunos conceptos y espacios que garantizaban la legitimidad de su autonomía. El arte ha buscado configurar en torno a las estéticas que conviven y se disputan el campo, distintos relatos que refuercen las identidades que lo constituyen. Como indica Compagnon (1991), uno de los discursos de la modernidad, la confrontación de lo nuevo versus lo viejo ya no supone tampoco un concepto que esté regulando el campo:

Entonces, el arte desaturizado, que no se articula en torno a la fascinación por lo nuevo, que tampoco tiene el dominio exclusivo sobre la originalidad, ni sobre los espacios en los que se muestra o circula, cómo logra construir valores que lo legitimen. Para García Canclini (2011) estaría en sus narrativas que trabajan con la inminencia:

No hay un relato para la sociedad mundializada que articule sin conflictos o desfases los desacuerdos disciplinarios. Tampoco los sociales e interculturales. Hay muchos relatos doctrinarios, religiosos, políticos y aun cognitivos que duran un rato como paradigmas en las ciencias sociales y las humanidades [...] esas narrativas suelen ser antologías de respuestas que distintas culturas se han dado. El arte que trabaja con la inminencia se ha mostrado fecundo para elaborar una pregunta distinta: qué hacen las sociedades con aquello para lo que no encuentran respuesta en la cultura, ni en la política, ni en la tecnología. No es un mérito exclusivo del arte y la literatura. Puede percibirse también en la investigación científica creativa, más atenta a lo que asombra que a reconfirmar lo sabido (p. 249).

El arte vendría a ser algo como una filosofía material, un discurso reflexivo más allá de sus intenciones, un espacio en donde la función y el objeto no necesariamente confluyen en la idea de lo útil. Cada estética que tensiona el sistema intenta explicarse a sí misma. El naturalismo se acerca a lo hiperrealista que desconfía de sí y elabora un relato en torno a la diferencia mimética que logran los elementos analógicos o digitales, del registro de la técnica del pintor. La experiencia de lo nuevo ensaya preguntas que obligan permanentemente a debates y reflexiones que incluso el mismo campo en donde se registran los avances científicos o tecnológicos, invisibiliza y obtura. El relato que configura el arte militante produce discursos que abordan los conflictos sociales como tema. El discurso en el arte, es claro, no se da solamente a través de los textos que acompañan las obras, sino que las mismas producciones son enunciados que tienden a configurar perspectivas acerca de la realidad y el mundo. Los artistas dicen con sus obras: para mí la cosa es así, yo entiendo que el estado de la sociedad, la ecología, la ciencia, la idea de ser humano, la pretensión de acercarnos al rol creador asignado por la cultura

a dios, se da de determinada manera. Intentar leer estas producciones como textos, que se relacionan con otros textos elaborados a partir de ellas: entrevistas al artista, críticas de arte, ensayos sobre el campo, comentarios de los espectadores de las muestras, es tratar de ver que la obra no es solamente un cuadro en una pared o una instalación en el museo. Una interpretación posible de la obra será la red de lecturas que configuren un horizonte de época para observarla, que a la vez tampoco será un Adán bíblico que abre los ojos por primera vez ante ese significativo, sino que también deberá incluir la historia. Y como dice Castoriadis (1983), la historia existe en el lenguaje y es a través de este que el hombre se reconoce a sí mismo.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera.
- Agamben, G. (2005b). *Qué es un dispositivo*. Conferencia UNLP.
- Aisenberg, D. (2004). *Historias del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Compagnon, A. (1991). *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila.
- Derrida, J. (1977). *Posiciones*. Valencia: Pre-textos.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato*. México: Katz.
- Gombrich, E. (1992). *Historia del arte*. Madrid: Alianza.
- Duplatt, A. (2012). *Etnografía y periodismo*. En *Narrativas*, revista patagónica de periodismo y comunicación. Recuperado de: <http://www.narrativas.com.ar/articulos.html> (01/03/2013)
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hall, S. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay compiladores. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Houellebecq, M. (2012). *Plataforma*. Buenos Aires: La Página.
- Lacan, J. (1995). *Seminario XI*. Buenos Aires: Paidós.
- López Anaya, J. (2005). *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires: Emecé.
- Maffesoli, M. (2009). *El tiempo de las tribus*. México: Siglo XXI editores.
- Mitcham, C. (1989). *Tres formas de ser-con la tecnología*. Revista *Anthropos*. Vol. 94/95, págs. 13-26. Barcelona.
- Morin, E. (2005). *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- Saussure, (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Verón, E. (1998). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Abstract: The art comprises a number of identity speeches having different axes to trigger reflections. Some looks and cases to show how the context of appearance of the work and identity in a globalized world will be developed.

Keywords: identity - story - activist art

Resumo: A arte está composta por uma série de discursos de identidade que têm diferentes eixos para disparar reflexões. Se desenvolverão algumas miradas e casos para mostrar como se vinculam o contexto de aparecimento da obra e o identitário em um mundo globalizado.

Palavras chave: identidade – relato – arte militante

(*) **Manuel Carballo**. Licenciado en comunicación Social (UNR - Universidad Nacional de Rosario, 2001). Se encuentra cursando estudios de posgrado en Ciencias Sociales en la UBA.

Propuesta pedagógica-didáctica basada en la teoría de las Inteligencias Múltiples.

Fecha de recepción: agosto 2014
Fecha de aceptación: noviembre 2014
Versión final: marzo 2015

Marcela A. Carrivale (*) y Marta Duluc (**)

Resumen: Este trabajo se centra en el desarrollo de una estrategia basada en las Inteligencias Múltiples (IM) descritas por Gardner (1998), para facilitar el aprendizaje del Modelo Atómico, en alumnos de segundo año de una escuela secundaria de la Ciudad Santo Tomé. Para fomentar las IM se utilizaron juegos didácticos distribuidos en Grupos de Aprendizaje Cooperativo, y el Aprendizaje basado en problemas como recursos pedagógicos. El grupo experimental logró favorecer el aprendizaje del Modelo Atómico, apelando a la creación de un aula donde los alumnos encontraron nuevos métodos de acceso al conocimiento y la oportunidad de aprender desde sus puntos fuertes.