



Curso de Ingreso
Artes Visuales

2024



Cuadernillo
de Ingreso

[vNov23_1]



DEPARTAMENTO DE
Artes Visuales

CURSO DE INGRESO DE ARTES VISUALES (CIAV) 2024 / cursodeingresoartesvisuales@gmail.com

Para acreditar el curso se deberán cursar y aprobar los siguientes 3 (tres) módulos:

	Módulo	Equipo docente	Turnos de cursado		Calificación mínima de aprobación	Asistencia mínima requerida	Requisitos de aprobación	Materiales	Horarios de consulta
1	TALLER DE ARTE (TA) tallerdearteingreso@gmail.com	Lic. Martín Páez Lic. Jimena Gallardo Prof. Florencia Ortiz	<p>► TURNO NOVIEMBRE 2023 (días martes, miércoles (de 16 a 19 hs) y jueves (de 16 a 18 hs), inicia el 21/11/2023)</p> <p><i>Nota: Las inscripciones para alumnos REGULARES se admitirán hasta el 23/11, pasada esa fecha, quienes ingresen a este turno deberán rendir como LIBRES</i></p>	<p>► TURNO FEBRERO 2024 (días martes, miércoles (de 8:30 a 12:30 hs) y jueves (de 8:30 a 10:30 hs), inicia el 6/2/2024)</p> <p><i>Nota: Las inscripciones para alumnos REGULARES se admitirán hasta el 8/2, pasada esa fecha, quienes ingresen a este turno deberán rendir como LIBRES</i></p>	<p>Alum. regular: 6,50 Alum. libre: 8,00</p>	<p>80 % (no más de 2 faltas) <i>Nota: De no cumplir dicho porcentaje deberá rendirse LIBRE</i></p>	<p>- Alum. regular: 4 Trabajos Prácticos aprobados + Registro fotográfico - Alum. libre: 4 Trabajos Prácticos aprobados + Registro fotográfico + Cuestionario teórico aprobado</p>	Ver	A definir
2	LECTURA Y COMPRENSIÓN DE TEXTO (LCT) lctciav@gmail.com	Prof. Ana Victoria Prof. Gisela Cardín	<p>► ÚNICO TURNO (no optativo). Comienza en Noviembre de 2023 (días lunes y viernes, de 17 a 20 hs) y termina en Marzo 2024 (días lunes y viernes, de 8:30 a 12:30) (inicia el 24/11/2023)</p>		<p>Alum. regular: 6,50 Alum. libre: 8,00</p>	<p>80 % (no más de 1 falta) <i>Nota: De no cumplir dicho porcentaje deberá rendirse LIBRE</i></p>	<p>- Actividad de integración - Evaluación final</p>	-	A definir
3	INTRODUCCIÓN A LA VIDA UNIVERSITARIA (IVU) viduciav@gmail.com	Prof. Nelson Cuello Prof. Carolina Herrera	<p>► TURNO NOVIEMBRE 2023 (días jueves, de 18 a 20 hs, inicia el 23/11/2023)</p> <p>► TURNO FEBRERO 2024 (días jueves, de 10:30 a 13:30 hs, inicia el 8/2/2024)</p>		<p>Alum. regular: 6,50 Alum. libre: 8,00</p>	<p>80 % (no más de 1 falta) <i>Nota: De no cumplir dicho porcentaje deberá rendirse LIBRE</i></p>	<p>- Evaluación</p>	-	Martes 11hs (virtual), Jueves 17hs (presencial)

CRONOGRAMA CIAV 2024										
TA	LCT	IVU	Horario	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES		
TURNO NOVIEMBRE 2023				20 nov	21 nov	22 nov	23 nov	24 nov		
			15 a 16	Feriado: Día de la Soberanía Nacional	► Intro CIAV 2024					
			16 a 17		TA (clase 1): - PRESENTACIÓN DEL MÓDULO - COMISIONES	TA (clase 2): - ANÁLISIS VISUAL N1 - TALLER N1	TA (clase 3): - TALLER N1			
			17 a 18					LCT (clase 1)		
			18 a 19				IVU (clase 1)			
			19 a 20							
						27 nov	28 nov	29 nov	30 nov	1 dic
			16 a 17		TA (clase 4): - EVALUACIÓN N1	TA (clase 5): - ANÁLISIS VISUAL N2 - VISITA AL MPBAFR	TA (clase 6): - TALLER N2			
			17 a 18	LCT (clase 2)				LCT (clase 3)		
			18 a 19			IVU (clase 2): - EVALUACIÓN				
			19 a 20							
						4 dic	5 dic	6 dic	7 dic	8 dic
			16 a 17		TA (clase 7): - EVALUACIÓN N2	TA (clase 8): - ANÁLISIS VISUAL N3 - TALLER N3	TA (clase 9): - TALLER N3			
			17 a 18	LCT (clase 4)						
			18 a 19			IVU (clase 3): - RECUPERACIÓN				
			19 a 20					Feriado: Día de la Inmaculada Concepción de María		
						11 dic	12 dic	13 dic	14 dic	15 dic
			16 a 17		TA (clase 10): - EVALUACIÓN N3	TA (clase 11): - ANÁLISIS VISUAL N4 - TALLER N4	TA (clase 12): - TALLER N4			
			17 a 18	LCT (clase 5)				LCT (clase 6)		
			18 a 19			IVU (clase 4)				
			19 a 20							
						18 dic	19 dic	20 dic	21 dic	22 dic
			16 a 17		TA (clase 13): - EVALUACIÓN N4	TA (clase 14): - CONSULTA	TA (clase 15): - RECUPERACIÓN			
			17 a 18	LCT (clase 7): - ACTIVIDAD DE INTEGRACIÓN						
18 a 19			IVU (clase 5)							
19 a 20										
VACACIONES DE VERANO										
TURNO FEBRERO 2024				5 feb	6 feb	7 feb	8 feb	9 feb		
			8:30 a 9:30	LCT (clase 8)	► Intro CIAV 2024		TA (clase 2): - ANÁLISIS VISUAL N1 - TALLER N1	TA (clase 3): - TALLER N1	LCT (clase 9)	
			9:30 a 10:30		TA (clase 1): - PRESENTACIÓN DEL MÓDULO - COMISIONES			IVU (clase 1)		
			10:30 a 11:30							
			11:30 a 12:30							
			12:30 a 13:30							
						12 feb	13 feb	14 feb	15 feb	16 feb
			8:30 a 9:30			TA (clase 4): - EVALUACIÓN N1	TA (clase 5): - ANÁLISIS VISUAL N2 - TALLER N2			
			9:30 a 10:30	Feriado: Carnaval	Feriado: Carnaval		IVU (clase 2)			
			10:30 a 11:30					LCT (clase 10)		
			11:30 a 12:30							
			12:30 a 13:30							
						19 feb	20 feb	21 feb	22 feb	23 feb
			8:30 a 9:30	LCT (clase 11)	TA (clase 6): - EVALUACIÓN N2	TA (clase 7): - ANÁLISIS VISUAL N3 - VISITA AL MPBAFR	TA (clase 8): - TALLER N3			
			9:30 a 10:30				IVU (clase 3)			
			10:30 a 11:30					LCT (clase 12)		
			11:30 a 12:30							
			12:30 a 13:30							
						26 feb	27 feb	28 feb	29 feb	1 mar
			8:30 a 9:30	LCT (clase 13)	TA (clase 9): - EVALUACIÓN N3	TA (clase 10): - TALLER N4	TA (clase 11): - TALLER N4			
			9:30 a 10:30				IVU (clase 4): - EVALUACIÓN			
			10:30 a 11:30					LCT (clase 14): - EVALUACIÓN		
			11:30 a 12:30							
			12:30 a 13:30							
			4 mar	5 mar	6 mar	7 mar	8 mar			
8:30 a 9:30	LCT (clase 15)	TA (clase 12): - EVALUACIÓN N4 - CONSULTA	LCT (clase 16): - ENTREGA DE RESULTADOS - CONSULTA	TA (clase 13): - RECUPERACIÓN	LCT (clase 17): - RECUPERACIÓN					
9:30 a 10:30				IVU (clase 5): - RECUPERACIÓN						
10:30 a 11:30										
11:30 a 12:30										
12:30 a 13:30										
RECUPERACIONES EXTRAORDINARIAS (ALUMN. LIBRES) / MARZO y ABRIL 2024										
			25 mar	26 mar	27 mar	28 mar	29 mar			
			LCT - REC. EXTRAORDINARIA (LIBRES)		IVU - REC. EXTRAORDINARIA (LIBRES)	TA - REC. EXTRAORDINARIA (LIBRES)	Feriado: Viernes Santo			
			22 abr	23 abr	24 abr	25 abr	26 abr			
					IVU - REC. EXTRAORDINARIA (LIBRES)	TA - REC. EXTRAORDINARIA (LIBRES)	LCT - REC. EXTRAORDINARIA (LIBRES)			

CURSO DE INGRESO 2024

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES PROFESORADO EN ARTES VISUALES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN
FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Directora: Mgter. **Ana Y. Giménez Gil**
Subdirectora: Lic. **Romina Paula García**

Ilustración de portada:

Luciano Masanet

MÓDULO
TALLER DE ARTE
[TA]

Equipo docente:

Lic. **Martín Leandro Páez** (Coordinación)

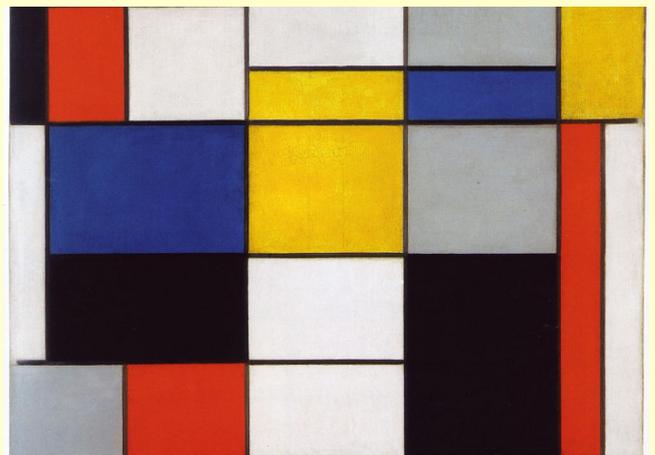
Lic. Prof. **Jimena Gallardo**

Prof. **Florencia Ortiz**



“La emoción de la belleza es siempre obstaculizada por la aparición de un objeto, el cual debe ser abstraído de la representación.”

Piet Mondrian



Índice

[Introducción / Pág. 8](#)

[Sistema de evaluación / Pág. 9](#)

LECTURAS INTRODUCTORIAS

[Lectura 1: el arte / Pág. 11](#)

[Lectura 2: la obra de arte / Pág. 14](#)

[Lectura 3: los elementos plásticos / Pág. 18](#)

[Lectura 4: el curador de arte / Pág. 22](#)

[Lectura 5: el museo de arte / Pág. 23](#)

[Lectura 6: orientación para la visita a Sala 5 del MPBA FR / Pág. 25](#)

NÚCLEO 1: TERRITORIO

- a) [Elementos plásticos a tener en cuenta \(I\) / Pág. 27](#)
- b) [Lectura orientativa del núcleo Territorio / Pág. 34](#)
- c) [Actividad N°1 \(núcleo Territorio\) / Pág. 40](#)

NÚCLEO 2: MORFOLOGÍA

- a) [Elementos plásticos a tener en cuenta \(II\) / Pág. 45](#)
- b) [Lectura orientativa del núcleo Morfología / Pág. 47](#)
- c) [Actividad N° 2 \(II\) \(núcleo Morfología\) / Pág. 57](#)

NÚCLEO 3: VIOLENCIA

- a) [Elementos plásticos a tener en cuenta \(III\) / Pág. 61](#)
- b) [Lectura orientativa del núcleo Violencia / Pág. 63](#)
- c) [Actividad N° 3 \(núcleo Violencia\) / Pág. 66](#)

NÚCLEO 4: INTROSPECCIÓN

- a) [Elementos plásticos a tener en cuenta \(IV\) / Pág. 70](#)
 - b) [Lectura orientativa del núcleo Introspección / Pág. 71](#)
 - c) [Actividad N° 4 \(núcleo Introspección\) / Pág. 75](#)
-

[Bibliografía / Pág. 78](#)

Introducción

.....

En el marco de la Universidad Nacional de San Juan, la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, y en permanente ejercicio y promoción de la educación pública y gratuita como derecho para toda la sociedad, se inscriben las carreras de **Licenciatura en Artes Visuales** y **Profesorado en Artes Visuales**.

El presente Curso de Ingreso brindará acompañamiento -tanto disciplinar como institucional- en la etapa inicial de las carreras, cuya demanda coyuntural marcada por la situación sanitaria global presenta complejos retos y desafíos, tanto en los modos de enseñanza del arte como en sus condiciones de aprendizaje y producción. En el contexto de la era de la “virtualidad”, las redes y los nuevos medios tecnológicos se presenta una formidable oportunidad para que los actores en desarrollo del campo del arte tomen parte significativamente en el presente en transición.

En pro de lo anterior, y respecto de alcanzar una perspectiva dinámica del entorno sociocultural, se pondrá énfasis en la superación de la idea romántica del artista como “genio creador”, capaz de crear la nada por medio de la “inspiración”. En su lugar, se apuntará al artista en tanto sujeto operatorio de la realidad, que se posiciona en un **tiempo** y un **espacio** determinados e interviene en el presente, contribuyendo a la construcción de

un futuro posible. En este sentido, el aprendizaje inicial de cada ingresante será abordado desde el fomento de las **prácticas colaborativas**, las que permitirán enriquecer su desarrollo tanto dentro del campo artístico como en su interacción con otras disciplinas y ciencias.

El principal objetivo del Taller de Arte, referido a contenidos disciplinares, es el de acompañar e iniciar al alumnado en los **saberes básicos** de las carreras a través del **análisis de obras** del contexto inmediato para el desarrollo de competencias de observación y conceptualización. Si se afirma que “al contemplar una obra de arte siempre proyectaremos un **significado adicional** que no está en verdad dado” (Gombrich, 2015, p. 10), se trata entonces de estimular en los ingresantes esa capacidad de **significación, análisis y apropiación** de las ideas presentes en las obras artísticas para la adquisición de instrumentos propios a desarrollar a lo largo de las carreras. De esta manera, se propone la percepción como base del aprendizaje, ya que lo conceptual no está separado de la mirada ni del hacer; ver y saber son inseparables y se retroalimentan: **“estamos siendo entrenados mientras miramos”** (Gombrich, 2015, p. 15).

Taller de Arte

.....

Sistema de evaluación

- Para certificar el presente taller deberán aprobarse los **4 (cuatro) Núcleos** de contenidos y actividades propuestos. Se espera desarrollar y evaluar cada una de estas etapas de forma **presencial**.

- La calificación mínima de aprobación será de **6,5 (seis y medio)** puntos para cada uno de los Núcleos, para alumnos **regulares**, con las correspondientes instancias de recuperación y recuperación extraordinaria. Para alumnos en condición de **libres**, la calificación mínima requerida será de **8 (ocho)** puntos. Además, aquellas personas que cursen como libres, deberán aprobar, además de los 4 (cuatro) trabajos prácticos, una evaluación teórica escrita.

- De no aprobarse ninguna de las instancias de recuperación, los ingresantes podrán tener 2 (dos) instancias más de **recuperación extraordinaria** como libres, en marzo y abril (con las correspondientes instancias de consulta previas), pudiendo comenzar a cursar la carrera en calidad de alumnos **condicionales**. De no aprobarse el Curso de Ingreso en las recuperaciones extraordinarias no se podrán seguir cursando las carreras.

- Los **criterios generales** de evaluación del Taller de Arte, además de los criterios particulares propuestos para cada Núcleo, son:

- la **conceptualización** e **interpretación** de los aspectos formales y poéticos de producciones artísticas,

- la **comprensión** y el **compromiso** de los ingresantes para con el desarrollo del proceso de cada actividad,

- la presentación de los trabajos en **tiempo y forma** y la **participación** en clase.



EMPEZAR A “VER”
LECTURAS INTRODUCTORIAS

Lectura 1: el arte

El arte. Concepto

“No es sencillo establecer qué se entiende por **arte**. En principio, se trata de una actividad creadora del ser humano, bien como individuo o bien en el conjunto de un grupo (escuela) o comunidad. No obstante, el arte tiene que responder a premisas universales, que dependen de cada época y se hallan determinadas por factores **históricos, sociales, económicos y religiosos**. Pero, además, una obra de arte debe cumplir ciertos parámetros: entre otros, la **calidad, la innovación u originalidad** -es decir, su aportación a la Historia del Arte- y, por encima de todas las cosas, la **belleza**.

Pero ¿qué se entiende por **bello**? Entramos en otro pequeño gran laberinto para explicar el arte, porque la belleza ha sido uno de los conceptos más discutidos desde que el hombre comenzó a razonar. Según Santo Tomás de Aquino, bello es «**aquello que agrada a la vista**» (*quae visa placent*), y, desde luego, la belleza no se entendería sin un componente de **equilibrio y armonía**.

Sin embargo, para los antiguos estetas griegos, lo bello sólo podía referirse a aquello que resultaba **útil** y que por tanto era **bueno** (*kalokagathia*). En los tiempos actuales, este concepto se ha desvirtuado y la sociedad de consumo ha hecho

de él un uso partidista acorde a los vaivenes de la moda.

Para analizar una obra de arte debemos partir de dos puntos de vista: uno **iconográfico** y otro **iconológico**. El primero describe e identifica los elementos que componen la obra; el segundo analiza el contenido y ahonda en el significado de dichos elementos. Ambos son, por tanto, complementarios y resultan imprescindibles para perfeccionar la interpretación de la creación artística.

Respecto a la consideración social del **artista**, este ha pasado por diferentes situaciones a lo largo de los siglos. Durante la **prehistoria**, no era más que el encargado de llevar a cabo los diferentes ritos mágicos de los que formaba parte la obra.

En **Egipto**, salvo alguna excepción -los arquitectos Imhotep o Senenmut-, los artistas eran artesanos que contribuían con su habilidad a plasmar la grandeza y divinidad del faraón.

En la **Grecia** arcaica, el artista era considerado únicamente como otro trabajador más. Con el clasicismo y, más aún, con el helenismo, su reputación fue aumentando y algunos llegaron a gozar de gran celebridad, aunque los artesanos manuales siempre permanecieron por debajo de los creadores, cuyas manifestaciones no tenían nada que ver con el esfuerzo físico tales como músicos o poetas. Esta consideración fue la que se mantuvo también en **Roma**, donde el anonimato

de los artistas plásticos fue prácticamente total.

Durante el **Medievo**, el artista o artesano, por lo general, mantuvo el carácter anónimo y no experimentó ninguna mejoría en su consideración social, más bien al contrario, puesto que la Iglesia primó la valoración de la poesía y la música frente a la pintura y la escultura, cuya expresión visual excitaba el goce de los sentidos.

El **Renacimiento** ensalzó a los artistas por su valor intelectual, reflejo del humanismo antropocentrista que consideraba al ser humano medida de todas las cosas, opinión que se mantuvo durante el Barroco. En Occidente, la Iglesia y la burguesía influyeron sobremanera en la obra de los artistas, ya que constituyeron su principal clientela.

En el siglo XVIII, con la **Ilustración**, surge el concepto de lo público y el arte deja de ser patrimonio exclusivo de las colecciones reales para instalarse también en los museos.

Con el **Romanticismo**, el artista se convierte en un genio pero incomprendido, a veces maldito, bohemio, que sigue su propio camino.

Durante el **siglo XX**, el artista ha sido considerado desde diversos enfoques: en los antiguos países socialistas fue tenido por un simple elemento productivo, ya que debía orientar su actividad exclusivamente a aquello que resultase útil y comprensible para el pueblo. En el mundo capitalista, los artistas han corrido

una suerte diversa: unos gozan de celebridad, otros permanecen en el anonimato; algunos se han integrado en el campo industrial. El arte ha pasado, así, a valorarse también por su aspecto utilitario, dentro de una línea funcionalista que no prima el goce estético o la finalidad política o religiosa, como ocurrió hasta la segunda mitad del siglo XIX, sino el cometido de carácter práctico para el que fue creada la obra.

En los tiempos actuales, el artista ha decidido convertir cualquier actividad en arte, incluso la exposición de su propia persona.

Tipologías artísticas y clasificaciones

Tradicionalmente, existen siete artes, también llamadas Bellas Artes, que se clasifican en:

- **artes espaciales:** arquitectura, escultura y pintura;
- **artes temporales:** música y poesía;
- **artes espacio temporales:** danza y cine.

Otra clasificación distingue entre:

- **Bellas Artes** (con mayúscula) y
- **artes aplicadas**, suntuarias, decorativas o artesanales.

También se pueden clasificar en:

- **artes mayores:** arquitectura,

escultura y pintura;

- **artes menores:** cerámica, orfebrería, miniatura, eboraria, musivaria, ebanistería, glíptica, textil, del cuero.

Por último, se conocen como **artes plásticas** aquellas que permiten el modelado, principalmente, la escultura y la pintura.

(Taranilla de la Varga, 2017, pp. 15-18)

Lectura 2: la obra de arte

.....

Un triángulo virtual: fragmento de "Las Meninas"

“El pintor está ligeramente alejado del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no se haya dado aún la primera pincelada. El brazo que sostiene el pincel está replegado sobre la izquierda, en dirección de la paleta; está, por un momento, inmóvil entre la tela y los colores. Esta mano hábil depende de la vista; y la vista, a su vez, descansa sobre el gesto suspendido. Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen.

[...] Tomando un poco de distancia, el pintor está colocado al lado de la obra en la que trabaja. Es decir que, para el espectador que lo contempla ahora, está a la derecha de su cuadro que, a su vez, ocupa el extremo izquierdo. Con respecto a este mismo espectador, el cuadro está vuelto de espaldas; sólo puede percibirse el reverso con el inmenso bastidor que lo sostiene. En cambio, el pintor es perfectamente visible en toda su estatura; en todo caso no queda oculto por la alta tela que, quizá, va a absorberlo dentro de

un momento, cuando, dando un paso hacia ella, vuelva a su trabajo; sin duda, en este instante aparece a los ojos del espectador [...] pero cuando dé un paso hacia la derecha, ocultándose a nuestra mirada, se encontrará colocado justo frente a la tela que está pintando [...]

El pintor contempla, el rostro ligeramente vuelto y la cabeza inclinada hacia el hombro. Fija un punto invisible, pero que nosotros, los espectadores, nos podemos asignar fácilmente ya que este punto somos nosotros mismos: nuestro cuerpo, nuestro rostro, nuestros ojos. [...] En efecto, podría adivinarse lo que el pintor ve, si fuera posible lanzar una mirada sobre la tela en la que trabaja; pero de ésta sólo se percibe [...] El alto rectángulo monótono que ocupa toda la parte izquierda del cuadro real y que figura el revés de la tela representada [...]. Desde los ojos del pintor hasta lo que ve, está trazada una línea imperiosa que [...] atraviesa el cuadro real y se reúne, delante de su superficie, en ese lugar desde el que vemos al pintor que nos observa; este punteado nos alcanza irremisiblemente y nos liga a la representación del cuadro.

En apariencia, [...] vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. No es sino un cara a cara, ojos que se sorprenden, miradas directas que, al cruzarse, se superponen. [...] El pintor sólo dirige la mirada hacia nosotros en la medida

en que nos encontramos en el lugar de su objeto. Nosotros, los espectadores, somos una añadidura. Acogidos bajo esta mirada, somos perseguidos por ella [...] Pero, a la inversa, la mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente, acepta tantos modelos cuantos espectadores surgen; [...] el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar. Ninguna mirada es estable o, mejor dicho [...] la mirada que traspasa perpendicularmente la tela, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito. [...] Por el hecho de que no vemos más que este revés [del cuadro], no sabemos quiénes somos ni lo que hacemos. ¿Vemos o nos ven? En realidad el pintor fija un lugar que no cesa de cambiar de un momento a otro: cambia de contenido, de forma, de rostro, de identidad. [...] Tanto que la mirada soberana del pintor impone un triángulo virtual, que define en su recorrido este cuadro de un cuadro: en la cima -único punto visible- los ojos del artista; en la base, a un lado, el sitio invisible del modelo, y del otro, la figura probablemente esbozada sobre la tela vuelta.

En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio, le toman [...] y [...] proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela

vuelta. Ve que su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es traspuesta a una imagen definitivamente invisible para él mismo. [...] Al recorrer la pieza de derecha a izquierda, la amplia luz dorada lleva a la vez al espectador hacia el pintor y al modelo hacia la tela; es ella también la que, al iluminar al pintor, lo hace visible para el espectador, y hace brillar [...] el marco de la tela enigmática en la que su imagen, trasladada, va a quedar encerrada. [...] Por la derecha, se derrama por una ventana invisible el volumen puro de una luz que hace visible toda la representación: a la izquierda, se extiende, al otro lado de su muy visible trama, la superficie que esquivo la representación que porta. La luz, al inundar la escena (quiero decir, tanto la pieza como la tela, la pieza representada sobre la tela y la pieza en la que se halla colocada la tela), envuelve a los personajes y a los espectadores y los lleva, bajo la mirada del pintor, hacia el lugar en el que los va a representar su pincel. [...] Nos vemos vistos por el pintor, hechos visibles a sus ojos por la misma luz que nos hace verlo. Y en el momento en que vamos a apresarnos transcritos por su mano, como en un espejo, no podemos ver de éste más que el revés mate.”

Ahora bien, exactamente enfrente de los espectadores —de nosotros mismos— sobre el muro que constituye el fondo de la pieza, el autor ha representado una

serie de cuadros; y he aquí que entre todas estas telas colgadas hay una que brilla con un resplandor singular. Su marco es más grande, más oscuro que el de las otras; [...] aparecen dos siluetas y sobre ellas, un poco más atrás, una pesada cortina púrpura. Los otros cuadros sólo dejan ver algunas manchas más pálidas en el límite de una oscuridad sin profundidad. Éste, por el contrario, se abre a un espacio en retroceso donde formas reconocibles se escalonan dentro de una claridad que sólo a ellas pertenece. [...] A pesar de su alejamiento, a pesar de la sombra que lo rodea. Pero es que no se trata de un cuadro: es un espejo. [...]

De todas las representaciones que representa el cuadro, es la única visible; pero nadie la ve. De pie al lado de su tela, con la atención fija en su modelo, el pintor no puede ver este espejo que brilla tan dulcemente detrás de él. Los otros personajes del cuadro están, en su mayor parte, vueltos hacia lo que debe pasar delante [...] Es verdad que algunas cabezas se ofrecen de perfil: pero ninguna de ellas está lo suficientemente vuelta para ver, al fondo de la pieza, este espejo desolado, pequeño rectángulo reluciente, que sólo es visibilidad, pero sin ninguna mirada que pueda apoderarse de ella [...]

[...] este espejo atraviesa todo el campo de la representación [...] Lo que se refleja

en él es lo que todos los personajes de la tela están por ver, si dirigen la mirada de frente: es, pues, lo que se podría ver si la tela se prolongara hacia adelante, [...] hasta encerrar a los personajes que sirven de modelo al pintor. [...] Al fondo de la habitación, ignorado por todos, el espejo inesperado hace resplandecer las figuras que mira el pintor [...] pero también a las figuras que ven al pintor [...] El espejo [...] permite ver, en el centro de la tela, lo que por el cuadro es dos veces necesariamente invisible.

Extraña manera de aplicar, al pie de la letra, pero dándole vuelta, el consejo que el viejo Pacheco dio, al parecer, a su alumno cuando éste trabajaba en el estudio de Sevilla: “La imagen debe salir del cuadro”.

(Foucault, 1968, pp. 13-18)



"36 Vistas del Cerro Blanco #2" / Gómez Centurión, Carlos / Técnica mixta sobre lienzo / 200 x 150 cm / 2018

Lectura 3: los elementos plásticos

El vocabulario visual: Elementos plásticos¹

“Cuando un escultor empieza a trabajar con una masa de arcilla en su estudio, inicia un proceso que puede culminar en la producción de una obra de arte. La materia inerte es amasada para darle forma; se agregan y se quitan trozos; se emplean utensilios, manos y dedos; y gradualmente la obra se aproxima a su forma final. Se han fijado las formas; concavidades, convexidades y espacios abiertos asumen todos sus respectivos lugares. De aquel trozo de barro blando, moldeable, inanimado, surge una escultura. Lo informe se torna en formas y espacios ordenados, el caos conviértese en significación. Raras veces construye una obra de arte el escultor, el pintor o el escritor igual que un niño construye ‘una torre con cubos geométricos, colocándolos unos sobre otros de modo que cada uno se asiente firmemente sobre el de abajo y soporte al de arriba. En lugar de ello, hay usualmente un período de operaciones de tanteo que gradualmente producen un seleccionado número de partes dispuestas en un orden específico que resulta satisfactorio para la persona que las organiza. El escritor

elige sus palabras, construye sus frases, ordena sus párrafos. El pintor despliega sus colores en la paleta, pinta formas con esos colores en el lienzo, combina esas formas en grupos mayores de tamaños y formas variables. Cada artista empieza con los elementos básicos de su medio, y el estado final de su obra depende de la naturaleza de tales elementos.

En las artes visuales, las unidades básicas estructurales y expresivas reciben el nombre de elementos «plásticos».

[...]

Elementos plásticos del arte bidimensional
Es posible andar por un edificio. El espacio es real, las formas son genuinas. La madera o el bronce de una estatua existe en el espacio, proyecta sombras y se ofrece al tacto. En cambio, una pintura o un dibujo existe en un mundo sin profundidad. El arte bidimensional termina efectivamente en el dorso del cuadro, y es esta diferencia esencial la que afecta a los medios plásticos del pintor y contrasta con los de sus contrafiguras en las artes tridimensionales. El pintor, el dibujante y el impresor empiezan con el color como elemento plástico fundamental. El color es parte secundaria del vocabulario del artista tridimensional, pero en las artes de dos dimensiones se convierte en medio para desarrollar todos los demás elementos. La

forma bidimensional no puede existir sin el color; incluso la existencia de una forma negra sobre un fondo blanco depende del contraste entre lo blanco y lo negro. No puede producirse ninguna forma, a menos que tenga algún color. No puede verse ninguna forma, a menos que esté sobre algún color.

El artista que trabaja en dos dimensiones empieza haciendo unas marcas en una superficie plana. Esta superficie es su espacio, el mundo en el cual construye el orden plástico que es su obra. Limitado por el tamaño y las proporciones del plano bidimensional, el pintor dispone sus formas de manera que ocupen posiciones en este espacio que satisfagan las exigencias estéticas y expresivas de su concepción plástica. Tiene opción para llenar el espacio o dejarlo vacío. Puede variar el tamaño de sus formas y los espacios entre ellas. Puede variar su configuración y, naturalmente, su colorido. Toda esta actividad se desarrolla en la superficie del plano del lienzo. Hay poca o ninguna prolongación de la superficie de dicho plano, ni tampoco hay usualmente una penetración a través de la misma.

Algunos pintores contemporáneos han intentado salvar las limitaciones de las artes bidimensionales añadiendo elementos tridimensionales a la superficie plana. En muchos períodos de la historia

del arte pueden hallarse precedentes de este enriquecimiento de la superficie. Los pintores góticos abollaban a menudo los fondos dorados y los detalles de sus tablas (Lám. 23) y las obras de pintores como Rembrandt (Figuras 80, 81) y Daumier (Lám. 24) muestran el uso de pintura gruesa que sobresale del plano del cuadro. Vincent Van Gogh, entre otros, también empleó la superficie de impasto (Fig. 82). A principios del siglo XX, la elaboración de la superficie se extendió aún más, al combinar la pintura con otros materiales -papel pintado, tela, madera- que se agregaban a la superficie del lienzo, en obras denominadas collages (Figs. 83, 84; Lám. 25). Pintores contemporáneos como Burri y Rauschenberg han extendido incluso estas innovaciones para producir obras que se acercan a la profundidad de la escultura (Láms. 26, 27). No obstante, incluso estas obras tienen una profundidad relativamente pequeña y dependen primariamente del color para crear las relaciones de forma y espacio.

Al discutir el arte bidimensional, es importante distinguir entre los elementos plásticos reales utilizados por el pintor y las ilusiones que puede producir empleando dichos elementos. Las formas y los espacios a su alrededor sobre una tela, aunque planos en realidad, pueden parecer tridimensionales. Un espectador puede responder a una pintura como si ciertas

formas se hallasen enfrente de otras, como si entre algunas partes de la obra existiese una efectiva profundidad. Puede referirse al «espacio» de una pintura y querer decir en realidad «ilusión de espacio». De manera similar, puede discutir formas opacas y transparentes, textura de superficie, o luz y sombra, y todos estos elementos ser más ilusorios que reales [...]

Así pues, las artes bidimensionales poseen los elementos plásticos de color, forma y espacio. A estos pueden añadirse la textura de un empaste o las superficies de segmentos de collage y, finalmente, el elemento que es básico para todas las formas de dibujo: la línea. La línea, como la forma, es el resultado de una marca producida por algún instrumento sobre la superficie plana del cuadro. Pudiéramos decir que una línea es en realidad una forma tan larga en proporción a su anchura, que tendemos a desdeñar la dimensión de anchura y dar por supuesto que el elemento tiene solamente una dimensión de longitud.

Resulta difícil aislar los elementos plásticos individuales en las obras de la mayoría de los pintores. La forma y el espacio no pueden separarse del color. Línea y forma son a menudo la misma cosa. El empaste de la pincelada puede ser textura, forma y color simultáneamente. Al estudiante que empieza a practicar el arte de la pintura y

el dibujo se le plantea frecuentemente un problema específico, concebido para ser tratado con uno o dos de estos elementos al mismo tiempo, pero aquel no tarda en comprender que el arte resulta de su acción mutua, de su interdependencia, más bien que de su acción como partes independientes del todo.

Para el pintor, el escultor o el arquitecto, los elementos plásticos son medios para lograr sus fines. Su elección de estos elementos, sus decisiones en cuanto a su disposición y acción mutua, pueden producir arte o caos. El observador que no tiene conciencia de su existencia puede hallar significado en algún arte, pero es un significado que se detiene al nivel de lo que la obra es o de lo que representa. Con frecuencia, tal vez con muchísima frecuencia, el sentido simbólico, la equivalencia representativa en una obra de arte es tan insistente; tan evidente, que el observador deja de ver los medios que sirvieron para producirla. Algunas veces esta inadvertencia carece de importancia, porque hay obras de arte que solamente existen para proyectar una imagen. Por otra parte, muchas pinturas, esculturas e incluso edificios ofrecen al espectador la oportunidad para llegar al cómo de su significado, así como a los aspectos más obvios de la comunicación. Y en muchos casos el cómo la organización de los elementos plásticos, es la razón primordial de la existencia del objeto

de arte. Hasta cuando la organización estructural representa un papel auxiliar en la totalidad del objeto de arte, la respuesta al mismo puede suponer una aportación significativa a la experiencia estética.

(Knobler, 1970, pp. 71-108)

Lectura 4: el curador de arte

.....

“El rol del curador en el museo frente al arte contemporáneo y las nuevas tecnologías

“La figura del **curador** es cada vez más indispensable en los procesos de **legitimación** del arte y de las prácticas artísticas y culturales, y su trabajo entrama acciones articuladas con las labores **pedagógicas** del museo; su trabajo y sus prácticas **discursivas** empoderan al visitante con herramientas de lectura, comprensión e interpretación de acervos patrimoniales y expografías. Las **apropiaciones** que puede desarrollar el público del museo respecto a una exposición o a un fenómeno estético se propician muchas veces gracias al trabajo mancomunado del curador y las áreas o dependencias de educación del museo. En la actualidad, el curador y su equipo, así como el museo al que le sirven, deben actualizarse en las nuevas **tecnologías** para renovar su función educativa en un mundo contemporáneo.

[...]

“El curador es un especialista en acervos y bodegas de colecciones. Conoce los **valores** de los objetos y busca preservarlos, conservarlos y difundirlos, mediante la construcción de **discursos museográficos** en los espacios expositivos,

discursos que interpretan dichos acervos.

Su labor es **interrogar** no solo los objetos, sino también el espacio expositivo, y potencializar toda su **polisemia**. El espacio museal tiene un potencial comunicativo, lúdico, dialéctico y semántico, y las tensiones que se generan en una expografía con respecto a los objetos, los textos, las imágenes y el espacio redundan en un viaje sensorial y expresivo que debe desarrollar el autor curatorial mediante sus prácticas discursivas, prácticas que se materializan tridimensionalmente en un espacio expositivo.

El curador empodera al público al proporcionarle **herramientas de lectura** para que comprenda las muestras que visita y disfrute de ellas. Por ello, su labor reviste una naturaleza y un carácter **pedagógicos**, e implica la interacción con especialistas en los campos de la pedagogía, la comunicación visual y otros saberes de las humanidades y las ciencias exactas. En su quehacer, el curador presenta **nuevas miradas** de las colecciones, y es un **artista** más a la hora de orquestar la diversidad de ideas que configuran la lectura de los objetos.”

(Rojo Betancur, 2015, pp. 18-20)

Lectura 5: el museo de arte

Breve introducción al Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson

El **Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson** en tanto centro de arte dedicado a la **conservación, adquisición, estudio, exposición y difusión** de una de las colecciones patrimoniales más importantes del país, es el campo por excelencia para acercarnos sin intermediarios tecnológicos a las obras de arte. Especialmente cuando su particular colección de obras de **arte argentino del siglo XX** nos ayuda a conocer nuestra historia y los posibles ecos internacionales. Es por esto que les compartimos, de manera introductoria, los **textos curatoriales** de la **Sala 5** que guiarán nuestro trayecto de formación en el Taller de Arte.

La propuesta de dicha sala consiste en una lectura contemporánea de la colección, **no cronológica**. De este modo, se abren las posibilidades de interpretación y vinculación de las obras en cuestión sin perder la historicidad del objeto. Sin embargo, su orden no es aleatorio: obliga a un recorrido donde se piense el arte desde nuestro lugar, San Juan; y desde aquí el problema de la **forma**, la **sociedad** y el **individuo**. Para ello, la muestra se organiza en cuatro núcleos: **Territorio, Morfología, Violencia** e **Introspección**, los

mismos que estructurarán el desarrollo de las clases de nuestro Taller.

Sala 5

1. Territorio

“Las fronteras entre lugar, paisaje y territorio son difusas. Si la idea de **paisaje** pertenece al campo de la **representación**, la idea de **territorio** se entiende como una red de principios, reglas y estructuras para comprender el habitar de una **geografía** determinada, con su propia historicidad. El **territorio**, límite impuesto al espacio, es la marca de una **identidad** en la naturaleza, el sentido dado a un **lugar** por la comunidad. Espacio imaginado desde convenciones estéticas y modos de representación, por la literatura de viajes y la cartografía; pero también por las experiencias traumáticas, como el terremoto, y las devociones populares.

El paisaje, como género pictórico, es la **experiencia sensible** de un espacio en el tiempo, la forma de representación que adquiere la **percepción emocional** de un territorio.”
(Fuente: <https://www.museofranklinrawson.org/exposiciones/coleccion-permanente>)

2. Morfología

“Entre la ciencia y el arte, el estudio de una **lógica de las formas** desplaza el problema de los

modos de representar al de la búsqueda de **leyes ocultas**, tanto en el campo gráfico como en el de los objetos mismos. La intención de la morfología no es tanto mostrar como hacer ver la **gramática formal**, desde lo orgánico a lo **geométrico**.

Observar la colección desde la morfología otorga nuevos sentidos, al pensarla desde las **instrumentaciones** de la forma. Transforma el juicio estético en **objeto de conocimiento**. Esto no anula lo específico de cada **estética** (el americanismo, la autonomía de los valores plásticos, la materialidad concreta, el pensamiento esotérico). Se trata, además, del tránsito de la pura contemplación al trabajo **metódico** de la mirada con -casi- infinitas **variaciones**.” (Fuente: <https://www.museofranklinrawson.org/exposiciones/coleccion-permanente>)

3. Violencia

“La relación entre arte y violencia puede enfocarse desde distintas prácticas y las consecuentes miradas, pero se trata aquí de pensar cómo se representan los **cuerpos** bajo la violencia de los sistemas **políticos** y **religiosos**. No se trata de asumir estas representaciones como denuncia –la violencia política, la represión estatal o sexual – sino de encontrar las **huellas** de estas violencias en lo **evidente** y en lo **oculto** de la imagen, en el texto iconográfico y en el episodio histórico, pero también en los trazos de las pinceladas, las marcas de la gubia y el montaje gráfico.

Violencia de los cuerpos **doblados** en el

trabajo y **asesinados** en las plazas. Imágenes **sacramentales**, de **sacrificio**, **premonición** y **desollamiento** que han formado nuestro imaginario **occidental**.” (Fuente: <https://www.museofranklinrawson.org/exposiciones/coleccion-permanente>)

4. Introspección

“¿Cómo es posible representar la reflexión sobre los estados de **ánimo** o la observación de la **conciencia**? El tratamiento de la figura, en el período de **entreguerras** o bajo el impacto de los conflictos mundiales, logró representarla con recursos simples: la dirección de los **rostros** y la **mirada**, el **aislamiento** en el espacio pictórico, la presencia de un **objeto** con sentido emocional, la pertenencia a un lugar de **clase**, la tensión con la **alegoría**. Luego, en el arte más reciente, la figura se asume como retrato de la **singularidad**, de la fuerza interior que la distancia del espectador. En este sentido, el arte religioso no refiere ya a su condición devocional, sino a la elevación **mística**, a un recorrido espiritual marcado por la **biografía** del propio artista.

La **introspección**, finalmente, es la búsqueda de un silencio elocuente, desde la perfección de la materia. El hacer artístico como la toma de **distancia** del espectáculo y el ruido de la sociedad tardocapitalista.” (Fuente: <https://www.museofranklinrawson.org/exposiciones/coleccion-permanente>)

Lectura 6: orientación para la visita a Sala 5 del MPBA FR

Consideramos crucial que antes de asistir al Museo **lean atentamente** las secciones de Lecturas de orientación de cada uno de los **cuatro núcleos** del Cursillo (Pág. 16 a 21, 30 a 33, 42 a 44 y 51 a 54).

Este apartado se concibe como una **hoja de ruta** para acompañar al aspirante a ingresante durante su visita a **Sala 5**, dónde se aloja gran parte de la **Colección Permanente** del MPBAFR. La actual estructura expositiva de este patrimonio tiene como aspiración esencial instalar la experiencia artística como un acontecimiento en un ambiente de heterogeneidad y controversia.

Lo insólito del **nuevo guión curatorial** es plantear la posibilidad de pensar las obras y artistas desde perspectivas que superan la linealidad de la antigua clasificación **cronológica** clásica, que implicaba agrupar estéticamente las producciones visuales por estilos según su ubicación **temporal** (siglos XVIII, XIX, XX, y XXI). Se asume así el **anacronismo** como expresión de sensibilidad del sujeto ante el poder de la obra de arte; y a partir de allí, se plantean posibilidades de debate y reflexión colectiva. De este modo, durante el recorrido podrán encontrar junto a una **pintura del siglo XVII**, atribuida a la escuela de **Rubens**, un grabado contemporáneo

de una notable artista sanjuanina como **Adela Cortinez**. Sin dejar de valorar la historicidad del objeto artístico, este montaje museográfico es crucial para generar ámbitos de diálogo que trascienden límites espacio-temporales. Este es un claro ejemplo de cómo dos obras, distantes en cuanto épocas y contextos de producción, abordan con idéntica intensidad un mismo concepto, como lo es en este caso la **violencia** ejercida sobre los **cuerpos** por sistemas de poder.

Sin duda, esta novedosa forma de presentar la **Colección Permanente** empodera las **reflexiones críticas** de cada visitante y jerarquiza sus potenciales lecturas. Por lo tanto, recuerden que los lineamientos que aquí se desarrollan sugieren el rumbo pero no lo determinan. Es fundamental comprender que las voces especializadas como la del educador, curador u orientador de sala hacen valiosos aportes durante la construcción subjetiva de **significado**; sin embargo, no hay traducción exacta y precisa de la obra de arte sino que cada interpretación es parte de una compleja y dinámica comunidad colectiva de sentido, en constante cambio y perpetuo movimiento.

Aclaración para la visita a Sala 5 del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson (MPBA FR)

Se los invita a asistir presencialmente al MPBA FR, donde tendrá lugar una clase teórica del Taller, con el desarrollo de la lectura y análisis de obras correspondientes, en día y horario a definir.



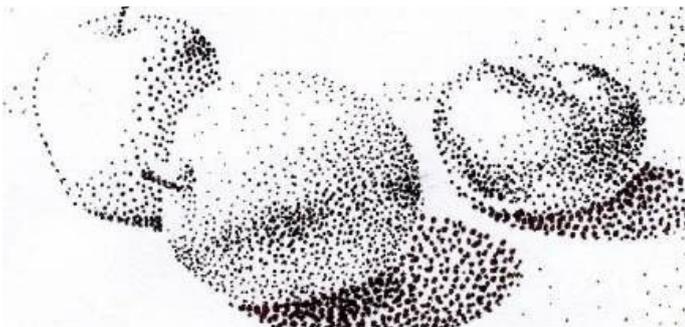
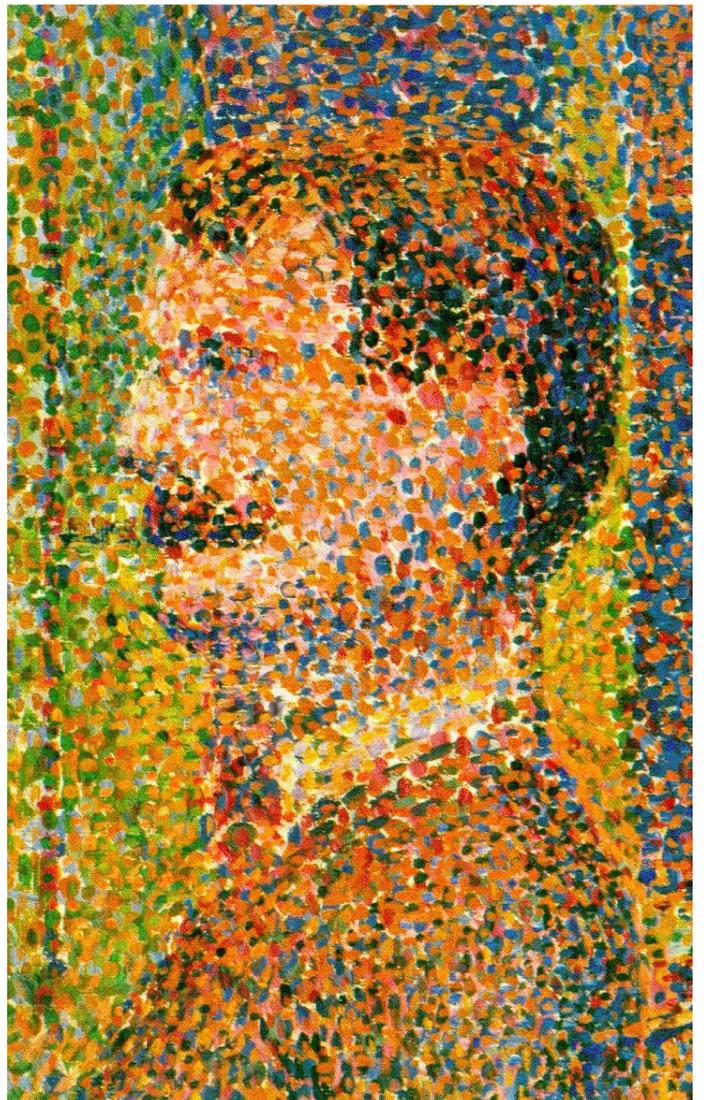
NÚCLEO 1
TERRITORIO

a) Elementos plásticos a tener en cuenta (I)

Punto

“Según Wassily Kandinsky, es el **elemento plástico básico**. Siguiendo sus conceptos el punto en plástica no es un ente inmaterial, sino que al reclamar una cierta superficie sobre el plano se **materializa**, posee sus límites, sus tensiones internas y comienza a vivir como ente **autónomo**; en él se encuentra el embrión de la **línea** y el **plano**, pero se lo percibirá como punto si en relación con el plano que lo contiene y los elementos que lo rodean, su tamaño es adecuado a la percepción de punto. Su **forma externa** es variable, sea circular, triangular, trapezoidal, como simple mancha sin característica geométrica, etc. Constituye el “sonido” **elemental** de la plástica y con sólo un punto sobre un plano este ya comienza a expresarse estructuralmente.

Existe una designación geométrica del punto a través de la “O”, igual “origo”, es decir, **origen, comienzo.**” (Crespi y Ferraro, 1995, p. 105)



Línea

“Según Wassily Kandinsky es el producto de un **punto móvil**, surge con el movimiento, mediante la destrucción del reposo máximo, el punto. El estatismo del punto se transforma en la **dinámica** de la línea. La movilidad se hace así condición primaria del cambio. Desde el punto de vista de las dimensiones la línea es unidimensional. En la Antigüedad cuando coincidían escritura y diseño, la línea era el elemento primero, y aún hoy los niños comienzan su relación con la plástica a través de ella. La línea puede ser **abstracta**, no definir áreas, tanto como puede ser **perímetro** de ellas, estableciendo **figuras** simples o complejas, geométricas y figurativas. La línea se presenta bajo distintas variables siempre acorde con su tensión **direccional**. Puede ser recta: **horizontal, vertical y oblicua**. A estas, por su dirección y la tensión interna propia del elemento, se las percibe con cambio en sus factores, la horizontal se verá con relativa **estática**; la vertical **dinámica**; la oblicua, izquierda abajo y derecha arriba será **ascendente** y la oblicua izquierda arriba y derecha abajo será **descendente**, estas últimas también son **dinámicas**.

Si por el contrario la recta sufre dos presiones direccionales se transforma en un **ángulo**, el grado de angularidad la hará más o menos aguda y direccional, la variable se percibirá sobre los ángulos **agudos, recto y obtuso**. Las relaciones de distintos grados de angularidad dará como resultado una línea **quebrada** o “multiangular” adquiriendo así una marcada actividad.

Puede ser **curva**: cuando sufre una presión en forma de **arco**, esta línea respecto de la anterior es antagónica; direccionalmente son opuestas. Puede ser **ondulada**: resultando de unidad de curvas, diferenciándose la **geométrica**, de alternancia **regular** dentro de su movimiento o lo que es una sinusoide, de la **libre**, cuya alternancia es **irregular** y puede presentar variables muy o poco sentidas.

La unidad de curvas y rectas dará la línea **mixta**, de fuerte actividad antagónica.

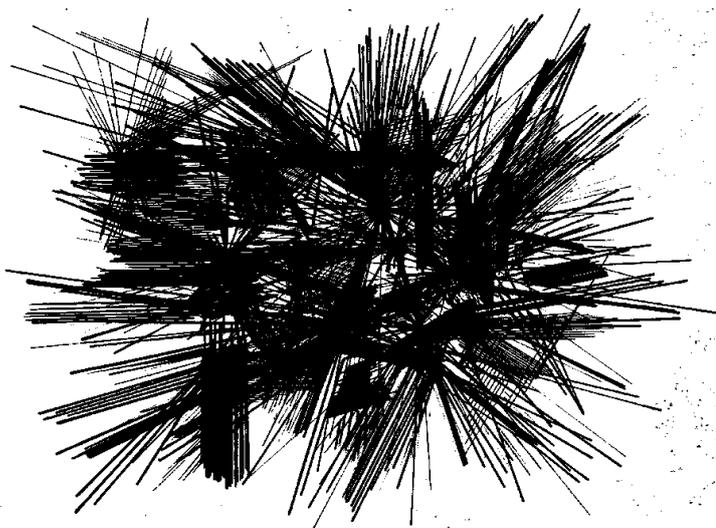
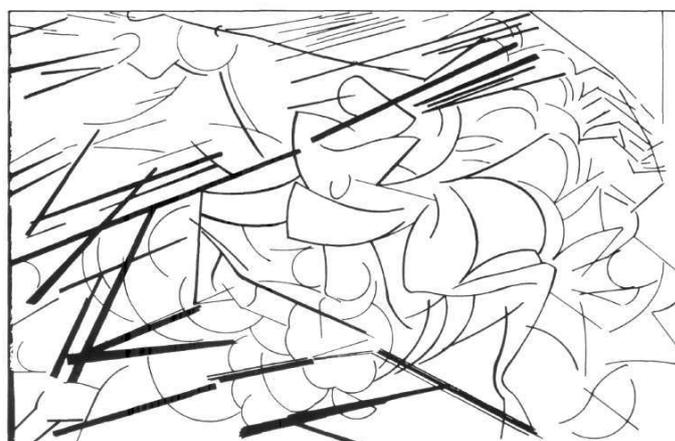
La línea puede ser de **igual grosor** en todo su recorrido, es decir **homogénea**, o bien sufrir **engrosamientos** y **adelgazamientos** paulatinos; en este caso se habla de una línea enfatizada o **modulada**. El énfasis acentúa la direccionalidad y el sentido rítmico de la línea, pero descontrolado el énfasis, es decir el engrosamiento, puede conducir a la percepción del **plano**; en este caso puede decirse que la línea será tal hasta tanto el ojo, en relación con las distintas unidades que le son vecinas y el campo al cual pertenece, diga que es una línea.

Por la tensión **direccional** inherente a cada línea, tienen movimiento y cada una seguirá su propio movimiento natural, es decir sufren de **inercia cinética**. La organización en base a líneas o apoyadas en ellas, provoca **espacio**, relaciones **rítmicas, resonancias, equilibrio, estática, dinámica**, sugerencias de **planos** o **volúmenes**, además como todo elemento plástico transmite una determinada carga

expresiva, es por ello que se habla de líneas agresivas, calmas, dulces, etc.

La importancia con que apareció en el arte durante determinados períodos de la historia definió **estilos**.” (Crespi y Ferraro, 1995, p. 68)

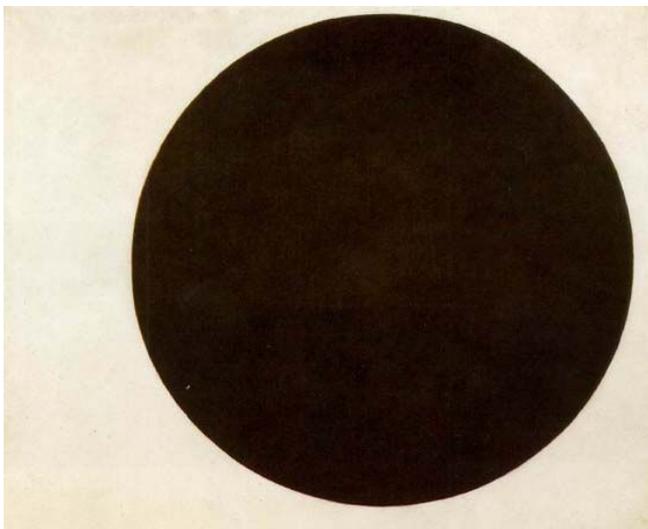
En los ejemplos siguientes se observan composiciones lineales con movimientos centrífugos, ondulatorios, etc.; y análisis compositivos de obras a través de las líneas.



Plano

“Tiene **dos dimensiones**. Rectángulo del **cuadro**. Se le denomina también al **nivel espacial**. Que guarda características de **chatura**, de poca profundidad.

Desde el punto de vista geométrico el plano puede ser representado sobre una **superficie**, pero en el espacio no es posible representarlo sin espesor, tiene que existir como material, en este caso si el **alto** y el **ancho** predominan con respecto al espesor percibimos la forma como un plano.” (Crespi y Ferraro, 1995, p. 100)



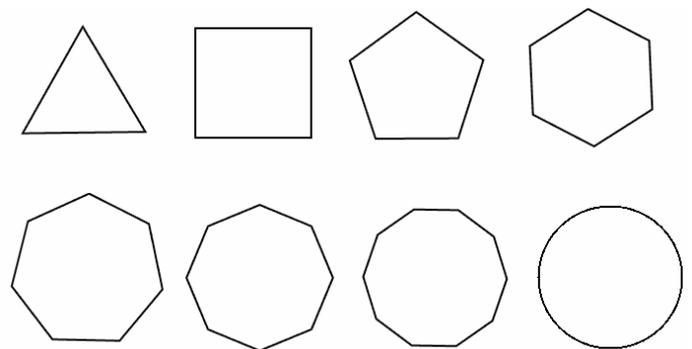
(Una) clasificación de las figuras o planos

Podríamos agrupar las figuras o planos en dos categorías principales:

1) Figuras **“orgánicas”**: De perfiles y superficies **irregulares**. Mayormente provienen de la **“naturaleza”**. En esta categoría pueden incluirse las manchas.



2) Figuras **geométricas**: Poseen un orden o leyes **matemático-geométricas**. Pueden ser **regulares** (de lados y ángulos iguales) o **irregulares** (sin reglas o leyes determinadas).



Figuras regulares



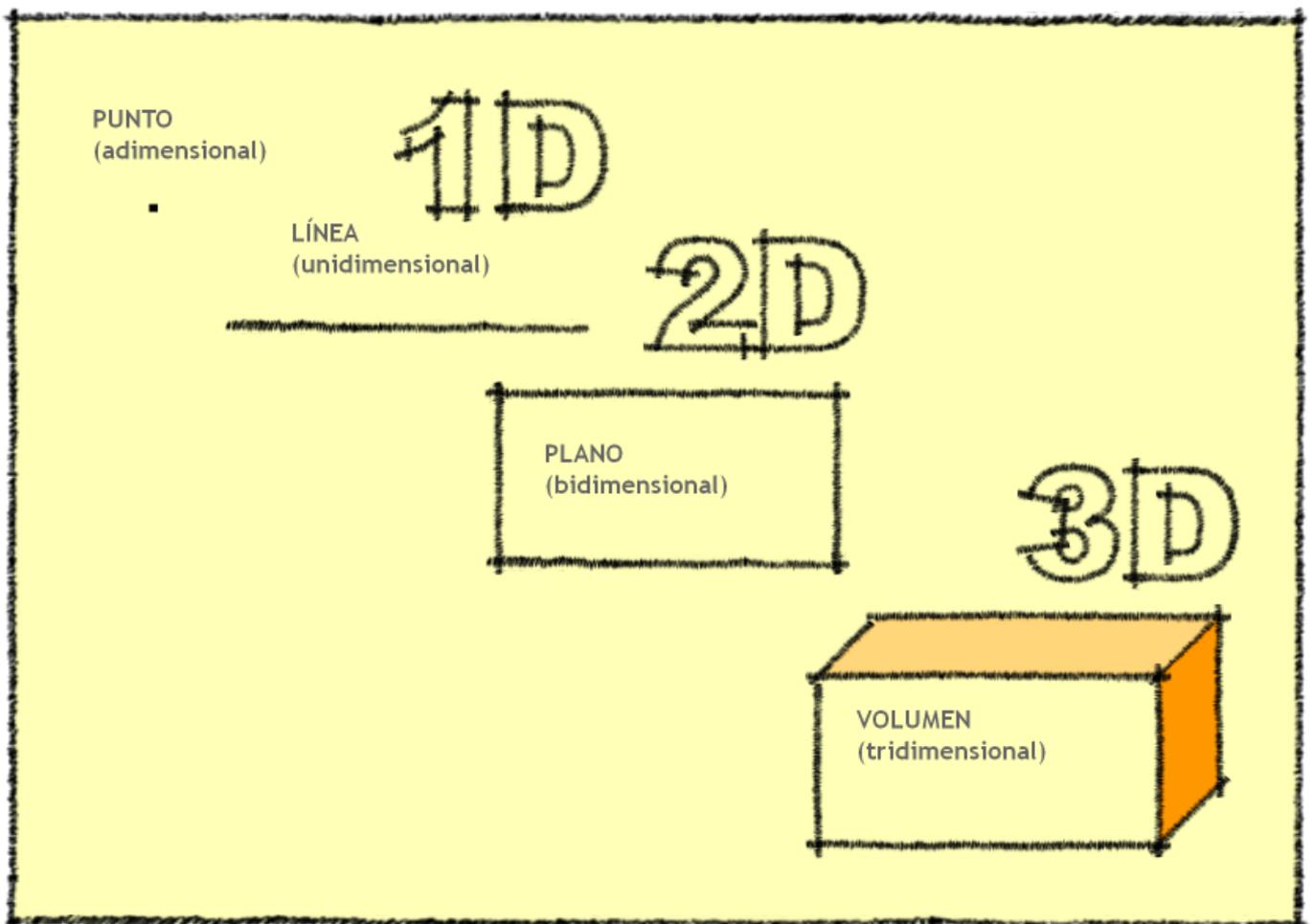
Tienen todos sus lados y ángulos iguales

Figuras irregulares



Tienen todos o algunos de sus lados y ángulos desiguales





b) Lectura orientativa del núcleo Territorio

Mientras transitamos este núcleo, el primer interrogante que se nos plantea es qué es y qué entendemos por el concepto **territorio**. ¿Es lo mismo que paisaje, se corresponde con la noción de lugar? En la actualidad las fronteras entre lugar, paisaje y territorio son difusas. El territorio se entiende como la marca de nuestra **identidad** en la naturaleza, ese sentido dado por la comunidad a un **lugar**; o sea esa red de principios, reglas y estructuras que nos atraviesa para comprender lo que es **habitar** una geografía determinada. El término lugar hace referencia a un espacio en un **contexto histórico** determinado. En cambio, la idea de paisaje está relacionada con la modalidad de **representación**.

De esta manera, las obras exhibidas en este sector dan cuenta de cómo este género clásico se ha ampliado. Se lo entiende como una **experiencia sensible** de un espacio en el tiempo, como la forma de representación visual que adquiere la percepción **emocional** de un territorio. **Sala 5** expone diversidad de maneras para hacer visual el concepto territorio, entendiendo que hoy no hay un canon único de representación sino una multiplicidad de variantes válidas en relación a la percepción sensible de un espacio o una geografía determinada.

Es importante reflexionar sobre la gran variedad

de **materialidades** y **formas** que se han usado para dar cuenta de un mismo concepto. Visualmente se puede “**decir** territorio” de varias formas, a partir de óleos, acuarelas, fotografía, chapa, acero, distintas piedras esculpidas, alquitrán, etc. La **Colección Permanente** da cuenta de la amplitud de una mirada que reconoce la diversidad de los discursos con la intención de expandir la percepción de los distintos relatos que se pueden construir en relación a este imaginario visual. Todas las obras pertenecientes a este núcleo refieren de alguna manera a imágenes que significan de qué se trata **habitar** un lugar; y permiten en su conjunto, visualizar una amplia gama de concepciones que expanden el género tradicional de lo que se considera paisaje.

Así un paisaje puede ir desde representaciones **abstractas** de un elemento de la naturaleza (como la obra de chapa batida “**Viento zonda**”, del escultor **Héctor Nieto**), hacia otras representaciones con intenciones más o menos **figurativas** (es decir, figurar objetos reconocibles como lo hace el pintor **Miguel Ángel Tornambé**, en “**Recién Nacidos**”). También es posible que la representación de un territorio aborde la **figura humana** (como en la pintura “**Retrato de la niña de la familia Sánchez**”, de **Benjamín Franklin Rawson**) o que esté totalmente despojada de ella (“**Documental terremoto**”, acuarela de **Santiago Paredes**). Incluso los artistas exploran maneras más **subjetivas** de expresión visual (**Carlos Gómez Centurión** entiende el territorio como algo sagrado, **Adriana Miranda**

y **Eduardo Esquivel** lo conciben como el escenario de devociones populares, y **Sánchez Huertas** lo interpreta como las huellas dejadas por un suceso traumático en el yo más profundo, cuando se abandona la tierra natal).

Lectura de imagen de producción visual inserta en el núcleo Territorio

En primera instancia, es oportuno establecer un diálogo entre el óleo **“Paisaje”** (c. 1940), de **Diego de Huertos** y la pintura **“Número 2”** (2017), de la serie **“36 vistas del Cerro Blanco”**, de **Carlos Gómez Centurión**, porque ambos autores, de modos muy diferentes, dan cuenta de una **misma geografía**: el Cerro Blanco, situado en el departamento de Zonda.

Hay que tener en cuenta que la forma de **representación** de las imágenes y motivos de una obra de arte pueden ser de tendencia **figurativa** (que representa “algo” conocido) o **abstracta** (que no representa “nada” más que a sí misma). La figuración refiere a algo externo a la obra en sí misma, como figuras, objetos o espacios **identificables** en la vida real. La **abstracción** (del latín *abstrahere*: alejar, sustraer, separar), por el contrario, acentúa las formas, **abstrayéndolas**, alejándolas de la representación figurativa que refiere a lo natural. Así, la abstracción pura resiste cualquier forma de copia “realista” o “naturalista” de algún motivo o modelo: propone una **nueva realidad**

distinta a la natural, por lo que prescinde de todo referente figurativo, ya que esta refiere a sí misma (autorreferencialidad) a través de imágenes con **formas o colores puros**.

Diego de Huertos representa el Cerro Blanco de una forma más **figurativa-mimética** (*mimesis*: imitación fiel de la naturaleza) es decir, que su hacer artístico tiene la intención de **imitar** fielmente a la naturaleza, incorporando todos aquellos detalles que pueden ser percibidos por el sentido de la vista. En cambio, **Carlos Gómez Centurión** lo representa pero en un grado más **abstracto**; a través del empleo de procesos intelectuales de **síntesis** él logra reducir los datos visuales a aquellos que considera más específicos y **esenciales**. Aunque hay marcados contrastes en cuanto a la herramientas empleadas, materialidad, paleta cromática, formato y dimensiones propias de cada cuadro; también hay algo en común: la apropiación de las posibilidades expresivas de la **mancha** como unidad fundante de sus pinturas. Es esta **forma abierta**, sin límites definidos, lograda por la **gestualidad** de una pincelada suelta y de ejecución rápida, la que estructura las formas y configura el espacio bidimensional de sus pinturas.

Asimismo, como estrategia pedagógica para los trabajos prácticos, es menester realizar una lectura de imagen de la obra **“Número 2”**, (2017) de la Serie **“36 vistas del Cerro Blanco”**, a su vez perteneciente a la gran serie **“Digo la cordillera, el viaje como obra”**, de **Carlos Gómez Centurión**. A tal efecto, y siguiendo los lineamientos del



"Paisaje" / De Huertos, Diego / Óleo sobre tela / 13,8 x 19,8 cm / Circa 1940



"36 Vistas del Cerro Blanco #2" / Gómez Centurión, Carlos / Técnica mixta sobre lienzo / 200 x 150 cm / 2018

método iconográfico del historiador y crítico del arte **Erwin Panofsky** (1892-1968), se realizará una breve **interpretación** de la obra, que no pretende ser definitiva, sino que será un disparador para estimularlos a indagar y profundizar, aún más, en los **significados** de esta pieza visual.

[Breve síntesis de los tres niveles de análisis de una obra de arte según Panofsky:

1. Nivel **pre-iconográfico** (descriptivo): *¿Qué es lo que **veo**? ¿Qué **hay**? Es una **descripción** de lo primero que se ve en una obra de arte.*

2. Nivel **iconográfico** (significado): *¿Qué **significa** lo que veo? ¿Cómo se **interpreta**? Se trata de adivinar, mediante la **tradición cultural**, cuál es el **tema** o los contenidos temáticos, quiénes son los **personajes** u objetos que se corresponden con dicho tema.*

3. Nivel **iconológico** (histórico-social): *¿Qué quiere decir lo que está representado teniendo en cuenta el **contexto histórico y social** del **artista**? Son las **ideas** o conocimientos de un **período** o época, una clase, una creencia religiosa o filosófica.]*

1. Nivel **preiconográfico**: El significado primario, **lo que se ve a simple vista en la obra** son figuras de forma irregular y sin contorno definido, estructuradas por grandes manchas marrones dispuestas sobre un fondo menos saturado del

mismo tono. A prima facie, se podría llegar a inducir que en su conjunto estas manchas refieren a la representación visual de un **accidente montañoso**. Esta primera mirada de la obra nos predispone a afirmar que, a pesar de ser una obra de tendencia **figurativa** (porque el artista tiene la intención de figurar sobre el lienzo un objeto de la realidad), también se puede decir que la representación de ese accidente geográfico es más **abstracta** que **mimética** porque no tiende a imitar fielmente la naturaleza sino a idealizarla. El recurso compositivo usado es la simetría por traslación, donde cada mancha opera como un módulo que se replica y se dispone aleatoriamente uno al lado del otro para producir cierto ritmo visual. Este patrón da la apariencia de ser infinito, a pesar de haber un número limitado de manchas dentro de un soporte de gran tamaño.

2. Nivel **iconográfico**: La obra tiene un significado secundario, simbólico y alegórico. Luego de una mínima investigación, usando dispositivos electrónicos o acercándonos a la Biblioteca del MPBA|FR, se podría llegar a inferir que la noción de territorio como entidad sagrada es **lo que representa la obra en su conjunto**. Podemos deducir este significado de citas de autoridad emitidas por el mismo autor o el curador de la serie Digo la Cordillera, incluso por el montaje museográfico. Por ejemplo, luego de la lectura de su epígrafe comprendemos que la obra que está exhibida en Sala 5 es la N° 2 de una serie compuesta en su totalidad por 36 piezas que muestran diferentes vistas del Cerro Blanco. Si indagamos un poco concluimos que esta serie

pertenece a otra serie aún mayor denominada “Digo la Cordillera, el viaje como obra” [El catálogo digital con la serie completa “Digo la Cordillera, el viaje como obra”, está disponible en web en: https://issuu.com/museofranklinrawson/docs/catalogo_gomez_centurion]

3. Nivel **iconológico**: Para llegar al significado intrínseco, a **lo que significa la obra por sí misma**, se debe indagar sobre las condiciones de producción del artista y su contexto. Este contenido profundo, desde una perspectiva social e histórica, está vinculado a una comunidad de sentido en relación a **los modos que tiene el arte de cuestionarse a sí mismo**. Según Fernando Farina, este pintor pone en juego interrogantes y cuestionamientos disciplinares. Sus producciones, desde su misma existencia, **ponen en crisis el paisaje tradicional como género del arte**. En un marco de experimentación teórico-práctica, Carlos Gómez Centurión entiende, con su hacer artístico, que en el arte contemporáneo no hay certezas o categorías fijas, sino un camino donde innovadoras representaciones de nuestra geografía van dando cuenta de considerables incertidumbres.

Es interesante, reflexionar y vislumbrar el concepto de “serie” en obras de arte, que vinculan un grupo de piezas artísticas, en ocasiones referentes a un mismo tema, otras veces adoptando formas de características similares en cuanto a color, textura, temática, técnica, etc. A lo largo de más de una década, Gómez Centurión nos demuestra que la cordillera puede ser fuente inagotable de inspiración durante muchísimo tiempo.

Otra cuestión que deducimos de la lectura del epígrafe es que esta obra cita a otra serie de más de 100 vistas del Monte Fuji realizadas por el pintor Katsushika Hokusai. También para el artista japonés este tipo de accidente geográfico guarda en sí mismo una naturaleza sagrada. Así también, su actual ubicación en el espacio museográfico vincula esta pintura con los lienzos de Benjamín Franklin Rawson y Eduardo Esquivel, donde el territorio es entendido como entidad sagrada. En tal sentido, el montaje también enfatiza la sacralidad del espacio. Al ubicar la pintura al final del recorrido de este núcleo, se forja una experiencia en el espectador similar a la peregrinación por un lugar sacro. En Sala 5 donde no entra la luz del exterior y esta iluminación constante durante todo el día, provoca sensación de atemporalidad.

c) Actividad N°1 (núcleo Territorio)

.....

En las artes visuales, el término **forma** no es unívoco: se utiliza para designar a las formas creadas, sugeridas o imitadas en las imágenes y para designar también a las formas que el espectador percibe a través de la asociación o la connotación simbólica. En este sentido, hacemos referencia a que la forma no sólo es la estructura visible de algo puesto frente a nuestros ojos si no también la lectura que hace el espectador sobre ella según sus conocimientos previos. Es así que si observamos la obra “Digo la Cordillera” del pintor sanjuanino Carlos Gómez Centurión, podremos dar cuenta de qué elemento se trata aunque las formas que presente el artista no estén estrictamente delimitadas.

Para adentrarnos en la actividad, nos centraremos en una de las clasificaciones de las formas planas (o bidimensionales): **regulares** (o geométricas) e **irregulares** (u orgánicas).

Las formas **regulares geométricas** son aquellos planos que transmiten la idea propia de abstracción que deriva de su asociación al mundo de las leyes de la geometría. Por lo tanto, se caracterizan por transmitir una sensación de estatismo, que se refuerza si la disposición de las formas se hace de modo ortogonal.

Las formas **irregulares** en cambio, son aquellas

que transmiten, entre otras, cierta sensación de cambio, es decir, la cualidad de lo perecedero, propio de la combinación en su contorno de líneas rectas y curvas. En este caso, hacemos referencia específicamente a las formas irregulares tendientes a lo **orgánico**. Este carácter irregular, depende no sólo de su contorno y su remisión a lo real de la naturaleza, sino también al tratamiento que se le da a su superficie. Así, por ejemplo, el uso de colores planos, extendidos de forma homogénea en la superficie, tiende a transformarla en regular; mientras que el tratamiento con luces y sombras, el modelado del color, el trabajo de la textura, le dan un toque orgánico a la superficie en cuestión.

Según esta clasificación, ¿qué tipo de formas presenta la obra “Digo la Cordillera”?

En la historia del arte en general y el arte contemporáneo especialmente, muchos artistas recurren a la apropiación. Es decir, toman aspectos de las obras de otros artistas para generar una nueva producción. Para ello pueden recurrir desde la apropiación de los elementos del código visual hasta aspectos compositivos, temáticos o de significación (no debe confundirse con una copia o plagio, la referencia a la obra original debe ser clara e intencional, pero no puede ser exactamente igual).

Una de las formas de realizar dichas apropiaciones es a partir de la **traducción**. Esto quiere decir que podemos hacer referencia a una obra transformando los elementos presentes en ella a partir de operaciones de **síntesis**, de

geometrización de las formas, de planos de colores, etc., respetando la composición, es decir la organización o posición de las mismas en el campo gráfico (Gagliardi, 2014, pp. 42-51).

Estos aspectos abordados, nos ayudarán a ir transitando desde lo **figurativo** hasta lo **abstracto** en la siguiente actividad:

Materiales a utilizar:

- Celular o cámara
- Papel Obra o Canson tamaño A3
- Papel de calcar o vegetal tamaño A3
- Pincel redondo (n° 6 aproximadamente)
- Cubeteras o tapitas de gaseosa
- Un cartón o soporte para apoyar (más grande que la hoja de papel)
- Cinta de papel
- Lápiz
- Regla
- Fibras, microfibras, marcadores, etc.
- Café

Consignas:

1. Tomá una fotografía de lo que consideres como un paisaje.

2. En una hoja tamaño **A3** de un **gramaje alto** (puede ser Obra mayor a 120 gr), traduci en el papel el paisaje de la fotografía seleccionada. Esto hará que la **traducción** que hagamos **no sea totalmente fiel** a lo captado por la cámara.

*Para ello, en una cubetera o en tapitas de botellas prepará café con agua en distintas proporciones, desde lo más aguado a lo más intenso (por lo menos **tres variantes**), y pintá empleando estas variaciones. Si tenés acuarelas podés lograr esto mismo con **un solo color**. Te recomendamos utilizar un pincel redondo y **no empezar desde los bordes**, sino desde el **centro** de cada forma irregular. Recordá trabajar sobre una superficie plana, puede ser sobre un cartón, y adherir la hoja con cinta de papel hasta que esté seca para que se ondee lo menos posible. Tampoco olvidés que debés trabajar sobre toda la hoja, es decir, figura y fondo completos.*

3. Una vez seca, colocá un papel vegetal o de calcar del mismo tamaño sobre la producción anterior y traduci las manchas a **líneas y planos geométricos**. Realizá por lo menos **tres ensayos** en los que experimentes no sólo con la **transformación del contorno**, sino también con el **tratamiento de la superficie**. Podrás recurrir a:

- **Síntesis lineal:** Este proceso consiste en captar los mayores detalles que existen en la imagen y traducirlos a **líneas** de diferentes tipos y espesores (líneas continuas o discontinuas, finas o gruesas, flexibles o rígidas, etc.).

- **Síntesis de contornos o siluetas:** Consiste en contornear o “encerrar” las figuras o manchas y convertirlas en **planos**.

Recordá que para que las formas sean regulares (o geométricas), los límites de las mismas deben tender a la **geometrización**. La idea es

que nos vayamos alejando paulatinamente de la **figuración**, es decir de cualquier referencia visual que pueda identificarse o hacer referencia al mundo que nos rodea, para aproximarnos al plano de la **abstracción**.

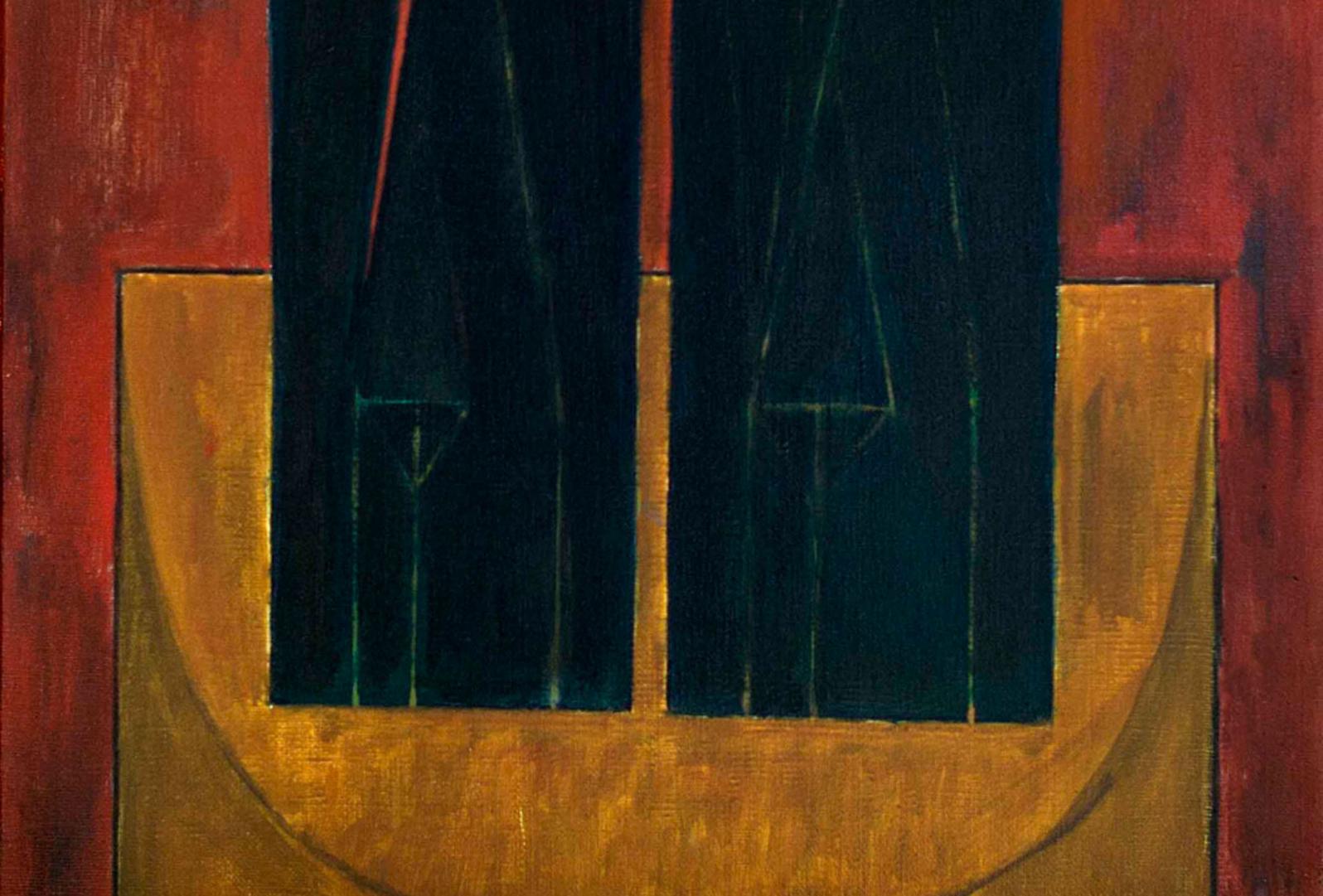
Presentar:

- Una foto en tamaño A5 o menor del paisaje.
- El paisaje traducido a manchas en tamaño A3.
- Tres ensayos en tamaño A3 con transformaciones de contorno y/o tratamientos de la superficie.

- En el **Cronograma** de la segunda página podrás leer las fechas de entrega y recuperación.

- Antes de ponerte manos a la obra: recordá leer los criterios de evaluación de la **rúbrica** que está a continuación en la siguiente página para conocer qué te proponemos que alcances.

Niveles → Criterios ↓	Superó (S) 	Aprobó muy satisfactoriamente (AMS) 	Aprobó satisfactoriamente (AS) 	Aprobó (A) 	No aprobó (NA)
1. Explorar la mancha para configurar el paisaje	Sobre bases consistentes, supera las exigencias planteadas para el desafío de la exploración de la mancha para configurar el paisaje bidimensional.	Generalmente traduce un paisaje fotográfico a formas irregulares orgánicas a través de la mancha utilizando variaciones de saturación.	Traduce un paisaje fotográfico a algunas formas irregulares orgánicas a través de la mancha utilizando variaciones de saturación.	Traduce un paisaje fotográfico a pocas formas irregulares orgánicas a través de la mancha utilizando variaciones de saturación.	No traduce un paisaje fotográfico a formas orgánicas.
2. Traducir y abstraer formas irregulares a regulares respetando los criterios de organización de la obra de referencia	Supera ampliamente la traducción y abstracción de las formas orgánicas a geométricas.	Generalmente traduce y abstrae las formas orgánicas a geométricas a partir de la síntesis y geometrización de las mismas y respeta la organización del campo gráfico asignada.	Traduce y abstrae medianamente las formas orgánicas a geométricas a partir de la síntesis y geometrización de las mismas y respeta la organización del campo gráfico asignada.	Traduce y abstrae escasamente las formas orgánicas a geométricas a partir de la síntesis y geometrización de las mismas y respeta la organización del campo gráfico asignada.	No traduce las formas orgánicas a geométricas.
3. Experimentar con los tratamientos de la superficie de la forma	Sobre bases consistentes, supera las exigencias planteadas para el desafío de tratar la superficie de la forma.	Mayormente realiza diversos ensayos sobre la superficie de las formas para generar texturas a partir de la línea y el punto.	Explora algunos ensayos sobre la superficie de las formas para generar texturas a partir de la línea y el punto.	Realiza pocos ensayos o variaciones sobre la superficie de las formas para generar texturas a partir de la línea y el punto.	No realiza variaciones sobre la superficie de las formas.
4. Presentar en tiempo y forma	Cumple con los plazos establecidos y supera los requisitos de presentación	Cumple con los plazos establecidos y en la presentación de su producción está muy bien organizada y no se encuentran roturas ni manchas	Cumple con los plazos establecidos y en la presentación de su producción está organizada y casi no se encuentran roturas ni manchas	Cumple con los plazos establecidos y presenta su producción.	No cumple con los plazos ni los requisitos de presentación.



NÚCLEO 2
MORFOLOGÍA

"2 efigies con zócalo" (detalle) / Hlito, Alfredo / Acrílico sobre tela / 1985

a) Elementos plásticos a tener en cuenta (II)

Volumen

“**Espacio** que ocupa un cuerpo. El volumen de los cuerpos es el resultado de sus **tres dimensiones, ancho, alto y profundidad**. El volumen resulta de la relación entre peso y densidad. Se le llama volumen a una estructura formal **tridimensional, escultórica**, así como también se denomina volumen a las partes componentes del todo escultórico, cuando estas tienen carácter de **masas**. También sugiere de peso y masa lograda por medios estrictamente pictóricos que reflejan características **tridimensionales**.”
(Crespi y Ferraro, 1995, p. 137)



Espacio

“1) **Dimensión, extensión, relación** entre los objetos.

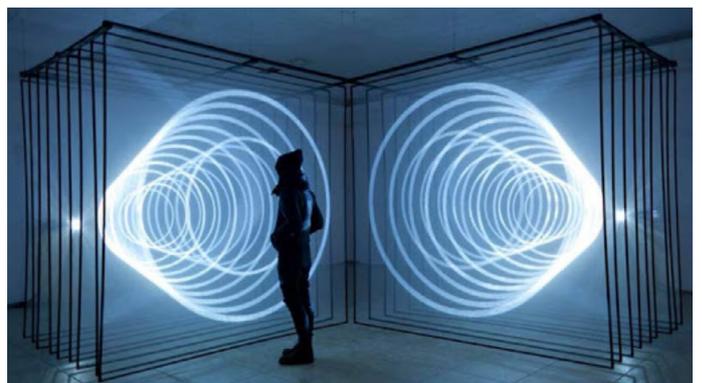
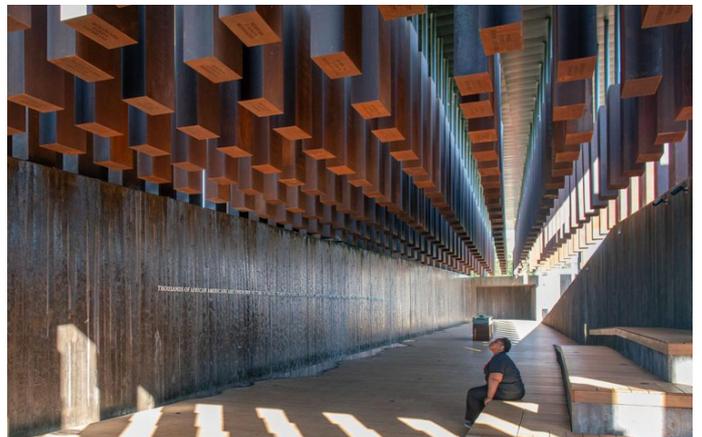
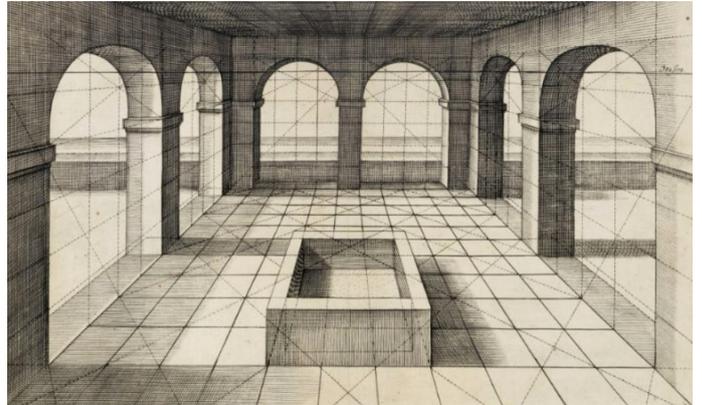
2) **Continente** de los mismos.

3) **Dirección** en todos los sentidos.

4) Sugerencia de **profundidad** o **volumen** plástico en una superficie bidimensional.

5) Fenómeno psicológico a través del cual la **figura** se separa del **fondo**, permitiendo que este “pase” de manera ininterrumpida por detrás de aquella, lo que es percibido como distancia indefinida entre ambos términos.

6) Experiencia **perceptual** a través de las posiciones, direcciones, distancias, tamaños, movimientos y formas de los **cuerpos** en relación. Estos factores se definen siempre con respecto a **ejes** o **puntos** de referencia en lo que hace a la distancia, posición, movimiento y dirección; a **unidades** en cuanto al tamaño y a la **relación de partes** en cuanto a la forma. La percepción del espacio implica para el ser vivo, **acción** en el espacio, a cuya valoración concurren la determinación de los ejes y coordenadas potenciales (**vertical-horizontal; arriba-abajo; derecha-izquierda; adelante-atrás**), por medio de los sentidos de la **vista**, el **tacto**, el **oído**, el órgano del equilibrio y la sensibilidad propioceptiva.” (Crespi y Ferraro, 1995, pp. 37-38)



b) Lectura orientativa del núcleo Morfología

.....

En concreto se puede afirmar que a primera vista las obras de este sector de la sala se destacan por su **gramática visual** más que por su significación profunda. En un primer acercamiento, el objeto artístico llama la atención del observador desde su “dimensión formal”. Así por ejemplo, resaltan en la imagen los aspectos compositivos, cromáticos, estructurales y el acento está puesto en los elementos básicos del código visual como la línea, el punto y el plano. Este núcleo es de relevancia gramática formal, porque lo que prevalece es el entramado estructural configurado por leyes internas y el uso de códigos del lenguaje visual.

La obra de arte se concibe como un objeto que posibilita el estudio lógico de sus principios compositivos y los elementos básicos del código visual cobran indudable autonomía. Consecuentemente, en las naturalezas muertas el referente de representación pasa a un segundo plano y en las obras de tendencia abstracta no se percibe motivo figurativo alguno. A través del hacer artístico, los productores visuales desplazan sus reflexiones teórico-prácticas hacia la búsqueda de estructuras ocultas, tanto en el campo gráfico como en el de los objetos mismos.

El recorrido propuesto revela distintas maneras de visualizar la gramática de la obra; así pues, la mayoría de las piezas de la Colección Permanente aquí exhibidas profundizan en los

aspectos estructurales que construyen la obra de arte. A medida que el visitante avanza por la sala nota como cada obra se destaca por su morfología e interpela al observador a partir de dicha dimensión morfológica. Se postulan nuevos sentidos de instrumentar la forma a través de una multiplicidad de representaciones bidimensionales o escultóricas, de tendencia figurativa o abstracta.

Generalmente cuando nos enfrentamos a una obra de arte, lo que percibimos en primera instancia es su forma. A través de los sentidos, podemos describir cómo el artista utilizó la línea, el punto, la mancha, el color, la textura, la luz o el volumen para realizar una determinada composición, y en un determinado formato. La mirada se detiene en el modo que los recursos compositivos estructuran a la obra, y hacen a la “gramática visual” de la producción artística.

Lo novedoso de esta propuesta o núcleo curatorial, que muestra piezas de la Colección Permanente en función de su morfología, radica en que **la obra de arte se revela como un objeto que nos permite el estudio lógico de sus formas.** Recién después de un análisis morfológico, podemos interpretar y comprender conceptos y significados más profundos de aquello que es representado por la imagen. De esta manera, podemos afirmar que la forma es la organización concreta de una obra artística que se estructura con ayuda de medios expresivos específicos, para esclarecer y plasmar un contenido conceptual.

Lectura de imagen de producción visual inserta en el núcleo Morfología (I)

Nuevamente, como estrategia pedagógica para los trabajos prácticos, es propicio que se detengan en la apreciación y contextualización de **“Los trabajos del hombre”** (2005) de **José Vilanova**. Tomando como referencia la lectura de imagen del núcleo anterior (Territorio, pág. 16), los invitamos a recabar y ordenar información en relación a iconografía e iconología de la obra. La **iconografía** consiste en la primera interpretación del significado de la obra de arte que tiene como fin la descripción y análisis formal de la imagen. En cambio la **iconología** profundiza en relación a simbología más profunda de la producción visual.

Es sustancial que el aspirante al estudio de las carreras de Artes Visuales conozca el **método iconológico** y comprenda que es una estrategia que continúa estando vigente para afrontar el análisis y la lectura de imagen. Su aporte más significativo es comprender que la obra de arte no puede ser concebida independientemente de su contexto de producción. A pesar de esto, es importante reconocer que cuando Erwin Panofsky teoriza no lo hace pensando específicamente en obras con un alto grado de abstracción. Por este motivo, en algunos casos la discriminación de los niveles **preiconográfico**, **iconográfico** e **iconológico** no es sencilla, e incluso hasta puede resultar forzada porque la intención de los artistas al momento de producir formas abstractas es la de rechazar todo tipo de relación con lo simbólico.

Cuando indaguen sobre el nivel **preiconográfico** del assemblage **Los trabajos del hombre**, es conveniente tomar en consideración que todos los artistas de éste núcleo ponen el énfasis en la dimensión **morfológica**, más que en el motivo representado, obligando a los observadores a detenerse en la “búsqueda de **leyes** estructurales ocultas”, tanto en el campo gráfico como en el de los objetos mismos. Por ello, la atención primera se dirige hacia la pura forma y los sentidos se deleitan en detalles de la composición como **el módulo, la repetición y el ritmo**. La mirada reflexiona sobre los **elementos del código visual, las formas, el color o la textura**. A simple vista resaltan las cuestiones formales, por sobre la crónica autobiográfica del autor; el relato de lo que se está conmemorado pasa a un segundo plano.

Al momento de adentrarse en el nivel **iconográfico** atiendan a los elementos que la componen y su fuerte carga simbólica. Aunque esta producción visual nos interpela desde la forma, simultáneamente nos invita a desocultar esa historia latente detrás de los objetos referenciados. La imagen conmemora silenciosamente los trabajos de un hombre en su taller; mientras la contemplamos, resulta inevitable preguntarnos sobre los posibles sucesos trágicos que podrían yacer detrás de las herramientas, los objetos o los trozos de madera quemada que la componen (1° división de izq. a der.). Por decisión del propio artista esta significación permanece oculta de la mirada del otro, pero se presume que se trata de un incidente sufrido por el mismo Vilanova.



"Los trabajos del hombre" / Vilanova, José / Assemblage en madera / 30,2 x 223,2 cm / 2005



Detalle

Este bodegón se considera un archivo que guarda herméticamente fragmentos de memorias, un registro de sucesos abordados desde la intimidad del artista.

En el nivel **iconológico**, no pierdan de vista que en la actualidad, la representación de objetos en un espacio puede ser abordada desde diversas e innovadoras posturas. La ubicación de la obra junto a otros bodegones, cuestiona este género tradicional y abre las posibilidades expresivas del arte contemporáneo. Este ensamblaje **pone en crisis géneros clásicos como la naturaleza muerta** ya que no “representa” elementos de la vida real, sino que “los presenta”; físicamente coloca diferentes objetos no-artísticos muy próximos unos a otros con el fin de producir una obra de arte tridimensional.

Finalmente, tengan en cuenta que el nuevo guión curatorial propone este espacio para que el visitante pueda examinar la Colección Permanente desde la morfología; y a partir de allí, llevar a cabo lecturas originales y otorgar nuevos sentidos, especialmente, al pensarla desde la instrumentación de la forma. Es importante destacar que el montaje museográfico tiene como interés primario hacer ver la gramática formal de la pieza en su conjunto; para ello promueve en el observador el tránsito de la pura contemplación al **trabajo metódico de la mirada**.

NO VA

Lectura de imagen de producción visual inserta en el núcleo Morfología (II)

Como estrategia pedagógica para los trabajos prácticos, es propicio detenernos en la apreciación y contextualización de la obra **“Sin título”** (s/f) de **Domingo Miranda** (Taller Carrieri). Para hacerlo, tomaremos nuevamente como referencia los pasos desarrollados en la lectura de imagen del núcleo anterior (Territorio). Los invitamos entonces a recabar y ordenar información en relación a iconografía e iconología de la obra.

La **iconografía** consiste en la primera interpretación del significado de la obra de arte que tiene como fin la **descripción** y **análisis formal** de la imagen. En cambio la **iconología** profundiza en relación a **simbología** más profunda de la producción visual. Es sustancial que el aspirante al estudio de las carreras de Artes Visuales conozca el **método iconológico** y comprenda que es una estrategia que continúa estando vigente para afrontar el análisis y la lectura de imagen. Su aporte más significativo es comprender que la obra de arte no puede ser concebida independientemente de su **contexto** de producción. A pesar de esto, es importante reconocer que cuando Erwin Panofsky teoriza no lo hace pensando específicamente en obras con un alto grado de abstracción. Por este motivo, en algunos casos la discriminación de los niveles **preiconográfico**, **iconográfico** e **iconológico** no es sencilla, e incluso hasta puede resultar forzada porque la intención de los artistas

al momento de producir formas abstractas es la de rechazar todo tipo de relación con lo simbólico.

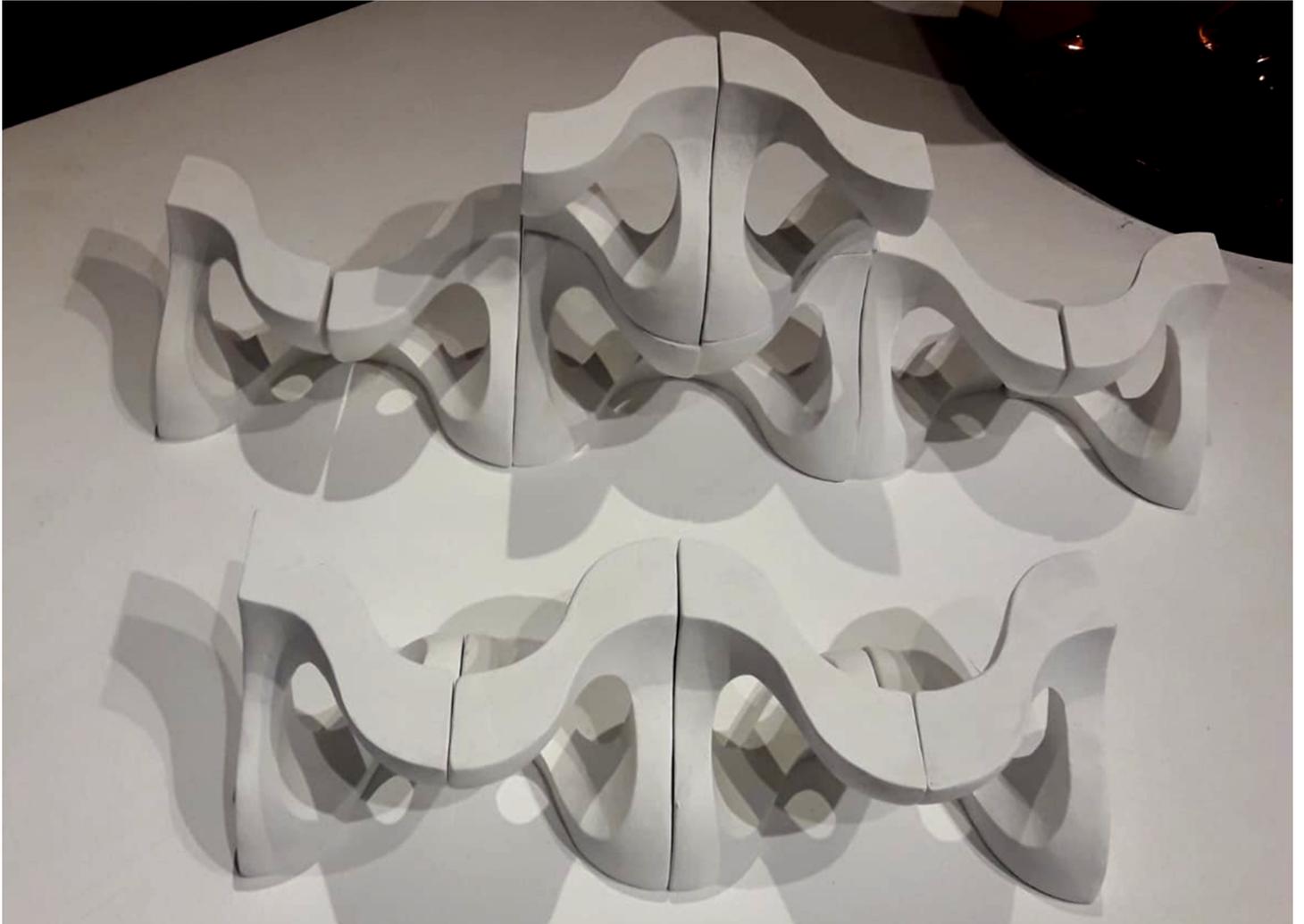
Cuando indaguen sobre el nivel **preiconográfico**, es conveniente tomar en consideración que todos los artistas de éste núcleo ponen el énfasis en la dimensión **morfológica**, más que en el motivo representado, obligando a los observadores a detenerse en la “búsqueda de **leyes estructurales** ocultas”, tanto en el campo gráfico como en el de los objetos mismos. Por ello, la atención primera se dirige hacia la **pura forma** y la mirada reflexiona sobre cómo los elementos del código visual se combinan para crear **módulos** devenidos en células espaciales que, al ser repetidas, adosadas, yuxtapuestas o superpuestas, conforman una pared (des/re) armable. Esta cualidad dinámica que le otorga el **ritmo** de las células espaciales, se complementa con la disposición de los ángulos de sus lados exteriores que, lejos de mantenerse rectos, presentan una curvatura que sugiere movimiento.

Otra característica que se potencia en cada módulo tridimensional es la **apertura**, dado que el aire y el observador pueden atravesarla gracias a sus **llenos y vacíos**.

Por otro lado, resulta clave lo que nos anticipa su título para poder contextualizarla. Esta obra pertenece a un conjunto más amplio de piezas materializadas en yeso, terracota y hormigón y desarrolladas dentro del Taller del maestro **Carrieri**. Este dato no es menor dado que el maestro, desde su formación constructivista,

alentó a sus discípulos a resaltar, desde **formas esenciales tridimensionales abstractas**, las proposiciones geométricas como vínculo entre **arte y arquitectura**, característica propia de las construcciones sanjuaninas modernas y, por qué no, del arte de posguerra, en las que la forma y el material quedaban al desnudo.

La inclusión de esta producción dentro del núcleo de morfología propone llevar a cabo lecturas originales y otorgar nuevos sentidos, especialmente, al pensarla desde la instrumentación de la forma. Es importante destacar que el montaje museográfico tiene como interés primario hacer ver la **gramática formal** de la pieza en su conjunto; para ello promueve en el observador el tránsito de la pura contemplación al trabajo metódico de la **mirada**.



Sin título / Miranda, Domingo (Taller Carrieri) / Yeso moldeado / 12 módulos de 15 x 15 x 15 cm / s/f

c) Actividad N° 2 (I) (núcleo Morfología)

.....

La semana anterior abordamos una manera de clasificar las formas bidimensionales. En esta segunda etapa nos acercaremos a las formas o cuerpos **tridimensionales**, los cuales se diferencian de las primeras dado que además de las dos dimensiones de alto y ancho, se suma una tercera: la profundidad o volumen.

Wicius Wong (1992) propone un camino para acercarnos a la tridimensión desde la bidimensión. Para ello reconoce que:

- Los puntos determinan una línea, es decir que una línea puede ser representada por una serie de puntos.
- Las líneas determinan un plano, es decir, que una serie de líneas pueden conformar un plano o forma plana.
- Los planos determinan volumen, es decir, que el volumen puede ser conformado por una serie de planos, siendo estos sus secciones transversales. En este sentido, para construir una forma volumétrica, podemos pensar los planos como "rodajas", que al seriarse, conforman el volumen.

Cada **plano seriado** (es decir, que se repite) puede ser considerado como un módulo que podrá ser utilizado en **repetición** o **gradación**. Cuando hacemos referencia a lo primero, pensamos en la repetición de la misma forma y tamaño, en cambio, al tratarse de la gradación, nos referimos a la variación gradual del módulo o plano (tamaño y/o forma).

Otras variantes que puede sufrir esta seriación tiene que ver con la **posición**. El espacio entre los planos puede ser estrecho o amplio con efectos diferentes. Un espacio estrecho da una mayor sensación de solidez, mientras que un espacio amplio debilita la sugestión de volumen.

Si nos imaginamos incluso que trasladamos estos planos sobre un eje, podremos lograr diferentes efectos según la forma del mismo. Una disposición de los planos en relación con un eje recto dará mayor sensación de estaticidad y una disposición en un eje curvo, dará mayor sensación de movimiento (Gagliardi, 2014, pp. 42-51; Wong, 1992).

Te recomendamos leer el anexo "Cuerpos o formas tridimensionales" en la pestaña "Núcleo 2: Morfología" del aula virtual. Link: <https://campusvirtual.unsj.edu.ar/mod/hvp/view.php?id=161158>

Estos aspectos abordados, nos ayudarán a explorar el volumen o la tridimensión.

Materiales a utilizar:

- Hojas A3 Canson u Obra (blancas, negras o de color)
- Lápiz
- Tijera
- Plasticola
- Cinta de papel
- Soporte o base de cartón (para apoyar la forma volumétrica)

- En el **Cronograma** de la segunda página podrás leer las fechas de entrega y recuperación.

- Antes de ponerte manos a la obra: recordá leer los criterios de evaluación de la **rúbrica** que está a continuación en la siguiente página para conocer qué te proponemos que alcances.

Consignas:

1. Elegí un objeto o herramienta de uso cotidiano cuya forma te parezca interesante (del hogar, trabajo, etc.). En una hoja tamaño A4 (puede ser de papel Obra o Canson), dibujá con lápiz una abstracción de ese objeto, es decir, sintetizalo a formas geométricas planas. Este será tu módulo, deberá medir 15 cm de alto (aprox.) y estar centrado en la hoja.

2. Copiá varias veces ese módulo en una nueva hoja, por lo menos diez, y recortá. También podés variar su escala (agrandarlo o achicarlo).

3. Con ese módulo construí una forma volumétrica a partir de la seriación (repetición) de planos. Realizá variaciones en los módulos a partir del tamaño, la posición, la repetición, las formas, calados, sustracciones, etc.

Niveles → Criterios ↓	Superó (S) 😊😊😊😊	Aprobó muy satisfactoriamente (AMS) 😊😊😊	Aprobó satisfactoriamente (AS) 😊😊	Aprobó (A) 😊	No aprobó (NA)
1. Traducir y abstraer un objeto tridimensional a la bidimensión	Sobre bases consistentes, supera las exigencias planteadas para el desafío de la traducción y abstracción de la tridimensión a la bidimensión.	Traduce y abstrae un objeto tridimensional a la bidimensión a partir del dibujo.	Traduce y abstrae medianamente un objeto tridimensional a la bidimensión a partir del dibujo.	Traduce y abstrae escasamente un objeto tridimensional a la bidimensión a partir del dibujo.	No traduce ni abstrae el objeto tridimensional a la bidimensión.
2. Construir una forma volumétrica a partir del plano	Sobre bases consistentes, supera las exigencias planteadas para el desafío de la construcción de una forma volumétrica a partir del plano.	Realiza varias operaciones de repetición, gradación y ensamblaje de un módulo plano para construir una forma volumétrica.	Realiza algunas operaciones de repetición, gradación y ensamblaje de un módulo plano para construir una forma volumétrica.	Realiza pocas operaciones de repetición, gradación y ensamblaje de un módulo plano para construir una forma volumétrica.	No realiza operaciones de repetición, gradación y ensamblaje de un módulo plano para construir una forma volumétrica.
3. Explorar con diferentes variaciones de los módulos	Sobre bases consistentes, supera las exigencias planteadas para el desafío de variar el módulo.	Modifica generalmente el módulo original con operaciones de calado, doblado, recorte, etc.	Modifica medianamente el módulo original con operaciones de calado, doblado, recorte, etc.	Modifica escasamente el módulo original con operaciones de calado, doblado, recorte, etc.	No modifica el módulo original
4. Presentar en tiempo y forma	Cumple con los plazos establecidos y supera los requisitos de presentación	Cumple con los plazos establecidos y en la presentación de su producción está muy bien organizada y no se encuentran roturas ni manchas	Cumple con los plazos establecidos y en la presentación de su producción está organizada y casi no se encuentran roturas ni manchas	Cumple con los plazos establecidos y presenta su producción.	No cumple con los plazos ni los requisitos de presentación.

c) Actividad N° 2 (II) (núcleo Morfología)

La semana anterior abordamos una manera de clasificar las formas bidimensionales. En esta segunda etapa nos acercaremos a las formas o cuerpos **tridimensionales**, los cuales se diferencian de las primeras dado que además de las dos dimensiones de alto y ancho, se suma una tercera: la **profundidad o volumen**.

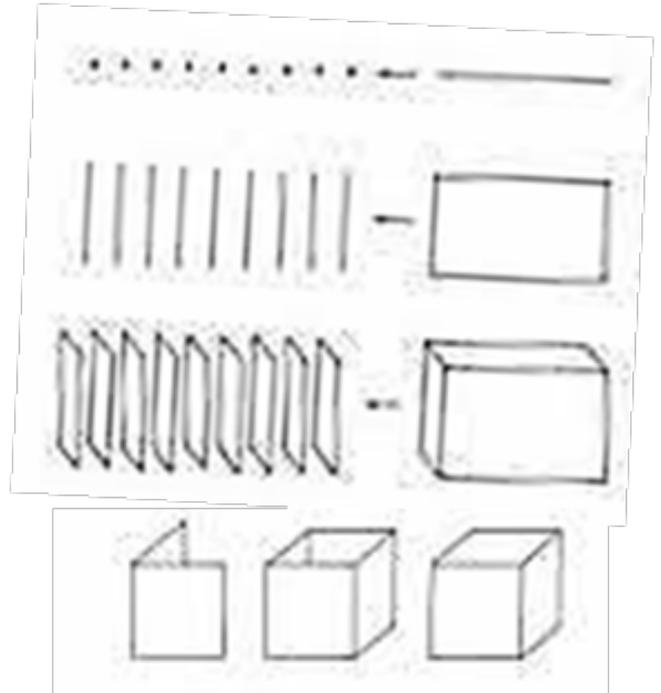
Wicius Wong (1992) propone un camino para acercarnos a la tridimensión desde la bidimensión. Para ello reconoce que:

- **Los puntos determinan una línea**, es decir que una línea puede ser representada por una serie de puntos.

- **Las líneas determinan un plano**, es decir, que una serie de líneas pueden conformar un plano o forma plana.

- **Los planos determinan volumen**, es decir, que el volumen puede ser conformado por una serie de planos, siendo estos sus secciones transversales. En este sentido, para construir una forma volumétrica, podemos pensar los planos como "rodajas", que al seriarse, conforman el volumen.

- Otra forma de construir el volumen a través de **planos**, que, al unirse desde sus **aristas**, pueden armar diferentes formas tridimensionales, que llamaremos **células espaciales**. (Gagliardi, 2014, pp. 42-51; Wong, 1992).



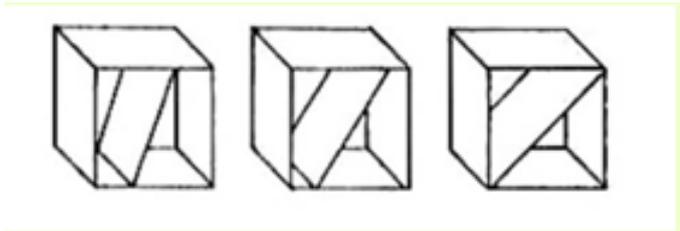
Materiales a utilizar:

- Cartón (puede ser maquetero o cartulina forrada)
- Lápiz
- Tijera y/o cutter
- Plasticola
- Cinta de papel
- Soporte o base de cartón (para apoyar la forma volumétrica)

Consignas:

1. **Construí una célula espacial que parta de un cubo o prisma (ya sea de sección triangular o cuadrangular) pero que no se apegue estrictamente a él. Para ello podés realizar alteraciones en sus**

planos laterales como calados, repeticiones, curvaturas, deformar sus ángulos, podés sacar algunos, etc. El tamaño tiene que ser de 5x5x5cm como mínimo. Aquí algunos ejemplos:



2. *Luego, realizá varias de ellas (por lo menos diez). Al hacer esto, podés variar su escala (agrandarlos o achicarlos).*

3. *Con esas células, construí una forma volumétrica a partir de la yuxtaposición, superposición y repetición, cambio de posiciones, etc. Esta debe presentar las siguientes condiciones: ritmo, llenos/vacíos, dinamismo.*

- En el **Cronograma** de la segunda página podrás leer las fechas de entrega y recuperación.

- Antes de ponerte manos a la obra: recordá leer los criterios de evaluación de la **rúbrica** que está a continuación en la siguiente página para conocer qué te proponemos que alcances.

Niveles → Criterios ↓	Superó (S) 	Aprobó muy satisfactoriamente (AMS) 	Aprobó satisfactoriamente (AS) 	Aprobó (A) 	No aprobó (NA)
1. Construir células espaciales desde un cubo o prisma (ya sea de sección triangular o cuadrangular) con alteraciones en sus planos laterales y variaciones de escala	Supera las exigencias planteadas para la construcción de células espaciales. Respeta medidas mínimas	Construye células espaciales con muchas alteraciones en sus planos laterales y variaciones de escala. Respeta medidas mínimas	Construye células espaciales con algunas alteraciones en sus planos laterales y/o ciertas variaciones de escala. Respeta moderadamente medidas mínimas	Construye células espaciales con pocas alteraciones en sus planos laterales y/o escasas variaciones de escala. Respeta modestamente medidas mínimas	No construye células espaciales con alteraciones en sus planos laterales ni variaciones de escala. No respeta medidas mínimas
2. Construir una forma volumétrica a partir de la yuxtaposición, superposición y repetición, cambio de posiciones, etc. de las células espaciales	Construye superadoramente una forma volumétrica a partir de operaciones diversas con las células espaciales	Construye una forma volumétrica a partir de varias operaciones con las células espaciales	Construye una forma volumétrica a partir de algunas operaciones con las células espaciales	Construye una forma volumétrica a partir de insuficientes operaciones con las células espaciales	No construye una forma volumétrica a partir de operaciones diversas con las células espaciales
3. Operar con el ritmo, llenos/vacíos, dinamismo en la construcción tridimensional	Sobre bases consistentes, supera las exigencias planteadas para el desafío de operar con el ritmo, llenos/vacíos, dinamismo para la construcción con células espaciales	Mayormente opera con el ritmo, llenos/vacíos, dinamismo para la construcción con células espaciales	Explora algunas decisiones compositivas para generar el ritmo, llenos/vacíos, dinamismo para la construcción con células espaciales	Realiza pocas experiencias a partir del ritmo, llenos/vacíos, dinamismo, en la construcción con células espaciales	No realiza operaciones con el ritmo, llenos/vacíos, dinamismo en la construcción tridimensional
4. Presentar en tiempo y forma	Cumple con los plazos establecidos y supera los requisitos de presentación	Cumple con los plazos establecidos y en la presentación de su producción está muy bien organizada y no se encuentran roturas ni manchas	Cumple con los plazos establecidos y en la presentación de su producción está organizada y casi no se encuentran roturas ni manchas	Cumple con los plazos establecidos y presenta su producción	No cumple con los plazos ni los requisitos de presentación



NÚCLEO 3
VIOLENCIA

a) Elementos plásticos a tener en cuenta (III)

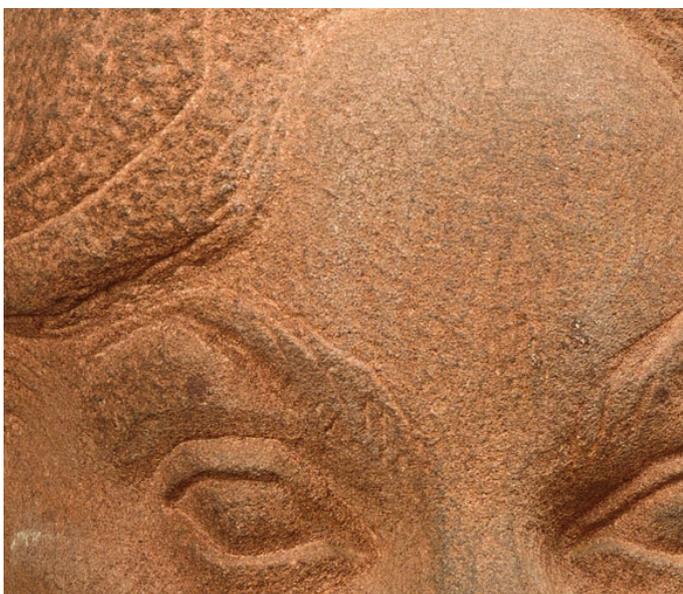
Textura

“Se denomina así no sólo a la apariencia externa de la estructura de los materiales, sino al **tratamiento** que puede darse a una superficie a través de los materiales. Puede ser **táctil**, cuando presenta diferencias que responden al **tacto**, y a la visión, rugosa, áspera, suave, etc. Estas diferencias producen **sombras** que varían con los cambios de **luz** y enriquecen la superficie. Puede ser **visual** u óptica cuando presenta sugerencias de diferencias sobre una superficie, que sólo pueden ser captadas por el **ojo** humano pero no responden al tacto, tanto como cuando presenta variables de **brillantez** u **opacidad**. Dependiendo del grado de variables que presenta una superficie que realmente es homogénea, estas pueden ser sentidas como **táctiles**. La textura, como otros medios plásticos, es **expresiva, significativa** y transmite de por sí reacciones variables en el espectador, las que son utilizadas por los artistas, que llevan la materia a un nivel superior del que ella tiene, para aumentar el grado de contenido a transmitir en su obra. Los objetos que vemos se presentan según tres modalidades perceptivas fundamentales: **forma, color** y **textura**. Este último término constituye un neologismo, dado que en principio se refiere a la **apariencia externa** de la estructura material. La textura constituye un fenómeno

visual, que puede modificar nuestra manera de actuar en el mundo; como fenómeno se halla fundamentado en la existencia de pequeños **elementos** que **yuxtapuestos** componen entidades: la yuxtaposición produce el estímulo retiniano necesario para la percepción de textura. Para que esto ocurra deben cumplirse ciertas condiciones de **regularidad**, los pequeños elementos pueden carecer de continuidad, papel de lija por ejemplo, o bien ser un conjunto continuo como papel finamente acanalado. La textura existe en cuanto el poder de **resolución** del ojo no diga que aquello que se observa, por más pequeño que sea, pueda ser interpretado como una forma; en consecuencia la captación de textura tiene **límites**, el límite inferior se refiere a tal pequeña dimensión que el ojo alcance a ver y el límite superior, hasta tanto en relación con los demás elementos, el ojo no la interprete como forma. Es decir, los pequeños elementos deben perder individualidad y ser incorporados como **partículas** a la entidad que componen, estas partículas no deben poseer significación propia sino fundirse con el todo y adquirir significación de textura. La textura presenta características, que son: **Tamaño**, ligado a la dimensión del elemento texturante, mayor o menor, pero que al agrandarse o achicarse mantiene la proporción entre el elemento y el intervalo; **Densidad**, se refiere al aumento o disminución del intervalo que existe entre elemento texturante y elemento texturante. La oposición será ralo y tupido; **Direccionalidad**, de acuerdo con el orden de proporción entre los elementos, los intervalos, o bien ambos, la textura presenta dos

posibilidades extremas, con dirección o carente de ella. Las texturas **direccionales** denotan respuestas activas por parte del objeto. Las **no direccionales** por el contrario juegan un rol más bien pasivo.

Si bien la impresión textura es propiedad de la superficie, puede ser reconocida también en entidades lineales y volumétricas.” (Crespi y Ferraro, 1995, pp. 128-129)



b) Lectura orientativa del núcleo Violencia

.....

En este tramo del recorrido se desafía al observador crítico a encontrar, en **lo oculto** y **lo evidente** de la imagen, rastros de violencia. Históricamente la relación entre ésta y el arte se ha enfocado desde distintas prácticas visuales y sus consecuentes miradas. Por lo tanto, el reto está en dilucidar **cómo se representa visualmente la violencia** y no solamente en asumir las producciones expuestas como claros ejemplos de denuncias histórico-sociales.

En las algunas obras será **evidente** cómo la violencia se hace explícita en el **contenido** histórico abordado. Expresamente se representan relatos de agresión social, como la represión ideológica o el sometimiento corporal que inducen los sistemas políticos o religiosos y las tradiciones culturales. En la Colección Permanente hay ejemplos de esta tipología en el **registro visual del episodio histórico**: forman parte de nuestro imaginario occidental el castigo, el sacrificio, la explotación laboral, el destierro, el asesinato público o la tortura.

La violencia no sólo se hace explícita en la representación de cuerpos enfermos, descabezados, desaparecidos o desollados, también está **implícita** en la **forma** de la obra de arte. La dimensión morfológica acompaña a la dimensión semántica (del significado), al

dejar rastros en lo **oculto** en la imagen. Es en la impetuosa gestualidad de los trazos de pincel, las profundas marcas de gubia o las abrasivas perforaciones que implican los rastros de agresión sobre el soporte. En el núcleo hay ejemplos de esta tipología, específicamente en las **huellas dejadas por las herramientas sobre la materialidad** de las producciones visuales.

El nuevo guión curatorial, de manera muy sutil, induce al observador a reflexionar sobre un dilema disciplinar que actualmente se plantea el arte contemporáneo. Ante la disolución de los géneros tradicionales, como la pintura histórica y la de género, ¿es posible expandir los límites de representación de un suceso o relato? En la Historia del Arte estos dos géneros pictóricos *[La pintura histórica -o "gran género"- da cuenta de trascendentes sucesos dentro de la historia de la humanidad. No debía representar simples acontecimientos, sino de gran envergadura; como lo han sido para la cultura de occidente los eventos de la historia cristiana, de la historia antigua (mesopotámica, egipcia, griega, romana), de la mitología o de alegoría literaria. Se le llama "histórica" porque narra una historia o acción ejemplar ejecutada por dioses, héroes o nobles. Es decir, no se relata lo que los hombres hacen sino lo que pueden llegar a hacer. Por otro lado, la pintura de género -o "género petit"- es la representación artística de escenas cotidianas y personas comunes. Relata lo que la hace habitualmente gente modesta, y por ello la moraleja no es relevante.]* se han mostrado contrapuestos en sus propósitos; sin embargo, ambos relatan visualmente hechos ocurridos en algún contexto determinado y ocasionalmente suelen describir con exactitud algunos rasgos de los personajes

involucrados.

Desde el hacer artístico los productores visuales de este núcleo responden este interrogante al narrar visualmente historias que poetizan en relación a la violencia. De manera única, cada artista la traduce en imágenes y conceptos para representar visualmente históricas relaciones asimétricas de poder. Algunos visibilizan la violencia desde la dimensión morfológica al dejar secuelas en lo oculto de la imagen, como lo hace León Ferrari al perforar huesos. Otros revelan la opresión que sistemas culturales, políticos o religiosos ejercen sobre los cuerpos de los individuos donde las secuelas de los cruentos sucesos históricos se revelan en lo evidente de la imagen; tal es el caso de Luis "Polo" Suárez Jofré al dibujar una figura decapitada.

Lectura de imagen de producción visual inserta en el núcleo Violencia

En definitiva, los artistas dejan vestigios de violencia en lo oculto y/o en lo evidente de la imagen, dado que la poética visual tiñe tanto los aspectos morfológicos como la carga simbólica de la obra. El visitante al descubrir y reflexionar sobre estos rastros dialoga con el patrimonio museístico, y con las Artes Visuales en general. Nos detendremos en la obra **"Sin título"** (2007), perteneciente a la serie **Impedimentos para el Matrimonio**, de **Adela Cortínez** y esperamos que, en sala de manera grupal o individual,

puedan realizar una lectura de imagen tomando como referencia a Panofsky.

Ante la diversidad representacional que sugiere la **violencia**, esta obra Adela Cortínez encuentra un balance perfecto entre hacerla explícita en la narración del suceso y dejar señales implícitas en la pura forma. La violencia **se hace evidente** en el contenido histórico de la narración visual de esa represión religiosa, que antaño sometió a los cuerpos de los fieles y a su intimidad e integridad. Además, la violencia **se oculta** en la dimensión morfológica de estos grabados. En los aspectos compositivos y estructurales, hay un soterramiento de esa agresión que se advierte sutilmente en las **huellas de las herramientas sobre los soportes**, en el **recorte de las figuras**, e incluso, en el **trabajo en serie**.

La **acción de grabar** implica transformar el cuerpo de una superficie a través de diversos Pasos a seguir manuales. Estos dejan en la matriz y transfieren a la copia la huella de la acción corrosiva del ácido y/o herramienta punzante sobre el metal. Aquella textura táctil de las matrices de grabado, se traduce luego en textura visual plasmada en el papel.

En cuanto a la **fragmentación de los cuerpos**, Alberto Sánchez Maratta afirma que al recortar minuciosamente las figuras humanas, estos fragmentos nos muestran "lo que vemos" y también dejan entrever "lo que no vemos". Por su parte, Alicia Garcés señala que esta operación de fragmentar es atroz, porque estalla el cuerpo

debatido entre las prohibiciones y las urgencias carnales. En suma, la composición visual fragmentada, nos interpela como espectadores y artistas, porque requiere que reconstruyamos con la mirada el relato que subyace a la ruptura de una totalidad, dispersa en partes.

En cuanto al **trabajo en serie** de Adela, Alicia Garcés afirma que las colecciones en sí mismas, tienden a crear la ilusión de totalidad y al mismo tiempo se abren indefinidamente, reinstalando la angustia de lo inasequible en el espectador. Quien aprecia este grabado toma conciencia que sólo puede visualizar una copia, una pequeña parte de un todo más amplio. En toda la serie denominada “Impedimentos para el matrimonio” hay vestigios de sucesos vivenciados por la propia artista. En los grabados se perciben secuelas de otros tiempos, incisiones en el espíritu y cicatrices en el alma ocasionadas por pérdidas de seres queridos como se puede deducir del relato curatorial de la muestra “Pasiones de la Mirada” (2015) [*El catálogo digital de la serie completa “Pasiones de la Mirada”, está disponible en web en: https://issuu.com/museofranklinrawson/docs/catalogo_adela_cortinez*].

Al momento de realizar esta lectura no pierdan de vista que en este tramo del recorrido se desafía al observador crítico a encontrar, en **lo oculto** y **lo evidente** de la imagen, rastros de violencia. Todas las obras seleccionadas desarrollan la violencia desde una perspectiva socio-histórica (como aquella fuerza ejercida sobre los cuerpos por sistemas de poder); y/o desde un punto de vista formal (como la secuela infligida por la

herramienta sobre el soporte plástico).

c) Actividad N° 3 (núcleo Violencia)

.....

En las obras en general y en particular en este núcleo, otro aspecto que se hace presente, es el de la **textura**. Por textura se entiende a la cualidad que presentan las superficies de los objetos. Si esta textura se capta principalmente con la vista, decimos que es **visual**. En cambio, si para percibirla predomina el tacto, decimos que es **táctil**.

En el caso del **grabado**, se presentan ambas categorías. Por un lado, las texturas generadas sobre la matriz de la cual se obtendrán las copias y, por otro, las generadas en la cada impresión de dicha matriz sobre el soporte. ¿En cuál caso se trata de texturas táctiles y en cuál, visuales? (Gagliardi, 2014, pp. 42-52).

Ahora abordaremos la Violencia, no en cuanto a tema necesariamente, sino más bien en cuanto a los **gestos o huellas** que nos permiten las siguientes técnicas elegidas: la poesía **blackout** y el grabado.

Materiales a utilizar:

- *Página de un libro o Impresión de un texto*
- *Marcadores negros*
- *Hojas de papel Obra o Canson tamaño A3*
- *Goma eva 15 x 20 cm aprox. o plancha de*

telgopor

- *Cartón de 15 x 20 cm aprox.*
- *Esponja*
- *Témpera de cualquier color, preferentemente oscuro*
- *Plasticola blanca*
- *Bandeja o plato*

Consignas:

1. *Buscá un texto escrito, puede ser una copia o el original, una o varias hojas de un libro, una impresión, de género real o ficcional, de producción propia o ajena.*

2. *Con marcadores negros de diversos grosores, marcá palabras o frases que llamen tu atención, ya sea por su significado o por lo que evocan. Tachá todo aquello que no desees conservar. Con estas frases o palabras, armá un nuevo texto, con una extensión menor y con un nuevo sentido. Se trata de una poesía blackout que recurre al mismo principio de apropiación que abordamos en la primera actividad: tomamos algunos elementos con un nuevo sentido, con una nueva forma.*

3. *Realizá diferentes bocetos en los que ilustres de manera visual el nuevo significado del texto generado (**por lo menos tres**). Para ello podés utilizar **la mitad de hojas A4** y lápices, marcadores, lapiceras, etc.*

4. *Elegí uno de esos bocetos y traspasalo a una goma eva del mismo tamaño (15x20 cm aprox.). Para ello, podés sacar una copia del boceto,*

ubicarlo sobre la goma eva y luego con una lapicera o lápiz, recorrer las líneas del dibujo. También podés utilizar papel carbónico u otro recurso que se te ocurra. No olvides traspasar las texturas visuales que hayas generado.

5. *Una vez traspasado, pegá la goma eva en un cartón del mismo tamaño y remarca nuevamente las líneas que trazaste para engrosarlas y profundizarlas. Así tendremos nuestra **matriz**.*

6. *Prepará en una bandeja o plato que se pueda ensuciar, témpera con un poco de plasticola. Rápidamente y con una esponja aplicá poncenido esa mezcla sobre la matriz hasta cubrirla uniformemente.*

7. *En una superficie limpia, poné la matriz boca arriba y sobre ella, un papel A4 grueso (puede ser una hoja Canson o papel Obra). Luego, sujetá la matriz con una mano y con la otra asegúrate que el papel entre en contacto con toda la superficie de la misma. Sacá por lo menos **tres copias fieles** de la matriz. No olvides colocar el número de copia (copia 1, 2, 3...) y tu nombre con **lápiz, muy pequeño** debajo de la impresión.*

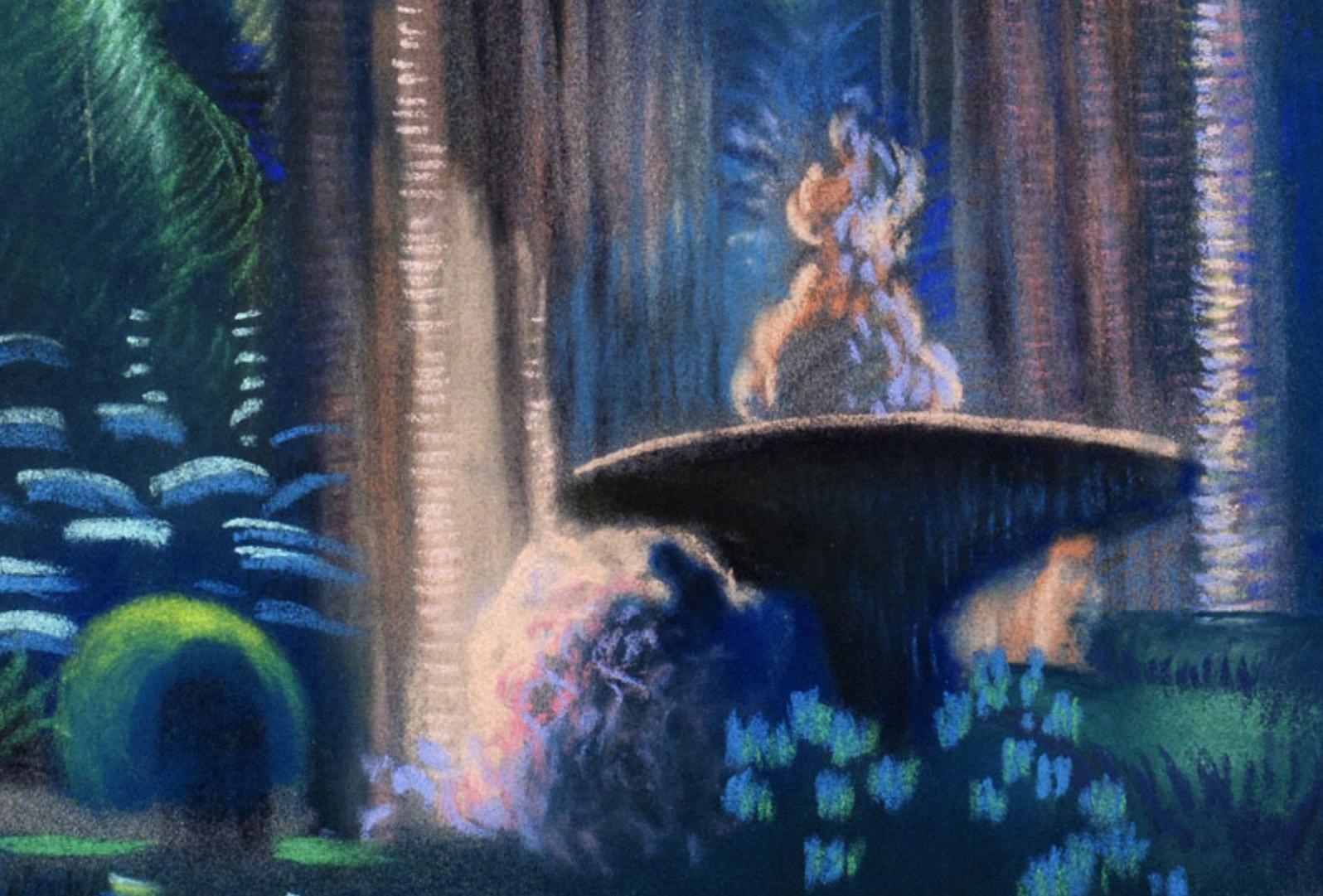
Presentar:

- El texto original y la poesía blackout obtenida.
- Tres Bocetos de la poesía anterior en tamaño A5.
- La matriz en tamaño A5.
- Tres copias fieles de la matriz en hojas A4.

- En el **Cronograma** de la segunda página podrás leer las fechas de entrega y recuperación.

- Antes de ponerte manos a la obra: recordá leer los criterios de evaluación de la **rúbrica** que está a continuación en la siguiente página para conocer qué te proponemos que alcances.

Niveles → Criterios ↓	Superó (S) 	Aprobó muy satisfactoriamente (AMS) 	Aprobó satisfactoriamente (AS) 	Aprobó (A) 	No aprobó (NA)
1. Producir una poesía <i>blackout</i>	Sobre bases consistentes, supera las exigencias planteadas para el desafío de producir una poesía <i>blackout</i> .	Realiza varias apropiaciones en relación con la construcción de una poesía <i>blackout</i> a partir de un texto anterior.	Realiza algunas apropiaciones en relación con la construcción de una poesía <i>blackout</i> a partir de un texto anterior.	Realiza pocas apropiaciones en relación con la construcción de una poesía <i>blackout</i> a partir de un texto anterior.	No produce un nuevo texto a partir de uno anterior.
2. Traducir un texto a lo visual	Sobre bases consistentes, supera las exigencias planteadas para el desafío de traducir un texto a lo visual.	Realiza composiciones visuales en las que se materializa el texto creado.	Propone algunas composiciones visuales en las que se esbozan aspectos el texto creado.	Propone pocas composiciones visuales en las que se esbozan aspectos el texto creado.	No realiza composiciones visuales en relación con el texto creado.
3. Explorar con la textura en el grabado	Genera una matriz con gran número de texturas táctiles a partir de la incisión.	Genera una matriz con varias texturas táctiles a partir de la incisión	Genera una matriz con algunas texturas táctiles a partir de la incisión	Genera una matriz con pocas texturas táctiles a partir de la incisión	No genera una matriz con texturas.
4. Manejar la técnica de impresión	Obtiene gran número de copias (+3) de la matriz, fieles y uniformes.	Obtiene varias copias (3) de la matriz, fieles y uniformes.	Obtiene algunas (2) copias de la matriz, fieles y uniformes.	Obtiene pocas (1) copias de la matriz, fieles y uniformes.	No obtiene copias de la matriz fieles y uniformes.
5. Presentar en tiempo y forma	Cumple con los plazos establecidos y supera los requisitos de presentación	Cumple con los plazos establecidos y en la presentación de su producción está muy bien organizada y no se encuentran roturas ni manchas	Cumple con los plazos establecidos y en la presentación de su producción está organizada y casi no se encuentran roturas ni manchas	Cumple con los plazos establecidos y presenta su producción.	No cumple con los plazos ni los requisitos de presentación.



NÚCLEO 4
INTROSPECCIÓN

a) Elementos plásticos a tener en cuenta (IV)

.....

Color

“El color, amén de otras teorías físicas, no es más que la **interpretación** que hace nuestro cerebro de aquella parte de la **luz** que reflejada en un objeto llega hasta nosotros a través de nuestro sentido de la **vista** (...)

Los humanos y ciertos animales tenemos en mayor o menor medida capacidad visual **fotópica**, es decir, somos capaces de discriminar los colores que conforman la luz; distinguimos pues el amarillo del azul, del rojo, etc., a diferencia de aquellos animales que sólo poseen la capacidad **escotópica** o lo que es igual sólo distinguen las sombras y las luces en series de blanco y negro.

Sabemos, por otro lado, que la **luz** (la que nos viene del astro rey “el sol”) no es blanca sino que es la yuxtaposición de **siete colores** tal y como nos demostró Isaac Newton allá por el siglo XVII: rojo, anaranjado, verde, azul, añil y violeta.

Por último, el color de un objeto depende de lo que le sucede cuando la luz incide sobre él. Los diferentes materiales (orgánicos o inorgánicos, naturales o artificiales) **absorben** algunos colores de la luz y **reflejan** otros. Los colores que vemos son pues los **colores reflejados** por el objeto y no los del objeto en sí. Por ejemplo, una hoja de

color verde absorbe todos los colores excepto el color verde. Un tomate refleja el color rojo y ese es el color que vemos. Las cosas de color **negro** absorben todos los colores y no reflejan ninguno. Las cosas de color **blanco** reflejan todos los colores.” (Montero, 2019, pp. 20-21)



b) Lectura orientativa del núcleo Introspección

.....

La estrecha relación entre **arte** e **introspección** puede enfocarse desde distintas perspectivas y consecuentes prácticas visuales; a partir de la elección del género, del pensar y del hacer artístico. Las obras pueden concebirse como una **proyección de singularidad, del artista o del retratado**.

La forma más tradicional de materializar este mirar introspectivo es ajustándose al género clásico del retrato/autorretrato; que, por lo general, describen visualmente los rasgos físicos de la figura humana y las características psíquicas del sujeto. Aunque, actualmente en el arte contemporáneo los límites tradicionales se expanden, y también la imagen de objetos inanimados puede cargarse de significado simbólico y ser un reflejo de las cualidades físicas o morales de una persona; como lo puede ser una naturaleza muerta, un jardín o incluso un paisaje. Apelar al uso expresivo del color de la obra de arte es otra manera de reflexionar sobre los estados de ánimo y la observación de la conciencia. Hoy por hoy, las maneras de representar artísticamente la introspección son ilimitadas.

Frecuentemente se afirma que desde la **figuración** es factible plasmar visualmente la conciencia del individuo. Por ejemplo, en el **retrato** se logra representarla con recursos

tan simples como la dirección de la mirada, la tensión con la alegoría, el tratamiento de la figura, los contextos en los que se sitúa la figura humana, o su aislamiento en el espacio pictórico. La subjetividad del artista también puede ser reflejada por la presencia de objetos con sentido emocional en una **naturaleza muerta** o por visiones peculiares y distorsionadas de algún **paisaje**, real o imaginario.

Además, a través del mismo hacer artístico, la singularidad de quien es representado deja huellas en la dimensión morfológica de la obra. Incluso la pura **abstracción** de las formas refleja la carga psicológica de la existencia del ser humano. La elección de las paletas o la **simbología de los colores** son medios conductores de emociones, sentimientos y deseos del yo más profundo.

Una ecléctica selección de obra de diversos géneros y lenguajes, les permitirá reflexionar sobre la diversidad de representación artística de la introspección. Los artistas reflejan su singularidad con su hacer; sus deseos, emociones y sentimientos quedan expuestos en la poética visual. Dimensión conceptual y morfológica son medios conductores para que el espectador pueda adentrarse en la conciencia de los sujetos representados.

Lectura de imagen de producción visual inserta en el núcleo Introspección

En este núcleo se exponen dos icónicas obras de **Bibí Zogbé**, que exponen polos contrapuestos dentro su búsqueda artística: el silencio elocuente de sutiles naturalezas muertas y el intenso clamor de grandes vistas del continente africano. Al momento de mirar reflexivamente sobre sí misma, esta pintora revela un hacer artístico innovador para la época porque sale del encasillamiento del género tradicional del **autorretrato** como medio para reflejar los estados de la propia conciencia. En sus pinturas hay cierto grado de introspección puesto que explora el paisaje o el bodegón como formas de expresión de la propia subjetividad e intimidad del artista.

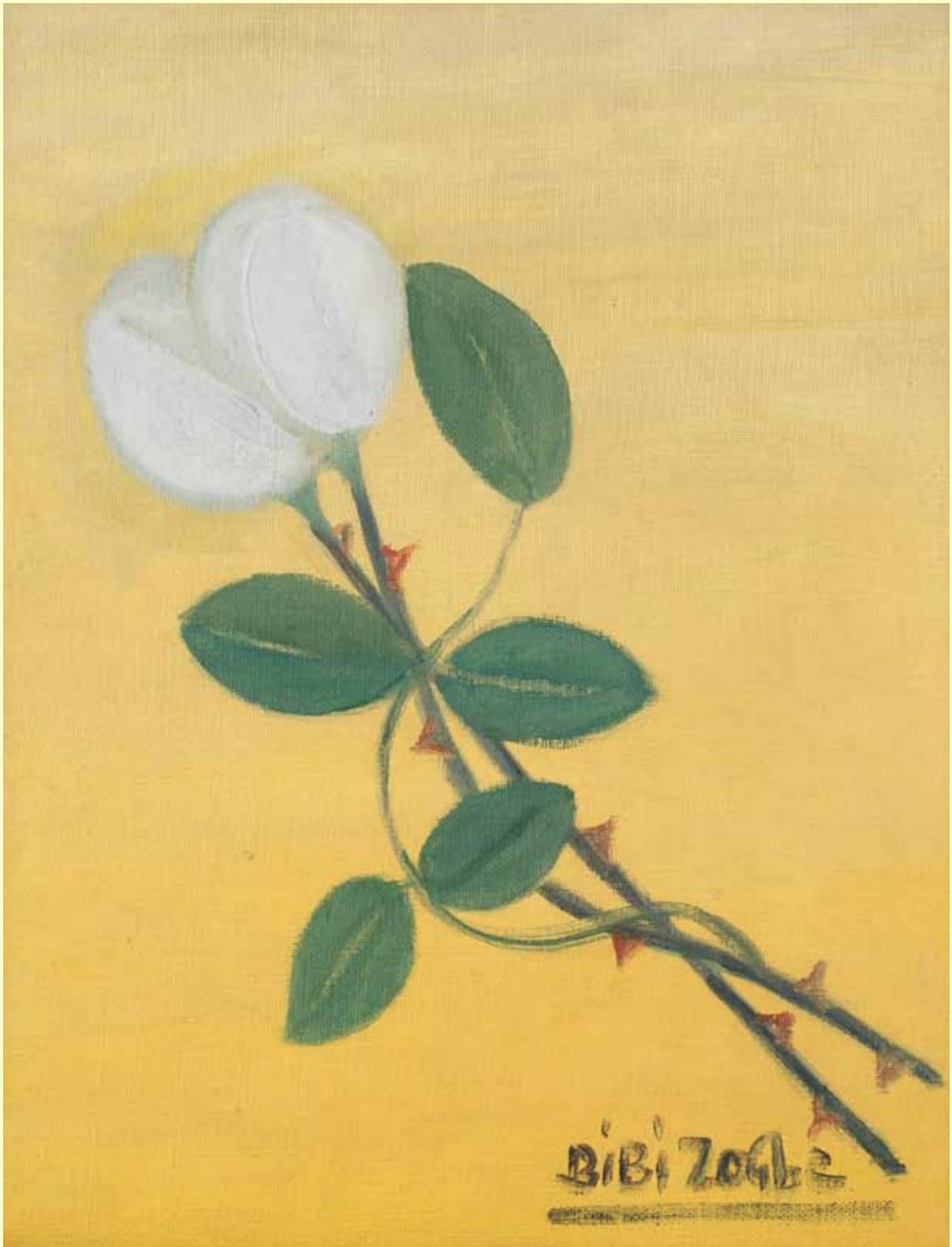
Bibí Zogbé [Capítulo de "Obras narradas": relato de una obra de la artista Bibí Zogbé "Aromos": <https://www.facebook.com/museofranklinrawson1/videos/638616693670239>. Catálogo "Bibi Zogbé. Pintora de flores", 2015. MPBA/FR: https://issuu.com/museofranklinrawson/docs/catalogo_bib_zogb_] solía decir: "Es verdad que las flores hablan, pero hay que saber oírlas"; y sus diseños florales hablan de ella, reflejan su yo más profundo. La artista dedicó su vida a pintar la naturaleza en paisajes y bodegones, evocando la contemplación introspectiva y la reminiscencia a múltiples experiencias sensoriales. Su colorida pintura y sus intensas inquisiciones sobre la representación de subjetividad, son importantes aportes para el arte. La elección de la paleta cromática de colores, la simpleza compositiva y

la soltura de las pinceladas sugieren un complejo mundo interior que soslayadamente cuenta un relato en primera persona.

Es importante comprender que cada artista, en tanto sujeto social, no puede despegarse de su historia y es en el hacer artístico que puede tomar distancia y observarse a sí mismo. Así, su obra es un testimonio de su época y también es considerado la representación visual del individuo introspectivo, como persona en sociedad y en sus diferentes contextos. La imagen se carga de significado simbólico y alegórico, para ser en definitiva el reflejo íntimo del artista que la crea.

Bibí Zogbé fue una artista libanesa radicada en San Juan desde 1907, quien vivió sus primeros años entre flores y follajes de facturas diversas. Su pintura se entrelaza entre lo moderno y lo vanguardista. Su aporte al Arte Argentino gira en torno a sus inéditas búsquedas en relación a la expresión del mundo interior del artista. Llena de aventuras y viajes cosmopolitas, dedicó su vida a pintar paisajes de frondosos follajes y bodegones desbordantes de flores orientados a la autocontemplación. Ella imprime sensibilidad interior a partir de peculiares elecciones de colores, exquisitos detalles y el efecto dinámico de sus composiciones. A través de sus diseños representa reflexiones sobre sus propios estados de ánimo y la meditación en relación a estados de la conciencia. Sus pinturas evocan múltiples expresiones sensoriales y anécdotas personales.

Los alentamos a apreciar la obra que cierra el



"Sin título" / Zogbe, Bibí / Óleo sobre tela

recorrido actual de Sala 5 y esperamos que realicen una lectura de imagen, tomando como referencia al método de Panofsky, adaptado para este cursillo de ingreso. **“Sin título”** (sin fecha) muestra dos rosas blancas de hojas verdes y rojas espinas, entrelazadas entre sí, dibujando una diagonal invisible y reposando sobre un fondo de color ocre pleno. El contraste de la figura sobre el fondo genera una sensación de calidez, vibración visual y acercamiento. La paleta de colores y la simpleza compositiva nos invita a adentrarnos en esta pintura de pequeño formato. Al acercarnos para apreciar sus detalles, la mirada se detiene en la soltura de sus pinceladas, que evocan un sinfín de sensaciones. Las perceptibles vibraciones del trazo pictórico dejan su impronta personal. En definitiva, el motivo figurativo y la composición diagonal sugieren un complejo mundo interior.

De esta manera, propone el motivo botánico como otra forma válida para materializar la mirada introspectiva y la observación interior. La elección de paleta deviene en un uso subjetivo del color para acentuar estados de ánimo; la simbología de los colores son medios expresivos cargados de emociones, sentimientos y deseos del yo más profundo. Asimismo, la distintiva combinación de tonalidades genera una atmósfera especial dentro de la experiencia artística, y propone al observador un recorrido espiritual marcado por la semblanza de la artista. En este óleo en particular, la gestualidad de cada pincelada se cristaliza en la superficie del lienzo, transformándose en un rasgo identitario.

c) Actividad N° 4 (núcleo Introspección)

Materiales a utilizar:

- Planta o flor
- Hojas de papel obra o canson A3
- Hoja de papel obra A3
- Lápiz
- Goma
- Lápices de colores o fibras

Consignas:

1. Elegí una planta, o flor o elemento botánico (**no puede ser una foto o imagen de internet**) que sea significativo para vos, puede ser porque te recuerde, evoque o simbolice algo. Nombrala con una palabra referida a ese **recuerdo** o **significado**.

2. En una hoja A4 (puede ser Canson o papel Obra), dibujá lo más **fielmente** posible esa planta o elemento botánico. Tratá de imitar las formas, las texturas, las líneas, las sombras. Hacé por lo menos **cuatro bocetos** desde **diferentes perspectivas** (y en diferentes hojas). Podés dibujar la planta entera y/o algún detalle o acercamiento. Utilizá lápiz negro o alguna fibra muy fina.

3. En una hoja tamaño A3, calcá estos bocetos con lápiz, lo más suave posible, armando una **composición**, organizándolos en el plano como si fuera un **jardín** o un **paisaje**.

4. Deformá esos dibujos a partir de la exageración, la variación de tamaño, de posición de las formas, de las líneas, de las texturas.

5. Pintá con una paleta de colores "**subjetivos**", es decir, un grupo de colores que no sean fieles a la realidad si no que sobre todo tengan algún sentido relacionado a las **sensaciones** o **emociones** que te sugiera el nombre colocado al elemento botánico elegido.

Presentar:

- Una foto del elemento botánico elegido en tamaño A5 o menor con la palabra que le asignaste escrita por detrás.
- Cuatro bocetos del elemento botánico en hojas A4.
- La composición en tamaño A3.

- En el **Cronograma** de la segunda página podrás leer las fechas de entrega y recuperación.

- Antes de ponerte manos a la obra: recordá leer los criterios de evaluación de la **rúbrica** que está a continuación en la siguiente página para conocer qué te proponemos que alcances.

Niveles → Criterios ↓	Superó (S) 	Aprobó muy satisfactoriamente (AMS) 	Aprobó satisfactoriamente (AS) 	Aprobó (A) 	No aprobó (NA)
1. Operar con la figuración	Sobre bases consistentes, supera las exigencias planteadas para el desafío de operar con la figuración.	Observa un modelo y lo traslada a la bidimensión explorando y seleccionando, según la composición, la línea, la sombra, el punto, etc.	Observa un modelo y lo traslada a la bidimensión explorando algunos elementos del código visual: la línea, la sombra, el punto, etc.	Observa un modelo y lo traslada a la bidimensión explorando pocos elementos del código visual: la línea, la sombra, el punto, etc.	No observa un modelo y lo traslada a la bidimensión.
2. Comprender el color subjetivo	Sobre bases consistentes, supera las exigencias planteadas para el desafío de operar con el color subjetivo.	Opera mayormente con el color subjetivo.	Opera con el color subjetivo, pero incluye algunos colores miméticos.	Opera muy poco con el color subjetivo.	No opera con el color subjetivo.
3. Realizar composiciones expresivas	Sobre bases consistentes, supera las exigencias planteadas para el desafío de realizar composiciones expresivas.	Utiliza varias operaciones de exageración, deformación, agrandamiento, etc. sobre el dibujo previo.	Utiliza algunas operaciones de exageración, deformación, agrandamiento, etc. sobre el dibujo previo.	Utiliza pocas operaciones de exageración, deformación, agrandamiento, etc. sobre el dibujo previo.	No utiliza operaciones de exageración, deformación, agrandamiento, etc. sobre el dibujo previo.
4. Presentar en tiempo y forma	Cumple con los plazos establecidos y supera los requisitos de presentación	Cumple con los plazos establecidos y en la presentación de su producción está muy bien organizada y no se encuentran roturas ni manchas	Cumple con los plazos establecidos y en la presentación de su producción está organizada y casi no se encuentran roturas ni manchas	Cumple con los plazos establecidos y presenta su producción.	No cumple con los plazos ni los requisitos de presentación.

Bibliografía

CRESPI, I. y FERRARIO, J. (1995). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires, Ed. Eudeba.

FOUCAULT, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Cap. I: "Las Meninas", pp. 13-18. Argentina: Siglo Veintiuno Editores Argentina.

GAGLIARDI, R. (2014). *Producción y análisis de imagen*. CABA, Ed. Aula Taller.

KNOBLER, N. (1970). *El diálogo visual. Introducción a la apreciación del arte*. Madrid, Ed. Aguilar S.A.

MPBA | FR (2019). *Catálogo Colección Permanente*. San Juan, Ed. MPBA | FR.

ROJO BETANCUR, F. (2015). "El rol del curador en el museo frente al arte contemporáneo y las nuevas tecnologías". En "Artes, la revista" (2015), Vol. 14, Número 21, pp. 18-36. Antioquia, Universidad de Antioquia (Colombia).

WONG, W. (1992). *Fundamentos del diseño*.

Bibliografía recomendada

ARGAN, G. (1998). *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Ed. Akal.

GOMBRICH, E. (2015). *Variaciones sobre la historia del arte. Ensayos y conversaciones*. Buenos Aires, Ed. Edhasa.

KANDINSKY, V. (1995). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Colombia, Ed. Labor.

PANOFSKY, E. (1984). *Estudios sobre iconología*. Madrid, Ed. Alianza.

MÓDULO
LECTURA Y
COMPRENSIÓN DE
TEXTO [LCT]

Equipo docente:

Prof. Ana Sol Victoria
Prof. Gisela Cardín

Lectura y Comprensión de Textos

Propuesta de Trabajo

¿Por qué es necesario este recorrido? Justificación

El itinerario discursivo que aquí les ofrecemos, como mapa de viaje, lo hemos pensado como una *puerta de ingreso* al mundo universitario. Por medio de estaciones, los invitamos a atravesar diversos textos que circulan en el ámbito académico, que son propios de una cultura discursiva particular.

Les proponemos trabajar sobre la práctica de la lectura y la escritura y reflexionar respecto a cómo estas moldean y articulan formas de pensamiento y la construcción del conocimiento. Es que leer y escribir son habilidades intrínsecas en el quehacer estudiantil, por medio de estas (y no sólo como medio sino también como fin) configuramos, delimitamos y sostenemos nuestras trayectorias académicas. Leer y escribir, por lo tanto, son actividades epistemológicas que construyen y configuran el conocimiento y, por ende, son prácticas que se complejizan en cuanto a la esfera académica en la que se enmarcan. Las prácticas de lectura y escritura, en la universidad:

tienen una especificidad que las diferencia de las que se realizan en otros ámbitos, por los textos que se leen [y se escriben], por los saberes previos que suponen, por los soportes materiales que predominan en la circulación de los textos a ser leídos [y escritos], por la presencia de la institución académica como mediadora de esa[s] prácticas[s] y por la finalidad de la lectura [y la escritura]. (Narvaja de Arnoux et al, 2004, pp. 7)

Cada carrera, cada disciplina imprime en los discursos una especificidad propia. Transitarlos, entonces, nos exige que aprehendamos herramientas puntuales para tejer y destejer los conocimientos involucrados. En este sentido, retomamos las palabras de Carlino, para considerar que *la fuerza del concepto de alfabetización académica radica en que pone de manifiesto que los modos de leer y escribir -de buscar, adquirir, elaborar y comunicar conocimiento- no son iguales en todos los ámbitos. Agrega, luego, que la especialización de cada campo de estudios ha llevado a que los esquemas de pensamiento, que adquieren forma a través de lo escrito, sean distintos de un dominio a otro.* (2002, pp. 410).

¿Cómo se organiza este Recorrido?

Este camino textual está atravesado por dos tramos: Territorio y Cuerpo. No se definirá de antemano estos conceptos ya que implican diversos enfoques para ser abarcados. De este modo, se comienza un viaje que luego continuarán por el resto de su trayecto vital habitando los territorios desde sus propias corporalidades, siempre con otros, otras.

Antes de detenernos en estas estaciones, los invitamos al punto de partida, abordando un problematización histórica en este campo: ¿qué es el Arte?

A medida que recorramos estas estaciones, se incorporarán algunas herramientas conceptuales que nos permitirán reflexionar sobre cómo y de qué manera leemos lo que leemos.

Eje I: *El texto*

1. Criterios para definir la textualidad: coherencia, cohesión, adecuación, intencionalidad e intertextualidad.
2. Estrategias y herramientas de la coherencia y la cohesión: relaciones de significado (sinonimia, e hiperonimia- hponimia), elipsis, referencia y marcadores discursivos
3. Criterios de fiabilidad de información en internet.

Eje II: *Discurso de Divulgación científica*

1. Características enunciativas y estructurales. Texto y paratexto propios del género divulgativo. Aproximación a normativa APA (referencia bibliográfica)
2. Géneros Académicos. Dos polos de la divulgación: explicación y argumentación.
 - 2.1. Textos expositivos- explicativos. Características enunciativas. Modalidad explicativa. Tipo de secuencias y progresión temática: descripción, seriación, causal, problema/ solución y comparación. Marcadores discursivos y ordenadores de la información. Estrategias propias de la explicación: definición, ejemplificación, clasificación, comparación y paráfrasis o reformulación. Representación de la información: esquema de contenidos.
 - 2.2. Reseña Crítica. Características enunciativas: de la exposición a la argumentación. Estrategias discursivas facilitadoras de la argumentación: acumulación, cita, concesión, pregunta retórica, ironía, hipérbole, analogía. Producción: aproximación al género mediante la escritura que tiendan a la justificación/argumentación

¿Qué se espera de este Recorrido?

Se espera que los y las estudiantes, al finalizar y aprobar el módulo de Lectura y Comprensión de textos, logren:

- Valorar la lengua como espacio de comunicación intra e intersubjetivo.
- Desarrollar el dominio lingüístico y comunicativo del lenguaje oral y escrito que les permita desempeñarse como lectores y productores activos.
- Reconocer y hacer uso de estrategias necesarias para la lectura, la comprensión y la sistematización de textos propios de la divulgación científica.
- Producir textos eficaces que caminen hacia la expresión de las ideas propias y ajenas: reseña.
- Desarrollar estrategias propicias para la sistematización y representación de la información: esquema de contenido, resumen, escritura de textos expositivos.

¿Cómo se evalúa este Recorrido?

El curso de ingreso es de carácter promocional. Debido al carácter eminentemente práctico y transversal de la asignatura que integra la ejercitación permanente, la competencia lingüística y el monitoreo de la comprensión y de la producción textual para lograr la competencia comunicativa, asumimos la evaluación como un proceso continuo que atiende tanto al proceso como al producto.

Se prevé la presentación de actividades de producción de carácter obligatorio desarrolladas en clases. Además, la propuesta involucra una evaluación de escritura de integración en la que los alumnos deberán llevar a cabo el proceso de producción de manera autónoma teniendo como punto de partida las lecturas trabajadas en clases y la consigna/ guía que funciona como mapa. La aprobación de dicha evaluación final requiere una nota mínima de 6,5 con instancias de recuperación para aquellos estudiantes que cumplan con la modalidad regular (aprobación de actividades obligatorias y cumplimiento de 80% de asistencia a clases).

Para los alumnos libres se propone una evaluación final de carácter práctico, en la cual se aplican los conceptos desarrollados en la propuesta planificada. Dicha evaluación se aprueba con una nota mínima de 8 (ocho), con instancias de recuperación.

¿Qué textos se consultaron/ leyeron/ citaron en la construcción de este Itinerario?

Referencias Bibliográficas

Jiménez de Marín, A et al (2007). Primera Parte: para construir una teoría. En *Lecturas/s para el ingreso*. Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes. San Juan

Bronckart, J-P (1997). *Activité Langagière, textes et discours*. Delachaux et Niestlé.

Sanz Moreno, A. *La educación lingüística y literaria en Secundaria. La mejora de la comprensión lectora. Unidad II*. Disponible en:

<http://servicios.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/II.2.sanz2.pdf>

Zalba, E. (2009) Desarrollo Metodológico de la Comprensión de textos o comprensión lectora como competencia. En *Comprensión Lectora. Una propuesta teórica, metodológica y didáctica*. EDIUNC. <http://www.proyectosacademicos.uncu.edu.ar/upload/FASCICULO1.pdf>

Carlino, Paula (2002) *Alfabetización académica: un cambio necesario, algunas alternativas posibles*. Comunicación libre en el Tercer Encuentro la Universidad como objeto de investigación, Departamento de Sociología, Universidad Nacional de la Plata.

Narvaja de Arnoux, E, Di Stefano, M. y Pereira, C. (2004) *La lectura y la escritura en la universidad*. Eudeba, Universidad de Buenos Aires.

Selección de textos y elaboración de Guías de Comprensión y Producción elaboradas por las docentes. Dichas Guías se elaboraron en base a la propuesta metodológica de Estela Zalba en *Desarrollo metodológico de la Comprensión de Textos*.

OREALC/UNESCO (2009) Aportes para la enseñanza de la Lectura. Segundo Estudio Regional Comparativo y Explicativo. Chile.

Pereyra, M. (2005) *La práctica de la lectura y escritura en el ámbito universitario exposición y argumentación*. Disponible en Cátedra Arnou. Semiología. Ciclo Básico Común. UBA

Jiménez, A. y Berenguer, J. Capítulo 3: ¿Con qué tipo de textos estudiamos? En *Comprensión y Producción de Textos*. Curso de ingreso. FFHA. UNSJ

Collado, A. y Jiménez de Martín, A. Capítulo 4: Usar la gramática para leer y escribir. En *Comprensión y Producción de Textos*. Curso de ingreso. FFHA. UNSJ.

Jiménez, A. y Berenguer, J. Capítulo 2: Leyendo para estudiar. En *Comprensión y Producción de Textos*. Curso FFHA. UNSJ.

Leturia, E (1998) ¿Qué es infografía? - *Revista Latina de Comunicación Social*, 4. Recuperado el 5/10/2011 de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/z8/r4el.htm>

Centro de Escritura Javeriano (2013). *Normas APA* [recurso en línea]. Recuperado de http://centrodeescritura.javerianacali.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=138:normas-apa&catid=45:referencias-bibliograficas&Itemid

Selección de Textos

Sequeira, A (2005). *Arte/ Política/ Vacío/ Plenitud*. En Capardi, D (Ed) *Santoro. Utopía Justicialista, con un objeto caído*. Ediciones Museo Caraffa, Córdoba.

Smith, T (2012). ¿Qué es el Arte Contemporáneo? En *¿Qué es el Arte Contemporáneo?* Siglo XXI Editores.

Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Museo de la Reina Sofía: <https://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/perder-forma-humana-imagen-sismica-anos-ochenta-america-latina>

Un siglo breve: Colección MACBA. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/muestra-permanente> [fecha de consulta: febrero 2020].

Encinas, N (2017). *Intervenciones críticas. Otras representaciones, otras prácticas*. En Blog de Sistema de Medios de la Universidad Nacional de Cuyo. Recuperado de <https://www.unidiversidad.com.ar/otras-representaciones-otras-practicas>

Peñafort, E. *El Nuevo Edificio: Conjunción de Historia y Apertura de Futuro*. En *La Colección. Una mirada abarcadora del Arte Argentina*. MPBA Franklin Rawson.

Farina, F. *Cómo pensar un museo para el siglo XXI*. En *La Colección. Una mirada abarcadora del Arte Argentina*. MPBA Franklin Rawson.

Agote, V. *Construir un museo, tener un proyecto*. En *La Colección. Una mirada abarcadora del Arte Argentina*. MPBA Franklin Rawson.

¿Qué es el Arte? Algunas problematizaciones

A continuación, les ofrecemos la lectura de un fragmento del texto de Sequeira, A (2005). *Arte/ Política/ Vacío/ Plenitud*. En Capardi, D (Ed) Santoro. *Utopía Justicialista, con un objeto caído*. Ediciones Museo Caraffa, Córdoba.

Arte/ Política/ Vacío/ Plenitud

El sediento tercerismo que todo celebra

¿Qué Arte?

De todos los velorios que por estos días nos ocupan (el de la modernidad, el de occidente, el de los paradigmas de la ciencia sub-lunar, e, inclusive, el de dios) el menos concurrido es el del arte. Tal gesto de descortesía no deja, después de todo, de ser comprensible: hacía ya rato que no entregaba algún entretenimiento sustancioso.

Abandonado a su suerte al haber perdido la exclusividad de su tradicional aporte (hoy en día hay bellezas por todas partes) se hace difícil encontrarle una jerarquía superior a la que exhiben la imaginiería y el diseño.

Sin embargo.....

A su vez, ¿qué peronismo?

Abatido por el ventarrón de la globalización, aquel mundo que parió casi naturalmente al peronismo (industrialismo sustitutivo de importaciones, democracia de masas y escenario internacional bipolar) dejó con su ausencia un lugar inhóspito para experiencias que se plantearan la desproporcionada visión de ponerse al costado del orden civilizador occidental mientras tomaban su jugo.

Hoy, es difícil resistir la tentación de suscribir el dictamen exigido por la academia: el peronismo sino la mueca de lo que quiso ser. Sin embargo.....

Necesidad y legitimidad de algunas precisiones

De las variadas impugnaciones que sufre hoy lo que hasta aquí llamamos arte, conviene detenerse un momento en aquellas que, entendemos, requieren mayor atención según su nivel de instalación en el escenario de los cuestionamientos: la primera viene de la mano de la afirmación de que la estética ya no radica en la belleza; la segunda asegura que ha sido la presa más débil (ya que ni siquiera pudo recurrir a la lógica en su defensa) que se ha cobrado la *catástrofe de sentido*, y, por último, la más inmediata, la constituye aquella que imputa al arte de estos días pidiendo así su descalificación como tal – una *impiedad* desconocida en su historia.

La primera, partiendo de Hegel, reivindica su frase acerca de que “*el arte es, para nosotros, una cosa del pasado*”, para sostener, emparentando la idea de fin del arte a la del fin de la historia, que el arte *ha dejado de ser* repito con pudor de neófito pero seducido por la contundencia de la idea - *terreno demostración del espíritu*.

El arte entonces – ya no solo no entrega verdades consolidadas, según su antigua costumbre, sino que ni siquiera monopoliza el concepto de estética, que constituía su propio reino y campo de dominio exclusivo y excluyente, y le queda por ello sólo ejercitar un juego superficial de simulación que construye alrededor de las imágenes, proponiendo casi lastimosamente que sean valoradas por el mayor o mejor ingenio que muestren en su construcción y exposición. O sostener engañosamente que ese picoteo errante por dominios desconocidos y extraños a su tradición es, en realidad, un testimonio de la libertad recién adquirida.



La tercera posición

Carbón, 100 x140 cm, 2000

Respecto a los efectos que la *catástrofe de sentido* ha acarreado para el arte, conviene revisar sus relaciones con la política. Podría acordarse que la política y el arte tienen su último encuentro fructífero en el momento de consumación de la *modernidad*, conviniendo incluso en que el maridaje entre arte y política registra su momento más intenso en el instante antes de morir junto con precisamente – la *modernidad*. Concretamente, hablamos de la primera mitad del siglo XX, momento hasta el que se puede pensar que el arte señalaba alguna de las preguntas que la política debía responder o algunas cuestiones que la política debía atender. Demanda y cobertura que debían verificarse de ida y vuelta, porque si bien podría entenderse que la política cumplía las indicaciones que le formulaba el arte, corresponde decir que aquella había a su vez encontrado en éste un fiel servidor que le ayudaba a realizar su propio destino.

Sin embargo, y no casualmente, con lo que se ha dado en llamar *la muerte de la modernidad* (describiendo con ese nombre el opacamiento de las claves de sentido que alumbraron esa época), puede registrarse que la política gira violentamente hacia una matriz técnica (en busca de refugio en el último reducto que alberga algún criterio), y esa política devenida a técnica no necesita la señalización del tipo idealista que le formulaba el arte. De ahí entonces que si la política deviene técnica, puede pensarse que el arte deviene inocuo en su dimensión política, y se refugia también en algún modo técnico, como es, por ejemplo, la *imagería*. O, mediante el *conceptualismo*, incursiona con suerte necesariamente menor en oficios ajenos.

Por último: la *impiedad* en que incurre el arte contemporáneo ¿lo descalifica como tal?

Tal vez convenga comenzar por escudriñar hasta qué punto existe una siniestra simbiosis entre la profanación de los cuerpos y de la de las formas que exhibió el inquietante siglo XX.

Según Virilio, la pregunta es: *¿si el terror nazi* (como ingrato remate de la gloriosa aventura moderna, agregamos) – *ha perdido la guerra, no ha ganado acaso finalmente la paz?* Le dispara la sospecha el comentario de Jacqueline Lichtenstein tras su visita al Museo de Auschwitz: *“tuve la impresión repentina de estar en un museo de arte contemporáneo”*. Y adelanta una respuesta: *“despiadado, el arte contemporáneo no es impúdico, pero tiene la impudicia de los profanadores y de los torturadores, la arrogancia del verdugo”*.

Desde su propia condición de reo, el peronismo debe dar cuenta (en orden ascendente) de: su fea costumbre de refutar con incoherente paso los *modos acostumbrados*, su indecente pretensión de exceder los márgenes que le determina su condición de populismo, y, en especial, de la arrogancia que lo lleva a suponerse sujeto inaugural de una flamante ecúmene cultural, la latinoamericana. [...]



Perón
Óleo y dorado a la hoja 80 x 80 cm, 1999

Propuesta de Lectura de Arte/ Política/ Vacío/ Plenitud

I. Exploración:

1. Identifiquen los elementos paratextuales.

2. Tengan en cuenta el título y establezcan una relación de significados entre los términos.

2.1. ¿Qué términos se oponen? ¿cómo se vinculan estos términos con el Arte?

3. Teniendo en cuenta la expresión *El sediento tercerismo que todo celebra*, diga:

3.1. ¿Qué implica estar sediento? ¿Quién está sediento? ¿A qué refiere el término tercerismo? ¿Qué es lo que podría celebrar (relacionen con la expresión “todo”).

4. En la pregunta *¿Qué Arte?*, ¿qué término de la pregunta está elidido? ¿por qué? ¿Qué ambigüedades adquiere la pregunta al omitir este elemento?

II. Posibles análisis

5. Lean con atención el texto. A continuación, les ofrecemos algunos (posibles) ítems de análisis/ pausa/ detenimiento.

- Muerte, abandono, ausencia: ¿por qué refiere a Velorio? ¿cuáles son las muertes a las que refiere? ¿qué época caracteriza mediante esta metáfora? ¿por qué, según el autor, el velorio menos concurrido es el del Arte? ¿Es función/ responsabilidad del arte la de entretener? ¿Por qué? ¿Qué exclusividad tradicional pierde el arte en esta época? ¿cuál es la belleza que predomina en “todas parte”? ¿qué le quita al arte esta afirmación?

Expliquen por qué el autor utiliza el SIN EMBRGO.

Recuperen la pregunta: ¿Qué Peronismo? Definan este movimiento político. ¿Qué encierran los paréntesis? ¿A qué lugar inhóspito refiere el autor? ¿Cómo se relaciona este lugar con el “orden civilizador occidental”?

- En el apartado: Necesidad y legitimidad de precisiones, el autor puntualiza en *variadas impugnaciones que sufre hoy lo que hasta aquí llamamos arte, conviene detenerse un momento en aquellas que, entendemos, requieren mayor atención según su nivel de instalación en el escenario de los cuestionamientos*
 - ❖ *Estética – Belleza*: diferencien el alcance y el significado de estos términos. Investiguen cómo se vinculan con el concepto de arte. ¿Qué arte es el que *ha dejado de ser*? ¿Por qué, según el autor, el arte ya no entrega verdades consolidadas? ¿Qué era lo exclusivo y excluyente del arte que este ha perdido? ¿Cómo se relaciona el arte contemporáneo con el tradicional? (tengan en cuenta, sobre todo, las pérdidas)
 - ❖ *Catástrofe de sentido*: ¿cómo se relaciona el arte con la política? ¿Por qué, según el autor, este vínculo tiene su consumación en la Modernidad?
Al asistir a la Muerte de la Modernidad (podemos preguntarnos qué muere con ella), ¿qué ocurre entre el arte y la política? ¿qué modificaciones sufre este vínculo? ¿cómo se conceptualiza cada uno de los elementos de este maridaje?
 - ❖ *Descalificación del Arte: impiedad*. ¿Qué es la impiedad? ¿Qué significado adquiere el Arte cuando está acompañado de la impiedad? ¿Qué relación adquiere el arte en relación al cuerpo? ¿Por qué el cuerpo es un territorio fértil para el arte? ¿Cómo se vincula esto con el contexto histórico del arte contemporáneo? Relacionen con la cita de Lichtenstein: analogía entre museo de Auschwitz y el Arte Contemporáneo.

III. Después de leer:

6. Caractericen el Arte Contemporáneo.

7. Expliciten el vínculo entre el Arte y el Peronismo. ¿Qué características comparten? ¿Cómo se relacionan? Para ello, revisen las imágenes de las pinturas que acompañan al texto.

A continuación, les ofrecemos la lectura de un fragmento de Smith, T (2012). ¿Qué es el Arte Contemporáneo? En *¿Qué es el Arte Contemporáneo?* Siglo XXI Editores.

¿Qué es el Arte Contemporáneo?

La pregunta

Si nos preguntamos “¿qué es el arte contemporáneo?”, entendiendo por ello el Arte Contemporáneo, la respuesta es obvia y es más o menos la misma desde 1980. El Arte Contemporáneo es la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta ante sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propios valores y discursos, sus propias redes de comunicación, sus héroes, heroínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus eventos clave, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museos... en síntesis, sus propias estructuras de permanencia y cambio.

Los museos, las galerías, las bienales, las subastas, las ferias, las revistas, los programas de televisión y los sitios web dedicados al Arte Contemporáneo, junto con toda una variedad de productos convergentes, parecen crecer y ramificarse tanto en las economías tradicionales como en las nuevas. Han tallado para sí un nicho constantemente cambiante, pero tal vez permanente, en la evolución histórica de las artes visuales y en el marco más amplio de las industrias culturales de la mayor parte de los países del mundo. Tienen también una presencia importante en la economía internacional, en estrecho contacto con industrias de la alta cultura tales como la moda y el diseño, industrias de la cultura de masas como el turismo, e incluso, si bien en menor grado, con sectores específicos de cambio y reforma como los de la educación, los medios y la política. ¿Quién podría dudar de ello al asistir a la atestada vernissage de la Bienal de Venecia o a cualquiera de las casi cien bienales y exhibiciones similares que tienen lugar todos los años en distintas ciudades del mundo, al enterarse del nuevo precio estratosférico que una determinada obra de arte contemporáneo alcanzó en una subasta, al abrir las páginas de Ariforum o cualquier otra de las tantas revistas dedicadas al arte contemporáneo, llenas de publicidad, al asistir a una conferencia o curso sobre arte contemporáneo (cuya oferta aumenta cada vez más, tanto en las escuelas de arte como en las universidades), al repasar la lista de instituciones culturales incluida en la guía turística de cualquier ciudad importante del mundo, o al advertir que cualquier cosa que tenga que ver con la construcción de nuevos museos tendrá garantizada una vasta cobertura por parte de medios locales y nacionales? De hecho, casi la totalidad de los cerca de noventa museos nuevos o reformas que comenzaron a hacerse en el mundo durante los años noventa fueron pensados en función del arte contemporáneo. Luego del 11 de septiembre, muchos de estos proyectos fueron demorados o definitivamente cancelados, pero en los últimos años la construcción ha retomado sus bríos, y las galerías contemporáneas —públicas y privadas— lideran la iniciativa.

El Arte Contemporáneo es una cultura importante; para sí misma, para las formaciones culturales locales en que se inserta, para los intercambios complejos entre culturas vecinas y como una fuerza capaz de generar tendencias en el marco de la alta cultura internacional. De carácter esencialmente globalizante, consigue, no obstante, movilizar nacionalismos y hasta localismos, adoptando formas específicas y complejas. Según pudimos observar, desde su inauguración en 1997, el Museo Guggenheim de Bilbao, construido por Frank Gehry, ha sido mundialmente reconocido como el paradigma de todo aquello que debe reunir cualquier hito, logo o destino contemporáneo. En tanto el edificio constituye una excelsa obra de arte contemporánea en sí mismo, se lo reconoce como la catedral del Arte Contemporáneo para el arte globalizado y, sin embargo, sirve también a los propósitos de la agenda cultural de la región vasca (en el nivel del mundo del arte oficial, pero también con términos del espacio local).

Propuesta de Lectura de *¿Qué es el Arte Contemporáneo?*

I. Lectura Exploratoria:

1. Identifiquen los elementos paratextuales.
2. Tengan en cuenta el título y expliciten qué esperan encontrar en el texto.
 - 2.1. Atendiendo al título, ¿es lo mismo el Arte que el Arte Contemporáneo? ¿Por qué?
3. ¿Cuál es LA PREGUNTA? ¿Por qué es admisible esta pregunta? ¿Qué implica que el autor la plantee?

II. Lectura analítica.

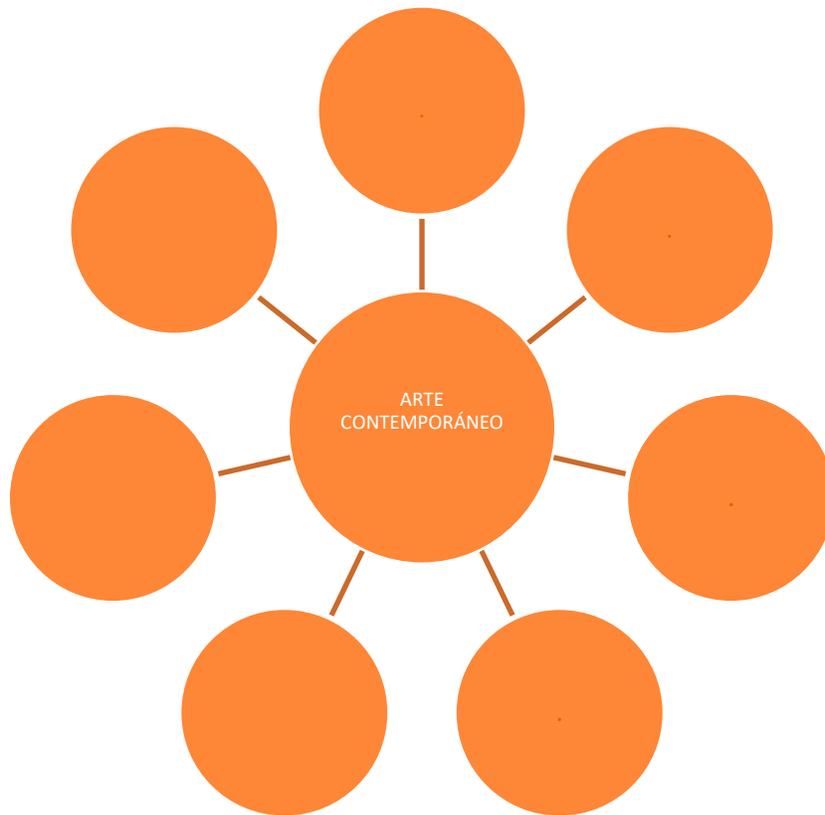
4. Relean el PRIMER PÁRRAFO y resuelvan:

- 4.1. ¿Por qué es 1980 la fecha que el autor establece para encuadrar la definición del Arte Contemporáneo?
- 4.2. Identifiquen, en el párrafo, la definición de Arte Contemporáneo.
- 4.3. ¿Cuáles son las categorías (rasgos genéricos, hiperónimos) que utiliza el autor para clasificar al Arte Contemporáneo?

4.4. Atendiendo a la segunda definición que propone el autor:

4.4.1. ¿Qué implica que el Arte contemporáneo sea una subcultura **internacional, activa y expansionista**?

4.4.2. Completen el siguiente cuadro atendiendo a los aspectos que configuran el Arte Contemporáneo.



5. Relean el SEGUNDO PÁRRAFO y digan cuál es el vínculo que establece el autor para definir y caracterizar al Arte Contemporáneo. ¿Por qué es fortalecido este maridaje? Para responder, atiendan al concepto de Globalización y cultura de masa.

6. Relean el TERCER PÁRRAFO y respondan:

6.1. ¿Por qué creen que el autor conceptualiza al Arte contemporáneo como una *cultura importante*? ¿En dónde radica su valor, su importancia?

6.2. ¿Cuál es el símbolo que utiliza el autor para condensar las características del Arte Contemporáneo?

Enumeren dichas características.

III. Después de leer:

7. Elaboren una definición de Arte Contemporáneo en la que condensen y sintetizen la propuesta del autor. Para hacerlo, tengan en cuenta la estructura prototípica de la definición.

TERRITORIO

A continuación, les ofrecemos la lectura de *Territorio*, Colección Permanente del MPBAFR, La Colección.

Territorio, Colección Permanente del MPBAFR

Las fronteras entre lugar, paisaje y territorio son difusas. Si la idea de paisaje pertenece al campo de la representación, la idea de territorio se entiende como una red de principios, reglas y estructuras para comprender el habitar de una geografía determinada, con su propia historicidad. El territorio, límite impuesto al espacio, es la marca de una identidad en la naturaleza, el sentido dado a un lugar por la comunidad. Espacio imaginado desde convenciones estéticas y modos de representación, por la literatura de viajes y la cartografía; pero también por las experiencias traumáticas, como el terremoto, y las devociones populares.

El paisaje, como género pictórico, es la experiencia sensible de un espacio en el tiempo, la forma de representación que adquiere la percepción emocional de un territorio.

Propuesta de Lectura de *Territorio*

1. Completen el siguiente cuadro para diferenciar los conceptos *lugar*, *paisaje* y *territorio*.

LUGAR	PAISAJE	TERRITORIO

2. Definan *territorio*.

3. ¿Qué valor adquiere este concepto en el campo de las Artes? Por qué creen que lo elegimos para denominar la primera estación de esta propuesta?

!!!IMPORTANTE!!!

Los siguientes textos se publicaron en el libro “MPBA | Franklin Rawson. La colección. Una mirada abarcadora del Arte Argentino” editado por el Consejo Federal de Inversiones y el Gobierno de San Juan a propósito de la creación del nuevo edificio del Museo en el año 2011.

Esta selección de textos fueron escritos por las personas que, en ese momento, ocupaban roles políticos provinciales y nacionales que definieron el hecho de que el museo sea una realidad.

ANTES DE LEER LOS TEXTOS, les proponemos que reflexionen sobre los siguientes aspectos:

- 1, ¿A qué instituciones pertenecen los autores de los textos?
2. ¿Qué función estatal ocupa cada autor de cada texto?
3. ¿Por qué piensa que estas personas fueron elegidas para ser publicadas en este libro?
4. Si alguna de las obras del Museo fuera dejada en medio del mercado de las pulgas, ¿se consideraría arte?
¿Quién decide qué se expone en un Museo? ¿Cualquier persona puede decidir qué es arte y que no?

A continuación, les ofrecemos la lectura de de Zulma Virninia Invernizzi (Secretaria de Cultura del Gobierno de San Juan) para el Catálogo de MPBA | Franklin Rawson. La colección. Una mirada abarcadora del Arte Argentino” Colección Permanente del MPBAFR, La Colección.

Escrito de Zulma Virginia Invernizzi (Secretaría de Cultura – Gobierno de San Juan)

El siglo XXI nos propone una nueva visión de los museos: dejaron de ser recintos sagrados para convertirse en espacios sociales, espacios de encuentro, espacios que se convierten en hitos urbanos que modifican los perfiles y la vida cultural de las ciudades, prestando un servicio público para toda la sociedad en su conjunto, cumpliendo un rol de un medio de comunicación colectivo que trasciende los límites del espacio físico que lo contiene.

Esto implica, un cambio en los conceptos museográficos, que se muestra de manera tangible en el guión del Museo Provincial de Bellas Artes, con recorridos y pigmentos que destacan las obras más importantes de la colección, como también las que pertenecen a un periodo histórico determinado, sin olvidar los requerimientos técnicos necesarios para la mejor conservación y observación.

Este nuevo guión permitirá el redescubrimiento de la colección que constituye parte importante de nuestro patrimonio cultural, y que suma obras largamente guardadas dando inicio a los cambios de la exposición permanente que pondrá de manifiesto la riqueza y la complejidad de la colección, además de cumplir con el legado de aquella Primera Comisión Provincial de Bellas Artes.

Un párrafo aparte merece la decisión del Señor Gobernador de la provincia de cambiar la función de casino y darle a este edificio una nueva vida, sumando un espacio cultural, pensado con proyección de futuro que permitirá que se transforme en un referente a nivel nacional e internacional, dada su capacidad para albergar obras de gran formato, dotado de la tecnología necesaria para mantener niveles de temperatura y humedad, seguridad acordes con su contenido, cumpliendo de esta manera con los parámetros normalizados a nivel internacional.

Este edificio refuncionalizado y ampliado se conjuga con el guión, resultando una propuesta novedosa de museo induciendo a nuevas lecturas desde la heterogeneidad de la colección, generando espacios que la potencian; así como también se conjuga con la suma de las actividades de los museos del siglo XXI, convirtiéndose en lugar de conversación, encuentro e intercambio, de socialización y negociación de identidades, una puerta hacia la investigación y la inspiración de nuevas ideas, marcando un nuevo desafío para todos nosotros.

Convoco a disfrutar intelectual y estéticamente del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson y a posicionarlo como un referente de nuestro tiempo.

Propuesta de Lectura de *Escrito de Zulma Virginia Invernizzi*

I. Lectura Analítica

1. Tengan en cuenta el PRIMER PÁRRAFO y resuelvan:

1.1. Resalten la palabra que condensa el tema del párrafo.

1.2. ¿Qué implica una “nueva visión de museos”? ¿Qué temporalidad se le asigna a esta nueva mirada?

1.3. ¿Qué significa que los museos dejaron de ser “recintos sagrados”? ¿Qué postura involucra esta definición?

1.4. Expliquen qué significado tiene para ustedes entender al Museo como:

- espacio de encuentro

- servicio público

- medio de comunicación colectivo.

2. Relean el SEGUNDO y TERCER PÁRRAFO y respondan:

2.1. Enuncien la referencia del pronombre “esto” que inicia el párrafo.

2.2. ¿Cuál es el recorrido museológico que se propone? ¿Cómo se vincula este recorrido con la definición de museo del párrafo [1]?

2.3. ¿Cuál es el valor que le otorga la autora al recorrido propuesto? Subráyelo en el texto.

3. Tengan en cuenta el CUARTO Y QUINTO párrafo y resuelvan:

3.1. ¿Por qué la autora legitima la decisión del Gobernador sobre el espacio del Museo? ¿Qué cambio evidencia? ¿Qué valor se le otorga al Arte respecto al lugar cedido?

3.2. Subrayen la definición de Museo en cuanto a las funciones que este puede/ debe cumplir.

A continuación, les ofrecemos la lectura de *Construir un museo, tener un proyecto, de Virginia Agote (Directora Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson) para el Catálogo de MPBA | Franklin Rawson. La colección. Una mirada abarcadora del Arte Argentino*” Colección Permanente del MPBAFR

Construir un museo, tener un proyecto

[1] “El mejor estudio que de las bellas artes hice durante mi viaje a Europa, aquel curso práctico de un año consecutivo, pasando en reseña cien museos sucesivamente, me sugirió la idea de escribir a Procesa (...) para que tomando las precauciones imaginables (...) recolectase poco a poco los cuadros dispersos y formase la base de un museo de pintura.”, relata D. F. Sarmiento, en Recuerdos de Provincia. Y fue precisamente Sarmiento, junto a Benjamín Franklin Rawson -el pintor de hechos y personajes de su época-, quienes dieron impulso a la actividad artística en San Juan. Tiempo después, a partir de las celebraciones del Centenario, intelectuales y creadores locales, retomaron la idea de fundar un museo de bellas artes.

[2] En 1934, el Gobierno de la Provincia creó la Comisión Provincial de Bellas Artes, integrada por un grupo de artistas y difusores de la cultura que hicieron un enorme y desinteresado aporte a la cultura provincial. Dos años después, el 26 de noviembre de 1936, se inauguró el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, con sede en calle Rivadavia entre Salta y España. En 1941 se inauguró La Sala de Autores Argentinos Contemporáneos, con las doce primeras obras adquiridas mediante un subsidio nacional. Así, se inicia en la provincia una importante actividad cultural, con diferentes exposiciones pictóricas tanto clásicas como vanguardistas, generando en consecuencia un clima artístico excepcional con proyección en todo el país.

[3] En 1942, la Comisión de Bellas Artes -en un terreno situado en el Parque de Mayo- puso en marcha el proyecto de construcción del edificio del Museo. Pero, apenas dos años después, el Terremoto del 44, que destruyó gran parte de la ciudad de San Juan, marcó también el rumbo del museo de un modo inexorable: por un lado devastó su sede y produjo enormes daños en su colección y, por otro, lo privó de aquel espacio que se suponía definitivo, del que se había colocado la piedra fundamental solo un año antes. A pesar de todo, el Museo fue reubicado en una casa alquilada y, en 1955, fue trasladado a un sector de la Escuela Superior Sarmiento.

[4] En 1957 se creó la Dirección de Cultura Provincial y el Museo de Bellas Artes pasó estar bajo su dependencia; la Comisión perdió protagonismo y finalmente sus miembros presentaron la renuncia indeclinable. Entre los años 1978-1980 el Museo fue ubicado en el sótano del Auditorio Juan Victoria y, posteriormente, lo trasladaron al edificio de la Escuela Normal San Martín, donde funcionó hasta hace poco tiempo. Como puede verse, desde los inicios se realizaron múltiples e infructuosos esfuerzos para que el Museo tenga un espacio propio y definitivo, hasta estos días, en que el sueño de tantos, de todos, ya materializado, le permitirá por fin a la Institución cumplir de una buena vez y del mejor de todos los modos, con las funciones para las que fue creado.

[Un proyecto museístico](#)

[5] La historia de este Museo es el resultado de una sumatoria de voluntades que impulsaron un ambicioso objetivo: ofrecer a los ciudadanos una de las colecciones de pintura argentina más importante del país, y un museo a la altura de los mejores del mundo. Así, San Juan, se posiciona como protagonista en el circuito del arte nacional e internacional.

[6] Un museo es una institución permanente, no lucrativa, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica, y exhibe los testimonios materiales del hombre y su medio ambiente con propósitos de estudio, educación y deleite. Es un lugar de encuentro, de participación y discusión.

[7] Por lo demás, el Museo se concibe como el ágora contemporánea, como un espacio generador de nuevas propuestas. Por eso, cumplir con este magnífico reto implica definir la orientación de la Institución, los valores que guían su accionar y las prioridades que se decida impulsar.

[8] La disposición de construir un museo supone la existencia de un proyecto cultural definido. Esto es, una clara idea de comunicación, difusión y participación respecto de la ciudadanía.

[9] Así, el nuevo Franklin Rawson se presenta con cuatro líneas de acción claramente definidas:

[10] En primer lugar, la conservación y enriquecimiento, la exhibición y difusión de la colección patrimonial del Museo.

[11] En segundo lugar, el área destinada a exposiciones temporarias, cuya misión es convocar las mejores expresiones de la actividad artística contemporánea, y permitir el conocimiento de las nuevas tendencias en permanente ebullición.

[12] Luego, la difusión y promoción de la actividad plástica de los artistas sanjuaninos. Y, finalmente, la investigación, la proyección educativa.

[13] Hoy, como resultado de esta clara política cultural provincial, nos sumamos con orgullo y entrega al esfuerzo de muchos precursores que bregaron y aún bregan para cumplir el sueño de varias generaciones: la inauguración de la nueva sede del Museo de Bellas Artes de San Juan.

[14] A partir de ahora, entonces, tenemos un espacio de encuentro, de intercambio y libre accesibilidad, donde todos podrán sentirse parte y actuar en consecuencia.

[15] Nuestro deseo como institución es que la comunidad se apropie de este espacio y lo viva como propio.

[16] Estamos sembrando...

Propuesta de Lectura de *Construir un museo, tener un proyecto*

I. lectura Exploratoria

1. Tengan en cuenta los datos del contexto de producción del texto y completen la siguiente ficha:

Título del texto:

Autora:

Espacio de Publicación:

Soporte:

Fecha de Publicación:

2. A partir del título, digan qué asociación puede establecerse entre “Museo y Proyecto”. ¿Qué implica pensar al Museo como proyección?

II: Lectura Analítica

3. Relean el PRIMER PÁRRAFO y resuelvan:

3.1. Encierren entre corchetes la cita. Resalten los signos que les permiten identificarla y subrayen el autor de la misma.

3.2. ¿Por qué la autora decide comenzar con esta cita el texto? Expliciten qué aspectos resalta la autora al hacer uso de la misma.

4. Relean del [2] al [4] PÁRRAFO y resuelvan:

4.1. Recuadren los marcadores temporales y subrayen los hechos acontecidos.

4.2. Organicen la información en una LÍNEA DEL TIEMPO. Para ello, consignen los hechos relevantes en la construcción del Museo. Recuerden dar cuenta de fechas, hechos, instituciones y sujetos que intervinieron en la acción.

5. A partir del párrafo: *Un proyecto museístico.*

5.1. Relean el párrafo [5] y resalten cuál es el objetivo del Museo.

5.2. Tengan en cuenta el párrafo [6] y completen el siguiente cuadro atendiendo a la definición de Museo.

Término a Definir	Verbo	Rasgo Genérico	Rasgos Específicos

5.3. A partir el párrafo [7], expliquen la analogía entre ágora y museo. Para hacerlo, tengan en cuenta la definición de ágora de la RAE.

Ágora

Del gr. ἀγορά agorá.

1. f. En las antiguas ciudades griegas, plaza pública.

2. f. Asamblea celebrada en el ágora.

3. f. Lugar de reunión o discusión.

5.4. La autora considera que *La disposición de construir un museo supone la existencia de un proyecto cultural definido* y que esto involucra líneas de acción. Relean desde el párrafo [8] al [12] y:

a. Recuadren los marcadores/ conectores que las organiza.

b. Resalten cada una de las líneas de acción.

c. Completen el siguiente cuadro

Líneas de acción para la existencia de proyecto cultural definido			

5.5. En el párrafo [13], la autora establece una relación de causa – consecuencia. Encierren entre () la causa y entre [] la consecuencia.

5.6. Relean el párrafo [14] y digan

- a. ¿Qué significado temporal adquiere el conector “a partir de ahora”?
- b. Resalten cómo se concibe el Museo en su proyección.

5.7. A partir de los párrafo [15] y [16], la autora se involucra en la primera persona del plural. ¿Qué refiere cuando habla de *institución*? ¿Qué es lo que desea respecto a la comunidad? ¿Qué implica que *la comunidad se apropie de este espacio y lo viva como propio*?

A continuación, les ofrecemos la lectura de *Cómo pensar un Museo para el Siglo XXI*, de Fernando Farina (Director Fondo nacional de las Artes) para el Catálogo de MPBA | Franklin Rawson. La colección. Una mirada abarcadora del Arte Argentino” Colección Permanente del MPBAFR

Cómo pensar un Museo para el siglo XXI

[1] Este último objetivo es el que puede ubicar al museo en un lugar diferencial, ya que además de apuntar a las políticas de accesibilidad de acuerdo a los criterios museológicos más actuales, se compromete proponiéndose como lugar de encuentro e intercambio, de estudio y de generación de nuevas propuestas.

[2] Por eso, el análisis de estas cuestiones se constituyó en la principal motivación en el trabajo que se inició hace algunos años a partir de la posibilidad de contar con un nuevo edificio que estuviera a la altura de las más importantes instituciones internacionales.

[3] Es preciso destacar que la voluntad, la capacidad y la decisión política fueron fundamentales, ya que posibilitaron que además de contar con las instalaciones adecuadas para mostrar una de las mejores colecciones de arte de la Argentina, se comenzara a desarrollar un ambicioso proyecto que busca posicionar definitivamente a San Juan en el campo del arte y generar un diálogo artístico permanente con todo el país y el mundo.

[4] En este sentido se decidió trabajar las problemáticas locales, nacionales e internacionales, el cuidado del acervo, la proyección del patrimonio propio - a través del estudio y las políticas de exhibición que permitirán mostrar distintas claves para la interpretación del arte y la cultura-, y la promoción de nuevos artistas y tendencias. También se propuso continuar con la adquisición de obras contemporáneas, asumiendo el riesgo de lo que aún no está totalmente legitimado pero sabiendo que la historia da la razón a los emprendedores consustanciados con la problemáticas sociales.

[5] Así, en paralelo, el museo mostrará su colección histórica y hará muestras de arte contemporáneo, y justamente en esa doble reflexión acerca del pasado y el presente armará un programa para pensar el futuro, para proyectarse y ser partícipe de los cambios. Pero a su vez continuará cuestionándose sobre los propios supuestos en este camino lleno de interrogantes y - también respuestas- que es el arte.

[6] De allí, que el guión de la colección histórica de la primera exhibición inaugural no debe entenderse como la historia oficial sino como un relato, que pone en evidencia ciertos hechos a la vez que no da a ver otros, como cualquier narración que se deberá continuar con otras que den a luz nuevos aspectos, y rescate otros elementos y obras de similar importancia.

[7] Sólo quiero felicitar a quienes imaginaron, planearon y construyeron el museo y me sumo a este proyecto, convencido de que un equipo está trabajando en ofrecer lo mejor y que día a día está dispuesto a repetir su compromiso.

Propuesta de Lectura de *Cómo pensar un museo para el Siglo XXI*

I. lectura Exploratoria

1. Tengan en cuenta los datos del contexto de producción del texto y completen la siguiente ficha:

Título del texto:

Autora:

Espacio de Publicación:

Soporte:

Fecha de Publicación:

2. ¿Qué esconde la pregunta planteada como título. ¿Es siempre el mismo el concepto de Museo?

II: Lectura Analítica

3. Relean el PRIMER PÁRRAFO y resuelvan:

3.1. ¿A qué refiere la expresión *este último objetivo*?

3.2. ¿Qué implica ubicar al museo en un lugar diferencial?

3.3. El objetivo que plante el autor ¿coincide o difiere con los objetivos planteados en los textos anteriores? ¿en qué? ¿por qué sucede esto?

4. Relean el SEGUNDO PÁRRAFO y resuelvan:

4.1. Recuadren el conector POR ESO y digan qué tipo de relación establecen. Luego, ordenen las ideas en su sucesión lógica.

5. Relean el TERCER PÁRRAFO y respondan: ¿Quiénes toman la decisión de concretar este edificio, según el autor? ¿Coincide esta información con el texto de Zulma Virginia Invernizzi? ¿Por qué piensa usted que esto sucede?

6. Relean el CUARTO PÁRRAFO y respondan:

6.1. Digan qué decisión tomó el Museo para realizar su trabajo.

6.2. ¿Qué riesgo supone esta decisión? Expliquen a qué refiere con la legitimidad en el campo del arte.

6.3. Expliquen cómo se vincula esta decisión con el objetivo planteado por el autor al inicio del texto.

7. Relean el QUINTO PÁRRAFO y resuelvan:

7.1. ¿Qué propicia, según el autor, la idea de que haya una colección histórica y muestras de obras contemporáneas, al mismo tiempo, en el museo?

7.2. Esta propuesta, ¿qué problemática plantea respecto al concepto del Arte en relación al tiempo, la acción y las instituciones? Reflexión-acción: pasado, presente, futuro.

8. Relean el SEXTO PÁRRAFO e identifiquen la definición de guión. Establezcan una clara diferenciación entre los conceptos de relato e historia oficial.

A continuación, les ofrecemos la lectura de *El nuevo Edificio: conjunción de historia y apertura al futuro*, de Eduardo Peñafort (Académico Delegado de la Academia Nacional de Bellas Artes) para el Catálogo de MPBA | Franklin Rawson. La colección. Una mirada abarcadora del Arte Argentino” Colección Permanente del MPBAFR

El Nuevo Edificio: conjunción de historia y apertura de futuro

[1] El edificio, que desde ahora alberga la colección más importante de artes visuales de San Juan, constituye el triunfo de cuidados sin desalientos sobre vicisitudes que pusieron en riesgo su existencia en varias oportunidades. No es necesario contar aquí toda la historia del Museo pero sí recuperar momentos constitutivos, en los cuales se devela lo que caracteriza su continuidad.

[2] A mediados del siglo XIX, Sarmiento proyectó e instó a su hermana a que lo ayudara a reunir las obras de arte dispersas en casas e iglesias de San Juan con la finalidad formar la base de un museo de pinturas: haciendo convergir en este concepto propósitos estéticos, éticos y políticos para instruir y civilizar a la comunidad.

[3] También antes de la fundación se consolidó la noción de arte y colección públicos a partir de la urbanización de fines del siglo XIX y de la declaración de la Casa Natal como monumento nacional.

[4] Después de la creación, la estructura de sentimientos y la obra de los artistas locales acusan el efecto las obras adquiridas, en las que se transitó desde la tradición a la innovación, permitiendo que el arte en San Juan se incorporara a las grandes direcciones que se desarrollan en el país.

[5] Por último, durante años a cargo de olvidados pero no anónimos ciudadanos se defendió la unidad de la Colección, se repararon los daños y se recordó la necesidad de un local para albergarla. El Museo constituyó el centro de la vida artística pública, y a través de investigaciones, exposiciones fragmentarias y gestión para incrementar su patrimonio, la comunidad entrevió su importancia.

[6] El relato de la historia del Museo despeja su identidad, recupera momentos ya acontecidos, pero fundamentalmente abre futuros: ya que hace del presente una pregunta acerca de cómo prosigue la historia.

[7] Se afirma que lo constante de esta historia es el juego de recuperación y ruptura con el pasado, la voluntad de recomenzar. Como el futuro no está previsto ni en el pasado ni en el presente, la nueva institucionalización del Museo señala que es necesario, una vez más, elegir y construir. La identidad opera como el concepto práctico que patentiza los valores, pero también es el soporte para discutir un presupuesto que haga posible su conservación, exhibición y crecimiento.

[8] Hoy, el público del Museo está compuesto por sectores que trascienden los ilustrados de la década del 30, las imágenes invaden la sociedad y saber mirar forma parte de la alfabetización. La idea de experiencia

artística, más allá de los dictados del mercado, es compleja y en permanente mutación. En consonancia con ello, el edificio si bien conserva la posibilidad de un encuentro íntimo con la obra, genera enclaves para la concreción de procesos artísticos, el uso de materiales y tecnologías no convencionales, en fin ha dejado márgenes para que los lenguajes artísticos puedan desarrollarse a través de otros medios.

[9] La inauguración es una nueva ruptura, puesto que la Colección interpela a la comunidad desde un lugar -físico e imaginario- inédito y delega en ella la continuación de su historia. Deberes y derechos que se deben garantizar y también dar cuenta de su ejercicio.

Propuesta de Lectura de El Nuevo Edificio: conjunción de historia y apertura de futuro

I. lectura Exploratoria

1. Tengan en cuenta los datos del contexto de producción del texto y completen la siguiente ficha:

Título del texto:

Autora:

Espacio de Publicación:

Soporte:

Fecha de Publicación:

2. El título, ¿qué “nuevo edificio” refiere? ¿Cómo se vincula la historia con el futuro?

II: Lectura Analítica

3. Tengan en cuenta el PRIMER PÁRRAFO y digan:

3.1. ¿Por qué el autor considera que *el nuevo edificio* del museo representa el triunfo de los ciudadanos?

3.2. ¿Cuál es el propósito del texto? Resalten en el texto

4. Relean el SEGUNDO, TERCER, CUARTO y QUINTO PÁRRAFO y resuelvan:

4.1. ¿A qué personaje histórico retoma el autor? ¿En dónde ubica el inicio de la recopilación museológica de la Provincia? ¿Cómo se vincula esta referencia histórica con la cita que utiliza Agote para comenzar su texto?

4.2. ¿Qué noción de arte y de colección se ponen de manifiesto a fines del Siglo XIX?

4.3. ¿Qué hechos artísticos nombra el autor como hitos fundamentales en la historia museológica de la provincia?

4.4. Según el autor, ¿quiénes fueron los encargados de conservar el arte sanjuanino? ¿cómo los caracteriza? ¿por qué?

5. Relean el SEXTO Y SÉPTIMO PÁRRAFO y resuelvan:

5.1. ¿Cómo define el autor los conceptos del relato y de historia? ¿Qué vínculo guarda esta conceptualización con la propuesta por Fariña?

5.2. El autor focaliza en la identidad del museo. ¿Por qué, según este, *hacer del presente una pregunta acerca de cómo prosigue la historia*?

5.3. Expliquen por qué la historia del museo se presenta como un *juego de recuperación y ruptura con el pasado, la voluntad de recomenzar*.

6. Relean el OCTAVO PÁRRAFO y respondan:

6.1. ¿Cuál es el público del museo? ¿Qué definición de museo subyace en esta idea?

6.2. ¿Por qué saber mirar forma parte de la alfabetización? Para responder, reflexionen sobre procesos artísticos / lenguajes artísticos.

7. Relean el NOVENO PÁRRAFO y explique por qué *La inauguración es una nueva ruptura*. Ustedes, como público, como comunidad, ¿acuerdan con el autor?

ACTIVIDAD DE ESCRITURA

Luego del recorrer el itinerario *TERRITORIO*, a partir de las guías, les proponemos que escriban un texto donde se posicionen respecto a **QUÉ ES EL ARTE**. Para ello, reflexionen sobre las influencias que tienen las instituciones y las personas en dicha conceptualización.

Cuerpo

PERDER LA FORMA HUMANA

Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina

26 octubre, 2012 – 11 marzo, 2013 / Edificio Sabatini, Planta 3



Autores varios (pos-NN), *España, aparte de mí este cáliz*, 1992
Serigrafía sobre papel moneda, 15 x 7,4 cm (anverso)
Cortesía: Archivo Adolfo Cornejo, Lima (Perú)

La exposición *Perder la forma humana* plantea una imagen de los años ochenta en América Latina que establece un contrapunto entre los efectos arrasadores de la violencia sobre los cuerpos, y las experiencias radicales de libertad y transformación que impugnaron el orden represivo. Cuerpos destrozados /cuerpos mutantes. Entre el terror y la fiesta, los materiales reunidos muestran no sólo las secuelas atroces de la desaparición masiva y la masacre bajo regímenes dictatoriales, estados de sitio y guerras internas, sino también los impulsos colectivos por idear modos de vivir en continua revolución.

La exposición señala la aparición múltiple y simultánea de nuevos modos de hacer arte y política en diferentes puntos de América Latina durante los años ochenta. Se presentan los resultados de una investigación en curso impulsada por la Red Conceptualismos del Sur, que, en su primera fase, se ha focalizado en algunos episodios del Cono Sur, Brasil y Perú, con la inclusión de casos puntuales de México,

Colombia y Cuba. El lapso histórico considerado se inicia en 1973, año del golpe de Estado de Pinochet en Chile, y se extiende hasta 1994, cuando el Zapatismo inaugura un nuevo ciclo de protestas que refunda el activismo a nivel internacional. Ese período se corresponde con la consolidación del neoliberalismo como una nueva hegemonía, el ocaso de los socialismos reales y la crisis de la izquierda tradicional.

La exposición complejiza este panorama rescatando experiencias que plantearon formas de resistencia a través de soportes precarios como la serigrafía, la performance, el video, la acción poética, el teatro experimental y la arquitectura participativa. Estas prácticas se pueden agrupar en tres núcleos: las políticas visuales impulsadas por movimientos sociales como las Madres de Plaza de Mayo en Argentina y Mujeres por la Vida en Chile; las desobediencias sexuales, que incluyen experiencias de travestismo y corporalidades que impugnan la construcción tradicional de género; la escena *underground* que, a través de la música, la fiesta y la ética del "hazlo tú mismo", construyó micromunidades que permitieron recomponer los lazos sociales quebrados por el terror.

Todas estas experiencias llevaron a extraviar la forma humana, tensionando y deformando la concepción humanista de sujeto, y dieron lugar a nuevas subjetividades que pusieron en crisis las formas de existencia conocidas, transformando los modos de entender y hacer política.

Esta exposición es el resultado de un proyecto de investigación realizado por la Red Conceptualismo del Sur, iniciativa colectiva surgida en el 2007 que reúne a un conjunto de investigadores y artistas dispersos en distintas partes de América Latina y Europa y propone constituirse como una plataforma de pensamiento y acción común que incida sobre las relaciones contemporáneas entre arte y política.

FUENTE: <https://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/perder-forma-humana-imagen-sismica-anos-ochenta-america-latina>

Propuesta de Lectura de *Perder la Forma Humana*

A continuación les proponemos una serie de actividades para profundizar en la lectura del texto “*Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*”. Lean con atención cada una de las consignas. Resuelvan desarrollando respuestas coherentes, bien cohesionadas, con independencia y autonomía respecto de la pregunta.

I. Lectura Exploratoria

Realice una lectura global del texto para poder realizar las actividades de este apartado

1. Relacione los elementos paratextuales con el contenido del texto

a. Identifique los siguientes elementos paratextuales en el texto: título, subtítulo, imagen, epígrafe.

b. Marque con una [x] la opción correcta.

✓ El título:

- Sintetiza la temática del texto
- Intenta atrapar al lector

c. Tenga en cuenta el título y el subtítulo:

- ✓ Diga con qué hechos históricos identifica a América Latina en los años ochenta
- ✓ Revise el uso del adjetivo “sísmica” y diga qué relación guarda con el contexto.
- ✓ Diga, si a su modo de ver, en el período mencionado se observa un cambio en la percepción y el tratamiento de la imagen del cuerpo humano. Ejemplifique.

d. En la imagen que acompaña al texto se cita un poema del poeta peruano César Vallejo (1896- 1929).

- ✓ Diga a qué símbolo político hacen referencia los versos¹.
- ✓ Según su lectura ¿cuál es la problemática que se denuncia?

e. En la portada del folleto se presenta un breve texto en el que la idea de “perder la forma humana” se debate entre dos campos opuestos: las experiencias de violencia y las de libertad. Complete el siguiente cuadro comparativo especificando a qué campo corresponde cada uno de los casos mencionados.

Experiencias de Violencia	Experiencias de Libertad

2. Relacione el contenido del texto con las características del mismo.

a. Marque la opción correcta. ¿Para qué fue escrito el texto?

- ✓ Para convencer al lector
- ✓ Para entretener al lector
- ✓ Para informar al lector

b. ¿Cuál es la modalidad discursiva de este texto? Marque la opción correcta

- ✓ Argumentativa
- ✓ Expositiva

¹ “(...) ¡Cuidate, España, de tu propia España!
¡Cuidate de la hoz sin el martillo,
Cuidate del martillo sin la hoz! (...)”

- ✓ Conversacional
- ✓ Narrativa
- ✓ Literario

c. Caracterice al destinatario del texto.

II. Lectura Analítica

Realice una lectura profunda del texto para resolver las actividades de este apartado

3. Revise el [1] párrafo y resuelva:

3.1. De manera clara identifique *qué* []; *dónde* () y *cuándo* / / de la exposición.

3.2. En relación al lapso histórico que comprende la investigación:

a. Tenga en cuenta el cotexto² en el que se presentan los conceptos de activismo y hegemonía y elabore una breve definición de cada uno.

b. Parafraseé la siguiente expresión metafórica: “*El ocaso de los socialismos reales*”.

4. Relea el [2] párrafo y responda:

4.1. En este párrafo se utilizan la ejemplificación y la clasificación como recursos explicativos.

✓ Encierre entre [] el ejemplo. Subraye el concepto ejemplificado.

✓ Encierre entre () cada uno de los núcleos en que se agrupan las prácticas de resistencia – clasificación-

4.2. Explique la siguiente frase: “(…) *la escena underground que, a través de la música, la fiesta y la ética del “hazlo tú mismo”, construyeron microcomunidades que permitieron recomponer los lazos sociales quebrados por el terror.*”

4.3. Elabore una oración que sintetice el contenido del párrafo.

5. Revise el [3] párrafo y responda:

5.1. El humanismo propone una concepción del sujeto en equilibrio con su medio y orientada a lo trascendental (lo divino). Diga en qué medida se opone esta idea a la noción de “nuevas subjetividades” de las que habla el texto.

5.2. En este párrafo se presenta una estructuración de problema/ solución. Señale cada una de las partes.

² **Zapatismo:** movimiento armado de campesinos en Chiapas (México) basado en los ideales revolucionarios de Emiliano Zapata que luchaba por la redistribución de las riquezas y la repartición de las tierras en cooperativas agrarias.

Neoliberalismo: Tendencia política surgida en el ámbito de la economía. Sostiene que el mercado se debe regir por las leyes de oferta y demanda y que cualquier intervención del estado es una violación a las libertades naturales de la economía. En la práctica política implica privatización de servicios y borramiento del estado en la intervención por regular las leyes del mercado y los derechos del trabajador.

Un Siglo Breve – MACBA



Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Visita

Exposiciones y Actividades

Arte y Artistas

Aprender Investigando



Guerrilla Girls
(Grups d'artistes)
Do Women have to Be Naked to Get into the Met. Museum? 1989

ARTE Y ARTISTAS

Un siglo breve: Colección MACBA

Muestra permanente
11€ Entrada al museo

MACBA, Edificio Meier, planta 1
L-X-J-V: 11 a 19.30 h; S de 10 a 20 h; D y
festivos, de 10 a 15 h. M cerrado

Esta muestra presenta un **recorrido cronológico a través de la Colección MACBA desde 1929 hasta el presente.**

[1] En 1929 Barcelona acogió la Exposición Universal, para la que Mies van der Rohe diseñó el Pabellón Alemán o Pabellón Barcelona junto con Lilly Reich. Ese mismo año, por iniciativa de Josep Lluís Sert y Josep Torres i Clavé, se fundó el GATCPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). André Breton escribió el *Segundo manifiesto surrealista* y, en París, un grupo de artistas abstractos, liderados por Joaquín Torres-García y Michel Seuphor, fundó Cercle et Carré. También en 1929 se inauguró el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y Virginia Woolf publicó su ensayo feminista *Una habitación propia*. Este es el contexto cultural con el que se abre la nueva exposición, que incluye numerosas obras clave en varias salas dedicadas a décadas o momentos emblemáticos. Una muestra que, comisariada por el equipo del MACBA, presta especial atención a las representaciones y experiencias cambiantes del arte a lo largo de estas nueve décadas o «siglo breve».

[2] La presentación está concebida para **narrar la historia del arte moderno y contemporáneo** a través de las particulares perspectivas, políticas y temas que la Colección MACBA ha desarrollado desde su creación. Además, dicha historia se presenta específicamente **desde la perspectiva de Barcelona**, de modo que fechas como 1929 y los episodios que se muestran a continuación tienen su raíz en la ciudad.

[3] Sin ir más lejos el Pabellón Barcelona, un emblema del modernismo utópico internacional, fue el motivo de que los artistas de la Bauhaus Josef y Anni Albers visitaran la ciudad. En diálogo con la obra de los primeros artistas de la modernidad –Alexander Calder, Joaquín Torres-García y Alberto, entre otros– se analizan la transformación de Barcelona y su compromiso con la modernización.

[4] Las siguientes salas abordan la guerra civil española como una guerra también de imágenes y propaganda, así como la aparición, tras el conflicto, de una nueva generación de artistas que exploraron las tensiones de sus secuelas y de la dictadura mediante lenguajes divergentes de abstracción.

[5] Las revoluciones sociales y políticas que se produjeron en el ámbito internacional en la década de 1960 ocupan el espacio central del museo, con obras de artistas como Erró, Richard Hamilton, Herminio Molero, Ronald Nameth, Claes Oldenburg o Zush, entre otros. El pacifismo, el feminismo, el hippismo y otros movimientos sociales que preconizaban una forma de vida diferente tuvieron su expresión artística en el arte pop y la psicodelia. Mientras que el arte pop manifestaba su entusiasmo por el presente y se recreaba en la cotidianidad y el espectáculo, la psicodelia mostraba su rechazo de la realidad y proponía huir de ella modificando su percepción. Avanzada la década, el acid pop o shocker pop visibilizó un viraje que cuestionaba los valores morales del consumo y, mediante una mirada cínica y crítica, ponía en evidencia su deterioro.

[6] El impacto del feminismo desde los años setenta y, a partir de los ochenta, la política de identidad se explican mediante obras fundamentales como *Inflammatory Essays* (Ensayos inflamatorios), de Jenny Holzer, y las pinturas icónicas de Jean-Michel Basquiat *King Zulu* (Rey zulú, 1986) y *Self Portrait* (Autorretrato, 1986). Los años noventa se presentan como un tiempo de exploración de los temas de la memoria y los vestigios a través del cuerpo ausente, con imponentes obras escultóricas e instalaciones de figuras como Christian Boltanski.

[7] Las últimas salas nos devuelven al presente con los retos de la humanidad en la era de la globalización, el sistema capitalista, las relaciones desiguales de poder y el modo en que los artistas han tratado los problemas de la economía global. Algunos ejemplos son la serie *Connexions globals* (Conexiones globales, 2007) de David Goldblatt, que aborda las distintas actividades del puerto y el aeropuerto de Barcelona, y *Mar Negro* (2013) de Carlos Aires, una pieza elaborada con maderas procedentes de restos de embarcaciones ilegales de migrantes.

[8] Así pues, las historias de la ciudad, su pasado y su presente, se entrelazan con los desarrollos significativos de la historia del arte moderno y contemporáneo. Aunque el objeto de esta nueva presentación de la Colección MACBA es mostrar sus obras más destacadas junto a otras menos conocidas, el conjunto pone de manifiesto la singularidad de la colección y facilita una visión crítica y no hegemónica del arte moderno y del proyecto de modernidad. Con el tiempo y en diferentes momentos, se llevan a cabo modificaciones de mayor o menor envergadura en las obras expuestas, que cambian para ofrecer una presentación dinámica y plural.

Comisariado por: Equipo curatorial MACBA

Propuesta de Lectura de *Un Siglo Breve*

En este examen le proponemos la lectura de la entrada del blog MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), titulada **Un siglo breve: Colección MACBA**, recuperado de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/muestra-permanente> [fecha de consulta: febrero 2020].

Lectura Exploratoria

1. Atienda a los datos del contexto de producción del texto y resuelva:

1.1. Identifique, en el texto, los siguientes elementos paratextuales e identifique cuál de las siguientes funciones desempeña cada uno.

✓ **Elementos paratextuales:** título, sección, copete, imagen, epígrafe

✓ **Funciones:** enunciar el tema del texto, atrapar al lector, sintetizar el contenido del texto, representa –de manera gráfica- parte de la información contenida en el artículo, explicar/aclarar la imagen, nombra el conjunto al que pertenece el artículo.

1.2. Complete la siguiente ficha:

- Título del artículo:

- Autor:

- Espacio de publicación:

- Soporte:

2. A partir de una lectura global y atendiendo a los datos del contexto, responda:

2.1. Marque con una X la respuesta correcta, en cada ítem.

a. ¿Qué propósito comunicativo persigue el texto leído?

- Persuadir

- Informar

- Dar instrucciones

b. ¿Qué modalidad discursiva predomina?

- Explicativa

- Argumentativa

- Descriptiva

c. ¿A qué género discursivo pertenece?

- Científico

- Periodístico

- Divulgación Científica

3. Revise la imagen³ y el epígrafe y explique qué problemática denuncia la obra y qué herramienta utiliza el colectivo artístico para hacerlo. **Para resolver este ejercicio se recomienda leer pie de página.**

Lectura Analítica

4. **Relea el párrafo [1] y [2]** y resuelva:

4.1. En el párrafo [1], se presenta el contexto cultural que da inicio a la época que comprende la muestra:

A. Encierre entre [] cada uno de los hechos culturales que acontecen en 1929.

B. Diga por qué cree 1929 es el año que marca el inicio de “Un Siglo Breve”.

4.2. Identifique, en ese bloque, los siguientes datos:

a. Período temporal que comprende la muestra ()

d. Propósito/ Propuesta de la muestra

b. Criterio de orden de las obras //

e. Perspectiva que adopta

c. Organismo a cargo { }

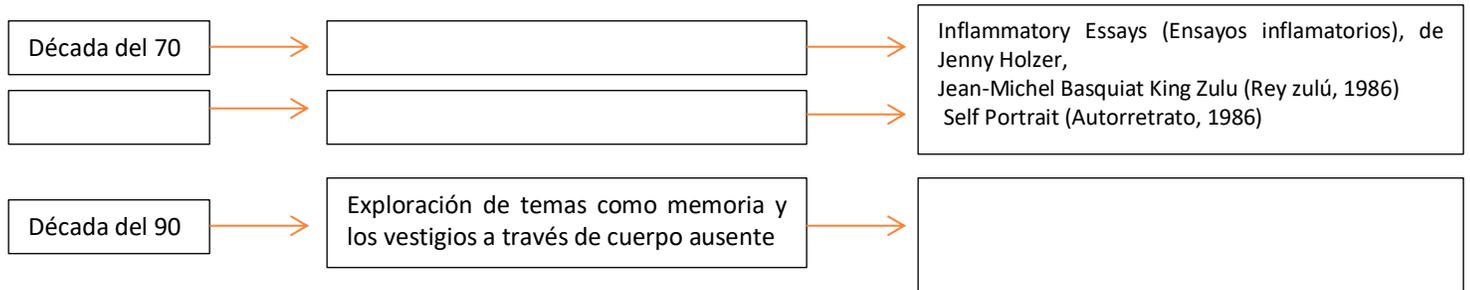
4.3. Enuncie en una oración el tema de los párrafos.

5. **Relea el párrafo [3]** y responda:

³En 1989, las Guerrilla Girls realizaron una de sus piezas comunicativas más emblemáticas. Se trata de un cartel con la pregunta «¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan Museum? Menos de un 5% de los artistas de las secciones de arte moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos» sobre la imagen de una mujer desnuda con una máscara de gorila en la cara. La imagen remite al conocido cuadro de Jean-Auguste-Dominique Ingres titulado La Grande Odalisque (1814), que se encuentra en el Musée du Louvre, en París. La máscara de gorila es el objeto con el que este grupo de mujeres artistas y activistas feministas se presenta siempre en público. Obra gráfica (ediciones), 27,3 x 71,1 cm.

- 5.1. Subraye una expresión que funcione como sinónimo de *Pabellón Barcelona*
- 5.2. Diga cuál es el eje de trabajo de las obras que comprende el Pabellón Barcelona.
- 5.3. Enuncie en una oración el tema del párrafo
6. **Relea el párrafo [4]** y diga desde qué punto de vista se aborda y se trabaja la Guerra Civil Española en la muestra.
7. **Relea el párrafo [5]** y responda:
 - 7.1. Resalte los hipónimos que pueden incluirse en la expresión *movimientos sociales*
 - 7.2. Proponga una frase que englobe los términos: *arte pop, psicodelia, acid pop.*
 - 7.3. Elabore una **definición de acid pop** que responda a la estructura prototípica
8. **Relea el párrafo [6]** y resuelva:
 - 8.1. ¿Qué recurso explicativo se utiliza en este párrafo? Marque con una X la respuesta correcta:

- Definición	- Comparación	- Narración
--------------	---------------	-------------
 - 8.2. Complete el siguiente cuadro con la información presente en el texto:



9. **Relea el párrafo [7]** y responda:
 - 9.1. Recuadre los ejes que abordan las obras expuestas en “las últimas salas”.
 - 9.2. Diga qué recurso explicativo es utilizado en este párrafo. Luego, enciérrelo entre []
10. **Relea el último párrafo** y resuelva:
 - 10.1. Explique a qué se refiere el artículo con la expresión “*las historias de la ciudad, su pasado y su presente, se entrelazan con los desarrollos significativos de la historia del arte moderno y contemporáneo*”.
 - 10.2. Marque con una X la función del conector Aunque:
 - Introduce una idea que es causa de la idea posterior
 - Introduce una idea que es consecuencia de la idea posterior
 - Introduce una idea que se opone a la idea posterior
 - Introduce una idea que fundamente la idea posterior
 - 10.3. Indique a qué refiere cada uno de los pronombres resaltados en negrita.

*“el objeto de esta nueva presentación de la Colección MACBA es mostrar **sus** obras más destacadas junto a **otras** menos conocidas”*

Luego de la lectura:

11. A continuación le presentamos, desordenadas, algunas ideas del texto. Organícelas y construya un esquema numérico de contenido que dé cuenta de la jerarquía de las ideas del texto. Origen, características y propósito de la Colección Macba.
 - Análisis de la transformación de la ciudad y su compromiso por la modernización en el Pabellón Barcelona
 - Arte Pop, Psicodelia y Acid Poc como expresiones artísticas de diversos movimientos sociales propios de la década de 1960
 - Criterios de ordenamiento las obras.

- El arte en épocas de globalización
- Exploración artística de la Guerra Civil Española mediante lenguajes divergentes
- Feminismo, identidad, memoria y cuerpo ausente en el arte durante los años 70, 80 y 90
- Hechos culturales que marcan el inicio temporal de la exposición

Intervenciones críticas

Otras representaciones, otras prácticas.



Ilustración 1 La muestra "Mujeres, cuerpos, luchas" tematiza sobre experiencias de cuerpos de mujeres que desbordan los modelos patriarcales. Imagen: gentileza de las artistas.

CIENCIA Y
TECNOLOGÍA

ESPECIAL PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS

UNIVERSIDAD

Natalia Encinas,
Incihusa-Conicet

Publicado el 14 de
agosto de 2017

[1] En el campo de las artes visuales –generalmente en sus márgenes– es posible identificar ciertas prácticas y representaciones que se caracterizan por problematizar los roles tradicionales vinculados con el género y tensar algunas de las imágenes dominantes a través de las cuales hemos sido históricamente representadas las mujeres. Se trata de representaciones “otras”, heréticas, llevadas a cabo mayormente por mujeres. Dichas manifestaciones son heterogéneas y adquieren sus singularidades en función de los contextos y multiplicidad de experiencias desde los que son producidas.

[2] Las mismas pueden pensarse, en términos de Griselda Pollock, en relación con las intervenciones feministas (tanto de investigadoras como de artistas) en el campo de las artes visuales. Los aportes de las teóricas feministas en este campo han sido relevantes, no sólo para denunciar las exclusiones y parcialidades del canon occidental modernista del arte, sino, fundamentalmente, para problematizar en torno a los regímenes de representación, sobre la neutralización del punto de vista masculino en el arte y sobre el concepto de subjetividad que subyace a las concepciones dominantes en la disciplina.

En clave local

[3] Así como en otras geografías, el campo del arte contemporáneo en Mendoza ha sido intervenido por algunas producciones que proponen representaciones que no se ajustan –o impugnan– los modelos patriarcales o el mandato heteronormativo, que reflexionan sobre las múltiples y diversas maneras de ser mujeres y problematizan en torno a las construcciones y desigualdades de género. También, por ciertas producciones estéticas más cercanas al activismo y en las que subyace la intención de que la visibilidad de estas acciones desborde el ámbito específico de la cultura para impactar en cambios sociales más amplios.

[4] En el campo actual del arte local encontramos diversas prácticas que se inscriben en esta tradición crítica. No es la intención de este texto realizar un recorrido exhaustivo por esas producciones sino dar cuenta (a modo de punta de un ovillo desde el cual empezar a tirar) de la presencia de algunas manifestaciones estéticas que, desde las brechas del sistema del arte –o incluso bordeando sus márgenes– producen representaciones que proponen despertar la mirada y desafiar la cultura patriarcal.

[5] La artista Maru Paganini aborda, mediante collages digitales y –no convencionales– esculturas, distintas temáticas ligadas a la lucha feminista. Podemos también pensar en esta clave algunas ilustraciones de Mariana Baizán. Una muestra es su último trabajo: una obra-objeto, el libro *Libertarias, mujeres que dejan huella*, donde recupera del velo de la historia oficial a mujeres que participaron de las luchas por la independencia.



Ilustración 2 En el libro "Libertarias", Mariana Baizán propone ilustraciones que desafían el canon, tanto de la historia como del arte. Imagen: gentileza de la artista.

[6] Además, algunas exposiciones colectivas han abordado recientemente temáticas desde una perspectiva de género. Un ejemplo es la muestra "Mujeres, cuerpos, luchas", que, en ocasión de la conmemoración del 8 de marzo, se expuso en la UNCUYO, organizada por el Instituto de Estudios de Género y Estudios de las Mujeres (Idegem). Allí, las artistas Verónica Aguirre, Carolina Eva Martínez y Marta Paz visibilizaron a mujeres en lucha y desanduvieron, desde la representación, lugares de dominancia en relación con los cuerpos de las mujeres (ver foto principal).

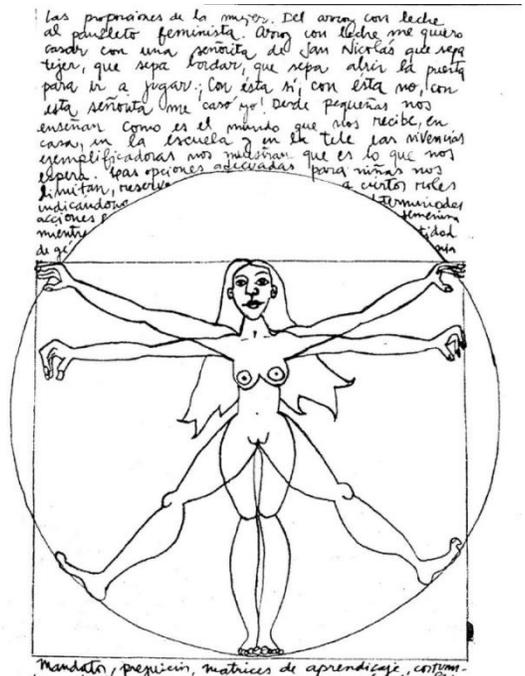
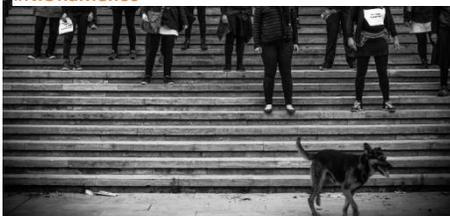


Ilustración 3 Maru Paganini aborda en su obra temática como el derecho al aborto, mandatos de género y violencias contra las mujeres. Imagen: gentileza de la artista.

[7] En otro orden, ligadas estrechamente al activismo artístico y desde los bordes del campo del arte, cabe mencionar las intervenciones



Ilustración 4 Intervención en marcha #NiUnaMenos



estético-políticas que han tenido lugar en las últimas marchas del movimiento de mujeres y feminista. Dichas intervenciones, impulsadas por feministas autoconvocadas, realizadas en el espacio público y de las que participan algunas artistas, pero también muchas no artistas, han visibilizado desde lo performático consignas del movimiento de mujeres y feministas.

[8] Las producciones de las que aquí damos cuenta constituyen tan sólo una acotada muestra de manifestaciones estéticas que, por sus singularidades, es posible hilvanar con las luchas feministas. Dichas prácticas transitan generalmente por circuitos alternativos, no hegemónicos, del campo artístico local; muchas recorren –disruptivas– las redes sociales o eligen, incluso, el espacio público para manifestarse.

[9] Es posible identificar en ellas, en su diversidad, un gesto de resistencia inscrito en una batalla estética que es, a la vez, política. Podemos, por ello, leer a estas prácticas como un acto de rebeldía, una apuesta estético-política desde las que se desafían las tramas de poder, de dominación ideológica y cultural, y se producen alternativas de sentido.

ciencia especial prácticas artísticas incihusa conicet natalia encinas género intervenciones feministas movimiento de mujeres

Propuesta de Lectura de *Intervenciones Críticas. Otras representaciones, otras prácticas.*

A continuación, les proponemos una serie de actividades sobre el texto "**Intervenciones críticas. Otras representaciones, otras prácticas**", de Natalia Encianan, Incihusa-Conicet, publicado el 14 de agosto de 2017 en Blog de Sistema de Medios de la Universidad Nacional de Cuyo. Recuperado de <https://www.universidad.com.ar/otras-representaciones-otras-practicas> [fecha de consulta: febrero 2022].

Lectura Exploratoria

12. Identifique los elementos paratextuales y complete los siguientes datos del contexto de producción del texto.

- Título del artículo: - Autor:
- Espacio de publicación: - Soporte:

13. Tenga en cuenta el título del artículo y seleccione la opción correcta. ¿Qué relación de significado se establece entre los términos "intervenciones, representaciones, y prácticas"?

- Relación de hiperonimia
- Relación de hiponimia
- Relación de sinonimia

14. A partir del título, explique por qué las intervenciones críticas son consideradas como "otras representaciones", "otras prácticas". ¿A qué otro tipo de intervenciones/ representaciones/ prácticas se oponen?

15. ¿Qué relación se establece entre el título y las imágenes que aparecen en el texto? Seleccione la opción adecuada

- Las imágenes ejemplifican las intervenciones críticas nombradas en el título
- Las imágenes definen las intervenciones críticas nombradas en el título
- Las imágenes explican, mediante gráficos, los tipos de intervenciones críticas nombradas en el título

16. A partir de una lectura global y atendiendo a los datos del contexto, responda:

16.1. Marque con una X la respuesta correcta, en cada ítem.

d. ¿Qué propósito comunicativo persigue el texto leído?

- Persuadir - Informar - Dar instrucciones

e. ¿Qué modalidad discursiva predomina?

- Explicativa - Argumentativa - Descriptiva

c. ¿A qué género discursivo pertenece el artículo?

- Científico - Divulgación Científica - Periodístico

Lectura Analítica

17. **Relea los párrafos [1] y [2] y resuelva:**

17.1. En el párrafo [1], se determina el campo científico en el que se enmarca el texto. Seleccione la frase que le permite identificar dicho campo.

- Representaciones "otras" heréticas, llevada a cabo por mujeres.
- En el campo de las artes visuales - generalmente en sus márgenes-
- Multiplicidad de experiencias desde las que son producidas

17.2. Teniendo en cuenta la información del párrafo [1], elabore la definición de REPRESENTACIONES OTRAS respetando la estructura básica: TÉRMINO A DEFINIR+VERBO+RASGO GENÉRICO+RASGO ESPECÍFICO.

17.3. ¿A qué/quién refiere la expresión "las mismas" que inicia el párrafo [2]? Seleccione la opción correcta

- Artes visuales - Multiplicidad de experiencia

- Singularidades
- Representaciones otras

17.4. Revise el [2] párrafo y explique por qué los aportes de las teóricas feministas son relevantes en el campo de las artes visuales

18. Relea los párrafos [3] y [4] y responda:

18.1. Evalúe como Falsas o Verdaderas las siguientes afirmaciones sobre las producciones que intervinieron en el campo del arte contemporáneo de Mendoza.

AFIRMACIONES	V	F
Estas representaciones se ajustan, ideológicamente, a los modelos patriarcales y mandatos heteronormativos		
Estas representaciones proponen una reflexión sobre la multiplicidad del "ser mujer"		
Estas representaciones cuestionan las construcciones y desigualdades de género		
Estas representaciones se circunscriben sólo al ámbito artístico, negando cualquier activismo e impacto en cambios sociales más amplios		

18.2. En el [4] párrafo, la autora enuncia el propósito del artículo. Explique la expresión "algunas manifestaciones estéticas que, desde las brechas del sistema del arte- o incluso bordeando sus márgenes- producen representaciones que proponen despertar la mirada y desafiar la cultura patriarcal".

18.3. Enuncie en una oración el tema del párrafo.

19. Relea los párrafos [5], [6] y [7] y resuelva:

19.1. Marque la opción correcta. En estos párrafos, la autora...

- Define el concepto de "Intervenciones otras"
- Clasifica experiencias artísticas como "Intervenciones otras" en Mendoza
- Compara diversas "intervenciones otras" del territorio mendocino

19.2. En el párrafo [5], resalte en el texto los hipónimos que pueden incluirse bajo el hiperónimo: "formas de expresión".

19.3. En el [6] párrafo, la autora ejemplifica un concepto. ¿Cuál? Seleccione la opción correcta

- Exposiciones colectivas
- Perspectiva de género
- Mujeres en lucha

19.4. A partir del [7] párrafo, diga por qué la autora afirma que las intervenciones estético-políticas de las últimas marchas de mujeres y feministas provienen de los bordes del campo del arte.

20. Relea los párrafos [8] y [9] y responda:

20.1. La autora considera que estas intervenciones "otras" son un gesto de resistencia. Justifique dicha afirmación.

Luego de la lectura:

21. Seleccione un artículo trabajado en el Módulo "Comprensión y Producción" con el que pueda dialogar el texto leído (relación de intertextualidad). Explique cómo se relacionan. ¿Qué puntos comparten?
 Extensión: entre 100 y 150 palabras.

Herramientas para leer lo que leemos

El texto

Desde el módulo de Comprensión y Producción, se toma la palabra de Bronckart para definir a texto. El autor considera que *“La noción de texto se aplicará a toda producción verbal oral o escrita que vehiculiza un mensaje lingüísticamente organizado y que tiende a producir sobre su destinatario un efecto de coherencia”*. P. 74 (traducción nuestra). *El texto como producto empírico.* J.-P. Bronckart, 1997. *Activité langagière, textes et discours*, Paris-Lausanne: Delachaux et Niestlé.

Es decir, el texto es una manifestación verbal – que se construye mediante el uso de una lengua-, manifestación única e irrepetible que un enunciador – hablante o escritor- organiza un mensaje. Y lo organiza como un conjunto de enunciados que deben guardar entre sí coherencia y cohesión, además de otras propiedades textuales como la adecuación.

Propiedades Textuales⁴

Adecuación

La adecuación es la propiedad textual por la que el **texto** se adapta al contexto discursivo. Es decir, el texto se amolda a los interlocutores, a sus **intenciones comunicativas**, al canal de producción y recepción, etc., parámetros todos ellos que definen los **registros**. Por tanto, un texto es adecuado si la elección lingüística efectuada es apropiada a la situación comunicativa.

Intencionalidad

Se refiere a la meta, objetivo o fin que presente un texto al momento de ser producido: para qué el autor escribe o emite un mensaje. La intencionalidad puede ser: informar, apelar, convencer, expresar un sentimiento, provocar belleza a partir del lenguaje, dar instrucciones, etc.

Intertextualidad

El concepto de intertextualidad refiere a una propiedad constitutiva de los textos y a un conjunto de relaciones explícitas e implícitas que un texto mantiene con otros textos.

La intertextualidad involucra diversos tipos de relaciones: la presencia de un texto en otro texto (uso de citas, alusiones), la relación de comentarios de un texto respecto a otro, la vinculación de un texto con las diversas clases a las que pertenece, la operación por la que un texto (hipotexto) se incorpora a uno anterior (hipertexto) a través de la imitación, la parodia.

 Proponga una relación intertextual entre el texto leído con otros textos seleccionados en el material.

Coherencia

Se entiende por coherencia la propiedad del texto que permite al receptor percibirlo como una unidad. Para que esto suceda, todas las partes del texto deben apuntar a un mismo tema; asimismo, el texto debe progresar temáticamente, es decir no puede repetir indefinidamente lo mismo o se volvería incoherente.

Cohesión

Para entender la propiedad de cohesión es necesario revisar la etimología de texto. Texto proviene de “textum”, es decir, tejido, porque cuando producimos un texto oral o escrito vamos tejiendo con palabras, con oraciones una unidad mayor. No solo es importante que todas las oraciones apunten a un tema común, deben existir, además, conexiones que nos permitan enlazar las ideas, estas conexiones son los recursos cohesivos. Por eso la cohesión aparece como la existencia de relaciones entre los componentes del texto, lo que lo aglutina como unidad.

⁴ Fuentes:

Lengua castellana y Literatura- ESO. Disponible en: <http://blocs.xtec.cat/batcast1/2013/11/17/propiedades-textuales>
Documento de cátedra: Comprensión y Producción I. Departamento de Letras. FFHA. UNSJ.

Recursos cohesivos⁵

1. Sinonimia

Se produce cuando se sustituye o se reemplaza una palabra o expresión por otra equivalente que se refiere a la misma entidad o tema. Sinonimia es la relación que se da entre dos signos lingüísticos que se utilizan para hacer referencia a la misma entidad.

✎ En el texto *Tres artistas claves del siglo XX*, las expresiones **obra y producción** funcionan como sinónimos dentro de un contexto determinado.

*“La muestra madrileña presenta tanto su **obra** puramente pictórica y escultórica como toda la **producción** en la que el arte ejerce una función gracias a la combinación con diseño”* [último párrafo]

2. Hiperonimia e hiponimia

También es útil distinguir la relación de significados que llamaremos “hiponimia”, o “inclusión de significados”, lo cual puede describirse en términos de género y diferencia específica: el término más específico es hipónimo del más general, al que llamamos hiperónimo o supraordinario. Es decir, los hipónimos son palabras referidas a elementos que conforman un conjunto que es nombrado por un hiperónimo; hay entre ellos una relación de incluyente- incluidos.

✎ Veamos el siguiente ejemplo extraído del texto analizado anteriormente:

*“Los **núcleos obsesivos** en que está tematizada la exposición son **la melancolía, la muerte, el pánico, la mujer, el melodrama, el amor, los nocturnos, el vitalismo** y, en la última sala, **los desnudos**.”*

En este caso, “núcleos obsesivos” (hiperónimo) agrupa e incluye a un conjunto de temáticas artísticas (melancolía, mujer, muerte, pánico, etc.). Estas funcionan como hipónimos.

3. Nominalización

Una nominalización consiste en convertir un verbo en un sustantivo abstracto. De ésta forma, se designa, no un objeto concreto, que es la finalidad de un sustantivo, sino un proceso de abstracción.

4. Elipsis

Se trata de la omisión de palabras o frases que el lector puede reponer sin inconvenientes y que permite, a su vez, evitar la repetición innecesaria de un término. El sujeto tácito y el predicado no verbal son los modos más comunes de la elipsis.

✎ El primer párrafo de texto trabajado presenta una elipsis del núcleo del sujeto

“La exposición de Edvard Munch (1863-1944) se presenta en el Museo Thyssen. La (?) de Vassily Kandinsky (1866-1944), (?) en el Centro Cibeles y la (?) de Max Bill (1908-1994), (?) en la Fundación March”

5. Referencia (Deixis)

Podemos recurrir al uso de pronombres, adverbios pronominales, adjetivos pronominales para referirnos a algo o alguien ya mencionado en el texto.

✎ Por ejemplo: *“A fines del siglo XIX Munch se autoexilia de Noruega, para vivir durante veinte años entre Francia y Alemania. Cuando vuelve a **su** país natal, en 1909, comienza una serie de obras de tipo vitalista (...)”*

El pronombre es una clase de palabra que requiere que busquemos la información a la que hace referencia en otra parte del texto o fuera del mismo. Algunos ejemplos: yo, tú, él, nosotros, ese, este, aquel, sus, mis, las, los.

6. Marcadores discursivos

Entre los elementos de un texto hay algunos enlaces que conectan una frase con otra, señalándonos de qué manera se debe entender lo que está a continuación, en relación con lo que le precede. Las palabras que tienen como función marcar relaciones entre las oraciones de un texto se denominan ‘marcadores textuales o discursivos’.

⁵ Fuentes:

Collado, A. y Jiménez de Martín, A. *Capítulo 4: Usar la gramática para leer y escribir*. Comprensión y Producción de Textos. Curso de ingreso. FFHyA. UNSJ.

Documento de cátedra: Comprensión y Producción I. Departamento de Letras. FFHA. UNSJ.

Conectores del discurso



Sirven para...

ORDENAR EL DISCURSO

Antes de nada
En primer lugar
En segundo lugar
En último lugar
Por un lado/otro lado
Por último
Para empezar
A continuación
Primero/después/luego
Finalmente
Para terminar

INTRODUCIR UN TEMA

En cuanto a
Con relación a
Con respecto a
Por otra parte
En relación con
Por lo que se refiere a
Acercas de

AÑADIR IDEAS

Además
Asimismo
También
Igualmente
Al mismo tiempo
Por otro lado
Por otra parte
Así pues

ACLARAR O EXPLICAR

Es decir
O sea
Esto es
En efecto
Conviene subrayar
Dicho de otra manera
En otras palabras
Con esto quiero decir

EJEMPLIFICAR

Por ejemplo
Concretamente
En concreto
En particular
Pongamos por caso

INTRODUCIR UNA OPINIÓN PERSONAL

Para mí
En mi opinión
Yo creo que
A mi entender/parecer
A mi juicio
Según mi punto de vista
Personalmente
Considero que

INDICAR HIPÓTESIS

Es posible
Es probable
Probablemente
Posiblemente
A lo mejor
Quizá(s)
Tal vez

INDICAR OPOSICIÓN O CONTRASTE

Pero
Por el contrario
Aunque
Sin embargo
A pesar de
No obstante
En cambio
Al contrario

INDICAR CONSECUENCIA

Por esto
Por tanto
En consecuencia
Por consiguiente
Como resultado
Por lo cual
De modo/manera que
De ahí que

INDICAR CAUSA

Porque
Ya que
Como
Puesto/dado que
A causa de
Debido a
Visto que

RESUMIR

En resumen
En pocas palabras
Para resumir
En suma
Globalmente
En definitiva

CONCLUIR O TERMINAR

En conclusión
Para finalizar
Para terminar
Para concluir
Por último
En definitiva
En resumen

Textos en Ámbito Académico: entre la Exposición y la Argumentación⁶

Las prácticas de lectura en la Universidad tienen una especificidad que las diferencia de las que se realizan en otros ámbitos, por los textos que se leen, por los saberes previos que suponen, por los soportes materiales que predominan en la circulación de los textos a ser leídos, por la presencia de la institución académica mediadora de la práctica lectora, y por la finalidad de la lectura.

¿Qué textos se leen en la Universidad?

- Los textos de circulación académica suelen estar vinculados al quehacer científico, ser muy variados, heterogéneos pero, casi todos, de un alto grado de complejidad que pueden deberse a diversas razones: a los conocimientos previos que demandan, a la presencia de citas, o, por ejemplo y entre muchas otras razones, a la construcción de complejas redes conceptuales cuya interpretación requiere, justamente, que se las lea en redes, en sistema.
- Pero si hay algo que tienen en común gran parte de las lecturas que se realizan en este ámbito: las lecturas que pautan la universidad obligan a dar cuenta de que se ha leído, para demostrar que se ha adquirido un saber. Lo que no se puede obviar es la pauta orientada a que los alumnos conozcan con precisión distintos sistemas conceptuales y los relacione con las condiciones socio-históricas en las que fueron pensados; establezcan relaciones entre sistemas de ideas o entre las conceptualizaciones que estos sistemas generan

La Exposición y la Argumentación: dos polos del mismo continuum

Los textos son objetos complejos. Poseen una dimensión enunciativa, por la cual, en función de la situación comunicativa para la que fueron previstos, presentan un modo particular de construcción del enunciador, del referente y del enunciatario, y responden a características genéricas vinculadas con prácticas discursivas histórica y socialmente determinadas.

Pero además, y también a raíz de la finalidad que poseen, los textos presentan características composicionales que remiten a formas prototípicas de organización. Se trata de las llamadas secuencias textuales, que son: la narrativa, la descriptiva, la expositivo-explicativa, la dialogal, la argumentativa y la instruccional.

En los géneros académicos hay un notable predominio de las secuencias expositivo explicativa y de la argumentativa. Como veremos, la explicación y la argumentación son dos polos de un mismo continuum discursivo.

Los géneros discursivos se reconocen no sólo por su relación con determinadas prácticas sociales, su carácter oral o escrito, su formato o su "paratexto", sino también por el predominio que en cada uno de ellos tiene una u otra secuencia.

Por ejemplo, en géneros como la entrada de enciclopedia o en los manuales escolares, predominan las secuencias descriptivas y explicativas. En cambio, en la nota de opinión periodística o en el ensayo, las secuencias argumentativas son predominantes. Las demás secuencias que aparecen en estos géneros dependen o están dominadas por las anteriores: puede incluirse una narración en el desarrollo de la explicación de un hecho o una descripción en una argumentación.

Muchos de los géneros discursivos que circulan en el medio educativo se integran en el primer tipo, el expositivo-explicativo: clases, exposiciones orales, manuales de diferentes ciencias, informes de experiencia, etc. En cambio, en el ámbito periodístico, jurídico y político hay presencia masiva de textos argumentativos: discursos ante el parlamento, intervenciones en debates, discursos conmemorativos, notas editoriales, acusación o defensa en un juicio, ensayos. Es así como suelen explicarse las propiedades de la luz o la intensidad de un sismo, mientras que las diferentes tesis sobre la legalización del aborto o sobre los rumbos que ha de tomar una política económica son generalmente objeto de discursos argumentativos.

Pese a sus diferencias, tanto los géneros expositivos como los argumentativos se caracterizan por desarrollar una exposición razonada de un tema o de la solución a un problema, o bien por fundamentar una opinión. Este despliegue discursivo del razonamiento constituye el entramado común a ambos tipos. Por eso, más

⁶ Referencia Bibliográfica: Narvaja de Arnoux, Di Stefano y Pereira (2004). *La lectura y la escritura en la universidad*. Editorial Universitaria de Buenos Aires

allá de su pertenencia genérica, los discursos razonados considerados individualmente pueden tender al polo expositivo-explicativo o hacia el argumentativo.

Discurso expositivo - explicativo

Los discursos que pueden incluirse en el extremo del polo expositivo-explicativo se presentan como la exposición de un saber construido en otro lado, legitimado ya socialmente.

O bien se presentan como saber —teórico o cuasi teórico— referido al ámbito de los hechos o acontecimientos que asume la forma de un juicio constataivo de observador".

Aunque algunos de estos textos puedan estar escritos en primera persona del singular, todos tienden a borrar las huellas del sujeto enunciador (las marcas valorativas, afectivas o apreciativas) e instaurar una distancia que genere el efecto de objetividad.

Otros textos emplean la primera persona del plural para generar efectos similares. Se trata de un uso del "nosotros" que ubica al enunciador como miembro de una comunidad científica que lo respalda.

En síntesis, se trata de discursos que se proponen informar y en los que la dimensión cognitiva es central.

Discurso argumentativo

Por su parte, los textos predominantemente argumentativos tienden a la construcción de nuevos conceptos a partir del propio desarrollo discursivo. En ellos el sujeto se manifiesta y confronta su opinión con la de otros. Esta dimensión dialógica del discurso argumentativo se pone en evidencia en el uso de concesiones, ironías y otras estrategias de refutación.

En los discursos argumentativos el enunciador toma postura ante hechos o temas y se propone persuadir a su destinatario. Por ella, este tipo de discursos exhiben con más claridad la subjetividad del enunciador y el carácter valorativo del lenguaje.

Textos de Estudios: Texto Expositivo- Explicativo⁷

En el ámbito universitario se leen, se exponen y se producen discursos en los que se tiende a dar a conocer a los lectores los conceptos, teorías, fenómenos, predicciones que se han configurado y construido desde el campo científico con el objetivo de que puedan ser comprendidos y estudiados. Resulta, por esto, de vital importancia conocer y comprender estos textos ya que permite la transmisión y adquisición de conocimiento.

Por lo tanto, los discursos expositivo-explicativos cumplen las funciones informativa, explicativa y directiva. La función informativa consiste en presentar al lector los datos/investigación sobre el hecho, la teoría, el fenómeno estudiado. Asimismo incorporan explicaciones, es decir, abordan el o los proqués de la ocurrencia de un fenómeno mediante la exposición de las causas y las consecuencias de este. También, este tipo de texto desempeña la función directiva porque incluye pistas explícitas que guían a los lectores para extraer ideas principales y fundamentos que las sustentan (ver apartado de elementos paratextuales).

Los discursos expositivo-explicativos vinculados con la circulación del saber suelen estar escritos en tercera persona (carácter impersonal y objetivo de la ciencia). Es decir, el enunciador tiende a suprimir las expresiones relacionadas con las emociones. Esta ausencia de marcas de subjetividad se acompañan con otros rasgos: los conceptos que se explican se presentan indicando la responsabilidad autorial o la perspectiva teórica. Con este objetivo, se utilizan marcos que ubican al lector en el campo de la referencia que evidencian las fronteras entre el discurso citante y el discurso citado.

Los textos expositivo-explicativos pueden encontrarse en distintos medios de circulación dependiendo de la situación comunicativa que los atraviesa. Loffer-Laurian (1984) propone una tipología de los discursos cuyo objeto es la ciencia- en sus diversas ramas- considerando los siguientes constituyentes de la situación comunicativa: el emisor, el receptor y el soporte material del mensaje. Según estos criterios, se distingue:

- Discurso teórico o discurso científico especializado, hecho por expertos y para expertos y publicado en papers y libros de escaso tiraje.
- Discurso de semi-divulgación científica, hecho por expertos para lectores menos expertos, pero con cierto conocimiento de la materia y publicado en libros no muy extensos.
- Discurso de divulgación científica, hecho para el gran público por periodistas relativamente especializados y publicado en artículos de revistas y diarios de gran tirada.

En este caso, se propone el trabajo con textos de divulgación científica que aparecen en revistas, enciclopedias generales y específicas- incluidas las on-line-, diarios, el texto escolar- manuales-.

El discurso expositivo-explicativo se organiza atendiendo al esquema pregunta-respuesta. Además, algunos presentan un marco que anuncia el tema a tratar o la perspectiva que se adopta para la explicación-introducción- y, sobre el final, se lleva a cabo una evaluación del expositor sobre lo explicado- conclusión-. (Adam,1997; Zamudio y Atorresi, 2000).

El autor del texto se cuestiona, se plantea una pregunta y elabora una respuesta – texto-. Estas respuestas pueden estructurarse semánticamente según las áreas de conocimiento a las que pertenecen (Meyer, B.J.F., 1985). No es lo mismo exponer en un texto conocimientos acerca de la matemática, de la física, de la astronomía, que de las ciencias naturales, de las ciencias sociales, de las ciencias de la salud, etc. A modo de ejemplo, si el texto se ubica en el ámbito de las ciencias sociales, predominará la organización secuencial de hechos, la descripción de conceptos o enfoques; si pertenece a las ciencias naturales, la estructura predominante será, por ejemplo, la descripción de fenómenos, la organización causal.

- **Estructuras lógico-semánticas:**

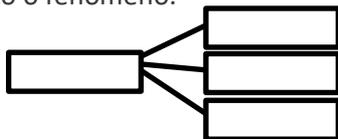
⁷ La información de este apartado fue extraída de:

OREALC/UNESCO (2009) Aportes para la enseñanza de la Lectura. Segundo Estudio Regional Comparativo y Explicativo, Santiago, Chile; enero, 2009 (Versión PDF)

PEREYRA, María Cecilia (2005) La práctica de la lectura y escritura en el ámbito universitario exposición y argumentación. Disponible en Cátedra Arnou. Semiología. Ciclo Básico Común. UBA

Capítulo 3: ¿Con qué tipo de textos estudiamos? elaborado por Alicia Jiménez de Martín y Josefa Berenguer para Comprensión y Producción de Textos. Curso de ingreso. FFHyA. UNSJ

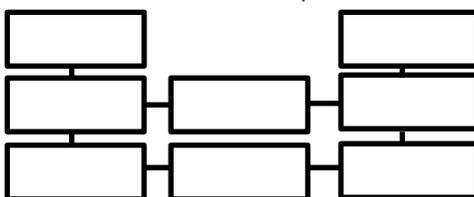
- a. **Descripción:** los diferentes contenidos son presentados como rasgos o atributos de una entidad, una zona, un lugar, un concepto o fenómeno.



- b. **Seriación:** los contenidos se agrupa siguiendo un ordenamiento, por ejemplo, una secuencia temporal, o a través de un vínculo de simultaneidad o mediante diferentes lazos asociativos, por ejemplo, de inclusión o de exclusión. En los distintos casos, las ideas relacionadas poseen el mismo valor.



- c. **Comparativa:** se confrontan dos o más entidades, fenómenos o teorías para destacar sus semejanzas o diferencias teniendo en cuenta ciertos criterios o parámetros.



- d. **Organización causal:** este modo organizativo implica una elaboración mayor que en los casos anteriores, ya que incluye vínculos causales entre los elementos. Las categorías con las que opera son básicamente dos: antecedente y consecuente, las cuales en algunos casos no aparecen ambas explicitadas.



- e. **Problema/solución:** este formato está relacionado con la estructura anterior porque, por ejemplo, e algunos textos entre el problema y la solución se da una relación causal. En algunos textos se explicita el vínculo causal como parte de las causas de las que surge el problema. En otros casos, el vínculo causal no aparece en el problema y si en la solución. También, entre las dos categorías, el problema y la solución, puede darse una relación temporal, es decir, el problema es anterior en el tiempo que la solución.



Con el propósito de clarificar y facilitar la comprensión del destinatario, los géneros expositivo- explicativos destinados a lectores no expertos suelen incluir en su desarrollo diversos recursos o procedimientos tales como la definición, la reformulación, la ejemplificación, la clasificación, ejemplos, analogías, metáforas, entre otros.

- **Procedimientos Explicativos**

- ❖ **DEFINICIÓN**

En los textos expositivo-explicativos aparece, a menudo, definiciones sobre términos que se suponen desconocidos para el lector. Al brindar el significado de una palabra en un contexto determinado, se establece una identidad entre lo que se define y lo definido. De este modo, el escritor le otorga al lector un conocimiento que resulta necesario para abordar la temática.

La definición expone los rasgos esenciales –genéricos y diferenciales- de un objeto, tema, fenómeno. Sus categorías básicas de una definición son el tema base (término a definir) y su expansión descriptiva (significado). Los rasgos expresados en la expansión descriptiva son:

- ✓ Rasgos genéricos: se relacionan semánticamente con el término a definir a través de un proceso de hiperonimia, es decir, un sustantivo que presenta rasgos genéricos de otros.
- ✓ Rasgos diferenciales: son especificaciones sobre el concepto que se define (características, partes, funciones, etc.).

 **Observe la siguiente definición**

La vanguardia es un fenómeno artístico que da cuenta de la lucha contra las normas academicistas y de la voluntad de transformación en la creación artística

Complete el siguiente cuadro

Tema Base	Verbo “ser” conjugado	Rasgo genérico (hiperónimo)	Rasgo diferenciales

❖ **REFORMULACIÓN O PARÁFRASIS**

Este recurso implica el volver a formular, con otras palabras o de otra manera, una expresión que el escritor supone que no quedó clara o que presenta dificultad para su comprensión. Se llama paráfrasis o reformulación a la frase que aclara un segmento anterior del texto. Existen ciertas marcas lingüísticas que introducen reformulaciones como *es decir, en otras palabras, dicho de otro modo, o sea*.

 **Observe la siguiente expresión**

El movimiento vanguardista cuestionó el arte como institución. Es decir, manifestó su rechazo a los estilos artísticos dominantes y colocó al arte en un plano de oposición y ruptura.

- Encierre entre [] la reformulación
- Recuadre el marcador que introduzca la paráfrasis
- Subraye el concepto reformulado

❖ **EJEMPLO**

Se utiliza para ilustrar el contenido tratado ya que permite volver concreta una información abstracta o aportar casos conocidos para el receptor. De este modo se activan operaciones mentales que permiten asociar la nueva información que se transmite con los conocimientos anteriores. El ejemplo puede darse a continuación del concepto para (de lo abstracto a lo concreto; de lo desconocido a lo conocido) pero también puede preceder al concepto (primero se presenta lo concreto, lo conocido para luego ir a lo abstracto, lo desconocido).

Los marcadores discursivos que introducen ejemplificaciones son: *por ejemplo, a saber, es el caso de* y el uso de signos de puntuación como dos puntos, paréntesis, raya.

 **Observe el siguiente ejemplo**

“(…) habían nacido nuevas disciplinas como el Psicoanálisis de la mano del médico austriaco Sigmund Freud (…)”

- Encierre entre [] el ejemplo
- Subraye la información abstracta que se ejemplifica
- Proponga un marcador discursivo que introduzca el ejemplo

 **Busque, en el texto leído, otro ejemplo.**

❖ **CLASIFICACIÓN**

Este procedimiento permite relacionar los contenidos en virtud de sus rasgos similares. Supone operaciones de comparación, generalización, especificación, para ordenar los contenidos tratados en clases o categorías.

👉 **Observe la siguiente expresión**

“A esa minoría de pintores les siguieron otros que inauguraron importantes movimientos como el Fovismo, el Cubismo, el Futurismo y el Expresionismo”

- **¿Bajo qué expresión pueden clasificarse los hipónimos nombrados en la cita?**

- **Explique la relación existente entre el recurso de hipo-hiperonimia y la clasificación.**

❖ **NARRACIÓN**

Presenta el contenido a desarrollar como el relato de hechos históricos, de anécdotas, o de una experiencia concreta y particular. El esquema del relato implica la existencia de un conflicto, que afecta a individuos en un espacio y tiempo particular, y se desenvuelve en una serie témporo-causal ordenada

👉 **Un claro ejemplo de este recurso es el 6° párrafo del texto analizado.**

El Paratexto⁸

Etimológicamente, *paratexto* es lo que rodea o acompaña al texto (para= junto a, al lado de). Si bien la separación entre el texto y su entorno no siempre es neta, puede decirse que el paratexto es lo que queda de un libro u otro tipo de publicación sacando el texto principal.

⁸ Fuentes:

Capítulo 2: Leyendo para estudiar elaborado por Alicia Jiménez de Martín y Josefa Berenguer para el cuadernillo general de Comprensión y Producción de Textos para el Curso de ingreso a todas las carreras de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes. UNSJ.

Leturia, Elio (1998): ¿Qué es infografía? - Revista Latina de Comunicación Social, 4. Recuperado el 5/10/2011 de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/z8/r4el.htm>

Los paratextos como guía de Lectura. Disponible en: <http://www.educ.ar/educar/los-paratextos-como-guia-de-lectura.html>

Se consideran parte del paratexto: la tapa, la contratapa, la solapa, las ilustraciones de un libro, diario o revista, el diseño gráfico y tipográfico, el formato y hasta el tipo de papel. También se incluyen títulos, prólogos, notas, epígrafes, dedicatorias, índices, apéndices, resúmenes y glosarios.

El paratexto interviene en el primer contacto del lector con el material impreso y colabora para concretar la lectura. Por una parte, predispone y, por otra, coopera con el lector en la construcción del sentido. Algunos de los elementos que integran el paratexto contribuyen a la lectura cumpliendo funciones específicas.

Desde un punto de vista perceptivo, podemos distinguir entre paratexto verbal y paratexto icónico.

Paratexto verbal

- **Título:** tiene tres funciones: identificar la obra, designar su contenido y atraer al público. No necesariamente están a la vez las tres presentes y sólo la primera es obligatoria.
- **Índice:** es una tabla de contenidos o de materias conformada por un listado de los títulos según su orden de aparición, cada uno con la indicación de la página correspondiente. Refleja la estructura lógica del texto, por lo que cumple una función organizadora de la lectura: si el lector quiere realizar la lectura completa del libro, puede prever los temas con los que se enfrentará; si, por el contrario, busca una información específica como parte de un proceso de investigación, se dirigirá directamente hacia aquellas secciones (partes, capítulos, párrafos) sobre las que tenga especial interés.
- **Marcas tipográficas en el cuerpo del texto:** incluyen la disposición de párrafos (que puede contener sangrías o distintos tipos de interlineado), la diversidad de tipografías (negrita, cursiva, bastardillas) y otras marcas (subrayados, paréntesis, asteriscos, guiones) que pueden percibirse rápidamente y permiten orientar la lectura.
- **Bibliografía:** consiste en una lista ordenada alfabéticamente de autores y títulos de las obras consultadas por el autor (libros, páginas web, material fílmico). Puede ubicarse antes del índice o al final de cada capítulo. Tiene un ordenamiento formal que varía según se trate de los datos de un libro, un capítulo, una revista, etc. y cada parte presenta tipografías variadas. Por ejemplo, el ordenamiento y tipografías más habituales para referenciar un libro son:
APELLIDO DEL AUTOR, Nombre (Año de edición). Título de la obra. Subtítulo. Ciudad de impresión, Editorial, Edición o Reimpresión.

Paratexto icónico

- **Imagen visual:** “ilustra” un texto, es decir, orienta su lectura mediante un dibujo o fotografía.
- **Gráfica textual:** el autor selecciona información para jerarquizar un enfoque técnico con un diseño particular que responda a distintas formas: **Cuadro simple** (se organiza como tabla en donde prevalece una información directa); **Esquema** (resume un contenido expreso en una diagramación que incluye textos en recuadros indicados por flechas, las cuales organizan una lectura direccional en varios sentidos); **Cuadro sinóptico**; **Mapa conceptual**; **Red** (agrupa una información sintética que parte de un centro regente hacia la periferia); **Organigrama** (representa un orden jerárquico de contenidos como, por ejemplo, el directorio de una empresa); **Base de datos** (presenta información que surge del entrecruzamiento o combinación de cuadros).
- **Gráfico:** es considerado un elemento subsidiario del texto tabular debido a que depende de una base de datos para la confección de la imagen. Se puede organizar distintos modelos de acuerdo con diversos fines: **Gráfico de líneas** (es ideal para representar un conjunto de observaciones realizadas a lo largo del tiempo); **Gráfico de columnas** (compara los valores de una o más series de datos); **Gráfico radial** (compara datos con respecto a un único punto central); **Gráfico de áreas** (da cuenta de una progresión temporal); **Diagrama circular o gráfico de sectores** (muestra las proporciones de las partes con relación al total); **Gráfico de anillos** (muestra las relaciones de las partes con un todo incluyendo varias series de datos) ; **Gráfico de columnas apiladas o barras apiladas** (cumple el mismo objetivo que el gráfico de anillos, pero utiliza un formato en 3D).
- **Infografía:** (info, abreviatura de información y grafía, del griego grafein: “escritura”) ofrece una información gráfica que incluye códigos icónicos y verbales para suministrar datos en forma amplia y precisa. Tiene en

cuenta dos aspectos interrelacionados: el valor comunicacional del significado (información representada) y el cruzamiento de hechos pertinentes (textos e íconos)

Normas APA

Centro de Escritura Javeriano Centro de Escritura Javeriano. (2013). Normas APA [recurso en línea]. Recuperado de http://centrodeescritura.javerianacali.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=138:normas-apa&catid=45:referencias-bibliograficas&Itemid [Fragmento]

Introducción

En el momento de realizar un escrito académico, es necesario utilizar fuentes de información de acuerdo con el tema que se desee trabajar. Del mismo modo, es necesario que en la presentación de los documentos académicos se citen todas aquellas fuentes consultadas por el autor del texto. Es muy importante tener en cuenta que la citación de textos consultados para el desarrollo de algún escrito es obligatoria, de lo contrario, el texto se podría considerar como plagio. Éste se refiere a la utilización de producciones escritas u orales de otras personas dentro de un texto sin dar cuenta de su origen, es decir, sin citar quién es el autor de dicha producción.

De acuerdo con lo anterior, existen varios tipos de normas que regulan la presentación de textos académicos, las normas de publicación. Una de las más conocidas internacionalmente, y tal vez la más utilizada hoy en día, es la norma

desarrollada por la Asociación Americana de Psicología, o normas APA. Estas normas muestran requerimientos específicos que orientan a los autores de algún texto frente a su contenido, estilo, edición, citación, referenciación, presentación de tablas y figuras, etc.

La producción de textos científicos bajo las normas de la APA es rigurosa, no solo en cuanto a la citación y referenciación de autores y textos, sino también en su presentación. A continuación se presentarán las consideraciones más relevantes de la sexta edición de la APA.

Citas

Una cita es la expresión parcial de ideas o afirmaciones incluidas en un texto con referencia precisa de su origen o fuente y la consignación dentro de la estructura del texto. En el estilo APA se utilizan paréntesis dentro del texto en lugar de notas al pie de página o al final del texto, como en otros estilos. La cita ofrece información sobre el autor y año de publicación, que conduce al lector a las referencias bibliográficas que se deben consignar al final del documento. Básicamente hay dos formas de hacer realizar una cita dependiendo de lo que se quiera enfatizar con ella. En el primer caso, se hace un énfasis al autor cuando lo que se quiere citar o resaltar es el pensamiento o la posición específica de alguien sobre algún tema. Por otra parte, en las citas basadas en el texto se quiere hacer referencia a una frase o teoría específica en donde el autor tiene un papel secundario. De la misma manera, la cita se puede realizar de manera textual o parafraseada para lo cual es relevante el número de palabras citadas para configurar la cita, como se verá a continuación.

Cita textual o literal

Una cita es textual cuando se extraen fragmentos o ideas textuales de un texto. Las palabras o frases omitidas se reemplazan con puntos suspensivos (...). Para este tipo de cita es necesario incluir el apellido del autor, el año de la publicación y la página en la cual está el texto extraído. El formato de la cita variará según donde se haga el énfasis (en el autor, o en el texto).

Citas de menos de 40 palabras

Cuando la cita tiene menos de 40 palabras se escribe inmersa en el texto y entre comillas. Se escribe punto después de finalizar la cita y todos los datos.

Cita basada en el autor

[Se hace una] referencia al autor al inicio de la cita [y luego se presenta la] frase textual entre comillas.

Cita basada en el texto

[Se presenta en primer lugar la] frase textual entre comillas [y al final de la frase citada se incluyen las referencias bibliográficas de] apellido, año, página.

Cita de más de 40 palabras

Las citas que tienen más de 40 palabras se escriben aparte del texto, con sangría, un tamaño de letra un punto menor y sin comillas. Al final de la cita se coloca el punto antes de los datos (recuerde que en las citas con menos de 40 palabras el punto se pone después). De igual forma, la organización de los datos puede variar según donde se ponga el énfasis, al igual que en el caso anterior.

Cita de parafraseo o no literal

En la cita de parafraseo se utilizan las ideas de un autor, pero no en forma textual sino que se expresan en palabras propias del escritor. En esta cita es necesario incluir el apellido del autor y el año de la publicación. Asimismo puede variar de acuerdo al énfasis que se haga. Una cita de parafraseo podría [estar también basada en el texto o en el autor].

Referencias

Las referencias son un listado de los datos de cada fuente consultada para la elaboración de un trabajo y que aparecen citados en el texto. Este listado permite identificar y localizar las fuentes para cerciorarse de la información contenida allí o complementarla en caso de ser necesario.

¿Cuál es la diferencia entre la lista de referencias y la bibliografía?

En la lista de referencias, el autor escoge e incluye sólo aquellas fuentes que utilizó en su trabajo. En este sentido, “una lista de referencias cita trabajos que apoyan específicamente a un artículo en particular. En contraste, una bibliografía cita trabajos que sirvieron de fundamento o son útiles para una lectura posterior, y puede incluir notas descriptivas”. (American Psychological Association, 2002, p. 223). En el estilo APA se usan referencias.

Importante

Todos los autores citados en el cuerpo de un texto o trabajo deben coincidir con la lista de referencias del final, **NUNCA DEBE REFERENCIARSE UN AUTOR QUE NO HAYA SIDO CITADO EN EL TEXTO Y VICEVERSA.**

La lista de referencias se hace con interlineado 1,5, cada una debe tener sangría francesa y el listado debe organizarse según el orden alfabético de los apellidos de los autores de las fuentes. Para la referenciación de números o volúmenes de alguna publicación es necesario usar números arábigos y no romanos.

Libro

Cada libro en las primeras páginas trae una identificación que provee toda la información necesaria para realizar la referencia bibliográfica [...].

Apellido, A. A. (Año). Título. Lugar de publicación: Editorial.

Capítulo de un libro

Se referencia un capítulo de un libro cuando el libro es con editor, es decir, que el libro consta de capítulos escritos por diferentes autores.

Apellido, A. A. & Apellidos, B. B. (Año). Título del capítulo o la entrada. En A. A. Apellido. (Ed.), Título del libro (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial.

Publicaciones periódicas

Artículos científicos (Journal)

Apellido, A. A., Apellido, B. B. & Apellido, C. C. (Fecha). Título del artículo. Nombre de la revista, volumen (número), pp-pp.

Periódico

Apellido A. A. (Año, Día, Mes). Título del artículo. Nombre del periódico, pp-pp.

Otros tipos de texto

Informes de autor corporativo, informe gubernamental

Nombre de la organización. (Año). Título del informe (Número de la publicación). Recuperado de <http://www.xxxxxx.xxx>

Simposios y conferencias

Autor, A., & Autor, A. (Mes, Año). Título de la ponencia. En A. Apellido del presidente del congreso (Presidencia), Título del simposio o congreso. Simposio o conferencia llevado a cabo en el congreso Nombre de la organización, Lugar.

Tesis

Autor, A., & Autor, A. (Año). Título de la tesis (Tesis de pregrado, maestría o doctoral). Nombre de la institución, Lugar.

Referencia de páginas en el world wide web

Apellido, A. A. (Fecha). Título de la página. Lugar de publicación: Casa publicadora. dirección de donde se extrajo el documento (URL).

Una película o cinta cinematográfica

Apellido del productor, A. (productor) & Apellido del director, A. (director). (Año). Nombre de la película [cinta cinematográfica]. País: productora.

Serie de televisión

Apellido del productor, A. (productor). (Año). Nombre de la serie [serie de televisión]. Ciudad: Productora.

Blogs

Apellido, A. (año, día, mes). Título del post [web log post]. Recuperado de <http://xxxx>

MÓDULO

INTRODUCCIÓN A LA VIDA UNIVERSITARIA

[IVU]

Equipo docente:

Prof. Nelson Cuello
Prof. Carolina Herrera

REGLAMENTO ACADÉMICO

El reglamento académico es un documento que regula el funcionamiento de aspectos fundamentales de la universidad, como son el ingreso, las inscripciones a materias, las modalidades de exámenes, evaluaciones, etc. La última actualización del 2014 emitida por el Consejo Superior de la Universidad, se puede consultar a través del siguiente link: http://www.digesto.unsj.edu.ar/admin/digesto_admin/pdf/ORD14A-1411485.pdf

Categorías de alumnos

Según el reglamento académico, la universidad contempla las siguientes categorías de alumnos:

Alumno aspirante: es aquel alumno que está pre-inscripto en alguna carrera universitaria.

Alumno ingresante condicional: es aquel alumno que aprobó el curso de ingreso pero adeuda requisitos de inscripción. En caso de no completar dichos requisitos hasta el 31 de julio, no podrá acceder a la condición de alumno con estado universitario.

Alumno con estado universitario: es aquel alumno que habiendo cumplido con todos los requisitos de ingreso, se encuentra inscripto en alguna de las carreras que se dictan en la UNSJ.

El estado universitario habilita a los alumnos a ejercer el derecho a voto en las condiciones estatutarias, para cursar y para rendir las asignaturas del plan de estudio de la carrera respectiva. Caduca automáticamente con el vencimiento de cada ciclo lectivo.

Alumno regular con estado universitario: es aquel alumno que habiendo adquirido estado universitario, aprueba al menos dos (2) asignaturas del plan de estudio de la carrera en que está inscripto, por año académico.

Alumno vocacional: es aquel alumno que siendo alumno universitario, graduado o debidamente autorizado, se inscribe en una o más asignaturas de carreras de grado, con el objeto de actualizar sus conocimientos o procurar un mayor grado de especialización o perfeccionamiento, de conformidad a las siguientes pautas:

Alumno con movilidad nacional: es aquel alumno de nacionalidad argentina o con residencia en el país, que provenga de universidades públicas o privadas argentinas y que desee inscribirse en esta calidad.

Alumno con movilidad internacional: es aquel alumno que provenga de universidades extranjeras y que desee inscribirse en esta condición para cursar sus estudios (parciales o totales) en esta universidad.

Alumno con movilidad internacional: es aquel alumno que provenga de universidades extranjeras y que desee inscribirse en esta condición para cursar sus estudios, parciales o totales, en la UNSJ.

Calendario académico

Cada facultad confecciona anualmente su calendario académico, en el que establece, entre otras cosas, el periodo de cursado, recesos, y semanas de exámenes. Cada año académico corre desde el 1 de Abril hasta el 31 de Marzo. Según el reglamento académico, cada calendario debe incluir las fechas de tres turnos regulares de exámenes: Febrero-Marzo, Julio-Agosto, y Noviembre-Diciembre.

Formas de aprobación de las asignaturas

Regular: Una vez finalizado el cursado de la asignatura, si el/la estudiante obtiene la regularidad puede rendir un examen final para finalizar la aprobación. Los requisitos mínimos para obtener la regularidad de una asignatura los regula cada cátedra. El plazo para rendir el examen final es de dos años académicos posteriores al año en el que el/la estudiante aprobó el cursado.

Promoción: Si el equipo de cátedra así lo dispone, les estudiantes que hayan aprobado todas las evaluaciones podrán obtener la promoción de la asignatura a través de un coloquio final, o por un seguimiento de evaluaciones durante el cursado (promoción directa). Los requisitos para la promoción los regula cada equipo de cátedra. Si un estudiante obtiene la promoción, aprueba la totalidad de la asignatura sin necesidad de rendir en una mesa de examen.

Libre: Si el quipo de cátedra así lo dispone, les estudiantes podrán inscribirse a una mesa de examen en calidad de libre. Es decir, sin haber cursado la asignatura. En este caso, rinden según la última planificación vigente de la cátedra.

PLANES DE ESTUDIO DEL DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Profesorado de Artes Visuales - Plan 2007

Duración de la carrera

4 años

Alcance del título

El título de Profesor de Artes Visuales habilitará para:

- Planificar y conducir los procesos de enseñanza - aprendizaje- evaluación en el área de las artes visuales en los niveles y ciclos pertinentes del Sistema Educativo.
- Asesorar en lo concerniente a los aspectos pedagógicos, teóricos, técnicos y metodológicos relativos a programas, planes y proyectos de educación artística.
- Elaborar, diseñar y evaluar planes, programas y proyectos científicos y pedagógicos relacionados con la enseñanza de las artes visuales.
- Intervenir en los programas y/o proyectos de Capacitación Docente.
- Investigar en las distintas dimensiones de la enseñanza de las artes visuales a fin de realizar transferencias a su práctica profesional.

Asignaturas de la carrera:

1º Año:

- Problemática del Arte Contemporáneo
- Dibujo I
- Pintura
- Lenguajes Artísticos I
- Semiología y Retórica Visual
- Problemáticas de la Relación Arte-Enseñanza

2º Año:

- Historia del Arte I
- Dibujo II
- Grabado e Impresión
- Lenguajes Artísticos II
- Diseño Gráfico I
- Sujeto del Aprendizaje
- Institución Escolar y Sistema Educativo

3º Año:

- Historia del Arte II
- Escultura
- Fotografía
- Textilería
- Diseño Gráfico II
- Antropología Cultural
- Currículum y Didáctica

4º Año:

- Historial del Arte III
- Taller de Proyectos I
- Antecedentes Filosóficos Contemporáneos
- Teoría de la Comunicación
- Optativa
- Práctica Docente

Licenciatura en Artes Visuales – Plan 2007**Duración**

5 años + Tesis

Alcance del título

El título de Licenciado en Artes Visuales habilitará para:

- Formular y ejecutar proyectos artísticos de alta complejidad para su circulación en ámbitos institucionalizados y en espacios públicos.
- Investigar en los aspectos teóricos y metodológicos relativos a las artes visuales.
- Insertar eficazmente la obra artística en el ámbito comunitario.
- Producir y hacer circular discursos de crítica de arte.

Asignaturas de la carrera:

1º Año:

- Problemática del Arte Contemporáneo
- Dibujo I
- Pintura
- Lenguajes Artísticos I
- Semiología y Retórica Visual

2º Año:

- Historia del Arte I
- Dibujo II
- Grabado e Impresión
- Lenguajes Artísticos II
- Diseño Gráfico I

3º Año:

- Historia del Arte II
- Escultura
- Fotografía
- Textilería

- Diseño Gráfico II
- Antropología Cultural

4º Año:

- Historial del Arte III
- Taller de Proyectos I
- Antecedentes Filosóficos Contemporáneos
- Teoría de la Comunicación
- Optativa I
- Investigación en Artes Visuales I
- Seminario de Análisis Visual I

5º Año:

- Tesina
- Taller de Proyectos II
- Hermenéutica
- Laboratorio de Experiencias Intermedias
- Optativa II
- Investigación en Artes Visuales II
- Seminario de Análisis Visual II

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes (FFHA)

Tel.: (264) 4222643 / 4222074 / 4228577 / 4228422; Curso de Ingreso: interno 211

Web: <http://www.ffha.unsj.edu.ar/>

Facebook: <https://es-la.facebook.com/FacultaddeFilosofiaHumanidadesyArtes/>

Instagram: <https://www.instagram.com/ffhaunsj/>

Departamento de Artes Visuales (DAV)

Tel: (264) 4232600

Correo: artes@ffha.unsj.edu.ar

Web: <https://artesvisuales.ffha.unsj.edu.ar/>

Facebook: <https://www.facebook.com/DepartamentoDeArtesVisualesUnsj>

Instagram: https://www.instagram.com/dav_unsj/

Curso de Ingreso de Artes Visuales (CIAV)

Correo: cursodeingresoartesvisuales@gmail.com

Instagram: <https://www.instagram.com/ingresodav/>

Tutorías

Correo: tutoriasdav@gmail.com

Instagram: <https://www.instagram.com/tutoriasdav/>

DEPARTAMENTO DE
Artes Visuales

