

Libros de **Cátedra**

Escribir para las artes

La producción crítica de textos en las artes visuales,
audiovisuales y multimediales

Mariela Alonso y Ely V. di Croce (coordinadoras)

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

ESCRIBIR PARA LAS ARTES

LA PRODUCCIÓN CRÍTICA DE TEXTOS EN LAS ARTES VISUALES,
AUDIOVISUALES Y MULTIMEDIALES

Mariela Alonso
Ely V. di Croce
(coordinadoras)

Facultad de Bellas Artes



A nuestros compañeros, docentes y estudiantes.

*Gracias a ellos nos es posible,
desde hace ya once años,
Escribir para las Artes.*

Índice

Presentación	
Mariela Alonso y Ely V. di Croce	5
Prólogo	
Daniel Sánchez	9
Introducción	
Investigar en y desde las Artes: producir textos críticos entre la <i>estética</i> y la <i>poética</i>	
María de los Ángeles De Rueda	10
El arte es la red. Una introducción al arte de red a través de la teoría del hipertexto	
Laura H. Molina y Julia E. Lasarte	14
Una aproximación a la práctica de la argumentación	
Eugenia Pascual	26
La producción de textos y la investigación en arte	
Ely V. di Croce y Sol Massera	31
El proyecto como herramienta de transformación	
Mariela Alonso, Gerardo Sánchez, Carlos Uncal y Rocío Sosa (colaboradora)	39
Aplicaciones del análisis de los discursos sociales	
I. Presentación	
Mariela Alonso	53
II. Doña Cecilia y otros casos de la cultura visual	
Marina Féliz y Natalia Matewecki	55
Géneros	
Enrique Oyhandy y Gerardo Sánchez	60
Los autores	68

Presentación

Mariela Alonso y Ely V. di Croce

La formación superior del estudiante universitario en relación con el análisis, la comprensión y la producción de textos resulta fundamental, tanto para su etapa de formación como para su posterior trabajo como profesional, y en ese sentido, es destacable que sea la propia institución la que proporcione las herramientas necesarias para su desarrollo a través de las materias de cursada obligatoria que conforman los planes de estudio. *Escribir para las Artes* surgió como respuesta a la convocatoria de la colección Libros de Cátedra con la idea de reunir en un libro algunos escritos sobre los contenidos abordados en la asignatura "Producción de Textos" (FBA-UNLP), con el fin de ponerlos a disposición de los alumnos y así complementar la bibliografía teórica que se aborda durante las clases. "Producción de Textos para las Artes", como nos gusta llamar a nuestra propuesta de cátedra, comenzó mucho antes.

En el año 2003, se realizó en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP un encuentro abierto para diagnosticar la situación en la que se encontraban los alumnos respecto de la producción de textos académicos. Considerando dicha producción como uno de los aspectos fundamentales de su formación, nos pareció fundamental conocer cuál era su grado de competencia en el área y qué imagen tenían sobre sus propias producciones. El objetivo del encuentro era diagnosticar las necesidades en la formación de los estudiantes respecto de la producción de textos académicos, y ofrecerles una instancia concreta de aproximación a las nociones y procesos básicos de escritura académica. El eje del encuentro fue el desarrollo del concepto de escritura en tanto proceso de reescritura permanente, y la presentación de las tres instancias básicas en la escritura académica: planificación, textualización y evaluación. El encuentro comenzó con la exposición de algunos problemas y, mediante el análisis de ejemplos específicos, se plantearon los puntos básicos del proceso de escritura. A continuación, se invitó a los asistentes a realizar una puesta en común de sus opiniones y a comentar sus propias necesidades a la hora de escribir. Finalmente, y a modo de cierre, los asistentes respondieron una encuesta que permitió relevar cuál era su interés real en el tema, si les parecía necesaria una profundización, y cuáles eran sus propuestas y demandas.

Como el encuentro resultó de interés para los asistentes, se presentó ante el Consejo Académico de la Facultad de Bellas Artes un proyecto de Taller, dirigido a alumnos y graduados universitarios de toda la UNLP, basado en el análisis de los problemas de expresión más frecuentes y en la presentación de géneros textuales como el debate, el informe, la tesis, etc. El proyecto fue aprobado y, entre 2003 y 2005, la Prof. Mariela Alonso dictó *ad honorem* el "Taller de Producción de Textos Académicos", con certificados para los alumnos participantes otorgados por la Secretaría de Asuntos Estudiantiles y la División de Materias

Interdepartamentales (hoy Departamento de Estudios Históricos y Sociales). Esa experiencia permitió evaluar la necesidad e interés de los alumnos en formarse en esta disciplina.

El desafío del Taller era trabajar sin estar ligado a ningún producto en particular, sino principalmente a la adquisición de conceptos y procedimientos que permitieran al alumno identificar problemas textuales y desarrollar criterios de trabajo. Los núcleos conceptuales en los que se basó la propuesta fueron los mismos durante los tres años en los que se dictó el Taller, lo que varió fue la ejercitación y los ejemplos, que se adaptaron cada vez a cada grupo. Los contenidos se organizaron en dos bloques. En el primer bloque, se trabajó la escritura como proceso y se presentaron algunas bases del trabajo de investigación, como los criterios básicos de elección del tema, búsqueda bibliográfica y selección del marco teórico. Luego, se trabajó directamente la producción textual, en particular la formulación de hipótesis, la elaboración de planes de trabajo y las estrategias y recursos básicos en la escritura académica: selección de narrador, tiempos y modos verbales, campo léxico, progresión temática, recursos argumentativos, uso de citas, etc. Finalmente, se dieron algunas herramientas para hacer una autoevaluación del proceso de escritura, vinculadas a la lectura crítica, la revisión y la corrección textual. En el segundo bloque, se abordaron problemas específicos de diversos géneros textuales, tales como el resumen, la respuesta de parcial, la planificación de exposiciones orales, etc. Además, se trabajó en la identificación de problemas textuales, en particular los relativos a la titulación, la ampliación y reducción de textos, las transformaciones de estructura y de significado. Finalmente, se hizo hincapié en el desarrollo de criterios de trabajo y en la elaboración de instrumentos de evaluación específicos para el estudio de temas relativos al problema de la escritura, y se abordó directamente la planificación, producción y evaluación de textos académicos específicos, como monografías, reseñas, informes, tesinas, ensayos y críticas.

Cada encuentro del Taller giró en torno a la discusión y comentario de un tema relacionado con la escritura, previamente anunciado por el docente. Dicha discusión buscaba motivar a los asistentes, para promover que ellos mismos resolvieran los problemas que presentaban las actividades de escritura. Como trabajo final, se propuso el desarrollo de una breve investigación individual, que partiera de la defensa de una tesis a cargo de cada asistente, en la que aplicarían los contenidos abordados durante el Taller. En algunos casos, el trabajo final resultó ser un texto diferente. Por ejemplo, una alumna de la carrera de Comunicación Audiovisual presentó una crítica de cine. El texto corregido, titulado “Las cinco obstrucciones / Jørgen Leth - Lars Von Trier/ 2003” salió publicado en el primer número de *Arkadin*, revista de estudios sobre cine y artes audiovisuales de la FBA, UNLP. Otra alumna presentó el estado de la cuestión de su trabajo de tesis para la licenciatura. Es decir, el Taller se transformó en un espacio de consulta para alumnos y graduados.

En 2006, la modificación de los planes de estudio, basada en una mayor articulación de contenidos y asignaturas, y la definición de un perfil crítico cuyo anclaje en el mundo contemporáneo resignificara la producción y las categorías disciplinares tradicionales, permitió la creación de un espacio curricular para esta disciplina. Así nació la cátedra de Producción de Textos, que procuró y procura ser una materia pensada desde y para las carreras de arte de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, y tiene como principal objetivo ofrecer algunas herramientas básicas que permitan a los alumnos iniciarse en las particularidades que caracterizan la textualidad puesta al servicio de las disciplinas artísticas.

La clave de nuestra propuesta se sostiene en un equipo interdisciplinario de trabajo, compuesto por Profesores en Letras, en Comunicación Social, en Historia del Arte, Plástica y Música. Cada uno aporta desde su formación específica, su visión particular de los temas y de la experiencia en el aula. Es muy interesante ver cómo un docente de Historia del Arte o de Música, por ejemplo, aborda la enseñanza de contenidos que, en otros niveles del sistema educativo, se consideran específicos del área de Lengua, ya que de este modo no sólo la enseñanza se ve enriquecida sino que la percepción de ese contenido por parte del alumno es diferente. Gracias a eso, en esta materia, la producción textual se aborda desde un enfoque que entiende la multi e interdisciplina como base del trabajo académico, y que entiende que el de “texto” es un concepto en reelaboración y ampliación permanente, que abarca las huellas de quien lo produce, el receptor previsto y el contexto en que se realiza. Las diversas actividades centradas en el análisis, la comprensión y la producción de textos escritos y orales contemplan la complejidad propia de este proceso, orientan la planificación y la textualización, e introducen técnicas de revisión y evaluación autónoma. La dinámica de trabajos se basa en la práctica: los alumnos analizan, comprenden y producen textos, dan a leer sus escritos y reciben la respuesta del docente y de sus pares.

Por lo general, las clases se organizan a partir de un análisis grupal, el desarrollo de un trabajo individual y una puesta en común, en la que se comentan los resultados obtenidos. Además, todos los trabajos tienen reescrituras que permiten tanto reflexionar sobre la propia práctica y el proceso de trabajo, como enriquecer el producto final y afianzar las estrategias de autocorrección. Por otra parte, como saber instrumental, la reflexión sistemática y motivada sobre la lengua escrita en general, y sobre los diversos soportes de la textualidad en particular, permite lograr una toma de conciencia acerca del valor fundamental de lenguaje como medio de apropiación y representación del conocimiento. Finalmente, el hecho de que la asignatura esté destinada a alumnos de diferentes carreras exige un enfoque multidisciplinario. En este sentido, la selección y jerarquización de contenidos priorizan el enfoque comunicacional y la proyección del concepto de “textualidad” mediante el trabajo con diferentes tipos textuales, géneros discursivos, soportes, lenguajes, estrategias, etc., propios de la esfera académica. En esto la propuesta sigue a Bajtín cuando plantea que

el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. [...] Cada esfera de uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos. Los conjuntos de enunciados que se constituyen en géneros discursivos, reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas (de la praxis humana) no sólo por su contenido (temático) y su estilo verbal, o sea por la selección de recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración.¹

De modo que, para que exista un género discursivo es necesario que, en una esfera determinada de uso de la lengua, sea posible distinguir conjuntos de enunciados que reflejen las condiciones específicas y el objeto de esa esfera y que presenten a su vez recurrencias temáticas, estilísticas y compositivas. Entonces, y siguiendo a Bajtín, la materia Producción de Textos aborda el análisis crítico, la comprensión, la producción y revisión de textos que se inscriben en los géneros propios de las carreras de artes visuales,

¹ Bajtín, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, p. 248.

audiovisuales y multimediales, como la elaboración de proyectos de investigación, proyectos culturales y de extensión, de guiones curatoriales, informes, críticas de arte, entre otros, a través del análisis de las necesidades comunicacionales de los artistas de distintas áreas, en su relación con los medios de comunicación y con el público, mediante la adquisición de conceptos y procedimientos que entran en juego durante la producción textual, a fin de transformar al sujeto que escribe en un sujeto crítico, activo en el proceso de aprendizaje, que se piensa como potencial productor, investigador y gestor cultural. Es decir, la escritura como práctica permanente permite también redefinir el rol de quien la ejerce.

Hemos intentado volcar el resultado de todo el camino recorrido hasta aquí en *Escribir para las Artes*. Los autores, docentes investigadores de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y del Departamento de Artes Audiovisuales de la UNA, profundizan en cada tema y develan un área de conocimiento no siempre definida, asociada a la producción artística, que requiere una textualidad determinada. Esto es, todos los que participamos de esta propuesta creemos que hay una especificidad en el campo de la investigación y producción del arte que se proyecta sobre la textualidad, por lo que es necesario conocer y profundizar en metodologías y géneros específicos que están en permanente revisión. No ofrecemos aquí instructivos ni trabajamos problemas de enseñanza de la lengua, sino que ponemos a disposición de los lectores investigaciones que problematizan nociones teóricas fundamentales y ayudan a ampliar el abanico de opciones de nuestros estudiantes.

Prólogo

Daniel Sánchez

Corría el año 2005 y la Facultad de Bellas Artes (UNLP) comenzaba un proceso de actualización de planes de estudio que intentaba insertar la formación de grado en el marco de las demandas de conocimiento del siglo XXI. En ese entonces me tocó estar a cargo del hoy Departamento de Estudios Históricos y Sociales, que en ese tiempo todavía tenía el nombre de Interdepartamentales.

Unos años antes Mariela había propuesto llevar adelante, como modelo piloto, un Curso de Capacitación sobre producción de textos. Generosa como siempre, sólo habló de proyectos. Para sorpresa mía, que ya en esos años había aprendido a ser escéptico sobre los cursos no curriculares, si además no convocaban a personajes mediáticos o de imagen famosa, la convocatoria fue exitosísima.

Corroboró una necesidad presente en el estudiantado y recientes egresados, la de tener una asignatura que les diera herramientas para construir sentido desde distintos soportes o estructuras discursivas: oral, escrita, visual, audio-visual y multimedial, y que además esas herramientas se articularan en un esquema proyectivo, que implica un modo de construir y transferir conocimiento no repetitivo sino constructivo y por lo tanto creativo.

La propuesta fue en línea con lo que las autoridades de la Facultad querían incorporar entonces en los nuevos planes de estudios y por tanto la asignatura se integró a la currícula de todos los planes que se reformaron.

Allí mismo comenzó un debate, que sospecho sigue hasta la actualidad, respecto de la pertinencia o no de incorporar asignaturas de tipo operativas en la enseñanza universitaria de grado. La crisis de la enseñanza media, sumada a visiones en mi opinión anquilosadas de la enseñanza universitaria de grado, la imagen -en mi opinión errónea- de que este tipo de asignaturas vienen a suplir falencias de la enseñanza media y que no son propias de la universidad, se instalan en un paradigma educativo que ubica a las denominadas materias “teóricas” del campo de enseñanza de las artes en el mundo diletante, lejos de la operatividad en la construcción de habilidades para una actividad profesional y concreta, como es hoy el mundo de la producción de contenidos y sentidos, en esto que Brea denominó en el 2003 “capitalismo cultural”.

Si algún lector distraído o formateado en el modelo del proceso educativo repetitivo, que valora sólo la memoria enmarcada en un saber enciclopédico, mantiene la idea de que este tipo de asignaturas reafirman la mecánica enseñanza de la lecto-escritura y cierto análisis de un modelo de “comprensión de textos”, construido de modo mecanicista en el marco del paradigma de la más anquilosada enseñanza media, lo invito a leer el libro. Allí verá un formidable equipo de investigadores que trabajan la importantísima tarea de enseñar a conocer y articular de modo interdisciplinar, la construcción de enunciados de sentidos coherentes desde las múltiples manifestaciones presentes: oral, escrita, visual, audio-visual y multimedial.

INTRODUCCIÓN

Investigar en y desde las Artes: producir textos críticos entre la *estética* y la *poética*

María de los Ángeles De Rueda

*Pero los conceptos no están fijos sino que viajan
entre disciplinas, entre estudiosos y estudiosas
individuales, entre períodos históricos y entre
comunidades académicas geográficamente dispersas*

MIEKE BAL, CONCEPTOS VIAJEROS EN LAS
HUMANIDADES²

La investigación en Artes y desde las Artes (ya sea la reflexión crítica a través de las prácticas artísticas o a partir de la teoría e historia del arte, en el lugar de la producción o finalmente desde las múltiples recepciones) tiene una extensa y heterogénea trayectoria, diversificada en disciplinas y conceptos viajeros y mutantes, en relatos propios y ajenos, en metarrelatos que han entrado en la modernidad en colisión con el saber científico y el saber narrativo. La idea de conceptos migrantes abarca la transitoriedad y el flujo de los saberes en el mundo contemporáneo, como también la posibilidad de usar en sentido figurado términos provenientes de otras áreas del conocimiento, y además prestar a otras esferas los términos propios. ¿Especificidad de las investigaciones en artes o saberes difusos? La pregunta es una constante que no se puede responderse sin poner la cuestión en un callejón sin salida. El uso de conceptos migrantes o viajeros pone énfasis en los lugares intersticiales de la producción de conocimiento desde y sobre las artes y en el desplazamiento de un campo a otro de las disciplinas, y si además a esto le agregamos la transitoriedad, incorporamos el tiempo, la fugacidad y el instante de la condición contemporánea, como también la precariedad de las formas de producción y circulación de los saberes y las prácticas en las instituciones en nuestro territorio. Los términos que pueden extrapolarse, como "hibridación" o "radicante"³ (que se utilizan para caracterizar algunos rasgos del arte contemporáneo), muestran cómo la intersubjetividad, las representaciones y las visibilidades del lenguaje generan estructuras de reconocimiento. Se puede relacionar esta idea con la caracterización del momento poscolonial, en el que los modelos parciales,

² Bal, M., "Conceptos Viajeros en las Humanidades", *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, N° 3, 2006, pp. 28-77.

³ Bourriaud, N. (2009). *Radicante*, Buenos Aires: AH.

llamados débiles o blandos por las ciencias duras, alteran el imaginario del paradigma modernotardomoderno.

En el siglo XXI, con relatos parciales, el arte se vuelve post-autónomo en un mundo que no sabe qué hacer con la insignificancia (García Canclini, 2010)⁴. Tal vez las respuestas no surjan del modelo de campo artístico, sino de lo que le está ocurriendo al interceptarse con otros y volverse post-autónomo. En su situación post-vanguardista, el Arte deja de ser el espacio de circulación exclusiva de las imágenes estéticas que, impulsadas por los media, se extienden a otros ámbitos no institucionalizados como artísticos. En tal sentido, si la utopía vanguardista no se ha podido concretar como praxis artística no escindida en el seno de las mismas vanguardias, en la ilusión de fundirse en la vida cotidiana, paradójicamente la heterotopía contemporánea sí lo ha logrado. A través de una estetización generalizada de la cultura resuelta en los medios masivos y nuevos medios, en la cultura visual, en el pliegue y despliegue de las imágenes que nos envuelven o en los proyectos colaborativos críticos se puede focalizar alguna respuesta. La praxis artística recorre lo extradisciplinar, las prácticas de escritura desde el arte van desandando este camino.

Creo que lo que no hay que perder de vista es la perspectiva de trabajo, el cómo y desde dónde abordar el objeto de estudio, tener en cuenta que las metodologías son diversas. Es fundamental elaborar materiales y difundirlos en el grado en pos de la creación de umbrales teóricos en las disciplinas artísticas, en lo interdisciplinar de los estudios visuales y en las transdisciplinas humanas y sociales. La producción y circulación social de imágenes en las redes establece un nuevo estatuto perceptivo-cognitivo y llama a la creación de nuevos enfoques. Los pasajes entre imágenes, entre conceptos y entre categorías instalan la necesidad de un desbordamiento de los límites a la hora de intentar definir y clasificar un objeto artístico en permanente expansión. Nuevos soportes y dispositivos se implican no sólo en la producción y circulación de la cultura visual, sino también en las prácticas de archivo y documentación de sus obras. Las investigaciones tienen que abordar temáticas y metodologías que revisen, en forma permanente, los enfoques canónicos de la Historia del Arte, en pos de una perspectiva crítica y dinámica que integre el estudio de la cultura visual, de las representaciones, de las visibilidades, de los desplazamientos del fenómeno artístico y de las miradas posibles.

Así, por ejemplo, la tarea de la Teoría y la Historia del Arte es, fundamentalmente, la del montaje y el desmontaje de objetos y de valoraciones en el espacio y en el tiempo; el investigador en arte tiene que generar una metodología comparativa para poner en relación imágenes opuestas y extraer de la diversidad de objetos artísticos algunos rasgos provisorios que puedan dar cuenta del estado del objeto. El trabajo analítico se tiene que someter al cruce disciplinar, a las prácticas críticas divergentes y convergentes. Es necesario desarticular las narrativas maestras, el paradigma dominante y unidireccional para ver el detalle, el resto, la ruina, el intersticio del lenguaje; desarrollar abductivamente⁵ nuevos agrupamientos, conjeturas, correspondencias, concomitancias y analogías azarosas, diversas.

Como el sentido del arte siempre es producido a través de la relación entre los procesos de producción, circulación y recepción de la obra, no es una dimensión fija o estable sino que se construye en la legitimación de la cultura, en un horizonte simbólico y social determinado, en los modos de lectura e interpelación en la sociedad. Frente a las lecturas dominantes, cada aproximación conjetural, cada investigación augura un nuevo sentido, una nueva mirada, una otra perspectiva de estudio. Alumbrando

⁴ García Canclini, N, (2010). *La sociedad sin relato*, Buenos Aires: Katz.

⁵ Sobre el pensamiento y método abductivo cfr. Eco, U.(1998). *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen.

estos aspectos Boris Groys (2014:10) considera una tensión entre la estética y la poética como aproximación a las artes contemporáneas:

La actitud estética es la actitud del espectador. En tanto tradición filosófica y disciplina universitaria, la estética se vincula al arte y lo concibe desde la perspectiva del espectador, del consumidor de arte, que le exige al arte la así llamada experiencia estética. Al menos desde Kant, sabemos que la experiencia estética puede ser una experiencia de lo bello o de lo sublime. Puede ser una experiencia del placer sensual. Pero también puede ser una experiencia "anti-estética" del displacer (...)⁶

La experiencia estética ha sido generada en la modernidad por los artistas, dentro de un campo dominado por narrativas desarrolladas al interior de la Institución Arte, es decir la producción de placer y displacer fue mediada por las lecturas interpretativas de observadores calificados. Siguiendo al autor antes citado, en el siglo XIX los artistas eran minoría y los espectadores mayoría. Así con el cambio epistémico moderno surgen las disciplinas que hablan del arte, la estética, la crítica y la historia del arte. La dicotomía artista- espectadores colapsa definitivamente en el siglo XX y las consecuencias de la autonomía artística respecto de otras esferas de la producción han sido múltiples. Entre ellas, la pérdida de relevancia social de la actividad estética y la necesidad contemporánea de implicar la dimensión política en la producción artística en la medida que se trata de decisiones responsables. El arte de la contemporaneidad no puede ser sólo analizado en términos de consumos culturales o expectación hermenéutica, se vuelve fundamental recuperar la perspectiva poética, en la medida en que la *poiesis* tiene una tradición vasta en los albores de la modernidad, en el mundo antiguo y a partir de la experiencia del artista moderno, quien escribe, teoriza, publica aforismos, tratados, manifiestos. El modelo de artista- teórico, creador de narrativas públicas merece ser valorizado en las investigaciones en y desde el arte y en los espacios académicos que fomenten la promoción del conocimiento.

Esta breve exposición de ideas propias, y prestadas, en todos los casos de investigadores sobre las artes, desde prácticas estético-poéticas, en el sentido antes señalado, sirve para enmarcar los textos que se articulan en este libro de cátedra, fruto de la experiencia de docentes de la cátedra de Producción de Textos, investigadores sobre artes desde el arte, que piensan en convergencias y desplazamientos de las producciones y de sus lecturas contemporáneas. Así, Laura Molina y Julia Lasarte trabajan la idea de que el arte es la red, señalando que las nuevas teorías hablan de 'arte en la red' desde un punto de vista ampliado, en el sentido de que la nueva estética del siglo XXI es ya digital. Eugenia Pascual por su parte con "Una aproximación a la práctica de la argumentación" busca analizar el vínculo entre el texto argumentativo y las prácticas textuales en relación al Arte. Las profesoras Ely V. di Croce y Sol Massera en "La producción de textos y la investigación en arte" indagan las diferentes maneras en que se ha abordado la problemática de la investigación vinculada con las diversas disciplinas artísticas. En "El proyecto como herramienta de transformación" los autores Mariela Alonso, Gerardo Sánchez y Carlos Uncal explican qué es un proyecto, cómo se pueden presentar diferentes géneros de escritura sobre arte e investigación, cómo marca profundamente un posicionamiento ideológico en tanto se propone a sí mismo como instrumento de intervención de la realidad y procura transformarla de algún modo específico. En relación a la educación

⁶ Groys, B. (2014). *Volverse público, las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires: Caja Negra.

artística, las prácticas contemporáneas y los análisis de los fenómenos estéticos en la actualidad, la noción de proyecto interviene en cuestiones centrales vinculadas a técnicas y procedimientos de producción y gestión. En el capítulo "Doña Cecilia y otros casos de la cultura visual", Marina Féliz y Natalia Matewecki revisan el caso de la restauración fallida del *Ecce homo* de Borja considerando la perspectiva interdisciplinar de los estudios visuales para abordar los objetos de la praxis artísticas. Y finalmente, Enrique Oyhandy y Gerardo Sánchez aportan en "Géneros" un estudio de las imágenes en movimiento y las grandes transformaciones en las formas de producción, distribución y exhibición de las obras audiovisuales en la actualidad, a partir de las nuevas tecnologías. Estas definen nuevos dispositivos, nuevas formas de exhibición y de expectación. Los géneros constituyen una instancia mediadora entre lo textual y lo social.

EL ARTE ES LA RED

Una introducción al arte de red a través de la teoría del hipertexto

Laura Molina y Julia Lasarte

Desde la década del ochenta varias publicaciones han estudiado la temática del arte digital. Los enfoques de estudio de estas publicaciones son diversos y las conclusiones heterogéneas. Algunas teorías consideran que el arte digital es una simple extensión del arte de élite a la manera moderna o burguesa; otras, que esta rama del arte contemporáneo no sólo no es una extensión de lo moderno, sino que se emplaza en un mundo completamente distinto, con agentes diferentes, llamados “nativos digitales”.

En este capítulo analizaremos una mirada sobre el arte digital y la actual estética de redes. A partir de las teorías de hipertexto, de lo virtual, de nativo digital y del concepto de interacción; cruzando las miradas de Landow, Verón, Cilleruelo, Lévy, Giannetti, Prensky y Vilches, intentaremos dar una introducción al concepto de arte de red.

Hipertexto

Antes de abocarnos a la temática del arte de red, es necesario introducir un concepto que está en la base de toda manifestación en red: el hipertexto. En la actualidad, el concepto de *hipertexto* es utilizado muy frecuentemente en diversas áreas, pero aquí nos proponemos problematizar cuán diferente es la forma de interactuar con el hipertexto a aquella de un texto tradicional.

En una definición básica de diccionario encontramos que *hipertexto* se define como un conjunto de segmentos de sentido que se conectan entre sí mediante nexos. Complejizaremos esta definición con los enfoques de Roland Barthes, Eliseo Verón y Michel Foucault. Pero para continuar definiendo hipertexto, es importante precisar qué es lo que entendemos por texto. Desde nuestro punto de vista debemos entender al texto en su concepción más amplia: como una unidad comunicativa, como una unidad de sentido, o en palabras de Lévy: “como discurso elaborado o propósito deliberado” (Lévy, 1999: 27). *Texto* es un concepto en reelaboración y ampliación permanente y que admite no sólo lexias o elementos discursivos, sino imágenes, música, obras de arte, edificios, aulas, videos. Es decir que también una obra de arte puede ser “leída”.

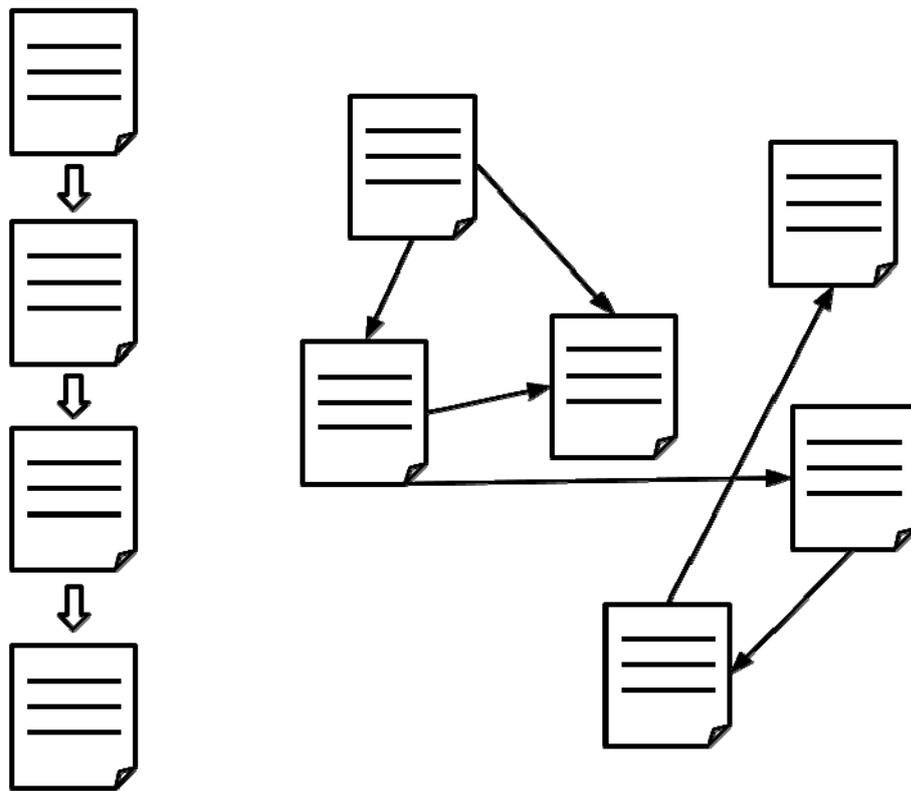
Para Barthes, (citado por George Landow en su libro *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*) el hipertexto se define como:

un texto compuesto de bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidos en múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos como *nexo, nodo, red, trama y trayecto* (Landow, 1995: 14).

Es decir que Barthes se refiere al hipertexto en red, al hipertexto como hipervínculo, como enlace entre elementos digitales. Así, Barthes lo piensa desde la producción, quiere decir que, desde su concepción, el hipertexto es virtual, digital, y fue pensado para su consumo en el mundo electrónico. En esta misma línea, Christian Vandendorpe afirma que el hipertexto difiere radicalmente del libro en el hecho de que permite proponer secuencias animadas, “activando” la pasividad del lector. Para este autor, el texto narrativo tradicional está construido para ser recorrido linealmente -y en su totalidad- en función de la palabra “fin” (incluso en obras no fundamentalmente lineales como *Rayuela*). Sin embargo, se navega por un hipertexto cliqueando sobre hiperpalabras (o íconos, es decir, sencillamente: hipervínculos) que sirven de “puntos de anclaje a enlaces con datos situados en otra parte sobre la misma página o sobre otra: textos, imágenes, clips visuales o sonoros; dando así al lector la posibilidad de reorganizar la masa de información en función de sus necesidades” (Vandendorpe, 2003: 173, 177 y 178).

Por otro lado, Verón, en *Esto no es un libro*, piensa al concepto de hipertexto desde su *recepción*, considerando que aún el libro más tradicional contiene una estructura hipertextual, y una biblioteca es el hipertexto por antonomasia. Un escrito siempre lleva a otro escrito, es decir que todo libro es deconstruido por su lector y se puede ramificar en otros libros. Así, para Verón, la lectura es un acto hipertextual (Verón, 1999: 11-27). Michel Foucault, asimismo, concibe al texto tradicional en forma de redes y nexos. En *La Arqueología del saber*, afirma que las fronteras de un libro nunca estarán claramente definidas, ya que se encuentra atrapado en un sistema de referencias a otros libros, otros textos, otras frases, en una *red de referencias* (Foucault, 1979: 37 y ss.).

Ya sea a partir de las miradas de Barthes, de Verón o de Foucault, observamos que se busca romper con la idea de linealidad temporal y recorrido guiado. La lectura hipertextual es rizomática, multisequencial, azarosa, indeterminada, con múltiples posibilidades de cortes y conexiones y es, básicamente, abierta (Deleuze y Guattari, 2004: 9 y ss.). A partir de este enfoque, se entiende a internet en su totalidad como un hipertexto, en el que no hay comienzo ni final, sino un punto de partida (por ejemplo Google) que nos puede llevar por diversas rutas a distintos sitios, de forma fortuita. Esta característica es la razón por la cual Landow sugiere que, en un hipertexto, “el lector no queda encerrado dentro de ninguna organización o jerarquía” (Landow, 1995: 25).



TEXTO TRADICIONAL

HIPERTEXTO

Figura 1. Gráfico comparativo entre el texto tradicional y el hipertexto.

José Luis Brea en *El tercer umbral* llega a hablar de “democraticidad” de los procesos de distribución de la información en el mundo digital. Él afirma que internet modela una nueva economía y que los proyectos de software libre o de *copyleft* empoderan al usuario, al ciudadano común. Para Brea, en la actualidad, una economía de distribución es suplida por otra de producción (Brea, 2003: 18) y este cambio es revolucionario.

Por el contrario, Lorenzo Vilches en su escrito “¿Es posible una estética de las tecnologías de la comunicación?” aduce que nosotros hacemos la red tanto como ella nos hace a nosotros. Él sostiene que -en línea- no hay experiencia de serendipia, ya que todo está pre-programado y pre-planificado por alguien (Vilches, 2010: 117). Las ideas de este autor relativizan la democratización y horizontalidad de poder que provee internet al ciudadano común, diciendo que si éramos estúpidos usuarios de los medios tradicionales, seremos estúpidos usuarios de las redes. Por su parte, Umberto Eco afirma a su vez que “la computadora no es una máquina inteligente que ayuda a las personas estúpidas, sino una máquina estúpida que sólo funciona en manos de personas inteligentes” (Eco en Scolari: 2016). Algo similar observa Alejandro Piscitelli al afirmar que las máquinas no son los elementos virtuosos en la ecuación. Las máquinas puede funcionar tanto como cáncer o como prótesis, será el usuario de la máquina quien incline la balanza (Piscitelli, 1990: 91).

Así, cuando hablamos de hipertexto en estos contextos teóricos, buscamos complejizar la idea de texto, tomándola en su versión ampliada; la idea de lector, que pasa a ser usuario y muchas veces coautor; y por eso cambia también la idea de autor, cuya aura sagrada se va difuminando en pos de una creación colectiva. En definitiva, el concepto de hipertexto es relevante no porque es digital, sino porque redefine el concepto de texto, y por lo tanto el de autor, de lector y de lectura.

Nativo digital o bárbaro

Marc Prensky en el mundo anglosajón y Michel Serres en el mundo francófono, utilizan el término de nativos digitales, para referirse a las nuevas generaciones de niños y jóvenes, nacidos en las últimas décadas del siglo XX. Sostienen que estos nativos digitales piensan, entienden, conocen, interactúan, escriben y hablan de forma diferente, porque nacieron entre pantallas. Son los hijos de la publicidad, del videoclip, de los videojuegos, de internet y se adelantan incluso a las innovaciones generadas por la Generación X. En gran medida esta brecha se crea con el advenimiento del mundo de internet y estos nativos digitales han sabido ingresar y navegar cómodamente en esta gran tecnología del siglo XXI. Por primera vez en la historia estos nativos digitales se están introduciendo a/en los medios (la cultura, el mundo, la subjetividad) a través de lo digital y ya no a través del papel o de la imprenta (Piscitelli, 2006: 182).

Este grupo está formado por estos medios, por los de la industria cultural, pero principalmente por los digitales. Una investigación retomada por Piscitelli demuestra que esta aceleración en la capacidad de introyección de la novedad, de la interiorización de las pantallas y del consumo digital, está avanzando a una velocidad “pavorosa”, mientras que la Generación X aún se pregunta por qué falla la educación tal como está planteada (Piscitelli, 2006: 184). Sobre esto Serres explica que los nativos digitales:

habitan pues lo virtual. Las ciencias cognitivas muestran que el uso de internet, lectura o escritura de mensajes de texto, consultas a Wikipedia o Facebook, no excitan las mismas neuronas ni las mismas zonas corticales que el uso del libro, de la pizarra o del cuaderno. Ellos pueden manipular mucha información a la vez. Ellos no conocen ni se integran ni sintetizan como sus ascendientes. Ellos no tienen más la misma cabeza (Serres, 2011: 3).

Las características personales por las que se destacan estos nativos son: el multitasking y la inteligencia / creación colaborativa (con sus pares en red). Prefieren la enseñanza por lo visual y lo lúdico, demandan información ágil e inmediatamente (lo que se relaciona con una muy corta capacidad de concentración y una muy alta capacidad de aburrimiento) y finalmente: tienen una gran predilección por lo icónico, lo gráfico, lo visual, en detrimento del texto escrito (Prensky, 2001: 6). Esta última particularidad es estudiada por varios pensadores que presagian el triunfo de lo visual por sobre el logocentrismo, no como mero intercambio de roles, sino como un viraje generalizado, radical y global. Uno de estos pensadores es Keith Moxey, que en “Los estudios visuales y el giro icónico” critica los presupuestos del ‘giro lingüístico’ que suponen que primero viene la palabra y después la imagen. Moxey invierte la ecuación, para él, primero pensamos en imagen, y luego, si fuera el caso, en palabras; de eso se trata el giro hacia lo icónico. Así,

rechaza la arrogancia de los métodos que entierran a los objetos que nos rodean en cada vez más y más capas de discurso subjetivo. Él prefiere hablar de la mera presencia de las cosas como recurso suficiente, ya que sostiene que debemos tomar nota de lo que los objetos “dicen” antes de intentar forzarlos en patrones de significado (Moxey, 2008: 9). Ésta es la lógica que siguen los nativos digitales: primero la imagen, después las palabras.

Y este giro icónico por el que se destacan los nativos digitales tiene sus contras muy bien estudiadas. Josep Català en “La imagen y la representación de la complejidad”. La preeminencia de la imagen -que viene desde la masificación de la fotografía-, conlleva, muchas veces, una etiqueta o rótulo de *verdad* o al menos, de *verosimilitud*. Es así que al decir “una imagen vale más que mil palabras” estamos subrayando ese ideal o aura de verdad o verosimilitud que acompaña a la imagen. El fotoperiodismo continúa esta línea, si hay una fotografía que evidencia la crónica, enfatiza esa idea de verdad. Català sostiene que este pensamiento lleva a una idea de ‘transparencia’, de mimesis ilustrativa que la imagen nunca tuvo, ni siquiera la fotografía. Toda fotografía puede ser entendida como un editorial o una opinión en imagen; ya que siempre habrá punto de vista, un marco, una selección de encuadre, de luz, de coloración, etc., que despojan de neutralidad a la imagen. Para Català, la imagen nunca es transparente, sino opaca, compleja, oculta más de lo que evidencia, igual que un texto escrito. Pero el nativo digital, al manejarse permanentemente entre imágenes, está perdiendo ese poder de crítica y reflexión y ve -en general- a la imagen como ‘transparente’, como prueba natural de veracidad. Y esto sucede aún en una época en la que los nativos digitales o bárbaros tienen una vista muy aguzada para reconocer fotografías intervenidas con editores de imágenes, y para conocer la herramienta fotográfica a la perfección, a partir de la masificación de los celulares con cámara y el consiguiente conocimiento sobre puntos de vista, encuadres, filtros, etc.

Esta línea de pensamiento es continuada por Alessandro Baricco en *Los bárbaros, ensayos sobre la mutación*. A los que Prensky y Serres llaman nativos digitales -viendo pros y contras-, Baricco llama sencillamente *bárbaros*, viendo, más que nada, sus contras. El italiano habla de una mutación que termina en la barbarie, que golpea la sacralidad ilustrada, sustituyéndola con un consumo más laico. Para él, el cambio es más evidente en la manera de adquirir experiencias: el bárbaro prefiere la velocidad, la espectacularidad, la seducción, lo fácil y lo servil (Baricco, 2008: 22, 44 y 59). Los bárbaros:

tenían enfrente el modelo del burgués culto, inclinado sobre el libro, en la penumbra de un salón con las ventanas cerradas y las paredes acolchadas: lo sustituyeron, de un modo instintivo, por el surfista. Un especie de sensor que persigue el sentido allí donde se encuentra vivo sobre la superficie, y que sigue por todas partes de la geografía de lo existente, temiendo la profundidad como se teme a un precipicio que no llevaría a nada, salvo a la aniquilación del movimiento y, por tanto, de la vida (Baricco, 2008: 55).

Siguiendo esta descripción, el ilustrado culto y burgués (con el que se identifica Baricco) prefiere investigar verticalmente en las profundidades de las causas y del pasado, mientras que el bárbaro elige surfear curioseando horizontalmente por la superficie de varias cosas a la vez, priorizando la velocidad en lugar de la reflexión y las secuencias en lugar del análisis. El bárbaro logra un “desmantelamiento sistemático de todas las herramientas mentales que heredamos de la cultura decimonónica, romántica y burguesa” (Baricco, 2008: 82).

Arte de Red. Niveles de interacción

En este contexto, donde las nuevas tecnologías y los nuevos medios están redefiniendo el concepto de autor, de obra, de público y de texto, es también necesario redefinir el papel y la función del arte. En este punto cabe aclarar que en este trabajo nos centraremos en el denominado Net-Art o arte de red, no en cualquier manifestación artística meramente digital. Para comprender mejor la diferencia, distinguiremos el arte en red en dos grandes categorías: el Arte *en* la red y el Arte *de* la red.

Arte *en* la red es aquel que es transcodificado a un medio o soporte digital, pero cuya función, producción y recepción sigue perteneciendo a los modelos tradicionales. Ejemplos de esta categoría son los museos o galerías virtuales. Por otro lado, el Arte *de* la red es aquel que nace específicamente para la red y que, por ende, forma parte de lo que hemos definido como hipertexto. Particularmente, para el análisis de las manifestaciones artísticas de red, es importante destacar el concepto de *interactividad*. Entendiendo interactividad como “la capacidad del usuario de *crear acontecimientos*” (Vandendorpe, 2003: 165). En este punto nos valdremos de una división cualitativa cuando hablemos de interactividad: interacción reactiva e interacción dialógica (Waelder Laso, 2008: 55 y 56).

En el primer caso, hablamos de obras donde la *interacción* está basada en una respuesta específica ante una ejecución por parte del usuario. Un ejemplo de este tipo de interacción es la de operar un cajero automático: si bien el dispositivo responde a nuestros estímulos, es simplemente una reacción pre-pautada ante una serie de operaciones limitadas. Rafael Lozano-Hemmer dice en 1994 que el arte reactivo es “aquel que cambia con la presencia y actividad del público (...) es la obra la que aguarda a que el espectador haga algo, para entonces reaccionar de una forma u otra” (Lozano-Hemmer, 1994: 1).

Mientras tanto, las obras dialógicas son aquellas donde el usuario/espectador entabla una relación de diálogo con el sistema. Sus acciones se transforman en mensajes que el sistema contesta. La diferencia con lo anterior radica en que este diálogo, por su naturaleza, es diferente para cada persona y varía constantemente. Similar a éste es el concepto de Bettetini, que distingue la interacción (que describimos dialógica) de la interactividad (que describimos reactiva). Para él, la interacción es una “forma particular de acción social de los sujetos en sus relaciones con otros sujetos”, mientras que la interactividad es “la imitación de la interacción por parte de un sistema mecánico o electrónico, que contemple como su objetivo principal o colateral también la función de comunicación con un usuario (...) los media interactivos simulan precisa y exclusivamente interacciones comunicativas (...) en un diálogo hombre máquina” (Bettetini y Colombo, 1995: 16 y 17). En definitiva, los entornos verdaderamente interactivos son aquellos que no sólo son capaces de ofrecer una respuesta, sino que además también poseen la virtud de reflejar la conducta del espectador (Rockeby en Cilleruelo, 2000: 216).

Es por esta distinción que en este trabajo hemos elegido centrarnos justamente en el arte de la red. Por su cualidad hipertextual, el arte de la red tiende a ser verdaderamente interactivo y dialógico, no sólo reactivo. Así, tal como mencionamos en la sección de hipertexto, a través de esta interacción, se redefine el concepto de espectador, convirtiéndolo en usuario. Incluso, como asegura Timothy Druckrey:

existe una doble figura de espectador, uno activo y otro pasivo: mientras una persona interactúa en la obra, cabe la posibilidad de que otro desde fuera observe la escena. De

acuerdo a este punto de vista, podría afirmarse que en la obra interactiva cada espectador asume un doble papel: a la vez de partícipe se convierte en espectador (Cilleruelo, 2000: 215).

Como explica Giannetti, esta transformación de espectadores a usuarios requiere plantear un nuevo concepto de estructura de la obra. Implica “una ruptura con el sistema tradicional secuencial, una ruptura con la estructura definida y acabada de la obra de arte objetual” (Giannetti, 2004: 2).

Estudios de caso

Como se menciona más arriba, es justamente en el arte de la red, o el arte de internet donde podemos ver más claramente los nuevos paradigmas artísticos. El arte de internet produce una redefinición de la función del artista, que reside en encauzar la creatividad del espectador/autor en un proyecto global. Así, el artista es quien canaliza la creatividad colectiva, le da forma, ofreciendo las pautas que guiarán la intervención del espectador/creador. La responsabilidad del artista, en este caso, radica en plantear y comunicar al espectador las posibilidades de la obra (Cilleruelo, 2000: 154). Es esta cualidad la que lleva a Peter Weibel a afirmar: “este salto de un punto de vista externo y dominante a un punto de vista participativo interno (...) determina la naturaleza del arte electrónico. El arte electrónico desplaza al arte desde un estadio centrado en el objeto, a un estadio centrado y dirigido al contexto y al observador” (Weibel, 2001: 24).

En este sentido es que el arte contemporáneo de red redefine los paradigmas del arte tradicional de la misma manera que el hipertexto redefine los del texto tradicional. En el proceso artístico contemporáneo el arte es una experiencia totalizadora, de acción directa. El rol del artista pasa de ser un genio creador a un inventor o diseñador con una disposición propositiva. La obra se virtualiza, perdiendo importancia su materialidad y tomando valor como dispositivo. El público pasa de la experiencia artística tradicional de contemplación a la interacción permanente, pasa de ser un espectador a un coautor, un cocreador.

Estos conceptos pueden ser ejemplificados por infinidad de obras de internet. En este caso, nos interesa aplicarlos a dos obras: *Exquisite Forest*, de Chris Milk y Aaron Koblin y *Sensible 2.0, Ecosistema Textual*, de Proyecto Biopus.

Exquisite Forest es, esencialmente, un proyecto de animación online colectivo. Durante los años 2012-2014, visitantes al sitio <<http://www.exquisiteforest.com>> podían utilizar herramientas para crear una animación, resultando en una obra en constante evolución, creciendo y ramificándose como un bosque. Este proyecto, concebido por Milk y Koblin muestra claramente la redefinición de los conceptos mencionados más arriba. Estos autores proponen una plataforma, un punto de partida para la interacción de los usuarios, quienes co-crean la obra junto a ellos. Un análisis más profundo de esta obra puede encontrarse en el escrito “El cambio de paradigma del proceso artístico en el mundo contemporáneo” (Molina, 2013), pero es interesante tomarla como punto de partida para explorar *Sensible 2.0, Ecosistema Textual*.

Emiliano Causa, Tarcisio Pirotta y Matías Romero Costas, tres artistas que conforman Proyecto Biopus, un grupo platense que investiga sobre arte interactivo, crean *Sensible 2.0, Ecosistema Textual* en 2008 (<<http://www.biopus.com.ar/sensible2>>). Esta obra es una instalación multimedial interactiva en la que los

mensajes de textos enviados por el público desde sus celulares, se transforman en organismos virtuales, partes de un ecosistema mayor (figura 2). Cuando la instalación recibe el mensaje de texto, éste se transforma en una criatura que se mueve e interactúa dentro del ecosistema, comunicándose con otros mensajes de texto, creciendo y transformándose. A su vez, el público también puede interactuar con estos organismos a través de una pantalla sensible al tacto, que permite que la gente 'alimente' a las criaturas (figura 3). Una forma de interacción posible en la obra se da cuando dos de estas 'criaturas' contienen palabras comunes y entonces pueden vincularse y reproducirse. Cuando dos mensajes se reproducen, los emisores de los mensajes originales reciben, en sus celulares, los mensajes 'hijos' de esta reproducción.

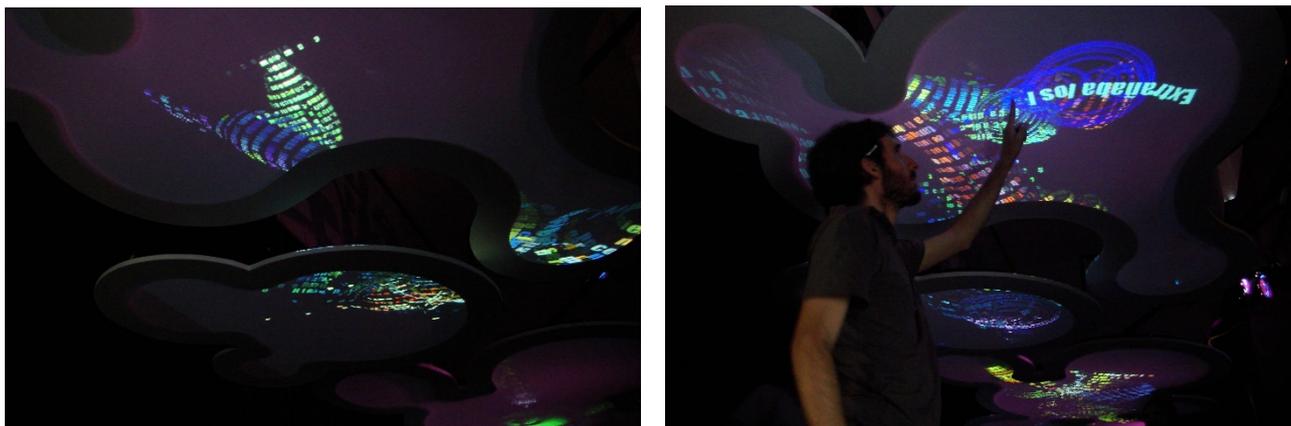


Figura 2. Entorno de *Sensible 2.0, Ecosistema Textual*, Proyecto Biopus, 2008. // Figura 3. *Sensible 2.0, Ecosistema Textual* en acción, Proyecto Biopus, 2008.

Exquisite Forest es una obra de internet, mientras que *Sensible 2.0, Ecosistema Textual* no lo es. Sin embargo, esta distinción empieza a parecer superflua en la actualidad, cuando es cada vez más difícil encontrar un aspecto de la sociedad y de la realidad que pueda considerarse exento de la influencia de internet. Estamos en la era de la *IoT* (Internet of Things): celulares en permanente conexión, pero también relojes, heladeras, microondas, autos. La experiencia de internet trasciende los límites del ordenador, para convertirse en parte de nuestra experiencia cotidiana, parte de la manera en que entendemos e interactuamos con el mundo. El primer ejemplo de esto, y quizás el más trascendente, es el teléfono celular, el primer objeto que convierte la internet, la conexión, en algo que llevamos siempre con nosotros, en lugar de algo contenido en momentos y lugares particulares.

Es justamente el celular el punto de partida de *Sensible 2.0, Ecosistema Textual*. En esta obra también podemos observar, claramente, los nuevos mecanismos del arte digital. Aquí, el grupo no construye una obra terminada, sino que tiene un papel propositivo. Los artistas proponen un proceso y plantean una herramienta (la tela sensible, los mensajes de texto) para que el usuario interactúe. El espectador, por su parte, es indudablemente un co-creador. Sin su participación, sin sus mensajes de texto y su interacción *in situ*, no existe obra en absoluto, sería meramente una herramienta, una posibilidad. La obra propuesta por los artistas y co-creada por los usuarios/espectadores es así, una obra abierta, un proceso más que un objeto.

Por otro lado, es evidente que esta obra propone una verdadera interacción. No es una obra reactiva, ya que el comportamiento de ésta no está pautado de antemano, sino que depende de lo que haga el usuario.

A la vez, no sólo el usuario se comunica con la obra a través de su celular, sino que la obra se comunica con él, estableciendo un diálogo. También, los usuarios pueden interactuar con la obra por fuera del sistema digital, interactuando con su soporte "físico", donde cada interacción táctil con la tela implica 'alimento' para sus 'animales'.

En el caso de *Exquisite Forest*, el público para el que se pensó la obra, se acerca al llamado nativo digital. Esta obra requiere conocimientos mínimos sobre edición de imagen y videos y sobre intercambio de datos en red, que un no iniciado en lo digital no podría resolver. Sin embargo, la obra de Biopus supera esta limitación al llevarla al "mundo exterior", democratizando la idea de público. Aquí, sólo se requiere saber manejar los mensajes de texto de un teléfono celular, pero ni siquiera se requiere eso para participar físicamente *in situ* con la tela sensible. Cualquier persona es invitada a participar y a jugar con la obra.

Finalmente, con *Exquisite Forest*, el concepto de interfaz se queda en su definición tradicional de conexión funcional entre el humano y la máquina, es decir que el punto de contacto es la pantalla de la computadora, en la cual el usuario carga sus ilustraciones o videos para crear sus animaciones propuestas, para interactuar con el sitio, y/o con las animaciones hechas por otros usuarios previamente. En cambio, en *Sensible 2.0, Ecosistema Textual*, el concepto de interfaz exige una ampliación. Como ya se dijo, esta obra no está basada en internet (no es de red), pero la lógica de la red se expande y en este caso, desborda por fuera de internet. Dice Weibel (2001: 25) que nuestros límites se expanden, porque los límites del mundo son los límites de nuestra interfaz, y el caso de esta obra es justamente la búsqueda de expandir los límites que nos encierran dentro de una computadora.

Por su parte, Priscila Arantes en "Ciberespacio y estética mediática: tiempo, espacio e interconexión" afirma que ahora somos parte de un sistema mayor y que, muchas veces, percibimos el mundo que nos rodea a través de la interfaz, más que a través de nuestros sentidos. Para ella, estas obras de arte no son una representación imitativa de la realidad, sino una capacidad comunicativa de flujos de información entre dominios, en una relación dinámica y relacional. Y ampliar la noción de interfaz permite cuestionar las fronteras rígidas entre determinados conceptos como: cerca/lejos, dentro/fuera, natural/artificial ya que, en las prácticas artísticas en los medios digitales, estos términos son todo el tiempo puestos a prueba (Arantes, 2004: 140). Y en el caso de *Sensible 2.0, Ecosistema Textual* esto se observa claramente, esta lógica de red sale de la computadora y se desborda al espacio real, por eso decimos que ahora, la obra de arte es la red.

Conclusiones

La mirada desilusionada o pesimista sobre esta época observa que internet, que había comenzado democratizando la información, la política y la experiencia, ahora se está cerrando sobre sí misma. Hossein Derakhshan, periodista y blogger iraní encarcelado entre 2008 y 2014 por su gobierno, se asombró de esto luego de su liberación. Él descubre entonces que los grandes sitios de internet se redirigen a sí mismos: hay un único buscador (Google) que sigue nuestras vidas a ritmo de algoritmos, que lo eligen todo por nosotros: "la montaña ha llegado a ti. Los algoritmos han recogido todo para vos. De acuerdo con lo que vos o tus amigos han leído o visto antes, predicen lo que le gustaría ver. Se siente muy bien no perder tiempo en la búsqueda de cosas interesantes en tantos sitios web" (Derakhshan, 2015). Otro ejemplo que el autor

menciona es Instagram -propiedad de Facebook- que no permite a sus usuarios realizar enlaces externos, para que la relación se mantenga endogámica: “muchas gente comienza su rutina diaria en línea en estos callejones sin salida de los medios sociales, y sus viajes terminan allí” (Derakhshan, 2015). Su solución es volver a dar el poder al hipertexto, porque una página plagada de hipervínculos, de enlaces externos, permite que se vuelvan puertas de entrada a una internet verdaderamente libre y variada.

Con sus aristas positivas y negativas, con una mirada apocalíptica o integrada, utópica o distópica, casi ningún estudio de la sociedad contemporánea puede evitar mencionar las mutaciones descritas en este capítulo. Nuestro sensorium se adapta (o no) a un nuevo espacio, reconstruyendo nuestra relación con el mundo. Vilches afirma incluso que:

internet no es mejor ni peor que los medios tradicionales de comunicación y está sujeta a las mismas determinaciones económicas, políticas y sociales, pero se trata de una nueva forma de configuración de la esfera de lo público y privado. Y en ese sentido, porque es un objeto que afecta directamente a los sistemas de representación simbólica del mundo, es también un objeto estético. Internet no es sólo un espacio económico -que lo es-, sino también un espacio de discursos acerca de la verdad, la libertad y la subjetividad tal como la hemos heredado (Vilches, 2010: 135).

Todo esto se da incluso teniendo en cuenta que, según un estudio difundido en enero de 2016, más de la mitad de la población mundial no accede a Internet, y en nuestro país, ese dato alcanza al 35% (Chadarevian, 2016). Mientras que en los países escandinavos se entiende a internet como un derecho ciudadano, similar al acceso al agua, por ejemplo; el resto del mundo que no tiene acceso a la red, replica la revolución digital con casi el mismo poder de impacto. Por lo que los cambios evidentes en la educación, en el arte y en la política se vuelven más interesantes: los países del tercer mundo que no están completamente conectados, no pueden acceder a votar masivamente un plebiscito o cambios sobre la constitución, como en el caso de Islandia; pero pueden denunciar actos de corrupción, de censura y pueden dar primicias, actos que unos años atrás sólo eran potestad de las industrias culturales. Al respecto, Virginia Hefferman afirma:

ya sea que lo admitamos o no, internet y sus artefactos no son como sus antecedentes culturales. No son siquiera una traducción aproximada -o una interpretación errónea- de esos precedentes. Internet tiene una lógica, un tempo, un modismo, una combinación de colores, una política y una sensibilidad emocional propios. Tentativamente, ávidamente, o a patadas y gritos, casi dos mil millones de nosotros hemos llegado a establecer residencia en internet, y nos hemos ajustado a sus formas idiosincrásicas (Hefferman, 2011).

Si para entender al arte necesitamos como mínimo los tres elementos analizados antes: artista, obra y público, observamos que los tres sufren cambios radicales en el arte digital. El artista dialoga con la ciencia y propone un proyecto -incompleto-, que será completado / realizado por el público. La obra pierde importancia material y se prioriza el proceso de lo virtual. Y el público reconfigura su experiencia artística tradicional de simple contemplación o fruición, a empoderamiento de lo que ahora se llama usuario, nativo

digital (o bárbaro, pero ya no simple espectador) que entabla una interacción dialógica real y se vuelve co-creador.

Así, como este espacio digital se vuelve un macrosistema que afecta enteramente nuestro universo simbólico, se puede hablar de la experiencia dentro de internet como una experiencia estética. Y a su vez, la estética digital desbordó el ciberespacio, marcando la identidad del siglo XXI.

Bibliografía

- Arantes, P. (2004) "Ciberespazo e estética midiática: Tempo, espaço e interconexão". En: *Revista Conexão – Comunicação e Cultura*. UCS. Caxias do Sul, volumen 3, número 6; pp. 129-142.
- Baricco, A. (2008). *Los bárbaros - Ensayos sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.
- Bettetini, G. y Colombo, F. (1995). *Las nuevas tecnologías de la Comunicación*. Paidós: Buenos Aires.
- Brea, J. (2003). *El tercer umbral - Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, [en línea], <<http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/download/docencia/movimientos/3umbral.pdf>>, [febrero de 2012].
- Català, J. (2006). "La imagen y la representación de la complejidad". [En línea]. En: *Jornadas L'educació a l'era digital*, Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat de Barcelona, <http://www.mmur.net/teenchannel/era_digital/ponencies/j-catala.htm>, [febrero de 2011].
- Chadarevian, M. "Más de la mitad de la población mundial no accede a Internet". En: *Chequeado.com*. 15.01.16. <<http://chequeado.com/el-explicador/mas-de-la-mitad-de-la-poblacion-mundial-no-accede-a-internet/>> [febrero de 2016].
- Cilleruelo Gutiérrez, L. (2000). *Arte de internet: génesis y definición de un nuevo soporte artístico (1995-2000)*. [Tesis doctoral]. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Disponible en: <http://www.ehu.eus/arteytecnologia/lcilleruelo/textos/arte_de_internet.pdf> [diciembre de 2015].
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas - Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Derakhshan, H. "The Web We Have to Save". [En línea]. En: *Medium.com*. 14.07.15. <<https://medium.com/matter/the-web-we-have-to-save-2eb1fe15a426#gvqifuept>> [agosto de 2015].
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Giannetti, C. (2004). "El espectador como interactor, Mitos y perspectivas de la interacción". Conferencia pronunciada en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela (CGAC). 23.01.2004. Disponible en <http://www.artmetamedia.net/pdf/4Giannetti_InteractorES.pdf> [febrero de 2013].
- Hefferman, V. "Magic and loss". En: *The New York Times Magazine*, 18 de febrero de 2011. <<http://www.nytimes.com/2011/02/20/magazine/20FOB-Medium-t.html?ref=magazine>> [agosto de 2014].
- Landow, G. (1995). *Hipertexto - La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Buenos Aires: Paidós.
- Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* [En línea]. Barcelona: Paidós;

- <http://aprendeonline.udea.edu.co/lms/moodle/file.php/90/documentos_actividades/levy-pierre-que-es-lo-virtual.PDF>, [febrero de 2010].
- Lozano-Hemmer, R. (1994). "Arte virtual y reactivo". Catálogo de la muestra "Arte Virtual", Madrid: Electa.
- Molina, L. (2013). "El cambio de paradigma del proceso artístico en el mundo contemporáneo". En: Sánchez, D. (coord.). *Epistemología de las artes - La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. La Plata: EDULP; pp. 13-27. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/27888/Documento_completo_.pdf?sequence=1>, [diciembre de 2013].
- Moxey, K. (2008). "Los estudios visuales y el giro icónico". En: *Journal of Visual Culture*. SAGE. Disponible en red en: <estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey>, [marzo de 2014].
- Piscitelli, A. "De las imágenes numéricas a las realidades virtuales, esfumando las fronteras entre arte y ciencia". En: *Revista David y Goliath*. Año XIX. Número 57. Octubre de 1990. Buenos Aires: CLASCSO; pp. 78-91.
- Piscitelli, A. "Nativos e inmigrantes digitales. ¿Brecha generacional, brecha cognitiva, o las dos juntas y más aún?". En: *Revista Mexicana de Investigación Educativa*. Volumen 11. Número 28. Enero-marzo de 2006. México DF; pp. 179-185.
- Prensky, M. (2001). "Nativos Digitales, Inmigrantes Digitales". En: *MCB University Press*. Volumen 9. Número 6. Diciembre de 2001. Traducido del inglés por Julia Molano para <www.aprenderapensar.net>.
- Scolari, C. "Umberto Eco, el hombre que sabía todo - Una lista". En: *Hipermediaciones* [blog], 20.02.16, <hipermediaciones.com/2016/02/20/umberto-eco-el-hombre-que-sabia-todo-una-lista/> [febrero de 2016].
- Serres, M. (2011). "Petite Poucette". [En línea]. Traducido del francés por Victoria Sánchez. En: <<http://ebookbrowse.com/petitepoucette-michel-serres-1er-mars-2011-2-pdf-d356478882>>, [agosto de 2012].
- Vandendorpe, C. (2003). *Del papiro al hipertexto, Ensayo sobre mutaciones del texto y la lectura*. Buenos Aires: FCE.
- Verón, E. (1999). *Esto no es un libro*, Barcelona: Gedisa.
- Vilches, L. (2010). "¿Es posible una estética de las tecnologías de la comunicación?". En: De Moraes, D. (comp.). *Mutaciones de lo visible, Comunicación y procesos culturales en la era digital*. Buenos Aires: Paidós; pp. 113-136.
- Waelder Laso, P. (2008). *Arte interactivo: nuevas estrategias en la relación dialógica entre el espectador y la obra de arte*. [Memoria de investigación]. Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts Universitat de les Illes Balears.
- Weibel, P. "El mundo como interfaz". [En línea]. En: *Revista Elementos: ciencia y cultura*. Universidad de Puebla, México. Año 7. Número 40, febrero de 2001; pp. 23-33, <<http://elajosalvaje.files.wordpress.com/2008/04/weibel-peter.pdf>>, [febrero de 2011].

Una aproximación a la práctica de la argumentación

Eugenia Pascual

*Pues no basta poseer lo que hay que decir,
sino que es necesario decirlo como conviene...*

ARISTÓTELES, *RETÓRICA*, LIBRO III

La argumentación está presente en la práctica cotidiana. Una discusión entre amigos, un debate en una clase, un discurso político de campaña, el editorial de un periódico, una pelea de pareja. ¿Pero cómo se presenta la argumentación en relación a los textos vinculados al arte, específicamente a las Artes Plásticas? ¿Acaso no debatimos con respecto a los límites del arte, los materiales a utilizar, las características de la obra e incluso los espacios de circulación y de legitimación en las Artes Plásticas? ¿Cómo trabajar los recursos propios del texto argumentativo en textos específicos que abordan temas polémicos vinculados con el arte? La idea del presente capítulo es despejar algunas de estas dudas y plantear algunos lineamientos en relación con la producción de textos argumentativos en estas disciplinas.

En la primera parte del capítulo mencionaremos algunos autores que han analizado las características y los recursos propios del texto argumentativo a lo largo de la historia. En la segunda parte analizaremos este tipo de texto en relación con los temas vinculados a las Artes Plásticas.

Un poco de historia

El presente apartado no pretende agotar la discusión sobre la teoría de la argumentación, sino que se propone brindar una breve reseña de lo que algunos autores han planteado sobre el tema. De otra forma, nos enfrentaríamos a una tarea titánica, ya que la teoría sobre la argumentación se remonta a la antigua Grecia y continúa siendo tema de estudio de distintas disciplinas como la lógica, la filosofía, el derecho y el análisis del discurso.

En la antigüedad clásica la argumentación estaba vinculada a la lógica, disciplina que dejaba afuera al auditorio; y a la retórica, que se ocupaba de la fuerza persuasiva del discurso y de los recursos que el

emisor pudiera utilizar. Aristóteles trata el tema de la argumentación en su tratado *Retórica*. En el libro tercero dará algunas de las características de la elocución y de cómo ordenar las partes del discurso. Aristóteles plantea que la elocución no debe ser muy baja ni demasiado elevada, no se debe hablar con artificios sino naturalmente porque esto sirve para persuadir. Es decir que el filósofo ya planteaba esto último como finalidad de la argumentación.

En la segunda mitad del siglo XX se retoman los discursos sobre la argumentación debido al surgimiento de sociedades democráticas en donde hay espacio para la discusión y el disenso. Surgen nuevas voces y espacios de debate de determinados temas. En este momento se destacan trabajos como los de Toulmin, Perelman y Olbrechts-Tyteca. Estos autores retoman la teoría previa sobre el tema, pero ponen particularmente el acento en el auditorio y en las características del mismo a la hora de organizar el texto argumentativo.

Por otro lado, George Vigneaux en su libro *La argumentación* plantea el problema de definir el objeto de estudio. Luego de analizar el trabajo de diferentes autores, entre los que se encuentran Aristóteles, Perelman y Foulquié, plantea que el dominio de la argumentación es el universo de lo posible, de lo plausible (a diferencia de la demostración, propia del discurso científico, que trabaja con premisas verdaderas o falsas). Todo texto argumentativo supone un orador, pero también un público y una finalidad. Es por esto que la argumentación estará determinada por el auditorio al cual está destinada y la finalidad de la misma será persuadir o convencer a ese auditorio. Vigneaux plantea que toda argumentación es “un conjunto de razonamientos que apuntalan una tesis. Eso quiere decir que hay argumentación cuando se trata de resolver, exponer, alegar, alabar y que toda argumentación puede así identificarse con el enunciado de un problema” (Vigneaux G., 1986)

Varios de los autores hacen hincapié en el carácter frecuente de la argumentación en la vida social de todo individuo. Está presente en muchas actividades discursivas propias de la vida social, pública o privada. Una entrevista de trabajo, un debate, una tertulia, una asamblea, un artículo de opinión, una conversación cotidiana son espacios en donde el emisor intentará persuadir a su audiencia (Da Silveira P., 2004). Van Eemeren (2006) hablará de un protagonista que propone una aseveración y un antagonista (audiencia) que duda de la misma y que debe ser convencido. Este autor pone el acento en el objetivo del texto argumentativo: convencer a ese antagonista.

En cuanto a sus características, el discurso argumentativo está compuesto por distintas proposiciones. Algunas de ellas funcionan como premisas que se vinculan lógicamente para llegar a una conclusión. Para que una discusión tenga lugar, los hablantes deben discrepar sobre un tema, pero también deben coincidir en algunos puntos. Deben compartir reglas de inferencia que les permitan establecer ciertas relaciones entre las premisas que presenten.

Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls (1999), en su análisis de las secuencias textuales planteadas por Adam, plantean que las características fundamentales de la argumentación son en principio el tratar un tema dudoso, comprometido y problemático. Por otro lado, el locutor manifestará su manera de ver e interpretar la realidad y tomará una posición con respecto al tema. El carácter de la argumentación es polémico y dialógico. Pueden apreciarse posturas contrapuestas. Por último, y en este punto coinciden todos los autores trabajados, el objetivo del discurso argumentativo es provocar la adhesión, convencer, persuadir al público de la aceptabilidad de una idea.

En cuanto a las características lingüísticas, el discurso argumentativo suele trabajar la primera persona ya que el locutor expresa su punto de vista sobre el tema. El tiempo verbal suele ser el presente y es frecuente el uso de modalizadores y subjetivemas. Los recursos de modalización introducen el punto de vista del emisor en el discurso mediante verbos como poder, desear, creer, opinar o mediante otros procedimientos como la calificación mediante adjetivos, el uso de determinados adverbios o el uso de exclamaciones. También es característica la presencia de conectores lógicos como los adversativos (pero, sino) los concesivos (aunque), los consecutivos (por lo tanto, entonces) y causales (porque).

La estructura habitual del discurso argumentativo es la de una premisa o tesis enunciada en un comienzo y una serie de argumentos cuya función será sostener dicha tesis para llegar a una conclusión en donde se retoma la idea expresada en la tesis.

El emisor también trabaja distintas técnicas argumentativas para sustentar o fundamentar su tesis. Las más comunes son el uso de preguntas retóricas, la definición, la ejemplificación y las citas de autoridad y el uso de estadísticas y cifras. Ejemplificaremos algunas de estas técnicas en relación al texto argumentativo en las Artes Plásticas.

El texto argumentativo y la producción de textos vinculados a las Artes plásticas

Como ya mencionamos, una de las características del texto argumentativo es tocar un tema polémico. Para el estudiante universitario en general y para el estudiante de la Facultad de Bellas Artes en particular no resulta fácil la producción textual en los primeros años de la carrera. En este sentido, la nota de opinión se confunde con el informe. Un buen punto de partida es pensar detenidamente el tema. En el texto argumentativo siempre es polémico. En el caso del lugar del público en relación a las nuevas producciones artísticas ¿Alguien podría pensar como polémica la afirmación de que el público/espectador tiene un lugar activo en el arte contemporáneo? ¿Podría seguir considerándose como un actor meramente contemplativo? La abundante bibliografía al respecto nos dice que no y en este sentido no podría ser pensado como un tema de debate o de una nota de opinión. En cambio, el rol del curador y su función en los espacios de circulación de las nuevas producciones sí podría ser un tema que generara debate y por lo tanto podría ser un tema en un texto argumentativo. El tema debe ser polémico; esto quiere decir que genera adhesiones pero también fuertes críticas.

Por otro lado, es esencial la búsqueda y la lectura atenta de bibliografía específica sobre el tema elegido antes de planificar el texto argumentativo. De ninguna manera se pueden plantear argumentos firmes sin conocer el tema en profundidad. Es recomendable tener en cuenta toda la bibliografía que encontremos, ya que la que argumenta en contra de nuestro posicionamiento nos servirá para armar la contra argumentación de nuestro trabajo⁷.

Otro punto clave a tener en cuenta es el auditorio o, en el caso del discurso escrito (una nota de opinión por ejemplo) el conjunto de lectores al que va dirigido el texto. El orador/autor debe tener en cuenta las ideas y los valores de su auditorio o lectores. Hay que atraer su atención. Podríamos definir al auditorio

⁷ La contra argumentación es un recurso clave en este tipo de texto. Le permite al autor adelantarse a las posibles objeciones de los adversarios para refutarlas.

como “el conjunto de aquellos sobre quienes el autor u orador quiere influir con argumentación”. Cada orador piensa de manera más o menos consciente en aquellos a los que intenta persuadir, y constituye el auditorio o el conjunto de lectores a los que se dirige su discurso⁸. Pero también es importante saber que el orador o autor construye su discurso en la medida en que conoce las características de su auditorio. Es decir, el auditorio de alguna manera condiciona el discurso. No es lo mismo escribir una nota de opinión sobre una exposición o una muestra en una revista especializada en Arte que en una publicación semanal de interés general (Revista Viva, La Nación, Nueva, etc...)

También es necesario que el orador/escritor tenga determinadas características, cierta calidad para tomar la palabra, para ser escuchado/leído, de lo contrario no será autorizado a tomar la palabra. Esto dependerá del tipo de contexto y del tema de debate. Por ejemplo, un escritor cuya nota sobre Arte contemporáneo y compromiso político sea publicada tendrá que tener conocimientos exhaustivos sobre el tema (formación académica, lecturas específicas, conocimiento de obras y de espacios de circulación, etc...) En cambio, en una discusión de pareja sobre el destino de las próximas vacaciones, bastará con que los oradores formen parte de dicha pareja.

Otro punto importante en el texto argumentativo es lo que se presupone en el discurso, aquello que no se dice en oposición a lo explícito. El texto argumentativo se apoya en estos presupuestos. En el caso de una nota de opinión vinculada al arte contemporáneo, puntualmente sobre el lugar que ocupa el curador, un presupuesto podría ser: “el curador ocupa un lugar clave en los espacios de circulación de las obras”.

Como se planteó anteriormente en este capítulo, existen temas de debate en las Artes. Estos temas son polémicos y por lo tanto son objeto de muchos textos argumentativos. Tomemos por ejemplo una nota de opinión en relación a los límites del arte. En este tipo de texto se podrían usar citas de autoridad como recurso en la argumentación. En una entrevista realizada por Ivana González⁹, Andrés Labaké, en relación a violentar la sensibilidad del espectador al dejar morir animales o utilizar sangre de enfermos con HIV en obras contesta lo siguiente:

Yo creo que el artista contemporáneo, consciente de su producción, tiene que trabajar desde un lugar ético (...) Yo creo que sí está mal porque estamos jugando no con objetos o cosas inanimadas, estamos jugando con la vida y yo creo que la vida hay que respetarla en todas sus formas.

Esta cita serviría como argumento en contra de la utilización de seres vivos en una obra de arte. Por otro lado, la persona citada es alguien con una trayectoria reconocida en diferentes ámbitos de circulación y producción de arte, por lo tanto es una persona autorizada para hablar del tema. En relación a este mismo tema Flavia Costa y Ana María Battistozzi¹⁰ plantean que “El arte de hoy renueva permanentemente su definición. Así nos encontramos con que por ejemplo una obra puede utilizar el cuerpo del propio artista (obra de Orlan)...” Este fragmento podría utilizarse como una cita de autoridad para argumentar en contra de los límites en el arte a la hora de elegir los materiales, el tema y la forma de producir obra.

⁸ Perelman y Olbrechts-Tyteca (1994) describen los distintos tipos de oradores en su tratado sobre la argumentación. Es importante tener en cuenta que los autores piensan en un discurso argumentativo oral y es por eso que hablan de audiencia.

⁹ González, Ivana. “El arte contemporáneo produce pensamiento crítico”, entrevista a Andrés Labaké, Buenos Aires, MDZ, publicado 6 de Septiembre de 2008.

¹⁰ Costa, Flavia y Battistozzi, Ana María: “Los polémicos límites del arte”, en: *Revista Ñ*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 2003, disponible en: <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/11/29/u-666489.htm>>,[febrero de 2010].

Otro ejemplo de cita de autoridad, pero en este caso en relación al rol del curador podría ser el siguiente: “me parece magnífico que propongan el concepto de exposición que quieran, pero no pueden tomar el lugar del artista no bajar línea”. Esta cita de Yuyo Noé bien podría ser utilizada en una nota de opinión donde se cuestionara la importancia del rol de curador en las galerías, exposiciones, museos y bienales.

Con respecto a la definición como recurso, si se quisiera pensar en una nota de opinión a favor del papel que juega el curador se podría introducir la siguiente:

“El curador y la práctica curatorial son quienes producen contenido, narración, ponen en circulación y dan visibilidad (...) tiene que ver con ir interrogando y generando respuestas, y sobre las propias respuestas volver a preguntar”¹¹.

Otro recurso muy frecuente en las notas de opinión es la pregunta retórica. La pregunta retórica no es una pregunta real, es una pregunta que tiene respuesta en el texto y que es formulada por el autor para llevar a la reflexión al lector. La nota publicada en mayo de 2011 en *diariodemallorca.es* utiliza este recurso en su título: “¿Tiene público el arte contemporáneo?”. Se podría pensar en otro ejemplo, una pregunta retórica en una argumentación a favor de los curadores podría ser “¿Es posible pensar los espacios de circulación del arte sin esta figura que gestiona, conecta, visibiliza y produce sentidos?”

Para concluir, es importante tener en cuenta que el historiador, el curador, el crítico y el estudiante de arte producen textos sobre estos temas y sobre estas problemáticas que resultan igualmente polémicos. En este punto reside la importancia de manejar estos recursos propios del texto argumentativo.

Bibliografía

- Aristóteles, (2007). *Retórica*. Buenos Aires: Eudeba.
- Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Charadeau, P. y Mainguenu, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorroutu.
- Costa, Flavia y Battistozzi, Ana María. “Los polémicos límites del arte”. En *Revista ñ*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 2013.
- Da Silveira, Pablo (2004). *Cómo ganar discusiones (o al menos cómo evitar perderlas). Introducción a la teoría de la argumentación*. Buenos Aires: Aguilar Taurus.
- Oybin, Marina. “¿Curadores, héroes o Villanos?”. En: *Revista ñ*, 30 de enero de 2010.
- Perelman Chaim y Olbrechts-Tyteca, Lucie (1994). *Tratado de argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- Vignaux, G. (1986). *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*. Buenos Aires: Hachette.
- van Eemeren, F; Grootendorst, R; Jackson, S ;Jacobs, S. (2006). “Argumentación”. En: *El discurso como estructura y proceso*, van Dijk, Teun (comp.). Barcelona: Gedisa..

¹¹ Estas son palabras de Marcelo Pacheco citadas por Mariana Oybin en “Curadores, héroes o villanos”. *Revista Ñ*, 30 de enero de 2010, disponible en: <http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2010/01/30/_-02129021.htm>, [febrero de 2010].

La producción de textos y la investigación en arte

Ely V. di Croce y Sol Massera

*La objetividad es inherente al discurso científico,
pero la subjetividad es inevitable.*

MARÍA GARCÍA NEGRONI. *SUBJETIVIDAD Y DISCURSO
CIENTÍFICO-ACADÉMICO.*

La práctica de la investigación y la producción de textos son dos actividades recíprocas y complementarias en cualquier disciplina. Toda investigación tiene su punto de partida en la elaboración de un plan o proyecto de investigación previo, o al menos un boceto, un borrador o una hipótesis de trabajo. A su vez, toda investigación establece un diálogo directo con otros textos a los que retoma, refuta, confronta o adhiere explícitamente, ya que ninguna investigación se realiza en forma aislada, sin ningún tipo de vínculo con su contexto inmediato. Y finalmente, toda investigación debe divulgar sus estados de avance y sus resultados para justificar su razón de ser. La tarea de un investigador debe ser sometida a juicio de la comunidad científica, sus resultados deben ser compartidos, discutidos, aceptados, retomados y/o continuados. De lo contrario, semejante tarea carece de sentido.

En un texto que tiene ya unos años, pero que se ha convertido en un clásico ineludible para abordar estos temas, Umberto Eco (1977) señalaba las estrechas relaciones que existen entre la investigación, el estudio y la escritura, al mismo tiempo que destacaba el rol fundamental que desempeña el ámbito académico para la investigación científica en la medida en que investigar significa producir conocimiento.

Eco señala en ese texto cuatro requisitos indispensables que debe poseer toda investigación para ser considerada científica. En primer lugar, debe versar sobre un objeto reconocible y este objeto debe ser descrito de manera tal que sea reconocible para los demás. Acá por *objeto*, Eco no se refiere a objetos materiales, tangibles, sino a objetos de estudio:

El término objeto no tiene necesariamente un significado físico. También la raíz cuadrada es un objeto aunque nadie la haya visto nunca. La clase social es un objeto de investigación, aunque alguno pudiera objetar que sólo se conocen individuos o medias estadísticas y no clases en sentido estricto. Pero según esto tampoco tendría realidad física la clase de todos

los números enteros superiores al 3725, de la cual, sin embargo, un matemático se podría ocupar estupendamente. Definir el objeto significa entonces definir las condiciones bajo las cuales podemos hablar en base a unas reglas que nosotros mismos estableceremos o que otros han establecido antes que nosotros. Si establecemos las reglas en base a las cuales un número entero superior al 3725 puede ser reconocido cuando se encuentra, hemos establecido las reglas de reconocimiento de nuestro objeto. (1977:25).

Un objeto de estudio entonces puede ser una idea, una visión de mundo, una entidad abstracta, un periodo de tiempo, una metáfora, la obra de un artista plástico, la representación de una divinidad, etc. Es imprescindible entonces definir cuáles serán las condiciones bajo las cuales se recortará dicho objeto, condiciones que el investigador podrá establecer por primera vez o podrá retomar condiciones establecidas por otros con anterioridad, siempre y cuando especifique sus fuentes.

En segundo lugar, Eco menciona que toda investigación tiene que decir sobre el objeto que ha recortado algo nuevo, algo que no haya sido dicho antes, o bien discutir, completar, refutar, revisar desde una nueva perspectiva lo que ha sido dicho antes. Éste es el punto en el que cobra importancia en los planes de tesis o los proyectos de investigación el apartado denominado "estado de la cuestión", dado que es el sitio en el que se explicita la relación que la propia investigación mantiene con el resto de los aportes de otros investigadores.

En tercer lugar, una investigación tiene que aportar al estado de conocimiento existente sobre el tema. Eco dice que una investigación debe ser "útil", lo que significa que su aporte será tal que será tenida en cuenta en las futuras investigaciones sobre el mismo tema.

Y en cuarto y último lugar, menciona que toda investigación, para ser considerada científica, debe suministrar elementos de verificación y refutación de las hipótesis que presenta, esto quiere decir que otro u otros investigadores, utilizando los mismo métodos y bajo las mismas circunstancias, deberán llegar a idénticas conclusiones. A este requisito se lo denomina replicabilidad y se lo asocia más claramente con las investigaciones de las ciencias duras, por ejemplo, el trabajo experimental o en un laboratorio.

Pero queda claro que Umberto Eco da por sentado que la labor del investigador no depende de si se desarrolla dentro del ámbito de las llamadas ciencias duras y blandas, sino que depende de ciertos requisitos propios de la tarea del investigador y comunes a cualquier área epistémica. Podríamos resumirlos de este modo: la investigación consiste en el estudio sistemático de un objeto con la finalidad de alcanzar conocimientos válidos. A su vez, toda investigación debe estar fundada en el método científico, que consiste en un procedimiento pautado y confiable de análisis del objeto, basado en la replicabilidad y la falsabilidad para posibilitar su refutación.

La producción textual acompaña la actividad científica en mayor o menor medida en todas sus etapas. Los llamados "textos de divulgación científica" hacen referencia a una serie de géneros más o menos estables que circulan dentro del ámbito académico y cuya función principal es dar a conocer el estado de avance o los resultados de una investigación. Pero existe también un corpus de textos vinculados con la labor de investigación cuya función comunicativa es eminentemente prospectiva, esto es, adelantan las principales líneas de análisis, hipótesis preliminares, objetivos generales, etc. de investigaciones que están todavía por comenzar. Así planes de tesis, proyectos de investigación e incluso los abstract son formatos textuales que podríamos ubicar dentro de este grupo, mientras que tesis o tesinas, informes de resultados y

ponencias, entre otros, son textos cuya función como divulgadores es retrospectiva, en tanto comunican resultados de investigaciones ya realizadas. Tendríamos que considerar también a un pequeño grupo de textos -informes, comunicaciones en congresos, monografías, papeles de trabajo- que muchas veces son destinados dentro de la divulgación académica a la comunicación del estado de avance de la investigación.

Ensayar una definición y tipificación de estos textos no es nada sencillo porque los elementos que los caracterizan y distinguen la mayoría de las veces se repiten, se entrecruzan y se mezclan, sin permitir una identificación clara, a pesar de que todos sabemos cuál es la diferencia entre una monografía y una ponencia. Carlos Sabino (1987: 24-31) ensayó una serie de definiciones de los textos más frecuentes dentro del mundo académico que reproducimos a continuación:

Informe de investigación: es una denominación genérica que sirve simplemente para indicar que lo escrito es exposición de una indagación científica ya realizada. En tal sentido, no permite abrir juicio acerca del carácter de la misma, de su tipo o magnitud, ni de los propósitos a que se encamina.

Papel de trabajo: nombre genérico que indica que lo escrito no es un material definitivo sino una elaboración modificable que se somete a discusión. (...)son usuales también como forma de ir mostrando ante un tutor o un investigador más experimentado los avances que se realizan en el proceso de investigación.

Monografía: es un trabajo que tiene la particularidad de versar sobre un tema único, bien delimitado y preciso. En general, por lo tanto, resulta un escrito breve en el que se prefiere sacrificar la extensión de los asuntos tratados en beneficio de la profundidad.

Artículo científico: es un trabajo relativamente breve (...) que se destina a la publicación en revistas especializadas. Un artículo científico, en general, debe ser cuidadosamente redactado para evitar digresiones innecesarias, para lograr expresar de un modo claro y sintético lo que se pretende comunicar y para que contenga las citas y referencias necesarias.

Ponencia: es la comunicación escrita que una persona presenta ante algún evento de tipo científico: seminario, congreso, simposium, etc. (...). Suelen ser trabajos breves, monográficos o no, que se destinan además a la lectura y discusión colectiva.

Tesina: sirve para designar a trabajos de corta o mediana extensión que son presentados para su correspondiente evaluación académica. Desde el punto de vista pedagógico, cumplen el mismo papel de las llamadas monografías (...). Sus características específicas dependen, pues, de lo que al respecto consideren conveniente los departamentos, cátedras y profesores de cada asignatura.

Tesis: se llama tesis al trabajo escrito que permite demostrar, a la conclusión de los estudios, que el graduando amerita el grado académico al que aspira. Son trabajos científicos relativamente largos, rigurosos en su forma y contenido, originales y creativos. Estas características (...) sólo se dan plenamente

en el caso de las tesis (...) de doctorado. En el caso de otros estudios de postgrado, la exigencia de originalidad puede atenuarse.

Trabajo de grado o Trabajo especial de grado: cumple con la misma función académica que una tesis pero sin que se le exijan todos los atributos que a éstas caracterizan (...): se suelen aceptar trabajos que no son claramente originales, que no aportan conocimientos nuevos, o en los que el rigor metodológico no se lleva demasiado lejos.

Trabajo de ascenso: trabajo de cierta relevancia. Se exige que los mismos posean rigor metodológico y que realicen una contribución al desarrollo de la ciencia, las humanidades o las artes. Son generalmente trabajos extensos y bien documentados, comparables a tesis, aunque la calidad de los mismos varía sustancialmente de acuerdo con las normas institucionales que se hayan establecido al respecto.

Ante-proyecto y proyecto de investigación: esbozan las líneas fundamentales de actividades de investigación para desarrollar en un futuro. (...) Actualmente, en casi todas las circunstancias, no se concibe que pueda emprenderse una indagación científica de cierta envergadura que no vaya precedida de un proyecto en el cual se expresen los antecedentes, los objetivos, los fundamentos y las bases metodológicas de la misma.

Reseña: es un escrito breve que intenta dar una visión panorámica y a la vez crítica de alguna obra. (...) Las reseñas sirven para motivar el interés de las personas que se desenvuelven en un área específica de estudios y para evaluar la calidad de los trabajos que van apareciendo ante el público.

Ensayo: obra relativamente libre en su estructura, en la que el autor expone razonadamente ideas y opiniones sin que, sin embargo, se utilice plenamente una metodología científica

Resumen y/o Resumen analítico: es un trabajo en el que un investigador o un estudiante hace una síntesis -para sí, y del modo en que le resulte más conveniente- de obras o informaciones que ha estudiado.

Lo que llama la atención de estas definiciones que ofrece Carlos Sabino es la importancia que se le da al carácter institucional que adquieren los géneros académicos y a las situaciones comunicativas en las que se producen y reciben. Los géneros de circulación académica no parecen definirse por rasgos intrínsecos que los caractericen y diferencien sino por el modo en que son utilizados dentro de la comunidad científica y los lazos que establecen con otros géneros afines y con la actividad científica a la que están enraizados. Para entender este funcionamiento de los géneros discursivos basta con recordar a Bajtín¹² quien proponía:

el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. [...] Cada esfera de uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos "géneros discursivos". Los conjuntos de enunciados que se constituyen en géneros discursivos, reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas

¹² Mijail Bajtín (Rusia, 1895-1975, crítico literario, teórico y filósofo del lenguaje)

(de la praxis humana) no sólo por su contenido (temático) y su estilo verbal, o sea por la selección de recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. (1982: 248)

Dentro de la esfera de uso académica, entonces, nos encontraremos con un conjunto de géneros discursivos con rasgos relativamente estables en cuanto a su contenido, su estilo verbal y su composición o estructura. Es frecuente escuchar o leer que este tipo de géneros discursivos se caracterizan por la adecuación léxica, la pertinencia temática, la selección de la voz narradora, de tiempos y modos verbales acordes a su función expositiva-explicativa, el campo léxico específico, la progresión temática, el uso de recursos argumentativos, citas, y fundamentalmente, la construcción de la objetividad.

Hablamos de "construcción de la objetividad" y no de "objetividad" a secas porque entendemos que los textos sólo pueden ser considerados "objetivos" como resultado del despliegue de una serie de estrategias de escritura que tienen como efecto generar en el lector la sensación de que por detrás de ese escrito no existe un sujeto ni un lenguaje que mediatizan su contenido. En relación con el quehacer científico y la producción discursiva, Teun van Dijk (1997) lo expresó claramente:

Por supuesto no creo en la "objetividad" de las ciencias, ni tampoco sé bien lo que es. Creo que en varias aproximaciones del estudio del discurso estamos de acuerdo en que las ciencias se construyen, en gran parte, a través de discursos y otras interacciones, y esas construcciones son intersubjetivas y sociales.

El hecho de que diferentes científicos en momentos diferentes construyan la "realidad" de maneras diferentes ya muestra que su construcción es relativa, y una función de ideologías y otras representaciones sociales que comparten. (1997:21)

Pero si estamos de acuerdo en que ni los discursos científicos en particular ni los textos en general pueden ser objetivos, ¿cómo podemos justificar la imposición a los géneros discursivos, dentro de su misma esfera de uso, del criterio de objetividad? ¿cuáles son los motivos por los que se le exige a un conjunto de textos, subjetivos por definición, que reflejen objetividad? ¿qué pasaría si aquello que se expone como resultado de una investigación científica no necesitara reflejar un carácter objetivo?, ¿qué sucedería si el autor quisiera, deliberadamente, trabajar con la controversia, con la subjetividad? Dos autoras que provienen del ámbito de la lingüística nos pueden ayudar a pensar el problema. Por un lado, María Marta García Negroni (2008) explica un posible motivo por el que los textos científicos han debido desplegar tal recurso de objetividad:

La escritura científica ha sido tradicionalmente caracterizada por las propiedades de objetividad, neutralidad, impersonalidad y precisión con las que referiría a la realidad externa, la que por lo tanto se manifestaría en el texto como totalmente independiente de las emociones, sentimientos y apreciaciones del autor. Muy a menudo, en efecto, como recuerda Verdejo Segura (2003), el lenguaje científico ha sido contrastado con el literario o incluso con el general, y se lo ha descrito como básicamente informativo, transparente, sin marcas de subjetividad o polifonía: de este modo, observaciones, análisis y resultados se contarían a sí mismos sin intervención ni "implicación personal del escritor en los hechos que se presentan (...) para convencer al lector del carácter incontrovertible de lo que se expone" (Montolío, 2001: 41).

Por su parte, Guiomar Ciaspucio (2000) rescata a los textos de divulgación científica como posibles objetos de estudio que hasta el momento no han recibido suficiente atención. A eso adjudica la autora el hecho de que para describir a estos textos se hayan utilizado los criterios de las disciplinas a las que se encuentran vinculados en lugar de criterios inherentes a los propios textos:

Los textos de divulgación científica constituyen un campo de investigación sumamente interesante para la lingüística y, además, debido a la alfabetización científico-técnica de la sociedad actual, adquieren una relevancia innegable para la vida de las personas. Sin embargo, han recibido poca atención de la lingüística y de las disciplinas sociales. Debido a su carácter de textos "secundarios" (Mortureaux, 1982), las reflexiones y los modelos que se han propuesto para describir y explicar la divulgación han estado estrechamente influidos por las concepciones acerca de la ciencia y sus discursos.

La ecuación es muy simple: si la ciencia es objetiva, los textos de divulgación científica han debido ser objetivos también, única manera de poder transmitir fielmente los saberes que estaban destinados a vehicular. Ahora bien, ¿qué sucede si nos detenemos a considerar el caso particular de la investigación vinculada con las diferentes disciplinas artísticas?, ¿pueden los géneros discursivos de circulación académica dar respuesta a las necesidades que imponen imponen estas investigaciones?, ¿adquieren características distintivas los textos que forman parte de la esfera de uso académica cuando están al servicio de las investigaciones en Arte? Ensayaremos una posible respuesta a estos interrogantes por una doble vía. Por un lado, indagaremos en las distintas modalidades que puede adquirir la investigación en relación con las disciplinas artísticas. Por otro lado, intentaremos ejemplificar con algunas investigaciones que se han llevado a cabo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

La producción de textos y la investigación en arte en la FBA (UNLP)

En toda unidad académica se desarrollan proyectos, grupales o individuales, de investigación destinados a ampliar y enriquecer los conocimientos, la currícula, las metodologías de enseñanza y las metodologías de investigación de cada área epistémica específica.

Cuando pensamos la investigación dentro de nuestra área específica, el arte, nos encontramos un panorama diverso. Existen varios tipos de investigaciones. Según Borgdorff (2005), se los puede dividir en tres grandes grupos:

Investigación sobre arte

Investigación para el arte

Investigación en arte

Estas investigaciones se diferencian según qué tema se elige investigar y con qué metodología específica se lo aborda. Por ejemplo, las investigaciones que se centran en la Historia del Arte constituyen un conjunto que podríamos incluir en el grupo de *Investigaciones sobre el arte*. En este tipo de trabajos se

tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio. Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. Este tipo de investigaciones posee una larga tradición en el mundo académico y sus metodologías, herramientas de investigación, espacios de difusión y legitimación están consolidadas. Podemos mencionar como ejemplo dos proyectos de investigación acreditados actualmente en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP:

La ciudad de La Plata como espacio de experimentación artística. Desarrollos y experiencias de prácticas de producción de arte gráfica urbana contemporánea. Período 2008 a 2012. Director: Carlos Servat.

Lo político- crítico en el arte argentino actual: El rostro de lo indecible. Directora: Silvia Susana García.

Por otro lado, también existe una tradición de investigación en lo que se refiere al enriquecimiento de conocimiento sobre los diversos materiales que permiten la efectiva realización de obras de arte. Así, por ejemplo, las investigaciones acerca de los puntos de fusión de los pigmentos en cerámica, la experimentación con nuevas tecnologías audiovisuales o la investigación de materiales no tóxicos en grabado, son algunos ejemplos de este tipo de investigaciones. Borgdorff denomina a estos proyectos como proyectos de *Investigación para las artes*, que pueden describirse como las investigaciones aplicadas, en sentido estricto.

En este tipo de proyectos, el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo. La investigación aporta descubrimientos e instrumentos que tienen que encontrar su camino hasta prácticas concretas de una manera u otra. También en este caso, la Facultad de Bellas Artes de la UNLP cuenta con un proyecto acreditado:

Creación de paletas virtuales para el aprendizaje del uso artístico del color. Directora: María Beatriz Wagner

Finalmente, cuando nos referimos a la investigación en la carrera Licenciatura en Artes Plásticas nos encontramos con varios desafíos. Algunos autores han empezado a delinear los ejes teóricos para pensar cómo desarrollar proyectos de investigación dentro de esta área. *La Investigación en arte* es el más controvertido de los tres tipos ideales de investigación. Se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. A partir de esta mirada, la práctica artística puede ser calificada como investigación, y la obra de arte, el resultado final de dicha investigación. Sin embargo, no toda obra de arte es en sí misma una producción de conocimiento.

La Licenciatura en Artes Plásticas exige, para la obtención del título de Licenciado, la elaboración de una tesis de licenciatura, género discursivo al que Sabino (1987) identificaría antes con una **Tesina** o **Trabajo especial de grado**. En la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, por un lado, en los proyectos de Tesis de la Licenciatura en Plástica se puede escoger entre los tres tipos de investigaciones que señala Borgdorff, aunque el reglamento de tesis se enfoca a la realización de una producción artística, es decir, una *Investigación en arte*. El proyecto de tesis debe incluir una breve descripción del proyecto que contenga:

fundamentación inicial
propuesta metodológica
plan de trabajo
bibliografía
referencias de producciones artísticas

El trabajo final debe incluir en su parte textual una fundamentación, promoviendo la reflexión situada de la obra, en la que se consideren antecedentes históricos y contemporáneos afines a la propuesta.

Por otro lado, las tesis de la Licenciatura en Historia del Arte poseen las características de una *Investigación sobre arte*. El proyecto debe incluir:

fundamentación inicial
propuesta metodológica
plan de trabajo
bibliografía
corpus de trabajo

Por su parte, el trabajo final debe incluir una breve descripción o abstract de la T.G. (de no más de 500 caracteres), problema a investigar, estado de la cuestión, objetivos, hipótesis o preguntas de la investigación, metodología y/o técnicas a emplear, índice, bibliografía y referencias, y finalmente una conclusión.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- Baumgarten, A. *La investigación científica*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Borgdorff, Henk (2005). "El debate sobre la investigación en las artes", [en línea], <<http://www.gridspinoza.net/es/node/984>>, [julio de 2013].
- Ciaspuscio, Guiomar, E. (2000). "Hacia una tipología del discurso especializado". En: *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, JUN, 2 (2)
- Eco, Umberto (2001). *Cómo se hace una Tesis, Técnicas y procedimientos de investigación estudio y escritura*, Barcelona, Gedisa.
- García Negroni, María Marta (2008). "Subjetividad y discurso científico-académico. Acerca de algunas manifestaciones de la subjetividad en el artículo de investigación en español". En: *Revista Signos*, 41(66), 5-31.
- Marín, Marta (2004). "Teoría de la lectura y la escritura como proceso". En: *Lingüística y enseñanza de la lengua*, Buenos Aires: Aique, pp. 265-298.
- Mendicoa, Gloria (2003). "El enfoque metodológico". En *Sobre tesis y tesisistas*, Buenos Aires: Espacio, pp. 67-80.
- Sabino, Carlos (1987). *Cómo hacer una Tesis (Guía para elaborar y redactar trabajos científicos)*, Caracas: Editorial Panapo, pp. 24-31.
- van Dijk, Teun (1997). *El Discurso como estructura y proceso*, Barcelona: Gedisa, pp. 21-65.

El proyecto como herramienta de transformación

*Mariela Alonso, Gerardo Sánchez,
Carlos Uncal y Rocío Sosa*

Introducción

Un proyecto es la textualización de un plan de acción destinada a cumplir un objetivo. En tanto género textual, la noción de proyecto se presenta como amplio territorio con algunas particularidades generales y potencialidades específicas para el estudio, la producción y la educación en artes. Concebido con el fin de organizar y optimizar tiempos y recursos de los agentes involucrados, todo proyecto implica dos aspectos básicos. Por un lado, marca profundamente un posicionamiento ideológico, en tanto se propone a sí mismo como instrumento de intervención de la realidad y procura transformarla de algún modo específico. Por otro, desde su formulación es una construcción dialógica, en constante ajuste respecto de la realidad en la que interviene y de la que forma parte.

El grado de contacto con la realidad, del sentido de lo oportuno y de la interacción entre quienes plantean la propuesta y quienes la reciben, hace de un proyecto no sólo un lineamiento textual que orienta un proceso, sino también el reflejo y puesta en práctica de una ideología: se comprende entonces un proyecto como el ensayo de un posicionamiento, atravesado de las inevitables subjetividades y concepciones del mundo, que entran en juego al abordar una realidad, y proponer su modificación.

En su sentido más general, todo proyecto comparte algunos elementos comunes, como la determinación de objetivos, los cuales serán alcanzados por medio de una serie de acciones organizadas en el tiempo y en función de una planificación de recursos, que permitan producir los resultados verificables a partir de los cuales debe ser factible evaluar el éxito del proyecto, en relación al grado de realización de los objetivos planteados inicialmente.

Sobre la instancia evaluativa cabe aclarar que, si bien es una etapa que suele ubicarse en los tramos finales de cada proyecto, puede concebirse como una actividad constante, aplicando la mirada crítica ya mencionada a los distintos momentos de inflexión en el proceso. Programar la evaluación periódica de los objetivos específicos y el análisis de las expectativas de logros previamente definidos, es una estrategia que permite la reorganización de contenidos o actividades en base al verdadero desarrollo de las mismas. La evaluación sostenida permite una flexibilidad mayor en este tipo de procesos, lo cual, lejos de debilitar al proyecto, refuerza su vínculo con la realidad, con el entorno y con sus participantes: fomentar la adaptación y el cambio es una postura recomendable al interactuar con entornos sociales no académicos, con mayores grados de espontaneidad, y aún más en labores artísticas, donde los parámetros y criterios de análisis

pautados pueden redefinirse de acuerdo a las diferentes concepciones dominantes en el grupo con el que se entra en contacto.

Una evaluación de producto, programada para realizarse en las últimas instancias del proyecto, permite a su vez una observación más distanciada de los hechos que se hayan sucedido en el proceso, y en perspectiva destaca con mayor claridad los cambios suscitados a lo largo de su realización. En una evaluación final, cualquier desarrollo en el material, las relaciones, los vínculos y en los participantes mismos, será percibido de manera evolutiva, resaltándose los puntos cruciales en que ese avance se haya ido generando.

Por otra parte, es importante precisar que esta etapa de un proyecto no apunta a calificar, en un sentido escolar, el rendimiento o las tareas realizadas por los destinatarios (directos o indirectos) de la experiencia, ni a emitir o aplicar juicios de valor sobre éstos, sino que tiene como objetivo más el análisis del funcionamiento del proyecto mismo, y de sus participantes o responsables: se aconseja la predisposición a la autocrítica y el total sinceramiento sobre los puntos que resultaran falibles, poco aprovechados, satisfactorios, efectivos o funcionales más allá de lo esperado durante el planeamiento previo y la realización.

En cuanto a la evaluación, es importante establecer una mirada analítica sobre la adecuación del sistema elegido, que responderá de distinta manera ante la situación real con la que se interioriza, el razonamiento crítico sobre los parámetros establecidos y la metodología con la que se examinan los resultados. De esta forma, los participantes de un proyecto pueden mejorar no sólo su calidad de problematización y su metodología, sino también su capacidad de reflexión, su mirada crítica, que es en definitiva la verdadera transformadora de la realidad.

En relación a las prácticas artísticas contemporáneas y los análisis de los fenómenos estéticos en la actualidad, la noción de proyecto interviene en cuestiones centrales vinculadas a procedimientos de producción, y la circulación de los objetos, la gestión de recursos y espacios de exhibición. Estas zonas o ámbitos de acción son diferentes porque, si bien en muchos casos se encuentran estrechamente involucrados (toda producción supone una exhibición y toda exhibición supone una producción), resulta útil pensarlos como frentes de trabajo diferentes, debido a que la noción de proyecto asume distintos usos y funcionamientos, establece diferentes interlocutores y, por lo tanto, dan lugar a tipologías y normativas que agilizan las acciones en estos ámbitos.

Si bien en todas las disciplinas artísticas interviene la noción de proyecto de modo muy diverso, existen usos y funcionamientos claramente distinguibles en torno a la producción de obras artísticas, diferentes de los proyectos utilizados en los procesos de circulación de esas obras. En cuanto a la producción de obras, la noción de proyecto es utilizada como herramienta para la elaboración de cualquier producto; ya sea en la determinación de la relación entre la selección de materiales y el procedimiento mediante el cual se logra un resultado (más o menos) previsto, o en la gestión de los recursos de producción de obra (como subsidios o becas). En cuanto a la producción de objetos artísticos que involucran el trabajo colectivo tanto como la gestión de la accesibilidad de los objetos artísticos a su público, depende de la utilización instrumental del proyecto, en la medida en que requiere coordinar el trabajo de un equipo (distintas personas que desarrollan diferentes tareas pero con objetivos comunes) con otros agentes externos (instituciones públicas y privadas) con los que trabaja el equipo que lleva adelante el proyecto para alcanzar sus objetivos.

En relación a la circulación de las obras, la noción de proyecto interviene de modo decisivo en esa instancia posterior a la producción del objeto artístico, en la que se definen los lugares, los modos en los que se presentan las obras de arte (sus espacios de visibilidad), y por lo tanto, los matices de sentido que afectan a las obras por el contexto en que son presentados.

El proyecto en la universidad

La enseñanza universitaria se articula en torno a tres áreas, comprendidas por los ejes de formación, investigación y extensión, es decir que, además de la transmisión de conocimientos que se realiza en el aula, y que muchas veces constituye la cara visible de la actividad académica, en la universidad se promueven tanto actividades de producción de nuevos conocimientos, para enriquecer el campo de trabajo, como de vínculos con la comunidad, para poner en valor los lazos con la sociedad.

En cada una de estas áreas, las acciones se planifican y se ordenan mediante proyectos, que adquieren especificidad de acuerdo con el campo de trabajo de cada unidad académica. El campo de las artes en particular, se presenta como zona de investigación y producción de múltiples abordajes, que incluye todos los que puedan ser considerados respecto del fenómeno artístico en cualquiera de sus manifestaciones.

Proyecto de investigación

En el ámbito académico, la investigación es la producción de conocimiento validado por un sistema de razonamientos y conceptualizaciones lógico y explícito; que se produce por medio de la observación de objetos o fenómenos, los cuales son indagados por medio de un conjunto de categorías y herramientas de análisis propias del método científico.

Las actividades de investigación que se desarrollan en instituciones académicas y universitarias dan lugar a diferentes tipologías textuales, que se diferencian entre sí de acuerdo con sus funciones, usuarios, formatos y normas altamente estandarizadas. Como instrumento para la gestión de los recursos que permiten alcanzar los objetivos propuestos, el proyecto es la primera herramienta de trabajo en la investigación académica, que permite no sólo solicitar los medios necesarios para la realización de la investigación, sino que además establece su rumbo, ya que a través del proyecto se explicitan objetivos y metodología de trabajo, se enuncian las motivaciones y la fundamentación de la propuesta, se presentan las acciones y el perfil de los responsables.

Como punto de partida del trabajo académico, el proyecto se propone como mediador entre una serie de inquietudes y voluntades en torno a una temática específica, con la intención de inscribir sus actividades en el ámbito de la academia, que define el marco de referencia según el cual son validadas (y valoradas) las iniciativas. En un sentido más pragmático, el proyecto es la herramienta que sistematiza la información sobre las iniciativas de producción de conocimiento académico y ayuda a tomar decisiones sobre la distribución de recursos para la producción de este tipo de saber y sus respectivas condiciones de

legitimidad. Se trata de un texto que organiza los contenidos de las propuestas de producción de conocimiento científico.

El método científico es un procedimiento pautado de análisis cuya confiabilidad radica en sus posibilidades de replicabilidad y falsabilidad; es decir, que puede ser seguido por otros investigadores para arribar a resultados equivalentes, a la vez que establece un conjunto de pruebas de validación de las hipótesis que asegura su correspondencia con un aspecto determinado de la realidad. La noción de replicabilidad del método asegura la confianza en la objetividad del conocimiento producido, ya que en la medida en que se reproduce el método (o razonamiento) y se llega a resultados similares, es posible verificar que ese conocimiento trasciende la experiencia individual en la explicación (siempre parcial) de ese fenómeno. Si el procedimiento es lo suficientemente claro como para que distintas personas puedan, siguiendo los mismos pasos, llegar al mismo resultado; hay una validez comprobada en el método. La noción de falsabilidad es el otro pilar de la validez del conocimiento científico, refiere a los instrumentos de verificación de cada una de las afirmaciones del conocimiento científico, el conjunto de acciones destinadas a poner a prueba todo postulado. El sistema con el que se indaga en su propia legitimidad, por medio de la búsqueda de las condiciones bajo las cuales podría resultar falso.

Tema, objeto y objetivos son los principales aspectos que definen el rumbo, la dirección hacia la que se destinan los recursos solicitados. Estas definiciones, junto con el marco teórico y la metodología, constituyen el núcleo propositivo de los proyectos de todas las áreas. Construir el problema u objeto de estudio es definir el punto sobre el cual se establece la indagación y proceder al recorte del fenómeno, para circunscribir un objeto que será estudiado por medio de una metodología, que organiza las acciones necesarias para obtener los resultados planteados como objetivos del proyecto.

Por medio del marco teórico se definen las concepciones de los objetos abordados, y a partir de ellas se proponen los objetivos a alcanzar, por medio de la ejecución de un plan acciones específico. Se trata de los fundamentos teóricos-conceptuales que dan sustento a al proyecto en todos sus aspectos. En muchos casos es necesario señalar las condiciones bajo las cuales el objeto de estudio es visible, ya que depende de la concepción del fenómeno en la que se enmarque el estudio que se definirán los criterios a tener en cuenta.

Profundamente vinculada a las concepciones planteadas en el marco teórico, las acciones más frecuentes en los proyectos de investigación tienen que ver con la construcción de un corpus de análisis, comprendido por textos de todo tipo, obras, autores de referencia, etc; así como tareas de relevo de información, por medio del instrumental planteado en la metodología del proyecto.

El estado de la cuestión es el apartado en donde el proyecto debe dar cuenta del conocimiento que tiene respecto de lo que ya ha sido investigado por otros especialistas acerca del mismo objeto de estudio. Se trata de la línea de base que determina no solamente el punto de partida de la investigación, el grado de cercanía o distancia que alcanza en relación a la problemática que aborda, sino también el grado de precisión con el que pueda formular sus resultados, y que se valida en la medida que responde a un principio de autoridad cualificado por la calidad de las fuentes citadas.

En cuanto a su desarrollo, los proyectos de investigación se organizan en tres etapas: planificación, textualización y evaluación. La primera es comprendida por la selección del tema, la construcción del objeto de estudio y la formulación de la hipótesis o premisa de trabajo, así como la construcción del marco teórico.

En este sentido, los proyectos de investigación en artes presentan una particularidad, ya que no requieren como eje una hipótesis, sino que pueden tener un carácter descriptivo, o problematizador, dado que, en muchas ocasiones, lo que se propone al investigar en este campo es una mirada crítica que renueve (o reflexione de manera novedosa sobre) un objeto de estudio, y permita generar nuevas herramientas de construcción del conocimiento. El momento de textualización de la investigación implica la comunicación de los avances o resultados de la investigación, que involucran una serie de pautas formales de escritura. La evaluación corresponde al momento de revisión de todo lo realizado en el marco de la investigación, que permite reorientar o corregir cualquier formulación que deba ser modalizada.

De acuerdo a lo expuesto, es importante considerar que investigar en el campo del arte consiste en proponer una mirada crítica sobre un determinado objeto o fenómeno, que puede dar cuenta de modo preciso y puntual de los principales aspectos de lo que estudia, y de los supuestos y concepciones teóricas en las que se sustenta su perspectiva, es decir, la observación de un fenómeno que es descrito en sus cualidades por medio de un método en el que se define los aspectos a considerar, el modo de relevar información y los criterios de análisis establecidos.

Proyecto de Extensión

Un proyecto de extensión procura generar o profundizar el vínculo entre distintos sectores sociales a través de la realización de acciones concretas que mejoran sus condiciones de vida. Por lo tanto, todo proyecto es el ensayo de un posicionamiento, atravesado de las inevitables subjetividades y concepciones del mundo que entran en juego al abordar una realidad y encarar su posible transformación.

Una de los primeros aspectos a considerar al iniciar un proyecto de extensión es el carácter de la participación de los agentes y destinatarios involucrados, ya que este tipo de propuestas producen verdadero efecto cuando se basan en la colaboración, la igualdad y la horizontalidad de la acción, evitando las posturas condescendientes, paternalistas o incluso demagógicas hacia los grupos sociales con los que se trabaja. En este sentido, es importante resaltar que un proyecto de extensión universitaria en el que miembros de la comunidad académica se acerquen a cualquier sector social con objetivos, metodologías o actitudes asistencialistas desplaza (desaprovecha) la posibilidad de construir una relación profunda, que puede establecerse entre los participantes cuando se recurre al rol que Ander Egg (2000) denomina “animador sociocultural”: “La animación sociocultural intenta desarrollar las capacidades y aptitudes de la persona en el grupo, de cara a participar en su entorno social y transformarlo”, y también, sobre el mismo enfoque: “hay animación sociocultural cuando se promueven y movilizan recursos humanos, mediante un proceso participativo que desenvuelve potencialidades latentes en los individuos, grupos y comunidades”.

Aquí se plantean las diferencias entre dos concepciones diferentes de extensión: una de animación, de integración, de construcción de vínculos, y otra que considera la extensión universitaria como una “ayuda” al prójimo. Esta última no depende del estrato social al que pertenezcan, deseen o crean pertenecer los que la promueven: entender esta clase de experiencias como “caridad” (quizás no económica, pero sí tal vez cultural, educativa, artística, científica, etc.) parte de pensar al otro como ser despojado de algo, incompleto, imperfecto, desafortunado, ignorante o, aún, incapacitado. Y construye en el otro extremo a los

responsables del proyecto como abanderados del estandarte de la cultura, o enviados angélicos portadores de la salvación, lo que crea una brecha entre los participantes. Concepciones como éstas, sin llegar a las hipérbolos ilustrativas antes mencionadas, se esconden tanto en posturas altruistas que subestiman a los destinatarios (directos o indirectos) marcando diferencias de status, como a aquéllas que los ponen en un pedestal idealizado, y por lo tanto también irreal, o al menos de una realidad distorsionada.

Algunos textos, ya anacrónicos, permiten ejemplificar esta postura. Al respecto, Raúl Béjar Navarro (1979) transmite diferentes principios que, aunque alejados de prácticas asistencialistas, implican una diferenciación valorativa entre la cultura académica y otras expresiones culturales: “La extensión universitaria debe llevarse a los grupos marginados para que éstos tomen consciencia de su situación y puedan conocer y luchar por pautas culturales superiores”, y también “La extensión universitaria deberá zanjar el abismo entre los creadores de formas culturales superiores o refinadas y el pueblo”. Aunque Béjar Navarro puede acercarse a la idea de “animador socio-cultural” que propone Ander Egg (la que hemos adoptado para nuestros propios proyectos) cuando habla de la “creación de una necesidad en el seno de las clases mayoritarias” (siempre remarcando la idea de una cultura superior) se aleja de esa idea al no tener en cuenta las propias necesidades de los destinatarios, priorizando inculcar una meta u objetivo que no necesariamente se condice con los preexistentes en la comunidad, necesidades quizás latentes o sin desarrollar, pero efectivamente auténticas o compatibles con el planteo de todo proyecto de extensión.

Proyecto de Exposición

En el ámbito académico específico de las carreras de arte, el proyecto de exposición es un género frecuentemente solicitado por numerosas instituciones con el fin de organizar y anticipar necesidades de exhibición. En este sentido, es importante considerar que una exposición es una unidad de sentido en sí, y por lo tanto todas las partes que la integran, más allá del formato o del soporte en que se realicen, tienen que buscar el mismo objetivo.

En definitiva, toda exposición se basa en la construcción de un relato, que se articula a través de las obras exhibidas y que, respetando el mismo conjunto de obra, podría verse modificado cada vez que fuera necesario, de acuerdo con las necesidades de construcción de sentido que la propuesta demande. En definitiva, una exposición puede tener un carácter más o menos didáctico, ser más o menos accesible al público general, o estar destinada o no a especialistas, de acuerdo con las estrategias que se desarrollen para construir la puesta. La exposición es entonces una unidad de sentido de realización multimodal, centrada en las obras exhibidas pero de la que también participan otros materiales, radicados en diferentes soportes, que aportan sentidos desde lo verbal, lo gráfico, lo espacial, sumando dimensiones y amplificando las condiciones aportadas por las obras exhibidas.

La teoría multimodal desarrollada por Kress y van Leeuwen (2001) plantea que todo texto es una construcción histórica, anclada en un aquí y ahora, que debe ser leída más allá de los límites de su materialidad, ya que no está realizada solamente a través de un discurso o un diseño en particular, sino que involucra además condiciones de producción y distribución que suman a la unidad tanto a emisores y productores como a destinatarios, instancias ambas fundamentales en la construcción final del sentido.

Además, en una exposición lo verbal no reemplaza los objetos, ni asume toda la responsabilidad del sentido, ya que la unidad requiere de la articulación entre todos los niveles y modos de significación utilizados, por lo que los aportes de la teoría multimodal son relevantes para un análisis verdaderamente crítico de esta unidad de sentido. Esta teoría resulta valiosa para analizar una unidad como la exposición, ya que cuestiona la supremacía de la expresión verbal en el ámbito comunicativo y, aunque considera a la semiótica como su disciplina de origen, plantea que desde allí es necesario seguir incorporando factores que complejicen el análisis de cualquier objeto o fenómeno comunicacional, lo que implica ir desde “una teoría que sólo dio cuenta del lenguaje, hacia una teoría que pueda dar cuenta de la gestualidad, el habla, las imágenes, la escritura, objetos tridimensionales, colores, música, entre otros modos de expresión” (cfr. Kress). Esta línea de reflexión teórica permite plantear nuevas perspectivas sobre el texto, la lectura y las competencias comunicativas, estableciendo los fundamentos de una nueva semiótica. Asimismo, considera que para comprender la naturaleza de los discursos hay que examinar al receptor como instancia potencialmente múltiple y heterogénea que los reciben, ya que el papel del receptor como cocreador de sentidos es cada vez más importante en el análisis contemporáneo de la comunicación.

Entonces, en la medida en que los distintos componentes de esta unidad de sentido estén integrados coherentemente, todos los recursos expositivos (museográficos) van a colaborar en explicitar al visitante el eje del relato que articula la puesta. En esta unidad se vinculan lo verbal con la selección de objetos, los soportes, los diversos usos del color, la distribución espacial, la iluminación, etc. Sin embargo, los textos verbales tienen un cierto protagonismo, ya que en muchos casos están disponibles para el espectador incluso sin ver la obra, como ocurre con las gacetillas de prensa y los catálogos, lo que requiere un cuidado especial en su formulación, dado que además serán el eje del material de documentación de la puesta cuando ésta ya no esté vigente.

De este modo, es importante considerar los géneros preeminentemente verbales que pueden integrarse en una muestra, y que se suman en la elaboración del proyecto de exposición. De este modo, toda exposición se vincula con dos clases de géneros textuales: aquéllos ajenos al espacio de la exhibición, y los que se encuentran presentes en la muestra. En la primera categoría se ubican géneros tales como el guión museológico, el guión de visitas guiadas y el guión museográfico, la gacetilla de prensa, la invitación, así como las piezas de folletería y catálogo, y también otros géneros que anteceden la exposición, como el plan de trabajo y el proyecto de exposición; en el segundo grupo se ubican géneros como los textos de sala, las macroleyendas y las nomencladoras, que acompañan la puesta museográfica y colaboran en la comunicación directa de la muestra hacia el espectador.

Cada uno de estos géneros presenta, al decir de Kress y van Leeuwen, unas ciertas condiciones de diseño, discurso, producción y distribución relativamente estables que, para un análisis inicial, pueden considerarse de acuerdo con la estructura que presentan, el registro al que responden, el efecto que buscan producir y el estilo que los caracteriza, de acuerdo con el efecto comunicacional deseado.

La textualización del proyecto de exposición

Al preparar una exposición, sea ésta temporaria o permanente, es necesario realizar un resumen o plan de trabajo que permita anticipar muy brevemente, casi como un índice comentado, el tema, los objetivos, los recursos y el tiempo necesarios para la realización del proyecto. Este plan es siempre la base a la que se vuelve en las distintas etapas de trabajo, la primera de las cuales es el proyecto de exposición, que amplía el plan y explicita con más detalle las características de la puesta. Todo proyecto de exposición resume, de manera más o menos extensa, los siguientes aspectos:

Nombre de la exposición: es el eje de la comunicación, el eje del relato, el que define el carácter de la muestra, el que define al público receptor. Una misma exposición con nombre diferente construye sentidos distintos, es importante pensar qué se está comunicando, qué efecto busca producir.

Descripción o fundamentación: explicita brevemente el enfoque desde donde se construye la muestra, permite hacer visibles los beneficios y resultados esperados, y los alcances indirectos que la realización de la exposición puede ofrecer.

Objetivos: especialmente ligados a la fundamentación, permiten puntualizar el carácter de la puesta, que puede estar ligado con la idea de difundir, promover, desarrollar, estimular, dar a conocer, y también comercializar.

Cronograma: resume en términos de planificación, ejecución y evaluación todas las acciones ligadas con la realización de la exposición, que pueden extenderse más allá de los límites temporales de la muestra (por ejemplo, una muestra que dure dos meses en exhibición puede llevar un año de planificación, y ser evaluada incluso seis meses o un año después de finalizada).

Recursos: es el apartado fundamental, donde se expone qué se necesita, en términos tanto de servicio como materiales, es decir, qué tareas es necesario desarrollar, y qué recursos materiales deben disponerse para realizarlas. De acuerdo con las necesidades y los recursos disponibles, todas las acciones necesarias para la concreción de la muestra pueden ser realizadas por una sola persona, en general llamada curador, o desplegarse en uno o más equipos de trabajo, coordinados por el antedicho curador, quien siempre es el responsable final de la puesta.

Entre las acciones involucradas en la planificación de la puesta, además de la gestión de recursos y las necesidades museográficas, es necesario considerar la producción de los textos museográficos necesarios para comunicar la puesta, ya que cada uno requiere distintos tiempos y condiciones de producción, en los que se ven involucrados diferentes profesionales, como investigadores, diseñadores, correctores, e incluso el equipo de montaje, responsable de la puesta en sala de aquéllos presentes en la exhibición. La lista final puede variar en cada puesta, pero aquí se presentan los principales géneros a los que responden los textos museográficos:

Guión Museológico: es un texto científico, que explicita la misión del museo o de la muestra. Es el punto de partida de todos los textos involucrados en la puesta. En general explicita la Misión del museo, la Misión de la muestra, el Objetivo general, los Objetivos secundarios, y resume cómo se ordenará la exposición, desde la Apertura o Introducción, pasando por las distintas Unidades temáticas, y el cierre o Conclusión. Incluye además la Bibliografía de referencia y posibles anexos, (glosario, imágenes, documentos complementarios).

Guión para visitas guiadas: es un texto de divulgación que se utiliza para capacitar a los guías, personal del museo, docentes, todos los involucrados en la muestra, que hace al guión museológico accesible a otros receptores. En general incluye la misma información que el museográfico, pero adaptada a un público no especializado, y pensada en función de los tiempos máximos de transmisión que resulten adecuados para una visita guiada eficiente.

Guión museográfico: es un texto instrumental, que hace al guión museológico accesible a otros especialistas. Permite materializar el guión museológico. En general se presenta como una planilla, ya que reúne la información museológica pero también la museográfica, es decir, los recursos materiales necesarios para concretar la puesta en sala. Incluye entonces los textos, gráficos y el material de exhibición necesario (objetos, documentos), el material de apoyo museográfico (vitrinas, paneles, bases, tarimas, recreaciones, gráficos, mapas, fotos, audio, video, etc.), una descripción del espacio (color, iluminación, circulación) y un esquema o diseño para el montaje (vitrinas, paneles, recreaciones) que permita mapear la puesta en sala.

Textos de sala, de vitrina, nomencladoras: pueden estar o no presentes, pero siempre deben ser contruidos con vocabulario claro y sencillo, y materialmente tienen que ofrecer condiciones de accesibilidad (distintos niveles de información claramente diferenciables, letra grande y clara, traducciones a distintos idiomas, versión braille, etc.).

Texto curatorial: puede estar presente o no en la sala, en general es una versión en tono de divulgación del guión museológico, que de manera breve y sencilla resume el relato que funciona como eje de la puesta. En las últimas décadas, este texto es más frecuente en las exposiciones de artes visuales que en las de otras disciplinas y, dado que va firmado, funciona casi como un texto de opinión, que puede dar protagonismo en la sala al curador, lo que a veces puede producir tensiones con la importancia que se le da en la sala y la comunicación de la puesta a la figura del artista o, incluso, a la obra.

Análisis de caso: Museo Malvinas e Islas y Memorial Malvinas¹³

El Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur está dedicado a reafirmar los derechos imprescriptibles de la republica argentina sobre las Islas Malvinas, Sandwich y Georgias del Sur y los espacios marítimos circundantes. Ubicado en el Espacio para la Memoria y Derechos Humanos (Ex Centro Clandestino de detención ESMA, CABA), el edificio, que depende del Ministerio de Cultura de la Nación, es el primer museo del Estado Nacional que representa la memoria colectiva del pueblo argentino sobre las Malvinas. El proyecto fue realizado respetando las características actuales de los museos, que dan particular importancia a lo interactivo y educativo. Cuenta con el claro propósito de rendir homenaje a las personas que entregaron su vida en defensa de las Islas, pero también brinda al visitante información sobre la fauna y la flora malvinera, la cercanía geográfica y la extensión insular de Malvinas como parte de la topografía patagónica.

Al ingresar al predio, el visitante se encuentra con dos sectores claramente identificados: por un lado el Museo, instalado en el edificio, y por otro un espacio abierto que representa, en agua, tierra y piedras, el contorno sobre relieve de las Islas Malvinas, y la silueta del ARA "General Belgrano", hundido por las fuerzas británicas durante el conflicto de 1982. En el exterior, también se alza un imponente mástil con una gran bandera argentina. El guion museológico responde a lo expuesto por el decreto que enuncia que el museo busca "promover la reivindicación de la causa Malvinas como una causa argentina, latinoamericana y universal" y ante la necesidad de "la reivindicación de los cimientos inobjetable de la soberanía nacional sobre las islas, a través de la fundamentación histórica, la fauna y la flora, la cercanía geográfica y la extensión insular como parte de la topografía patagónica". Las investigaciones desarrolladas por el equipo museológico, por lo tanto, construyen un relato que explica por qué las islas son argentinas, no solo desde lo histórico sino también desde lo biológico, en tanto son una prolongación de la flora y fauna de la Patagonia argentina.

Estas ideas se manifiestan en los textos de sala que se exhiben en los distintos espacios del museo, así como en las nomencladoras que acompañan los objetos exhibidos. También se plasman en textos periféricos realizados junto a diseñadores en comunicación visual y multimedial, como folletos y página web, que además funcionan no sólo como medio de comunicación sino también como invitación a la comunidad para que visite el Museo. Estos textos periféricos contienen gran cantidad de imágenes y breves textos que expresan de manera contundente las premisas del museo y cómo este se encuentra organizado. La Web cuenta además con una agenda actualizada que informa sobre los eventos y actividades que se realizan en este Espacio.

En este sentido el guion museográfico materializa el proyecto expositivo. El edificio está estructurado en tres niveles: Planta Baja, Nivel 1 y Nivel 2. Cada nivel cuenta con salas y sectores que desarrollan, con contenidos audiovisuales e interactivos (soporte de tecnología LCD y táctil- objetos históricos, textos literarios, imágenes fijas, pinturas, cartas y documentos históricos, sonido ambiente, fotografías, mapas y planos) dirigido a un público amplio, cuatro áreas temáticas: Ambiente, Historia, Memoria y Actualidad.

¹³ Creado por Decreto "809/2014 Poder Ejecutivo Nacional (P.E.N.) el 29-may-2014", decisión política de la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner, el museo inscribe la Cuestión Malvinas en el marco de la paz, la memoria y la soberanía. El decreto de creación publicado en el Boletín Oficial explica que el museo busca "promover la reivindicación de la causa Malvinas como una causa argentina, latinoamericana y universal" y ante la necesidad de "la reivindicación de los cimientos inobjetable de la soberanía nacional sobre las islas, a través de la fundamentación histórica, la fauna y la flora, la cercanía geográfica y la extensión insular como parte de la topografía patagónica". Agradecemos al personal del Museo y los investigadores que nos ofrecieron desinteresadamente su colaboración en el relevamiento de la información necesaria para documentar este análisis.

El recorrido puede hacerse de manera autónoma o mediante las visitas guiadas que ofrece la institución, y que se realizan cada dos horas, de miércoles a domingos, para que los visitantes puedan conocer la historia de las Islas Malvinas. A su vez el proyecto presenta un enfoque educativo visible en las actividades complementarias que se realizan como las Jornadas de Divulgación Científica “Ciencia y Soberanía”¹⁴, que se realizan todos los jueves a las 16 horas en el Museo. En esta actividad durante 30 encuentros, 10.000 estudiantes y 1.000 docentes y directivos de escuelas secundarias de la provincia de Buenos Aires participan de distintas actividades cuya finalidad es que los jóvenes accedan a una instancia de concientización y debate acerca de la soberanía, en materia científica y tecnológica, y su implicancia en el desarrollo, la independencia y futuro de nuestra Nación.

Organización del Museo

El punto de inicio es la Sala Prólogo, que brinda un breve acercamiento a la historia y el ambiente de las islas por medio de proyecciones en una pantalla de 360°. Con el fin de visibilizar la conexión ambiental entre el territorio argentino y malvinense, el espacio muestra imágenes exclusivas de la flora y la fauna de las islas y el océano atlántico. En su exterior, sobre un fondo blanco, se despliega una línea de tiempo con la historia de la usurpación de las islas relatada con breves textos por períodos y una gran cantidad de imágenes que sintetizan procesos. De esta manera la información se presenta atractiva y clara para el visitante.

La Sala 1, denominada “La muestra temporaria”, es abierta y amplia, y permite montar obras de diferentes formatos, ya que es un espacio dedicado, como su nombre lo indica, a exhibir de manera temporal distintas intervenciones de arte que tengan relación con las Islas Malvinas.

La Sala A es un Auditorio, un espacio multiuso con sillas móviles, una pantalla y un escenario preparado para el desarrollo de diversas conferencias y proyección de películas, documentales y de ficción. Allí se realizan presentaciones, charlas y proyecciones para el público en general y las escuelas.

En el Espacio Infantil del Museo está presente el canal Paka-Paka. Por lo tanto, la gráfica utilizada refiere a la del canal infantil. En la Sala Malvinas para chicas y chicos “La asombrosa excursión de Zamba en las islas Malvinas” invita al público infantil a conocer de cerca la historia Argentina. Con fines pedagógicos cuenta con diversos juegos en realidad aumentada donde los chicos pueden jugar con una tablet que se les entrega para uso exclusivo en este espacio.

En el Nivel 1 se encuentra la sala denominada “Geografía, Flora y Fauna de Malvinas”, donde se explica la geografía de Malvinas, los recursos naturales usufructuados ilegítimamente por el Reino Unido y la historia de las Georgias y Sandwich del Sur. Cuenta con paneles informativos sobre la geografía, flora y fauna de las Islas Malvinas. También se muestran animales, objetos y maquetas en un diseño de vitrinas novedoso que no solo resulta más atractivo para el visitante sino que, por su formato, a manera de cajonera, permite que los más chicos puedan tener una mejor visión. Las nomencladoras dan cuenta del lugar de

¹⁴ Las Jornadas son una iniciativa de la Subsecretaría de Gestión y Coordinación de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación de la Nación, y cuentan con el apoyo del Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur, el CONICET, la Plataforma País Ciencia, la Comisión Nacional de Energía Atómica (CNEA), ARSAT, y la Facultad de Ciencias Exactas de la UBA.

pertenencia y la antigüedad de estos objetos. Además, se proyectan diversos videos sobre estas temáticas realizados especialmente para el Museo. Las imágenes que se presentan en estos paneles se articulan en cabinas que proporcionan información y al mismo tiempo emiten sonidos de estos territorios generando una experiencia envolvente para el visitante.

La Sala 3 se titula “La mirada eterna de Raymundo Gleyzer”. En el umbral de la muestra aparece un texto que explica quién fue Gleyzer y qué lo relaciona a las Islas Malvinas. En el interior de la sala se encuentra un proyector de la época que reproduce la obra fílmica del artista: Nuestras Islas Malvinas (1966). De esta manera la sala homenajea además, mediante la presentación de su obra, a un artista desaparecido por la última dictadura.

La Sala 4 se titula “Viajes náuticos, tradiciones políticas y relaciones con Gran Bretaña”. En ésta se reconstruyen los conflictos históricos entre Argentina y Gran Bretaña. El relato propuesto cuenta sobre los primeros buques que llegaron a Malvinas, así como los tratados firmados por España y el resto de las potencias de ese entonces, que establecían la soberanía española sobre las Islas, soberanía que heredó la Argentina tras su independencia. También se muestran las primeras poblaciones criollas en las Islas y la usurpación británica. Además, están presentes las miradas sobre Malvinas de las distintas corrientes políticas: federales, liberales, socialismo y FORJA. Este relato se despliega en una sala abierta amplia, mediante el uso de maquetas, obras, fotografía, documentos y videos.

En la Sala 5 denominada “Biografías” se cuenta la vida del Gaucho Rivero a Dardo Cabo, de Areguati y Venet a Fitzgerald e Illia, de distintas generaciones de civiles que dejaron una huella. La sala recupera estas biografías de Malvinas. Además, hay un sector denominado Mujeres de la Patria, que es un homenaje a las mujeres argentinas que hicieron historia en Malvinas y ofrecieron resistencia ante el colonialismo. El relato se encuentra organizado en una sala amplia en la que se evidencia un recorrido marcado por paneles. Los recursos utilizados son múltiples: desde lo visual aparecen textos que cuentan brevemente la vida de estos personajes, y se articulan con un relato audiovisual. Esto sucede con todas las biografías, por lo tanto, para que no se produzca un choque de sonidos, aparecen nuevamente las cabinas que sumergen al visitante dentro de las historias de los homenajeados.

En la Sala 6, titulada “Las tres plazas”, se reseña y se busca reflexionar sobre las movilizaciones populares a la Plaza de Mayo durante la última dictadura cívico militar, un período signado por el terror y la resistencia popular. En la sala se proyecta un corto sobre lo sucedido en tres episodios: 30 de marzo de 1982, 2 y 10 de abril de 1982 y 14 y 15 de junio de 1982. La sala es cerrada, en el frente hay una pantalla, en las paredes laterales fotografías del período y en el piso un vinilo que grafica las tres plazas vistas como en un mapa. En el centro hay un banco para que el visitante se sumerja en el relato de la historia reciente.

En el Nivel 2 se encuentra la Sala 7, que lleva el título “Malvinas, Memoria y Democracia”. Las unidades temáticas “La vida en la guerra” y el “Informe Rattenbach” presentan las duras condiciones en que combatieron los soldados y las responsabilidades políticas y militares de la Junta Militar en el contexto de guerra. En ella los excombatientes cuentan en “Posguerra” los días difíciles que debieron afrontar tras su regreso al continente. Estos se relatan mediante la recreación de la indumentaria bélica, los objetos pertenecientes a los soldados, cortos del momento (nuevamente en cabinas que reproducen el sonido), y los aparatos de los medios de comunicación que tanta importancia tuvieron en la guerra. En la misma sala, aparece una habitación que reproduce el cementerio de Malvinas, es interesante considerar los recursos

utilizados por los museógrafos ya que al ingresar, mediante el uso de aires acondicionados baja la temperatura del ambiente y la con una iluminación tenue, el espacio cobra dramatismo. De fondo se proyecta la imagen del cementerio y en una tarima aparecen imágenes de ex combatientes fallecidos en la guerra, sus imágenes son como estrellas que titilan, son luces que se encienden y se apagan. En esa misma sala, en otro apartado, aparece la “Soberanía geopolítica” que muestra las razones estratégicas de la presencia británica en el océano atlántico sur. En otro sector se muestra “Malvinas y democracia” que desarrolla el por qué, a partir de 2003, Malvinas es una causa nacional, regional y global. En estas dos últimas unidades se hace gran uso de las noticias, documentos, cortos e imágenes que sustentan el relato.

Como cierre se encuentra la Sala “Mediateca”, que presenta una mesa interactiva con tres pantallas: un mapa mundial donde puede apreciarse el despliegue histórico de colonialismo británico; un mapa de las islas Malvinas con varias entradas para que el público conozca los fundamentos del reclamo argentino, los recursos naturales y otros datos de relevancia; y un mapa mundial de los diecisiete casos de “territorios no autónomos” que en la actualidad reconoce Naciones Unidas, entre los que se encuentra el caso Malvinas. La mediateca está acompañada por un mapa audiovisual de las islas Georgias y Sandwich del Sur, y de la Antártida Argentina. Además, en un espacio reservado, los chicos pueden participar de experiencias lúdicas educativas, a través de tablets y pantallas interactivas.

En definitiva, este análisis permite reconocer la relación entre la misión del Museo (que es la de generar conciencia crítica sobre las Islas Malvinas y los actuales conflictos que la atraviesan) y las distintas muestras realizadas. A su vez, la institución cuenta con el claro propósito de rendir homenaje a las personas que entregaron sus vidas en defensa de las Islas, pero también de brindar al visitante información sobre la fauna y la flora malvinera, la cercanía geográfica y la extensión insular de Malvinas como parte de la topografía patagónica argentina. En definitiva, el Museo intenta reestablecer los vínculos identitarios y de pertenencia a partir de reconstruir sensorialmente la historia de las Islas trazando relaciones ambientales y geopolíticas.

Bibliografía

- Alonso, Mariela, Andruchow, Marcela y Lloret, Florencia (2010). "La producción de textos museográficos en la trama de la narrativa expositiva", ponencia presentada en el 1º Congreso Nacional de Museos Universitarios, 20, 21 y 22 de octubre de 2010, UNLP.
- Ander-Egg, Ezequiel y Aguilar, María José (1989). *Cómo elaborar un proyecto*, Buenos Aires: Editorial Magisterio, pp. 7-45, 73-87, 96-103, 116-127.
- (2000). *Metodología y práctica de la Animación Sociocultural*, Madrid: Plaza Edición.
- Bajtín, M. (1990). "El problema de los géneros discursivos". En: *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, pp. 248-293.
- Béjar Navarro, Raúl (1979). *Cultura nacional, cultura popular y extensión universitaria*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Eco, Umberto (2001). *Cómo se hace una Tesis, Técnicas y procedimientos de investigación estudio y escritura*, Barcelona, Gedisa.

Genette, Gerard (2001). "Introducción" a *Umbrales*, México: Siglo XXI, pp. 7-18.

Kress, Gunther y Van Leeuwen, Theo (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*, Londres: Arnold.

APLICACIONES DEL ANÁLISIS DE LOS DISCURSOS SOCIALES

I. Presentación

Mariela Alonso

En las carreras de artes visuales, audiovisuales y multimediales trabajamos con fenómenos y productos sociales y artísticos que muchas veces desafían el estudio desde las disciplinas tradicionales. Esto es, si estamos estudiando la comunicación, o queremos analizar un documental, una canción o una exposición de pintura, por falta de una metodología de abordaje propia de la investigación en arte, a veces no encontramos otras herramientas de análisis que no sean las heredadas de ámbitos como las matemáticas o las ciencias naturales, herramientas que resultan por lo menos inadecuadas e insuficientes para completar el proceso, pero que se siguen utilizando sin mayores cuestionamientos. En muchos casos, sólo se logra diseccionar los objetos de estudio o reducirlos a supuestas mínimas unidades de expresión, que pueden reflejar significados aislados pero rompen las operaciones de sentido, que son las que enriquecen este tipo de experiencias. Por lo tanto, es necesario desarrollar herramientas que permitan dar cuenta de la complejidad de estos fenómenos y productos, con el fin de enriquecer tanto la reflexión crítica como la producción artística.

Muchos autores vienen trabajando en esta línea desde hace décadas, pero no siempre quienes tienen que realizar los análisis se sirven de sus teorías. En el aula, en particular, los docentes muchas veces seguimos aplicando modelos heredados, no siempre revisados críticamente, y en general aislados de las teorías que les dieron origen, lo que termina disolviendo los objetos de estudio, en pos de conservar el modelo de análisis, por sobre la calidad y la condición crítica de lo que se está estudiando.

Es por esto que resulta interesante considerar no necesariamente nuevas teorías, sino la creación de modelos críticos de análisis que puedan servirse de diferentes teorías y disciplinas para abordar objetos complejos. De este modo, podemos construir modelos críticos adaptados a cada caso, que den cuenta de la especificidad y las particularidades propias de cada objeto, sin caer en la homogenización que conlleva muchas veces una falsa simplificación del fenómeno.

Entonces, es necesario reformular el diálogo entre los distintos modos de realización del sentido de un objeto, sea a nivel lingüístico, visual, sonoro, de producción, diseño o distribución, considerando además

que cada objeto excede los límites materiales del dispositivo en que se aloja, ya que abarca las huellas de quien lo produce y se abre hacia quienes lo reciben, y considerando como múltiples y complejas las nociones tan tradicionales como las de *autor*, *receptor*, *mensaje*, que muchas veces se siguen nombrando como si fueran homogéneas e inalterables. El desafío es desarrollar cada vez una metodología de análisis particular que permita estudiar, comprender y reflexionar sobre los fenómenos discursivos sociales colectivos e individuales.

Bibliografía

- Bajtin, M. "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1990; p. 248-293.
- Ducrot, Oswald: (1984) *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Edicial, 2001; punto II del capítulo V, p. 251- 277.
- Jakobson, R. "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Kerbrat-Orecchioni, C. "La problemática de la enunciación", en *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1988.
- Kress, G y van Leeuwen T. *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. Londres, Arnold, 2001; Introducción, p. 1-23.
- Peirce, Ch. Fragmentos de *La Ciencia de la semiótica*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1978; Cartas a Lady Welby, 12 octubre.
- Saussure, F. Curso de lingüística general. Buenos Aires, FCE, 1994; Introducción: Cap. III; 1ra. parte: Cap. I, II y III; 2da. parte: Cap. IV y V.
- Van Dijk, T.A. "Discurso, Poder y Cognición Social". Cuadernos de la Maestría en Lingüística, Año 2, Nro. 2, octubre de 1994. Colombia, Escuela de Ciencias del Lenguaje y la Literatura, 1994.
- van Dijk, T.A. *Texto y Contexto*. Madrid, Cátedra, 1988; p. 270-325.
- Verón, E. "Discursos sociales", "El sentido como producción discursiva" y "La red de distancias", en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa, 1993.

II. Doña Cecilia y otros casos de la cultura visual

Marina Féliz y Natalia Matewecki

Si tuviéramos que pensar desde qué disciplina analizaríamos una pintura de un artista reconocido que está en el muro de una iglesia española y que representa el motivo bíblico de *Ecce Homo*, la respuesta seguramente sería la Historia del Arte. Ahora bien, si esa pintura mural realizada por un pintor local en el año 1930 fuera restaurada por una amable feligresa que, aparentemente sin muchos conocimientos técnicos de dibujo y pintura, diera como resultado una imagen que se alejara notablemente de la que había sido la obra original, ¿deberíamos poder analizarla con las herramientas metodológicas que proporciona la Historia del Arte? Más aún, si la imagen de la cándida feligresa fuera tomada por diferentes personas para ser modificada, alterada, transformada, parodiada y puesta en circulación para su exhibición a nivel masivo y global a través de las redes de internet, ¿seguiría siendo la Historia del Arte la disciplina capaz de brindar las herramientas necesarias para el análisis de toda esta clase de imágenes múltiples, combinadas, populares y cotidianas?

Una problemática similar comenzó a plantearse en la segunda mitad del siglo XX cuando los artistas comenzaron a incorporar a sus obras elementos de la vida cotidiana, e incluso, la vida cotidiana se convirtió en un fenómeno artístico. Las imágenes empezaron a multiplicarse como consecuencia de la utilización de dispositivos ya tradicionales para la época como la fotografía y el cine, y también de otros nuevos como el video o la televisión. Así, se desplegó una pluralidad de imágenes que circulaban, en algunos casos, por los museos y galerías de arte, y en muchos otros, por las salas de cine, los diarios, las revistas, las calles o el hogar.

Sin embargo, estas imágenes atravesadas por lo masivo, lo culto y lo popular no eran el único fenómeno que carecía de una disciplina específica para su análisis dentro de la academia: los movimientos feministas, los estudios poscoloniales o la problemática queer, designaban otros objetos de estudio novedosos para la época. En consecuencia, hacia mediados de 1960 se creó una disciplina en el ámbito académico para abordar esta disparidad de fenómenos que producía la cultura contemporánea, se trataba de los Estudios culturales y su principal característica era la interdisciplinariedad. Dentro de los Estudios culturales se formó un área dedicada a lo visual a la que se la designó con el nombre de Estudios visuales, un campo de estudio interdisciplinario formado por historiadores del arte, semiólogos, sociólogos, periodistas, críticos de arte y teóricos del cine, entre otros.

Las manifestaciones relacionadas con el arte, los medios y la vida cotidiana son estudiadas en un área específica de los Estudios visuales denominada Cultura visual, un campo de investigación transdisciplinar y multimetodológico que toma toda la variedad de producciones visuales de la cultura para seleccionar su objeto de estudio. De este modo, es posible analizar desde programas de televisión, graffitis y stencils hasta videoclips, selfies y memes, teniendo en cuenta un marco teórico/epistemológico amplio y metodologías diversas.

Si bien tanto la Cultura visual como la Historia del Arte analizan producciones artísticas, incluir la palabra *cultura* en la denominación de esta disciplina surgida a fines de los noventa, brinda la posibilidad de aproximarse al objeto de estudio de manera transversal y polimorfa, a diferencia de la hegemonía que propone la palabra *Historia* que se basa en procesos de evolución, continuidad, causa y efecto. En cuanto a la utilización del término *visual*, en vez de *arte*, permite incluir además de las imágenes artísticas tradicionales, imágenes fílmicas, televisivas y virtuales. En este sentido, la Cultura visual desplazaría a la Cultura material pues incluye imágenes incorpóreas, virtuales, lo que permite liberar a la imagen del fetichismo de la obra de arte, así como de su mercantilización y museificación.

Por ello, la Cultura visual democratiza la imagen, elimina el debate entre arte elevado y arte bajo, entre lo culto y lo masivo, pues incluye a todas las imágenes visuales producidas por la cultura como objeto de estudio. Se centra, especialmente, en el acontecimiento visual entendido como el punto de interacción que se da entre el signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador. La Cultura visual se interesa por el estudio de la sobrecarga de información que se produce a partir de la tendencia a visualizar cosas que no son visuales en sí mismas. El mundo como texto ha sido sustituido por un mundo como imagen. Tales imágenes del mundo no son puramente visuales pero, de igual modo, lo visual perturba el desarrollo y desafía cualquier intento de definir la cultura en términos estrictamente lingüísticos.

Esta crisis respecto del exceso de información visual en la vida cotidiana, se ve relacionada con un momento de transición del entorno mediático actual que puede ser entendido como convergente. Se trata, pues, de una verdadera cultura de la convergencia ya que supone tanto una transición tecnológica debido a las TIC, como un fenómeno cultural en tanto que los espectadores adquieren nuevos comportamiento activos como forma de relacionarse con los contenidos al crearlos y ponerlos en circulación.

En la convergencia mediática coexisten múltiples sistemas y dispositivos como TV, cine, internet, celulares o tablets por donde los contenidos discurren con fluidez a través formas de narrativa transmedia¹⁵. Se trata de una era de transición ya que ningún grupo controla el acceso y la participación a dichos contenidos. La convergencia es un proceso que se da en dos sentidos: de abajo hacia arriba (bottom-up) llevado a cabo por los fans y prosumidores (usuarios que producen y consumen contenidos a la vez); y de arriba hacia abajo (top to down) llevado a cabo por grandes industrias, corporaciones y productores. Son dos polos con lógicas opuestas (gratuidad versus negocios) que se complementan, pues cada uno se nutre de los contenidos producidos por el otro: los fans y la cultura colaborativa toman contenidos producidos por la industria y los subvierten a través del remix (memes, fotomontajes, gifs), de la misma manera que la industria cultural se apodera de los contenidos de los fans para introducirlos en el circuito comercial.

¹⁵ Este tipo de narrativa supone una audiencia migratoria que recibe una narración dada en múltiples pantallas, formatos y géneros siguiendo su movilidad, como por ejemplo la saga de *La Guerra de las Galaxias* que atraviesa la pantalla cinematográfica para devenir en videojuego para tablets o teléfonos móviles.

A continuación describiremos un ejemplo de cada una de estas lógicas de producción y consumo que forman parte de los estudios de la Cultura visual.

La restauración [fallida] del Ecce Homo de Borja

En la cultura de la convergencia, los contenidos que circulan a través de los nuevos medios se convierte en una zona de conflictos, negociaciones y transacciones entre los distintos actores que participan del proceso productivo. Los prosumidores demandan el derecho a participar de la cultura mediante sus estrategias de producción de contenidos, generando así una cultura participativa en donde fans y usuarios contribuyen activamente en la creación y distribución de nuevos contenidos. La colaboración en red, también llamada inteligencia colectiva, parece aportar una nueva forma de poder desde abajo hacia arriba, basada en la capacidad de las comunidades virtuales de estimular el conocimiento y la habilidad de sus miembros, a menudo mediante la colaboración y deliberación a gran escala.

Un ejemplo que puede inscribirse dentro de este proceso que va de abajo hacia arriba, es el acontecimiento visual que se dio en torno a la noticia periodística sobre la extraña restauración de un fresco en el santuario de Borja, España, realizado por una feligresa de nombre Cecilia. Tanto la imagen de la restauración como sus infinitas derivas en la web fueron difundidas y comentadas en diversos medios alrededor del mundo.

El fresco original que ilustra el motivo religioso de *Ecce Homo* proviene del universo de lo alto, lo culto, del arte con A mayúscula. La primera resignificación de la imagen original fue la restauración que realizó la señora Cecilia quien, sin querer, generó una versión paródica de la imagen del Cristo. Una vez que la imagen de la restauración de Doña Cecilia comenzó a circular por los medios masivos de comunicación y, en especial, por la red de internet, se volvió un acontecimiento visual a nivel global. Un gran número de internautas anónimos participaron de un fenómeno donde el contenido elaborado por la señora Cecilia fue apropiado, remixado y resignificado de manera exponencial para su entretenimiento en red. Con un sencillo software de edición disponible en cualquier computadora personal, se generaron intervenciones del contenido original que fueron desde hacer circular la imagen en alguna red social con un comentario textual cómico, hasta acciones de remix más complejas que requerían copiar, cortar y pegar la cara del *Ecce Homo* en contextos diversos, como cuadros de la Historia del Arte clásico, escenas famosas de películas o fragmentos conocidos de series televisivas. Incluso, el contenido paródico llegó a trascender la virtualidad de las redes volviéndose disfraz para una fiesta familiar, para luego volver a la red como foto de registro del evento.

En general el sentido de este fenómeno fue de entretenimiento a partir de la distorsión de una imagen sacra, un icono religioso, que a su vez se identifica como proveniente del universo oficial de la Historia del Arte. La restauradora Cecilia fue ridiculizada junto a su restauración por algunos, pero otros exaltaron su acción a un estado de genialidad satírica e incluso contracultural, en contra de la oficialidad de la iglesia y del arte. Desde el punto de vista de los fans, Doña Cecilia devino en heroína al subvertir con su accionar uno de los símbolos del statu quo artístico, la imagen sacra de Cristo, al transgredir las normas de cómo se debe restaurar adecuadamente una obra de arte.

En este caso, donde los contenidos van de abajo hacia arriba, el mundo de los fans y sus prácticas cotidianas banalizaron la auraticidad de lo culto al apropiarse de un contenido del universo de lo alto para llevarlo a la cultura masiva y popular.

Una campaña de Coca-Cola en youtube

La convergencia es un fenómeno tecnológico en el cual interviene la cultura participativa, colaborativa y migratoria de fans y prosumidores. Para sobrevivir en este nuevo entorno en transición, las empresas deben adaptar sus estrategias publicitarias y sumergirse en las lógicas de la cultura de la convergencia. En contraposición al ejemplo anterior, cuando el movimiento se dirige de arriba hacia abajo, son las industrias las que intentan apropiarse de los contenidos de los fans para volverlos comerciales y lucrativos.

Las campañas publicitarias tradicionales de la marca Coca-Cola se sustentan en la producción de una narrativa audiovisual cuya pantalla principal es el medio televisivo (aunque suelen difundirse también a través de otros medios y dispositivos como la radio, la prensa gráfica o los carteles publicitarios). En busca de una nueva audiencia que navega por la red y que establece otras formas de dialogar con los contenidos, en el 2011 los publicitarios definieron que la estrategia audiovisual tomara el camino de la cultura de la convergencia. Ese año la empresa armó su campaña publicitaria apropiándose de la forma de producir y circular videos musicales empleada por los fans en youtube¹⁶. Los usuarios de esta plataforma producen videos musicales de sus bandas favoritas a partir de material existente en la web: fotos, fragmentos de videoclips, fragmentos de películas y grabaciones hogareñas, entre otros.

La primera parte de la campaña publicitaria consistió en la producción de un video musical simulando el estilo casero (DIY – Do It Yourself) de los videos musicales que los fans suben a youtube. De esta manera, el video “aficionado” realizado por Coca-Cola tomaba un tema de Oasis que era cantado por unos niños en lo que parecía ser un video escolar. Además de la imagen de los niños, el video incluía otras imágenes, textos y fragmentos audiovisuales que componían una suerte de remix audiovisual.

La segunda parte de la estrategia publicitaria se basó en la creación y promoción de una página web de la empresa, donde convocaba a los usuarios de internet a subir y compartir sus propias versiones del video musical con el tema de Oasis, cuya descarga estaba disponible online de manera gratuita. De modo tal que la empresa se apropiaba no solo del contenido sino del comportamiento del consumidor en este tipo de plataforma: participación, colaboración y circulación de la información.

La tercera parte de la campaña fue la respuesta de los usuarios a partir de lo propuesto por la empresa. Muchos fans de Coca-Cola se apropiaron del contenido original para hacerlo circular a la manera de un remix, modificando los textos que acompañaban la música y las imágenes, con el fin de generar múltiples versiones del audiovisual de la marca siguiendo su estética publicitaria. Sin embargo, también hubo quienes resignificaron el contenido con intenciones discursivas críticas, e incluso, con mensajes en contra de la empresa multinacional. Por ejemplo, como la campaña coincidió con la movida de protesta política que se dio en Chile por la educación pública (entre abril y diciembre de 2011), muchas de las versiones fueron reutilizadas para hablar de esta problemática social generando un sentido estrictamente político.

¹⁶ Plataforma audiovisual en Internet donde los usuarios pueden subir sus propios contenidos audiovisuales.

Como mencionamos, en la cultura de la convergencia los contenidos se vuelven un lugar de conflicto, por eso Coca-Cola tomó un gran riesgo para acceder al público joven ya que se introdujo en la complejidad del nuevo entorno medial donde, con frecuencia, es imposible controlar la producción y circulación de los contenidos.

Últimas derivas

El estudio de estos casos transmediales, participativos y colaborativos, requieren de una aproximación táctica, un enfoque renovado e interdisciplinario que es posible lograr con las herramientas que proporcionan los Estudios visuales.

La disciplina conocida como Cultura visual permite analizar particularmente los acontecimientos visuales que se ubican entre lo culto, lo masivo y lo popular. Propone explorar las ambivalencias, los intersticios y los lugares de resistencia de la vida cotidiana contemporánea, desde el punto de vista del usuario. De este modo, en la denominada cultura de la convergencia, el comportamiento activo del prosumidor en relación a la producción, circulación y migración de imágenes, forma parte fundamental del fenómeno a estudiar.

Bibliografía

- De Certeau, M. (2001). "De las prácticas cotidianas de oposición". En: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Guasch, A. M. (2005), "Doce reglas para una Nueva Academia: la «nueva Historia del Arte» y los Estudios audiovisuales". En J. L. Brea (Ed.), *Estudios Visuales*. Madrid: Akal.
- Jenkins, H. (1992). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Marchán Fiz, S. (2005). "Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra". En J. L. Brea (Ed.), *Estudios Visuales*. Madrid: Akal.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la Cultura Visual*. Buenos Aires: Paidós.
- Scolari, C. (2013). "Spreadable Media: entre la cultura de masas y la colaborativa (II)". *Hipermediaciones* [en línea]. Consultado el 4 de marzo de 2015 en <http://hipermediaciones.com/2013/06/27/spreadable-media-entre-la-cultura-de-masas-y-la-colaborativa-ii/>

Géneros

Enrique Oyhandy y Gerardo Sánchez

Nuestra cátedra, denominada *Géneros y Estilos Audiovisuales* está radicada en el Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes. Si bien se propone un abordaje a la problemática de la producción de sentido en el universo de las artes audiovisuales, zona de estudios que presenta objetos que difieren absolutamente en sus cualidades respecto de los textos verbales, los conceptos con los que trabajamos y las herramientas de análisis que ofrecemos a los estudiantes de grado en artes audiovisuales para enriquecer los modos de lectura y producción de significados, presentan puntos de convergencia con muchas temáticas relacionadas con los contenidos que propone la cátedra de *Producción de Textos*. En el presente capítulo señalaremos algunos de esos puntos de convergencia.

En primera instancia presentaremos la noción de *género* como pieza fundamental de los sistemas de clasificación de objetos que permiten organizar la heterogeneidad de los objetos al interior de cualquier zona de producción cultural. Nos referiremos luego a las problemáticas en torno a las ideas de límite y unidad de los objetos comunicacionales que da lugar a un abordaje semio-pragmático, línea de fuerza que aparece en nuestra cursada en relación al universo metadiscursivo que alberga, extiende y en definitiva constituye también de modo determinante a los objetos audiovisuales. Finalmente haremos una serie de consideraciones respecto de los géneros discursivos en el ámbito de la textualidad académica, para anclar las convergencias sugeridas entre nuestras perspectivas de estudio en torno a la noción de género, y a partir de esos cruces indagar en las posibilidades de articulación teórica para orientar o aportar elementos que enriquezcan el desempeño de los alumnos en las instituciones académicas de orientación artística.

Sistemas de clasificación

La reflexión en torno a los géneros y estilos puede extenderse a toda zona de actividades humanas y a cualquier tipo de materialidad significativa, debido a que la pregunta por las tipologías de los fenómenos, la indagación en las relaciones que se establecen entre los objetos que coexisten e interactúan en un mismo ámbito es imprescindible para ordenar el caos en el que se presenta la realidad antes de ser organizada por la comprensión del intelecto.

La acción de clasificar consiste en establecer tipologías, reconocer las particularidades que permiten agrupar objetos según características comunes, que tienen que ver con su uso, función, aspecto, etc. Especialmente cuando hablamos de objetos culturales (no naturales), la relación entre el objeto en cuestión y la categoría en la que es incluido depende de los cualidades del objeto a ser tenidas en cuenta a la hora

de la clasificación, de modo que con toda propiedad un mismo objeto pertenecerá a categorías diferentes en la medida que se tomen diferentes cualidades a la hora de establecer su clasificación.

Podemos afirmar entonces que no existe objeto por fuera de las cadenas de significación que asignan un lugar para cada cosa al interior de una cultura específica, y que es justamente la inclusión dentro del universo de sentido que cada cultura construye lo que nos permite reconocer cierta identidad de los fenómenos y organizarlos dentro de nuestro esquema cognitivo. Por lo tanto, no hay texto que no pertenezca a ningún género, así como no existe texto que pertenezca de modo total y absoluto a un único género.

La cuestión de la clasificación resulta fundamental en el funcionamiento de los objetos debido a que esa inscripción dentro de una categoría es la que asigna un campo de sentido, un espacio concreto de circulación que establece horizontes de expectativa, o promesa de un determinado tipo de relación con la realidad. Aporta una idea previa a partir de la cual los lectores, espectadores o usuarios toman contacto con los textos y objetos y se orientan en su consumo.

El territorio de estudios comprendidos por la noción de artes audiovisuales, sus particularidades como punto de convergencia entre lo artístico, lo mediático, los aspectos sociales, económicos y técnicos producen un carácter polifacético de nuestros objetos, nos enfrenta a la heterogeneidad entre las cualidades del objeto en sí mismo y la maleabilidad con la que son puestos en funcionamiento por medio de una serie de indicaciones, determinaciones intertextuales y pragmáticas, orientan la lectura, indican lo que es importante según la prescripción de cada género. Si se cambia el modo en que se presenta un mismo objeto audiovisual variará por supuesto su funcionamiento en términos de producción de sentido.

Textos verbales y textos audiovisuales

Entendemos la producción de sentido como fenómeno que involucra todos los tipos de materiales posibles, de carácter lingüístico o no, ya que se trata del inicio de cualquier proceso cognitivo. La producción de sentido, en tanto noción, refiere al momento inmediato de la percepción sensorial. Desde que el estímulo es reconocido, opera en ese reconocimiento la cultura en su conjunto clasificaciones, valoraciones, reminiscencias, etc.

Reconocer un objeto significa entonces identificarlo dentro de un marco de interacción con otros objetos y prácticas sociales que determinan, en buena medida, la identidad del objeto en cuestión. De manera que con la noción de género no se hace referencia únicamente a las particularidades presentes en los textos, que permiten que sean clasificados dentro de un determinado género y no en otro, sino también al conjunto de elementos no explícitos en los textos, que de distintas maneras inciden en el funcionamiento de los objetos.

Ya sea en la clasificación de los objetos verbales, hechos generalmente de palabras, o en cualquier dispositivo audiovisual (donde lo verbal se diluye en otras formas de conceptualización), existen problemáticas análogas en torno a la circunscripción de los objetos a clasificar. Se trata, en todo caso, de establecer un nivel de análisis en el que se definan los rasgos a tener en cuenta para la clasificación, definir el ámbito de desempeño concreto en el que el objeto en cuestión interactúa con otros objetos similares.

Con la noción de *textos académicos* designamos un conjunto de textos a los que diferenciamos de los textos no académicos y con la noción de los *objetos audiovisuales* los separamos de los no-audiovisuales. Con estas primera operación distinguimos universos contenedores de objetos de enorme heterogeneidad y múltiples interrelaciones. El ámbito académico está conformado por otros tipos de objetos además de los textos escritos (en su sentido más literal) y el universo audiovisual esta conformado de modo decisivo por otros elementos además de los audiovisuales.

Para hablar de géneros audiovisuales, por ejemplo, debemos diferenciar los objetos cinematográficos, los televisivos, los de internet, etc., y reconocer los elementos que por fuera del objeto audiovisual en sí mismo determinan su funcionamiento, ya sea por establecer las condiciones concretas de expectación (formas de producción y distribución, clasificaciones que inscriben a un determinado objeto en una categoría, inscripción que señala la pertenencia a cierto tipo de contrato que regula las expectativas entre una promesa respecto de la identidad del film y las expectativas más o menos justificadas por parte del espectador en relación a la pieza audiovisual).

Una película de terror, una comedia, una telenovela, un noticiero, un videoclip, una propaganda televisiva de un producto de limpieza, un canal de streaming en internet, una cámara de seguridad, etc. Todos estos elementos constituyen objetos audiovisuales provenientes de muy diversos ámbitos de desempeño, sobre los cuales es factible, pertinente y en muchos casos necesario realizar estudios que permitan establecer tipologías e identidades genéricas para organizar y comprender mejor la diversidad y la novedad de los objetos, su constante mutación e hibridación.

Del mismo modo, la forma y contenido de una tesis de grado o posgrado, una ponencia, un artículo de divulgación, un proyecto de investigación, un trabajo práctico, etc., son conceptos que designan una variedad de tareas y zonas de trabajo académico para las que existen una serie de soluciones sistematizadas al punto de convertirse en instrumentos administrativos.

Nuestra propuesta pone en cuestión el límite y la unidad en el abordaje de los objetos artísticos o académicos, en la medida en que tiende a desnaturalizar las operaciones de sentido en sus múltiples niveles. Justamente el género, como lugar de articulación entre lo nuevo y la viejo, la renovación dentro de lo conocido, exhibe y oculta su carácter de construcción histórica, las condiciones de producción dan forma a los objetos.

Los géneros, en su carácter instituyente, producen un ocultamiento, una reducción de la divergencia o normalización en las lecturas. Exhiben, al mismo tiempo, una serie de conexiones más o menos explícitas con el contexto en el que se presenta la manifestación concreta del objeto en cuestión y con la tradición en la que se inscribe.

Desde esta perspectiva para definir, estudiar o describir cualquiera de estos objetos es necesario establecer un nivel de análisis que sitúe las particularidades a contemplar en los objetos, no como aspecto excluyente del análisis sino sobre todo dentro de un marco de referencia; postura que se contrapone a algunos de los fundamentos de la estética, como la concepción ontológica de los objetos culturales, que asocia cierta identidad inmutable inherente a la idea de obra maestra.

Los textos de Odin (2007) y Jost (2002) son útiles para presentar algunos de los elementos de nuestra propuesta de cátedra. Jost propone una metodología para el análisis de las emisiones televisivas partiendo del siguiente diagnóstico: la televisión muestra de modo indistinto imágenes que responden a muy variados

tipos de relación con el mundo; en ese contexto, las imágenes ya no alcanzan para comprenderse en sí mismas porque en la yuxtaposición de los elementos de la programación televisiva, publicitarios, informativos y comerciales, hay una mezcla de tipos de relación con el mundo donde la imagen pierde la indicialidad. Es así como imágenes provenientes de la realidad (que tienen un compromiso de autenticidad entre lo que muestran y lo que acontece en el mundo empírico), como el avión chocando contra el edificio de la torre mundial de comercio de Nueva York en septiembre de 2001, tiene tal grado de espectacularidad que es factible que sea confundida con la imagen de un estreno de Hollywood que se pasa inmediatamente después.

Tales consideraciones no dejan de ser otro modo de mostrar la complejidad implícita en la aparentemente simple oposición entre realidad y ficción que muchas veces es soslayada o reducida en la complejidad de sus matices.

Odin aborda una zona de la producción audiovisual que, a pesar de ganar importancia en la atención que se le dedica, no deja de ser una zona marginal en relación a la producción industrial. Hablamos de la producción doméstica o amateur. El abordaje semiopragmático que propone Odin se presenta a partir de advertir ambigüedades en el uso de este tipo de materiales, factibles de múltiples lecturas muy diferentes entre sí. El film familiar por ejemplo, en la dimensión del uso íntimo por parte de esa familia en el seno de la cual se produce el video, observa ese material de una manera muy diferente al uso que puede hacer la televisión o una investigación histórica.

Mientras que en el caso de la expectación familiar lo importante no consiste tanto en el contenido referencial de las imágenes, sino en el ejercicio de memoria que suscita entre los espectadores que conocen la historia de esa familia a la que pertenecen. En la televisión es común encontrar este tipo de materiales, que se vuelven valiosos cuando alguna de las personas o hechos que se muestran adquieren algún tipo de trascendencia, y cualquier tipo de investigación que se realice sobre material audiovisual establece el criterio con el que observa, no sólo en cuanto al material de su corpus, sino también las cuestiones que a través de ese material es posible advertir.

Otra problemática que aparece en ambos espacios curriculares tiene que ver con el carácter difuso del límite de los textos en relación a su funcionamiento. Si bien un texto puede ser reconocido como una unidad en términos positivos, con una composición determinada por un número preciso de palabras y caracteres, en textos como *Umbrales*, de Genette (1987); *Algunos principios de una teoría de contexto* de Van Dijk (2001), *Discurso multimodal* de Kress y Van Leeuwen (2001) o *El Decir y lo dicho*, de Ducrot (1984), se problematiza de distintos modos la cuestión del límite del texto (u objeto).

A partir de la noción de *paratexto*, Genette (1987) refiere al "conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas la épocas agrupadas bajo ese término, en nombre de una comunidad de intereses o convergencia de efectos", zona intermedia entre el interior y el exterior del texto, que puede ser o no de carácter lingüístico. Se trata de elementos que forman parte el funcionamiento semiótico de los objetos –sobre todo los artísticos- de un modo decisivo.

La idea de *discurso multimodal* de Kress y Van Leeuwen (2001) forma parte de una actualización de la reflexión en la semiótica, que busca trascender la especificidad de los diferentes lenguajes para poder dar cuenta de los fenómenos contemporáneos de hibridación. Se trata entonces de considerar los objetos culturales no únicamente en sus cualidades o propiedades materiales, inmanentes, sino en su desempeño

semiótico, como cristalización de un momento en un proceso. Desde esa perspectiva, el texto, o mejor dicho, cualquier tipo de objeto, es una manifestación empírica, el emergente de un conjunto de conceptos e ideas que funciona necesariamente en ese sistema.

El abordaje socio-cognitivo que propone Van Dijk (2001) trata de formular o plantear el rol de la interfaz entre las estructuras de las situaciones sociales y las maneras en que los actores sociales representan mentalmente esas situaciones, de tal manera que sea posible entender cómo esas representaciones pueden influir la producción y la comprensión del discurso. En otras palabras, el contexto no es simplemente la situación social-comunicativa que contiene la situación y se ve reflejada en las estructuras verbales/discursivas, sino su representación mental en cada participante (hablantes, oyentes, etc.).

Cuando Ducrot (1984) critica la idea de unicidad en el sujeto hablante, su primer referencia es justamente Bajtin, fundador de una de las principales líneas de pensamiento en relación al problema de los géneros textuales y discursivos. En *El decir y lo dicho*, Ducrot desarrolla un minucioso análisis de las múltiples presencias en los enunciados. Más allá del enunciador empírico, hay un extenso campo de matices en los que el habla sirve como espacio de manifestación de voces que exceden la del sujeto que habla concretamente en ese acto. En la cátedra de *Géneros y Estilos Audiovisuales* trabajamos con textos que nos enfrentan a problemáticas similares.

En su texto, Jost (2002) parte de una situación muy concreta, la heterogeneidad de tipos de elementos que se pueden encontrar dentro de un mismo ámbito discursivo, como lo puede ser la televisión, y en consecuencia propone una serie de consideraciones respecto de la clasificación de las imágenes de la televisión y los criterios a partir de los cuales son leídas por los espectadores. De manera similar, el trabajo de Odin (2007) indaga en los distintos funcionamientos de objetos a partir de cambios justamente en los modos de lectura de esos textos. Los cuestionamientos que hacen otros autores respecto de la historia estética del cine basada en un análisis de las obras maestras, se vinculan con la problemática de la unidad y límite de los textos en la medida en que el eje de las consideraciones pasa de ser las cualidades intrínsecas de las películas, a los fenómenos de relaciones intertextuales.

Géneros académicos y géneros audiovisuales

Definir el nivel de lectura significa establecer los parámetros del criterio que circunscribe el conjunto de objetos a analizar. La enorme amplitud del campo audiovisual provoca una gran diversidad de ámbitos de desempeño para los distintos géneros audiovisuales. El aspecto polisémico de sus objetos lleva a una inestabilidad potenciada por la diversidad de la imagen audiovisual, distinguible según sus diversos usos (informativo, comercial, etc) o el medio en que circulan (cine, televisión, internet). Aquí aparece con fuerza la noción de dispositivo como herramienta de indagación en estas cuestiones.

No es el mismo caso el de los géneros textuales en ámbitos académicos, que se caracterizan más bien por cierta estabilidad respaldada en la propia institución académica, que supone usos y espacios específicos. Dado que los sistemas de clasificación genérica en los ámbitos académicos tienen un uso instrumental, en función de desarrollar tareas específicas en un marco altamente institucionalizado, el grado de variabilidad en estos géneros no tiene tanto que ver con el funcionamiento o uso divergente de los

géneros y las tipologías textuales, sino más bien con la valoración de las propuestas que se hacen a través de los textos.

Si en el universo académico de intercambios textuales podemos encontrar tipologías estables, estas tienen que ver con usos y tareas específicos. Tesis de grado y posgrado, ponencias, artículos de divulgación, proyectos de extensión e investigación, son todos formatos textuales claramente diferenciados por una serie de funciones. Cada tarea específica del quehacer académico establece un conjunto de soluciones estandarizadas para sus necesidades, ya sea para producir y divulgar conocimiento, realizar tareas pedagógicas de formación y evaluación o dirigir las acciones que dedican recursos de las universidades al trabajo en territorio, es decir, más allá de los límites de la institución universitaria.

En la medida en que la noción de género recorta y aglutina una serie de principios básicos que determinan un cierto conjunto discursivo y lo diferencia de otras formas genéricas con las que relaciona, establece una especie de contrato que regula la temática y el tratamiento, lo participantes, roles, objetivos, etc.

Las determinaciones contextuales en este tipo de textos funcionan de modo distinto, debido a que forman parte de un universo específico de prácticas sociales, lo que supone también otro tipo de contrato que asumen las partes que participan de cada situación concreta. Consideración que nos lleva a pensar al ámbito académico como macrogénero que determina espacios específicos de producción y circulación pero sobre todo modos puntuales de relación con el mundo, todo un conjunto de supuestos básicos subyacentes que dan lugar a la escena comunicacional. Organiza sus diferentes zonas de actividad por medio de tipologías que agrupan sus textos según sus funciones.

La noción de género como herramienta de indagación en la producción audiovisual nos permite un ejercicio de desnaturalización de los objetos con los que trabajamos, al contemplar el aspecto parcial de las categorías, su inestabilidad, las prácticas asociadas, etc. A continuación presentaremos algunos de los recursos teóricos con los que elaboramos nuestra propuesta.

Modelo ternario del signo

Con la concepción del signo como objeto dinámico, nos inscribimos en la perspectiva teórica que se preocupa por la movilidad y productividad del sentido en la indagación en el significado de los textos. Se diferencia del modelo binario de la primera lingüística, donde el significado depende básicamente de su significante. Este modelo, que nos resulta más productivo, tiene su origen en la concepción triádica del signo que plantea la semiótica de raíz norteamericana.

Nuestra perspectiva contempla la producción de sentido o funcionamiento semiótico de los objetos, planteado a partir de la relación entre elementos presentes en los objetos o textos que analizamos y elementos ausentes pero referidos por el texto o, que desde una posición de exterioridad en relación al texto, determinan lo que “dice” el objeto. En términos más concretos, el sentido que el objeto produce. En este punto hablamos de texto y objeto de modo indistinto ya que cuando hablamos de texto, incluimos aquí a cualquier tipo de materialidad que, investida de sentido, pase a ser significante.

Para nosotros, nunca hay textos con un único significado posible, porque el significado no radica únicamente en los textos u objetos sino que se construye en la relación que establecen los objetos

(textuales o no) con otros elementos externos, de algún modo presentes en el contexto en el que se presenta el objeto, o en la mente de la persona que toma contacto con el objeto.

Academia y performatividad

A pesar del alto grado de institucionalización de los géneros académicos, que tienden a borrar las marcas de la subjetividad y la contingencia en procura de una relación neutra con el saber, este universo de interacciones sociales e intercambios comunicacionales está tan atravesado de valores, posicionamientos frente al mundo y afectos como cualquier otro.

Una concepción semiopragmática nos ayuda a comprender el modo en que los textos (inclusive los académicos) se definen no sólo por su contenido intrínseco sino también por sus interrelaciones con otros textos y concepciones del mundo presentes en un marco de interacción determinado.

Justamente es la red de relaciones que se establece el enunciado entre su contexto de producción y su contexto de uso en el acto de la enunciación (aparición concreta, manifestación material de un texto, publicación de un texto o presentación a una convocatoria, en el caso de los textos académicos) la que determina el sentido y el valor de cada texto en un momento puntual.

La consciencia respecto de estas variables permitirá una mayor destreza en el control de matices en la expresión de los textos que resulta determinante en las adhesiones que logre ese texto así como un criterio más cercano a la situación concreta que define los temas de agenda, los objetos y perspectivas de abordaje que resultan más oportunos en cada ámbito académico específico.

Conclusión

Por medio de la noción de género nos referimos a un conjunto de cuestiones en torno a la clasificación, las relaciones entre en el objeto o texto concreto y la categoría en la que se inscribe. La articulación entre la dimensión individual y el procesamiento social que da trascendencia a ese fenómeno es una zona de enormes posibilidades para la producción de conocimientos, no sólo respecto de las cualidades de los objetos que son clasificados en cada caso sino también sobre los fundamentos (explícitos o no) de los criterios de clasificación.

Junto con estas consideraciones ofrecemos un conjunto de instrumentos teóricos para contribuir a desarrollar destrezas afines a la producción, ya sea académica o en el extenso territorio de las artes audiovisuales. En ese sentido, podemos destacar un posicionamiento que considera al texto no tanto como el elemento inmutable a indagar sino como mediador o participante de una escena comunicacional concreta que siempre atraviesa los textos. En ese sentido, todo análisis crítico requiere de inscribir las características de cualquier objeto de la cultura en el marco de sus condiciones de producción, su articulación con ideas y prácticas sociales específicas.

El carácter performático de la producción de sentido implica pensar a cada objeto, por más estático que parezca, como elemento que participa de una acción, transcurre en un momento y un lugar específico. Así,

entendido como acto, considera siempre las condiciones concretas y materiales de existencia de los objetos, como parte determinante del sentido que producen, con lo cual se relativiza el estatuto ontológico de los objetos ya que no pueden ser definidos de una vez y para siempre en el momento en que son creados o producidos, sino que es en el devenir de las interacciones sociales en el que construyen su propia identidad.

Bibliografía

- Albèra, François (1998). *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*, Barcelona: Paidós.
- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós.
- Bajtin, M. (1990). "El problema de los géneros discursivos". En: *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, pp. 248-293.
- Barthes, Roland (2001). *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona: Paidós.
- Ducrot, Oswald (2001). *El decir y lo dicho*, Buenos Aires: Edicial.
- Eco, Umberto (1998). *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen.
- Genette, Gerard (1988). "Géneros, 'tipos', modos". En: Garrido Gallardo, Miguel A. (Comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arcos Libros.
- (2001). *Umbrales*, México: Siglo XXI.
- Jost, Francois (2002). "El ojo- cámara". En: *El ojo- cámara. Entre film y novela*, Buenos Aires: Catálogos.
- Kress, Gunther y Van Leeuwen, Theo (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*, Londres: Arnold.
- Odin, Roger (2007). "El film familiar como documento", En: *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 57-58, 2, pp. 197-217.
- Pezzella, Mario (2004). *Estética del cine*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona: Paidós.
- Schaeffer, Jean Marie (2006). *¿Qué es un género literario?*, Madrid: Akal.
- Steimberg, Oscar (1998). *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: ATUEL.
- Todorov, Tzvetan (1972). *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- (1997). *Los géneros del discurso*, Barcelona: Ed. Monte Ávila.
- van Dijk, Teun (2001). "Algunos principios de una teoría del contexto". En: *ALED, Revista latinoamericana de estudios del discurso*, año 1, número 1, pp. 69-81.

Los autores

Mariela Alonso

Profesora en Letras (FaHCE, UNLP) y Profesora en Historia de las Artes Visuales (FBA, UNLP). Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Arte Latinoamericano de la FBA, UNLP. Es Titular de la cátedra Producción de Textos y Adjunta de la cátedra de Historia de las Artes Visuales 3 en la FBA, UNLP. Es Titular de las cátedras de Historia Sociocultural del Arte I-III y Comunicación y Semiótica I-II en el DAA, UNA. Durante 2012-2013 se desempeñó como Coordinadora de Artes Visuales del ECuNHí, el Espacio Cultural Nuestros Hijos de las Madres de Plaza de Mayo (Espacio Memoria y Derechos Humanos, Ex ESMA).

Organiza y produce exposiciones de artes plásticas a nivel nacional, entre las cuales se destaca “El lenguaje gráfico de Pablo Picasso”, muestra itinerante que recorre la Argentina desde 2012. Se especializa en producción de textos, en particular críticas de arte y proyectos curatoriales. Desarrolla su labor de investigación en el campo de la gestión y producción cultural.

Ely V. di Croce

Profesora en Letras graduada de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como profesora Adjunta en la cátedra de Producción de Textos (Facultad de Bellas Artes) y como JTP en la cátedra de Literatura Española Medieval y Renacentista (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación). Es docente en institutos terciarios del nivel superior. Es miembro del IdIHCS (Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales – UNLP/CONICET), en donde realiza actividades de investigación sobre el surgimiento del discurso historiográfico en la España medieval y ha participado en proyectos de investigación desde el año 2006.

Actualmente se encuentra en elaboración su tesis doctoral “Convenciones narrativas en los Sumarios de Crónicas del siglo XV: el Sumario del Despensero” bajo la dirección de la Dra. Gloria B. Chicote, tesis que contó con el apoyo de una beca doctoral otorgada por el CONICET.

Laura H. Molina

Licenciada en Comunicación Social, egresada de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, y Profesora de Historia del Arte por la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Es JTP de la cátedra Producción de Textos (FBA - UNLP), JTP de Epistemología de las Artes en la misma unidad académica; y ayudante de Historia Socio Cultural de Arte en la UNA, desde donde participa en proyectos de investigación sobre Epistemología de las Artes y Pedagogía de la Historia del Arte. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Arte de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, donde orienta sus estudios a la relación del arte con las nuevas tecnologías y el mundo digital. Dicta cursos de extensión sobre Educación digital en la FBA de la UNLP.

Julia E. Lasarte

Profesora de Artes Plásticas -orientación Dibujo- por la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y Analista Programadora Universitaria por la Facultad de Informática de la UNLP. Se desempeña como ayudante de la cátedra de Producción de Textos (FBA - UNLP) y como adscripta en la cátedra Epistemología de las Artes (FBA - UNLP). Colabora en proyectos de gestión cultural y se especializa en el desarrollo de contenidos en plataformas digitales. Dicta cursos de extensión sobre Educación digital en la FBA, UNLP.

Eugenia Pascual

Profesora en Letras FaHCE UNLP. Docente ayudante de la cátedra de Literatura Inglesa FaHCE UNLP; docente ayudante de la cátedra Producción de textos FBA UNLP; docente en la rama Artística, Secundaria y Adultos de la Pcia de Buenos Aires; integrante del proyecto de Extensión “Aula teatro” de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP; integrante del proyecto de Investigación “Las expresiones de violencia en la Literatura: de Grecia a nuestros días”.

Sol Massera

Licenciada y Profesora en Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso (FBA–UNLP) y artista visual. En la actualidad está cursando el Doctorado en Artes (FBA–UNLP). Es ayudante diplomada en la Cátedra Producción de Textos (FBA-UNLP) y docente en el Instituto Municipal de Cerámica de Avellaneda. Participó del Proyecto de Investigación “La dimensión epistémica de la creatividad en el proceso artístico contemporáneo (UNLP, 2014-2015) y del proyecto de extensión El Vendaval, taller transdisciplinar de arte para jóvenes en situación de encierro (UNLP, 2015). Ha obtenido los premios Joaquín V. González (2012, Municipalidad de La Plata), Egresada Distinguida (2012, UNLP) y Honorable Cámara de Senadores Arte Joven (2013, Provincia de Buenos Aires). Como artista visual ha realizado exposiciones individuales y colectivas tanto en el país como en el exterior.

Gerardo Sánchez

Licenciado en Artes Plásticas -orientación Dibujo- y Profesor en Producción Multimedial por la (FBA-UNLP). Obtuvo una beca de posgrado en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte (UNA, 2011-2013) con la que accedió al título de Especialista en Producción de Textos Críticos y Difusión Mediática de las Artes. Actualmente se encuentra escribiendo su Tesis de Maestría en Crítica de Arte. Ayudante diplomado en las cátedras de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos, y Géneros y Estilos Audiovisuales, FBA, UNLP. Ha participado varios en proyectos de investigación acreditados en el programa Incentivos del CONICET. Como productor multimedial ha trabajado para instituciones como la Procuración Penitenciaria de la Nación, la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional de las Artes.

Carlos Uncal

Profesor en Letras (FAHCE–UNLP) y artista escénico. Es ayudante diplomado en la Cátedra Producción de Textos A (FBA-UNLP) y docente en diferentes instituciones culturales y educativas. Lleva a cabo proyectos

teatrales desde diversos roles (actor, dramaturgo, técnico, investigador, etc.). Con el grupo teatral “Vuelve en Julio” participó en numerosos festivales, concursos y giras, como Ecuador (2007), India (2009), Suiza (2010) España (2010), Inglaterra (2011) o Uruguay (2012). Con la obra “Trika Fopte” ha logrado el premio “Teatro del Mundo” (UBA, 2008). Ha escrito, entre otras obras, “Hércules y el Fuego del Olimpo” (Seleccionada en el Festival Nacional de Teatro 2006), “Experimento al límite del tiempo” (2011), y publicado la obra corta “Los Herederos” (2015), dentro de la antología “Dramaturgia Express”. Actualmente es director escénico de las óperas de la “Compañía Itinerante” de La Plata.

Rocío Sosa (colaboradora)

Estudiante avanzada de la carrera de Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Adscripta a la cátedra de historia de las Artes Visuales III, de la misma unidad académica

Marina Féliz

Profesora de Artes Plásticas (FBA, UNLP). Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Artes de la FBA, UNLP. Es Profesora Adjunta en las cátedras de Historia Sociocultural del Arte y Comunicación y Semiótica, UNA. Es Docente de la Cátedra Historia de Los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos y de la cátedra Lenguaje Multimedial 1, FBA, UNLP. Desde 2010 investiga sobre arte, medios y política. Algunos de sus textos: *Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes*. (M.A. de Rueda comp.); *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural*. (M. A. Torres y M. Pérez Balbi, comps.); “*Nanomedios, estética colaborativa y redes sociales: Aproximaciones al estudio de la cultura visual en tres organizaciones comunitarias vinculadas a los conflictos sociales de la Argentina postcrisis*” (De Rueda, Féliz y Urtubey). Ha sido integrante en varios equipos de producción de arte para proyectos audiovisuales independientes tanto de cine como videos musicales y series web. Como artista plástica expuso objetos, esculturas y dibujos en forma colectiva e individual.

Natalia Matewecki

Doctora en Artes, UNLP. Magíster en Estética y Teoría de las Artes, UNLP. Especialista en Producción de Textos Críticos y Difusión Mediática de las Artes, IUNA. Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Es Profesora Adjunta en la cátedra de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos FBA, UNLP. Es Profesora Adjunta en las cátedras de Historia Sociocultural del Arte y Comunicación y Semiótica para la Licenciatura en Artes Audiovisuales, UNA. Desde el año 2000 investiga las relaciones entre arte, ciencia y tecnología. Del 2006 al 2012 fue becaria de investigación de la UNLP donde se especializó en bioarte. Algunas de sus publicaciones son: *Usos de la ciencia en el arte argentino contemporáneo* (Matewecki et al.); *Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas* (A. Ceriani comp.); *Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes* (M. A. de Rueda comp.).

Enrique Oyhandy

Licenciado en Investigación y Planificación Audiovisual por la Universidad Nacional de La Plata. Profesor Titular de la cátedra Géneros y Estilos Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente realiza su tesis del Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Como investigador y realizador audiovisual presenta su trabajo en publicaciones y eventos nacionales e internacionales.

Escribir para las artes: la producción crítica de textos en las artes visuales, audiovisuales y multimediales / Mariela Alonso ... [et al.]; coordinación general de Mariela Alonso; Ely V. di Croce. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2017.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1558-0

1. Arte. 2. Comprensión del Texto. I. Alonso, Mariela II. Alonso, Mariela, coord. III. di Croce, Ely V., coord.
CDD 707

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
+54 221 427 3992 / 427 4898
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2017

© 2017 - Edulp

S
sociales


Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA