

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Licenciatura en Grabado

Trabajo final de grado

LA TESIS ES LA TESIS
UN RECORRIDO DIALÓGICO SOBRE ESTUDIAR ARTE
LUEGO DEL FIN DEL ARTE

Autora: Melisa Gutiérrez

Profesor asesor: Lucas Di Pascuale

Córdoba , Argentina, 25 de junio del 2015.

La tesis es la tesis

Un recorrido dialógico sobre estudiar arte luego del fin del arte.

INDICE

Introducción-----	4
Desarrollo-----	6
Conclusión-----	33
Anexos-----	36
Índice bibliográfico-----	48

INTRODUCCION

El tema elegido para desarrollar en la presente tesis de licenciatura es reflexionar actualizando lo producido durante parte del cursado de la misma.

Al tratarse de un momento final surge la oportunidad de poder mirar en **retrospectiva** ese determinado proceso.

Llámesse proceso a la **producción visual** realizada durante los años 2011-2014, durante el transcurso y cursado de las materias **Grabado II, III y IV** y el cruce de estas con otras materias de la licenciatura.

El cursado completo de la licenciatura de Grabado como un lienzo que espera se interpretado; todo el proceso como un nuevo signo puesto en este preciso contexto y la **instalación** como dispositivo de muestra.

Si muchas veces el arte surgen de inquietudes y obsesiones se podría decir que la presente producción de tesis surge de la inquietud de qué hacer en concreto con todo lo material producido en nuestra Facultad al finalizar la carrera (¿Se tira, se regala, se archiva, se vende ¿dónde?, se muestra ¿dónde?, o se guarda como *ruina* en el contexto del hogar?).

Si una obra de arte se puede definir por la intención de quien lo haga y la ejecución técnica, la mayoría de las producciones son *obras de arte* (la demostración de esta premisa es parte de la tesis).

Pero a su vez ¿puede el ensayo del estudiante de arte ser una auténtica y legítima obra de arte? Porque ¿hubiesen sido suficientes solo los materiales simbólicos (obras materiales con técnicas inscriptas en disciplinas artísticas históricas y técnicamente bien ejecutadas) o es necesario el discurso contemporáneo? ¿Qué papel juega el contexto, el marco institucional?

La presente tesis tiene como objetivos particulares relevar datos anecdóticos sobre la intencionalidad de la producción a su vez que información técnica especializada. Así busca generar en su misma práctica de *work in progress* ordenamientos, desarrollos, formas de archivos, recopilaciones y búsquedas que permitan generar lecturas sobre interrogantes que pueden ir desde lo más íntimo de lo humano a nociones relacionadas al panorama general de un estudiante de arte. Se trata de un **ir-volver-venir** de **adentro** hacia **afuera**. Desde el "yo" biográfico a la situación concreta de trabajo final en su contexto académico y social.

Todo lo anterior se visualizará en un anexo que ordena las producciones con su correspondiente reseña. Ese texto, denominado **INDEX TESIS** proveerá un pequeño análisis deconstructivo. En un recorrido cronológico se mencionarán los antecedentes y características de manera cultural y anecdótica, haciendo referencias a los conceptos y nociones que se desprenden de la propia lectura de las piezas y sus inter-

vinculaciones a través de los años. A su vez, entrelazando la forma con el contenido se hará un recorrido por la materialidad plástica, en forma de ficha técnica.

Objetivos generales:

- Indagar sobre el carácter ideológico de la carrera de Artes en la Universidad.
- Generar visibilidad sobre el carácter problemático de la instancia de tesis y del recorrido del estudiante.
- Reflexionar sobre el carácter filosófico y reflexivo del arte y la tentativa de unir arte y vida.
- Indagar en la producción del formato libro como soporte de producción y exhibición.
- Instalación como momento de producción; mapa conceptual de piezas artísticas y ejercicio del montaje experimental.
- Laboratorio en relación a los espectadores: Observar los modos de interacción entre las obras expuestas y el dispositivo libro como mapa.
- Generar tensión al ocupar un espacio que está vedado a las producciones de los estudiantes con producciones de estudiante pero actualizadas como instalación poniendo de relieve el discurso contemporáneo más allá del carácter material de la obra.
- Relevar el carácter procesual y rizomático de producción como práctica. Intento de abarcar diversos planos intangibles de la problemática del arte y la problemática del estudiante de arte. Complejidad temática, integración de propuestas.

Como estrategia de análisis para alcanzar los objetivos y unificarlos en la propuesta global se intentará desarrollar:

- Sobre las corrientes artísticas modernas (vanguardistas y posmodernas) que relacionan el arte con la vida y la desmaterialización que supone un proceso.
- Nociones desde el arte contemporáneo como la instalación, libro de artista, texto rizomático.
- La dimensión psicomágica de producir arte: arte para curar. Las palabras de los artistas, esos grandes ilusionistas. El detalle de esos planes imaginarios que mientras más imaginarios más reales.
- Práctica en el contexto expositivo, usar el espacio de muestra para editar el conjunto. Montaje como producción continuada. Instalación "*in process*".

Una situación ideal, tal vez utópica, a la hora de producir arte es no tener nada para enseñar y mucho por aprender. Otra situación que considero interesante es tener muchos de quienes aprender.

Creo que lo sustancial está en entrar en contacto con el trabajo del "otro", aprendemos como espectadores y los medios para entrar en contacto son diversos y varían con el tiempo, estar en una exposición determinada, ver esa exposición documentada en un libro, en la web, leer al respecto, que alguien que presenció una exposición te narre su experiencia, etc., son distintas maneras de entrar en contacto con ese trabajo del "otro". Pero ese trabajo nunca es una fuente mágica que nos baña con su sabiduría, más bien todo lo contrario, es nuestro propio ser quien se activa y se expande en ese contacto. A pesar de que recorrer una muestra en persona sea muy distinto a recorrerla mediante un libro que la documente, igual tenemos la posibilidad de conmovernos. Por suerte los libros siguen jugando un papel sustancial.¹

En este archivo se documentan ideas, procedimientos, acciones, objetos y relaciones entre esos objetos para luego trasladarlos al espacio donde se diseña una ambientación a partir de estos elementos

es en la acción de mostrar las infinitas posibilidades de materialización del archivo donde este cobra sentido²

MODUS OPERANDI

"...un libro donde compile una selección de estos textos "bosques", como un diario etnográfico, un diario de viajes cotidianos, un cuaderno de notas de una científica, los bocetos de una poeta."³

...intentando encontrar en las preguntas que formulan esas piezas, algunas pistas para volver a comenzar⁴

1)DI PASCUALE, Lucas. *El arte como una actividad cercana*. Entrevista realizada el viernes 1 de agosto del 2014 en Córdoba Capital (Argentina).

Entrevistador Juan Der Hairabedian para Hipermedula; Plataforma digital de cultura Iberoamericana. URL: <http://hipermedula.org/2014/07/el-arte-como-una-actividad-cercana/>

2)GONZALEZ MUSSANO, Eugenia. *Otra posibilidad en la estación de la nieve*. Catálogo de exposición "Convocatoria MUMU 2014" Celebrado el 10 de julio del 2014, Córdoba, en el Museo de las Mujeres (MUMU).

3)BUEDE, Anibal. *Ninguna prolijidad pero también ninguna prisa*. Catálogo de exposición. "Inauguración El Gran Vidrio Ecke" Celebrado el 14 de noviembre, Córdoba, en El Gran Vidrio Ecke, Galería de Arte.

4)Óp. cit

MODUS OPERANDI

Comienzo a leer, de una pila en mi escritorio, los flyers de muestras, las revistas, los fanzines, los libros y las fotocopias seleccionados como marco teóricos para comenzar este desarrollo. Me salteo y casi que estoy a punto de descartar los apuntes de la facultad que hablan sobre la historia del arte y el grabado y me detengo en las frases de gente más cercana, una compañera ya egresada, artistas, curadores de córdoba... imposibilitada por hastío de releer mis propias palabras sobre cosas que parecen tan lejanas ya (hablando del index tesis). Encuentro otras palabras y simplemente son perfectas. No se trata de autores sino de las palabras mismas, lo que acarician en su sonido mental, lo que logran trascender a través de las pupilas: eso que es ciego y abarca infinitas posibilidades.

Me identifico con cierto desconcierto, con un lenguaje errático y quizás así más poético. Ya no se trata de definiciones, apenas se nombran los tránsitos. Un desarrollo con los nombres de los tránsitos como puntos marcados en un mapa. Solo hay certeza del recorrido y de que probablemente, cual aventurera me distraiga un poco más en esa cruz que va hacia otro lado, esa que tiene la promesa de un tesoro escondido.

Y a esto también lo cantan los montañeses, mientras escribo, mientras busco la forma de revestir esta historia verdadera para que resulte creíble.

René Daumal, La Montaña Análoga.

Aunque trataremos de percibir las cosas en su dimensión procesual continuada, porque creemos que la búsqueda comenzó mucho antes (tratando de poner en práctica cierto entendimiento rizomático: pensar las cosas no como comienzos ni finales drásticos, sino como continuaciones, intervalos multidireccionales) nos servimos de la acción de archivar que generó el **INDEX TESIS** como punto de partida.

El **INDEX TESIS** es el punto señalado como INICIO/ *START* del presente trabajo final que intentará dar con las palabras y el sentimiento de una noción global renovada y propia de arte.

Antes de empezar este ordenamiento todo era puro caos. Montones de trabajos prácticos/obras... amontonadas en los armarios, abajo de la cama, en bolsas, en cajas...

Tenemos todo este desorden Ok, ¿Cómo sigue esto? Un ordenar y desenredar las raíces que cierto árbol echó.

"No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo. Ya no somos nosotros mismos.

¿Cuál es el cuerpo sin órganos de un libro?

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro solo existe en el afuera y en el exterior.

Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes.

Extraña mistificación la del libro, tanto más total cuando más fragmentado.

Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales.

Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse unas con otras,

El libro ideal sería pues, aquel que lo distribuye todo en ese plan de exterioridad, en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales.

El rizoma es una anti genealogía.

Igual ocurre con el libro y el mundo: el libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución a-paralela del libro y el mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo (si puede y es capaz).

Escribir, hacer rizoma, ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta.

Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda.

El mapa es abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación.

Las pulsiones y objetos parciales no son estadios en el eje genético ni posiciones en una estructura profunda: son opciones políticas para problemas, entradas y salidas, callejones sin salida que el niño vive políticamente, es decir, con toda la fuerza de su deseo.

Un calco es más bien como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir, con ayuda de medios artificiales, con ayuda de colorantes o de otros procedimientos en contraste. El que imita siempre crea su modelo y lo atrae. El calco ha traducido ya el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado,

neutralizado las multiplicidades según sus propios ejes de significación. Ha generado, estructuralizado el rizoma, y, cuando cree reproducir otra cosa, ya solo se reproduce así mismo. Por eso es tan peligroso, inyecta redundancias, y las propaga.

Resumamos los caracteres principales de un rizoma: A diferencia de los árboles y sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza, el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos.

El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple.

No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes.

Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse.

El rizoma no es objeto de reproducción.

El rizoma es una anti-genealogía, una memoria corta o una anti-memoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección.

Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga.

En ningún caso aspiramos al título de la ciencia. Nosotros no conocemos agenciamientos. Tan solo hay agenciamientos maquínicos de deseo, como también agenciamientos colectivos de enunciación.

"Las cosas que se me ocurren no se me presentan por su raíz, sino por un punto cualquiera situado hacia el medio. Tratad pues de retenerlas, tratad de retener esa brizna de hierba que solo empieza a crecer por la mitad del tallo, y no lo soltéis"

¿Porqué es tan difícil?, en realidad ya es un problema de semiótica perceptiva. No es fácil percibir las cosas por el medio, ni por arriba, ni por abajo, o viceversa, ni de izquierda a derecha, o viceversa: intentadlo y veréis como todo cambia.

Se escribe la historia pero, siempre se ha escrito desde el punto de vista de los sedentarios, en nombre de un aparato unitario del Estado, al menos posible, incluso cuando se hablaba de los nómadas. Lo que no existe es una Nomadología, justo lo contrario de una historia.

Tened ideas cortas. Haced mapas, y no fotos ni dibujos.

Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo" (Deleuze, Gilles.1977)

Cuando hablamos de arte lo que queremos decir, aproximadamente, es una acción comunicativa multidisciplinar, creativa y simbólica que sería ideal que fuese parte integral de la vida común de un artista.

Hablamos del término ideal porque no queremos que el arte se encuentre en una esfera autónoma de la sociedad, ni tampoco en una esfera autónoma de la vida del artista. Es una expresión del deseo de reducir la brecha que genera la fragmentación societal moderna. (Fraenza,2012)

Decimos común para acercar la obra a la cotidianeidad cultural y a las condiciones de producción: intereses estéticos relacionados al gusto fácilmente deconstruibles, accesibilidad a herramientas y técnica, uso y economía de recursos, azar, competencias artísticas. Es decir, se pretende relatar su marco e indagar en todas las cuestiones ordinarias de una obra de arte, que como la de cualquier otra actividad humana existen e inciden casi completamente en el resultado final.

Suponemos que en su faceta verdadera la obra surge de un momento hipotético en el que el autor actúa haciendo "suyo el punto de vista de un legislador del universo" (Eco, 1988, p.345) pero a la vez, dialécticamente, como contracara falsa de la ideología sobre el artista y su obra (entiéndase como que se lo ve como una persona inspirado con facultades especiales) se deconstruye para mostrar la toma de decisiones estratégicas al hacer arte, que son parte de un proceso lógico que no tienen que ver con la idea de estar predestinado o generar algo totalmente nuevo y genial (Bourdieu, 1992).

El arte devela su secreto en la medida en que lo oculta (op.cit).

Las obras de arte no salen de repollos.

Creemos que el arte se puede cultivar y cualquiera puede aprender. No importa callar fórmulas creativas para mantener privilegios. Pensamos que hay que superar el cinismo que puede generar tener demasiada certeza del "círculo del arte". El arte no debería ser solo magia de cotillón expuesta en vidrieras, el arte es una herramienta de transformación y evolución.

Una de las motivaciones de hablar de las condiciones in situ de producción se relacionan a una esperanza.

Configurar la visibilidad de la presente tesis en el entorno original, es decir, la facultad, donde transitan los estudiantes y los profesores, busca activar los mecanismos de la identificación con los pares.

Por ejemplo; trabajos que todos los años activan en la psiquis de los alumnos los mismos resultados prácticos y que los profesores pueden constatar como arquetípicos años tras año, crisis de identidad y la coincidencia del desarrollo del autorretrato y la autorrepresentación, etc.

Porque "al final nadie era tan original" y conversando y encontrándose con el otro, nos encontramos que a muchos les pasó o les pasa lo mismo durante el cursado. Ahí está el punto de unión: estamos todos en esto. Y la esperanza de la identificación en la contemplación, creemos que reside en la empatía, en acompañar y no dejar solo o sola a quien pueda llegarle esto.

Los epígrafes del **INDEX TESIS** buscan "sacar todos los trapitos al sol". Donde en el relato biográfico no se dejan de lado, entre otras cosas, la condición discursiva de una producción, es decir, que dicha producción opera en el ámbito del hacer y no solo del significar. Hacer determinada cosa y no otra corresponde con los intereses del artista, en cualquier aspecto de la vida como los de cualquier otra actividad humana que el hombre haga y que no sea altruista.

Revelar estos aspectos de la propia producción intensifica un anhelo de consciencia crítica sobre el plano ideológico del arte, sobretodo cursado en la Universidad, en el sentido de que no tiene un carácter puramente angélico (op.cit) sino que posee una parte de verdad y otra de mentira.

Es que se manifiesta y se hacen visibles cuestiones sobre la propia producción, entonces se pretende enfrentar cualquier velo que atente sobre la búsqueda de la propia verdad, para poder trascenderlo en el *work in process* que comenzó con esa especie de catarsis y continua, no ya analizando el pasado sino problematizando el estado de producción del presente, en el cuerpo de este texto, en el momento de instalar las piezas para su exhibición.

Debemos decir que inicialmente se sintió miedo y un poco de paranoia frente a la exposición que implicaba trabajar de esta forma. Y si no hubiese sido por haber recordado HOLA, TENGO MIEDO (Di Pascuale, 2011); precisamente ese dibujo que es tapa de libro, no nos lo hubiésemos "perdonado" (así de duro solemos ser con nosotros mismos a veces). Esa aceptación de un estado gracias a una obra de arte y gracias a la posibilidad de conversar con Lucas posteriormente fue un escalón para poder continuar.

Ese es un ejemplo de cómo una obra de arte puede ser interpretada y cumplir la función un bálsamo positivo a nivel humano. Por eso, luego de recorrer las memorias más autobiográficas y de mencionar cuestiones más sociológicas a partir de las piezas hechas durante la facultad, intentaremos llegar a lo **positivo** que el arte es (y por qué lo elegimos) en un plano más simple y más puro de cognición. Para esto transitaremos por lecturas de prácticas relacionadas a la Psicomagia y las reflexiones personales de artistas, que a diferencia de los sociólogos suelen contemplar una dimensión más espiritual.

Bien, dijimos que "Cuando hablamos de arte lo entendemos como una acción comunicativa, creativa y simbólica que sería ideal que fuese parte integral de la vida común de un artista"

La noción de integral es otro de los ejes y hace referencia a todos los aspectos conscientes e inconscientes de las producciones, relacionadas a deseos y a la manifestación de singularidades (como la autobiografía relacionada a la producción) que si bien surgen del artista, manifiestan arquetipos universales.

Dice que el arte cura. ¿De qué manera?

El arte cura porque tenemos que curarnos de no ser nosotros mismos y no estar en el presente. Hay una frase hasídica¹ que dice: <<Si no eres tú, ¿quién? Si no es aquí ¿dónde? Si no es ahora, ¿cuándo?>> Si eres capaz de solucionar el cuándo, el aquí y el quién (el tú), estas siendo tu mismo, y ya has logrado curarte.

¿Realizar arte es conocerse a sí mismo?

Sí pero conocerse a sí mismo es conocer a la humanidad y al universo. Es pasar de lo singular a lo plural.

¿Podría explicarlo?

Piensa que la necesidad de curación se produce por la falta de conciencia. La enfermedad consiste en que hemos cortado las uniones con el mundo. La enfermedad es falta de belleza, y la belleza es la unión. La enfermedad es falta de conciencia, y la conciencia es unión con uno mismo y con el universo.

Entrevista realizada a Alejandro Jodorowsky en 1995

¹ El **jasidismo** o **hasidismo** es una interpretación religiosa ortodoxa y mística dentro de la religión mosaica o judaísmo, que destaca por la minuciosidad de los mandamientos que la regulan. Fuente: wikipedia.org

JA: Tiene algún opinión específica de lo que podría llamarse "belleza"?

MD: No. Aquí la belleza no tiene nada que ver, porque no me interesan particularmente palabras tales como "belleza" o "verdad". Estos conceptos no son precisamente débiles, pero carecen de sustancia; son palabras, y palabras extremadamente peligrosas. Cuando uno intenta analizar un cuadro con palabras, lo único que obtiene es una idea vaga, más que cuestionable, porque después de todo, la pintura y el arte en general, específicamente el arte visual, son un lenguaje en sí mismos, un lenguaje visual en vez de un lenguaje hablado. Es algo así como un poema traducido del chino al inglés, el poema ya no significa nada.

JA: en términos generales, ¿recela usted de las palabras?

MD: Mucho. Sólo reconozco el significado poético de las palabras, esto es, el sonido de las palabras, su música, que no tiene nada que ver con su significado. El significado de las palabras cambia cada cincuenta años. Una palabra que se usaba en la época de Luis XIV ya no tiene el mismo significado hoy en día.

(....)

JA: ¿Qué habría respondido si, al asistir a la exposición retrospectiva más importante de su obra, que tuvo lugar recientemente en la Tate Gallery, en Londres, alguien le hubiera preguntado: Marcel Duchamp, qué ha hecho con su vida y cuál cree que ha sido su mayor logro?

MD: Usar la pintura, usar el arte, para crear un *modus vivendi*, una forma de entender la vida; es decir, por el momento tratar de convertir mi vida misma en una obra de arte, en vez de pasarla creando obras de arte en forma de pinturas o esculturas. Ahora creo que uno puede muy fácilmente tratar su vida, la forma en que respira, actúa en interacción con otras personas, como una pintura, un cuadro vivo o una escena fílmica, por así decirlo. Ahora estas son mis conclusiones: nunca me decidí a hacerlo cuando tenía quince o veinte años, pero me doy cuenta, después de muchos años, de que esto era fundamentalmente lo que ambicionaba.

Entrevista realizada a Marcel Duchamp en 1966

Los artistas Fluxus dicen: "El lenguaje no es el fin, sino el medio para una noción renovada del arte, entendido como arte total".

Como Dadá, Fluxus escapa de toda tentativa de definición o de categorización. Según Robert Filliou, es <antes que todo un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de elegir. De cierta manera Fluxus nunca existió, no sabemos cuándo nació, desde luego no hay razón para que termine.>" (Rocca, 2013)

Una tesis artística supone un estado de producción plástica más una investigación sobre la misma. En esta instancia fue necesario mirar para atrás para situarse en el presente creativo de producción. Observar todo lo hecho, ordenarlo, situarlo en un lugar, recordarlo, revivirlo. Organizarlo en esta retrospectiva que da cuenta entre de todos los recorridos posibles uno propio, y desde ahí volver a aprenderse, no ya desde una asignatura y las expectativas, sino desde la propia libertad y sinceridad, esquivando el autoengaño, y haciéndole frente a todo lo que no ayude a crecer, como la autocomplacencia, el exceso de autocrítica, los prejuicios y el miedo.

Entre los vaivenes de la toma de decisiones aparecieron muchos tópicos como el por qué mostrar todo esto y no algo nuevo. Es que todo esto es algo nuevo. Todo junto es lo que posibilita este proceso dónde prima quizás un concepto, quizás un libro, quizás una pequeña reflexión y crítica que viene a ser como una meseta nevada por su tranquilidad apacible frente a esto que es estudiar arte y recibirse en un escenario tan múltiple e incierto. En un mundo donde la provocación es marketing quizás sea más pleno y revelador la revolución en los propios mundos subjetivos, para en la multiplicidad de estímulos, andar un poco más enteros, un poco más integrales (y paradójicamente un poco más fragmentados, en el sentido de rizomas).

La palabra integral se volvió como pegamento y para quien escribe es casi como el arte total del Fluxus o el arte - vida del Dadá.

Beuys (1979) dice que "debemos hacer productivos nuestros secretos". Un poco este proceso que revela aspectos biográficos es un modo de operar que busca conocerse más a sí mismo. Por ejemplo; reconocer los límites de la falta de experiencia de los años todavía no vividos o reconocer las influencias de la clase social con toda su ideología, etc. para no condicionarse inconscientemente.

Un recorrido bastante lógico, después de todo, donde el acomodamiento de las piezas lleva consigo casi todo lo que su autor puede decir o recordar sobre ellas.

"¿Que hay que entender por "regreso a"? Creo que puede designarse de este modo a un movimiento que tiene su especificidad propia y que caracteriza justamente las instauraciones de discursividad. Para que haya regreso, en efecto, primero tiene que haber olvido, no olvido esencial y constitutivo. El acto de instauración, en efecto, es tal en su esencia misma que no puede ser olvidado. Lo que lo manifiesta, lo que se deriva de él es al mismo tiempo, lo que establece la distancia y lo que lo disfraza. Es necesario que este

olvido no accidental sea investido en operaciones precisas, que pueden situarse, analizarse u reducirse mediante el regreso mismo a este acto instaurador."(Foucault, 1969, p.20)

Este modo pretende volverse más autoconsciente y auténtico para enfrentarse a sí mismo. Juega vital importancia un aspecto pedagógico y psicológico; develar cierta arquitectura de lo que se muestra. Retomando a Beuys: ¿Cómo se vuelven productivos los secretos?

En los epígrafes de esta enciclopedia tamaño natural de una estudiante están las fichas técnicas casi en prosa y además se cuenta sobre ellas.

Se trata de la manifestación de la intencionalidad artística. Es la fuerza vital, que más allá de los ensayos sobre las instituciones y la realidad sociológica del campo que suele resultar desesperanzadora, está en cada persona que hace uso de su creatividad cualquiera sea su edad o posición social, y en este caso continúa sentando en su pupitre el primer día de clases cuando Fraenza² dice "si quieren ser artistas mejor estudien otra cosa, sociología o psicología". Es la fuerza vital del aprendizaje de arte como disciplina (Dibujo, Pintura, Grabado, etc.) , y que siempre va a existir mientras los seres humanos le impregnen su energía a las formas estéticas que hagan.

Esa energía acumulada era como una bomba contrarreloj en la habitación- taller de la tesista. Un cúmulo y una tensión exacerbada. Intentos, ensayos, aprendizajes de técnicas y auto entrenamientos, momentos lúdicos, creación de mercancías, etc. Demasiados caminos empezados para alguien que sentía que debía tomar una decisión y aprovechar la oportunidad que brinda esta instancia de la carrera donde se puede profundizar con la ayuda de un tutor y brinda la oportunidad de una especie de ritual/sacrificio ante los pares en el arte.

Fue en el contar a modo de catarsis y sinceramiento donde se encontró mucho más y fue revelador: no importa qué disciplina técnica utilice, se trata de procesos y la forma de llevar a la práctica las ideas.

Y es que pareciera que la idea es siempre boceto. El sentimiento de que con la formación obtenida hubiese sido más fácil y menos arriesgado desarrollar cualquier técnica y crear nuevos objetos, pero en esta situación no hubiese sido auténtico. Quizás hacer esta instalación que toma la forma de una retrospectiva era una visión y un deseo preconfigurado pero inconsciente desde el momento en que se comenzó el cursillo en el año 2009.

2 Fernando Fraenza, es Lic. en Grabado, Doctor en Artes, diseñador, artista y docente titular de las Cátedras Problemática General del Arte y Visión en la UNC.

Recuerdo lo siguiente que dijo Montero: que cualquier replanteo de la función de la crítica debía hacerse pensando en su operatividad en términos de nuestro presente, unos términos para los cuales las obras de arte ya no son solo objetos o cosas sino fundamentalmente relaciones.

(...)

El mundo ha ingresado a las obras de un modo tal que no podríamos hablar de ellas sin referirlo. Quizás siempre haya sido un poco así, solo que antes las pruebas no eran tan contundentes.

"La crítica de arte como objeto de deseo no es un deseo pequeño" Entrevista a Daniel Montero por Emilia Casiva (2014) en Un pequeño deseo nº24.

Como movimiento, el arte conceptual aparece a finales de los sesenta con manifestaciones y fronteras no del todo definidas donde "la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso — notas, bocetos, maquetas, diálogos— al tener a menudo más importancia que el objeto terminado puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial. La verdadera obra de arte es la idea" (Rocca, 2013)

Herederos de la transformación radical que supuso el dadaísmo y sobretodo la invención de los ready-made, en relación a la libertad del artista para elegir qué es lo que va a mostrar en vez del artista como maestro de la técnica; y la pérdida de las nociones de totalidad que acarrearán las obras alegóricas, podemos decir que el arte que se conformó como Conceptual Arte, sumado al movimiento Fluxus y a los Conceptualismos de América Latina, luego de la segunda mitad del siglo xx, son el marco histórico desde donde se comenzó a desarrollar el tipo de instalación contemporánea.

También encontramos influencias del Movimiento Internacional Situacionista al percibir en cierta medida, los objetos hechos durante el cursado como ruinas culturales y la negativa a seguir produciendo objetos, sobretodo en el rol de estudiante, buscando problematizar la realidad generando una nueva situación que posibilite hacer arte sin hacerlo. "El dadaísmo quiso suprimir el arte sin realizarlo; el surrealismo quiso realizar el arte sin suprimirlo. La posición crítica elaborada más tarde por los situacionistas demostró que la supresión y la realización del arte son aspectos inseparables de una misma superación del arte" (Debord, 1967)

"En la actualidad, el término "arte contemporáneo" no designa sólo al arte que es producido en nuestro tiempo. El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo (el acto de presentar el presente). En ese sentido, el arte contemporáneo es diferente del arte Moderno, que se dirigió hacia el futuro, y diferente también del Postmoderno, que es una reflexión histórica sobre el proyecto Moderno. El "arte contemporáneo" contemporáneo privilegia el presente con respecto al futuro o el pasado.

El arte Moderno estuvo trabajando en el nivel de las formas individuales. El arte contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, de marco, el fondo la nueva interpretación teórica. Es por eso que el arte contemporáneo es menos una producción de obras de arte individuales que una manifestación de una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan anónimamente en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselos: una selección privada que es al mismo tiempo públicamente accesible y de ahí hecha manifiesta, explícita, presente. Incluso si una instalación consistiera en una pintura individual, es todavía una instalación, ya que el aspecto crucial de la pintura como una obra de arte no es el hecho de que haya sido producida por un artista, sino el de haber sido seleccionada por un artista y presentada como algo escogido.

El espacio de la instalación puede, por supuesto, incorporar toda clase de cosas e imágenes que circulan en nuestra civilización: pinturas, dibujos, fotografías, textos, videos, filmes, grabaciones, toda suerte de objetos, etc. Es por eso que a la instalación frecuentemente se le niega el status de una forma de arte en particular, porque enseguida surge la pregunta acerca del medio específico. Los medios artísticos tradicionales están todos definidos por un material específico para el medio: lienzo, piedra, o filme. El material que constituye el medio en una instalación es, sin embargo, el espacio mismo. Este espacio artístico de la instalación puede ser el museo o la galería de arte, pero también un estudio privado, una casa, o un lugar en un edificio. Pero todos ellos pueden ser transformados en el sitio de una instalación al documentar el proceso de selección, sea privado o institucional. Eso no significa sin embargo que la instalación sea "inmaterial". Por el contrario, la instalación es material por excelencia, ya que es espacial. Ser en el espacio es la mejor definición de ser material. La instalación revela precisamente la materialidad de la civilización en la que vivimos, porque instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular. De ahí que la instalación demuestre el soporte material de la civilización que de otra manera pasaría inadvertido detrás de la superficie de la circulación de imágenes mediáticas. Al mismo tiempo una instalación no es una expresión de una relación ya existente entre las cosas; por el contrario, una instalación ofrece una oportunidad de usar cosas e imágenes de nuestra civilización de una manera muy subjetiva e individual. De cierta forma la instalación es para nuestro tiempo lo que fue la novela para el siglo diecinueve. La novela fue una forma literaria que incluyó a todas las demás formas literarias de aquel entonces; la instalación es una forma de arte que incluye todas las demás formas de arte.

Si una instalación es un espacio en el que tiene lugar la diferenciación entre original y copia, innovación y repetición, pasado y futuro, ¿cómo podría decirse que una instalación individual sea, en sí misma, nueva u original? Una instalación no puede ser una copia de otra instalación porque una instalación es por definición presente, contemporánea. Una instalación es una presentación del presente, una decisión que tiene lugar aquí y ahora. Al mismo tiempo, sin embargo, una instalación no puede ser verdaderamente nueva sencillamente porque no puede ser inmediatamente comparada a otra, anterior o más vieja. Para comparar una instalación con otra habría que crear una nueva instalación que fuese el lugar de dicha comparación. Esto significa que no existe una posición externa con respecto a la práctica de la instalación. Es por eso que la instalación es una forma artística tan omnipresente e inevitable. Y es por eso también que la instalación es verdaderamente política. La creciente importancia de la instalación como una forma de arte está conectada de manera muy evidente a la repolitización del arte que hemos experimentado en años recientes. La instalación no es sólo política porque permite la posibilidad de documentar posiciones políticas, proyectos, acciones y eventos, si bien es cierto

que dicha documentación se ha convertido en una práctica artística muy extendida en los últimos años. Sin embargo, más importante aun es el hecho de que la instalación es en sí misma, como sugerí anterior mente, un espacio de tomar decisiones: primero que nada, decisiones relacionadas con la diferenciación entre lo nuevo y lo viejo, lo tradicional y lo innovador." (Groys, 2008)

Resulta paradójico el posicionamiento histórico donde el arte conceptual se refiere a conceptos e ideas, apelando a la inmaterialidad, pero que desde allí se haya transformado en la práctica extendida de instalar, que más que todo se trata de espacios ocupados, es decir de la materialidad y diversidad de esas ideas.

Sobre la libertad y heterogeneidad de oportunidades que tiene un artista contemporáneo para hacer que cualquier cosa o cualquier técnica sea obra, Hal Foster dice que estas producciones no son críticas porque no revisan en profundidad la dimensión problemática de dicho quehacer en su pasado histórico. Por lo tanto esa libertad y pluralismo, en nuestro presente, que continúa aplicando prácticas del pasado, hoy estaría vaciada del contenido histórico y por lo tanto imposibilitada de tener una eficacia revolucionaria.

"No tener conciencia de los límites históricos o sociales no es estar libre de ellos; se está tanto más sometido a ellos. Sin embargo, en mucho arte hoy día la liberación respecto de la historia y de la sociedad es efectuada mediante un viraje hacia el yo [*self*] —como si el yo *no* fuera conformado por la historia, como si todavía estuviera opuesto como término a la sociedad.

Ésta es una vieja reclamación: el viraje del individuo hacia dentro, la retirada, de la política, a la psicología. Como estrategia en el arte moderno, la subjetividad extrema *fue* crítica una vez: con los surrealistas, digamos, o incluso con los expresionistas abstractos. No es así ahora. Represivamente permitida, esa subjetividad es la norma: no es táctica; en verdad, puede ser peor que inocua. Así es que la libertad del arte hoy día es *forzada* (falsa y obligada a la vez): una deliberada ingenuidad que se hace pasar por *jouissance*, una promiscuidad mal concebida como placer. Marcuse notó cómo la vieja táctica de liberación (sexual), tan subversiva en una sociedad de producción, ha llegado a servir al *statu quo* de nuestra sociedad de consumo: llamó esto «desublimación represiva». De manera análoga, el pluralismo en el arte indica una forma de tolerancia que no amenaza al *statu quo*.

Obviamente, un arte crítico —un arte que revisa radicalmente las convenciones de una forma de arte dada— no es el imperativo que fue una vez. Somos libres —creemos que sabemos de qué. Pero ¿dónde se nos deja? El presente en el arte tiene una forma extraña, a la vez llena y vacía, y una extraña temporalidad, una especie de momento neo-ahora [*neo-now*] de «*arrière-avant-gardism*». Muchos artistas toman promiscuamente tanto del arte histórico como del moderno. Pero raras veces esas referencias involucran la fuente —sin mencionar el presente— de una manera profunda. Y el artista típico es a menudo «libre de vagar en el tiempo, la cultura y la metáfora»: un diletante, porque piensa que, mientras acaricia el pasado, está más allá de la exigencia del presente; un zopenco, porque hace suya una idea falsa; y un hombre en suspenso, porque el momento histórico —nuestra problemática presente— se pierde. (Foster, 1985)

Pensando en problemáticas, las identificamos de distintos tipos, desde algunas más generales y mundiales hasta las más internas y subjetivas. Problemáticas que exceden totalmente la carrera universitaria, pero que la atraviesan, como atraviesan a cualquier otro ámbito del mundo.

Hablando solo de lo que se es parte y se conoce, el mundo occidental y su configuración de pensamiento, por lo tanto de configuración de acción, para nosotros la problemática reside en lo profundamente enferma que esta la sociedad, lo alejada del amor. Desde las problemáticas macro como la desigualdad social, la miseria y la pobreza, el control del estado y la inseguridad, la falta de apoyo a la salud preventiva y a la educación, el narcotráfico, la

falsa democracia y el sistema político corrupto, la falta de soberanía alimentaria y la emergencia ambiental, etc. hasta las problemáticas micro como la soledad (paradójicamente frente a los vínculos virtuales), la tristeza, la enfermedad física y psíquica/espiritual, el estrés, el desempleo o el trabajo alienante, etc.

En este momento no tenemos una respuesta a qué hacer precisamente pero algo es seguro, hay posibilidades de hacer mejor el mundo, usando las herramientas y la libertad de este presente histórico, como la auto conciencia del arte o internet. El arte se presenta hoy como algo capaz de reflexionar e integrar todas las disciplinas que históricamente se vienen separando y especializando cada vez más y que construyeron saberes o enfoques parcializados y muchas veces enfrentados (por ejemplo ciencias duras vs. humanismos)

Quizás el arte sea una forma de contemplar y reunir el conocimiento y la sabiduría humana, de forma compleja, simultánea y total... así como es un ser humano, la naturaleza, el mundo. Un volver a unir lo que históricamente se viene desmenuzando, porque somos capaces de comprender esa dimensión y de trascender el racionalismo positivista que creemos que estrecha la percepción y estructura donde en realidad no hay estructuras.

“Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata ahora es de transformarlo”. Karl Marx

Es un hermoso regalo de la evolución humana en el planeta tierra lo que tenemos la posibilidad de vivir hoy en el 2015. Quizás en esa dialéctica de totalidad-fragmentación que se puede contemplar desde el arte está la clave de un ser humano que pueda transformar prácticamente su realidad. Hacer arte como acción transformadora. El modus vivendi de Duchamp quizás superando la bohemia y el placer hedonista individual, activando mecanismos eco sustentables, democráticos, participativos, etc. pero sobretodo positivos.

"...Solo una de esas notas se ocupaba de analizar obras o muestras puntuales, aunque en ese caso el foco estaba puesto más bien en los espacios que habitaban las obras comentadas. Empezamos a especular sobre lo que podría estar detrás de un número con esas características, considerando una serie de posibilidades más o menos equilibradas. Algunas de ellas eran: (a) si la insistencia en lo *contextual* sería algo típico de la crítica de arte en la actualidad; (b) si se trataría más bien de pura casualidad que una edición entera de la revista se haya inclinado a hablar de las instituciones; (c) si podríamos ponernos paranoicos y afirmar que ya nadie se anima a decir mucho sobre las obras de arte; (d) si podríamos ponernos pesimistas y pensar que a nadie le interesa ya tanto leer sobre las obras de arte; (f) si no estaríamos sabiendo localizar dónde están y cuáles son esas obras, o que decir al encontrarlas; (g) si cabía la posibilidad de estar exagerando.

"La crítica de arte como objeto de deseo no es un deseo pequeño" Emilia Casiva, en Un pequeño deseo nº24.

En la introducción se habla del motivo inicial que puso en marcha la presente tesis: el qué hacer con lo ya producido en la carrera en un momento de "cierre de etapa" en el que se mira hacia atrás, el *pasado* y se debe tomar una decisión sobre algún aspecto artístico a desarrollar en el *presente*, que se cree que es parte de la configuración principal del *futuro* del próximo egresado. La siguiente forma de abordaje de la problemática tiene una intención de revisión crítica.

De antemano algo debería quedar por sentado, y es la complejidad sociológica de este proceso.

El mundo del arte, configurado por los sistemas del arte (Dickie, 1984) es una red y una superposición de roles y normas que rigen de forma no explícitamente estructurada la circulación del arte creado por los artistas. Si el artista tuvo un momento muy inspirado, con suerte pudo experimentar la libertad en su momento de creación, porque, por lo general, aunque hay excepciones, no va a ser quién gobierne el destino de su creación, sino que ésta va a quedar (en mayor o menor medida dependiendo del status del artista) a la deriva del influjo y reflujos de la marea de su público; de su marco de presentación más especializado (profesores, curadores, galeristas, periodistas, etc.)

Existe la creencia (que vale más para el exterior del campo, o sea el *mainstream*; también para los sectores más *underground*) de que para ser artista no es necesario estudiar arte. Dickie dice que "los artistas producen arte solo como resultado de haber experimentado ejemplos de arte (sabiendo que lo eran), habiendo sido instruidos con en las técnicas artísticas, teniendo un conocimiento de arte como trasfondo, o cosas de ese tipo. En suma, los artistas producen arte como resultado de estar insertos en un marco complejo históricamente desarrollado" (óp. cit. p. 91)

De alguna manera, el autor habla de cierta formación y experiencia práctica anterior que legitimará sus resultados. Formarse en arte resulta indispensable pero a su vez contraproducente si uno desea convertirse en artista. Porque estudiar arte como carrera de grado supone invertir gran parte del tiempo en una formación general y amplia en diversos aspectos artísticos, tiempo que no se podría dedicar a la profundización intrínseca del potencial productivo de cada matriculado.

El objetivo de la formación universitaria es obtener conocimientos que serán legitimados por un título para poder insertarse en el campo laboral especializado y profesional, de forma de servir a la comunidad (idealmente hablando). No quedarían dudas sobre esto si uno estudia abogacía, peluquería o veterinaria.. hay un trabajo por hacer que ya está inserto en la sociedad cotidiana o un trabajo relacionado a la docencia de lo mismo.. otras alternativas son extraordinarias.

Lo mismo sería aplicable al arte: o se trabaja de artista (se vive de la obra vendida o del mecenazgo) o se enseña arte, o las dos cosas. Pero pareciera que por muchas razones esto se complejiza, entre otras cosas, por la misma

dinámica personal de los sujetos artistas y por la infinitud de posibilidades (que complejiza la elección para dedicarse a una sola cosa) que ofrece tener conocimientos de artes. La incertidumbre aumenta ya que su rentabilidad (la de ser profesional del arte) es difícil de prever. También nos animamos a decir que los aspectos laborales del arte, es decir, los aspectos que permitirán obtener recursos (dinero) para solventar la vida en la sociedad mediante una actividad remunerada, no se saben porque no se discuten o se ensayan. Hay una invitación sugestiva por parte del ámbito académico a conocer sobre el mercado del arte, por ejemplo, pero que termina quedando en manos del estudiante como formación extracurricular. Tampoco se ensaya en ámbitos de feria autogestionada por lo menos para recaudar lo invertido en los trabajos prácticos (por citar ejemplos). En ese sentido la institución academia (profesores y alumnos) no se responsabilizan de ese aspecto profesional.

¿Deberíamos?

Luego de 5 años de carrera universitaria uno se queda con la sensación de que todavía debería aprender rrrp, marketing, autogestión, pyme, dinámica de instituciones artísticas y de sus agentes (museos, centros culturales, galerías, marchantes, curadores, etc.), coaching pnl, fotografía, etiqueta, además derechos y garantías laborales en la sociedad como trabajadores, monotributo, derechos de autores y propiedad intelectual, etc. No sabríamos decir si esta es una problemática de las carreras universitarias en general o algo muy sospechado y demostrable en lo que se refiere a humanismos.

Todavía pesa mucho el carácter angélico (Bourdieu, 1992) del arte en la formación, y no estaría mal que estas cuestiones fueran analizadas con mayor profundidad durante el cursado. Si los artistas además de operar en el mundo del significar operan en el mundo del hacer, no por eso no son "angelitos" es decir, su discurso tiene una intención que se relaciona a lo que el artista quiere para su vida. Y más allá del autoconocimiento, la expresión, el deseo de hacer del mundo un lugar mejor, el reconocimiento y la fama, el artista también quiere solventar sus necesidades básicas y no básicas como cualquier persona, y tiene el derecho de hacerlo. Muchas veces los artistas divagan en trabajos en relación de dependencia en el que son explotados y quienes obtienen las ofertas laborales que integran creatividad que posiblemente un artista podría efectuar con criterios estéticos más capacitados son las personas que tienen formación en ciencias de la comunicación, por ejemplo, porque el artista no sabe bien cómo llegar a esas ofertas laborales culturales.

Con todo esto lo que queremos decir es más o menos un diagnóstico superficial, pero creemos que hablar sobre esto es el primer paso para "poner los pies sobre la tierra" y sumarse a gestar cambios para que la vida de los egresados de artes sea la mejor posible, por lo menos en lo que se refiere al ámbito laboral y profesional, en relación a las exigencias del mundo actual y acorde a la función universitaria.

Estudiar arte se trata de conocer sobre la totalidad de la historia occidental del arte y sus técnicas, al tiempo que se desarrolla la creación personal. Muchas veces la creación personal queda íntimamente relacionada a pautas de aprendizaje preestablecidas, a modo de ensayo sobre determinado aspecto del mundo fenomenológico del arte. Y de esa manera el resultado final probablemente no es solo fruto de la "genialidad" de un artista, sino que pertenece a un proceso de intervención y participación de profesores, compañeros y currículum académico (plan de estudios).

Aquí queremos señalar adherencia al abordaje del arte por Howard S. Becker (2008) donde el arte se define como una actividad colectiva, al igual que casi todas las prácticas sociales. El arte como fruto de una red compleja de cooperación.

Porque la pregunta que nos hicimos fue... ¿hasta qué punto es arte lo que se realiza en la Universidad mientras se cursa la carrera? No hay un consenso sobre si es arte o no. Por experiencia podemos decir que lo que para algunos profesores es considerado ya arte (porque se asume tácitamente el arte como algo cooperativo y no es menospreciado el hecho de que sea creado en contexto de la facultad) para otros es solo práctica. Es muy complejo porque hay diversidad de formas de asumir la docencia y la perspectiva profesor-alumno en relación cambia de asignatura en asignatura. Para algunos la construcción de saberes se da entre ambos y para otros es más unidireccional (el profesor "baja" conocimientos a un estudiante).

Esto pasa en cualquier ámbito y depende tanto del estímulo del docente como de la participación activa de los alumnos o el no estímulo del docente al intercambio de saberes y el no compromiso activo y crítico con lo que se está aprendiendo por parte de los alumnos, por supuesto que esto también depende de lo que se esté enseñando: así como no se puede improvisar si se está enseñando en la Facultad de Medicina a realizar una operación a corazón abierto, si se está enseñando a grabar una chapa al ácido para generar una técnica de fosa, tampoco se puede ir por las ramas. Pero hay que reconocer que en sí el taller de arte, por más que se trate del aprendizaje de alguna técnica específica brinda la posibilidad de un diálogo amplio y participativo que suma a la construcción de capital simbólico.

Entonces, no focalizando en los aspectos que en occidente se les suelen llamar a veces peyorativamente románticos (los beneficios psicológicos, espirituales y las justificaciones filosóficas de porque el arte es bueno para el mundo y nos gusta tanto) porque fue abarcado anteriormente ¿Lo producido durante el cursado de la carrera, es arte?

Se puede decir que la respuesta a esto va a depender de:

a) La intencionalidad del sujeto creador... que puede ocupar tanto un rol de aprendiz como de artista o ambos en simultáneo, dependiendo de sus objetivos, su estrategia y su capacidad. Quizás solo quiera practicar y aprender y

no importe lo que suceda en el futuro con su artefacto (si pasará a la historia o no) o quizás si aspire a eventualmente mostrar lo que haga a un público mayor. En menores o mayores casos de autoconciencia sobre la producción propia de los estudiantes básicamente creemos que se oscila entre esos dos puntos. El hacerlo para sí (aunque como se está en un taller nunca se da la posibilidad de verdadera intimidad) o el tener en cuenta una presentación como autor.

b) Del éxito de la producción en su marco de presentación mínimo, es decir de la receptividad o la no receptividad benevolente de profesores o alumnos. Si no es "aprobado" sea porque no cumple con los objetivos específicos de dicha cátedra o porque no posee el carisma adecuado, por ejemplo: el estudiante artista no logra hablar de su producción de la manera más conveniente y la sospecha de artificio se termina dilucidando en que es un no-artista, por lo tanto no- obra de arte (teniendo en cuenta el mundo del arte de Bourdieu; el campo del arte y la *illusio* (el artista procediendo analógicamente como un mago que logra generar la creencia de que hace magia/ arte de acuerdo capital simbólico) y donde esto funciona como justificador del arte más que la lectura de la obra en sí. Muchas veces este carisma/magia se relaciona a la red de influencias del artista/ estudiante (por ejemplo los parentescos y los contactos)

c) El movimiento de la producción hacia un marco de presentación más amplio y para un público distinto del académico: por ejemplo si la producción es mostrada en otros contextos institucionales (aquí ya aparecen varias categorías, porque no es lo mismo hacer una muestra en un bar que en un museo, hablando en términos de legitimizaciones y prestigio)

En el caso de una tesis se activan simultáneamente los roles, el de aprendiz de arte estudiante de una universidad prestigiosa (institución académica) frente a los docentes pero también en mayor o menor medida, dependiendo del perfil del egresado en cuestión, el rol de artista emergente no ya solo para un marco de presentación académico donde uno está un poco "apapachado" por los profesores y admirado por los estudiantes de años menores, sino en un ámbito mayor que se vincula a la visibilidad frente a colegas, curadores, etc. Lo podemos escenificar como la expectativa que genera una fiesta de quinceañera: un festejo que muestra al mundo el paso de la niña a la niña bonita (o sea tampoco esa niña es mujer como para casarse pero ya como que se la puede desear sexualmente). Algo así vendría a ser un artista emergente...ya se le puede comenzar a desear. En el caso de un egresado de la facultad se podría decir que hay una sensación de que cuando uno se recibe sucede lo que describimos o por lo menos es el escenario convencionalmente establecido en Córdoba que suceda, para en un recorrido artístico más o menos estructurado.

La presente tesis intenta socavar todo estos aspectos teniendo en cuenta que

"Considero que la sociología no descubre algo q no se sabía antes, en lo que difiere de las ciencias naturales . En lugar de ello, la buena ciencia social produce una comprensión más profunda de las cosas de las que muchas personas ya tienen conciencia. No

corresponde aquí desarrollar esto, pero debo decir que, cualquiera sea la virtud de este análisis, no procede de hechos o de relaciones desconocidas hasta el momento, sino de la exploración sistemática de las implicaciones del concepto de mundo de arte. Si bien la idea básica parece un lugar común, muchas de sus implicaciones no lo son." (Becker, 2008, p.10-11).

"Las relaciones publicas son una actividad profesional cuyo fin es mediante gestiones personales o con el empleo de técnicas de difusión y comunicación informar sobre personas, empresas, instituciones, etc., tratando de prestigiarlas y ganar voluntades a su favor". (Zahalsky, 2012, p.35)

Según Eco (1990) "los signos literarios son una organización de significantes que, en vez de servir para designar un objeto, designan instrucciones para la producción de un significado". Particularmente, el conjunto de objetos que se relaciona con este texto se presentan como la instalación de producciones realizadas entre los años 2012-2014, con un orden cronológico. La ficha técnica de las obras se encuentra en el texto **INDEX** teniendo como referencia un número que se encontrará ubicado cerca de la pieza en cuestión.

Una copia de la tesis (presente desarrollo ensayístico monográfico + anexo llamado **INDEX TESIS**) circulará a disposición del público en el espacio expositivo como paratextos.

La idea de cómo presentar dicha cartografía de lectura fue mutando hasta llegar a esta resolución en la que se sugiere al espectador la posibilidad de conocer más sobre la intención del autor, pero con una accesibilidad limitada, disponible (mientras dure la exhibición) solo para leer en la sala. Se le propone al lector que active un compromiso lector para alcanzar los distintos niveles semánticos. A la vez se deja un margen de interpretación abierto en relación al lenguaje visual que generarán todas las obras montadas.

El planeamiento prevé como instancia relevante el momento de presentación de la tesis, ya que trae consigo la dimensión de laboratorio en el montaje y desmontaje.

"El dispositivo exhibición pensado como -también- espacio de producción y edición. La modalidad laboratorio de la convocatoria está pensada, en esta propuesta, desde el montaje y la exhibición del trabajo como una parte importante de la práctica artística, como una instancia *otra* de producción. Esta convocatoria responde a una necesidad de definir la producción al momento del montaje; ocupar la sala como un espacio más para problematizar la práctica editorial y la experimentación que suscita la publicación en el campo de las artes visuales" (Barberis, 2014)

A su vez , se lo tiene en cuenta como un momento con objetivos, en el sentido de generar una buena difusión y comunicación del evento, para alcanzar un público mayor. Tácticamente las acciones concretas son:

-Generar distintos volantes para repartir en el ámbito de la Universidad Nacional de mano en mano, invitando a los estudiantes y profesores a la inauguración y al vernisagge de cierre.

-Difundir virtualmente por redes sociales flyers y evento.

El vernisagge de cierre contará con la particularidad de que las piezas montadas serán clasificadas con papeles auto adhesivos *post -it*, para ir desmontando y asignarle un fin a las producciones: algunas serán guardadas, otras regaladas y otras contarán con la posibilidad de venta en el momento.

La señalización *post -it* es un guiño al comienzo de la producción cuando fue necesario organizar tantas obras, en sintonía con la necesidad de limpieza, organización y mudanza o recambio que dio origen a la tesis. También se apela a un ámbito ferial, del tipo casero: "feria de garaje" o mini mercado: feria auto gestionada de arte.

<Para un artista se torna difícil exponer hoy en el mercado sino existe la figura del gestor de arte o galerista que lleve adelante el itinerario del artista. Para los artistas emergentes la forma de lograr una muestra es a través de una red de contactos personales que se va generando a medida que se ingresa en el medio y se empieza a entender el mercado. Una muestra lleva a otra muestra, y así un artista puede ir programando, a muy corto plazo y sin estrategia alguna, sin comunicación de las mismas, las muestras que tiene por delante.

Esta acción consume todo el tiempo que tiene el artista emergente que casi siempre tiene un trabajo aparte, relacionado (o no) con el mundo del arte. Esto imposibilita el tiempo necesario para realizar contacto con los medios de comunicación y con empresas públicas y privadas que podrían actuar como mecenas de los mismos. El factor económico es crucial, ya que toda la puesta en escena es absorbida por el artista emergente. > (Zahalsky, 2012, p. 72)

La Tesis es la Tesis o la tesis de la tesis. *KILLIN' A LA ESTUDIANTE DE ARTE*

El hecho de que el arte contemporáneo se haya visto impulsado por una progresiva y auténticamente mortal autoconciencia resulta evidente en su fundamental intencionalidad de un volver a empezar radicalmente sus modos de vida a un nivel cero, por una parte, y, por la otra, en los distintos procesos determinables en la poesía o en la pintura, así como en la música y en la novela, de "poesía de la poesía", de "pintura de la pintura", de "música de la música", en definitiva, de arte del arte. La necesidad de reconocimiento, el proceso de irreversible adecuación del *conatus intelligendi* (esfuerzo o impulso inteligente), en su paso de un dominio exterior a un dominio interior y a una libertad cada vez más autoconsciente que el arte ha conocido a partir del Romanticismo, aparecen dominados por ese supremo poder que para Hegel es la muerte, "señor absoluto". Todo esto constituye, es cierto, un proceso de muerte, pero una vez más es un movimiento positivo, donde la muerte tiene el rostro radiante de la infinita consciencia; esa inexorable e incontenible consciencia en la que se está exaltando y ardiendo no solo el arte sino el mundo entero, quizás de la cultura y de la comunicación contemporánea. (Bürger, 1974, p. 131)

A través del work in progress del ordenamiento de la retrospectiva (todo lo producido durante el cursado de la licenciatura de Grabado) se generaron nuevos dispositivos que permiten lecturas que invitan al espectador a indagar sobre el recorrido de aprendizaje y la intimidad de la autora. El plano subjetivo e íntimo se entrecruza con el contexto institucional y la problemática artística contemporánea. El conjunto de obras actualizadas, en acumulación, simulan ser la producción de tesis más evidente.

La situación estudiantil se vuelve **metasemiótica** como lo es el objeto de estudio del presente campo: si el arte se vuelve más autoconsciente con cada obra crítica, estudiar arte cuando el arte se sabe de memoria y el relato mimético no es ya hegemónico ¿somos artistas los que pasamos cinco años aprendiendo arte? ¿son arte nuestras producciones? La tesis es la tesis y problematiza la misma situación de tesista, que deja de ser estudiante de arte y se enfrenta al campo profesional, laboral, listo para ser artista... ¿o acaso ya lo era desde que ingresó al cursillo en su primer año?

CONCLUSIÓN

Alejandro Jodorowsky relata un extenso y barroco acto teatral que realizó como sacrificio ritual. Dice acerca de eso:

¿Cuál era el sentido de esa manifestación pública?

Era como una ordenación, el sacrificio ritual de lo que durante tanto tiempo había conformado mi vida. Este happening, a la vez que pasó a la historia, cerró toda una etapa de mi vida. Salí agotado de él, exangüe, y pensé mucho en él. Veía siempre merodear a mi alrededor el espectro de la destrucción tenebrosa y sentía, más que nunca, que el teatro tenía que ir en el sentido de la luz.

Sin embargo, me decía a mí mismo: «No olvides nunca que la flor de loto surge del cieno». Hay que explorar el fango, tocar la muerte y el barro para subir hacia los cielos límpidos. Desde ese momento, mi preocupación consistió en promover un teatro positivo, iluminador y liberador. Me di cuenta de que tenía que cambiar hacia una forma totalmente distinta y comencé a practicar el teatro-consejo: si alguien -cualquier persona- deseaba hacer teatro, yo le comunicaba la siguiente teoría: el teatro es una fuerza mágica, una experiencia personal e intransmisible. No pertenece a los actores, sino a todo el mundo. Basta con una decisión, un atisbo de resolución para que esa fuerza transforme la vida. Ya es hora de que el ser humano rompa con los reflejos condicionados, los círculos hipnóticos, las autoconcepciones erróneas. La literatura universal concede un lugar importante al tema del «doble» que, poco a poco, expulsa a un hombre de su propia vida, se apropia de sus lugares favoritos, de sus amistades, de su familia, de su trabajo, hasta transformarlo en un paria e incluso a veces asesinarlo, según algunas versiones de ese mito universal. En lo que a mí respecta, creo que somos el «doble» y no el original.

¿Quiere decir que nos identificamos con un personaje que no es sino una caricatura de nuestra identidad profunda?

Exactamente. Nuestra autoconcepción...

En otras palabras: la idea que nos hacemos de nosotros mismos...

Sí, nuestro ego -poco importa el nombre que le demos a ese factor de alienación- no es más que una copia pálida, una aproximación de nuestro ser esencial. Nos identificamos con ese doble tan irrisorio como ilusorio. Y de pronto aparece «el Original». El amo del lugar vuelve a tomar el sitio que le corresponde. En ese momento, el yo limitado se siente perseguido, en peligro de muerte, lo que es totalmente cierto. Porque el Original acabará por disolver el doble. En cuanto humanos identificados con nuestro doble, tenemos que comprender que el invasor no es sino uno mismo, nuestra naturaleza profunda. Nada nos pertenece, todo es del Original. Nuestra única posibilidad es que aparezca el Otro y nos elimine. No sufriremos de ese crimen, pero participaremos en él. Se trata de un sacrificio sagrado en el cual uno se entrega entero al amo, sin angustia...

¿En qué medida el teatro puede ayudar a una persona a volver al «Original»? , por usar la expresión que usted utiliza.

Puesto que vivimos encerrados en lo que yo llamo «nuestra autoconcepción», la idea que tenemos de nosotros mismos, ¿por qué no adoptar un punto de vista totalmente distinto? Por ejemplo, mañana tú serás Rimbaud. Te levantarás siendo Rimbaud, te cepillarás los dientes, te vestirás como él, pensarás como él, recorrerás la ciudad como él... Durante una semana, veinticuatro horas al día, y para ningún espectador salvo tú mismo, serás el poeta, actuando como otra persona con tus amigos y conocidos sin darles ninguna explicación. Lograrás ser un autor-actor-espectador, produciéndote, no en un teatro, sino en la vida.

(Jodorowsky, 1995, p. 67-69.)

El presente trabajo terminó superando las expectativas planteadas en los objetivos iniciales, ya que en el recorrido de deconstruir y re situar en el presente las piezas hechas en el pasado por medio del recuerdo se logró mostrar la intimidad no sólo para demostrar las intenciones y la gestación de las obras de arte (y así acercar dichos procesos al público para socializar la creatividad en vez de alejarla como una cualidad restringida de un individuo especial) sino que también se operó como un sacrificio ritual.

Decimos sacrificio ritual por abrirse al mundo y sobre todo por enfrentarse uno mismo en ese proceso. Es el reto que pretendía el rebobinarse en el recorrido de estudiante.

Con esto quiero decir que lo que se expuso en el **INDEX TESIS** es parte de una catarsis simbólica que volviendo sobre sus pasos encuentra subyacente la identidad auténtica de todo un proceso que todo el tiempo se trató de encontrar a sí mismo. Entiéndase esto como en un orden personal, entre otras cosas cursar la carrera de Artes fue una excusa personal para hacer un recorrido autoreflexivo. Una decisión compleja ya que el campo del arte presenta además sus propias autoconcepciones. Y ahí es que encontramos respuestas y preguntas con las que nos topamos inevitablemente y superaron nuestras expectativas.

Porque aprehendimos, por medio de la propia reflexión, el carácter ideológico del arte, y sobre todo del carácter ideológico de estudiar arte en este presente histórico. Pudimos desmenuzar la nube de ideas confusas sobre expectativas, deseos y realidades que significa estudiar arte después de la muerte del arte (Danto, 1984). Consideramos que por el propio paradigma disciplinar que busca estudiar, la propia carrera muchas veces se vuelve ideológica en vez de filosófica. Con esto nos referimos a que en vez de relacionar críticamente aspectos de la realidad e ideas entre sí (noción de conjunto de ideas=ideología), pareciera que esas ideas y esas realidades no pueden transmitirse con toda su complejidad dialéctica entonces el objeto de la carrera termina siendo ideológico en el sentido de falsas creencias. O cabe la posibilidad de que en parte no se quiera transmitir la auténtica complejidad ya que su transmisión iría en detrimento de privilegios, poderes y autoridades fuertemente establecidas en la institución ya sea tanto como en las figuras de actores del campo o en lo que se refiere a la de las obras artísticas producidas que con mucha *illusio* sostienen la ideología misma.

Estas afirmaciones surgen como hipótesis mismas luego de poner a la propia tesista en su lugar de sacrificio, con esa experiencia de auto enfrentarse y exponerse para terminar aceptando el propio carácter ideológico de su obra de arte (momento de verdad espiritual y momento de decisiones "mundanas"). Así se pudo comprender la dimensión dialéctica de esta praxis. No creemos que revelar mecanismos de *illusio* sea contraproducente, sino que es parte de este *work in progress* metasemiótico que es el arte desde su autonomía histórica.

La realidad como futura egresada se vislumbraba escindida en diversos ámbitos de la vida en el momento de finalizar la carrera y con este proceso se logró unificar la visión personal.

Al momento de escribir estas palabras no encontramos cuestiones cerradas, sino todo lo contrario, abanicos de posibilidades de investigación. Consideramos privilegiadas las nociones a las que arribamos porque lo hacemos desde un lugar de producción-reflexión a diferencia de los tratados sociológicos que tratan estos temas. Creemos que una respuesta para acercar el arte a la vida es aprender de las palabras de los artistas además de los teóricos de arte, y no temerle a cuestiones que se relacionan a la psicología, antropología y a la espiritualidad. Pareciera que el campo artístico se siente menos en relación a otras esferas del conocimiento de ciencias más duras, entonces trata de racionalizarse al máximo dejando las cuestiones humanas de lado. Haciendo eso solo se demuestra lo atrasados que estamos en relación a objetivos iluministas del siglo XIX. Pero a su vez entendemos que también las cosas se dan a su tiempo y que esta perspectiva más ampliada del arte que se viene gestando también tiene que ver con que se están dejando atrás patrones de teorías del arte hegemónicas y puede influir que hayan sido desde la visión de uno solo de los géneros, es decir, el masculino.

La dinámica histórica se transforma y quizás el próximo paso sea integrar esa dialéctica en la enseñanza de arte. Esa alquimia positiva entre forma y contenido, entre objeto y campo, entre artista y arte, entre estudiar arte y ser ciudadano. La palabra alquimia trae connotaciones fantásticas, pero lo decimos en el sentido del poder simbólico de las formas y su cualidad de generar cambios. Lamentablemente la industria cultural utiliza esta alquimia con el fin de vendernos todo el tiempo cosas, el sistema económico sabe bien lo que hace en relación a la psicología humana, pero los artistas por eso no deberíamos despreciarla o hacerla tabú, sino que deberíamos retomar esa práctica que Beuys relacionó al chamanismo hasta que se dio cuenta de que es imposible para nosotros entender la realidad desde ese tipo de cognición, lo mismo que Alejandro Jodorowsky; luego creador de la práctica de Psicomagia, un mecanismo totalmente lógico que no debería ser pasado por alto por los artistas y creemos que debería por lo menos nombrarse en la pedagogía artística.

Hay una cuestión de la producción de la presente tesis que es algo que se develó en el mismo proceso, y es que la producción final tiene más que ver con cuestiones de reflexiones e instalación más que con objetos materiales estéticos. Esta manifestación de producción teórica-artística atraviesa a la autora como un auto reconocimiento en el rol y como una posibilidad que siempre sospechó pero que recién ahora se hace propia. ¿La escritura, el libro, el ensayo, la narratividad en vez de las técnicas de grabado?. Una cosa no excluye ni es mejor que la otra, así que contamos con esta ampliación editorial como parte de la producción, re-producción y de la exhibición que a su vez, si se la examina en profundidad notaremos que no está alejada de la cuestión gráfica contemporánea que se relaciona con a la disciplina del grabado.

ANEXOS

"En mi cumpleaños número cuarenta, en vez de aburrir a mis amigos con algo tan mundano como una crisis de la edad, decidí que sería mucho más interesante aterrorizarlos y volverme totalmente loco autoproclamándome mago.

Esto venía preparándose desde algún tiempo, y parecía ser un paso final lógico en mi carrera de escritor. El problema es, que con la magia, que es en muchos aspectos una ciencia del lenguaje, tienes que ser muy cuidadoso con lo que dices.

Porque si repentinamente te declaras a ti mismo como un mago sin tener conocimientos de lo que esto implica, es probable que un día te despiertes y que descubras que eso es exactamente lo que eres.

Hay algo de confusión con respecto a lo que es la magia realmente. Pienso que esto se puede aclarar mirando las descripciones más antiguas de la magia. La magia en su forma más temprana es habitualmente designada como "El arte". Creo que esto es completamente literal. Creo que la magia es arte y que ese arte, ya sea la escritura, la música, la escultura o cualquier otro medio es literalmente magia.

El arte, es al igual que la magia, la ciencia de manipular los símbolos, palabras e imágenes para lograr cambios de conciencia. El verdadero lenguaje de la magia trata tanto de la escritura, como del arte y también sobre hechos sobrenaturales.

Un grimorio por ejemplo, un libro de hechizos, es un modo extravagante de hablar de gramática. De hecho "cast a spell" en inglés, es simplemente "spell", deletrear, manipular palabras para cambiar la conciencia de la gente. Por eso creo que un artista o un escritor es lo más cercano que verás a un chamán en el mundo contemporáneo.

Creo que toda la cultura debe haber surgido de un culto. Originalmente todas las facetas de nuestra cultura, ya sea en las ciencias o en las artes era territorios de chamanes. El hecho de que en la actualidad este poder mágico a degenerado al nivel de entretenimiento barato y manipulación es una tragedia.

Actualmente quienes usan el chamanismo y la magia para dar forma a nuestra cultura son publicistas. En lugar de despertar a la gente, su chamanismo es utilizado para drogar y tranquilizar a la gente, para hacerlos más manejables. La caja mágica de la televisión, con sus palabras mágicas, sus jingles, puede hacer que todos en el país piensen en las mismas palabras y tengan los mismos pensamientos banales exactamente en el mismo momento.

En toda la magia hay un increíblemente grande componente lingüístico. " (Moore, 2003).

Alan Moore.

-Señor Beuys ¿qué es el arte?

-De manera general se puede decir que el arte es el elemento en el contexto amplio del mundo, a través del cual el hombre siente ser el centro creador de algo, el centro productor de algo nuevo, o sea evolucionario.

Hace algo que sale algo al mundo, hablamos de un concepto antropológico del arte.

-Usted defiende la tesis de que cada hombre es un artista ¿Lo que está haciendo en este momento es una acción creadora? (nota: está pelando una papa)

-Por supuesto, es un proceso de configuración del sentido general de trabajo humano. Y el trabajo humano tiene relación con la capacidad humana. Se sabe que hay personas que no tienen esa capacidad física debido a una enfermedad por ejemplo. Entonces si este proceso fuera difícil de aplicar debemos de incorporar el trabajo ya sea de manera manual o intelectual.

- ¿qué es para usted la belleza?

-La belleza es el brillo de lo que es verdadero.

Beuys liga su modelo de bomba de miel a teorías de Rudolf Steiner de antroposofía. Steiner escribió en 1923: "Un escultor revela en la naturaleza humana lo que la naturaleza esconde. Beuys concluye: "Hay que volver productivos los secretos".

El artista comenta su bomba de miel

-La bomba de miel tiene dos aspectos: primero es una señal física del verdadero objeto que está atrás del agujero. Allí trabajará durante 100 días la Universidad Internacional Libre, como un colectivo de trabajo. Una acción colectiva de 100 días sobre todas las preguntas sociales imaginables. De esta manera el concepto amplificado de arte abarca a cada hombre, es antropológico y considera todos los campos problemáticos de la sociedad que debe ser transformada. Y entonces tenemos una acción transformadora, evolucionaria y revolucionaria.

La acción de este colectivo de trabajo. También es importante que este colectivo trabaje en un empleo fijo, porque el concepto de empleo generalmente se supone en el sector industrial. Por ello en el concepto ampliado de arte, el concepto de economía también se expande a todo medio de cultura, la escuela, la universidad, la prensa, radio y televisión no pueden ser consideradas fuera del concepto de economía, una vez que ahí son producidos los bienes más importantes y decisivos, bienes de conocimiento, la capacidad, bienes intelectuales que por otro lado son condición para producción y utilización de materiales en el contexto de la economía. Esto significa que en estos lugares de trabajo de estos grupos colectivos se ha producido capital. Entonces la creatividad es un nuevo concepto de capital de manera real y concreta.

Naturaleza y técnica están entre ligadas en este lugar formando un ciclo. Un sistema cerrado que, entre tanto contradice nítidamente el concepto de arte propagado por Beuys que acentúa expresamente una apertura. Esta antinomia desaparece cuando Beuys asocia la bomba de miel con el empleo intelectual de la Universidad Internacional Libre como centro de enlace de ideas de todo tipo.

La Universidad Internacional Libre reunió en los cien días de duración en la Documenta representantes de todos los grupos y todos los matices.

Heinrich Böll sobre este proyecto dice: - La principal intención, es creo yo, la supresión de los límites y la abolición de la competencia aparentemente total de los especialistas. Trata de una cuestión muy discutida pero la intención es también despertar y fomentar la productividad humana. Esto no solo se dirige al arte, no solo refiere a que alguien pinte, escriba o componga sino también en el sentido en que la persona pueda expresar sus capacidades. Esta sería la intención de una escuela así que naturalmente no tiene nada que ver con nuestro concepto convencional de escuela. Cuando veo y escucho y leo diariamente cuantos estudiantes están enfermos, física y psicológicamente, cuantos maestros, estudiantes, jueces y demás, me parece más importante la idea de esta escuela.

[...]

Beuys: Ahora es todo un poco más claro, pero alguna vez intente expresar algo con la imagen de un chamán. Nosotros tenemos un pensamiento científico materialista que sostiene que lo que un chamán asegura no existe. Entretanto surge una persona que conoce muy bien aquel concepto científico y quiero recordarles que yo estudié ciencias naturales antes que arte y conozco con precisión los métodos de las ciencias exactas. Entonces aparece una persona que conoce los métodos del materialismo y repite lo que había hecho el chamán, que existen otras dimensiones de la vida, que existen otras fuerzas muy diferentes en el mundo y que los seres humanos en la actualidad son aislados sistemáticamente de estas últimas por los sistemas políticos y esto lo quise demostrar.

La revolución cultural no es un método de fuerza viva. Los viejos árboles mueren y nacen nuevos, ellos son el futuro. Un nuevo concepto de arte se hace realidad solamente si es evolutivo, cada hombre es un artista, haz los secretos productivos... (Beuys, 1979)

Joseph Beuys

Psicomagia ¿Qué es?

Es la técnica terapéutica, creada por Alejandro Jodorowsky, de nacionalidad chilena, nacido en 1929 (escritor, filósofo, dramaturgo, director de cine, guionista de cómics, actor, instructor de tarot). Es una técnica que propone resolver trastornos psicológicos y somáticos, pero no ha alcanzado el estatus de procedimiento científico. Se basa en el chamanismo, el psicoanálisis y el efecto patético del teatro. Se apoya en la premisa de que el inconsciente toma los actos simbólicos como si fuesen hechos reales.

O sea un acto mágico, simbólico, ritual, podría modificar el comportamiento del inconsciente. Esto le permitiría curar ciertos traumas. En la práctica, los actos, deben ser creados especialmente para cada situación, luego de un estudio profundo de la situación, peculiaridades, e incluso el árbol genealógico del consultante.

Esta técnica no sigue un camino científico en su elaboración, por lo cual no está preparada para soportar los embates de la contrastación.

Premisas de la Psicomagia:

Las premisas son las siguientes:

En cada fracaso cambiamos de camino.

Para llegar a lo que eres, debes hacerlo por donde no eres.

La mayor felicidad, es llegar a ser lo que uno es.

En toda enfermedad hay:

Prohibición de ser lo que eres.

Falta de consciencia de lo que se es.

Falta de belleza. Al perder la belleza se enferma.

El único lenguaje que aumenta el nivel de consciencia es el lenguaje del arte y de la poesía.

La técnica se basa en una mezcla de arte, psicoterapia moderna, filosofía oriental, misticismo, culturas antiguas, gnosticismo, New Age, reencarnación; con influencias de Carlos Castaneda y George Gurdjieff.

Principios de la psicomagia:

Para Jodorowsky, el arte tiene como fin el curar, esto es lo que lo hace verdadero.

- El lenguaje del arte y la poesía aumenta el nivel de consciencia.

- El inconsciente comprende más fácilmente el lenguaje onírico que el racional.
- Lo atemorizante pierde fuerza cuando se deja de combatirlo.
- La enseñanza se vuelve significativa cuando es aplicada. Una toma de conciencia que no es aplicada, es estéril. Los actos son más concluyentes que las palabras.
- Todas las culturas tienen en común la creencia que un deseo expresado, es deseo cumplido, debido al poder de la palabra.
- Para estar en condiciones de ayudar a una persona, no se debe esperar nada de ella y se debe entrar en todos los aspectos de su intimidad.
- Para depurar el Yo (ego), la poesía debe ser una constante.
- La realidad no es científica.
- Lo que hemos recibido es un tesoro y no necesitamos eliminar una parte

Práctica de la psicomagia:

Si bien la psicomagia es relativamente simple, su eficacia depende de dos factores:

- El psicomago debe ser capaz de diagnosticar correctamente el problema.
- El consultante debe estar previamente convencido de la competencia del psicomago. Es necesario tener fe en él para que el acto tenga efecto.

El acto psicomágico:

El psicomago detecta la pulsión que origina el problema, y receta de modo intuitivo, un acto psicomágico, el cual siempre será un acto a realizar. Estos actos son performances, llevadas a cabo por el consultante, y pueden necesitar de ayuda externa. Se intenta hacer que el nudo inconsciente problemático, se materialice en el mundo real, de un modo metafórico.

Estos actos pueden resultar chocantes, ridículos, ofensivos, transgresores, e incluso chistosos. Pero lo que pretenden es romper el círculo vicioso del comportamiento, sea de orden mental, sexual, corporal, o emocional. Romper este nudo, permite cambiar el plano de la personalidad y encaminarse a la curación.

"Psicomagia " Extraído de Apuntes de Psicología.com [en línea] Fecha de consulta: 27 de mayo del 2015. Disponible en <http://www.apuntesdepsicologia.com/ramas-de-la-psicologia/la-psicomagia.php>.

Fotos de algunos trabajos realizados durante el cursado que serán parte del montaje y muestra. El texto **INDEX TESIS** es una compilación de los epígrafes de estas obras.







ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO

Barberis, M. (2014) en "Melancolía" Proyecto de producción radicado en Cepia abierto 2014. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. (2014) Recuperado de <http://cepia.artes.unc.edu.ar/melancolia/> el día 25 de Marzo del 2015.

Becker, H. (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Beuys, J. (1979) "Todo hombre es un artista" Documental dirigido por Wermer Krüger. Alemania: Edmund Schmidt Produktion. Disponible en: <http://lalulula.tv/documental-2/joseph-beuys-todo-hombre-es-un-artista>

Bourdieu, P. (1992) *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Bürger, P. (1974) *Teoría de la vanguardia*. Recuperado de https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/burger-peter_teorc3ada-de-la-vanguardia.pdf el día 31 de Marzo del 2015.

Casiva, E. (2014) *La crítica de arte como objeto de deseo ni es un deseo pequeño. Entrevista a Daniel Montero*. Revista Un Pequeño Deseo (Sospechas, testigos y pistas confusas) Nº 24. Casa Trece Ediciones. Pp. 13-22.

Danto, A. (1984) *El final del arte*. Recuperado de <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Por-Arthur-Danto.pdf> el día 31 de Marzo del 2015.

Debord, G. (1967) *La sociedad del espectáculo*. Parágrafo 191. Valencia: Pre- Textos.

Deleuze, F. & Gilles, G. (1980) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre- Textos.

Dickie, G. (1984) *El círculo del arte. Una teoría de arte*. Recuperado de http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/karina_rojas/wp-content/uploads/2012/06/007-George_Dickie-El_circulo_del_arte-EXC-EXC.pdf

Di Pascuale, L. (2011) *Hola tengo miedo*. Libro de artista. Córdoba, Argentina.

Duchamp, M. (1966) *La vida es un juego, la vida es arte. Entrevista a Marcel Duchamp por Jean Antoine*. Revista Saber Ver lo contemporáneo del arte. Nº 17. Julio/agosto de 1994. Pp. 18-30.

Eco, U.

(1988) *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.

(1990) *Los límites de la interpretación*. Recuperado de http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2011/12/Eco_Umberto-Los_limites_de_la_interpretacion.pdf el día 31 de Marzo del 2015.

Foster, H. (1985) *Contra el pluralismo*. Recuperado de <http://www.criterios.es/pdf/fosterpluralismo.pdf> el día 31 de Marzo del 2015.

Foucault, M. (1969) *¿Qué es un autor?* Recuperado de <http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=286> el día 31 de Marzo del 2015.

Fraenza, F. *Habermas. Pensamiento teórico crítico de la Escuela de Frankfurt*. Cátedra Problemática General del Arte. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. Clase del día 15 de Abril del 2012.

Groys, B. (2008) *La topología del arte contemporáneo*. Recuperado de <http://www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf> el día 31 de Marzo del 2015.

Jodorowski, A. (1995) *Psicomagia*. Rosario: Escafandra.

Moore, A. (2003) *The Mindscape of Alan Moore*. Documental dirigido por DeZ Vilenz y producido por Shadowsnake Films. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VWWG5By6o3I>

Rocca, A. *Arte conceptual y post conceptual; la idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus* (1ª parte). Revista Almiar. Margen Cero [en línea] el 23 de junio del 2013. Disponible en <http://www.margencero.com/almiar/arte-conceptual-duchamp-beuys-vasquez-rocca/>. Fecha de consulta: 03 de Enero del 2015.

Zahalsky, S. (2012) *Las Relaciones Públicas en el arte. Estrategias para un nuevo escenario*. Proyecto de graduación para carrera Relaciones Públicas. Universidad de Palermo, Argentina.