

ARTÍCULOS

¿CÓMO LO HICIERON?

Rasgos comunes en la construcción de imágenes ficcionales en el arte

HOW DID THEY DO IT?

Common Features in the Construction of Fictional Images in Art

Daniel Belinche / dbelinche@gmail.com

Ramiro Mansilla Pons / ramiromansillapons@gmail.com

Juliana Schwindt / julianaschwindt@gmail.com

Sabrina Weingart / weingart.sabrina@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 11/3/2020

Aceptado: 21/6/2020

RESUMEN

Este artículo describe algunos lineamientos del trabajo áulico llevado a cabo en el seminario «¿Cómo lo hicieron? Rasgos comunes en la construcción de imágenes ficcionales en el arte», perteneciente al Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), destinado a estudiantes de todas las disciplinas artísticas, donde se articula una metodología analítica que, sobre la base de contenidos específicos del arte, privilegia el estudio en torno a la forma, los procedimientos, las operaciones, los recursos y las técnicas desarrolladas en las obras, observando especialmente aquellos tópicos que resultan comunes a las distintas disciplinas. A modo de ejemplo, se incluyen algunos análisis de obras en las que el tiempo resulta un componente destacable.

PALABRAS CLAVE

Arte; tiempo; procedimientos; análisis

ABSTRACT

This article describes some guidelines of the classroom work carried out in the seminar « How did they do it? Common features in the construction of fictional images in art», which belongs to the Department of Historical and Social Studies of the Faculty of Arts (FDA) of the National University of La Plata (UNLP) addressed to students of all artistic disciplines. In this article, and on the basis of specific contents of art, an analytical methodology that privileges the study around the form, the procedures, the operations, the resources and the techniques developed in the works is articulated, paying special attention to those topics that are common to the different disciplines. As an example, some analyses of works in which time is a remarkable component are included.

KEYWORDS

Art; time; procedures; analysis



«El día en que una estatua está terminada, su vida, en cierto sentido, empieza», escribió Marguerite Yourcenar en su ensayo *El tiempo, gran escultor* (1990, p. 65). De algún modo, la asignatura que dio cauce a algunas de las aproximaciones que se desarrollan en los párrafos siguientes asume esa paradoja, pero en sentido inverso. El seminario, que porta el mismo título que encabeza este ensayo, se propone indagar, a partir de una tarea analítica, acerca de los recursos, los procedimientos, las operaciones y las técnicas con las que artistas de diferentes disciplinas llevaron a cabo sus obras. El mismo tema es presentado en la música, la danza, las artes visuales y audiovisuales y la literatura, por ejemplo, la muerte y el tiempo. Esta suerte de reconstrucción de la génesis formal, que no por transitada resulta habitual en la enseñanza universitaria, resigna deliberadamente enfoques sociológicos o hermenéuticos que son profundamente desplegados en otras materias, para centrarse en aquello que preocupaba a los integrantes del llamado Formalismo Ruso, movimiento que dio origen a corrientes fundamentales en el estudio del arte desde hace más de un siglo. Su principio rector es que no es posible separar la forma del contenido de una novela o de un cuento. Así, diferentes formas tienen que tener diferentes contenidos. Para explicitar esta conjetura, Víctor Shklovski (1970), quien rechazaba la reducción de una obra a la idea que expresa, solía citar una declaración de León Tolstoi de 1917 (en Shklovski, 1970), en la que el escritor ruso señalaba que, para decir con palabras todo lo que había intentado expresar en una novela, debería reescribir la misma novela.

Entonces, la pregunta en este caso, que seguramente formulamos con menos gracia y profundidad que aquellos autores, no es ¿qué quiere decir esto?, ¿qué me dice esto? o ¿cuál es la idea principal?, sino ¿cómo está hecho esto?

Se trata de un propósito modesto pero no por ello superficial. Aunque son asuntos conocidos, basta mirar algunos programas escolares para advertir que el arte suele ser explicado por su contexto, por los temas comunes del ciclo lectivo (las estaciones, las efemérides, los próceres o los astros) mucho más que por sus estrategias compositivas o formales. Digámoslo a riesgo de resultar esquemáticos: el otoño, este otoño tan particular que atravesamos, es una estación especialmente propicia para la poesía. Las hojas en las veredas, los colores que mutan y se desgajan le confieren misterio y opacidad. Pero el otoño no es un contenido del

arte. En los programas no se enuncia *color, forma, encuadre, percepción, tiempo, espacio, el otoño, Belgrano, ritmo, textura*.

A partir de esta distinción, el seminario desarrolla cinco unidades en las cuales se estudia el modo en que las categorías que forman parte de la vida de manera estructural (el amor, la muerte, la noche, los sueños, la política) fueron tratadas desde la perspectiva de los conceptos operatorios del arte en todas sus disciplinas: tiempo, espacio, forma, materiales. Los recursos que permiten eludir una saturación de la memoria estética, retomando estos temas universales desde la autoconciencia formal, son compartidos con los y las estudiantes para que realicen luego sus propios análisis. Estos recursos, que gravitan siempre desde algún nivel de ambigüedad, aún en temas dramáticos como la finitud o el desamor, posibilitan nuevos caminos para cuestiones viejas, distinguen entre el tema y la trama y, si la suerte ayuda, conquistan el efecto de extrañamiento al que aludían los formalistas: poder estar ante una imagen como si fuera la primera vez.

A continuación, y considerando que el tema del presente número de esta publicación es el tiempo, uno de los contenidos del arte que incluimos en el Seminario, observaremos el modo en que este tópico es abordado en algunas obras de distintas disciplinas propuestas por los y las estudiantes.

EL TIEMPO DE LA RAZÓN

En la tradición de la música de concierto occidental, estrechamente ligada a la Modernidad, los sistemas discursivos y los métodos compositivos proveyeron a los compositores de algunas maneras de desarrollar la temporalidad, generalmente vinculadas a la direccionalidad. La tonalidad, que prevaleció como organización del material sonoro desde el siglo XVII hasta el siglo XX, es un claro ejemplo, ya que se trata de un sistema que proponía una disposición proyectual de los sonidos, disponiendo una temporalidad lineal basada en los cambios de acordes, operación que no casualmente se denominaba *progresión*. El devenir temporal se volvía notable, además, a partir del uso de estructuras formales más o menos establecidas que, por usuales, permitían una mejor comprensión de los procedimientos de variación. La *forma sonata*, estructura privilegiada de este período, implicaba

necesariamente un proceso de desarrollo de los materiales musicales, incluyendo momentos de exposición, de variación, de modulaciones hacia otros centros tonales, hasta la reexposición final. De este modo, la estructura —habitualmente llamada *forma*— dinamizaba y contenía el discurso (Small, 1989).

Bajo estas concepciones temporales, Wolfgang A. Mozart compone en 1791 la *Misa de Réquiem en Re menor k.626*, esto es, una misa católica en conmemoración de un difunto. Como todo servicio religioso, un réquiem tiene una estructura de rezos que, aquí, son cantados. Uno de los más importantes suele ser el *Kyrie*, cuyo texto es, simplemente, *Kyrie eleison; Christe eleison; Kyrie eleison* —‘Señor, ten piedad; Cristo, ten piedad; Señor, ten piedad’, en latín—. El texto no habla específicamente de muerte alguna. Tampoco de las virtudes del homenajeado ni llora su muerte. Solo hay temor de Dios y se le pide piedad por su alma. El *Kyrie*, en la mayoría de los réquiems musicales, expresa miedo y angustia, anticipando el terror que debe desencadenar el rezo siguiente, *Dies Irae* —‘La ira de Dios’, en latín—. Ese temor se expresa, claro, de acuerdo a los cánones de la época. El tiempo de la modernidad es el tiempo de la razón. Aquí, el tiempo es similar a una máquina puesta en funcionamiento que se dirige a un punto específico. Desde el inicio del rezo, la música adquiere una intensidad notable, que no abandona hasta el final. Como tiempo racional, tiene un pulso regular, medible en compases, divisible proporcionalmente. La angustia y la súplica se expresan en forma de fuga: una estructura composicional simétrica que implica que un grupo de voces canta un sujeto —una melodía—, y luego lo desarrolla; en algún momento, otro grupo de voces canta lo mismo, desfasado del primero; luego, se suma un tercero, y así continúa el procedimiento. El resultado sonoro sugiere una persecución de los grupos de voces, como si el primero se escapara y los siguientes, imitándolo, quisieran alcanzarlo. El proceso, al considerar las notas que deben sonar en cada una de las entradas de los grupos, sugiere una habilidad técnica superlativa y es, así, altamente especulativo. Hay temor, sí, pero controlado y conducido racionalmente.

EL TIEMPO DE LA MUERTE

A *flor de piel* (2012), de Doris Salcedo, consiste en un enorme sudario creado a partir de cientos de pétalos de rosa suturados entre sí, que conforman un homenaje a una enfermera colombiana torturada y asesinada en las luchas civiles del país [Figura 1].



Figura 1. A *flor de piel* (2012), de Doris Salcedo¹

Las metáforas resultan evidentes: la flor como parte constitutiva de la ofrenda a quien fallece; la sutura, lo cosido, como referencia a la actividad de la enfermera, aquella que sana, pero también a una acción característica del arte latinoamericano; la fragilidad del cuerpo, aquí sugerida desde el material; el tamaño, como mortaja que cubre no ya a un único cuerpo, sino posiblemente a todas las víctimas, a todo el país. Se articulan dos referencias temporales: en primer lugar, el tiempo que demanda coser pétalo a pétalo, casi tanto como el que el país lleva en guerra; en segundo lugar, el material que conforma la totalidad de la obra perecerá en el transcurso de la exhibición. La operación retórica de sustitución anclada en el título se evidencia: pétalo - piel - cuerpo. Todo cuerpo es finito.

¹ Fuente: página del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. Imagen que puede ser utilizada con fines educativos según lo estipulado en la Guía de justo uso del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago: <https://www.collegeart.org/pdf/fair-use/best-practices-fair-use-visual-arts.pdf>

La acuarela *Entierro* (1915), de Xul Solar, presenta un ámbito fantástico en el que una procesión fúnebre marcha sobre un camino elíptico, de derecha a izquierda. El trayecto, en su circularidad, propone una temporalidad que parece reiniciarse allí donde termina, como si la vida, luego de la muerte, solo pudiera repetirse. Lo elíptico, asimismo, puede sugerir la repetición del rito de la muerte, de la celebración que, con sus códigos, símbolos, vestuarios y acciones reiterativas, ocurre una y mil veces. En el medio, una figura de mayor tamaño, suspendida, parece cruzar ese plano, elevándose, proponiendo otra dirección temporal, aquella de quien escapa al eterno retorno.

EL TIEMPO DEL AHORA

Aunque la música ocurra —transcurra— en el tiempo, los materiales sonoros no están obligados a dar cuenta de su paso, a mostrar un desarrollo. El compositor norteamericano Morton Feldman ha realizado de ello un aspecto singular de su estética. En su obra, los materiales parecen estar, habitar el tiempo, y no sucumbir a su progresión. Esto puede ser ejemplificado en obras, como *For Philip Guston* (1984) o *String quartet II* (1983), las cuales alcanzan las cinco horas de duración sin interrupciones, acción que propone una dilatación de la experiencia temporal, una eliminación radical del tiempo cronológico. Además de las maratónicas sesiones para los intérpretes y para los espectadores que esto implica, la larga duración plantea otras cuestiones: si la música instrumental sustenta su lógica constructiva en la capacidad de quien la oye de poner en relación lo ya escuchado con lo que se articula en el presente, anticipando lo que ocurrirá (Small, 1989), en la obra de Feldman esto parece una tarea sumamente difícil, ya que un material puede reaparecer horas después sin que notemos que se trata de una repetición, o podemos pensar que lo que suena, promediando la pieza, es algo que ya sonó, aunque nunca lo haya hecho. Nuestra memoria, con la música de Feldman, ya no es confiable.

En esta línea, un caso singular es el de la obra *Organ2/ASLSP* (1987), de John Cage, que contempla una duración extrema. Se trata de una partitura de ocho páginas compuesta para órgano, un instrumento que, con mínimas condiciones, puede sostener el sonido sin ningún límite temporal. Si en la notación musical tradicional las duraciones

son señaladas de manera proporcional a través de figuras —blancas, negras, corcheas, etcétera—, pudiendo establecerse valores específicos con la ayuda de un metrónomo, en la obra de Cage estas figuras adquieren una duración inusitada. De acuerdo a la indicación temporal *As slow as possible* —‘lo más lento posible’, en inglés— que acompaña a la partitura, en el año 2001 se establecieron valores rítmicos que duran lustros y décadas. Así, en uno de los órganos de la iglesia de San Burchardi en Halberstadt, Alemania, se comenzó una interpretación que demandará 639 años y que finalizará en 2640.

Los cambios de notas y de acordes pueden tener duraciones notablemente espaciadas: el último se realizó el 5 de octubre de 2013, mientras que el siguiente se articulará el 5 de septiembre de 2020, casi siete años después. Si la obra de arte instala una temporalidad propia, que irrumpe con el tiempo cronológico que rige la cotidianidad (Belinche, 2011), aquí parece contenerlo y disolverlo. La obra no permanece atada al ajetreo de la vida, no hay un momento para la obra, sino que con *Organ2/ASLSP* ocurre al revés: la obra contempla a la vida, a muchas vidas.

EL TIEMPO DE LA MEMORIA

Rapsodia Inconclusa (2013), de Nicola Costantino, es una videoinstalación dividida en cuatro etapas basada en la figura de Eva Duarte de Perón. Lejos de ser un retrato estereotipado y repetitivo de Evita, su búsqueda metafórica se despliega en las decisiones formales, materiales y en los recursos espacio-temporales desde una perspectiva que indaga, simultáneamente, en dos historias: una colectiva, la de un pueblo; otra individual, la del propio recuerdo de la autora.



Figura 2. *Rapsodia Inconclusa: Eva. La lluvia* (2013), de Nicola Costantino²

A partir de lo que ella rememora que su padre le contaba de niña, Costantino presenta a Eva como un personaje romántico que en su momento de gloria muere trágicamente. Al finalizar el recorrido, la última etapa, *Eva. La lluvia* [Figura 2], se aleja de la representación figurativa del cuerpo de Eva para sugerir una escena análoga a la de un quirófano o una morgue: una estructura de metal similar a una camilla sostiene cientos de hielos con forma de gotas. Por encima, las potentes luces de cirugía los iluminan directamente; los hielos se derriten y al gotear sobre la parte inferior, también de metal, generan un sonido que alude a la lluvia, aquella que oscureció la noche del 26 de julio de 1952. La lluvia, claro, se asemeja al llanto, al de grasitas y descamisados. Una imagen fría y melancólica, que interpela al espectador en sus recuerdos vívidos o contados sobre ese acontecer, sobre ese momento específico en el que Eva, más que nadie, alcanza otra dimensión, la de la inmortalidad. El hielo se derrite lentamente, como la lentitud del cáncer; la lluvia y las lágrimas cesan; Evita, permanece.

El proyecto fotográfico de Gustavo Germano denominado *Ausencias* (2006) [Figura 3] consiste en dípticos donde la primera imagen es una fotografía de hermanos, primas o novios tomada en la década del setenta, extraída de algún archivo familiar, mientras que la segunda intenta imitar, treinta años después y con los mismos protagonistas, aquello reflejado en la primera. El intento, claro, resulta infructuoso, ya que el tiempo ha modificado a las personas y a los lugares, pero sobre todo es imposible porque las primeras imágenes incluyen siempre a una

² Fuente: página del Museo de arte contemporáneo de Rosario y del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (castagninomacro.org).

o a varias personas desaparecidas o asesinadas por el Terrorismo de Estado durante la última dictadura cívico-eclesiástica-militar. De esta manera, en la segunda fotografía siempre hay, al menos, un vacío. El proyecto, llevado a cabo también en Brasil (2012), en Colombia (2015) y en Uruguay (2017), impacta por el desarrollo de la dimensión temporal. Los lugares se han transformado y los cambios en la fisonomía de los retratados son notables: hay arrugas, calvicie, cansancio y dolor. No obstante, como señalan Mariel Ciafardo y Natalia Giglietti (2020), «poéticamente, la falta, el vacío, hace presente la ausencia» (p. 226). Es que el vacío, violento y casi insoportable, también permite imaginar cómo sería la fisonomía del que ya no está.



Figura 3. Ausencias (2006), de Gustavo Germano³

EL TIEMPO RECUPERADO

En *Heroínas* (2014), Ruth Viegner elabora bustos de dieciocho luchadoras latinoamericanas del siglo XIX. Se trata de mujeres que han tenido una participación considerable en las luchas de emancipación de nuestros países, pero que, no obstante, los relatos históricos hegemónicos han invisibilizado, al menos a la mayoría de ellas. Son mujeres que nacieron en tiempos de virreinos y que murieron en países independientes: mujeres que cambiaron su tiempo. Si el bronce, perenne, ha sido reservado para los bustos de los héroes, de aquellos que dan nombre a ciudades, parques, plazas y calles, de aquellos a quienes se guarda en la memoria con un feriado, el material de las heroínas silenciadas de Viegner es otro: harina y pasta de papel. Una materia

³ Fuente: página del autor (gustavogermano.com).

blanda, extinguiible, que pone en evidencia la fragilidad del olvido. Asimismo, resulta interesante que algunas de las homenajeadas, ya sea porque no existe un registro histórico fidedigno de sus fisonomías, o porque hay varios pero notablemente contradictorios, presenten rostros creados por la autora, como si ella pudiera rescatarlas del olvido pero el tiempo, implacable, se llevara sus rasgos.

En el cortometraje *Ni una sola palabra de amor* (2011), de Javier Rodríguez, un cassette encontrado en un contestador automático comprado en un mercado de pulgas es el material sobre el que se monta una sencilla puesta en escena: un único espacio, una única puesta de cámara y un recurso que se repite. Suena un bip del contestador automático, María Teresa habla a cámara, deja un mensaje para Enrique. Dos tonos ponen la pantalla en negro, una pausa, y otro bip anuncia un nuevo mensaje. A través de la repetición y la elipsis temporal, se construye todo un día de intentos de comunicación y de espera por parte de la mujer. Es la repetición de quien ama y espera (Barthes, 1998), de quien llama y espera. Si bien el archivo parece provenir de un pasado cercano, no hay mayores indicios de la exactitud de la fecha en que fue grabado. Podría ser tanto de la década del setenta como de finales de los noventa, período en que se utilizaba frecuentemente esta tecnología. No obstante, en la puesta hay una reconstrucción arbitraria, una toma de decisiones que ficcionaliza ese momento. De este modo, la forma que asume el corto podría resumirse en tres grandes procedimientos muy propios del arte: la condensación, donde transcurre un día entero en siete minutos; la alternancia, aquí entre los reiterados mensajes de la protagonista y el bip sin respuesta; y el remate, el final donde el sádico objeto de su enamoramiento responde con estudiada indiferencia y toda la postura aguerrida y reclamante de la mujer se desmorona. Así, más allá de si se trata de una historia real hallada en un mercado o de una estrategia del autor para dotar de mayor interés a la narración, importa en este caso poner en evidencia estos elementos de la composición.

La alternancia, por ejemplo, es un procedimiento clásico de la literatura, que podemos observar en *Descripción de una santa* (2001), de Alberto Muñoz:

La vieron doctores en ciencia. La vio un cura de Santa Rosa de Lima, la vieron encefalógrafos, la vieron mujeres de tormenta. Sentada. Inmóvil

en una silla de paja, iba como muerta, con una mantilla rosa en los hombros. Sentada con eso de los ojos.

La vieron epilépticos y aquellos que en madrugada anuncian: «Me voy por los huesos». La vio un prefecto. Sentada inmóvil con los zapatos colgando de la silla; con esos de los ojos que si hubiera pasto se diría: «¡Es un jaguar!».

La vieron los niños del Mariano Acosta, la vio un lógico, la vio un comerciante de telares del Perú.

Tenía un vestido color té bordado a la garganta, el cuello en baba; con eso adentro de los ojos que, de abrirse a los oídos, diríamos: ¡joye de Dios! La vio una familia de enanos. Depositaron velas cercanas a la silla de paja: una de las velas no encendió.

La vio un mecánico de afinación y balanceo. La vio un pariente lejano de Victoria Ocampo.

Las manos adiababan un ligero temblor, como si hubiese una guitarra metafísica que no estuviera al alcance de lo revelado. Llevaba uña larga en el pulgar.

Los ojos no eran del diablo porque ella no sufría.

El papa se enteró por una carta, de que en un país lejano una mujer era un milagro (p. 15).

Alternancia y remate. Quienes la vieron y qué vieron. Como en el corto, el recurso se sostiene hasta que da muestras de agotamiento. En este caso, la alternancia se dilata en la descripción pormenorizada de lo que hizo la familia de enanos. Se enlentece la velocidad, dando lugar al detalle («una de las velas no encendió»).

EL TIEMPO DETENIDO

Jimena Croceri, en su proyecto *El aire entre los dos tiene forma de hueso* (2014) [Figura 4], realiza una serie de esculturas resultantes del vaciamiento de yeso entre dos o más participantes que llevan a cabo una acción en la que partes de sus cuerpos —manos, espaldas, muslos— están en contacto. De este modo, como señalan Mariel Ciafardo, Patricia Medina, Margarita Dillon y Corina Arrieta (2020), «los cuerpos operan como material, molde y matriz e imprimen en la pasta las diversas texturas de la piel, sus poros, rugosidades así como las huellas de la temperatura y de los movimientos de la respiración» (p. 102). Así, se pone en evidencia la distancia, los intersticios que los separan, pero

también se metaforiza la unión: es que la analogía del yeso con lo óseo, en su textura y en su color, refuerza la idea de continuidad de los cuerpos por fuera de sí mismos, como si tuviéramos huesos externos que nos unieran a otros y otras.



Figura 4. *El aire entre los dos tiene forma de hueso* (2014), de Jimena Croceri⁴

El tiempo, en el proyecto de Croceri, se articula en dos dimensiones: la primera es aquella en la que las esculturas resultantes, exhibidas en una sala, permiten revivir —imaginar— la unión de los cuerpos que les dieron forma, como si fueran restos fósiles, ya no de un ser vivo, sino de una comunión; la segunda dimensión es aquella que atraviesa la instancia performática: el vaciado del yeso requiere tiempo considerable de secado y los cuerpos deben permanecer inmóviles. Así, la materialización del vacío solo es posible si el tiempo es detenido.

Una imagen fotográfica, por la naturaleza de su dispositivo, es un corte temporal. Philippe Dubois [1986] (2008) señala acerca de este aspecto que el fragmento de tiempo y espacio es arrebatado por el dispositivo, y pasa de golpe y definitivamente a abandonar el tiempo evolutivo para ingresar a una temporalidad nueva, separada y simbólica, infinitamente inmóvil, «una tajada única y singular de espacio-tiempo» (p. 147). No obstante, más allá de esta característica particular de la fotografía, la construcción simbólica temporal en este tipo de imágenes fijas no se limita solo a este aspecto. La evocación del movimiento mediante el registro prolongado a partir de retardar el cierre del obturador y provocar un registro prolongado, o el registro sucesivo de un mismo espacio a lo largo de años podrían ser algunas de las diversas estrategias para hacer

⁴ Fuente: *Coincidencia. Intercambios culturales Suiza-América del Sur*, de la Fundación suiza para la cultura Pro Helvetia.

énfasis en el tiempo, así como también la escala, el emplazamiento, el material o el medio de circulación de las mismas.



Figura 5. Dalí Atomicus (1948), de Philippe Halsman⁵

En esta línea, en *Dalí Atomicus* (1948) [Figura 5] el fotógrafo Philippe Halsman utiliza como recurso la suspensión en el aire de los elementos que retrata acentuando la idea de instante detenido: una síntesis temporal que nos permite intuir en tanto el segundo previo como el posterior. El propio peso de los elementos no los dejará escapar de la ley de la gravedad. La tensión y la inestabilidad de la imagen se refuerza con el agua atravesando diagonalmente en la composición. Dalí por los aires, por fuera de lo terrenal y de lo esperable.

TIEMPO DE CONCLUIR

Por razones temáticas de la publicación, hemos revisado el modo en que el tiempo es abordado en obras de distintas disciplinas, pero podríamos haberlo hecho también priorizando el espacio, observando las características de los materiales, focalizando en la forma o analizando los procedimientos utilizados. Es que en el arte, entendido como un campo operatorio, se articulan tópicos que superan lo disciplinar. Tiempo, espacio, forma y materiales son conceptos que atañen a todas las disciplinas, aunque en cada área sea posible establecer especificidades. Así, la resolución de cuestiones semánticas

⁵ Fuente: Library of Congress. La imagen no posee restricciones de publicación.

y formales plantea escenarios comunes. Trabajar sobre los diferentes niveles de explicitación, desde la perspectiva de que el arte siempre muestra y oculta, propone un ámbito compartido. En la realización de una coreografía, una música, una pintura o un cortometraje, la manera de formalizar, por ejemplo, una imagen caracterizada por su opacidad o por su sobre argumentación, se dirime en esa construcción aludida de las imágenes, no entendidas estas como las imágenes visuales sino como lo imaginado, lo proyectado y realizado.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1998). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36702>
- Cage, J. (1987). *Organ2/ASLSP* [Composición musical]. Recuperado de <https://www.aslsp.org/de/>
- Ciafardo, M., Dillon, M., Medina, P. y Arrieta, C. (2020). La ampliación de los materiales en el arte actual. En M. Ciafardo (Comp.), *La enseñanza del Lenguaje Visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa* (pp. 93-120). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/Enseñanza-lenguaje-visual.pdf>
- Ciafardo, M. y Giglietti, N. (2020). La dimensión temporal de las imágenes visuales. En M. Ciafardo (Comp.), *La enseñanza del Lenguaje Visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa* (pp. 203-252). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/Enseñanza-lenguaje-visual.pdf>
- Constantino, N. (2013). *Rapsodia Inconclusa* [Videoinstalación]. Recuperado de https://castagninomacro.org/uploadsfotos/baja_eva_la_lluvia.jpg
- Croceri, J. (2014). *El aire entre los dos tiene forma de hueso* [Escultura]. Recuperado de https://coincidencia.net/app/uploads/sites/20/2019/04/h2013-now_el_aire_entre_lxs_dos_tiene_forma_de_hueso_plaster_sculptures_jimenacroceri.jpg
- Dubois, P. [1986] (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Feldman, M. (1983). *String quartet II* [Composición musical]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QPMUHVza-KA>

- Feldman, M. (1984). *For Philip Guston* [Composición musical]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=13WGthWZink>
- Germano, G. (2006). Ausencias [Serie fotográfica]. Recuperado de <http://www.gustavogermano.com/portfolio/width-double/>
- Halsman, P. (1948). *Dalí Atomicus* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.loc.gov/item/2005687578/>
- Mozart, W. A. (1791). Misa de Réquiem en Re menor k.626 [Composición musical]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=J7WZsujX8SA>
- Muñoz, A. (2001). *Camiones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones en Danza.
- Rodríguez, J. (2011). *Ni una sola palabra de amor* [Cortometraje]. Recuperado de <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/3895>
- Salcedo, D. (2012). *A flor de piel* [Objeto]. Recuperado de https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/a_flor_de_piel/
- Shklovski, V. (1970). El arte como artificio. En T. Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Small, C. (1989). *Música*. Sociedad. Educación. Madrid, España: Alianza.
- Viegner, R. (2014). *Heroínas* [Esculturas]. Recuperado de <http://www.heroinas.net/2017/11/ruth-viegner-se-suma-celebrar-heroinas.html>
- Xul Solar. (1915). *Entierro* [Pintura]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo Xul Solar. Recuperado de <https://www.xulsolar.org.ar/img/coleccion/10-03-Entierro.jpg>
- Yourcenar, M. (1990). *El tiempo, gran escultor*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Alfaguaras.