

# LA INVESTIGACION DISCIPLINARIA EN LENGUAJES

Cuadernos de Investigación

Cátedras:

Jorge Proz

Jorge Bardelas

Diana Zuik





# LA INVESTIGACION DISCIPLINARIA EN LENGUAJES

## Cuadernos de Investigación

### **INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES VISUALES: LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA COMO INVESTIGACIÓN. APUNTES Y REFLEXIONES**

AUTORES: LAURA DELLA FONTE, OSVALDO KRASMANSKI,  
JORGE PROZ.

CÁTEDRA PROZ: LENGUAJE VISUAL I A VII.

### **LA PROBLEMÁTICA DE LOS DISCURSOS DEL CUERPO Y TRANSPOSICIÓN DIDÁCTICA EN EL LENGUAJE VISUAL.**

AUTOR: MG. JORGE BARDELÁS

CÁTEDRA BARDELÁS: LENGUAJE VISUAL III Y IV

### **ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LAS PRODUCCIONES TRANSLINGÜÍSTICAS**

AUTOR: DIANA ZUIK

CÁTEDRA ZUIK: HISTORIA DE LAS PRODUCCIONES DE CRUCE  
DE LENGUAJES. POSGRADO DE LENGUAJES ARTÍSTICOS  
COMBINADOS

Los trabajos publicados tienen su origen en las *Jornadas Permanentes de Investigación 2014 Perspectivas de una década en el Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón”* organizadas por Susana Sel desde la Dirección de Investigación, con la colaboración de Estela Torres y Soledad Muñeza, entre el 30 de setiembre y el 2 de octubre en la Sede Aída Carballo de la hoy Universidad Nacional de las Artes – UNA (ex IUNA)

# Autoridades

## INSTITUTO UNIVERSITARIO NACIONAL DEL ARTE

### **Rectora**

Prof. Sandra Torlucci

### **Vice-Rector**

Mtro. Julio García Cánepa

### **Sec. Investigación**

Lic. Mónica Kirchheimer

## DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

### **Decano**

Prof. Rodolfo Agüero

### **Dir. Investigación**

Dra. Susana Sel

### **Coordinación de esta publicación**

Dra. Susana Sel (Dir. Investigación)

### **Diseño**

Lic. Juan José María Tirigall (Of. Prensa y Difusión)

Della Fonte, Laura  
La investigación disciplinaria en lenguajes : cuadernos de investigación /  
Laura Della Fonte; Osvaldo Abraham Krasnanski; Proz Jorge. - 1a ed. - Ciudad  
Autónoma de Buenos Aires : Instituto Universitario Nacional del Arte, 2015.  
70 p. : il. ; 20x15 cm.

ISBN 978-987-3668-11-1

1. Arte. 2. Lenguaje. I. Krasnanski, Osvaldo Abraham II. Jorge, Proz III. Título  
CDD 790.07

Fecha de catalogación: 29/04/2015

# Indice

<b>01 - La producción artística como investigación. Apuntes y Reflexiones</b>	<b>7</b>
<b>02 - La problemática de los Discursos del cuerpo y transposición didáctica en el lenguaje visual</b>	<b>27</b>
<b>03 - Algunas reflexiones sobre las producciones translingüísticas</b>	<b>45</b>
<b>04 - Resumen Biográfico de los Autores</b>	<b>67</b>



# 01 INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES VISUALES: LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA COMO INVESTIGACIÓN. APUNTES Y REFLEXIONES

*Autores: Laura Della Fonte, Osvaldo Krasmanski, Jorge Proz integrantes de la Cátedra Proz de Lenguaje Visual I a VII.*

## Introducción

Este artículo tiene por objeto reflexionar sobre la especificidad de la producción artística en el campo de la investigación universitaria. Nuestro interés como docentes, desde la Cátedra Proz de Lenguaje Visual y como artistas e investigadores es indagar sobre los modos específicos de la investigación **en artes**, sus problemas, sus condicionamientos, sus resultados y validación. Nos preguntaremos acerca de las características de estas modalidades y a partir de su recorrido y desarrollo pensaremos algunos criterios esclarecedores a tomar en consideración a la hora de establecer las relaciones particulares en el contexto académico entre “producción” e “investigación”. Relaciones que consideramos se verán fortalecidas con el aporte de estos planteos que son similares a los que se están haciendo en la mayoría de las universidades de arte de las distintas ciudades del mundo. Si bien este tema se viene desarrollando en Europa y Latinoamérica hace más de una década, todavía sigue siendo motivo de reflexión, discusión y análisis.

## **Punto de partida**

La realidad de la investigación actual en nuestro país nos muestra que los mismos parámetros que determinan los criterios de investigación para las ciencias, se aplican mecánicamente al arte sin tener en cuenta las diferencias sustanciales entre estas dos **áreas de conocimiento**.

Pensar la obra como resultado del recorrido que hace el artista a través de la investigación con su lenguaje específico presupone otra forma posible de abordaje centrado en la producción.

Desde este lugar podemos pensar en “otra” posible mirada para criterios y parámetros que determinen la investigación en artes visuales. Teniendo en cuenta que la producción de obras artísticas de la historia de la humanidad que han quedado como legado de las culturas precedentes, se basan en la investigación que estos artistas hicieron sobre el color, el espacio, la forma y la materia no podemos pensar que exista una manera unívoca de plantear el problema.

## **Desarrollo de un problema espinoso**

Desde hace ya algunos años en otros países se abordó el mismo interrogante: **¿qué significa investigar en las artes visuales?**

España, país que pasó por un proceso similar al

nuestro donde la mayoría de las escuelas artísticas terciarias se reconvirtieron en universidades, está planteando y cuestionando **aún** los criterios existentes para el abordaje de la investigación en artes.

El catedrático Ricardo Marín Viadel de la Universidad de Granada ha publicado en el año 2005 en colaboración con la Universidad de Sevilla un libro titulado *“Investigación en Educación Artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales”*. Según sus palabras es el primer manual de investigación en educación artística que se publica en castellano.

[1]  
Sandoval Espinoza,  
Abad Tejerina,  
María Jesús. 2010.  
“PROFARTISTA: Ricardo  
Marín Viadel”. 967Arte.  
<http://www.967arte.es/entrevistas/321-profartista-ricardo-marin-viadel-.html>

María Jesús Abad Tejerina, Profesora de Bellas Artes en la Universidad Rey Juan Carlos y Complutense de Madrid, sostiene que *“El postulado que mantiene Ricardo Marín en cuanto a la autonomía de la imagen es para la educación visual un modelo revolucionario. Algunos investigadores argumentan que presenta un problema espinoso, ya que, se entiende como investigación un modelo común a todas las ciencias basado en un tipo de estructura científica y desarrollado por escrito mientras que lo que propone Ricardo Marín Viadel es el desarrollo de un lenguaje científico basado en el hacer propio de bellas artes y con su propio lenguaje: imágenes visuales”*<sup>1</sup>

Sostiene Viadel: *“Las imágenes visuales deberían tener la máxima importancia en las investigaciones en Bellas Artes, pero desgraciadamente no es así. Yo sostengo que*

*una investigación (una indagación sistemática que amplía el campo de conocimiento social) en pintura, dibujo, escultura, fotografía, vídeo, diseño, etc., necesariamente tiene que ser una pintura o un dibujo o una escultura, etc. Otra cosa, relacionada pero diferente, son las investigaciones sobre las Bellas Artes, es decir las interpretaciones y contextualizaciones de pinturas, dibujos, fotografías, etc. En este caso sí se usan habitualmente palabras. Pero con las palabras no se puede hacer avanzar la pintura. Una innovación o un descubrimiento en pintura únicamente se pueden hacer con nuevos cuadros”<sup>2</sup>.*

En nuestro país la institución más prestigiosa y con más trayectoria en el campo de la investigación, el CONICET, según sus propios enunciados, “... estructura su apoyo a la investigación y desarrollo alrededor de proyectos como actividad intelectual original realizada por un investigador o grupo de investigadores y que incluye una metodología de trabajo y un presupuesto de gastos”<sup>3</sup>

El CONICET es el principal organismo dedicado a la promoción de la ciencia y la tecnología en la Argentina. Su actividad se desarrolla en cuatro grandes áreas:

- ciencias agrarias, ingeniería y de materiales
- ciencias biológicas y de la salud
- ciencias exactas y naturales
- ciencias sociales y humanidades

[2]  
Abad Tejerina, María  
Jesús op. Cit.

[3]  
[http://web.conicet.gov.ar/  
web/11794/4](http://web.conicet.gov.ar/web/11794/4)

Suponemos que el **Arte** estaría comprendido en esta última categoría, sin embargo en la descripción de lo que abarca señala:

*“El área de las ciencias sociales y humanas ofrece una amplia gama de disciplinas como derecho, lingüística, psicología, ciencias de la educación, antropología, arqueología, geografía, sociología, economía, entre otras”.*

Podríamos pensar que el **Arte** puede estar incluida en “entre otras”, pero esto aparentemente no es así. Tampoco se coloca al Arte dentro del concepto de “humanidades” como genéricamente se denomina al conjunto de disciplinas relacionadas con la cultura humana, ya que en la mayoría de las universidades de nuestro país estos conceptos están separados en “*Humanidades y Artes*” como si uno no estuviera incluido en el otro.

Si tomamos por ejemplo el Manual de Procedimientos del Ministerio de Educación Ciencia y Técnica, veremos que “*Artes*” está dentro de las Áreas del Conocimiento, lo que implica todo un logro, ya que hasta hace poco tiempo esto no era así. En la página 2 de dicho manual se puede leer:

*“Áreas del Conocimiento en el que desea ser categorizada (seleccionar de entre las correspondientes a la clasificación del programa de incentivos).*

*Agronomía*

*Antropología, Sociología, Ciencias Políticas*

*Arquitectura*

*Artes*

*Biología*

*Ciencias de la Tierra, el Mar y la Atmósfera*

*Derecho y Jurisprudencia*

*Economía, Administración, Contabilidad*

*Educación*

*Filosofía*

*Física, Astronomía Geofísica*

*Historia, Geografía*

*Ingeniería*

*Literatura y Lingüística*

*Matemática*

*Medicina, Odontología, Ciencias de la Salud*

*Psicología*

*Química, Bioquímica y Farmacia*

*Veterinaria”*

El ítem **Artes** aparece como un todo que no contempla las particularidades propias de cada disciplina y su lenguaje específico, el musical, el corporal, el visual, el audiovisual que sí se tienen en cuenta en otros campos del conocimiento. Valga como ejemplo la discriminación en el área de la tabla citada para **Química, Bioquímica y Farmacia.**

Es cierto que hoy son corrientes los cruces entre lenguajes artísticos y que los límites de las “disciplinas” son móviles y difusos, pero no creemos que la indiferenciación de la tabla tenga en cuenta estas consideraciones sino más bien pensamos que

no se termina de legitimar al arte como área de conocimiento plena.

Este es el complejo territorio en el que la investigación artística tiene que transitar y pelear **un espacio para poder ser**.

El **arte** es un proceso de conocimiento, su construcción no puede ser un procedimiento lineal y no es posible limitarlo <sup>4</sup>

[4]  
Villareal, Emiliano. 2007. "Investigación Cualitativa en Artes Visuales. ¿Cómo podemos aproximarnos a la investigación Científica los Artistas Visuales?" Blog: Investigación en Artes Visuales. Argentina / 2007. (<http://artistasinvestigadores.blogspot.com.ar/2007/01/cmo-podemos-aproximarnos-la.html>)

### **Para el arte, sobre arte, desde el arte, en el arte**

Roberto Rodolfo Fajardo-González, Catedrático del Curso de Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá, en su texto *"La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario"* se pregunta:

¿Qué es lo que hace el que realiza una investigación **en Arte**?

¿Qué es lo que hace el que realiza una investigación **sobre Arte**?

¿Dónde radica la diferencia entre ambas realizaciones, si es que la hay?

Y responde:

**En Arte**, implica un hacer, crear un objeto artístico que no nace del discurso, a pesar de que eventualmente el propio discurso se pretenda objeto artístico, en cuanto que, Sobre Arte, implica en analizar, en

aproximarse al objeto estético a través de un determinado discurso.

Y más adelante citando a Cattani:

*-El arte no es discurso, es acto. La obra artística se elabora a través de gestos, procedimientos, procesos que no pasan por lo verbal y no dependen de él. Su instrumento es plástico, soportes, materiales, colores, líneas, formas, volumen. Lo que resulta es un objeto presente en su condición física, independiente de todo y cualquier discurso, inclusive aquel del propio artista. (Cattani, 2002. Pág. 37).*

Y como reflexión de lo antedicho:

*Podemos concluir en un primer momento, que el artista-investigador-universitario parece trabajar por un lado con el proceso creativo de su obra y por otro lado con la construcción de una reflexión sistemática sobre ese proceso.*

Es importante reflexionar acerca de las particularidades de la investigación artística para revalorizar la producción como generadora de conocimiento, un campo fértil y muy poco explorado en cuanto a lo que se refiere a la investigación artística universitaria. Como expresa el Prof. Dr. Álvaro Zaldívar: “...un campo tan apasionante como es el de la investigación artística, y dentro de ella, la que podríamos sintetizar como la investigación “desde el arte”, que no es mejor ni peor sino sencillamente distinta y complementaria de la valiosísima, más difundida y mejor conocida investigación “sobre el arte”.<sup>5</sup>

[5]  
Catedrático de Estética e Historia de la Música. Académico de número de la Real de Bellas Artes de San María de la Arrixaca de Murcia.

Sería importante que los procesos creativos que llevan a los artistas (visuales en nuestro caso) a concebir y materializar su obra tuvieran un espacio merecido en el territorio de la investigación universitaria:  
*“...el actual debate, aún escasamente iniciado entre nosotros, en torno al “derecho a la existencia” (y ojalá que también lo obligatorio de su futura potenciación) de la investigación de los procesos creativos.*

.....  
*estas “nuevas” investigaciones vienen a ofrecer lo que podríamos denominar la “cara oculta” del estudio sobre el arte, pues no se centra en el objeto artístico, ni en el documento que lo explica de una u otra manera, ni en la biografía del creador, ni en la respuesta del público o el eco en sus diversos medios de difusión y múltiples interpretaciones. La investigación “desde el arte” se centra en el propio proceso de creación, sea éste el que lleva a crear una nueva obra de arte...”<sup>6</sup>*

[6]  
Prof. Dr. Zaldívar Álvaro.  
2008. “Investigar desde el Arte”, conferencia dictada en la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Santa Cruz de Tenerife, 17 de marzo de 2008.

Plantear el problema es **plantearse el problema como artistas, docentes e integrantes de una institución de educación superior**. Es pensar en los procesos creativos, en las ideas y en su resolución en obra. Tal vez el extravío que ofrecen estos criterios a la investigación e investigadores tradicionales, por fuera de los parámetros habituales de las ciencias exactas y de las ciencias sociales, pase por que no toda investigación puede resolverse en un escrito teórico sobre un determinado tema.

El catedrático de la Universidad de Granada Ricardo

Marín Viadel en su ponencia *“La investigación en Bellas Artes, Marco legal e institucional de la investigación”*, señalaba:

*“Velázquez tenía un puesto oficial dentro de la estructura del aparato del estado de la época para dedicarse a pintar... Como tenía un puesto oficial podía dedicar el tiempo que consideraba oportuno a, (y yo voy a utilizar este término) investigar visualmente hasta dar con nuevas imágenes, con nuevas formas de representación, dadas las demandas de la época. Véase un retrato de la familia real de un modo absolutamente original que como se había hecho nunca y se tomó los años que consideraba necesarios para poder dar con esa imagen que realmente transformó el panorama de la visualización en su época, como es el de Las Meninas.”*<sup>7</sup>

*Lo esencial de la cuestión es si existe un fenómeno como la investigación en las artes – según el cual la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación.*

*Estrechando el círculo, el tema es si este tipo de investigación se distingue de otra investigación por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados (una cuestión metodológica)*<sup>8</sup>

La complejidad que ofrece la investigación en artes

[7]

Viadel, Ricardo Marín. 2007. **“La investigación en Bellas Artes. La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y modelos (2007-2015)”**, Marco legal e institucional de la investigación. Universidad de Vigo, Fac. De Bellas Artes [www.uvigo.es](http://www.uvigo.es)

[8]

Borgdorff, Henk. 2005. “El debate sobre la investigación en las artes”. Amsterdam School of the Arts.

pasa, en gran parte, por las formas o formatos en los que se vuelcan las prácticas artísticas en tensión con las exigencias formales burocráticas. Más todavía en la contemporaneidad que cuestiona las nociones modernas de obra, espectador, artista, donde los soportes de “la obra” son cada vez más variados y hasta inexistentes.

Esto implica poder pensar que una investigación en artes podría resolverse en una acción, una intervención, un mural colectivo o una plataforma en internet ... *“Quizás sea necesario asumir cambios de estructuras conceptuales que de manera dialéctica, permitan a la vez una comprensión más vasta de ciertas proposiciones artísticas contemporáneas y la concepción sensible e intelectual de otros universos posibles. Sistemas conceptuales que se organicen en sistemas abiertos sin definiciones ontológicas o al menos identitarias definidas para que el arte (como otros ámbitos) pueda suscitar formas de conocimiento, de deseo y de energías dirigidas no solamente hacia procesos de emancipación sino también hacia procesos de re-configuraciones tanto simbólicos como materiales.”*<sup>9</sup>

[9]  
Tapia, Mabel. 2010.  
“PRÁCTICAS ARTÍSTICAS  
CONTEMPORÁNEAS:  
PROCESOS DE  
LEGITIMACIÓN Y  
NUEVOS PARADIGMAS  
ARTÍSTICOS” VII  
Jornadas Nacionales  
de Investigación en Arte  
en Argentina (La Plata,  
2010).

[10]  
La distinción de Frayling  
se refiere a su vez a otra  
hecha por Herbert Read  
en 1944 entre “enseñar  
a través del arte” y  
“enseñar a hacer arte”.

Pero para entender la importancia y la necesidad de una investigación “en artes” tendríamos que clarificar cuales son las diferencias entre las distintas modalidades de la investigación artística y con ese propósito tomaremos las categorizaciones de Henk Borgdorff basadas en las publicadas en un artículo de 1993 por Christopher Frayling bajo el título

“*Investigación en arte y diseño*”<sup>10</sup>

Borgdorff establece una especie de tríptico en el que basa los diferentes modos de investigar en arte:

### **Investigación sobre las artes:**

Es la investigación más difundida y su objetivo es estudiar la práctica artística en el sentido más amplio. Son aquellas investigaciones que desde una instancia teórica analizan y sacan conclusiones sobre la práctica artística.

Hay un distanciamiento entre el sujeto investigador y el objeto de la investigación. Son comunes a esta práctica disciplinas tales como la historia del arte, sociología del arte, crítica del arte, etc. En estas investigaciones como dice Borgdorff “...*el objeto de investigación permanece intacto bajo la mirada escrutadora del investigador*”.<sup>11</sup>

### **Investigación para las artes:**

Es una investigación aplicada que aporta descubrimientos e instrumentos útiles para la práctica del arte. Son ejemplo de ésta las investigaciones sobre aleación de metales en esculturas o comportamiento químico de algunos pigmentos de la pintura o los efectos de la iluminación en obras de teatro o danza, etc.

[11]  
Borgdorff, Henk. 2005.  
“El debate sobre la investigación en las artes”. Amsterdam School of the Arts.

Borgdorff señala “...son estudios al servicio de la práctica artística.

*En cada caso, La investigación entrega, por así decirlo, las herramientas y el conocimiento de los materiales que se necesitan durante el proceso creativo o para el producto artístico final. A esto lo he llamado “perspectiva instrumental”.*<sup>12</sup>

## **Investigación en las artes:**

Según Borgdorff: *...es el más controvertido de los tres tipos ideales de investigación. Donald Schön habla en este contexto de “reflexión en la acción”, y yo he descrito con anterioridad este acercamiento como la “perspectiva de la acción” o “perspectiva inmanente”*<sup>13</sup>

Es aquella investigación donde no se considera la separación entre el sujeto y el objeto y no contempla “...ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación”.<sup>14</sup>

El criterio es que no existe separación alguna entre la teoría y la práctica artística.

*“Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de, la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final.*

[12]  
Borgdorff, Henk op. Cit.

[13]  
Borgdorff, Henk op. Cit.

[14]  
Borgdorff, Henk op. Cit.

*Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo”.*<sup>15</sup>

Estas son según Borgdorff y Frayling las tres patas de la investigación artística, en nuestro caso centraremos nuestro interés en esta última.

De lo antedicho se desprende que cuando hablamos de investigación artística abarcamos un amplio panorama y es sólo especificando su modalidad que podremos entender a qué campo nos estamos refiriendo.

La investigación “en artes” o “desde el arte” como se le suele decir a este tipo de criterio que nos interesa ha tenido otros nombres para la literatura especializada, en “El debate sobre la investigación en las artes” Borgdorff señala los términos más comúnmente utilizados: “investigación basada en la práctica”, “investigación guiada por la práctica” y “práctica como investigación”

*“...La AHRC <sup>16</sup> prefiere actualmente el término investigación guiada por la práctica para denotar la investigación que está centrada en la práctica...”.* Aunque el término que mejor define este tipo de investigación como el mismo Borgdorff sostiene es *“...práctica como investigación...”*.<sup>17</sup>

(15)  
Borgdorff, Henk op. Cit.

(16)  
Arts & Humanities  
Research Council

(17)  
Borgdorff, Henk op. Cit.

De esta manera el investigador-artista se convierte en sujeto y objeto de la investigación, no su persona, su entidad física individual, sino los procesos de producción, los procesos creativos generadores de la propia obra. La investigación en arte o desde el arte no es una investigación **sobre** el hacer sino **desde** el hacer o más exactamente **en el** hacer.

Este tipo de investigación existió desde que el arte existe, por lo tanto mucho antes que se la **categorizara** como investigación y por supuesto mucho antes que se la validara como investigación y seguramente mucho antes de que el mismo artista fuera consciente que la actividad propia y cotidiana que llevaba a la concreción de su obra pudiera concebirse como investigación, y su “obra” como fruto o resultado de la misma”.

Pero para entender mejor las características de esta modalidad tendríamos que hablar de su metodología particular.

### **Metodología de la investigación en arte.**

Julia María Redondo Murcia, docente de la Universidad de Cuenca en el año 2011 señalaba en un texto titulado “*La investigación en Bellas Artes*”, los siguientes interrogantes:  
*¿Qué o cuáles son las metodologías que debe adoptar*

*el arte para trabajar en su investigación?, ¿debe el arte apropiarse de métodos ya establecidos por otras disciplinas?*

*Y agrega, nuestros objetivos deben ser ambiciosos: proyectar nuevas miradas e interpretaciones artísticas, dar a la creación el lugar que se merece en la investigación universitaria.*

*Podemos apropiarnos de otros métodos, interpretarlos y crear nuevos, pero no tiene sentido buscar un lugar para el arte en otros campos, ya que éste debe reclamar su lugar, aprovechando su pluralidad, variedad y riqueza...*

[18]  
Fajardo-González,  
Roberto Rodolfo. 1959.  
Aguadulce, Coclé,  
Panamá.

Retomando el texto de Fajardo... *Ya, en las observaciones de Ana Barros (Barros, 1993. Pg. 51-57), a mi parecer, se perfilan algunas cuestiones que resultan de más utilidad para el artista-investigador. Barros insiste en desvincular la investigación artística del aspecto metodológicamente riguroso que propone el método científico ya que ésta es una vía, -... cargada de significados que se quedan encerrados en el marco de las metodologías científicas, estratificadas... (Barros, 1993. Pg. 51) y propone el término experimentación por hallarlo más fiel...<sup>18</sup>*

Y luego:

*La palabra investigación según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española refiere a la acción y efecto de investigar. **Investigar** es entendido como*

*-Hacer diligencias para descubrir algo. En cuanto que la palabra experimental nos remite a **experimentar**;  
-Probar y examinar prácticamente la virtud o propiedad de algo. La Obra de Arte aglutina elementos realistas e imaginarios, colectivos e individuales y los configura como elementos de la conciencia humana capaz de percibirlos y expresarlos.*

*Si observamos con atención veremos que **investigar** presupone una intencionalidad específica, de algún modo predeterminada, en cuanto que **experimentar** presupone una disposición para identificar, cosas, situaciones y estados que eventualmente puedan interesarnos.*

*En el amago de estas cuestiones parece ocultarse la idea de que para aquel que hace, en cuanto artista, todo es pretexto y recurso. Y es que la metodología de la investigación en Arte **se hace sobre el hacer, siendo que hacer y saber son apenas dos caras de la misma moneda.***<sup>19</sup>

En este último párrafo Fajardo plantea lo sustancial de la cuestión: investigación en arte / producción artística. El artista investiga en su hacer siendo el resultado de su investigación la propia obra. De ahí la afirmación que hiciera Marín Viadel “Yo sostengo que una investigación (una indagación sistemática que amplía el campo de conocimiento social) en pintura, dibujo, escultura, fotografía, vídeo, diseño, etc., necesariamente tiene que ser una pintura o un dibujo o una escultura, etc.”<sup>20</sup>

[19]  
Fajardo-González,  
Roberto Rodolfo. 2008.  
La investigación en el  
campo de las Artes  
Visuales y el ámbito  
académico universitario.  
(Hacia una perspectiva  
semiótica)

[20]  
Abad Tejerina, María  
Jesús op. Cit.:

Ahora bien en el marco de la universidad y como artistas-docentes o docentes-artistas y aún tomando en consideración la necesidad de transmitir estos criterios en la comunidad educativa de la cual formamos parte, nos vemos ante la disyuntiva de tener que volcar en un escrito teórico el desarrollo y resultado de estas investigaciones “prácticas”. Y si bien podemos compartir los contenidos que estas propuestas sostienen, la estructura formal por la cual se rige la investigación universitaria hace que tengamos que utilizar un lenguaje diferente (el verbal y/o escrito) para volcar los resultados de nuestra investigación (expresar o justificar lo que constituye nuestro lenguaje específico).

Otro problema surge al momento de la validación de los productos artísticos que no encajan en los requisitos exigidos, ISSN o ISBN. Como se planteó en un encuentro de investigación llevado a cabo en la UNA, es necesario encontrar mecanismos específicos que contemplen las producciones artísticas que surgen del trabajo de investigación.<sup>21</sup>

Es imprescindible ampliar el campo disciplinar, generar criterios inclusivos y específicos para la presentación, validación, catalogación de productos artísticos, para que el modelo de conocimiento propuesto desde la universidad argentina incluya al arte como productor de otros conocimientos distintos pero equivalentes / del mismo valor a los de la ciencia.

[21]  
Ref. artículo publicado el portal Argentina Investiga, Divulgación y Noticias Universitarias "Investigación en artes: hacia la especificidad de un campo disciplinar". Universidad Nacional de las Artes, Rectorado 11 de Junio de 2012. [http://argentinainvestiga.edu.ar/noticia.php?titulo=investigacion\\_en\\_arte:hacia\\_la\\_especificidad\\_de\\_un\\_campo\\_disciplinar&id=1589#](http://argentinainvestiga.edu.ar/noticia.php?titulo=investigacion_en_arte:hacia_la_especificidad_de_un_campo_disciplinar&id=1589#). VQRT0nyUfile

Esta es la discusión que debemos darnos ya que aún hoy hay compañeros artistas y docentes que no están seguros de que el arte y la producción artística sean formadores de conocimiento.

Por eso citando nuevamente a Fajardo: *“hacer y saber son apenas dos caras de la misma moneda.”* Esta discusión no puede desde ya agotarse en un escrito de estas características. Este artículo pretende traer al presente (de la comunidad de la UNA) algunos interrogantes que ponen nuestra actividad como docentes investigadores pero a la vez como artistas en consideración.

La intención de este breve recorrido es contribuir a la discusión para establecer los criterios hacia un nuevo o diferente punto de vista respecto de **la investigación en el campo de las artes visuales**, que considere a la **producción artística** como lógico resultado del trabajo del investigador.



## 02 LA PROBLEMÁTICA DE LOS DISCURSOS DEL CUERPO Y TRANSPOSICIÓN DIDÁCTICA EN EL LENGUAJE VISUAL.

*Autor: Mg. Jorge Bardelás*

*Cátedra Bardelás: Lenguaje Visual III y IV*

### **Introducción**

*“La palabra o signo que el hombre usa es el hombre mismo”*  
Charles S. Peirce

Aprovechamos este marco para socializar nuestras experiencias de investigación colectivas e individuales que se desarrollan desde el año 2004 como investigación-acción en el marco de la cátedra Bardelás de Lenguaje Visual III y IV, centrada en la identificación de los mecanismos discursivos y construcción didáctica de proyectos visuales con eje en la representación del cuerpo y sus metáforas. Tiende en las distintas fases temporales a:

- a) construcción de un corpus teórico sobre cuerpo, representación y lenguaje,
- b) documentación de procesos y archivo de producciones aúlicas,

- c) análisis y puesta crítica de los procesos, materiales y objetos producidos,
- d) registro y evaluación de las estrategias, dispositivos y discursos didácticos puestos en juego para el aprendizaje del lenguaje visual.
- e) producción de material curricular.

El equipo de trabajo en la actualidad comprende a los profesores adjuntos de la cátedra Daniel Oteiza y Mariana Campo Lagorio y las Jefas de Trabajos Prácticos Analía Bruno y Macarena Fernández, y como alumno-tesista Pablo Cornejo. También ha contado con la participación del profesor Osvaldo Verger (2005-2012).

El conocimiento de algo se basa en las representaciones que de ese algo se tienen. En este sentido, las teorías científicas deben considerarse como modelos mediante los cuales se representa de una manera determinada algún aspecto del mundo que se desea conocer.

Estudiar las imágenes como objetos para pensar lo contemporáneo, equivale a estudiar los sistemas mediante los cuales pueden producirse algún tipo de conocimiento acerca de ellos, estos sistemas pueden incluirse en una variedad muy amplia de campos: desde la morfología, la semiótica visual, la psicología de la percepción, análisis del discurso; permitiéndonos pensar al lenguaje visual no como espacio territorial sino abierto a los avances conceptuales más diversos.



Proyecto de **María Belén Vazquez** (2013) Maquillaje, intervenciones corporales y documentación fotográfica. Instalación. Se fundamenta en una crítica a los discursos que intentan modelar el cuerpo-propio con intervenciones “violentas” hacia un cuerpo-otro.

La imagen es lo emergente de las distintas tecnologías que posibilitan su hacerse visible o **hacerse imagen**, dicho de otra manera, cuando las formas están instaladas en algún lugar visible o soporte (bastidor, pantalla, etc.), como apariencia para una función. Así, el Lenguaje Visual en lo que respecta a su condición de “objeto cognitivo” abarca el estudio de las formas visuales, tiene relación con los modelos teóricos de definición de la forma y el espacio, involucrando los sistemas de representación de lo visual y las modalidades narrativas y retóricas que ponen en funcionamiento la interpretación y la construcción del sentido.



Proyecto de **Belén Rossi: Yo decido**. Interroga desde una instalación multipiezas, de qué forma las instituciones y los mandatos explícitos, ejercen limitaciones al cuerpo femenino. Las sustituciones tienden a visibilizar conceptos como la culpa, la vergüenza y particularmente la negación del goce.

A partir de la simultaneidad de las vanguardias que involucran elementos como: procesos, tiempo, movimiento, cuerpos, se produce un ruptura que, según **Andrea Giunta**<sup>1</sup>, impacta en la didáctica del arte moderno e involucra una investigación sobre los lenguajes. Así mismo para **Anna Guash**<sup>2</sup>, los realizadores contemporáneos se apropian de diversas estrategias, provenientes tanto de las vanguardias históricas, como así de las tradiciones literarias, filosóficas, y lo que básicamente importa como material de investigación será las reconceptualizaciones de los cuerpos y su representación visual.

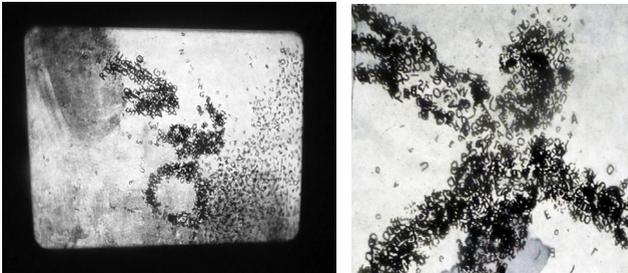
[1]  
GIUNTA, Andrea (2014):  
¿Cuándo empieza el  
arte contemporáneo?,  
Fundación arteBA,  
Buenos Aires. Pág. 14.

[2]  
GUASH, Anna María  
(2012): La crítica  
discrepante. Entrevistas  
sobre arte y pensamiento  
actual (2000-2011),  
Ediciones Cátedra,  
Madrid. Pág. 109.



Proyecto **Yo decido** de **Belén Rossi** (2013) Conjunto escultórico, cerámica. Continuación.

Los nuevas formas de expresión visual y la comunicación transforman la manera de mirar el mundo, modifican las estructuras establecidas, y proponen otras maneras de observar, conocer y participar.



El cuerpo y la palabra, proyecto de Bruno Ursomarzo (2011), Dibujo y técnicas varias, animación que "juega" con la idea de estar atravesados por el lenguaje escrito.

Los nuevos medios y sus soportes, nos permiten observar una **ampliación del espacio visual** y conceptual a como era entendido hasta hace poco tiempo. La imagen sufre una transformación a nivel de la **forma** y de **sus relaciones estructurales**, determinando nuevos modelos de comunicación, con cambios sustanciales en conceptos tan importantes como identidad, espacio y tiempo.



**Cuerpo sutil**, proyecto de **Natalia Tiralongo** (2011), Objeto-libro. Con un lenguaje pictogramático y secuencial, el objeto propone una lectura a la tendencia del "re-emplazo" orgánico y los sentidos que podría producir en el cuerpo y sus relaciones.

[3] Hamersley y Atkinson aseguran que "el principal objetivo de la investigación es, y debe seguir siendo, la producción de conocimiento". Lo ideal es que ese saber contribuya a introducir cambios sustanciales en las escuelas. "El objeto de la etnografía educativa se **centra en descubrir lo que allí acontece cotidianamente a base de aportar datos significativos**, de la forma más descriptiva posible, para luego interpretarlos y poder comprender e intervenir más adecuadamente en ese nicho ecológico que son las aulas", HAMMERSLEY, Martyn, y ATKINSON, Paul (2005) Etnografía. Métodos de investigación. Ed. Paidós, Barcelona. Pág. 32.

Intervenir en el campo de imagen ya no es solo proyectar objetos, sino transformar un objeto en el signo visual de una intenciones comunicativas, expresivas y estéticas muy precisas, ya que en el pasaje de una sociedad industrial a la sociedad icónica, **la noción de arte como forma de conocer y representar el mundo se ha expandido**. El presente proyecto tiene como objetivo documentar desde el **enfoque etnográfico**<sup>3</sup> y biográfico, las prácticas que se ponen en juego en el momento de los procesos de aprendizaje de la conceptualización y la producción visual como aspectos centrales del aprendizaje artístico.

Entendemos al **lenguaje visual** como un espacio de investigación teórico-práctico y técnico instrumental que indaga constantemente sobre las formas

de expresión, los sistemas de representación y sobre las condiciones de posibilidad de nuevos juegos de la imagen, centradas en su enseñanza como **hecho cognitivo**<sup>4</sup> en el contexto del análisis semiótico.



**La piel, lo más profundo**, proyecto de Daina R. Tubia (2014), soporte I: Varias piezas manipulables y recortadas que ponen en manifiesto distintas acciones sobre la superficie corporal, idea de "interfase" porosa y adaptable

(4)  
Hecho **cognitivo** pertenece o que está relación al **conocimiento**. Éste, a su vez, es el bajaje de información que disponemos tanto a un proceso de **aprendizaje** como a lo referido a la **experiencia**.



**Cuerpo sutil** (continuación) proyecto de Daina R. Tubia (2014), soporte II: Objeto-libro. El juego arbitrario de la página-piel, que visibiliza u opaca relaciones afectivas.

La semiótica se ocupa de la semiosis, es decir, los procesos de significación. Hablamos de semiosis toda vez que estamos frente a situaciones donde se produce un intercambio de información, signos que actúan como agentes entre un objeto y un sujeto, sirviendo para ese sujeto como representación del objeto. La semiótica visual se ocupa del estudio de los procesos donde intervienen signos que operan en el canal de la visión.



**Fragmentos**, proyecto de **Lucía Díaz López** (2014).  
Fotografías, dibujos y técnicas mixtas.



Consideramos que el universo de la investigación visual está compuesto por todo el conjunto de signos visuales (divididos en signos delimitación formal, de color, de textura visual), para el presente proyecto de investigación con base semiótica sería entonces cubrir el vacío que aparece en el cruce de varias disciplinas que intervienen en lo visual, haciendo falta, así mismo un trabajo interdisciplinario.

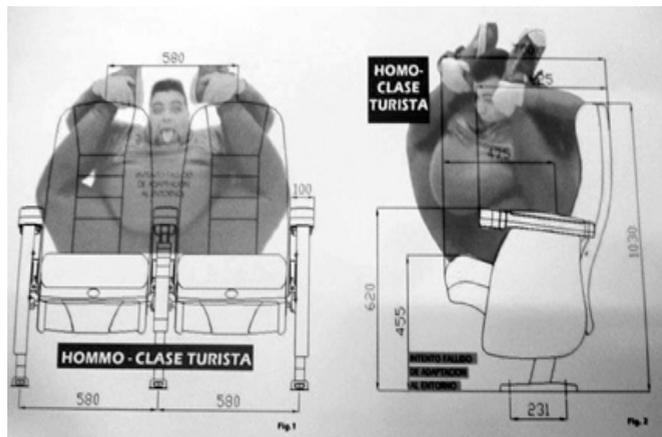
Como habíamos expresado en la fundamentación para el concurso para profesor titular de Lenguaje visual III y IV (julio 2003):

*“El saber-hacer en el campo de las artes visuales comporta una modelización gráfico-conceptual que exige pasos de niveles sucesivos en el dominio de una sintaxis narrativa, con la cual se pueda interpretar las cosas o estado de las cosas del entorno. Se hace evidente que el primer paso hacia la configuración de un sujeto operador, es el de definir los componentes de una gramática de lo visual con el aporte de la semio-narrativa que se convierta en su soporte comunicativo.”* (Bardelás, 2003)

La presente propuesta de investigación y transposición denominada Discursos del cuerpo, tiene como objetivo general la redefinición de cuerpo y la retórica visual a partir de una red transdisciplinar de conocimientos, que pueda constituirse, dado su marco teórico y metodológico, en el fundamento de toda acción semio-narrativa para la producción de las artes visuales. Implica alejarse la imagen-texto visual

entendida sólo como un catálogo de modalidades representativas y carentes de fundamentos teóricos.

En la práctica artística, el enunciado visual se nos presenta dotado de una extraordinaria flexibilidad significativa que difícilmente puede admitir solamente un análisis desde las perspectivas preceptuales y formalistas. La función básica del *lenguaje visual* en esta propuesta es la de reconstruir el sistema de reglas que permita a los futuros realizadores construir expresiones visuales que, debidamente estructuradas, se transformen en otras expresiones a partir de la indagación, tanto de la biografía como de sus inquietudes sobre la presencia del cuerpo. Dicho de otra manera, facilitar al estudiante las herramientas para construir primero, y reflexionar sobre la capacidad de comprender las **imágenes-signo**, saber cómo se usan comunicativamente y poderlas utilizar adecuadamente para construir nuevos enunciados visuales.





Proyecto Adaptación al entorno de Francisco Mondet (2012) Serie de fragmentos visuales (postales) que se apropia de los lenguajes del diseño gráfico para ser repartidos en acciones públicas. Intenta visualizar como la vida urbana "adapta obligando" al cuerpo a situaciones artificiales, como ser: poco espacio o poca privacidad.

## El proyecto

Para Maurice Merleau-Ponty en Fenomenología de la percepción, la imagen es en esencia carnal o un ícono de lo visible, **las imágenes son modos de comunicación** y constituyen un **lenguaje**, que hay que saber descifrar.

A partir de un proyecto macro desarrollado en la cátedra desde el año 2005: **Las formas didácticas del lenguaje visual**, que tiene como objetivo analizar el acto de producción junto con el concepto de discurso, una práctica que involucra al sujeto del aprendizaje con el proceso del proyecto visual, y a su vez con la reflexión sobre dicho proceso. Pro-

yecto que en las distintas etapas intenta visibilizar la confrontación entre la propia producción y una reflexión como sistematización del conocimiento.





**Escrituras**, proyecto de **Albertina Pormor** (2014), Pieza editorial confeccionada a partir de materiales diversos que incluyen, caligrafías, cosidos, texturas y fotografías tratadas digitalmente. El objeto indaga las relaciones de las "huellas" del deseo, de un cuerpo para el deseo.

**Discursos del cuerpo** se configura como subproyecto de investigación que asume una lectura del cuerpo desde el lenguaje visual como cuerpo representado, sobre sus posibilidades y sus límites, sitándose en el **nivel IV** de la asigantura dentro del eje conceptual: **Cuerpo, género y retórica visual**.

Intentando promover espacios de reflexión que permitan unir pensamientos con una mirada analítica sobre el **cuerpo como signo** y la realización de un proyecto plástico que permita profundizar dicha mirada de manera metafórica. Recordamos junto a Maurice Merleau-Ponty<sup>5</sup> que la utilización de las metáforas es una característica de nuestro lenguaje conceptual, y que las palabras y las formas de expresión plástica que utilizamos en un discurso se derivan de expresiones originalmente relacionadas con la percepción del mundo por medio de nuestros sentidos corporales.

[5] MERLEAU-PONTY, Maurice (1975): *Fenomenología de la percepción*. Ed. Peninsula, Barcelona. Pág. 176.

La **metodología** se centra en el **análisis de la práctica**, en la acción de producción, desde una perspectiva de los **estudios performativos**<sup>6</sup>. Dicho enfoque presta atención al papel del cuerpo en la narrativa autoetnográfica, tratando de generar un nuevo sujeto de conocimiento, que se construye de forma fragmentada y descentrada.

La noción de **performance** propone un tipo de narración que habla *a partir* de uno mismo, conectada con la fenomenología de la experiencia, que pone el énfasis en comunicar una experiencia en la que el propio investigador-realizador está implicado.

Para la construcción de esta estrategia didáctica consideramos como un aporte, a la corriente de pensamiento que Jerome Bruner<sup>7</sup> define como vuelta al significado, preocupado no tanto por las reglas del lenguaje como por la interpretación del discurso; centrado más en la comprensión en lugar de la experiencia contemplativa, en la interpretación más que en la percepción. Lo que se persigue es inducir a establecer conexiones entre las producciones culturales y la comprensión que cada persona o diferentes grupos elaboren.

Ampliando la perspectiva psicológica, en la línea de Lev Vygotsky el aprendizaje y el trabajo en el campo de las artes visuales exige un pensamiento de orden superior y la utilización de estrategias intelectuales como: el análisis, la inferencia, el planteamiento, la

[6]  
Los **enunciados performativos** son uno de los enunciados descritos por filósofo de lenguaje John Langshaw Austin (1982): *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Editorial Paidós, Barcelona. 3ra. Ed. El autor llama enunciado performativo al que no se limita a describir un hecho sino que por el mismo hecho de ser expresado **realiza** el hecho. Desde una perspectiva pedagógica se convierten en autoetnográficos.

[7]  
BRUNER, Jerome (1997): *La educación, puerta de la cultura*, Antonio Machado, Madrid

resolución de problemas. El mismo autor dirá que el: “mediador de este proceso es el lenguaje y su finalidad es establecer marcos de comprensión (entendida como la capacidad de generar e interpretar significados sobre y desde los medios visuales y verbales), que interactúan produciendo contextos de interpretación y redes de múltiples significados”<sup>8</sup>.

Es de particular interés centrar la reflexión al interior del proceso de producción con el propósito de: “favorecer la comprensión de la cultura visual mediante el aprendizaje de estrategias de interpretación frente a los objetos físicos o mediáticos que conforman la cultura, y vincularlas con las diferentes tradiciones históricas, filosóficas y culturales que han servido para la construcción de representaciones”<sup>9</sup>.

Las configuraciones visuales, como representaciones tienen como función principal, la exteriorización del hombre en el mundo, a través de la artificialidad de sus recursos gráficos. Los recursos considerados como operaciones por las cuales el significado es investido en la materia significante (semiósisis) es el producto de un proceso que va de la percepción a la representación, sufriendo transformaciones y organizaciones diversas, este proceso tiene como preguntas guía:

¿Cómo opera el fragmento de un cuerpo en relación con el fragmento de una imagen?

[8]  
VYGOTSKY, Lev  
Semiónovich. (1979):  
El desarrollo de los  
procesos psicológicos  
superiores. Crítica,  
Barcelona.

[9]  
HERNÁNDEZ, Fernando  
(2000): Educación y  
cultura visual, Ediciones  
Octaedro. Barcelona.

¿Qué hace que un fragmento hable de cuerpo y adicional a ello de una característica íntima de ese cuerpo?

¿Cómo opera la huella o marca en términos de cuerpo, o se pregunta por la ausencia?

El cuerpo es un lugar de búsqueda infinita desde donde parte una y otra vez el artista. Como único protagonista, recupera para el cuerpo su dimensión relacional, su alteridad. La composición adquiere una significación donde sentir, pensar, percibir y comprender son espacios que comunican, y se vinculan sin perder su diferencia.

## **Conclusión**

El cuerpo es el pre-texto constante en la producción visual contemporánea, bajo este fundamento intentamos su universo de indagación. Ligadas íntimamente a las metáforas que las distintas sociedades en diferentes momentos han utilizado no sólo para comprender las relaciones con su entorno, sino también para reorganizar su visión sobre sí mismas.

Con todo lo expuesto, pensar el cuerpo como texto y pretexto de investigación para la producción visual nos involucra al desafío de la polisemia de sentidos, de conceptos y de las estrategias discursivas, formales e innovadoras asumiendo desde una didáctica



del lenguaje visual, este complejo metafórico de representaciones simbólicas, sus transformaciones, traducciones, polifonías, ironías, retóricas que en última instancia son creaciones que en los actuales momentos trascienden el hecho psico-bio-social individual y se expresa en corporeidades expandidas, con un enfoque transdisciplinario como la misma posibilidad de definir el Lenguaje visual.

**Nota:** todas las imágenes que se encuentran en el presente escrito, fueron realizadas y producidas en el marco de la transposición didáctica de que dicha investigación propone.

## 03 ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LAS PRODUCCIONES TRANSLINGÜÍSTICAS

*Autor: Diana Zuik*

*Cátedra Zuik: Historia de las Producciones de Cruce de Lenguajes. Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados*

[1]  
nota al pie

### **A modo de preludio**

El siglo XXI supone explorar nuevos territorios estéticos en los cuales diversidad de producciones nos desafían a realizar planteamientos y propuestas que permitan considerarlas en sus especificidades. En este marco se exponen a continuación algunas propuestas resultado de investigaciones realizadas sobre estas temáticas.

### **Las producciones translingüísticas**

Las nuevas tecnologías, Internet, la globalización y la glocalización son algunas de las marcaciones de nuestra época, en la cual nuevos paradigmas conceptuales atraviesan lo estético en un entrecruzamiento con otros campos del conocimiento.

En este contexto se inscriben las *producciones estéticas* que en virtud de sus singularidades requieren ser planteadas mediante términos nuevos o resemantizados. Uno de ellos es la palabra *translingüístico* que implica la apropiación de significaciones de lo disciplinar y transdisciplinar. Así en la contemporaneidad desde un enfoque semiótico-estético-ontológico-socio-antropológico las *obras complejas* pueden postularse como *producciones translingüísticas*. Así lo estético supone considerar los fundantes teóricos que permitirán atravesarlas categorialmente como producciones simbólico tecnológicas inscriptas en el paradigma de la contemporaneidad (cfr. metáfora epistemológica – Eco), lo ontológico en tanto se plantea el status de las producciones en sus características intrínsecas, lo semiótico en correspondencia a los lenguajes artísticos que las conforman. A su vez la articulación con la sociología y la antropología permiten enmarcarlas en sus contextos de emergencia.

De esta manera las *producciones translingüísticas* se proponen como procesualidades comunicacionales estético / artísticas en las cuales es relevante el rol del observador / perceptor / fruidor / operador en el interjuego con el productor y la producción / textualidad.

Por otra parte el morfema *trans* aludiría a una difuminación de límites de modo tal de (...) *buscar no sólo el entrecruzamiento e interpenetración de las distintas disciplinas sino que pretende*

(1)  
Morin, Edgar  
(1994). Sobre la  
interdisciplinariedad.  
www.  
pensamientocomplejo.  
com.ar [Consultado 3 de  
noviembre de 2013]

*borrar los límites que existen entre ellas para integrarlas en un sistema único.*<sup>1</sup>

## El código y la transcodificación

Es dable plantear el código como un conjunto de signos (eje paradigmático o de la selección) y de reglas de combinación de dichos signos (eje sintagmático).

Así en la cuarta entrada correspondiente al término código en Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje, Algirdas Julius Greimas y Joseph Courtés sostienen que

*Se entiende por código no solamente un conjunto limitado de signos y / o de unidades (dependientes de una morfología) sino también los procedimientos de su disposición (su organización sintáctica); la articulación de estos dos componentes permite la producción de mensajes.*<sup>2</sup>

En el caso de las *producciones translingüísticas* el código se complejiza, dado que no será la suma de los códigos de los distintos lenguajes conformantes sino una totalidad comprensiva de los mismos. En ella los signos propios de cada uno de los lenguajes se difuminan en sus especificidades a la vez que se borronan las determinaciones sintagmáticas propias de las normatividades singulares.

Dicha *complejidad*, atenta a los espacios intersticiales

[2]  
Greimas, A.J. Courtés,  
J. (1982) Semiótica.  
Diccionario razonado de  
la Teoría del Lenguaje,  
Gredos, Madrid. pág. 15

en los que se generaría, resultantes a su vez de las interrelaciones producidas en los diferentes niveles del sistema y posibles en virtud de las interfaces, sería el *topos* en el que se originaría el *transcódigo*. El término *transcodificación* es utilizado por Lev Manovich en referencia a la *transcodificación cultural* como el último de los cinco principios planteados respecto a los nuevos medios.

Buscando precisar el significado del término en correspondencia al contexto coyuntural de emergencia explícita que

*En el argot de los nuevos medios “transcodificar” algo es traducirlo a otro formato. La informatización de la cultura lleva a cabo de manera gradual una transcodificación similar en relación con todas las categorías y conceptos culturales, que son sustituidos en el plano del lenguaje o del significado por otros nuevos que proceden de la ontología, la epistemología y la pragmática del ordenador. Por tanto, los nuevos medios actúan como precursores de este proceso de carácter más general de reconceptualización cultural.*<sup>3</sup>

Según Jean Marie Klinkenberg<sup>4</sup> la *transcodificación*, en tanto cambio que sufre un código al pasar de un canal a otro, posibilita a un mismo significado recorrer, en términos de Louis Hjelmslev, distintas sustancias de la expresión, v. gr. en la lengua las sustancias sonora y gráfica. De este modo inicialmente la transcodificación establecería equivalencias entre los significantes, proceso que podría incidir en los significados.

[3]  
Manovich, L. op.cit.  
pág. 95

[4]  
Klinkenberg, J. M. (2006)  
Manual de Semiótica  
General, Universidad  
de Bogotá José Tadeo  
Gonzalo, Bogotá.

Las *transcodificaciones* cumplirían dos funciones: mejorar la competencia de los canales / lenguajes y aumentar el nivel de redundancia de los enunciados. No obstante es posible señalar que en el caso que la *transcodificación* movilice canales distintos no puede haber una equivalencia exacta entre la variante del código que transita por el canal / lenguaje  $\alpha$  y la que transita por el canal / lenguaje  $\beta$

A partir de estas distintas significaciones del término *transcodificación* se busca elaborar un concepto que incluiría algunas de sus características obviando otras, de modo tal de explicitar cómo funcionaría un código sobre la base del cual se elaboraran las *producciones translingüísticas*.

Por otra parte se debe señalar que el concepto de complejidad, si bien es condición necesaria, no es condición suficiente para conceptualizar estas producciones. Por ende se considera que postular el código como complejo no daría cuenta de las particularidades del código de las *producciones translingüísticas*.

## **El sistema ACT (arte, ciencia, tecnología)**

En el enfoque sistémico  
(...) *se entiende a la tecnología no dependiente de la ciencia o representada por el conjunto de artefactos sino como producto de una unidad compleja, en donde*

[5]  
Quintanilla, M. (1988)  
Tecnología. Un enfoque  
filosófico. Fundesco.  
Madrid. pág. 34.

*forman parte: los materiales, los artefactos y la energía, así como los agentes que la transforman.*<sup>5</sup>

A su vez se ha de señalar que las categorías trans – analíticas que permitirían abordar las producciones *translingüísticas*, debido a su dinámica procesual y evolutiva interactiva están estrechamente relacionadas con el mencionado *enfoque sistémico* de la ciencia, iniciado en la década de los '30. Así términos como relaciones, interconectividad y contexto que permitieran concebir a los organismos vivos como *totalidades integradas* cuyas propiedades no pueden ser reducidas a suma de partes sino como devenidas de la totalidad del sistema, pueden ser proyectados a la consideración de las producciones en cuestión. Lo mismo sucedería con los planteamientos relativos a los subsistemas con propiedades emergentes de distinta complejidad, propios de cada uno de los niveles del sistema.

De esta manera las propiedades de los elementos propios de las *producciones translingüísticas* no pueden explicarse a partir de las propiedades de sus elementos conformantes sino mediante una red de relaciones en la que no hay elementos jerarquizados ni tampoco pautas de imprescindibilidad dado que las propiedades emergentes devienen de circunstancias críticas. Así estos *acontecimientos estéticos* no permiten una analítica de partes pues ésta impide comprender dicha totalidad inescindible.

La postulación de las *producciones translingüísticas* como sistemas totales supone que la descripción de sus componentes, ya sea el sonido, el *software* o los interactores, es condición necesaria pero no suficiente para su comprensión.

Por otra parte las *interfaces*, conexiones o enlaces entre heterogeneidades formarán, sobre la base del modelado dinámico del *software*, configuraciones transversales nómades de diferente jerarquía en las que las especificidades del *arte*, la *ciencia* y la *tecnología* se transmutarán y metamorfosearán constituyendo una totalidad.

[6]  
Rossler, E. (1996) Das  
Flammenschwert,  
Benteli Verlag, Berna.  
pág. 35

## El software

En la contemporaneidad el *sistema ACT* establece parámetros que hasta el presente no determinaban las particularidades de las producciones estéticas. La *informática* se corresponde con *Una nueva tecnología que, al contrario de todas las conocidas, no sólo cambia algo en el mundo, sino el mundo mismo, se revela como una posibilidad cognoscitiva.*<sup>6</sup>

Insertas ambas en las características propias de la electrónica incluyen al *software* y el *hardware* como elementos insoslayables para el artista productor. La programación del *software*, al igual que los protocolos de comunicación, las conexiones entre las diferentes interfaces que constituyen el *hardware* y

el modo en que se enlazan los diferentes *lenguajes* son instancias constituyentes de los acontecimientos estético artísticos contemporáneos.

Si se atiende a las distinciones conceptuales propuestas por Pierre Levy acerca de la doble díada real / posible y virtual / actual en las cuales el autor considera que

*(...) la realización es una elección o selección y no una **resolución inventada** de un problema. Lo virtual plantea un problema, abre un campo de interpretación, de resolución o de actualización, mientras que un entorno de posibles sólo se presta a una **única realización**.*<sup>7</sup>

Tomando la díada real / posible y las pautaciones propias del *software* se podría establecer que en el caso de las *producciones translingüísticas* éste es programado por el grupo productor en el que trabajarán en colaboración ingenieros informáticos, artistas visuales, músicos, artistas sonoros y productores inscriptos en otros lenguajes. De esta manera se aseguraría el carácter creativo del *acontecimiento* generado dado que no estaría sujeto a determinaciones propias de un software predeterminado de la máquina / computadora.

## La recepción

Considerados los, en términos de Roman Jakobson, *factores*<sup>8</sup> intervinientes en la comunicación la temá-

[7]

Levy, P. (1998). Qué es lo virtual, Paidós, Buenos Aires. pág. 56.

[8]

Jakobson, R. (1981) Ensayos de Lingüística General, Seix Barral, Barcelona. pág. 333

tica de la *recepción* ha pasado a convertirse en una cuestión de gran importancia en la actualidad. Sin embargo a lo largo del tiempo se fueron jerarquizando diferentes *actores* de aquellos intervinientes en el proceso comunicacional según los considerandos estético sociológicos y / o semióticos según las épocas. Así durante el Romanticismo se jerarquizó al artista, suerte de genio creador mientras que posteriormente a mediados del siglo XX se puso el acento sobre el mensaje. Veinte años después se postuló la *figura del lector* como un interlocutor y la conceptualización del mensaje como texto y así objeto de fruición y *lugar de interacción*. Posteriormente las indagaciones semióticas plantearon los textos y los discursos como construcciones sociales realizadas por actores sociales. Así se propuso al lector como un *interactor* que el texto encuentra ante sí, al cual a su vez construye dándole un espacio activo y guiándolo por cierto recorrido. Se acentúa entonces la función del *contexto* y sus circunstancias enunciativas.

[9]  
Eco, U. (1984) *Obra Abierta*, Ariel, Barcelona.  
pág. 93-104

El término *recepción* utilizado en los esquemas comunicacionales – cfr. Roman Jakobson (1975) y Umberto Eco (1974; 1976) – transmite la idea de de un sujeto pasivo al cual sólo se le exige intencionalidad de recibir el mensaje para que se estableciese la comunicación. Sin embargo el *feedback* logrado se tornó insuficiente cuando este lector se encontraba en situación de *receptor* de una obra abierta no acabada en la cual su participación activa se tornaba imprescindible para la interpretación concluyente de la obra.<sup>9</sup>

Paulatinamente las *estéticas* de la *recepción* propusieron considerar al *lector* como *perceptor* - cfr. Jean Molino y su concepto de *polo estésico* - y en cuanto tal inscripto en la poética de la obra. Respondiendo a las propuestas del círculo hermenéutico según el cual la lectura / interpretación de la obra no se agota en el artista productor ni en la obra / texto, se tornó imprescindible la participación activa del perceptor que, en tanto intérprete, completa el proceso *poiético*.

Estas conceptualizaciones permiten proyectar en las *producciones translingüísticas* un *perceptor sinestésico* que interactúa con la producción.

### a.- La percepción y la sinestesia

La *Gesamtkunstwerk* postulada como estética del movimiento romántico suponía la *intencionalidad* de cruzar *géneros* artísticos lo cual se plasmó, inicialmente, en la música programática - cfr. *Sinfonía Fantástica* opus 10 de Héctor Berlioz – para luego emerger en los poemas sinfónicos de Franz Liszt o las propuestas estéticas de Richard Wagner. En correspondencia con estos planteos esta percepción totalizante supone el interjuego de todos los sentidos expresada mediante el término *sinestesia* [συν - αἴσθησις (syn - aísthesis)].

[10]  
Gianetti, C. (2005) Estéticas de la simulación como endoestética en Hernández García, I. (comp.) (2005) Estética, Ciencia y Tecnología, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. pag. 91 - 92

## b.- La interactividad

Es en la contemporaneidad cuando la tradicional relación entre la obra de arte y el espectador u observador cambia. Anteriormente la estética contemplativa que establecía la existencia independiente de la obra y el observador, devenido posteriormente *fruidor*.

Esta suerte de diada opositiva fue desarticulándose a partir de los presupuestos ontológicos del arte *participativo* desarrollado desde los años 50. Las obras cibernéticas, inscriptas en esta estética, planteaban un observador ubicado fuera del sistema, o sea extrínseco al mismo, que controlaba los dispositivos de input y output desde el exterior. Así dicha relación giraba en torno al control y la retroalimentación.

*(...) entendiendo así el **control** como la utilización de datos para intervenir en el sistema desde el exterior y regularlo, mientras que el fenómeno de la **retroalimentación** sería inherente a la máquina y estaría basado en la noción de aprendizaje, eso es, la información que procedía de las propias operaciones de la máquina podía cambiar los métodos generales y la forma de la actividad.*<sup>10</sup> (la negrita es nuestra)

La presencia ineludible del espectador / receptor / perceptor se torna en la contemporaneidad la de un *actor* del proceso poiético. Si bien la participación del espectador se había dado en distintos *niveles*, es importante señalar las diferencias que se dan entre

los mismos, dado que desde fines del siglo XX este espectador / *observador* deviene *operador*.

El concepto de *interactividad* tuvo su origen en relación con los inicios de la informática y la telemática (Holtz-Bonneau, 1986; Multigner, 1994), campos en los cuales la interactividad era considerada como la capacidad de las computadoras de responder a los requerimientos de los usuarios. El término había comenzado a utilizarse en los años 70 en el ámbito de las ciencias de la comunicación en torno a los nuevos medios.

Sheizaf Rafaeli, teórico de la interactividad establece que

*El estudio de la interactividad es parte de la evolución en la ontología y epistemología de las nuevas tecnologías de comunicación en general, y las computadoras como medio en particular.*<sup>11</sup>

De esta manera es posible señalar la especificidad de la interactividad en tanto

*La idea de participación extrínseca del público en la obra, cual es el caso de los *happenings*, cede el paso al concepto de **participación intrínseca o de interactividad**: obra e **interactor** se encuentran en una relación de mutua interdependencia.*<sup>12</sup>

Asimismo es remarcable el paso de la relación autonómica obra / espectador a una relación de mutua interdependencia ontológica entre ambos, dado que

[11]  
Rafaeli, S. (1988)  
Interactivity: From new media to communication, Sage Annual Review of Communication Research: Advancing Communication Science Vol. 16pág. P. 110 – 134, Sage. Beverly Hills, CA. pág. 112

[12]  
Gianetti, C. op.cit.. pág. 90

el uno no es sin el otro.

Así la conceptualización de la *interactividad* permite a su vez distinguirla del arte participativo pues *Entendemos por **arte interactivo** la creación que utiliza las tecnologías electrónicas y / o digitales (audiovisuales, computarizadas, telemáticas) **interactivas**, es decir basadas en **interfaces** técnicas que permiten establecer relaciones dialógicas entre el público y la obra o sistema, acentuando el **carácter compartido** de la creación. Se diferencia del arte participativo, en el que se produce **mero feedback** entre obra – espectador.*<sup>13</sup>

[13]  
Gianetti, C. op. cit.,  
pág. 92  
[14]  
ibidem

También las investigaciones en torno al media art, v. gr. los sistemas de visualización de la información digital y de inmersión en la imagen, giraron en torno a una posible participación intrínseca del espectador / observador. Así la *participación extrínseca* dejó paso a la *intrínseca* en la cual la producción y el interactor se encuentran en una relación de *interdependencia*. (...) *el interactor desempeña una función **dentro** de la obra, comparte una experiencia espacio temporal en el **interior** del sistema.*<sup>14</sup>

Cuatro elementos idiosincráticos constituyen así, las características propias de lo **interactivo**: virtualidad, variabilidad, permeabilidad y contingencia. Estos plasman la correspondencia con la coyuntura histórica de la cual emergen las producciones, marcada por los relativos y la pérdida de vigencia de una legalidad signada por los absolutos.

Por su parte el investigador Andrew Lippman plantea la *interactividad* como una relación que se da en *tiempo real* entre un hombre y un sistema, i. e. una actividad mutua y simultánea entre las dos partes que en general, pero no necesariamente, es a favor de un mismo objetivo.

(...) una relación “en tiempo real” entre un ser humano y un sistema, es decir “la actividad mutua y simultánea de ambas partes, generalmente en pos de un mismo objetivo, pero no necesariamente”.<sup>15</sup>

Dado que la participación del espectador afectará la producción, el artista productor diseña su *modus operandi*, pautando la forma en que dichas acciones incidirán sobre la obra. En la contemporaneidad y en el marco de las *producciones translingüísticas*, se emplean diversidad de dispositivos tecnológicos sensibles a diferentes variantes físicas relacionadas con el *espectador*. Así se establecen correspondencias que alterarán variables formales de la producción, v. gr. los movimientos realizados por el espectador / fruidor, su posición, al igual que otras variables del ambiente y eventos de la web que influirán en la obra. De este modo la información recibida desde el exterior, captada por los sensores, puede ser almacenada y transmutada mediante algoritmos y programas generando diferentes formas de salida o procediendo a materializar el proceso de manipulación de la información.

El compromiso del *interactor* en las *producciones*

(15)  
Lippman, A. (1991)  
Lippman on interactivity.  
The Media Lab. Penguin  
Books. New York. pág. 55

*translingüísticas* supone no sólo lo sensorial e intelectual y cognoscitivo sino también lo físico, en tanto comprende lo correspondiente a los procesos cinestésicos y proxémicos.

El *interactor* en virtud de la multiplicidad de acciones específicas que desarrolla como participante de la obra / producción puede ser considerado a su vez como *co – creador* de la misma. Anticipaciones de este planteo se encuentran en los postulados de Hans Georg Gadamer quien buscando responder a la pregunta acerca de la base antropológica de la experiencia del arte propone los conceptos de juego, símbolo y fiesta, marco en el cual luego de considerar al *co – jugador* establece que

*El espectador es (...) algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que **participa en el juego es parte de él.***<sup>16</sup> (la negrita es nuestra)

Por su parte Umberto Eco en el contexto de sus considerandos acerca de la poética de la obra abierta pauta

*(...) en Scambi (de Pousseur) el **usuario** organiza y estructura, por el lado mismo de la producción y de la manualidad, el discurso musical. Colabora a **hacer la obra.***<sup>17</sup> (la negrita es nuestra)

Las *producciones interactivas* introducen problemáticas particulares que varían según se considere la procesualidad desde la *producción* o la *recepción* /

[16]  
Gadamer, H. G. [1997] La Actualidad de lo Bello, Paidós, Buenos Aires. pág. 74

[17]  
Eco, U. [1993] Obra Abierta, Ariel, Barcelona. pág. 94.

*participación*. Para diseñar un interactivo el autor postula un programa o una estructura, i. e. un conjunto de instrucciones que el participante / usuario *actualizará*, siendo relevante que la información no esté estructurada linealmente. A su vez también proyecta la experiencia de acción del *interactor* mediante un programa, i. e. un conjunto de instrucciones o diseño de recorrido que otorga al interactor un rol configurador activo de la producción y su forma final.

Respecto a los diseños es preciso señalar que diseños *reactivos* son aquellos que poseen una serie de respuestas programadas frente a ciertas entradas del *interactor* de modo tal que siempre que se den las mismas condiciones el resultado es el mismo. El programa no se modifica independientemente de lo que el usuario realice, aun cuando las posibilidades planteadas parezcan inconmensurables.

A diferencia de estos, los diseños *interactivos* son aquellos en los cuales la intervención del *usuario interactor* introduce nuevos datos que el programa procesa y lo modifican, ya sea aumentando una base de datos en tiempo real o modificando alguna variable en las operaciones que se realizan en el programa, v. gr. los entornos de I A - inteligencia artificial -

*El tipo de recepción que caracteriza a las obras con tecnologías digitales es su carácter potencialmente “interactivo”, dialógico y participativo: proponen relaciones abiertas, lúdicas y que requieren acciones*

*físicas* como parte de la cooperación interpretativa del receptor. Tal cooperación ha sido propuesta discursivamente en algunos casos como “**co-autoría**”: desde que algunos artistas se conciben como creadores de un mundo de posibilidades, un conjunto de instrucciones, un “programa” que es el **receptor** quien actualiza efectivamente en obra, con la asistencia de una máquina que ejecuta la combinatoria diseñada por el artista.<sup>18</sup> (la negrita es nuestra)

[18]  
Pagola, L. [2012]  
Tensiones de la noción de  
autoría en los procesos  
de producción artística  
con tecnología en  
Claudia Kozak (comp.)  
Poéticas tecnológicas,  
transdisciplina y  
sociedad. Actas del  
Seminario Internacional  
Ludión/Paragraphe.  
Buenos Aires,  
Exploratorio Ludión,  
2011. Disponible en  
<http://www.ludion.com.ar> [Consultado 2 de  
septiembre de 2012]

De esta manera la participación del interactivo en las producciones con *tecnología digital* lleva a nuevos planteamientos respecto a la autoría de las mismas. Desmitificada la figura del creador genio, muchos de los *artistas* parecen así dispuestos a compartir la *autoría* de sus producciones discursivamente postuladas como *interactivas*, participativas, lúdicas, dialógicas, inter e hipertextuales, que en virtud de tales características suponen un receptor que se implicará en la obra que experimentará a su vez con las posibilidades comunicativas resultado del *juego* y / o de la inter acción con otros espectadores / interactores.

En correspondencia con estas temáticas surge la cuestión de la *interfaz*

## **La interfaz**

Si por *interfaz* se entienden las reglas y convenciones que determinan el modo de relacionarse con una

computadora, cada producción interactiva reinventa la suya.

*El término **interfaz entre el hombre y el ordenador**, o **interfaz de usuario** describe las maneras en que éste interactúa con el equipo. Comprende los dispositivos de entrada y salida física de datos, como el monitor, el teclado y el mouse. Integra también las metáforas que se usan para conceptualizar los datos informáticos. (...) la interfaz de usuario incluye también maneras de manipular los datos, es decir una gramática de las acciones significativas que el usuario puede realizar con ella.*<sup>19</sup>

[19]  
Manovich, L. op. cit.  
pág. 120

La noción de *interfaz* está asociada por lo general con un dispositivo físico o lógico capacitado para realizar la adaptación entre dos o más sistemas que no se pueden comunicar directamente. De esta manera *La **interfaz** es una superficie de contacto, ella refleja las propiedades físicas de los interactores, las funciones para ser realizadas y el equilibrio entre fuerza y control.*<sup>20</sup>

[20]  
Laurel, B. (1990). The art of human-computer interface, Addison Wesley, New York.  
pág. XII

El cambio que supusieron las *interfaces* sensibles al movimiento humano - *tracking systems* - de los años 70 fue continuado por la invención de la pantalla interactiva en los 90 mientras que los dispositivos móviles inalámbricos posteriores marcaron la emergencia de las *interfaces* en las *producciones translingüísticas* en tanto atravesadas por la tecnología.

De este modo el espectador observador deviene *in-*

*teractor* y, en tanto la producción esté conectada a la web, *usuario*.

### **De la *inter* a la *transdisciplinariedad***

Las terminologías, en correspondencia a los contextos coyunturales, han ido cambiando a lo largo del tiempo. Términos polisémicos tales como *disciplina* que cobrara presencia a fines del siglo XIX en Francia e *interdisciplinar* en el siglo XX han sido objeto de multiplicidad de significaciones. Así en el *campus* científico se reafirmó el supuesto epistemológico de la reagrupación de saberes impulsándose asimismo la necesidad de comunicación entre las disciplinas, instancias que cobraron fuerza a mediados del siglo XX. A su vez en las ciencias sociales la compleja situación histórica del interregno entre guerras llevó a la implementación de la *multidisciplinaredad* con la cual se iniciaba la confluencia de diversidad de saberes en torno a un objetivo común. No obstante ya en la Postmodernidad el término *interdisciplinar* no permitía pautar las especificidades de las producciones en las que la totalidad fuera más que la suma de las partes, lo cual suponía un cambio en los planteos analíticos. Es así como en la contemporaneidad con el atravesamiento de la *high – tech* en las producciones artísticas se torna ineludible postular la *transdisciplinariedad* en correspondencia con las nuevas axiologías y formas perceptuales.

## De lo *transdisciplinar* a lo *traslingüístico*

La investigación ha permitido mediante la observación atenta de la casuística correspondiente (v. gr. *Tango Virus* o *Sensible*, producciones realizadas por el Grupo Biopus) establecer semejanzas y diferencias entre los morfemos *inter* y *trans*. A esta diferencia se añaden los planteos *traslingüísticos* que incluirían las especificidades explicitadas respecto a lo *transdisciplinar*. Mientras que considerandos semióticos permitieron reemplazar lo *disciplinar* por lo *lingüístico*. Sin embargo la propuesta no supone un mero cambio de denominación sino una búsqueda de categorías a considerar en el campus de lo estético artístico.

La *unidad compleja heterogénea comprehensiva* en la cual confluyen la diversidad de lenguajes artísticos propia de las producciones traslingüísticas, supone una  $\Sigma\upsilon\nu - \Theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$  (syn – tesis) en la cual los límites diferenciadores difuminados generan una totalidad en la cual es imposible realizar una analítica diferenciadora de las instancias conformantes.

### A modo de postludio.

Las investigaciones acerca de producciones inscriptas en sus contextos de emergencia tales como las explicitadas en este escrito suponen continuas preguntas y respuestas que se agotan como tales en la vertigi-

nosidad de la velocidad de los avances tecnológicos y sus entrecruzamientos con las estéticas. Por ende el desafío no son las respuestas sino las preguntas ...





**LAURA ANDREA DELLA FONTE**

Artista Visual, docente, curadora e investigadora en Arte.

Licenciada en Artes Visuales con orientación en Pintura por el DAVP. Pueyrredón – UNA y Profesora Nacional de Pintura E.N.B.A.P. Pueyrredón. Especialista en Entornos Virtuales de Aprendizaje por la Organización de Estados Americanos- Centro de Altos Estudios Universitarios.

Profesora Ordinaria de Lenguaje Visual y de Oficio y Técnica del Dibujo en UNA.

Profesora en las Carreras de Diseño Gráfico de diversas Universidades públicas y privadas (UBA, UP, UAI) desde 1994 hasta 2008. Integra el Banco de Evaluadores de Extensión Universitaria. Participó como jurado de Concursos docentes.

Fue curadora del DAVPP-UNA en C.C.Recoleta, C.C.Borges, C.C.de la Memoria H. Conti, C.C.Paco

Urondo, UNIART ROMA, etc)

Realiza muestras individuales y colectivas desde 1983.

Participa activamente en proyectos de arte público en forma individual y en colectivos artísticos.

Sus obras se encuentran en colecciones privadas e institucionales en Argentina, Alemania, España y Ecuador.

Dirige y Co-dirige Proyectos de Investigación en Artes desde 2013

## **OSVALDO KRASMANSKI**

Artista Plástico. Profesor Adjunto de Lenguaje Visual cáted. Proz en el Departamento de Artes Visuales de la U.N.A. Profesor Titular de Lenguaje Visual y Pintura de la E.M.B.A. “C. Morel” de la ciudad de Quilmes. Profesor Adjunto de Lenguaje Visual en la Escuela de Comunicación Social. de la Universidad Nacional de Rosario

Publicó el libro “El Arbol Azul” Taller de Plástica - Ed. A construir, y diversos artículos sobre la Educación Plástica en Revistas especializadas.

Obtuvo premios y menciones en la actividad plástica y gráfica.

Es integrante del Grupo Argentino del Color.

Fue coordinador de la “Dirección de Restauración” de la Municipalidad de Rosario (1997/2009)

Participó como ponente en el Xº Congreso Argentino del Color (Chaco) 2012 y XIº Congreso Argentino del Color (Mar del Plata) 2014.

Integra Proyectos de Investigación en el Departamento de Artes Visuales desde 2013.

## **JORGE PROZ**

Artista Visual y Diseñador Grafico

Licenciado en Artes Visuales con orientación en Pintura DAVPP IUNA.

Profesor de Pintura Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Puyrredón, Maestro de Dibujo Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano.

Profesor Titular Ordinario de Lenguaje Visual del 1 al 7 cátedra Proz y Profesor Adjunto Ordinario de OTAV Dibujo 1,2, 3 cátedra Porley, ambos del Departamento de Artes Visuales /UNA. Profesión Titular Comunicación Visual, Recursos Expresivos y Adjunto Dibujo, diseño grafico de gestión privada universitaria y terciario.

Investigador en tres equipos de investigación, en dos de los cuales se desempeña como Co-director.

Premios principales: Concurso de afiches “Niños desaparecidos busquémolos” primer premio. Salón Eduardo Sívori de Artes plásticas Manuel Belgrano mención especialidad pintura.

Gestión universitaria: Ex Secretario de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil de DAVPP/ IUNA. Actual Consejero Académico.

## JORGE BARDELÁS

Licenciado en Artes Visuales con orientación en Pintura, Artes Visuales/UNA. Licenciado en Gestión Educativa, Universidad CAECE. Magister en Nuevas Tecnologías de la Comunicación, UNED/España. Doctorando en Comunicación FPyCS/UNLP. Doctorando en Artes/UNA. Consejero académico y ex director de las Carreras de Diseño Gráfico FADU/UBA (1994-1996), y de la FAU/UB (2004-2006). Miembro del comité académico de la Escuela Panamericana de Arte (1994-1997). Profesor titular regular de Lenguaje Visual III y IV, Artes Visuales/UNA, Profesor titular de Teoría del Diseño DG/FADU/UBA, Profesor titular de Forma y Lenguaje II y Proyecto Final de Carrera, Diseño/FAU/UB. Se ha desempeñado como profesor de grado y prosgrado en la UNLP, UNLitoral, UNQUI, UNLa, UAI. Diseñador especializado en sistemas de identidad y comunicación visual para instituciones públicas y privadas. Ha participado en muestras de artes visuales y diseño tanto en el país, como en América latina y Europa.

## DIANA ZUIK

Licenciada en Artes – F. F. y L. - UBA. Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural – IDAES – UNSAM - . Ha cursado la carrera de Filosofía (F. F. y L. – UBA).

Directora de Investigación del Departamento de Artes Musicales y Sonoras - UNA. Miembro de la Comisión de Doctorado en Artes – UNA -.

Directora de la Revista de Investigación 4' 33" y del Centro de Estética, Género y Música – DAMus – UNA -.

Profesora titular en el Postgrado de Lenguajes Artísticos Combinados - Depto Artes Visuales - UNA -, en la carrera de grado del Departamento de Artes Musicales y Sonoras - IUNA - y en la Carrera de Gestión del Arte y la Cultura - UNTREF -.

Consejera del Consejo Superior de la UNA. Ex – Consejera del Consejo Académico del Departamento de Artes Musicales y Sonoras - IUNA -. Ex Profesora Adjunta Facultad de Psicología - UBA, fue docente titular de la Carrera de Historia del Arte - Universidad de Morón -, de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y del Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo.

Directora de tesis de licenciatura y maestría ha sido miembro de jurados de tesis de grado y posgrado y de concursos docentes.

Asistió a congresos nacionales e internacionales presentando trabajos tanto en el ámbito nacional como internacional, en forma individual y colectiva. Ha publicado artículos en libros y revistas nacionales e internacionales. Investigadora categorizada, integra y codirige equipos de investigación. Fue becaria del Fondo Nacional de las Artes.

