

Instituto de Investigaciones Gino Germani
VI Jornadas de Jóvenes Investigadores
Buenos Aires, 10, 11 y 12 de noviembre de 2011

Nombre y Apellido: Mariano Alfonso Gusils

Afiliación institucional: Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología (CEPHIA) y Área de Experimentación y Divulgación en Cultura y Arte (AEDCA). Universidad Nacional de Salta

Correo electrónico: marianogusils@hotmail.com

Eje problemático propuesto: Eje 4. Producciones y consumos culturales. Arte. Estética. Nuevas tecnologías

Título de la ponencia: *¿Cómo se estampa un mural?* Reflexiones en torno a una intervención artística contemporánea en el espacio de la Universidad Nacional de Salta.

Resumen:

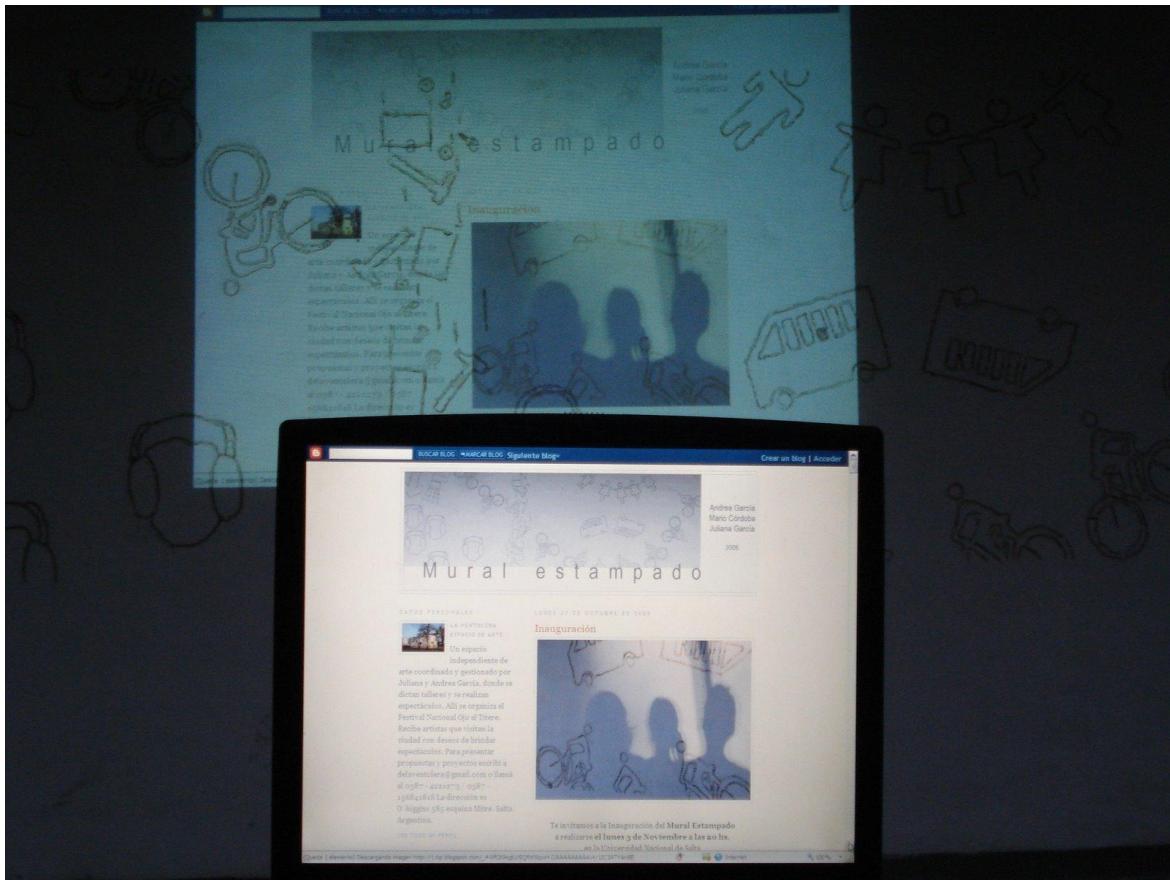
El presente trabajo ensaya una serie de reflexiones que se centran en el análisis de un proyecto artístico contemporáneo denominado “Mural Estampado” y que se desarrolló en el campus de la Universidad Nacional de Salta (UNSa) durante el transcurso del año 2008. El proyecto fue llevado a cabo conjuntamente por el espacio de arte independiente “*La ventolera*” y el *Área de Experimentación y Divulgación en Arte y Cultura* (AEDCA), dependiente de la Secretaría de Extensión Universitaria. El proyecto fue ideado por los artistas Juliana García, Mario Córdoba y Andrea García y podríamos sintetizarlo de la siguiente manera: los artistas proponían estampar un mural en algún espacio público de la universidad mediante una técnica poco usual: dibujar con taladro un estampado sobre el muro. La composición del estampado se estructuraría a partir de ciertos íconos, cuya cantidad sería determinada a través de un resultado porcentual arrojado por un grupo de encuestas gráficas realizadas a personas vinculadas a la universidad. “Mural estampado” fue un proyecto artístico contemporáneo que puso en juego diversos aspectos que exceden el plano meramente “artístico” y que nos permite pensar ciertas relaciones entre las prácticas artísticas contemporáneas y los contextos específicos de producción, así como también, la dimensión simbólica que adquieren ciertas propuestas estéticas a través de la puesta en valor de la dimensión social y cultural del arte.”.

En relación a dicho proyecto nos interesa plantear una serie de aproximaciones que indaguen desde el proceso creativo del proyecto hasta las dimensiones colectivas que puso en juego a través, no sólo de una intervención espacial directa, sino también, el señalamiento simbólico de ciertas convenciones visuales, sociales y culturales presentes en el campus universitario.

¿Cómo se estampa un mural?

Reflexiones en torno al a una intervención artística contemporánea en el espacio de la Universidad Nacional de Salta.

*Mariano Gusils **



*Estudiante avanzado del Prof. y la Lic. en Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta (UNSa). Forma parte del Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología (CEPHIA) y del Área de Experimentación y Divulgación en Cultura y Arte (AEDCA), ambas instituciones de la UNSa.

1)- A modo de introducción

¿Cómo se estampa un mural?, me pregunto. Este es el primer interrogante ocurrente que surge ante la evidencia del nombre “Mural Estampado”. Desde el sentido común la primera disciplina artística que se asocia con la palabra “mural” es la pintura y, desde la tradición, el muralismo es concebido simultáneamente como arte y técnica pictórica. “Mural estampado” fue un proyecto artístico que intentó desplazarse desde ciertas convenciones hacia horizontes un tanto más complejos no sólo desde el punto de vista artístico, sino también, social y cultural. En este sentido, “Mural estampado” no fue simplemente un proyecto movilizado por la intencionalidad de los artistas, sino que más bien se constituyó en torno a ciertas preocupaciones y problemáticas que esbozaban y señalaban un horizonte “colectivo”. El proyecto movilizó una serie de acciones que involucraron a diversos actores sociales de la Universidad Nacional de Salta poniendo en diálogo distintas vivencias y percepciones espaciales en relación a representaciones colectivas que quedarían cifradas en el estampado del mural.

“Mural Estampado” es el nombre de un proyecto artístico contemporáneo llevado a cabo por el espacio de arte “La ventolera” y el Área de Experimentación y Divulgación en Arte y Cultura (AEDCA) en el campus de la Universidad Nacional de Salta (UNSa) durante el transcurso del año 2008. El proyecto fue ideado por Juliana García, Mario Córdoba y Andrea García y estuvo impulsado, en un primer momento, por el interés que mostraron los artistas en desarrollar una intervención artística en los espacios de la universidad. Dicho interés vino a coincidir con la reciente creación de AEDCA, área dependiente del Centro Cultural de la universidad y de la Secretaría de Extensión Universitaria (SEU), cuyos objetivos estaban dirigidos a fomentar las relaciones entre los artistas de la *escena salteña* con la universidad. Aquí aparece una de las dimensiones más interesantes del proyecto debido a que su puesta en práctica implicó el encuentro de un espacio de arte independiente con un espacio institucional en pos de un proyecto en común. De esta manera, no sólo los artistas se interesaron en la universidad como espacio de intervención artística, sino que desde la universidad ya se había generado una instancia mínima de acción que permitiera articular el proyecto en términos de gestión. De esta instancia de intercambio entre ambos espacios y diversos actores surgió la posibilidad del proyecto. El proyecto se planteó en

varias etapas sucesivas durante el transcurso del año 2008 y este ensayo es la excusa para bucear en algunas de las dimensiones materiales y simbólicas, sociales y culturales que desplegó en su desarrollo.

Desde una primera aproximación tentativa podríamos bosquejarlo de la siguiente manera: los artistas propusieron estampar un mural en algún espacio público de la universidad mediante una técnica poco usual: dibujar con taladro un estampado sobre el muro. La composición del estampado se estructuraría a partir de ciertos íconos, cuya cantidad sería determinada a través de un resultado porcentual arrojado por un grupo de encuestas realizadas a personas vinculadas a la universidad. De esta manera, los motivos del estampado vendrían a representar el resultado (estadístico) de un interrogante que los artistas arrojaron a los transeúntes del espacio universitario: “¿Cuál te gusta más?”, preguntaban a los encuestados. Las opciones a elegir eran diez isotipos diferentes que habían sido seleccionados de dos sistemas de señalización gráfica: el primero de ellos provenía de la señalética urbana y los isotipos seleccionados hacían referencia a las señales de tránsito; el segundo, era el sistemas de señalización presente en el interior del predio universitario y los isotipos seleccionados hacían referencia a diversos recorridos espaciales y situaciones visuales manifiestas al interior del campus. Sin embargo, esta primera aproximación no agota la complejidad teórica que el proyecto artístico diseminó durante su proceso de producción, sino todo lo contrario: la sobredimensiona. A simple vista aparecen varias líneas de fuga que nos permiten pensar las prácticas artísticas contemporáneas como prácticas que habilitan múltiples interrogantes y abren caminos para pensar la dimensión social de la cultura. Para responder a estos interrogantes, en el presente ensayo trataremos de abordar analíticamente ciertos aspectos del proyecto que nos permitan pensar diversas interrelaciones y problemáticas entre las prácticas artísticas contemporáneas, los espacios y la identidad.

El ensayo está estructurado en tres partes. La primera de ellas hace referencia a la estructura y desarrollo temporal del proyecto “mural estampado” en la UNSa. La misma se divide en tres ítems que tratan de dar cuenta de las diferentes instancias de realización del proyecto durante el transcurso del año 2008 problematizando diferentes cuestiones en relación no sólo al proceso creativo, sino también, a diversas cuestiones teóricas que van apareciendo en relación al proyecto y permiten vislumbrar algunas dimensiones del mismo. La segunda

parte está dedicada a plantear ciertos problemas vinculados a los espacios de la universidad y los sistemas de señalización gráfica, como elementos que establecen orden y jerarquía, que los artistas toman como motivos del mural y a través de los cuales es posible analizar ciertas relaciones entre el diseño gráfico, la organización espacial y el control organizado del espacio. La tercera parte del ensayo plantea una aproximación etimológica al proyecto a partir del análisis de los conceptos que aparecen en la enunciación del mismo como “mural estampado”, tratando de establecer posibles relaciones que nos ayuden a dilucidar algunos sentidos posibles, así como también, las tensiones técnicas y disciplinarias que provoca la convivencia de dichos términos.

Uno de los principales objetivos de este ensayo reside en intentar plantear algunas reflexiones y problemas en relación a las prácticas artísticas contemporáneas. Toma como punto de partida el proyecto “mural estampado”, ya que en éste convergen diversas variables que lo transforman en un objeto de complejidad teórica. También es lícito aclarar que no tiene una pretensión exhaustiva ni sistemática, sino que más bien constituye una primera aproximación ensayística que tiene por finalidad sondar algunas de las dimensiones artísticas, sociales y culturales que el proyecto desplegó en su recorrido y que, en futuros abordajes, es susceptible de un análisis más fino y detallista.

2)- Estructura del proyecto: etapas y desarrollo

a)- Etapa exploratoria: búsquedas, señales y direcciones

La primera etapa de desarrollo del proyecto transcurrió entre los meses de mayo y junio del año 2008. La llamaremos tentativamente “exploratoria” por que hace referencia a las primeras conexiones y los primeros tanteos de los artistas con el espacio universitario. En un primer momento, antes de confeccionar el proyecto formalmente, los artistas realizaron una serie de visitas a la universidad en las pudieron pasear y establecer distintos recorridos a través de los cuales fueron observando no sólo los diversos espacios arquitectónicos que generaban la distribución y ubicación de los edificios, sino también los espacios de circulación, concentración y dispersión de flujos de personas. Recorrerían los pasillos, las aulas y anfiteatros, los caminos que conectan distintas facultades, las facultades mismas.

Pasearían por los interiores de los edificios, pero también por las galerías de las aulas y los amplios espacios verdes de la universidad. En este ir y venir por un espacio “nuevo” fueron recorriendo diversos caminos y, a su vez, trazando diversos recorridos. Durante el transcurso se darían cuenta de que las convenciones gráficas apuntan lugares y situaciones, visibilizan máquinas, objetos, y sujetos a través de sintéticas imágenes gráficas e indicaban acciones y direcciones. Este recorrido espacial les permitió generar un mínimo conocimiento de los espacios de la universidad, a su vez, seleccionar la pared y determinar la ubicación para emplazar el futuro mural.

El muro elegido fue la pared externa del aula 15 que se ubicaba en un lugar estratégico dentro de la estructura arquitectónica de la universidad, debido que se encontraba en una galería externa de la zona de aulas y anfiteatros comunes a todas las carreras de la universidad. Por allí circulaban diariamente distintos actores sociales que concurrían a la universidad a realizar diversas actividades. De esta manera el mural quedaría ubicado en un lugar de paso, circulación y recreación de estudiantes, profesores, personal administrativo, vendedores, entre otros.

Otra de las acciones exploratorias que desplegaron los artistas fue el registro fotográfico de varios murales que antecedían su proyecto y la búsqueda de información relativa a la realización de los proyectos, sus autores y las obras.

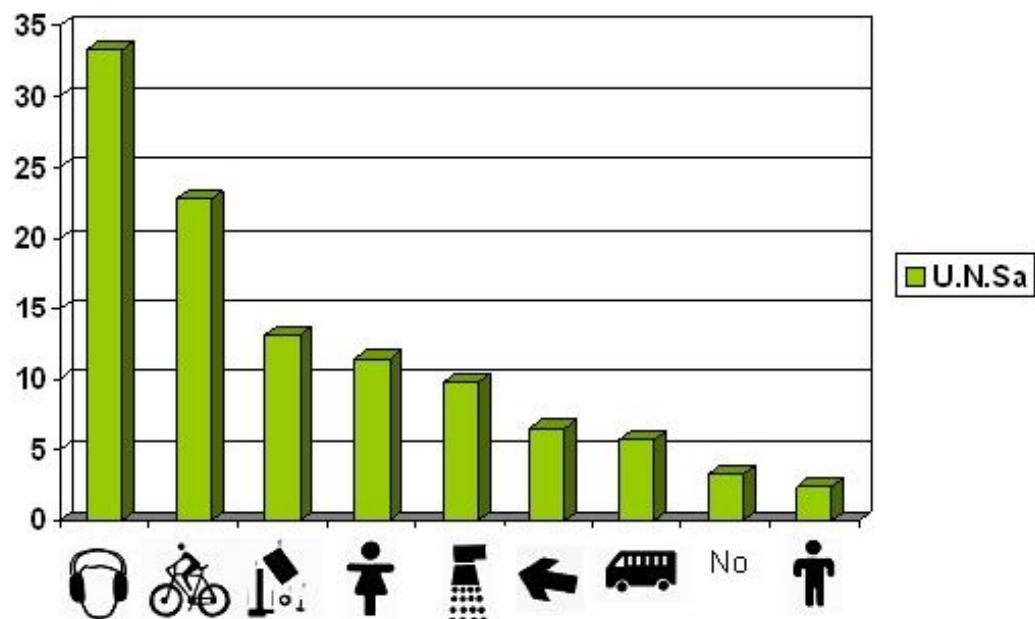
Esta recopilación de información previa les permitió, por un lado, acercarse a las obras que temporalmente precedían su proyecto, mientras que, simultáneamente, les permitió dibujar una mínima cartografía espacial del entorno particular en el cual pretendían emplazar el mural.

Los artistas seleccionaron una serie de isotipos, algunos de ellos se encontraban en el trayecto del ómnibus que realizaban desde la ciudad hacia el campo universitario y otros que se encontraban en el predio mismo y señalizaban distintas situaciones. Una vez definidos los íconos de la encuesta, planificaron una serie de visitas matinales a la



universidad en donde desplegaron la pregunta clave: ¿Cuál te gusta más? Es interesante observar la utilización artística de una metodología cuantitativa en relación a transposición de los resultados en un cuadro estadístico que establece los porcentajes de las respuestas ó, tal vez, también podríamos concebirlo como la expresión de un gusto colectivo que da cuenta de la preferencias visuales de un grupo-blanco específico encuestado. Sin embargo, esta serie estadística no es del todo uniforme ni homogénea y no agota la diversidad de gustos y elecciones de un grupo relativamente pequeño en relación a la totalidad de la población universitaria. Más allá de este hecho es interesante observar la utilización de una técnica “dura” como la estadística, más bien vinculada al campo de las investigaciones de las ciencias sociales, como técnica artística que les permitió a los artistas articular, en primera instancia, el trabajo de campo con la realización del mural y, en segunda instancia, los distintos agentes sociales de la universidad a la realización del proyecto.

De esta manera, en la etapa exploratoria los artistas realizaron dos operaciones simultáneas: por un lado, realizaron un breve “estado de las cuestiones” en relación a la serie de obras artísticas precedentes, mientras que, a su vez, pondrían en juego algo así como una práctica etnográfica en relación al reconocimiento del espacio y sus agentes mediante la realización de diversos recorridos y las encuestas.



b) Etapa ejecutoria: entre la gestión y la performance

La segunda etapa del proyecto estuvo caracterizada por la puesta en práctica, por una parte, de la ejecución del mural y, por otra, por las gestiones burocráticas pertinentes. Para ello, en primera instancia, fue necesario que los artistas procesaran los datos de las encuestas para establecer los respectivos porcentajes que definirían la composición del mural. En esta etapa se formalizó el proyecto para ser presentado ante las autoridades correspondientes de la universidad. Los artistas eran conscientes que debían formalizar ciertas cuestiones en términos proyectuales para poder interactuar institucionalmente y hacer de su proyecto una propuesta válida ante los ojos de la jerarquía universitaria.

Una vez formalizado el proyecto y definida la propuesta de lo que se quería hacer se empezaron con las gestiones desde el Área de Experimentación y Divulgación en Cultura y Arte (AEDCA) para llevar a cabo la concreción del proyecto. Sin embargo, desde el inicio aparecieron una serie de obstáculos en relación a la aprobación del proyecto. Si bien el área pertenecía a la universidad, según el organigrama la dependencia académica correspondía a la Secretaría de Extensión Universitaria (SEU) y, por extensión, al Centro Cultural de la universidad. Sin embargo, como el mural sería emplazado en el campus universitario, en el cual no se encontraban ni el centro cultural ni la SEU que están ubicadas en la ciudad de Salta, hubo que pedir los permisos correspondientes en otras instancias de decisión.

El área de Obras y Servicios era la encargada de aprobar los permisos, ya que la intervención implicaba una directa modificación material de la arquitectura y estaba ubicada en un espacio común de intensa circulación. Los directivos del área tuvieron una serie de observaciones y cuestionamientos en relación a la técnica que se quería utilizar: utilizar un taladro como herramienta artística no parecía a su criterio una técnica artística tradicional y querer “estampar” diversos isotipos en una pared no era considerado como una actividad artística en el sentido convencional del término. Los directivos observaron que si la propuesta era la realización de un mural el mismo podría ser realizado con pintura como técnica alternativa y como la salida más convencional al proyecto. Ese argumento no convenció a los artistas, ya que una de las premisas en las que sustentaba el proyecto residía en la novedad técnica que implicaba la utilización del taladro como herramienta artística.

para la realización de murales.

De esta manera se plantearon ciertos interrogantes en torno a la validez artística del proyecto a través de un cuestionamiento técnico basado en la convención de las técnicas artísticas. Para combatir esta idea y defender el proyecto ante las autoridades universitarias fue necesario sustentar teóricamente el carácter experimental de la técnica y hacer hincapié en el perfil netamente contemporáneo que dibujaba la propuesta de los artistas. Ante esta situación de disyuntivas, desde el área de Obras y Servicios se decidió consultar a personas vinculadas al campo del arte para que evalúen el proyecto y determinen la “solidez” del mismo. Finalmente, luego de la consulta, se aprobó el proyecto y se pudieron empezar con las actividades para llevarlo a cabo.

A partir de aquí los artistas empezaron con la ejecución propiamente dicha del mural que se extendería desde el mes de junio hasta octubre. En un primer momento, durante el mes de junio procedieron a trasladar el boceto en el muro y empezar con el “calado” de los motivos del mural. El receso de actividades durante las vacaciones invernales en el mes de julio fue un paréntesis en la ejecución del proyecto. Al retornar las actividades en la universidad los artistas volvieron a la universidad para continuar con el desarrollo del mural que avanzaría rápidamente durante el transcurso de varias jornadas. Es interesante mencionar que en esta etapa de desarrollo del proyecto, a diferencia de la etapa anterior, los artistas intervinieron fuertemente el espacio con su cuerpo y con sus prácticas. El trabajo artístico in situ en la universidad produjo distintas reacciones en los transeúntes cotidiano, mucho de los cuales se detenían no solo a observar el proceso de construcción del mural, sino también a preguntar de que se trataba este ruidoso acontecimiento. Una vez “estampados” y taladrados todos los motivos del mural procedieron a lijar y pintar la totalidad de las partes en blanco que habían quedado con revoque. Luego del blanqueado



de pared colocaron un cartel explicativo en el vértice superior derecho del mural que contenía la información relativa al proyecto y los resultados porcentuales de las encuestas.

En síntesis, podemos afirmar que en la segunda etapa del proyecto se definieron un grupo de variables significativas que permitieron estructurar, por una parte, los contenidos propios del mural, a través de los resultados de las encuestas, y, por otra parte, se definieron las guías de acción mediante las cuales se pondría en práctica la ejecución del proyecto. A diferencia de la primera etapa y su carácter lúdico y exploratorio, la segunda etapa se caracterizó por la puesta explícita del cuerpo en escena y la evidenciación de las condiciones de producción de los artistas. Si bien, en la etapa anterior los artistas habían recorrido la universidad realizado el trabajo de campo, no habían explicitado de manera contundente su carácter de artistas y se habían infiltrado en la universidad como espías en busca de una información específica.

Durante la etapa de ejecución los artistas hicieron visible no sólo su cuerpo en escena trabajando sino que también develaron la dimensión de performance que implicaba el proyecto. El mural se estampó ante la mirada de todos en un espacio en común que por varias jornadas los artistas tomaron como propio. De esta manera, no solo quedaron evidenciadas las condiciones de producción del proyecto, sino que también quedó escenificada la práctica artística misma. La ejecución del “mural estampado” se constituyó como el gesto vivo del proyecto, como la etapa plenamente performativas del mismo. De alguna manera, la performance de la segunda etapa del proyecto funciona como la demostración y ejecución de las ideas germinadas en la primera etapa que, así vendría a constituirse como la instancia conceptual del proyecto. Como señala Roselee Goldberg, *“la performance ha sido considerada una manera de dar vida a muchas ideas formales y conceptuales en las cuales se basa la creación del arte”*. Sin lugar a dudas, el proyecto Mural estampado contienen una fuerte dosis de performance ya que se constituyó como una obra en movimiento desarrollada directamente ante los ojos del público y, simultáneamente, puso de manifiesto una nueva dirección en relación al “muralismo” y su concepción tradicional tratando de acabar con las categorías y convenciones del arte establecido.

c)- Etapa de sociabilización: entre la exposición y la virtualidad

En la tercera etapa, el proyecto entró en la recta final de desarrollo y en ella los artistas se dedicaron a terminar de cerrar algunas cuestiones que todavía formaban parte integrante del plan general de ejecución. Por una parte, empezaron a pensar en la presentación social del proyecto, es decir, en la inauguración del mural y, por otra parte, se dedicaron a diseñar un blog en internet como apéndice virtual del proyecto que contuviera no sólo la información relativa al mismo, sino también, los registros fotográficos del proceso de trabajo, los resultados de las encuestas, así como también, la narración de diversas experiencias que había suscitado el “mural estampado”.

La inauguración del mural se hizo en día 15 de octubre y para ello se imprimió un pequeño catálogo que contenía un texto de Luna De La Cruz que daba cuenta de algunos aspectos visibles e invisibles que el mural inscribía en su espacio de significación. La presentación del proyecto fue pensada desde una doble perspectiva: por una parte, no sólo se inauguraba formalmente el mural en su lugar de emplazamiento, sino que también, se presentaba el blog del “mural estampado”. No sólo se presentaba la evidencia material que constituía el mural en sí, sino que también, se presentaba la narración que los artistas habían construido y a partir de la cual trataban de dar cuenta del proceso creativo y el proceso de trabajo que el proyecto había desplegado durante su transcurso.



Ahora bien, sería lícito preguntarnos ¿Cuál es la obra “mural estampado”? ¿Es acaso el mural en sí mismo? ¿O es el blog que explica el proceso? ¿O ambas instancias? Sin lugar a dudas, la complejidad del proyecto y su posicionamiento desde una práctica artística contemporánea excede la categoría de “obra de arte” en su sentido tradicional. En este sentido, no podemos considerar que el mural estampado, como producto acabado y final del proyecto, condense la obra en sí misma, así como tampoco, podemos considerar que el blog dé cuenta de la totalidad y complejidad del proceso. Lo que sí podemos tratar de pensar es que la obra “mural estampado” es la totalidad de instancias significantes que el proyecto desplegó en su transcurso espacio-temporal: la obra se constituye a partir de las inquietudes

que los artistas mostraron en relación al espacio universitario, de las ideas que dichas inquietudes generaron, de la formalización de dichas ideas en un proyecto, de la puesta en práctica de un trabajo de campo, de la ejecución material del mural, así como también, de la posterior sociabilización del mural y del proyecto. De esta manera, en la obra convergen la dimensión conceptual del proyecto con el proceso productivo de trabajo y la sociabilización de ambas instancias. Si bien, temporalmente las tres instancias son diferentes y se establecen a partir de la sucesión, ninguna de ellas tiene más relevancia que las otras, ya que las tres en su conjunto se constituyen como los diversos planos de un mismo acontecimiento. Para definir acontecimiento tomamos algunas reflexiones de Gianni Vattimo que lo define de la siguiente manera: “es un encuentro vivo con el objeto que transforma también al sujeto que lo encuentra, añade y transforma también los sentidos del objeto mismo”¹. En este sentido, podemos pensar el “mural estampado” como un acontecimiento de transformación que modificó, no solo el entorno visual de la Universidad Nacional de Salta, sino también las percepciones de los transeúntes desprevenidos que pasean cerca del él que a su vez, simultáneamente, se transforma y resignifican no sólo en su soporte material, sino también, en su eco virtual: el blog “mural estampado”.

3)- Explorando terrenos: espacios en común e identidades colectiva

Uno de los elementos más significativos y estructurales del proyecto lo constituyen los sistemas de señalización gráfica que los artistas tomaron no sólo como motivos formales del mural, sino también, como referencias de un espacio particular. Los artistas advirtieron, como elementos significativos en el espacio, dos señaléticas: la primera de ellas, aparecía en el trayecto que Juliana, Mario y Andrea realizaban desde sus casas hacia la UNSa: era el trayecto que realizaba la línea de colectivos 6^a desde el centro de la ciudad hacia el norte de la ciudad; era la Av. Bolivia y sus carteles, la ruta y las señales de tránsito; era el trayecto de muchos otros cruzando la ciudad para ir a la universidad. La mayoría de ese “otros” eran estudiantes, los estudiantes que se dirigen hacia la universidad y viajan desde diversos barrios y zonas de la ciudad Salta, así como también, de distintas localidades de la

¹ Arte, sentido y acontecimiento. Reportaje a Gianni Vattimo, en Revista de artes visuales Ramona 61, Buenos Aires, julio de 2006.

provincia, hacia la zona norte de la ciudad, zona donde se ubica el campus de la universidad. La segunda señalética en la que pusieron atención fue el sistema de señalización interno de la universidad. Podríamos establecer que cada una de las señaléticas hace referencia a diferentes situaciones espaciales: mientras la primera señala el trayecto desde el centro de la ciudad hacia la universidad, la segunda funciona en relación al espacio interior de la universidad. Ambas señaléticas son convergentes, en la medida en que los artistas señalan la universidad como foco de interés. Sin embargo, es necesario distinguirlas para poder analizarlas y establecer no sólo la diferenciación que producen ambas instancias de señalización gráfica, sino también, las diversas problemáticas espaciales que escenifican. En este sentido, no son lo mismo las señales de tránsito que aparecen en el trayecto a la universidad que las señales y símbolos que funcionan al interior del espacio universitario. Si bien ambos sistemas están fuertemente codificados no significan de la misma manera, ya que particularizan sus sentidos a partir de la inserción en contextos diferentes. De esta manera, el sistema de señalización del tránsito que los artistas advirtieron en el trayecto es más general que el sistema de señalización gráfica utilizado al interior de la universidad. No sólo son diferentes en su grado de generalidad y aplicación funcional, sino también, en los sentidos que despliegan como formas comunicativas, es decir, como imágenes que comunican mensajes a través de un código específico. Sin embargo, hay que señalar que la eficacia de ciertas imágenes y señales gráficas no sólo reside en su capacidad comunicativa, sino también, y, en gran medida, en la identificación inmediata que generan como símbolos sociales de comunicación “transparente”. También deberíamos señalar que en base a dichos símbolos se construyen diversas dimensiones de consenso social, político y cultural que, simultáneamente, es comunicado y transmitido “mediante la construcción de significados/sentidos compartidos (o fragmentariamente compartidos) a través de diferentes tipos de códigos”. En este sentido, utilizo la categoría de lenguaje entendido como una convención sociocultural a través de la cual “nos comunicamos no sólo a partir de un uso individual del lenguaje sino a través de



estructuras y convenciones de las cuales somos relativa o precariamente conscientes, cuando no totalmente ajeno”⁴.

A partir de aquí podríamos detenernos en una pequeña analogía: los artistas debían construir una estrategia comunicativa con la universidad para poder llegar a establecer las condiciones de producción del proyecto: el proyecto era mucho más justificable si interpelaba a un colectivo social en vez de justificarse desde la intencionalidad individual de los artistas. Sin embargo, los artistas eran actores ajenos al espacio social de la universidad, es decir, que no formaban parte de la institución y no conocían, de modo extenso e intenso, la espacialidad, los códigos, prácticas y representaciones que ésta generaba.

Para poder comunicarse primero debieron identificarse y para poder identificarse antes que nada debieron conocer el espacio, es decir, re-conocer los caracteres distintivos de la fisonomía social y cultural del espacio universitario. En este sentido, los artistas se dedicaron a conocer el espacio en el cual se desarrollaría el proyecto a partir, en primera instancia, de la interpretación de diversos signos para luego, en segunda instancia, proceder a la invención de conexiones posibles. La vía de acceso que encontraron fueron los sistemas de señalización gráfica que estructuraban y jerarquizaban no sólo las espacialidades de la universidad, sino también, sus usos socialmente diferenciados.

Ahora bien, debemos hacer la siguiente especificación: los sistemas de señalizaciones, dentro del ámbito general del diseño gráfico como forma de comunicación, ocupan un lugar muy privilegiado y casi invisible en relación al diseño y organización general de la vida social en los entornos urbanos. Los sistemas de señalización gráfica conforman un horizonte “invisible” de comunicación visual en las ciudades contemporáneas. Lo caracterizo como “invisible” en relación a la conceptualización que hace Jorge Frascara de la naturaleza de la función del diseño que, básicamente y normalmente, reside en su “invisibilidad”. “*Es más, en la mayoría de los casos, cuanto mejor es el diseño, más*

2 Frascara, Jorge. Diseño gráfico para la gente. Comunicación de masas y cambio social. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1997. Pág. 72.

3 ídem.

4 Ford, Aníbal, “*Comunicación*” en Altamirano, Carlos (director). Términos Críticos de Sociología de la Cultura. Paidós, Buenos Aires, 2002. Pág. 22 y 23.

invisibles se torna”, sentencia el autor³. En otras palabras, cuanto mayor es la eficacia del diseño menos notoria (y, por lo tanto, menos visible) es su funcionalidad. Las señaléticas se hacen invisibles en la medida en que “naturalizan” su presencia como elementos constitutivos del entorno visual urbano que caracteriza a las ciudades contemporáneas y forman parte de la publicidad gráfica que constituye una poderosísimas forma de comunicación que organiza e incide no solo en diferentes dimensiones de los mundos de la vida, sino que también genera diversos estereotipos que promueven ciertos valores sociales que “condicionan el desarrollo de muchos aspectos de la cultura y tiñen muchos roles sociales de connotaciones específicas”².

Esta particularidad de los sistemas de señalización no pasó desapercibida para los artistas, todo lo contrario: las señaléticas fueron las coordenadas simbólicas de un espacio desconocido, funcionaron como los márgenes invisibles de un mapa a recorrer. Los carteles, las flechas, las señales y las indicaciones les permitieron, por una parte, orientarse en sus recorridos al interior de la universidad y, por otra parte, tomar conciencia del impacto funcional que ejercían dichos símbolos sobre la organización espacial. Podríamos pensar que la organización gráfica del espacio incide fuertemente, mediante la restricción de posibilidades, en los movimientos y la movilidad que los sujetos pueden llegar a ensayar en el espacio. En este sentido, los sistemas de señalización no solo sirven para orientar los movimientos, sino también, para restringirlos en la medida en que señalan unidireccionalmente usos determinados.

La elección de las señaléticas como elemento formal del proyecto pone de relieve esta paradójica dimensión del diseño: si por una parte la función del diseño reside, en palabras de Frascara, en “mejorar la vida” y “ayudar a la gente a descubrir diferentes dimensiones de la cultura y el placer”⁵, por otro lado, no podemos dejar de mencionar el carácter pragmático que adquieren las disciplinas de diseño en el mundo contemporáneo y su creciente utilización como herramientas de control político, económico y simbólico. Desde esta perspectiva es interesante pensar que la elección de las señaléticas como motivos del

⁴ Ídem. Pág. 74

⁵ Frascara, Jorge. Diseño gráfico para la gente. Comunicación de masas y cambio social. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1997

mural no se sustenta en una elección ingenua, sino que más bien funciona como un interrogante inquisitivo que abre una tensión simbólica interna latente en el espacio universitario. Las señaléticas circunscriben y jerarquizan el espacio estableciendo los usos permitidos, válidos y legales del mismo. Los isotipos funcionan como señales que estructuran el espacio y sus recorridos en pos de una “organización eficiente” del espacio. Allí aparece un problema político en tanto y en cuanto se establece un control organizado del espacio que restringe los circuitos y recorridos posibles que pueden llegar a realizar.

Los artistas pondrían en evidencia esta tensión simbólica del espacio universitario a partir de los recorridos que realizaron no como miembros de esa comunidad imaginaria, sino como outsiders que fisiognomeaban un lugar que no les es del todo familiar. En las trayectorias que trazaron no sólo pusieron a prueba su capacidad sensible en relación al espacio en particular, sino que también, fueron conscientes que debían poner el cuerpo en escena (y con él, claramente sus distancias) para poder desplegar una trayectoria temporal que diera cuenta de una experiencia particular (artísticamente mediada) que fuera susceptible de comunicación. En este sentido, el mural funciona como la expresión (estética y política) del encuentro de los artistas con la universidad. En él quedan cifradas, no solo las diversas experiencias que ellos experimentaron en relación al espacio universitario, sino también, las tensiones simbólicas latentes en la organización política del espacio universitario.

4)-Cartografías y etimologías: conexiones y significados⁶

La especulación etimológica genera horizontes de sentido para los acontecimientos que pretendemos analizar, mientras que, simultáneamente, nos permite poner en cuestión el “origen” de las palabras y sospechar de sus procesos de significación. A través de las diferentes acepciones etimológicas de los términos podemos trazar una cartografía de significados que nos permita construir una red conceptual que sitúe nuestra mirada en relación al objeto. No tomaré todas las significaciones de los términos, sino que trataré de focalizar en las acepciones que se diseminan desde la enunciación del proyecto,

⁶ Todas las definiciones fueron tomadas del Diccionario de la lengua Española. Real Academia Española. Vigésima segunda edición. Editorial Planeta, Buenos Aires, 2003

considerando que está funciona como la conceptualización discursiva del misma. Gran parte del(os) sentido(s) de las palabras aparecen cuando se particularizan los términos, es decir, cuando se establecen conexiones significativas entre las coordenadas espacio-temporales y el sistema donde se inscribe el signo. La amplitud etimológica de las palabras no permite dibujar ciertas conexiones de sentido al interior del proyecto y, en este sentido, la cartografía etimológica pretende explorar las posibilidades que el proyecto *Mural Estampado* diseminó como práctica artística en un contexto particular. De esta manera, las aproximaciones etimológicas vienen a constituirse como una instancia metodológica a través de la cual nos aproximamos a los posibles sentidos que el proyecto desplegó.

El título del proyecto nos permite establecer una primera aproximación etimológica a partir de los términos que pone en escena. En primera instancia, lo primero que averiguamos es que se trata de un mural y, en segunda instancia, que va a ser “estampado”. Asumiendo una postura dicotómica, podríamos pensar que el primer término define el soporte mientras que el segundo se refiere a la técnica a aplicar. En este sentido, el adjetivo “estampado” puede ser entendido como la acción y efecto de “estampar”, es decir, como la acción y efecto de producir “estampa(s)”. Ambas palabras nos permiten trazar un breve recorrido de sentido para tratar de descifrar el “estampado” del proyecto y del mural. Desde las relaciones etimológicas entre los términos “estampar” y “estampa”, nos aproximaremos a los límites del concepto grabado.

La palabra “estampar” encuentra su origen en el idioma francés de la mano de la palabra “*estamper*” que, a su vez, proviene del franco “*stampon*”, que podría ser traducido al castellano como “machacar”. La palabra “estampar”, en la lengua castellana, significa varias cosas. La primera acepción etimológica de “estampar” nos dice que significa “imprimir”, es decir, “sacar en estampas algo; como letras, las imágenes o los dibujos contenidos en un molde”. La tercera acepción entiende el término como “Imprimir o señalar algo en otra cosa”, mientras que la cuarta se expresa como: “imprimir algo en el ánimo”. También podemos traer a colación la utilización coloquial del término a través de la cual se entiende por estampar: “Arrojar a alguien o a algo haciéndolo chocar contra algo”. En este sentido podríamos pensar en la acción y el efecto, por ejemplo, de “estampar” una botella contra la pared o, en este caso, una imagen sobre un muro. Como derivada de la palabra “estampar”, “estampa” viene a significarse como “reproducción de

un dibujo, pintura, fotografía, etc. Trasladada al papel o a otra materia, por medio del tórculo o prensa, desde la lámina de metal o madera en que está grabada, o desde la piedra litográfica en que está dibujada”. Ambos términos construyen sus significados, materiales y simbólicos, en tensión con el ámbito del grabado. Mientras la primera acepción del término estampar hace referencia a la producción técnica de letras, imágenes y dibujos “contenidos en un molde” (impresión), podríamos afirmar que la segunda se refiere al “resultado artístico” en sí mismo: es decir, las estampas o grabados.

La complejidad del grabado como proceso de producción artística reside en que designa simultáneamente una disciplina artística, un procedimiento técnico y un producto. En este sentido el grabado incluye, no solo “el arte de grabar” y “el procedimiento para grabar”, sino que también se entiende como: “*la estampa que se produce por medio de la impresión de láminas grabadas al efecto*”. Tentativamente podemos esbozar una definición desde los contornos, entendiendo que el grabado también es la imagen que resulta de la impresión (sobre una superficie) de un trabajo (realizado previamente) sobre otro material, al que se llama “plancha” o “taco” (matriz). El resultado de imprimir sobre papel, tela u otros materiales recibe el nombre de estampa(s). Es aquí donde se encuentran los significados entre las acciones y los efectos de “estampar” y “grabar”. Es allí, en el límite etimológico donde ambas palabras desplazan sus sentidos, se acercan y se miden, construyen sus significados y, a partir de éstos, sus similitudes y diferencias. Hasta casi podrían llegar a parecer sinónimos: estampar como sinónimo de grabar o viceversa. Sin embargo, no designan lo mismo o, mejor dicho, designan de distinto(s) modo(s) artes, técnicas y procesos concurrentes.

En cuanto a la palabra mural encontramos que es un adjetivo de raíz latina que hace referencia a lo “pertenciente o relativo al muro” (1) y que también puede ser “dicho de una cosa, (...) que extendida, ocupa una buena parte de pared o muro” (2) y, en su tercera acepción, hace referencia al campo de la “pintura y decoración mural” (3). Como derivadas de esta palabra aparecen muralismo y muralista. Mientras el primer término hace referencia al “*arte y técnica de la pintura mural*”, el segundo se refiere al “*artista que cultiva la pintura y decoración murales*”. Las tres acepciones de la palabra nos permiten pensar el proyecto, ya que acotan y señalan tres dimensiones conceptuales: mientras la primera acepción nos liga al ámbito de lo empírico (el muro-pared), la segunda podría llegar a

circunscribir el ámbito referente a la obra (proyecto) mientras que la tercera acepción recorta el ámbito de pertenencia disciplinar del proyecto (muralismo).

Sin embargo, más allá de estas evidencias no podemos llegar a pensar del todo a los artistas como “muralistas” propiamente dichos ni a la totalidad del proyecto como “muralismo”, ya que las inquietudes que expresa el proyecto no son exclusivamente de corte pictórico, sino que se construyen a partir de ciertas preocupaciones vinculadas al ámbito del grabado y, por extensión, a las artes gráficas. Los artistas “grabaron” imágenes en la pared, no las pintaron. Además, claramente podemos observar que no hay demasiados indicios pictóricos en el desarrollo del proyecto que nos permitan afirmar la presencia de una preocupación de tipo cromática y/o lumínica que nos vincule de manera más evidente al ámbito de la pintura. Si observamos la composición formal del mural nos encontramos con la línea como el elemento más característico. Con una línea muy particular y elocuente por el carácter del medio expresivo utilizado: el taladro incide en el revoque y descubre los ladrillos y sus juntas de cemento. Es una línea hecha a fuerza de dominio técnico en un doble sentido: por una parte, requiere la capacidad técnica (de diseño) de ejecutar “correctamente” la línea, tratando de capturar la fluidez y destreza en la composición general del mural mientras que, por otra parte, requiere la destreza física de dominar con el cuerpo el taladro como herramienta artística.



Si establecemos relaciones entre las diversas dimensiones etimológicas de la palabra “mural” podemos llegar a establecer cierta complejidad sobre el concepto: al poner en relación el muro (como soporte) con la cosa proyectada a realizar (el mural) en tensión con lo que se establece desde la tradición, es decir, el “arte mural” y, por extensión, la “pintura y (la) decoración mural” vemos que se asocia, casi de manera excluyente, el muralismo a la pintura y no a otras disciplinas artísticas. Sin embargo, desde una mirada contemporánea, allí donde aparece la convención, los artistas atacan el sentido común: este mural no es pintado sino “estampado” y el problema no reside tanto en las estampas de la composición, sino en el novedoso desplazamiento “técnico” mediante el cual los artistas pretenden realizarlo: las estampas serán “grabadas” en el muro a fuerza de taladro. En este sentido, podemos caracterizar el proyecto a través de una doble dimensión artística muy propia, por cierto, de diversas prácticas en el campo del arte contemporáneo: por una parte, se construye una tensión técnica al utilizar un aparato industrial para un fin que no le es del todo propio mientras que, por otra parte, se genera una tensión que podríamos denominar “disciplinar” en relación a la constitución de las disciplinas artísticas como campos de saberes y prácticas cualificadas. De esta manera, podemos distinguir dos líneas que caracterizan el proyecto desde una mirada plenamente contemporánea a través del “desliz técnico” que implica apropiarse y resignificar una herramienta industrial en pos de una aplicación artística que excede la funcionalidad determinista del objeto, mientras que, simultáneamente, se pone en cuestión, a través de un “desliz histórico”, la relación entre las especificidades de las disciplinas artísticas. El taladro (también) sirve para dibujar mientras los murales pueden estamparse, será una de las premisas que emerge como sustento del proyecto. El taladro deviene herramienta artística cuando permite dibujar, graficar, grabar y estampar en el muro una serie de signos que señalan un espacio en común. En simultáneo, el “desliz histórico” vincula el arte mural con el grabado, es decir, el muralismo con las estampas a través de una preocupación gráfica que funciona en relación a diversas señales y símbolos de un entorno particular. Ambos deslices se tensionan mutuamente y construyen los significados del proyecto: el desliz técnico desterritorializa la historia del arte en tanto y en cuanto subvierte los principios establecidos desde la tradición disciplinar de la pintura modificando las relaciones entre el soporte (muro), el objeto (mural), el procedimiento técnico y la disciplina artística (muralismo) en relación al grabado entendido no solo como

imagen, (resultante de la impresión sobre una superficie de un trabajo bosquejado previamente sobre otro material (matriz), sino también, como resultado que puede ser reproducido técnicamente a través de la impresión de estampas.

Inversamente, El desliz histórico territorializa sus significados a través del gesto técnico que implica utilizar un instrumento industrial como procedimiento artístico no convencional. De este modo, se puede dimensionar la dimensión temporal del proyecto, cuyos caminos nos llevan hacia puertos netamente contemporáneos en la medida en que emergen fuertes cuestionamientos, profundamente interrelacionados, entre las técnicas artísticas y la historia del arte. Las técnicas artísticas son puestas en entredicho, fuertemente cuestionadas, puestas claramente en cuestión. Por tanto, desde el punto de vista artístico no hay una aplicación específica de la técnica a funciones determinadas, sino más bien, diferentes aplicaciones en múltiples instancias y aspectos de un(os) acontecimiento(s). Las técnicas artísticas no sólo funcionan como conjuntos de procedimientos, recursos y saberes, como pericia, habilidad y ejecución, sino también como instancias de reflexión productiva. El problema de la técnica en el arte permite, simultáneamente, pensar los modos de producción y producir modos de pensar técnicamente el arte y artísticamente la(s) técnica(s).

En un gesto plenamente contemporáneo, el proyecto mural estampado funciona como el señalamiento simbólico de una problemática espacial específica vinculada al ordenamiento del espacio mediante sistemas de señalización, mientras que, por otra parte, pone en cuestión fuertemente la tradicional división entre disciplinas y sus ámbitos de aplicación especializada de saberes y prácticas.

Bibliografía consultada

- ❖ Altamirano, Carlos (director). *Términos Críticos de sociología de la cultura*. Paidós, Buenos Aires, 2002
- ❖ Arte, sentido y acontecimiento. Reportaje a Gianni Vattimo, en Revista de artes visuales Ramona 61, Buenos Aires, julio de 2006.
- ❖ De Certeau, Michel. “La operación histórica”, en Le Goff, J. y Nora, P. *Hacer la historia*, Editorial Laia, Barcelona (1985)
- ❖ Diccionario de la lengua Española. Real Academia Española. Vigésima segunda edición. Editorial Planeta, Buenos Aires, 2003.
- ❖ Frascara, Jorge. *Diseño gráfico para la gente. Comunicación de masas y cambio social*. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1997
- ❖ Goldberg, Roselee. *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*. Ediciones Destino, Barcelona, 2002
- ❖ Merleau Ponty, Maurice. *El mundo de la Percepción*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.
- ❖ Nora, Pierre, “La vuelta del acontecimiento”, en Le Goff, J. y Nora, P. *Hacer la historia*, Editorial Laia, Barcelona (1985)
- ❖ Veyne, Paul, “La historia conceptualizante”, en Le Goff, J. y Nora, P. *Hacer la historia*, Editorial Laia, Barcelona (1985).

Lista de imágenes

- ❖ Foto 01. Relevamiento fotográfico de los diversas señales en el espacio de la unas
- ❖ Gráfico 02. Tabla de porcentajes que expresa los resultados de la encuesta gráfica.
- ❖ Foto 03. Vista parcial del “Mural Estampado”.
- ❖ Foto 04. Registro fotográfico del día de inauguración del “Mural Estampado”.
- ❖ Foto 05. Relevamiento fotográfico de las señales de tránsito camino a la unas
- ❖ Foto 06. Registro fotográfico del proceso de realización del “Mural Estampado”.