



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES · DEPARTAMENT D'ESCULTURA  
DOCTORADO EN: ARTE, PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN

**Experimentar el material: elementos y procedimientos**  
Experiencia creativa del Arte Povera como propuesta didáctica

**Tesis doctoral presentada por:**  
María del Pilar García-Huidobro Tagle

**Directora:**  
Dra. Sara Vilar García

**Codirectora:**  
Dra. María Angélica Oliva Ureta

Valencia, septiembre 2017



Experimentar el material: elementos y procedimientos  
Experiencia creativa del Arte Povera como propuesta didáctica

**Tesis doctoral presentada por:**  
María del Pilar García-Huidobro Tagle

**Directora:**  
Dra. Sara Vilar García

**Codirectora:**  
Dra. María Angélica Oliva Ureta



“¿Qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles.”

Italo Calvino, 1981

## Resumen

En la presente investigación se analizan las experiencias creativas del Arte Povera como claves para experimentación del material, sus elementos y procedimientos.

Su reflexión y estudio permiten diseñar una propuesta didáctica dirigida a la formación de artistas en la educación superior de Bellas Artes. Se realizan diversas prácticas de creación y producción, fundadas en los procesos creativos del Arte Povera, desarrollando cuatro casos de estudio para la construcción de material didáctico.

La propuesta didáctica se enlaza al pensamiento de John Dewey, Edgar Morin, Paulo Freire y María Angélica Oliva resignificando el gesto educativo y su espacio democrático con propuestas y dispositivos críticos que surgen de los contextos socio, político y culturales que afectan las formas de pensar y producir conocimiento en la educación contemporánea.

Se ha desarrollado un camino metodológico con las técnicas: análisis documental, observación cualitativa y técnica de irradiación creativa, el valor de las prácticas revela el desarrollo y búsqueda de conocimientos por medio de la experiencia y observación directa, pertinentes con los propósitos del objeto de estudio.

Los resultados son producto de la experiencia adquirida en las prácticas, cristalizándose en un material didáctico para incluir en asignaturas de línea de creación y producción, para artistas en formación.

## Palabras claves

Arte Povera, materiales, procedimientos, propuesta didáctica, material didáctico para bellas artes

## Resum

En la present recerca s'analitzen les experiències creatives de l'Art Povera com a claus per a l'experimentar el material, els seus elements i procediments.

La seua reflexió i estudi permeten dissenyar una proposta didàctica dirigida a la formació d'artistes en l'educació superior de Belles Arts. Es realitzen diverses pràctiques de creació i producció, fundades en els processos creatius de l'Art Povera, desenvolupant quatre casos d'estudi per a la construcció de material didàctic.

La proposta didàctica s'enllaça al pensament de John Dewey, Edgar Morin, Paulo Freire i María Angélica Oliva resignificant el gest educatiu i el seu espai democràtic amb propostes i dispositius crítics que sorgeixen dels contextos soci, polític i culturals que afecten les formes de pensar i produir coneixement en l'educació contemporània.

S'ha desenvolupat un camí metodològic amb les tècniques: anàlisi documental, observació qualitativa i tècnica d'irradiació creativa, el valor de les pràctiques, revela el desenvolupament i cerca de coneixements per mitjà de l'experiència i observació directa, pertinents amb els propòsits de l'objecte d'estudi.

Els resultats són producte de l'experiència adquirida en les pràctiques, cristal·litzant-se en un material didàctic per a incloure en assignatures de línia de creació i producció, per a artistes en formació.

## Paraules Claus

Art Povera, materials, procediments, proposta didàctica, material didàctic per a belles arts

## Summary

In the present research, creative experiences of the Arte Povera (*literally Poor Art*) are analysed as keys to experiment the material, its elements and its procedures.

Their reflection and study allow us to design a didactic proposal aimed to train artists in the higher education of Fine Arts. Different creation and production practices are carried out, based in the creative processes of Arte Povera, developing four cases of study for the elaboration of didactic material.

The didactic proposal is linked to the thinking of John Dewey, Edgar Morin, Paulo Freire and Maria Angélica Oliva, re-framing the educational gesture and its democratic space with proposals and critical devices that arise from both socio-political and cultural contexts that affect to the way of thinking and knowledge production in the contemporary education.

A methodological path has been developed with different techniques: documentary analysis, qualitative observation and creative irradiation technique; the value of the practices, reveals the development and research of knowledge through the direct observation, relevant to the purposes of the object of study.

The results are the product of the experience acquired in the practices, crystallizing in a didactic material to include in subjects in the frame of creation and production, for artists in formation.

## Key Words

Art Povera, materials, procedures, didactic proposal, didactic materials for Fine Arts.

A mi madre, Mónica Tagle



## ÍNDICE

RESUMEN / RESUM / SUMMARY	5
INTRODUCCIÓN	13
<b>PARTE I</b>	
<b>MATERIA DE LOS MATERIALES: ARTE POVERA, EXPERIMENTACIÓN DE LOS PROCESOS VITALES</b>	<b>17</b>
CAPITULO 1	
<b>EL ARTE POVERA COMO OBJETO DE ESTUDIO</b>	<b>18</b>
1. Texto y contexto del problema	18
2. Metodología	20
3. Relevancia de la investigación	26
CAPITULO 2	
<b>RAZONES PARA UN ARTE POVERA: RAÍCES CREATIVAS EN LOS PROCESOS VITALES DE LA COTIDIANIDAD, LA PERCEPCIÓN DEL INDIVIDUO Y SU ENTORNO</b>	<b>27</b>
1. Exploración del vínculo arte y vida: la presencia de lo cotidiano, esencias de una realidad	28
1.1 Versatilidad en el tratamiento de los materiales: vitalidad de sus elementos	35
1.2 Creación de vínculos experimentales: interacción de prácticas artísticas, reflejo de la percepción de la cotidianidad y la transformación del material	44
2. Italia de los `60 / `70, cambio e independencia creativa, la presencia del Arte Povera en la reconstrucción de procesos vitales	50
2.1 Retorno a la trama esencial: identidad y experiencias de las primeras expresiones de la modernidad italiana	60
2.2 Materiales, elementos y objetos. Miradas diversificadas, prácticas paralelas al Povera	67
CAPITULO 3	
<b>EXPERIENCIA Y PROCESOS, MATERIALES Y ELEMENTOS DEL ARTE POVERA</b>	<b>80</b>
1. Explorar las relaciones con las materias primas, descubrir el entorno material	81
2. Desarrollo de la experimentación Povera: procesos y tratamientos	88
3. El gesto de la manualidad, búsqueda de formas y contextos	96
4. Prácticas en el espacio artístico, la realidad del individuo y sus materiales	107
5. Intervenir la realidad del material: experiencia estética Povera	116
6. Construyendo la voz del material	126

## PARTE II

### **PROPUESTA DE MATERIAL DIDÁCTICO EN LA LÍNEA EXPERIMENTAL DEL ARTE POVERA** 133

#### CAPITULO 1

#### **REFERENTES EDUCATIVOS Y ARÍSTICOS PARA LA PROPUESTA DIDÁCTICA DEL ARTE POVERA** 134

1. Experiencia creativa del Arte Povera 136
2. John Dewey: desarrollo del ambiente, vida del conocimiento 139
3. Edgar Morin: trama, contextos y vínculos del pensamiento 148
4. Paulo Freire: intervenir y transformar el texto de la realidad 158
5. María Angélica Oliva: Política de la Reparación 166
6. Perspectiva didáctica para la experiencia del Arte Povera 182

#### CAPITULO 2

#### **TRANSPOSICIÓN DIDÁCTICA: EXPERIMENTACIÓN Y MATERIALES DEL ARTE POVERA** 191

1. Desarrollo de casos, realización de prácticas y talleres 193
2. Primer caso: “Cuadro de Crías” y “Natura Naturans” 200
3. Segundo caso: “Tessuto Metallico” 239
4. Tercer caso: “Materia prima: la educación comienza por casa” 269
5. Cuarto caso: Taller procedimientos y tratamientos con cera de abeja 301

#### **CONCLUSIONES / APERTURAS** 327

#### **FUENTES DE INFORMACIÓN** 331



La presente investigación, está enfocada en los procesos creativos del Arte Povera, en la experimentación del material, sus elementos y procedimientos, a través de la recuperación de signos vitales. Los artífices del Povera construyeron una reflexiva y crítica observación artística del estadio de la condición humana, inspirada en los materiales y elementos que constituyen las diversas realidades de la cotidianidad, complementando esta reflexión con la incorporación de distintos procedimientos en el tratamiento de los materiales y elementos del día a día.

Las experiencias fundantes en el Arte Povera, inspiran a diseñar una propuesta didáctica profundizando en el estudio y observación de materiales y elementos, a través de la experimentación, procedimientos y tratamientos de su fisicidad y contextos en los cuales participan, con el propósito de construir material didáctico dirigido a la educación superior en Bellas Artes.

En la actual enseñanza superior en Bellas Artes, se orienta la atención y reflexión en el enfoque que se le da a la experiencia que se desarrolla con el espíritu de la experimentación como base de toda exploración y aprendizaje. Sus puntos de inflexión en los materiales, en el individuo y la cotidianidad, motivan a construir claves en el trabajo de la experimentación contemporánea, transformándose en un proceso de búsqueda de los orígenes para recuperar el pulso original de los materiales y del individuo, revitalizando el contexto crítico artístico-social- estético.

El contexto educativo revela la necesidad de recuperar claves creativas en las prácticas didácticas, renovándose en base a las coordenadas que se vinculan directamente con el desarrollo del ser humano. El pensamiento de John Dewey, Edgar Morin, Paulo Freire y María Angélica Oliva trazan el deseo educativo para construir y resignificar el mundo, el lugar que habita el hombre, construyendo lugares comunes, con y desde la exploración de los signos de vida.

Emerge en el espacio educativo la figura del artista-profesor. El artista es docente e investigador, actividades que se potencia con la reciprocidad, que crea desde la experiencia artística personal, la cual se transmite a las alumnas y alumnos de Bellas Artes. Transmitir la experiencia del conocimiento es de vital orden, con el fin, de que los estudiantes aprendan a construir un sistema personal, a partir de la intervención del material y las prácticas artísticas. De esta forma, el valor de las prácticas de creación y producción durante la investigación, fueron pertinentes para registrar directamente el desarrollo de los casos de estudio y el trabajo de trasposición didáctica.

El material didáctico contiene relaciones de aprendizaje y conocimientos de las realidades comprometidas en nuestra cotidianidad como discurso creativo. Es una aproximación y exploración de los contextos que han integrado y participando con su identidad estética, simbólica y funcional. Es una manera de nombrar y dar forma al medio en que vivimos, con un individuo que refleja finalmente, el estadio de su sociedad.

La presente investigación está vertebrada por dos partes. La **parte I**, denominada *Materia de los materiales: El Arte Povera, experimentación de los procesos vitales*, estructurada por tres capítulos.

El **capítulo primero**, contiene y presenta el objeto de investigación: el Arte Povera, su texto y contexto, metodología empleada y relevancia de la investigación. El **capítulo segundo**, se exponen las razones para un Arte Povera, su dinámica en la recuperación y exploración de los materiales en la cotidianidad, el valor del conocimiento de sus orígenes relacionados a la experiencia de la percepción de su materialidad, versatilidad y vitalidad. Sus precedentes históricos y raíces artísticas italianas, en relación con la mirada diversa de la experimentación y producción artística con otros contextos culturales. Y el **capítulo tercero**, contiene unidades que destacan la experiencia y procesos con los materiales, en el movimiento del Arte Povera. La recuperación de la experimentación desde contextos y formas primarias, explorando relaciones con las materias primas, el desarrollo de la experimentación, el gesto de la manualidad, prácticas en el espacio artístico, la intervención de la realidad del material, y, por último, la construcción de la voz del material. A través de las secciones se advierte

indistintamente la presencia de los artífices del Arte Povera Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Pino Pascali, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Miguelangelo Pistoletto y Gilberto Zorio, quienes constituyen el espíritu del Arte Povera.

La **Parte II**, se denomina *Propuesta de material didáctico en la línea experimental del Arte Povera*, la que está estructurada por dos capítulos.

En el **capítulo primero** se exponen los referentes educativos y artísticos de la propuesta didáctica, donde, se propone el proceso creativo del Arte Povera como material didáctico y se presentan los referentes del pensamiento educativo, John Dewey, Edgar Morin, Paulo Freire y María Angélica Oliva, quienes han desarrollado líneas de investigación en educación y creación de conocimientos para la formación del individuo y sociedad. Y por último se expone la perspectiva didáctica del Arte Povera vinculadas a las claves del pensamiento de los cuatro referentes en educación. El **capítulo segundo**, está estructurado por las cuatro prácticas de creación y producción desarrolladas durante la investigación, comprendidas como casos de estudio para la propuesta y transposición didáctica enfocadas en la experimentación de materiales del Arte Povera, recurso para profesores y alumnos en la línea de talleres prácticos y experimentales, desarrollo de procesos de creación y producción.

Los **límites** de la presente investigación comienzan por la selección de coordenadas generales donde se emplazan los fundamentos y razones del movimiento Arte Povera, vinculantes al terreno de los materiales y las realidades de la cotidianidad los que se establecen dentro del texto y contexto italiano de la década de los sesenta y setenta, período en cual desarrolla su propuesta y construye su identidad creativa en el medio artístico italiano e internacional.

Es un centro que circunscribe específicamente el sentido y significado de la experimentación del material, elementos y procedimientos en las prácticas del Arte Povera, agrupándose como características claves que definen específicamente el propósito que encierran sus experiencias creativas como grupo.

Por lo tanto, las coordenadas concomitantes se basan en la exploración de las relaciones con las materias primas, desarrollo de procesos y tratamiento, gesto y manualidad, prácticas en espacio artístico, experiencia estética y, por último, construcción de la voz del material como componentes que dibujan los límites de la experiencia creativa del Arte Povera como movimiento artístico para la presente investigación.

Para el contexto educativo las claves que se extraen del pensamiento de John Dewey, Edgar Morin, Paulo Freire y María Angélica Oliva, proporcionan un terreno de estudio para la perspectiva de la propuesta didáctica. Por lo tanto, los límites se agrupan de la siguiente manera. Con Dewey se traza el desarrollo del ambiente y vida del conocimiento, el siguiente límite se encuentra en Morin en la idea trama de los contextos y vínculos del pensamiento. En Freire, la capacidad del individuo de intervenir y transformar su realidad. Y, en el pensamiento de Oliva, los dispositivo-interrogantes y la metáfora iconográfica.

Por último, los límites que surgen en el terreno de la experiencia directa como artista mediante las prácticas que permiten continuar el desarrollo de mi formación, retomando el lugar de alumna, ayudante (aprendiz), investigadora y docente. Límites específicos para fortalecer el proceso de creación y producción artística, haciendo posible cristalizar la investigación a través de las cuatro prácticas, propuestas como casos de estudios, siendo fundamentales para la producción de material didáctico y la experiencia de sus propios límites.

PARTE I

MATERIA DE LOS MATERIALES: ARTE POVERA,  
EXPERIMENTACIÓN DE LOS PROCESOS VITALES

## El Arte Povera como objeto de estudio

### Parte I / C.1 / 1. Texto y contexto del problema

Las revoluciones científicas, políticas, económicas y técnicas que se experimentaron en los siglos XVIII y XIX, irrumpen el curso social y cultural manifestando sus efectos en las formas de conocer la realidad, transformándose en un prisma de saberes contingentes al diario vivir, afectando la cultura visual del mundo. Las irrupciones se conocen históricamente por las revoluciones industrial y francesa<sup>1</sup>, siendo fundamental la acción y aportes de esta última, como fue, el modelo de organización científica y técnica<sup>2</sup>, por lo que, “la ideología del mundo moderno penetró por primera vez en las antiguas civilizaciones, que hasta entonces habían resistido a las ideas europeas, a través de la influencia francesa<sup>3</sup>”.

Las actuales prácticas, tienen sus referencias en el curso de la modernidad y en las corrientes artísticas de la vanguardia, heredando la noción de experimentación, como vía de transformación de los gestos de la realidad, cuestionando los procedimientos de las técnicas artísticas, donde la modificación de sus operaciones constitutivas se transforma en un recurso creativo. De esa forma, se puede observar que, “personas, cosas, animales, lugares, emociones”<sup>4</sup>, intervienen como elementos del lenguaje del arte en el siglo XX, lo que, “incrementa el valor de la experimentación e invención, finalmente un modo de reflexionar del modo en que se vive, consume y se produce el intercambio de información”<sup>5</sup>, es un siglo en el cual se ha creado una nueva tradición<sup>6</sup>, generándose una progresiva y estimulante abstracción de la representación y figuración tradicional de la realidad. Las prácticas artísticas reflejan una cartografía de

---

<sup>1</sup> Hobsbawn, Erick. *La era de la revolución 1789 – 1848*. Paidós / Crítica, Buenos Aires, 6ª edición, 2007, p. 36

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Vettese, Angela. *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari, 2011, p. Introducción V

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

procesos experimentales, que sitúa a los materiales, su materia y materialidad, en distintos terrenos creativos, dando forma al intercambio y fusión de actividades y saberes, integrándolos a las estrategias de trabajo de la tradición artística. Con el tiempo, se han transformado en un instrumento crítico, equivalente a un mecanismo que le permite valorar la experiencia del desarrollo de la experimentación como una condición inherente al ser humano, por lo que buscar, explorar y descubrir, son constructos que coexisten participando en la interacción que se genera en cada período artístico. De esta forma, se producen relaciones en y con el espacio que se habita, transformando las prácticas artísticas, su trayecto experimental, en proceso de la experiencia del conocimiento del medio en que se vive.

Las consideraciones didácticas se focalizan dentro de un orden experimental, enfrentando tradición y contemporaneidad en las propuestas personales de las alumnas y alumnos en los talleres prácticos de creación. Existe una interrelación de procedimientos que revelan detalles técnicos, generando un terreno mixto de posibilidades para solventar y cubrir las destrezas y habilidades de los artistas en formación. Se puede observar que, la enseñanza superior en Bellas Artes ha heredado los cambios en la rutina de las prácticas y de los lenguajes clásicos, redescubriendo puntos de vista basados en la experiencia de actividades y procedimientos diversos como estímulo y renovado orden en el valor del aprendizaje sensible, crítico y experimental en el contexto de educación superior en Bellas Artes.

La tradición de la academia ha experimentado el impacto del cambio que ejercen las vanguardias y el arte contemporáneo, la interdisciplinaridad y transversalidad, otorgan valor al diálogo de la tradición y contemporaneidad, como un estilo de aprendizaje para construir una práctica artística personal y autónoma, que denuncia finalmente los vínculos del artista y la realidad próxima de la sociedad.

En el contexto de la práctica creativa del Arte Povera, converge un discurso estético constituido por una heterogeneidad matérica, de elementos y objetos, donde se exploran sus estructuras formales para expandir la comprensión del lenguaje artístico, focalizados en la recuperación de conocimientos vitales en la relación materia y hombre.

Es una estética modelada por elementos poéticos y antropológicos de la experiencia, y sentido de la realidad, como contexto y fuente de conocimiento, lo que permite trazar interrogantes vinculadas a la naturaleza y propiedades de la materia, estableciendo el propósito de mira en el proceso de búsqueda hacia las raíces y orígenes de estas, vinculadas a las prácticas del hombre en la formación y conocimiento de su entorno. El Arte Povera emerge como reflexión y creación artística, para efectos de transformación de la actividad crítica del arte contemporáneo, produciendo conocimientos y prácticas diversas, como proceso de auto regeneración de la experiencia, producción de saberes y conocimiento.

El **problema** se focaliza en el diseño de una propuesta didáctica a partir de las prácticas de creación y producción inspiradas en la experimentación del material y procesos creativos del Arte Povera. Los propósitos están planteados por dos objetivos generales y tres objetivos específicos:

#### Objetivos generales

- Construir procesos experimentales con los materiales y conceptos del Arte Povera
- Diseñar material didáctico con las prácticas de creación y producción de obra

#### Objetivos específicos

- Descubrir la versatilidad y vitalidad de los materiales
- Desarrollar y construir la experimentación con la realidad de la cotidianidad y sus vínculos con los materiales
- Construir una perspectiva didáctica que vincula procedimientos con el material y la recuperación de signos vitales

## **Parte I / C.1 / 2. Metodología**

Para la realización la presente tesis doctoral, se ha desarrollado un camino metodológico con las técnicas: análisis documental, observación cualitativa y técnica de irradiación creativa, las que se adecuan al trayecto de la investigación en la línea de producción e investigación.

El trayecto de la investigación se inicia con el trabajo de recopilación y selección de información, lo que permite profundizar en los conocimientos mediante el análisis documental trazando el terreno de interés teórico pertinente a los conocimientos del Arte Povera, educación y transposición didáctica.

Para investigar el objeto del problema de la presente tesis doctoral, se realizó una búsqueda de información en distintos tipos de fuentes, para analizar y explorar el movimiento artístico del Arte Povera para la propuesta del material didáctico.

Los tipos de fuentes fueron: digitales, bibliográficas, realización de prácticas didácticas y específicas, residencia de producción artística, talleres prácticos, asistencia a clases magistrales, conferencias y charlas, museos y galerías. El material de experiencias artísticas y didácticas personales, documentado fotográfica y audiovisualmente en primera persona. Y por último fuentes iconográficas y videos de las obras de los artistas Povera y corrientes artísticas de vanguardia y contemporáneas.

Los rastreos de fuentes en red se han realizado con el gestor universitario UPV, mediante asesoría de biblioteca central, realizando las búsquedas en catálogos, base de datos y e-revistas, en las categorías: tesis doctorales, arte, humanidades y ciencias sociales, multidisciplinar, metalurgia y materiales; cada una vinculada también con sus respectivas subcategorías. Se obtienen y seleccionan documentos como son: artículos periódicos y académicos, entrevistas, libros (editoriales asociadas) y por último informes de seminarios y congresos.

Los catálogos, bases y bancos de datos como: Redalyc, Dialnet, EBSCO (host), SCielo,

RODERIC e-journals, DOAJ, ELSEVIER (Scopus) y UNED (Ried) han sido los editores consultados en la búsqueda global, para localizar información con las siguientes palabras claves: "Arte Povera", su mentor: "Germano Celant", integrantes: "Giovanni Anselmo", "Alighiero Boetti", "Pier Paolo Calzolari", "Luciano Fabro", "Jannis Kounellis", "Mario Merz", "Marisa Merz", "Giulio Paolini", "Pino Pascali", "Giuseppe Penone", "Miguelangelo Pistoletto" y "Gilberto Zorio".

Para la propuesta del material didáctico, las palabras claves fueron: "educación artística", "didáctica en Bellas Artes", "didáctica enseñanza superior", "enseñanza y aprendizaje", "material didáctico", "experiencia y aprendizaje" y "creatividad".

Otras materias y conceptos utilizados como palabras claves que permitieron complementar el acopio de datos, fueron: "materiales", "materiales artísticos", "técnicas artísticas", "materiales y técnicas", "material cultural", "diseño y arte", "arte y artesanía", "diseño y artesanía", "tecnología material".

El rastreo de bibliografía, de fuentes escritas e iconográficas, se realizó en bibliotecas: MACBA (Barcelona-España), Fundació Antoni Tapies (Barcelona-España), IVAM (Valencia-España), Universidad Politécnica de Valencia (España), Universidad de Valencia (España), Centro de documentación del museo de Valencia de etnografía (España), bibliotecas que pertenecen a la red *biblioteche delle comune* di Roma (Italia): Biblioteca *Nazionale di Roma* y Biblioteca *d'Archeologia e Storia dell'arte*.

Se recogieron datos de monografías, catálogos - muestras individuales y colectivas del Arte Povera - revistas, periódicos y manuales. Se buscó e investigó en materias, prácticas y teoría del arte moderno y contemporáneo, Arte Povera - de su mentor Germano Celant ya sea como autor independiente y/o como editor, y otros escritores e historiadores del arte, curadores y coleccionistas -, manifiestos, artífices del Arte Povera, arte y filosofía, cultura material, conservación y restauración, tecnología e ingeniería de los materiales, ingeniería del diseño, química y física, técnicas artísticas, artesanía y oficios, fenomenología de la técnica, filosofía de la educación, educación artística, teoría de la percepción y conocimiento, experiencia y aprendizaje.

La búsqueda en repositorios digitales de investigaciones doctorales, de estudios sobre las prácticas del Arte Povera y sus materiales, con la especificidad y posibilidad de ser propuesto como material didáctico en la enseñanza superior de Bellas Artes, arrojó escasa información, sin ajustarse exactamente a la búsqueda y solo atañe tangencialmente a la presente investigación. También existen investigaciones que han producido conocimientos técnicos artísticos, como estudios específicos y procedimentales para artistas y diseñadores. Y, por último, las investigaciones sobre los representantes del Arte Povera, profundizan en nociones ideológicas sobre el desarrollo de un período específico o un análisis general de sus obras, mediante edición de monografías y catálogos.

El valor de las prácticas revela el desarrollo y búsqueda de conocimientos por medio de la experiencia y observación directa, por lo tanto, la investigación cualitativa “nos ayuda a situarnos en el contexto en el que ocurre el acontecimiento y nos permite registrar las situaciones, marcos de referencia, y aquellos eventos sin desgajarlos de la realidad en la que tienen lugar”<sup>7</sup>. Es un terreno de conocimientos, los que se adquieren mediante la práctica, necesario para responder no tan solo el objeto de estudio, sino que también a la forma en qué y cómo se observa, y se adquieren conocimientos de este tipo de fuente.

Con la investigación cualitativa se desarrollan cuatro casos de estudio, extraídos de las prácticas de producción de obra y proyectos expositivos. Estas son:

a) Proyecto de creación y producción de obra, Santiago de Chile, Chile; período agosto y septiembre 2014, en los talleres de las artistas Lise Moller y Javiera Moreira, espacios de producción personal de cada una de las artistas. Realización de obra para el proyecto “Cuadro de crías” y “Natura naturans”, octubre 2014 en Las Naves, Valencia, en el cual se recibe tutoría directa de cada una de las artistas, en las distintas técnicas de cerámica y grabado.

---

<sup>7</sup> Pérez Serrano, Gloria. *Desafíos de la investigación cualitativa*, Universidad Nacional de Educación a distancia (UNED), Chile, noviembre 2007, disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/237798499\\_DESAFIOS\\_DE\\_LA\\_INVESTIGACION\\_CUALITATIVA](https://www.researchgate.net/publication/237798499_DESAFIOS_DE_LA_INVESTIGACION_CUALITATIVA), recuperado diciembre 2016

b) Proyecto de creación y producción de obra, Roma, Italia; período noviembre, diciembre 2014 y enero, febrero, mayo, junio, julio 2015, en el estudio del artista Baldo Diodato, espacio de producción personal del artista. Desarrollo de práctica específica como aprendiz y producción de obra para el proyecto “*Tessuto metallico*”, Roma 2017, tutoría y dirección del artista en la producción de obra en la técnica de calco en metal.

c) Proyecto de creación y producción de obra, Alicante, España; período julio 2016, Residencias de Investigación y Creación Artística, *Plus II*, realizado en el MUA, Museo Universidad de Alicante. Desarrollo práctica específica como artista e investigadora, para el proyecto “Materia prima: la educación comienza por casa”, septiembre – octubre 2016 / MUA, Alicante, para el cual se recibe tutoría del equipo del museo, artistas, curadores y gestores culturales en el proceso formal, estético, conceptual y expositivo del proyecto.

d) Realización del taller “Procedimientos y tratamientos con cera de abeja”, Valencia, España; marzo 2015, 2016 y 2017 en la asignatura Taller Interdisciplinar de Materiales, Universidad Politécnica de Valencia, dirigido por los docentes Leo Gómez y Sara Vilar. Desarrollo de práctica didáctica, como artista y docente, generado a partir de las investigaciones, producción de obra y experiencia académica anterior.

Se generan conocimientos mediante datos descriptivos, que se adecuan al espíritu de la experiencia de las prácticas, dando lugar a información que emerge de la observación participante, documentadas por medio de los cuadernos de trabajo, que contienen reflexiones, imágenes - fotografía – y, también se documentó a través de videos-apuntes audiovisuales-, las que se transforman en fuente gráfica e ilustración para la didáctica, procesos y tratamientos del material.

Y, por último, la técnica de irradiación creativa, CIT (*creative-irradiation technique/technique créative irradiation*), la que se aplica al diseño de la propuesta didáctica, “se trata de una técnica donde la ligazón entre investigación y creatividad se despliega en un producto creativo. [...] constituye una materialización de la técnica

creativa – de Henri Poincaré<sup>8</sup>, donde el problema requiere de una solución, sea por la vía del descubrimiento, de la invención, o de ambas. La técnica se concreta en cuatro fases principales: preparación, incubación, iluminación y verificación<sup>9</sup> lo que da un espacio de posibilidades de “formar combinaciones, para relacionar o reestructurar elementos de su realidad, logrando productos, ideas o resultados a la vez originales y relevantes”<sup>10</sup>. El CIT tiene un propósito final, “generar un efecto multiplicador en las instituciones educativas.”<sup>11</sup>

La información recogida da cuenta de cómo se ha trazado la búsqueda y exploración con los distintos tipos de fuentes para la producción de conocimientos y material del Arte Povera y educación.

Para el Arte Povera, da cuenta del desarrollo de la atmósfera, texto y contexto artístico e histórico, donde se constituye y participa como movimiento de arte de vanguardia. La itinerancia de sus obras es frecuente, como lo es también su participación en diversas plataformas expositivas a nivel mundial, lo que ha incentivado a realizar monografías debido a su presencia en la historia del arte, desde 1967 hasta hoy en día.

Se aprecia que el espíritu de su propuesta está presente en la presentación y representación de los primeros signos de vida vinculante a la vitalidad de la materialidad del cotidiano y, que, como propuesta didáctica se revelan valores, los que son descubiertos a través de los referentes en educación: John Dewey, Edgar Morin, Paulo Freire y María Angélica Oliva, quienes inspiran con herramientas para el diseño de la perspectiva didáctica de la experiencia del Arte Povera.

---

<sup>8</sup> López Pérez, Ricardo. *Prontuario de la creatividad*, Baro y Allende editores, Santiago de Chile, 1998, p. 23

<sup>9</sup>Oliva, M.A. *Técnica de irradiación creativa (CIT, creative-irradiation technique/technique créative irradiation)*,(inédito) es parte de una investigación no publicada, 2004

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid* son citados Guilford, 1980; López, 1999; Marina; 2003

### **Parte I / C.1 / 3. Relevancia de la investigación**

La experiencia creativa del Arte Povera se transforma en una herramienta para explorar y descubrir realidades desde la materialidad del día a día, trazando lugares que permiten observar y operar con la realidad física, procesual y conceptual del material.

La proyección educativa de la presente investigación presenta un valor que se vincula al desarrollo de material didáctico que emerge y se construye desde las prácticas de creación y producción del artista, potenciando de esta manera la investigación cualitativa de la presente tesis doctoral, mediante la participación activa.

Las prácticas permiten a la vez experimentar los trabajos desde la experiencia de procesos de creación como: alumna, ayudante - aprendiz -, docente y como artista, como ya se ha hecho mención, por lo que, la propuesta didáctica se fundamenta desde y en la experiencia real y cercana del saber a transmitir. Es posible dar cuerpo a procesos de enseñanza y aprendizaje, recuperando el valor por los signos de vida presentes en la reflexión del espacio cotidiano, sus diversos contextos y materiales.

Los significativos aportes, de cada uno de los referentes en educación, amparan el valor por el desarrollo del conocimiento y por un individuo que construye su texto y contexto, con relación a su desarrollo vital y su noción de ser vivo. Es, la toma de consciencia de sus procesos vitales comprende que estos no son casos aislados, sino, que son fuente de saberes que se vinculan, para tejer y renovar las realidades, sean estas privadas o públicas, vinculadas a aspectos políticos, culturales y/o sociales.

Se transforman en herramientas que producen la transformación de su realidad, y que, desde esta capacidad de transformación, se construye el proceso de experimentación, devolviendo el valor a la materialidad, significando cada uno de sus gestos en el acto de construir y de construirse como individuo.

**Razones para un Arte Povera: raíces creativas en los procesos vitales de la cotidianidad, la percepción del individuo y su entorno**

“Lo que ha ocurrido es que el lugar común ha entrado en la esfera del arte... La naturaleza física de la materia y el gesto, que generalmente son reales y palpables, son puestos en relación con nuestros cuerpos. Y con esto llegamos al terreno real del Arte Povera” Germano Celant, 1967

La propuesta del Arte Povera encierra el deseo de recuperar y de reapropiarse del pulso vital del día a día, impulsando el desarrollo de una actitud artística, que se inspira en la cotidianidad a través de un proceso creativo donde los materiales y su materialidad, son esencia y fenómeno, expresión y sensibilidad de la realidad inmediata.

La experiencia del material y las realidades de la cotidianidad se articulan para experimentar procesos de formación y construcción de recursos técnicos y estéticos, con el propósito de poner a prueba el universo y naturaleza de los materiales. Así es, como el flujo del día a día es inspiración que permite relacionar e integrar elementos, valorizar objetos, labores y actividades como experiencia estética dentro y fuera de la práctica artística. Las esencias vitales del entorno e individuo se manifiestan para crear relaciones con los distintos aspectos de la realidad más cercana.

Los estados y elementos de la materia reflejan conocimientos que dan cuenta de la historia y de un proceso de descubrimientos, inventos, oficios y actividades que han ido interactuando y modelando nuestro tejido perceptual, y proceso cognitivo a lo largo del tiempo.

## Parte I / C.2 / 1. Exploración del vínculo arte y vida, presencia de lo cotidiano, esencias de una realidad

Para el Arte Povera la realidad es vida y es apreciar su desarrollo<sup>12</sup>, desde y con los espacios reales, permitiéndonos reconocer sus signos vitales, a través de la experiencia del arte. Nos integra en un mundo primordial y nos enseña a redescubrir las esencias del día a día. Para esto, el universo de los materiales, asimismo elementos y objetos, son el medio de expresión por excelencia, que permite que percibamos los procesos sensibles que comunican realidades del mundo cotidiano. Abre el terreno de la percepción, experiencia y aprendizaje, proceso que se constituye con la experiencia estética.

El Arte Povera desempeñó un papel, el cual fue, dar a conocer y presentar la realidad social y cultural, donde se vieron transgredidas las esencias del individuo, las que, proponen reintegrar y hacer ver por medio de sus prácticas artísticas. Se aprecian realidades que pertenecen a la intimidad e individualidad de las personas y, por otro lado, las que pertenecen a lo colectivo y participativo. Estas esferas se unen para profundizar y potenciar la experiencia de la construcción del lenguaje. Por esta razón, la creación artística se relaciona al acto de construir y puede dar forma a la realidad “no perder su emoción y aprehenderla con su dinamismo, en unión activa entre el yo y el eso que dejó de ser eso, para ser parte de nosotros mismos”<sup>13</sup>.

De esta forma, unen sensorialidad y naturalidad para volver a teorizar la relación entre arte y vida<sup>14</sup>, es la reducción del arte a las cualidades de la materialidad, complementando estas características, con la disposición - e intervención - de sus obras en los espacios expositivos. Los materiales se encuentran en función de una carga emotiva, con tonalidad poética, como, por ejemplo, en “Ad occhi chiusi gli occhi sono

---

<sup>12</sup> Cicelyn, Eduardo. L'Arte Povera è un umanismo en *Arte Povera 2011*, coor: Celant Germano, Electa, Milán, 2011, p.78

<sup>13</sup> Mazzotti Pabello, Giovanna; Alcaraz Romero, Víctor Manuel. *Arte y experiencia estética como forma de conocer*. Revista Casa del Tiempo, Vol 07, nº 87, abril 2006, ISSN en trámite, de la Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., p.34; recuperado septiembre 2015

<sup>14</sup> Alfano, Francesca. *Per- Corsi, di Arte Contemporanea. Dall Impressionismo a oggi*. Skira, Milano, 2011, p.281

aperti”<sup>15</sup> de Marisa Merz, ya sea por un sentido estético o natural de la forma<sup>16</sup>.

La experiencia creativa del Arte Povera, se nutre del día a día, agrupando sus experiencias, definiendo y describiendo sus realidades. Por lo que, en palabras de Humberto Maturana, significa que “[...], el mundo se origina en las explicaciones del observador del acontecimiento de su vida en un proceso de responder a preguntas que se plantea acerca de las experiencias mientras las distingue como rasgos de su vida”.<sup>17</sup> Es la construcción de la comprensión y de los vínculos con el entorno descubriendo al individuo emocional en su lenguaje, lo que le permite construir y dar a conocer su realidad.

La perspectiva en común de los artistas del Povera, se encuentra en la capacidad de recuperar y asombrarse con las primeras formas, van construyendo una atmósfera matérica y experimental. Sus obras son “datos de hechos”<sup>18</sup>, arquetipos mentales y físicos, para recobrar del “real” primario, y retorno “al estado pre-lógico y pre-iconográfico”<sup>19</sup>. A lo que, la cotidianidad Povera se sumerge en las propiedades y cualidades de la materia, en los contextos que habita el material, permitiendo la búsqueda de un centro de operaciones que le permita producir intercambio de prácticas e investigar acerca de la actividad manual, el contacto con la naturaleza, el conocimiento por medio de la experiencia y del arte, es por esto que “la forma debe vivir, pero también la vida debe formarse y ahora el espacio de la vida y el espacio del arte van a fundirse hasta coincidir en el contexto poverista, sus protagonistas están determinados a hacer del arte el único modo posible de ser y de actuar [...]”<sup>20</sup>, dando cuerpo y materia a las acciones e ideas.

Articulan un sistema de búsqueda para encontrar en los materiales, un lugar que se propone como un ser, en palabras de Martin Heidegger, es un ser “que se puede

---

<sup>15</sup> Trini, Tommaso. *Marisa Merz* [catálogo], Galleria L'Attico, Roma, en 1968 y luego en la Bienal de Venecia XXXVI del año 1972. Disponible en: [http://www.artslab.com/data/img/pdf/016\\_49-53.pdf](http://www.artslab.com/data/img/pdf/016_49-53.pdf), capturado 2015

<sup>16</sup> Lista, Giovanni. *Arte Povera*, editore 5 Continents editions, Milán, 2006, p.40

<sup>17</sup> Maturana, Humberto. *La realidad: ¿objetiva o subjetiva?, I. Fundamentos biológicos de la realidad*. Ediciones Anthropos, Barcelona, 1995, p.56-57

<sup>18</sup> Alfano, Francesca. *Per- Corsi, di arte contemporanea. Dall'Impressionismo a oggi*. Skira, Milán, 2011, p. 281

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Cicelyn, Eduardo. *L'Arte Povera è un umanismo en Arte Povera 2011*, coor: Celant Germano, Electa, Milán, 2011, p.78

habitar y en la medida que se habita se construye”<sup>21</sup> establecemos con la fisicidad y materialidad que nos permite conocer nuestro diario vivir, como lo habitamos, vivimos y conocemos. Es la vida misma, la dimensión temporal y del otro, es lo que va adquiriendo terreno en el espacio del arte<sup>22</sup>.

Celant destaca, el aspecto “mágico”, alquimista y artesanal de las obras del grupo de artistas, observa como vuelven a ser parte del mundo como productor de hechos mágicos y maravillosos.<sup>23</sup> El artista alquimista que organiza las cosas vivientes y vegetales en hechos mágicos, trabajando para redescubrir la semilla de las cosas y poder admirarla. La actitud sostenida por el Arte Povera es la materialización de una idea, una idea traducida en materia, que produce una microemotividad antropológica de una intensa y conceptual naturaleza<sup>24</sup>, abriendo un interesante territorio a través de la antropología.

De esta forma, se advierte un campo de conocimientos que interesan dentro del terreno de la cultura material, en relación con la cotidianidad. El terreno del material cultural se convierte en información de la vida diaria y del comportamiento de los individuos que la van construyendo y nombrando, identificándolas en un principio, con las maneras de satisfacer las necesidades humanas elementales, como la comida, cobijo y vestido. Es solo una visión parcial que sirve para referirse a los pueblos más simples y más “primitivos”<sup>25</sup>. Para Norman J.G Pounds, que construye una literatura minuciosa, dando a conocer detalles del desarrollo de la vida cotidiana, por medio de los materiales que intervienen los contextos del día a día, sus formas y funciones, tradiciones y costumbres, dentro de otros aspectos, como es la importancia de los inventos y elementos que cubren las necesidades humanas, señalan lo siguiente:

---

<sup>21</sup> Martin Heidegger citado por Pirson, Jean Francois en *La estructura y el objeto (ensayos, experiencias y aproximaciones)* PPU promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, 1988, p.18. Idea original en *Ser y tiempo*, edición digital <http://www.philosophia.cl>, recuperado noviembre 2015, traducción, prólogo y notas al margen de Jorge Eduardo Rivera

<sup>22</sup> Chelli, Maurizio. *Storia dell'arte. Dall'Impressionismo alla Transvanguardia*, Universale, Roma, p.11

<sup>23</sup> Cullinan, Nicholas. La ricostruzione della natura: gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte Povera, en *Arte Povera 2011*, coor: Celant, Germano, Electa, Milán, 2001, p.71

<sup>24</sup> Pedrini, Enrico en *Arte Povera, Les multiples 1966 -1980*, [catálogo] Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1996, Niza, p.5

<sup>25</sup> Pounds, Norman J.G. *La vida cotidiana. Historia de la cultura material*. Editorial Crítica, S.L., Barcelona, 1999, p.23

“La simple categoría de necesidad ya no es adecuada, pues la satisfacción de una carencia facilita la satisfacción de otras. Así, la agricultura proporcionó el material para la construcción de casas y para la fabricación de tejidos; el desarrollo de la metalurgia contribuyó tanto al éxito de la agricultura como a la construcción y el mobiliario de las casas; y con el progreso de tecnologías interrelacionadas, el hombre llegó a ser capaz de satisfacer necesidades elementales y, al mismo tiempo ir más allá de las mismas.”<sup>26</sup>

La cultura material, es fuente de conocimientos que proporciona datos relevantes para conocer los lugares comunes, flujos de vida, períodos y duración, por medio de los materiales e inventos que se extraen de los diversos contextos, mediante la rutina diaria, a través de la vida e historia del individuo en el mundo. Es finalmente un trayecto vital, para conocer las rutas y rutinas que se pueden trazar dentro la cotidianidad, a las que Humberto Giannini, sitúa topográficamente:

“La palabra “rutina”, que expresa una idea cercana pero no coincidente con la cotidianidad, proviene de “ruta”. De la ruta que se vuelve a hacerse día a día; de un movimiento rotatorio que regresa siempre a su punto de origen. Pero más que describir un espacio, señala el tiempo que vuelve a traer lo mismo: el tiempo solar (*rota anni*), las fases lunares, el tiempo recurrente de los instintos, de los hábitos, etc. Desde este momento el tema de la recurrencia no va abandonarnos”<sup>27</sup>

Esta ruta que se percibe dentro de la experiencia cotidiana contiene la reflexión de “lo que vuelve a ocurrir o aparecer”<sup>28</sup>, a lo que Giannini continúa señalando que “la vida cotidiana es “reflexión”: regreso a Sí a través de otra cosa: odisea, travesía. Y en esto consiste justamente el movimiento de su unidad “<sup>29</sup>. Es precisamente un Yo empírico, que experimenta y enlaza actos. Experimenta la travesía como parte de un tejido estético, al encontrarse consigo mismo al regreso de cada “reflexión”<sup>30</sup>.

Los materiales integran diversos ámbitos, que enriquecen la comprensión y lenguaje de los contextos creativos que se encuentran en directa relación con la vida del individuo,

---

<sup>26</sup> Pounds, Norman J.G. *La vida cotidiana. Historia de la cultura material*. Editorial Crítica, S.L., Barcelona, 1999, p.23-24

<sup>27</sup> Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1987, p.30

<sup>28</sup> <http://dle.rae.es/?id=VXdBgGD>, término buscado: recurrente

<sup>29</sup> *Ibid*, p.132

<sup>30</sup> Notas: “Es la experiencia pura en cuanto experimentable como no experimentable. Por esto mismo el Yo de la conciencia no puede ser objeto de ciencia. Es *inobjetable*.” Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana* p.162

del ser humano y su entorno, el problema de la materia (técnica) y del espíritu (arte), la sensibilidad unida al espíritu del conocimiento vinculante al arte, campo que permite conocer y deja libre al individuo a la experiencia estética del día a día<sup>31</sup>.

Para Michel de Certeau, el proceso de *adquisición* de las experiencias “es la mediación buscada entre las estructuras que la organizan y las “disposiciones” que produce. Esta “génesis” implica una interiorización de las estructuras (mediante la adquisición) y una exteriorización de la experiencia (o *habitus*<sup>32</sup>) en prácticas”<sup>33</sup>, es decir, el individuo experimenta sus efectos y la cristalización de estos, modificando el tejido de su espacio vivido, sea este privado o público. Las estructuras del conocimiento son intervenidas afectando el significado de la experiencia adquirida, modelada con la frecuencia que se presenta en el día a día, siendo “[...] cómplice de las mutaciones y actitudes en el desarrollo de su devenir cotidiano”.<sup>34</sup>

Como se mencionó anteriormente, el Povera intenta reducir el elemento hasta su estado o concepción primaria, para acuñar la noción de los procesos de transformación de la materia, percibiendo estos cambios dentro de la noción de energía, elemento importante como experiencia estética. Asimismo, la yuxtaposición experimental de materiales al crear un encuentro extraño entre lo habitual y lo mítico, la vida diaria y el arte<sup>35</sup>, y por supuesto, la actividad manual, mediante la recuperación e integración de la actividad artesanal.

Se hace presente en la realidad de la cotidianidad, el espacio que el individuo enfrenta de modo intersubjetivo, en palabras de Peter Berger y Thomas Luckman, definen condición de intersubjetividad como:

“La realidad de vida cotidiana se me presenta además como un modo intersubjetivo, un mundo que comparto con otros. Esta intersubjetividad establece

---

<sup>31</sup> Campi, Isabel. *La idea y la materia* Vol 1. *El diseño de producto en sus orígenes*. Editorial Gusatvo Gilli, Barcelona, 2007, p.124

<sup>32</sup> De Certeau recoge este concepto, el cual es núcleo en la teoría de Bourdieu

<sup>33</sup> De Certeau, Michel. *Invenición de lo cotidiano. I; Artes de hacer*. Ed. Universidad Iberoamericana, México D.F., 2000, p.66

<sup>34</sup> Pancoto, Pier Paolo. *Arte Contemporanea. Le ultime avanguardie artistiche*, Carocci editore, Roma, p.27

<sup>35</sup> Lumley, Robert. *Spaces of Arte Povera en Zero to infinity: Arte Povera 1962-1972*, [catálogo], (coor) Flood, Richard, Morris, Frances, Tate publishing, Londres, 2004, p.48

una señalada diferencia entre la vida cotidiana y otras realidades de las que tengo conciencia. Estoy solo en el mundo de mis sueños, pero sé que el mundo de la vida cotidiana es tan real para los otros como lo es para mí. En realidad, no puedo existir en la vida cotidiana sin interactuar y comunicarme continuamente con otros”<sup>36</sup>

De esta forma, la condición de intersubjetividad es participe de la vuelta al Yo, adquiere una imagen dentro del significado de lo cotidiano, lo que permite apreciar y comprender las sustancias del proceso de construcción de la recuperación de las esencias de la realidad en el Arte Povera. Repropone el proceso de creación por la línea de la vida, la que se relaciona con términos primordiales en la interacción que existe entre arte y vida, necesitando ser transformada en ejercicio y práctica de la comprensión del espacio común<sup>37</sup>, para volver a enraizar esta relación en la sociedad y su individuo, proyectándola en términos de creación. El carácter del significado de cotidianidad se estudia convenientemente designando un nivel observable en cada uno de sus campos, indicando un conjunto “de vivencias” que constituye la esencia, que ocurren para y entre sujetos<sup>38</sup>. Por lo cual, los intentos por unificar ambos términos, arte y vida se proponen como formación y educación, por medio de la experiencia y conocimiento del lenguaje y prácticas artísticas.

La presencia de lo cotidiano, esencias de una realidad en el Arte Povera, invita desde el universo de sus materiales, a aprehenderlos y observar de qué manera afectan la percepción y se incorporan al proceso de conocimiento del entorno próximo y su cotidianidad, por lo que: “habría, pues, que decir que el conocimiento consiste fenomenológicamente en una extensión de la esfera del sujeto, que, saliéndose de sí, capta al objeto y lo trae a la subjetividad, al ámbito propio”<sup>39</sup>.

El binomio arte y vida en el Arte Povera, recuperan lo real e inmediato, como un mecanismo que orienta para retomar e integrar formas esenciales del cotidiano, donde

---

<sup>36</sup> Berger, Peter; Luckmann, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Amorrortu ed., Buenos Aires, 1999, p.40

<sup>37</sup>Fuster Peirò, Àngela Lorena. *Notas sobre notas: el Diario filosófico de Hannah Arendt*. **Enrahonar. An international journal of theoretical and practical reason**, [S.l.], v. 51, p. 143-149, nov. 2013. ISSN 2014-881X. Disponible a: <http://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v51fuster>, <http://dx.doi.org/10.5565/rev/enrahonar/v51.14.p.145> “comprender es un ejercicio de profundización y enraizamiento en el mundo común [...]”

<sup>38</sup> Artículo publicado en Dimensiones Actuales de la Sociología. Compiladores Garretón; Mella, O. Bravo y Allende editores, 1995, recuperado octubre 2015

<sup>39</sup> Vera Lara, José M. *Curso elemental de filosofía y lógica*. Universidad Central de Chile, Facultad de ciencias jurídicas y sociales, dirección de investigación, extensión y publicaciones, Santiago de Chile, 2001, p. 121

la realidad se ve afectada por la materia y sus posibles formas con relación a sus claves vitales, expandiendo los procesos de experimentación en dirección a la versatilidad y vitalidad de sus elementos.

## Parte I / C.2 / 1.1 Versatilidad en el tratamiento de los materiales: vitalidad de sus elementos

Para el Arte Povera, los materiales son reflejo de la recuperación de los valores primarios, son también la osmosis acción y hombre, asimismo de lo vital e informal, lo que hace posible llevar al individuo - espectador - a un tiempo real, permitiéndole conocer mediante materiales y elementos polisensoriales<sup>40</sup>, la identidad del material y sus cualidades sensoriales intrínsecas, para contemplar e incorporar la presencia de la realidad que representan. Como se mencionó anteriormente, parte de la realidad es vida y es apreciar su desarrollo<sup>41</sup>, desde y con los espacios reales, invitando a redescubrir las esencias del día a día por medio de la heterogeneidad de los materiales, elementos y objetos que participan en el medio en que vivimos.

De esta manera, Renato Barilli hace referencia a la expresión "*Tali e quali*"<sup>42</sup>, señalando, el estado de los materiales que se presentan en el Arte Povera. Su cercanía se genera por medio de los materiales y elementos que se presentan tal cual son, develando estadios primarios o pre categoriales, sobre el "mundo de la vida"<sup>43</sup> o del "ser al mundo"<sup>44</sup>, en una suerte de clave cósmica y una regresión a lo primordial, a lo vital que en el fondo se vuelve sublime hacia los principios de su constructividad<sup>45</sup>.

La tradición artística italiana afecta el uso e intervención de la materia y sus elementos. Su consolidación como medio técnico e instrumental se ve interrumpida en con el Futurismo<sup>46</sup>, para continuar adoptando el término polimatérico<sup>47</sup>, al que también se le

---

<sup>40</sup> Barilli, Renato, *L'arte Contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Universale económica Feltrinelli, Milano 2014, p.322

<sup>41</sup> Cicelyn, Eduardo. *L'Arte Povera è un umanismo en Arte Povera 2011*, coor: Celant Germano, Electa, Milán, 2011, p.78

<sup>42</sup> Barilli, Renato, *Op. cit.*, p.72

<sup>43</sup> Acuñaado originalmente por Husserl como *lebenswelt*

<sup>44</sup> Acuñaado originalmente por Heidegger como *Dasein*. en su obra, *Ser y tiempo*, edición digital <http://www.philosophia.cl>, recuperado noviembre 2015, traducción, prólogo y notas al margen de Jorge Eduardo Rivera, p.110

<sup>45</sup> Barilli, Renato. *Informale, Oggetto, Comportamento. Volumen nº2. La ricerca atistica negli anni `70*. Universale Economía Feltrinelli, Milano, 1988, p.43

<sup>46</sup> La génesis global se encuentra en la revolución industrial, que se inicia a mediados del siglo XVII y culmina entre los años 1820-1840. Los nuevos materiales afectan en primera instancia al mundo pictórico debido al desarrollo de nuevos pigmentos, aglutinantes y sus respectivos envases. Las telas también acusan un cambio importantísimo. Con la invención del plástico y el celuloide, la práctica artística comenzará desarrollar su fase experimental hasta hoy en día. Curso teórico: *Técnica mixta, conservación y restauración de nuevos materiales en el arte contemporáneo*,

denomina plurimatérico o material polivalente.

Se puede apreciar, en la década de los `30, como el artista Enrico Prampolini (1894 - 1956), apuesta a una nueva reflexión en torno al material, como materia viva y viviente, que cumple con la función de evocar y dar cuenta también, de la intensidad de su principio vital. La materia se convierte en mediadora del hombre y el universo. Con su obra, “Stato d`animo polimaterico” (1940), profundiza: “[...] la materia se exhibe pura y biológica, develando el ánima secreta de las cosas, la vida que pulsa en su interior, la misma que actúa en el micro y macrocosmo”<sup>48</sup>. El Povera hereda vínculos en términos experimentales, emocionales, sensoriales y físico de la materia, también, de la etapa del movimiento Informal italiano, el cual surge a finales de los años `40, en Europa de la posguerra, concentrando sus prácticas en los materiales y profundizando en la noción de materialidad.

Se aprecia una fase primera, enfocada a su efecto matérico físico con la escultura y pintura “matérica” -adjetivo que le confiere directamente importancia a la materia<sup>49</sup>- con tratamientos e intervenciones despojados de toda convención, libertad que le otorga el privilegio de operar sin modelos en el reino de lo concreto. Y posteriormente, experimenta una fase “concreta” y espacial de los materiales físicos<sup>50</sup>, expandiendo su experimentación de los estados de la materia a la construcción de la materialidad del espacio. El movimiento artístico Informal va construyendo un compromiso que se desarrolla, dentro de una atmósfera poética en relación con la existencia humana, por supuesto, reflejando esta condición a través de los materiales con sus estados físicos como expresión<sup>51</sup>.

Es así, como los tratamientos y procesos de los materiales, se adaptan a la categoría de la materialidad y plasticidad<sup>52</sup>. El Povera reconoce esta categoría como el espectro de lo

---

impartido por Mayte Pastor, Universidad de Valencia, 14-16 de diciembre 2015

<sup>47</sup> Pugliese, Marina. *Tecnica mista. Come è fatta l`arte dell`novecento*. Bruno Mondadori, Milán, 2012, p.15

<sup>48</sup> D`Elia, Anna. *L`universo futurista. Una mappa: dal quadro alla cravatta*, Edizioni Dedalo, Bari, 1989, p.73

<sup>49</sup> Dorflies, Gillo. *Ultime tendenze nell`arte d`oggi. Dal Informale al Neo – oggettuale*. Feltrinelli, Milán, 2015, p.50

<sup>50</sup> Barilli, Renato. *Informale, Oggetto, Comporamento. Volumen nº2. La ricerca atistica negli anni `70*. Universale Economía Feltrinelli, Milano, 1988, p.66

<sup>51</sup> Alfano, Francesca. *Per- Corsi, di Arte Contemporanea. Dall Impressionismo a oggi*. Skira, Milán, 2011, p.224

<sup>52</sup> Barilli, Renato, *L`arte Contemporanea. Da Cezanne alle ultime tendenze*, Universale económica Feltrinelli, Milán,

vital, la que no demora en experimentar como materia “mental”, es decir “[...] dentro del mundo secundario de la técnica, de lo manufacturado, de todo lo que constituye nuestro horizonte y panorama cotidiano”<sup>53</sup>, en correspondencia a los signos vitales de la materia, en su condición natural o artificial, que develan a través de sus propiedades la relación materia y hombre, reflejando de esta forma un proceso matérico en la construcción del desarrollo de la experimentación de la versatilidad de los materiales, ya no tan solo por sus formas o estadios, por su morfología física, sino que surge la versatilidad de una morfología conceptual.

Para el artista Piero Gilardi - quien participó del Povera en sus inicios - las propiedades físicas de la materia, son signos de vida. Asume su singularidad y características, a lo que da el nombre de Arte Microemotivo, - considerando a la Abstracción Geométrica, Antiforma y al Arte Povera como sinónimos -, proporcionando claves básicas en el tipo de práctica Povera, la que trabaja con los eventos físicos, químicos, biológicos y estructurales de la materia, a lo que H. Focillon pide tener presente la “vocación formal”<sup>54</sup> de la materia, frente al problema de vida de las formas en la materia, indicando por vocación, que la materia da forma a la forma, siguiendo su destino<sup>55</sup>.

La energía primera de la materia, mencionada en la sección anterior, saca a la superficie, los sutiles movimientos y pureza de sus estados, de lo elemental que se encuentra en ellas, dando cuenta de sus imperceptibles movimientos y palpitaciones vitales<sup>56</sup>. La experiencia de la cultura tecnológica lleva a este recogimiento en lo primario, o como invita Gilardi, a experimentar la energía primera, la que remite a un objeto, arquetipo, el cual está construido por materiales que dejan libre la energía primaria del objeto”<sup>57</sup> [...] materializando una búsqueda de vida, y de vida liberada”<sup>58</sup>.

---

2014, p.271

<sup>53</sup> *Ibid.* p.44

<sup>54</sup> Focillon, Henri. *Vita delle forme da elogio della mano*. Giulio Eudini editore S.p.A., Turín, 2002, p.53

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Fameli, Pasquale. *Dalla Materia all'energia. Poética de la microemotividad*. Senza cornice, Rivista online di arte contemporanea e critica, disponible en: <http://www.senzacornice.org/rivista/articolo.php?id=90>, recuperado junio 2015

<sup>57</sup> Gilardi, Piero. Primary Energy and the microemotive Artists [1968] en *Arte Povera*, Christov-Bakargiev, Carolyn, Phaidon Press limited, Londres 1999, p.197

<sup>58</sup> Trini, Tomasso. *Cuando las actitudes se convierten en forma. Alfabeto para la materia*. En *Arte Povera*, Fernández Polanco, Aurora. Nerea, San Sebastián, 1999, p.109

Cabe mencionar que en el contexto y texto del movimiento del Arte Povera, la tecnología domina la vida diaria, a la que vuelve prácticamente dependiente de un sobre *stock* de necesidades creadas por el hombre, propias de un intenso desarrollo industrial y de consumo. La rutina que construye la industria no es más que una pérdida de la esencia humana, del individuo, surge el fenómeno de la desmaterialización y reducción perceptiva en el arte como vía de expresión.

De esta forma, es posible reflexionar sobre la energía existente en los materiales, que se encuentra en sintonía con lo primario y esencial, “[...] como actitudes de procesamiento, que se implican como instrumento de una experiencia liberadora y de una afirmación de sus necesidades originarias”<sup>59</sup>, entendiendo finalmente que la relación natural- artificial, la convergencia de la tecnología y antropología, y de la naturaleza y cultura, es la base donde se activa y surge la propuesta del tratamiento de la materia, con esto, la “novedad dentro de la tradición”<sup>60</sup> para la comprensión del comportamiento del material y sus elementos, interviniendo en el curso operativo habitual de sus etapas, permitiendo experimentar otros comportamientos del material.

Se destaca en el desarrollo de la estética Povera la presencia de una actividad artesanal, como valor de los primeros vínculos en la relación hombre-materia. El objeto realizado lleva impreso una señal de su trabajo - del artesano o maestro - y, sobre todo, es un momento de creación irrepetible y fascinante<sup>61</sup>. Así es, como la característica de lo rudimentario emerge matéricamente, la virtud y eco de la evolución e ingenio de la materia prima, permitiendo apreciar su comportamiento y vitalidad. Es una estrategia dentro del cuerpo de prácticas del Arte Povera que revelan la vitalidad de los materiales, a lo que Thomas Crow señala que el Povera “utiliza objetivos vitales [...]”<sup>62</sup>, vinculando la vida del material con la vida misma.

Germano Celant, como se mencionó en un inicio gestor del Arte Povera, retoma

---

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.107

<sup>61</sup> Iannuzzi, Fabio, cita a Jean Baudrillard en *Genio e Materia. Contribuiti per una definizione del mestieri d'arte*. Coor Colombo, Paolo. Centro di ricerca, Arte e Mestieri. Vita e Pensiero, Milano, 2000, p.26, de *Il sistema degli oggetti*, Bompini, Milán, 1972, p.9

<sup>62</sup> Crow, Thomas. *El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, Madrid, 1996, p.164

claves para comprender lo que develan las propuestas de sus artífices: “La crítica radical de la sociedad, en sus fenómenos industriales más avanzados, y la emergencia de un modelo extremo de acción, fue lo que hizo poner en obra un modelo fundado esencialmente sobre valores pobres e incluso marginales”<sup>63</sup>, el Povera irrumpiendo de esta manera con la rutina de las prácticas del momento. Celant, continúa con la siguiente reflexión:

“Este momento tiende hacia la desculturización, la regresión, lo primario y lo reprimido; hacia el estado pre-lógico y pre-iconográfico, hacia el comportamiento elemental y espontáneo. Tiende hacia elementos primitivos de la naturaleza (tierra, mar, nieve, minerales, calor, animales), de la vida (cuerpo, memoria pensamiento) y de la política (familia, acción espontánea, lucha de clases, violencia, ambiente)”<sup>64</sup>

La propuesta Povera reconstituye escenas de la historia, no niegan pasado ni referencias, al contrario. El deseo de sus artífices es que la práctica del arte sea completamente integradora, capaz de construir propuestas que comprometan la percepción del espectador, para reproponer los cuestionamientos de los distintos intercambios que existen entre las realidades de la cotidianidad. Sin ir más lejos, George Kubler se refiere al arte como una forma de percibir el universo<sup>65</sup>, y en palabras de John Dewey “El arte es una cualidad del hacer y de lo que se ha hecho”<sup>66</sup>.

El Povera se destaca porque “mira con un proyecto distinto”<sup>67</sup>, busca y reflexiona por medio del intercambio de prácticas, reflexiona a partir de los procesos, por lo que la versatilidad de los materiales se experimenta a partir de un plan de acción y actitud que les “permite contemplar y organizar el mundo de manera diferente”<sup>68</sup>. Este plan de acción encierra el deseo de recuperar la vitalidad de los materiales, su historia, la poética de la realidad cercana, la energía del día a día y su materia física. Esta materia es energía simpatética, lo que significa que es afín en este caso, al desarrollo de la vida, por lo tanto, forma parte de las características de los procesos vitales, lo que permite

---

<sup>63</sup> López Anaya, Jorge. *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*. Emece editores, Buenos Aires, 2007, p.86

<sup>64</sup> Pancotto, Pier Paolo. *Arte Contemporanea. Dell'ultima tendenza a oggi*. Carocci editore, Roma, 2010, p.2

<sup>65</sup> Kubler, George. *La configuración del tiempo*, Nerea, Madrid, 1988, p.17

<sup>66</sup> Dewey, Jhon, *La experiencia del arte*. Paidós, Barcelona, 2008, p.241

<sup>67</sup> Marina, José Antonio. *El vuelo de la inteligencia*. Penguin Random House Grupo editorial, Barcelona, 2015, p.28

<sup>68</sup> *Ibid.* p.30

integrarla como materialidad física en sus prácticas, para redescubrir el mundo con ellas, por lo que “no hay nada que inventar, solo hay que descubrir [...]”<sup>69</sup> o bien, experimentarlas desde la idea de originalidad, como invita Gaudí “La originalidad es la vuelta a los orígenes”<sup>70</sup>.

En la muestra del año 1967, como principios de la materia viva<sup>71</sup> se organiza “Lo Spazio degli Elementi Fuoco, Immagine, Acqua, Terra”, en la galería *L'attico* en Roma, uno de sus curadores, Maurizio Calvesi, organiza la selección de artistas bajo un criterio claramente vital, ya que todos “componían en sustancia a una alegoría de la vida”<sup>72</sup>. Dicha exposición que resulta ser la antesala del futuro Arte Povera<sup>73</sup> consolida el sentido y significado del universo de sus materiales en el consciente colectivo de la época. La presencia de elementos y sustancias orgánicas e inorgánicas, manifiestan su atención en la recuperación de la dimensión humana, por medio de las formas primarias de las materias, expresando el proceso de búsqueda del hombre “real”, es decir, recobrar su concepción antropológica<sup>74</sup>. Como señala Kubler, la naturaleza de los materiales nos hace ver estadios primarios dándonos a conocer un aspecto de la vida, “[...] el regreso al arcaísmo, a los materiales más crudos, a los gestos más inmediatos, a la fuente, a la energía primaria, a la materia como lenguaje pre o meta verbal [...]”<sup>75</sup>, lo que permite apreciar la versatilidad de ellas en el tiempo y de este modo comprender su vitalidad, la que ha permitido que participe de diversos contextos.

La muestra se orienta a la expresión de las materias que regulan la vida sobre el planeta y del origen del mundo, sin olvidar su referencia alquímica – de cual Celant, como se señaló anteriormente, enfatiza como característica frente a la vitalidad del material - y a la transformación de la materia, “[...] el alquimista es solo un ayudante y ministro de la

---

<sup>69</sup> Disch, Maddalena. *Process Art e Arte Povera en Arte Contemporanea le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura de Francesco Poli, p.124

<sup>70</sup> Gaudí, Antoni. *La artesanía en el año del diseño '03: pasado-presente: presente-futuro*. Ministerio de ciencias y tecnología D.L. Valladolid, 2013, p.4

<sup>71</sup> Borromeo, Diletta, *Materiali Poveri e materiali industriali. Tierra, Acqua, Aria, Fuoco*, en *Arte contemporanea e tecnica, materiali, procedimenti, sperimentazioni*. Coor Bordini, Silvia Carocci editore, Roma, 2007, p.185

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> más información en sección dos de este apartado

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Kuri, Gabriel. *Ergo Materia. Arte Povera* [catálogo], en el MUAC.2010, México distrito federal. p.27

Naturaleza [...]”<sup>76</sup>, sin olvidar la herencia del mundo secreto de las prácticas y recetas pictóricas, y escultóricas de Caravaggio, Cennini y Vasari.

Remitiéndose a las descripciones de Pound, mencionadas al inicio de la sección, la vitalidad de los materiales participa de la historia del contexto que habitan, lo que hace posible que, en el proceso de experimentación desarrollado en el Povera, sea un elemento de reflexión en la memoria de la forma en que se han trabajado, sus resultados y utilidad, para ser vividos en el espacio privado o público. Finalmente es característica que da nombre al material por su noción antropológica y/o cultural. Es información que se transforma en expresión artística, las que se reflejan en las obras de los artífices del Arte Povera, que rompen la rutina del momento, como da cuenta Celant, y para reproponer el universo cultural y creativo. Paul Valéry propone una sucinta noción a lo que se denomina “obra de arte”, de la siguiente manera:

“en particular a lo que llamamos “obra de arte” es el resultado de una acción cuya meta finita es provocar en alguien desarrollos infinitos. De donde cabe deducir que el artista es un ser doble, pues combina las leyes y medios del mundo de la acción con miras a un efecto que es producir el universo de la resonancia sensible”<sup>77</sup>.

Surge una actitud de creación donde los materiales forman un prisma relacional, que se ve mediado a través del diálogo de la contemplación y de la asociación, mediado por la curiosidad e inquietud, afectando las acciones: buscar, conocer y aprender.

Como se puede apreciar, entre los materiales existe la convergencia de la heterogeneidad del uso de materias primas, las que se reconocen dentro de la clasificación de los reinos vegetal, animal y mineral, donde se aprecia la participación de materiales como: la cera de abeja, arena, arcilla, agua, tierra, hojas, piedras, mimbre, madera, cortezas de árboles, café, legumbres, cuero, telas, fibras, goma, parafina sólida, bronce, latón, cobre, hierro, brújulas, espejos, alfombras, carbón, vidrio, sábanas, cerámica, hilo de nylon, periódico, mesas, tejidos, ácidos, neón hasta sistemas de refrigeración, forman una extensa lista de materiales y elementos. Sale a la superficie la

---

<sup>76</sup> Ferino, Sylvia. Del Torre, Francesca. *Parmigianino e la pittura dell'alchimia*. Silvana editore, Milano, 2003 p.23

<sup>77</sup> Valéry, Paul. *Piezas sobre arte*. Ed. La barca de la medusa, Madrid, 1999, p.191

relación naturaleza y artificio, la que se orienta al fenómeno de la producción natural e industrial, lo cual constituye, como señala Tomasso Trini, el alfabeto de la materia en el Arte Povera<sup>78</sup>.

Sin ir más lejos, se advierte a través de su condición versátil, claves poéticas de los materiales, adquiriendo sonidos formales que se convierten finalmente en ideas. Celant, reflexiona sobre este proceso, señalando que “La poesía deriva del hecho de que el objeto (de “*objectum*”, expuesto, puesto delante de nuestros ojos) obtenido no dialoga con las cosas, sino que habla a través de las cosas, expone el carácter y la vida de su autor a través de la elección que él opera en un número limitado de posibles eventos e ideas”<sup>79</sup>, emergiendo un sugerente halo romántico y detallista. Llamam la atención, los signos que apuntan a la comprensión, como se mencionó, a una característica rudimentaria en el Arte Povera, esta vez actúa como luces de un antiguo conocimiento, que, al volver a observarlos, recuperan y enriquecen su valor.

Sus formas, superan los méritos tradicionales de los contextos disciplinares artísticos, potenciando las variantes del intercambio y relaciones con las virtudes de otros oficios y tradiciones manuales, creando de esta forma vínculos experimentales e interacción de prácticas artísticas. Es la vida del material y del día a día, sometidos a la noción de espacio que se construye, por lo tanto, los materiales se transforman en elementos habitables, vividos.

La versatilidad del material y la vitalidad antropológica de sus elementos, fortalecen las relaciones en el proceso de su experimentación, lo que permite observar y reflexionar sobre la existencia de una reciprocidad a través de su historia y participación en diversos contextos, lo que refleja la capacidad de ser intervenidos, permitiendo de este modo renovar el conocimiento y percepción del desarrollo de sus formas. La vitalidad no solo se debe a sus elementos, sino que también se debe a

---

<sup>78</sup> Trini, Tomasso. Cuando las actitudes se convierten en forma. Alfabeto para la materia, en *Arte Povera*, Fernández Polanco, Aurora. Nerea, San Sebastián, 1999, p.109

<sup>79</sup> Celant, Germano, Un Arte Povera (1968) en *Del Arte Povera a 1985*, [Catálogo] Ministerio de cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos con la colaboración de la Città di Torino, Assessorato per la Cultura, comisario Germano Celant, Palacio de Velásquez, Palacio de Cristal, del 24 enero al 7 de abril 1985 al p.19

su participación e identidad en otros contextos, afectando inevitablemente el lenguaje de los procesos de creación y producción.

## Parte I / C.2 / 1.2 Creación de vínculos experimentales: interacción de prácticas artísticas, reflejo de la percepción de la cotidianidad y transformación de la materia

La experimentación del Arte Povera, está en la vida del material y la vida cotidiana, como horizonte operativo<sup>80</sup>. El día a día se construye con un sinfín de gestos de diversa naturaleza. Desde este lugar, construyen la recuperación de los signos vitales<sup>81</sup>. A lo que, Lea Vergine se refiere como un “retorno a la naturalidad como matriz existencial, atar las obras a los acontecimientos de todos los días [...]”<sup>82</sup>, arte hecho del cotidiano, que manifiesta vida. Al implicarse con la energía intrínseca de los materiales y el concepto ampliado de escultura, exploran los límites volumétricos escultóricos y espaciales, con sustancias orgánicas que, sujetas a procesos de transformación, por la intervención de factores externos<sup>83</sup>, afectan la percepción de los procedimientos y tratamientos de la materia. Expresan una relación que varía constantemente, siendo estas como, las que experimenta el individuo con su cuerpo, con el ambiente (su entorno), los materiales, la naturaleza o bien también, los mitos de la antigüedad<sup>84</sup>. Celant, señala que en las obras Povera “la imagen se encuentra asimilada al espacio real”<sup>85</sup>, las que se perciben abiertas, cambiantes, vivientes y mutantes, como un ser que continua a crecer y a modificarse en el tiempo, y en el espacio<sup>86</sup>.

El siglo XX ha experimentado una proliferación de corrientes y técnicas como ningún otro. Aumenta y enriquece la apreciación, el valor y comportamiento del material. La tradición es llevada a prueba conduciendo a un cambio en la estructura cultural<sup>87</sup> influyendo en la búsqueda e investigación procesual del Povera, con los más diversos materiales naturales y artificiales, entre ellos, toda suerte de objetos, utilizados con

---

<sup>80</sup> Verzotti, Giorgio. Parole per l'Arte Povera, en *Arte Povera. Energia e metamorfosi dei materiali*. [catálogo], Silvana editore S.L, Milán, 2009. Fai (Fondo ambiente italiano), MART (museo d'arte contemporáneo di Trento e Rovereto

<sup>81</sup> *Ibid* p.78

<sup>82</sup> Vergine, Lea. *Parole sull'arte 1965-2007*. Il Saggiatore S.p.A, Milan, 2008, p.281

<sup>83</sup> Borromeo, Dileta. *Materiali poveri e materiale industriale en Arte Contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, coor: Bordini, Silvia Crocci editore, Roma, 2014, p.187

<sup>84</sup> Lista, Giovanni, *Arte Povera*, editore 5 Continents editions, Milán, 2006, p.40

<sup>85</sup> Pier Paolo Pancotto, *Arte Contemporanea. Dell'ultima tendenza a oggi*. Carocci editore, Roma, 2010, p.20

<sup>86</sup> Celant, Germano. Revista nº 284, *Arte e Dossier, Arte Povera, Il territorio dell'Arte Povera*. Giunti editore S.p.A., Florencia, enero 2012, p. 4, para la exposición “Arte Povera/ IM-Spazio”

<sup>87</sup> Alfano, Francesca. *Per - corsi di arte contemporanea dall' impresionismo a oggi*, Skira, Milán, 2011, p.6

extrema libertad, enfatizando su expresividad primaria provocando procesos sensoriales y mentales<sup>88</sup>. De esta forma:

“[...] los materiales orgánicos son usados como integrantes de una misma materia ontológica, los procesos puestos idóneamente son inscritos en el proceso vital de los cuales pertenecen también al hombre. La dilatación mental que inscribe el aquí y ahora en una continuidad histórico- cultural, es una cuestión antropológica, así como la tensión entre fisicidad y abstracción antigua de la poesía y el arte.”<sup>89</sup>

La experiencia artística coincide con la experiencia del propio sentir y del vivir, los trabajos se vuelven sensoriales, cristalizaciones instantáneas del pensamiento, el espectador es invitado a proyectarse en una reacción en cadena en los flujos de energía, con la máxima apertura y atracción a la mutabilidad de la vida, de las ideas, en una explícita contraposición a la rigidez de la inercia y de los confines preestablecidos<sup>90</sup>, presentándose, que:

“La percepción del objeto por el sujeto no afecta al objeto en sí, pero sí al sujeto y a su percepción del objeto. El objeto no responde ni seduce\*. Es el sujeto quien se deja seducir por sus percepciones, se siente seducido, se hace seducir o seduce y el que percibe las huellas o inscripciones energéticas o emotivas del autor y las suyas propias en una obra.”<sup>91</sup>

La reflexión en torno a la noción de espacio es un trabajo de características tridimensionales que son efectivas con la construcción y ensamblaje de objetos, en las instalaciones, ambientes y las intervenciones en espacios externos<sup>92</sup>. Con un estilo anárquico, su búsqueda experimental inicial fue remodelar la volumetría espacial de las galerías, modificando en un importante grado la percepción por medio de la

---

<sup>88</sup> Poli, Francesco. *La scultura del Novecento. Forme plastiche, costruzioni, oggetti, installazioni ambientali*, Editori Laterza, Bari, 2015, p.154

<sup>89</sup> Disch, Maddalena. *Process Arte e Arte Povera. En Arte Contemporanea le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, editor coord: Poli, Francesco. Electa, Milán, 2003, p.143

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, Editorial siglo Veintiuni, México, D.F, 2006, p.54\*En *Las estrategias fatales* Baudrillard (1984) propone la “actividad del objeto” como acicate al lector, pero no hay que olvidar que finalmente no es el objeto el que seduce sino el sujeto detrás del objeto, o el diseñador y el publicista, quienes intentan seducir al consumidor y es éste, en primera instancia, quien accede o no a dejarse seducir. Los objetos son sólo los mediadores en este proceso, no los agentes.

<sup>92</sup> Poli, Francesco. *La scultura del Novecento. Forme plastiche, costruzioni, oggetti, installazioni ambientali*, Editori Laterza, Bari, 2015, p.154

disciplina de la instalación<sup>93</sup>, convirtiéndose en una práctica cultural heterogénea, con el traspaso de límites y fronteras<sup>94</sup>, por lo que:

“[...] constituye la operación última mediante la que el arte escapa a las evidencias desprovistas de realidad de lo cotidiano (evidencia de las palabras, evidencia de la arquitectura, evidencia de las imágenes) para convertirlas en su propia materia prima”<sup>95</sup>

La acción poética del Povera se construye con “[...] procesos, energía, fuerza, reacciones químicas.”<sup>96</sup>, abriendo la gran pregunta por la potencia de la *natura naturans*<sup>97</sup>, la causa primera, por medio de sustancias químicas, como los ácidos, también los elementos, como el agua, tierra y fuego, la presencia del reino animal, vegetal y mineral, materias orgánicas e inorgánicas, entendidos dentro de los materiales artificiales (industriales) y naturales, y por supuesto la práctica de técnicas artesanales, o bien la actividad manual.

En Italia, antes de la época moderna, “tanto los objetos del arte, como los del cotidiano suelen ser el resultado de un crecimiento natural del material utilizado”<sup>98</sup>. El Arte Povera seduce porque parece haber unido el pensamiento en el instante que aún hay emoción, dirigiéndose a la sensibilidad espontánea del espectador, que no se alimenta del cierre social fundado sobre el sentido estético educado.<sup>99</sup>

Son artistas que unifican práctica y acción, es cosa de describir el límite y saber llegar y estar en él, es su vocación de escapar a los esquemas rígidos, inmovilizadores y estáticos<sup>100</sup>. Su creatividad es de carácter radical, suelen rechazar modelos y normas establecidas, es una forma de contraponer y de un “proceder iconoclasta que tiene en

---

<sup>93</sup> Crow, Thomas. *El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, Madrid, 1996, p.62

<sup>94</sup> Crow, Tomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Editorial Akal, Madrid, 2002, p.16

<sup>95</sup> Castro Flórez, Fernando. El rococó instalativo en *Out of sight, out of mind/ Fuori dalla vista, fuori di testa/ Fuera de la vista, fuera de la cabeza, [catálogo]*, p.75. Participan artistas del Arte Povera y Minimalismo.

<sup>96</sup> Fernández Polanco, Aurora. *Arte Povera*. Nerea, San Sebastián, 1999, p.70

<sup>97</sup> *Ibíd.*

<sup>98</sup> Lista, Giovanni, *Arte Povera*, 5 Continents editors, Milán, 2006, p.40

<sup>99</sup> *Ibíd.*

<sup>100</sup> Giménez, Carmen. *Del Arte Povera a 1985*, [catálogo] Palacio de Velásquez, Palacio de Cristal. Curador: Germano Celant. Ministerio de cultura (Madrid - España), p.9

cuenta los problemas de la existencia real y se mueve en relación a la multiplicidad de contextos y tiempos”<sup>101</sup>, donde el arte es mediador y propone distintos puntos de vista, superando con esto la parcialidad del ver y percibir comunes y tradicionales, con la experiencia colectiva. Son procesos que pueden ser visualizados y que interrogan la magnífica herencia cultural, clásica y renacentista, de manera sensual y poética<sup>102</sup>. El movimiento de su estructura, “la relación entre el carácter personal, unico (original) de la experiencia y sus posibilidades de inteligibilidad da visibilidad de la estructura dinámica hacia una cierta dirección. El dar forma a una dialéctica *in progress* se vuelve una fuerza constitutiva de la dinámica de la estructura<sup>103</sup>, pretende que el arte se entienda como un proceso, que deja ver el tiempo de generación de la obra. No se trata de que la actividad artística representa el mundo objetivo sino de “utilizar el conocimiento de las leyes objetivas para una transformación activa (o en cualquier caso una activación dinámica) de ese mundo objetivo”<sup>104</sup>.

El órgano de la visión pierde imperativo, Barilli señala que con la aparición de la televisión y video – el medio más apto para dar valor a los otros sentidos - efectuó un giro, que generó un efecto sobre la superficie tradicional de la tela, y todo lo que la acompaña, manifestando su desacuerdo con las paredes de los museos y galerías, con lo que el Arte Povera elige su lugar, su “domicilio” por todas partes<sup>105</sup>.

Se aprecia por otro lado, un camino libre para los materiales con los primeros *bricolajes*, hacen que el público considere y piense sobre su significado, dándose un modo intrínseco en su aspecto sensorial debido a la historia que llevan con ellos,<sup>106</sup> como principios que se fundan con los cambios técnicos del siglo XX<sup>107</sup>. El pensamiento Povera es abierto y tiende a consolidarse en procesos variables, se ha caracterizado en su uso filosófico, a lo que respecta lo concreto de los materiales heterogéneos que van de la

---

<sup>101</sup> *Ibid*, p.12

<sup>102</sup> Christov- Bakargiev, Carolyn. *Arte Povera*, Phaidon press limited, Londres, 2005, p.29

<sup>103</sup> Palazzoli, Daniela, *Con temp l'azione* [catálogo] en: <http://www.danielapalazzoli.com/?p=70>, consultado agosto 2015 (actualmente no vigente)

<sup>104</sup> Palazzoli, Daniela, *Precronistoria, 1966-1969*, p.44 en Fernández, Aurora. *Arte Povera*, Nerea, San Sebastián, 1999 p. 64-65

<sup>105</sup> Barili, Renato, *Arte Povera e dintorno* [catálogo], Mazzota ed, Milán, 1997, p.10

<sup>106</sup> Vettese, Angela. *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari, 2011, p.72

<sup>107</sup> *Ibid*, p.25

historia del arte a la representación simbólica, a la estética de la tierra, a la dinámica del cosmos, de la estética griega la preocupación por la naturaleza, comprometida en un acto que, se encuentra entre un discurso metafísico y la totalidad sensorial, utiliza agua y piedra, fuego y electricidad, palabras e ideas hasta implicar animales y vegetales, que asumen una importancia particular para su pertenencia en el mundo de lo primario y de lo esencial<sup>108</sup>, construyendo formas, constituyendo procesos. Para Nicolas Bourriaud, quien se pregunta por la forma de las relaciones en las prácticas artísticas, plantea lo siguiente:

“¿A qué llamamos *forma*? A una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo: la obra de arte no es la única; es sólo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes.”<sup>109</sup>

El hecho de que las propuestas del Arte Povera impulsen la experiencia de la cotidianidad desde su contexto, hace posible integrar la realidad y la experiencia del artista, que más que un narrador de la atmósfera del momento, es quien se compromete con un espacio íntimo que se da en relación a la condición existencialista de la labor del día a día, clave para trazar una línea que parte de lo primordial, como forma para conocer las esencias, para darnos cuenta y reconocer fuentes de vida, y que hacemos por y con ellas.

Se aprende que, con los diversos grados de experimentación, y de la técnica, se pueden conocer y construir múltiples conexiones, tanto creativos como la de los propios estados de la materia, “el artista actúa con y sobre la materia y la transmuta en forma, utiliza la técnica como medio de expresión en tensión a la definición – construcción - de la imagen y articulaciones de los estilos”<sup>110</sup>, sin olvidar el manifiesto técnico del Espacialismo (1951) de Lucio Fontana: “Todas las cosas surgen por necesidad y valorizan las exigencias del propio tiempo, las transformaciones de los medios materiales de la vida, determinan

---

<sup>108</sup> Guercio, Gabriele, I tutto di Giovanni Anselmo en *Arte Povera 2011*, Electa, Milán, 2011, p.124

<sup>109</sup> Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, S.A., Buenos Aires, 2008, p.19 Bordini, Silvia. *Le tecniche dell'arte contemporanea: Le pratiche video. Introduzione*. Collana di manuale e monografie del dipartimento di Storia dell'arte de “La Sapienza”, publicado por Scriptaweb, Nápoles, 2006, p.4

<sup>110</sup> Bordini, Silvia. *Le tecniche dell'arte contemporanea: Le pratiche video. Introduzione*. Collana di manuale e monografie del dipartimento di Storia dell'arte de “La Sapienza”, publicado por Scriptaweb, Nápoles, 2006, p.4

los estados de ánimo del hombre a través de la historia. Se transforma el sistema que dirige la civilización de sus orígenes [...]”<sup>111</sup>, lo que confirma un Arte Povera que habita su contexto histórico reconstruyendo procesos vitales.

---

<sup>111</sup> Caramel, Luciano. *Arte in Italia, 1945 – 1960*, Vita e Pensiero, Milán, 1994, p.132

## Parte I / C.2 / 2. Italia de los `60 / `70, cambio e independencia creativa, la presencia del Arte Povera en la reconstrucción de procesos vitales

El grupo de artistas Povera traza su actitud revolucionaria en la atmósfera de los sesenta, para quienes sus propias experiencias y las de su entorno matérico se transforma en un lenguaje por descubrir, superando las estrategias y operaciones de los movimientos artísticos italianos y contemporáneos. Las claves del siglo XX, afectan la percepción del individuo-artista, siendo uno de los períodos más violentos de la humanidad, lo que en palabras de William Golding, es “un siglo en que el avance del progreso científico ha sido extraordinario, pero también un siglo de guerra total, de afirmaciones y crisis ideológicas, de alternadas fases económicas, de un desarrollo desigual que ha creado inestabilidad, de revoluciones antes impensables, como la irrupción en la vida social de las mujeres y de los trabajadores”<sup>112</sup>.

La descripción de Golding no se aleja a la de Erick Hobsbawm, quien destaca los hechos de las guerras religiosas y que la más dominantes han sido las que se afirman en ideologías del siglo XIX, en el socialismo y nacionalismo, y los hombres políticos eran admirados como divinidades<sup>113</sup>. Así mismo, la revolución rusa, el estalinismo, la crisis de los años `30, la guerra de Vietnam, el “boom” de los años `50, la significativa manifestación estudiantil de mayo 1968 en París, la guerra del Golfo, la guerra fría, la caída del muro de Berlín, forman parte de los sucesos que han acelerado los cambios en la vida de la humanidad frente al síntoma mundial de la sociedad de consumo.

El arte del siglo XX se ve afectado y reacciona. Somete sus lenguajes y modalidades operativas a un proceso de verificación, lo que se debe a la multiplicidad de movimientos y grupos, a la confusión de géneros y una verdadera fragmentación de la experiencia artística que sostenía diversas ideologías, algunas opuestas, haciéndose notar en la sensibilidad artística y la elección técnica. La técnica resulta ser un medio, la que:

“Surge de la necesidad difusa de un abierto y entero comunicar del hombre con el mundo; una necesidad de sentir volver al signo lanzado y de reconocerlo. El

---

<sup>112</sup> Alfano, Francesca, *Per-corsi di arte contemporanea. Dall'Impressionismo a oggi*. Ed. Skira, Milán, 2011, p.11.

<sup>113</sup> *Ibid.*

desarrollo de tales observaciones han siempre puesto en evidencia una distinción total de campo, en la experiencia y la idea, entre artisticidad y esteticidad”<sup>114</sup>

En las décadas siguientes, después de la segunda guerra mundial, la sociedad y la cultura italiana son impactadas por un proceso de “mutación antropológica”<sup>115</sup>, poéticamente sintetizado por Pier Paolo Pasolini. El Arte Povera abría el profundo espacio de la historia colectiva, hecha de los hombres con su cultura material, sus vicisitudes y sueños, proyectando en el horizonte, donde había tomado forma el cine neorealista italiano delineando la antropología profética de Pasolini. Es un rasgo original y poco pensado hasta ahora de la cultura italiana<sup>116</sup>.

Los artistas Povera ingresan con una gran dosis de realidad en el territorio de la creación artística, imprimiendo una inesperada recuperación de un tipo de experiencia artística de inspiración humanista de rasgos marcadamente italianos para “mostrar al mundo, que arte y realidad se forman juntos y se pertenecen desde el principio, íntimamente, como lengua y pensamiento viviente”<sup>117</sup>. Las obras de arte van formando un camino para poder generar la instancia de recepción. Esta recepción, genera el momento en que al incorporarse en la historia del arte se prepara para ser insertar en la cultura, “se forma lentamente en la consciencia y en las operaciones humana.”<sup>118</sup>

El movimiento del Arte Povera, se desarrolla entre los años sesenta y setenta, siendo la respuesta artística ideológica, que propone erradicar los valores capitalistas y los estilos de vida inéditos, dentro de la cultura nacional, impuesta por una modernidad del imaginario americano. Este modelo social y económico inicia en Italia en 1961, año en que festeja su primer centenario de la unidad nacional en la ciudad de Turín, capital del *risorgimento*, y la celebración de La Fiat, la mayor industria automovilística italiana, con sede en esta ciudad, quien financia la celebración y propone la imagen de Italia como

---

<sup>114</sup> Formaggio, Dino. *Fenomenologia della tecnica*, Pubblicazioni della facoltà di lettere e filosofia dell'università degli studi di Milano, 23. Edición digital coordinada por Simona Chiodo, Nuvooletti, Milán, 1953, p XVI del prefacio

<sup>115</sup> Lista, Giovanni, *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*. Abscondita SRL, Milán, 2011, p. 160

<sup>116</sup> Cicelyn, Eduardo. L'Arte Povera è un umanismo en *Arte Povera 2011*, Electa, Milán, p.83

<sup>117</sup> *Ibíd.*

<sup>118</sup> Argan, Giulio Carlo. *La Storia dell'arte in "Storia dell'arte"*, p. 19, nº 1-2 (1969), pp. 5-36. Redizione negli studi in onore di Giulio Carlo Argan, Firenze, 1994, p.9-38

potencia industrial del mundo occidental.

La evolución del Arte Povera, involucra dos ciudades, Roma y Turín, en un diálogo que pretende constituir criterios para dar sentido a la búsqueda artística. En Turín desarrolla una acción de propulsión hacia una experimentación que aspira a superar el nivel tradicional del arte y que se inclina por los valores analíticos y conceptuales del arte neoclásico, del barroco y la cultura clásica. En Roma, las prácticas artísticas integran fuerzas innovadoras en el interior de sus procesos de creación los que se consolidan con valores institucionales, que encarnaban las contradicciones que señalaban la experiencia posbélica italiana, la necesidad de distinguirse respecto a las memorias visibles del pasado glorioso e indigno, del fascismo, y de una rápida industrialización que había arrancado los trazos de la existencia de un tiempo artesanal. Lo que emergía en la capital era un activo rechazo de la tabla rasa modernista y de una identidad conscientemente híbrida que conservaba lo real y la ficción<sup>119</sup>.

Germano Celant explora el concepto Povera, inspirado en las prácticas experimentales teatrales de Jerzy Grotowski. En el catálogo de la primera exposición Povera, que realiza en la galería La Bertesca, del 27 de septiembre al 20 de octubre de 1967, Celant formula lo siguiente:

“El cine, el teatro y las artes vivas se proponen como antificción, quieren registrar unívocamente la realidad y el presente ... eliminando de la búsqueda todo lo que pueda aparecer reflexión y representación mimética, para apoderarse de un arte que proviene de una hipótesis teatral de Grotowski, que nos place llamar Pobre.”<sup>120</sup>

La realidad “tal cual es”, como indica Barilli<sup>121</sup>, cuando hace referencia al estado de los materiales del Arte Povera, a ese procedimiento despojado de atributos, que desde esa simple y completa noción de pobreza, compromete un proceso de reapropiación, recuperación y vuelta a los orígenes. La carencia o falta de los atributos conceptuales clásicos, el proceso que busca reproponer vínculos, tejidos, tramas estéticas,

---

<sup>119</sup> Gilman, Claire. *L'Arte Povera a Roma en Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milán, 2010, p.44

<sup>120</sup> Roberto, María Teresa. *Arte Povera e scrittura scenica en Arte Povera 2011*, coordinado por Germano Celant, Electa, Milán, 2011, p. 630

<sup>121</sup> Señalado en sección C.2, 1.2

encuentra un proceso homólogo en el teatro de Grotowski. La experiencia teatral, consiste en crear un espacio acético, en los actores y el público es todo lo que hay<sup>122</sup>.

El Arte Povera nace de una acción de resistencia, al rechazar involucrase con otra cultura, en parte, ejemplificada en el consumo americano, siendo una cultura diametralmente opuesta a la de ellos. Celant construye el sentido del concepto Povera, incorporando el gesto de la reapropiación y afirmación de una identidad artística italiana para activar un proceso de maduración antropológica, busca una manera de hacer propios los valores del crecimiento industrial y elige llamarse “Povera” - “Pobre” - en nombre, de lo que es la esencia<sup>123</sup> en la naturaleza humana:

“Un momento fresquísimo que tiende a la “decultura”, a la regresión de la imagen al estadio preiconográfico, un himno al elemento banal y primario, la naturaleza entendida según las unidades democriteas y al hombre como “fragmento fisiológico y mental”. Una continúa presentación del significado factual que es un retorno al medioevo, no solamente desde el punto de vista técnico, sino también poético [...] Una denotación que es identificación total entre “reinención e invención.” [...] La vida es una serie de acciones”<sup>124</sup>

Con la dinámica de la modernidad, y su desarrollo estético, el artista Povera trabaja fuera del vórtice del progreso técnico científico. Su trabajo se ve reflejado en las profundas raíces, propias de la experiencia artística, haciendo frente a la supremacía americana, con atención en los datos más ancestrales y universales.

Desde el año 1966 al 1969, los eventos sociales y político, afectan de manera determinante sobre sus prácticas y sobre el sujeto individual e histórico, por lo que el Arte Povera “[...] ha salido de la alteridad de aquel período. Igualmente, aquellas inquietudes han influido en los artistas el moverse sobre la discontinuidad y urgencia, que se han traducido en un “yo” múltiple, capaz de usar la pluralidad como determinación histórica. El nomadismo cultural nace ahora”<sup>125</sup>. El contacto directo con

---

<sup>122</sup> Roberto, Maria Teresa, *Op. Cit.*

<sup>123</sup> Lista Giovanni, *Arte Povera*, editore 5 continents editions, Milán, 2006, p.7

<sup>124</sup> Celant, Germano, *Coerenza in Coerenza* [catálogo], Arnoldo Mondadori editore, Milán, p.15

<sup>125</sup> Celant, Germano. *Arte Povera. Storie e protagoniste*, Mondadori Electa S.p.A., Milán, 2011, p.13

la realidad presenta diferentes grados de cercanía, lo que significa en cuanto a la relación con el espectador, un reconocimiento de ellos en la obra.

Barilli, analiza el fenómeno Povera por los antecedentes históricos y artísticos situándolo en relación con el contexto del Arte Pop, explicando que, el arte no emerge como una variable aislada del contexto social, como se mencionó con anterioridad, es el *boom* del industrialismo avanzado, como fórmula y fenómeno de la época, que trata el paisaje de una sociedad orientada a los valores del objeto, a la mercancía del “tener”. Los Povera trabajan en oposición a estas convenciones, reflexionan acerca de la energía, en qué lugares, elementos y cosas se encuentra, valoran la riqueza del nomadismo y sobre todo de la vida primera del pensamiento, al *homine habitat verit*<sup>126</sup> y a todo lo que nos rodea<sup>127</sup>.

El Arte Pop propone una manera de comprender el parentesco de la creación entre arte y vida, por lo que, jóvenes artistas ingleses y norteamericanos, desarrollan a inicios de los `60 un tipo de apropiación que da paso a la expresión de la cultura popular. Se apoderan de objetos e imágenes, anuncios de productos de consumo, iconos de celebridades, la comida rápida, dibujos animados y finalmente la idea del *mass media* extraída de los medios de comunicación como la televisión, revistas y periódicos<sup>128</sup>.

El Arte Povera se va formando por medio de la reconstrucción de un tipo de procesos vitales, que representa un retorno a los orígenes y al gesto artesanal, a las energías elementarías, una revalorización de los materiales modestos, a la reconversión del orden eminentemente físico de la obra de arte y de la experiencia estética en sí. Hace frente al vacío físico y sensorial de la experiencia estética, inaugurada y promovida por el lenguaje vanguardista americano, emergiendo una voluntad de retorno a las matrices ancestrales del lenguaje estético mediterráneo, en continuidad con la historia del arte de la cual proviene. Nos situamos en un concepto de forma que es primordial “[...] organismo que vive con vida propia, como un ser vivo, dotado de cierta interioridad [...]

---

<sup>126</sup> San Agustín “*in interiore homine habitat veritas*”

<sup>127</sup> Barilli, Renato. *Arte Povera e intorno*, [catálogo] Mazotta ed, Milán, 1997, p.9

<sup>128</sup> Crow, Thomas, *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969* Akal, Madrid, p.22

serán el logro de un proceso de formación [...], el proceso que da lugar a la forma”<sup>129</sup>.

El período de formación de los artífices del Arte Povera es desde 1964 a 1966, donde Giovanni Anselmo (1934), Alighiero Boetti (1940-1994), Pier Paolo Calzolari (1943), Luciano Fabro (1936-2007), Jannis Kounellis (1936-2017), Mario Merz (1926-2003), Marisa Merz (1926), Giulio Paolini (1940), Pino Pascali (1935-1968), Giuseppe Penone (1947), Miguelangelo Pistoletto (1933) y Gilberto Zorio (1944), constituyeron el movimiento del Arte Povera, el cual inicia su trayecto con integrantes que provienen del gran *triangolo industriale* - Milán, Turín y Génova - experimentado en terreno el auge económico y al mismo tiempo, la presencia cultural de su país.

Con la exposición en la galería La Bertesca, en Génova en el año 1967, con “Arte Povera – IM Spazio”, está constituida por dos secciones que se complementan y son parte del mismo montaje, IM que significa *immagine* - imagen -, por lo tanto “Imagen del espacio”. En la sección Arte Povera, muestra que acuña su nombre y al grupo artístico, participan: Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali y Emilio Prini. Y en, *IM Spazio*, participan: Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci y Cesare Tacchi.

Germano Celant en noviembre del mismo año publica “Arte Povera. Apuntes para una guerrilla”<sup>130</sup>, primer manifiesto del movimiento, donde propone un arte fundado en el libre proyectarse del hombre “Una nueva actitud para volver a poseer un “real” dominio de nuestro estar [...]”<sup>131</sup>. Es un manifiesto que integra en una realidad estética, al hombre, al individuo, que se impulsa desde la resistencia como práctica y experiencia del mundo que habita, enfatizando que:

“Una identificación entre hombre y naturaleza que no persigue ya el fin teológico del narrador-narratum medieval, sino un intento pragmático de liberación y de añadir objetos e ideas al mundo tal como se presenta actualmente. [...] El cambio

---

<sup>129</sup> Blanco Sarto, Pablo. *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermeneútica en Luigi Pareyson. Ed EUNSA, Pamplona, 1998, p.31*

<sup>130</sup> Arte Povera. Note per una guerriglia., en Poli, Francesco. *Arte Minimal Povera e concettuale*. Economia Laterza, Roma-Bari, p.76

<sup>131</sup> *Ibid.*

que se debe producir es, por tanto, el del regreso a unos proyectos limitados y subsidiarios en los que el ser humano sea el eje de la búsqueda, y no el medio y el instrumento. El hombre es el mensaje diríamos prafraseando a McLuhan.”<sup>132</sup>

En la muestra “Azioni Poveri” en Amalfi, octubre 1967, se puede observar y constatar “la utopía del Arte Povera como búsqueda de nuevas formas de autenticidad, espontaneidad y compromiso ético y estético”<sup>133</sup>. Ese mismo año, exponen en Turín en la galería Enzo Sperone, la muestra “Comtemplazione” - “Con temp-l’azione”- organizada por Daniela Palazzoli. Luego en la galería La Flavianna y en el Instituto de historia del arte la Universidad de Génova, con el nombre de “Collage 1”. Y en 1968, en la galería Foscherari en Bolonia.

En la muestra que se mencionó anteriormente, como ante sala del Povera fue, “Lo Spazio degli Elementi Fuoco, Immagine, Acqua, Terra”, organizada por Alberto Boatto y Maurizio Calvesi en la Galería L’Attico, Roma, en el año 1967 y luego “Lo Spazio dell’Immagine”, organizada por Giorgio De Marchis en junio 1967, en Foligno, Palacio Trinci, la que fue “[...] una muestra más de la historia expositiva italiana después de la guerra. Perfectamente en línea con el panorama artístico italiano del momento que presentaba además otro de los compromisos entre historia y contemporaneidad, con jóvenes artistas llamados a proyectar ambientes en los salones del palacio Trinci”<sup>134</sup>. Las muestras nombradas anteriormente, fueron epílogo para la definitiva muestra “Arte Povera / Im Spazio”, noviembre 1967, donde se acuña el nombre del movimiento.

Se inicia la construcción de vínculos con el ambiente europeo, comenzando su trayectoria en el año 1969 en las muestras “Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostrcturen”, organizada por Wim Beer en Amsterdam. En el mismo año, en “Live in your head. When the attitudes become Form. (works, processes, concepts, situations, information), organizada por Harald Szeemann, en Berna; en 1969 en “Processi di

---

<sup>132</sup> Celant, Germano, *Appunti per una guerriglia*. Revista “Flashart” noviembre 1967, en *Arte Povera*. Fernández Polanco, Aurora. Nerea, Hondarribia, 1999, p.99

<sup>133</sup> Lista, Giovanni. *Arte Povera*. Editore 5 continents editions, Milán, 2006, p.27

<sup>134</sup>Troncone, Alessandra. <http://www.luxflux.org/n43/foligno.htm>, recuperado junio 2015, actualmente no disponible

pensiero visualizzati: Junge Italienbische Avantgarde” en Lucerna, organizada por Jean- Christophe Ammann y Germano Celant. En 1971 “Arte Povera, 13 Italienische Künstler” en Múnaco, organizada por Eva Madelung; entre otras. Estas muestras cerraron idealmente una primera fase del movimiento, testimonio de la vitalidad de su programa operativo de trabajo.

La muestra que finalmente lanzó al Arte Povera a crear vínculos internacionales fue, en “Live in your head. When the attitudes become forms (works, processes, concepts, situations, information)”, en el año 1969, bajo la curatoria de Harald Szeeman. Fue un espacio expositivo que se organizó invitando a un grupo de artistas de diferentes nacionalidades, con prácticas de línea procesual, conceptual e inmateriales, donde por supuesto el objeto de interés es cohesionar desde los materiales, exponiendo las distintas operaciones creativas e ideológicas. El resultado es de impacto internacional, las propuestas sugieren esa gran opción y libertad de la creación, la experimentación y la experiencia, donde el acto de crear es valorizado como un modelo de conducta, como una actitud.

La influencia de los críticos de arte Carla Lonzi y Eugenio Battisti, fue relevante para Celant, ya que el estilo y línea de trabajo, sobre todo, de Lonzi, apunta directamente a la búsqueda exploración de la identidad, en este caso italiana, y a un punto en especial dentro de lo que ella buscaba al trabajar e investigar como es lo personal y privado, buscando un sello. Celant trabajó la idea de lo personal y particular al crear un grupo, como un sistema de trabajo, donde se asocian y relacionan varias disciplinas, lenguajes, como la danza, la música, el diseño y arquitectura. El arte Povera desarrolla un auge estético internacional, “El impacto del Arte Povera sobre el artista de Europa occidental y americano fue inmediato y profundo, y su influencia todavía es sentida en el mundo entero<sup>135</sup>, con obras que reflejan el espacio de la vida. En otras palabras “una obra de arte “dice” o “anuncia”, hay un mundo y aquí lo tenéis”<sup>136</sup>. Su aparente oposición a la forma y el fuerte compromiso personal, y emotivo, también los dirige a

---

<sup>135</sup> Christov- Bakargiev, Carolyn. *Arte Povera*, Phaidon press limited, Londres, 2005, p.16

<sup>136</sup> Nancy, Jean-Luc. *La partición de las artes*. Correspondencias, Pre-Textos. Editorial, Valencia Universidad Politécnica de Valencia, 2013, p.86

elegir objetos como arte, que hasta ahora, no eran considerados como tal, por lo tanto “el desplazar el interés del resultado del proceso de realización, la utilización de materiales pobres, la interacción entre trabajos y materiales, la madre tierra como material [...]”<sup>137</sup>, pueden ser experimentados en la propuesta y lenguaje estético del Arte Povera.

Umberto Eco señal que “el 1960 fue inolvidable”<sup>138</sup>, Italia comienza a emerger de los desastres de la guerra y los contactos con el resto del mundo crecían rápidamente. Pertenecen a la generación que había aprendido a como volar. También, nace el *Gruppo 64* formado por poetas, escritores de ficciones y ensayista, pintores, escultores, músicos, y arquitectos, pero quizás el símbolo más típico fue la *Triennale* 1964 en Milán, figuraban la arquitectura, el diseño industrial y urbano. El espectáculo de 1964 fue dedicado a la pregunta del tiempo libre, un sujeto dominado por la televisión y el automóvil. Pero simultáneamente, la gente leía a los autores de la escuela de Frankfurt como, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamín, para el análisis de la cultura popular. La sociedad del espectáculo inspiraría un modo de vivir más libre, rico en experiencias originales, o bien crearía la nueva clase conformista. La trienal de 1964 se organizó para discutir estos temas y su laberintovirtual<sup>139</sup>

El proceso de formación del movimiento artístico del Arte Povera, es afectado por la estética de una anarquía estilística, mediante los materiales y objetos de la cotidianidad y las intervenciones espaciales, para abrir la percepción al flujo básico de energía, que es la base de todas las cosas<sup>140</sup>, pudiendo ser “considerado como la última modalidad del arte objetual o como la transición hacia lo conceptual”<sup>141</sup>. El Arte Povera presenta procesos y relaciones entre la naturaleza y la cultura, entre la anarquía y el orden, interrogan su magnífica herencia cultural - antigüedad y Renacimiento - de manera

---

<sup>137</sup> Pola, Francesca. *Un contesto internazionale. Arte Povera 1968-70*. UndoNet, año 22, número 62, 2011, disponible en: <http://www.undo.net/it/magazines/1305821031>; recuperado Agosto 2015

<sup>138</sup> Eco, Umberto. You must remember this..., en *The italian Metamorphosis 1943 – 1968*, [catálogo] Museo Guggenheim, del 7 octubre de 1994 al 22 enero de 1995 y Triennale di Milano mayo – septiembre 1995, Arnoldo Mondadori editore S.p.A., Milán, 1994, prefacio Xii-Xvi

<sup>139</sup> *Op. Cit.*

<sup>140</sup> Christov- Bakargiev, Carolyn. *Arte Povera*, Phaidon press limited, Londres, 2005, p.16

<sup>141</sup> Talens, Anna. *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte. El nomadismo y lo efímero*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia octubre 2011, p.181

sensual y poética<sup>142</sup>.

Se abre un nuevo y gran camino, tan extenso y orgánico como el de las vanguardias, y más, como es la posmodernidad. Hobsbawn nos delimita el marco que sustenta a la posmodernidad, construye una visión crítica de esta vertiginosa y múltiple cadena de movimientos, tendencias y estilos:

“La “posmodernidad” no estaba, pues, confinada a las artes. Sin embargo, había buenas razones para que el término surgiera primero en la escena artística, ya que la esencia misma del arte de vanguardia era la búsqueda de nuevas formas de expresión para lo que no se podía expresar en términos del pasado, a saber: la realidad del siglo XX. Esta era una de las dos ramas del gran sueño de este siglo; la otra era la búsqueda de la transformación radical de la realidad. Las dos eran revolucionarias en diferentes sentidos de la palabra, pero las dos se referían al mismo mundo. Ambas coincidieron de alguna manera entre 1880 y 1900 y, de nuevo, entre 1914 y la derrota del fascismo, cuando los talentos creativos fueron a menudo revolucionarios, o por lo menos radicales, en ambos sentidos, normalmente – aunque no siempre – en la izquierda. Ambas fracasarían, aunque de hecho han modificado el mundo del año 2000 tan profundamente que sus huellas no pueden borrarse.”<sup>143</sup>

El texto y contexto económico, político y social italiano, de la década de los sesenta y setenta, teje la memoria de las referencias de las vanguardias. Como señala Hobsbawn, la esperanza e ilusión que encierra su concepto “vanguardia”, generaba una expectativa en el cambio de realidad del estadio humano, sufriente y carente de gestos vitales, a lo cual, el Arte Povera genera una fuerte respuesta basada en la recuperación y reapropiación de los procesos vitales, desde un lugar austero, primero, como sistema de trabajo y búsqueda de aquellas preguntas del ser que debe reconstruir su realidad. Esa realidad debe comenzar por reconocer, ahora, sus orígenes creativos, sensibles al texto y contexto precedente de sus propuestas artísticas, retornando a su trama esencial.

---

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX*. Crítica Grijalbo Mondadori, Buenos Aires, 1998, p.511

## **Parte I / C.2 / 2.1 Retorno a la trama esencial: identidad de las primeras expresiones de modernidad italiana**

Los movimientos italianos que referencian al Arte Povera, tiene un eje en común, la línea humanista, de la cual el Povera ha heredado como una noble y expresiva tradición. Pero antes, es necesario volver al lugar donde se encuentra la incisión entre tradición y modernidad.

La ruptura se da en Paris en el año 1868, es una propuesta innovadora y contemporánea, la modernidad modifica sus cánones y claves de dominio artístico a lo que conocemos actualmente como contemporaneidad<sup>144</sup>. Son los Impresionistas, que dan cuerpo a la ruptura y lo hacen mediante la representación de la luz pictórica para expresar y comunicar al mundo que la realidad del color remite a una especie de mosaico, de millones de espectros de colores primarios, secundarios, terciarios. Así la disciplina de la pintura francesa ya manifestaba un primer y elegante quiebre con Cézanne, quien comprendía, y expresaba las formas y colores a través de escenas populares, cotidianas y bodegones.

Después de la unificación de Italia, se enfrentan nuevas necesidades debido al desarrollo agrícola e industrial, para estar en el mismo plan de las naciones europeas. Como se mencionó anteriormente, es en la zona norte donde se concentra la política económica de expansión de la industria. Los últimos veinte años del siglo XIX, la protección estatal y el apoyo de los bancos son la base del triángulo industrial. Hay un desequilibrio económico y social entre las zonas del norte y del sur, surgiendo graves problemas internos, los que serán la base para que nasca el partido Socialista italiano en 1892.

La trama de experiencias e identidades artísticas italianas se refleja en un territorio que se construye con distintas búsquedas, prácticas y pensamientos artísticos, reflejando los estados de creación de los representantes de los movimientos. Dentro de las primeras

---

<sup>144</sup> Alfano, Francesca, *Per-corsi di arte contemporanea. Dall'Impressionismo a oggi*. Ed. Skira, Milán, 2011, p.289

manifestaciones surge como reacción frente a los futuristas (1909), la pintura metafísica, entre los años 1915 y 1917, es “una formación total e interna de pensamientos y sensaciones”<sup>145</sup>, proyectando una sugestión capaz de producir en el espectador sentimientos poco habituales,<sup>146</sup> donde Giorgio De Chirico (1888-1978) fue su máximo representante, quien declara que “El pintor metafísico sabe demasiadas cosas”<sup>147</sup>, lo que se debe a que las imágenes sean fuertemente evocativas, sugerentes, estableciendo un juego de demanda continua, y de enigmas que no revelan nunca la solución<sup>148</sup>.

Se puede recorrer una pintura fiel y mimética, equivalente al *ready-made*, que nos encamina a otro representante de las vanguardias el artista francés Marcel Duchamp (1887-1968). Duchamp no es de línea realista, sino, que su procedimiento está en adueñarse del objeto y hacer una transferencia, convirtiéndola en obra de arte, mientras que De Chirico insiste en ofrecernos un equivalente pictórico<sup>149</sup>.

La metafísica expresa un sentimiento de las cosas y el tiempo, se trata de un estado de ánimo que induce al artista a observar la realidad, la forma del real, y a develar los aspectos paralelos acercando las cosas a un misterio. El silencio en las obras metafísicas tiene características casi tangibles, resulta ser una presencia concreta que absorbe la composición interna del cuadro, volviéndose una condición necesaria. Traduce el significado metafísico de la existencia en práctica artística, con una mirada lejana, que transforma en momento de revelación cada dato de la experiencia visiva.

El artista Giorgio Morandi (1890-1964) entra en escena con sus fondos pictóricos. Entornos con fuertes presencias, absorbe la física einsteiniana y reclama volver al origen (1917-18), a lo primordial del lenguaje plástico. Morandi ha hecho suyo el pensamiento de Pascal y ha buscado, sobre todo, el espíritu “ser hombre”, haciendo coincidir vida y arte, al punto de vivir en la obra a través de ellos. Se opone a la duración infinita, espacio

---

<sup>145</sup> Marini, Maria Vittoria, en *L'effetto metafísico: 1918-1968* [catálogo] GNAM, Roma, 2010, p. 9

<sup>146</sup> Calvesi, Maurizio, en *L'effetto metafísico: 1918-1968*. [catálogo] GNAM, Roma, 2010, p.13

<sup>147</sup> Ursino, Mario en *L'effetto metafísico: 1918-1968*. [catálogo] GNAM, Roma, 2010, p.47

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> Barilli, Renato. *Storia sull'arte italiano contemporáneo in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*. Ed. Bollati Boringhieri, Turín, 2007, p.170

y tiempo. En su obra se contraen reduciéndose a la dimensión absoluta<sup>150</sup>. Se centra en la meditación en sentido de plena dignidad humana, y no se fía de nada exterior para encontrar, solo en sí mismo, las razones del existir humano y del ser<sup>151</sup>.

Otra expresión artística y experimental es la del escultor Medardo Rosso (1858-1928), que influye especialmente en la propuesta de Luciano Fabro, referente que le permitió conocer los problemas metafísicos de la escultura. El pensamiento de Rosso está en el espacio como un problema físico para pensar. Y la luz, su otra afición, es quien reposa en el volumen cubriendo la escultura, la considera una expresión metafísica, “más bien como una cosa que constituye el arte misma”<sup>152</sup>, el espacio es una consecuencia de la luz.

En las obras de Rosso, “la materia cobrará vida por sí misma y por si misma se deformará hasta su transformación en nueva configuración de elementos”<sup>153</sup>, es la metáfora de la corporalidad y su espíritu. Las veladuras que cubren las esculturas de Rosso aportan con temporalidad, envuelto como en una crisálida<sup>154</sup>, la materia absorbe al cuerpo para hundirnos en la naturaleza.

Filippo Tommaso Marinetti, publica el 20 de febrero de 1909, en el diario Le Figaro de París, el manifiesto Futurista - *Manifeste du Futurisme*-, y al año siguiente los artistas italianos Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini firmaron el Manifiesto de los pintores futuristas. Ambos manifiestos expresan las nuevas concepciones analíticas del objeto en el espacio, hacen reflexionar entre las diferentes técnicas de pintura y escultura. Atravesar el espacio atmosférico en un cuerpo humano continuo en las obras de los futuristas para quienes la velocidad es absorbida por el sujeto<sup>155</sup>. La italianidad se vuelve, para el futurismo, un mito cultural y una categoría existencial, distinguiéndose del nacionalismo fascista, para abrazar una forma de

---

<sup>150</sup> Apaquali, Marilena. *Morandi*, Revista Artdossier, Giunti, nº 50, octubre 1990, p.11

<sup>151</sup> *Ibid*, p.10

<sup>152</sup> Lista, Giovanni. *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni lista*. Abscondita SRL, Milán, 2011, p.13

<sup>153</sup> Aguirre, Guillermo. *La obra de Medardo Rosso como punto de encuentro ente una estética clásica y otra contemporánea*, Revista Anales de historia del arte, 2014, vol. 24, 169-181, p.173

<sup>154</sup> *Ibid*, p.170

<sup>155</sup> Coen, Ester. Revista Artdossier, *Futurismo*, Giunti, nº2 mayo 1986, p.44

nacionalismo modernista. Después de haber vivido la primera guerra mundial ellos preparan el nacimiento del nuevo hombre.

Los Futuristas están ensimismados por la velocidad, las ciudades, la guerra, la máquina y la tecnología, las señas de identidad del mundo moderno y pretende romper con el pasado, nada del pasado debe ser conservado. Condenan a los museos, a los que considera como cementerios.

La experimentación en Umberto Boccioni (1882-1916), es desarrolló a través del lenguaje de la escultura, en la que proponiendo que su estructura fuera por la utilización de diversos planos, los cuales se entrecruzan y se dejan ver entre varios materiales como el yeso, bronce, vidrio y madera. A esta visión le llama trascendentalismo físico, podrá volverse plástica y misteriosa, creando la reciprocidad e influencia formal de los planos de los objetos. La escultura entonces debe hacer vivir los objetos dándoles sensibilidad y plasticidad para su prolongación en el espacio, ya que ninguno puede dudar que un objeto termina donde el otro comienza, ya que no solo es cosa que este en relación con nuestro cuerpo, como por ejemplo las botellas, automóviles, casa, arboles, calles elementos que se pueden presenciar en sus obras.

Los trágicos hechos de la guerra de los años `30 y `40 están en las raíces de los profundos cambios en el campo del arte figurativo. Emerge una nueva conciencia del real, donde se ha perdido la certeza, el individuo se encuentra consigo mismo, inmerso en la dimensión propia de la existencia, donde la experiencia pasada poco importa. Es el presente inquietante, fragmentado y efímero, que se impone ante todo y en la conciencia del artista, impulsando la necesidad vital de su reacción estética, validando la obra como un momento único e irrepetible, testimonio creativo de sus límites vitales y psicológicos. Este es una síntesis del clima que reinaba en la década de los `50 y la investigación artística Informalista desde donde se desarrolla<sup>156</sup>.

El informalismo toma escena artística internacional, invadida por una intensa

---

<sup>156</sup> Guercio, Gabriele. L'opera d'arte e il devinire genérico del creativo. Cinque momento "italiani"? en. *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milán, 2010, p.240

experimentación sobre las potencialidades estéticas de todo lo que es contrario a la forma, figurativa o abstracta, construida según los cánones tradicionales y técnica operativas antiguas. La pérdida de importancia de la forma corresponde a una exageración de la materia. El artista experimenta la pérdida del sentido de su existencia, producto de la percepción del fin de siglo de la humanidad, la sustancia se vuelve informe permitiéndole explorar todas las posibilidades expresivas. La obra terminada se identifica con la materia y su tensión se encuentra en la forma en que se adecuan de los medios para hacer arte. Su fuerte práctica, de la experimentación y por su expresivo gesto, se puede apreciar con énfasis, en las obras de los artistas Lucio Fontana (1899-1968), Alberto Burri (1915-1995) quienes son reconocidos por los artistas Povera, como parte de los referentes prioritarios<sup>157</sup>. El artista Piero Manzoni (1933-1963), es un referente secundario ya que está vinculado a procesos de línea Dadaísta.

La búsqueda lingüística de Fontana se desarrolla con influencias de abstracción futurista y la voluntad de volverla perceptible a través de la vibración plástica y dinámica de la forma en el espacio, por medio de una trama abstracta que abre una puerta fuera del cuadro, en el espacio y en el tiempo.

El observador en los años cincuenta, se compenetra en la obra de Fontana en un acto cognitivo, con los cortes de la tela, con las perforaciones de la superficie pictórica, y sus incisiones. Fontana propone el juego de las múltiples influencias, su curiosidad intelectual debido a su formación, y su inquietud por circular entre los extremos de cada experiencia, son el signo de un procedimiento experimental. No busca un estilo que sea una señal de existencia, pero proyecta una dimensión posible fuera de los habituales límites de la expresión plástica y pictórica. La dirección de su experimentación, al igual que otros jóvenes artistas italianos, era “hacer arte como un ininterrumpido ejercicio de libertad”<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> Canova, Lorenzo. Conferencia *Materia, scultura, ambiente*, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte, 16 mayo 2014

<sup>158</sup> Bruno, Gianfranco. *Disponibilità sperimentale*, NAC 31, 15 febrero 1970, Notizario Arte Contemporánea, número especial dedicado a Lucio Fontana, p.10

Sus perforaciones sobre la tela son el gesto que traspasa la quinta perspectiva, la ilusión, la que sustituye por los trazos sensibles de la acción del artista, apareciendo una espacialidad tridimensional y mental, espacio real del espectador y espacio interno de la obra. Fontana indaga la dimensión del espacio físico en que se desarrolla la forma utilizando numerosas técnicas y materiales: telas, piedras, vidrio, terracota, zinc y cobre.

La instancia gestual de Fontana encuentra un equivalente matérico - informal matérico con Alberto Burri, quien toma la distancia de cada tensión progresiva o técnica moderna, para investigar el poder visceral y ancestral de la materia. A partir de los años 50, trabaja con materiales inéditos, los sacos usados y mezclados con colores, consiguiendo una terminación tosca y alternando dialécticamente zonas de pintura. Las telas de Yute evocan un aspecto humilde, sencillo como la belleza de la pobreza, del correr del tiempo, de una resistencia interior del hombre desmoralizado por la guerra, dando la confianza de una propia reflexión, de recalificar la materia de la basura a quien da digna expresividad, Burri construye un discurso sobre la dimensión del dolor y su posibilidad análoga del rescate del individuo herido. Los fragmentos de sus lienzos dan la idea de desmoronarse, pero no es así, ya que los fragmentos se ayudan entre sí “[...] fragmentos llenos de espesor y de vida [...]”<sup>159</sup>, y “Los materiales, y los elementos de la vida, acuden a él para configurarlo y así dejan de ser considerados en su esencia de ser cosas para contribuir a la realización del cuadro.”<sup>160</sup>

Existe un alma revolucionaria de la vanguardia, que no se puede alejar, y se hará evidente cada vez que un artista vanguardista encuentre sus propias raíces en un terreno histórico nuevamente propicio<sup>161</sup>, confirmando la presencia activa dentro de la realidad, como única salvación<sup>162</sup>. Argán, señala que no cree en la crisis de los valores, cree en su continua transformación, y confirma que, tal transformación se cumple hoy, es un proceso más rápido: “ser en la realidad significa transformar rápidamente y radicalmente los procesos tradicionales de arte”<sup>163</sup>.

---

<sup>159</sup> Fernández Polanco, Aurora. *Arte Povera*, Nerea, Hondarribia, 1999, p.21.

<sup>160</sup> *Ibíd.*

<sup>161</sup> De Michelli, Mario. *Las vanguardias de siglo XX*. Alianza, Madrid, 1999, p.56

<sup>162</sup> *Ibíd.*

<sup>163</sup> Argán, Giulio en *Storia moderna dell'arte in Italia. III\* Tra Neorealismo ed anni novanta, 1945-1990. Manifesti, polemiche, documenti*, (coor) Barocchi, Paola, Giulio Einaudi editore, 1992, p.10

Sin duda, el Arte Povera absorbe la trama de textos, contextos y prácticas, para reescribirla desde el sentido y significado de lo implica reproponer desde los estadios de las anteriores experiencias creativas italianas, que revelan las necesidades expresivas y comunicativas de procesos que sufren carencias en relación al desarrollo vital del hombre como individuo, rebelándose contra los modelos de la realidad, sobre los cuales, los artífices del Arte Povera, reconstituyen desde los sucesos bélicos, políticos y económicos impuestos. Así, la propuesta Povera, se inviste de sus herencias y de la necesidad de búsqueda y exploración de la identidad creativa.

Esta actitud no tardará en construir un eco creativo, que se conocerá activamente, hasta hoy en día, destacándose de las prácticas diversas y paralelas, que intervienen de similar forma en los procedimientos tradicionales de las técnicas y desarrollo de la experimentación, las que también se generan del texto y contexto de sus propias herencias creativas sobre todo de los modelos económicos y sociales.

## Parte I / C.2 / 2.2 Materiales, elementos y objetos. Miradas diversificadas, prácticas paralelas al Arte Povera

Durante la década de los `60 emergen diferentes movimientos artísticos como el Land art – arte de la tierra-, Antiforma, Posminimalismo, Arte Procesual<sup>164</sup> y Minimalismo, compartiendo con el Arte Povera el interés por un tipo de operación estética donde convergen prácticas y materiales poco convencionales como búsqueda de nuevos conocimientos estéticos. Este punto en común se convierte en un intercambio de diálogos, con la apertura de los confines entre Europa y América, con la posibilidad de que cada uno de sus gestos se pueda relacionar transversal y libremente, contribuyendo al crecimiento entre ellos desde sus búsquedas experimentales, multiplicidad que conforma el tejido artístico de las tendencias de la época.

Como parte de este tejido, se encuentra el Neodadá – *New dada* - tendencia de la pintura americana, desarrollada en Nueva York a mediados de la década de los cincuenta, correspondiendo a algunos cánones del Dada – Dadaísmo-. Su nombre fue acuñado por la crítica de la revista “Art News”, a los artistas que participaron en la primera exposición realizada en la galería Leo Castelli, a finales de los cincuenta en Nueva York.

Los artistas<sup>165</sup> Robert Rauschenberg (1925 – 2008) y Jasper Johns (1930) son los que dan vida a este movimiento, comenzando por exponer su desacuerdo con el Arte Informal, su estética y recursos que aun dominaban en el ambiente artístico neoyorquino. Su propuesta fue, rescatar los objetos de consumo, preparando de alguna forma el nacimiento del mencionado Arte Pop.

El Neodadá se vincula al movimiento *Nouveau Réalisme*, - Nuevos Realistas - en Paris, abriendo un diálogo estético y operativo, con la muestra “The Art of Assemblage”, en el año 1961, en el Museo Moderno de Nueva York, organizada por W.C. Seitz. Ese mismo

---

<sup>164</sup> Cristov-Bakargiev, Carolyn. *Arte Povera*, Phaidon press limited, Londres, 2005, p.16

<sup>165</sup> Jim Dine, John Chamberlain, Richard Stankiewicz, Larry Rivers, Joseph Cornell, Louise Nevelson

año, Pierre Restany escribe el segundo manifiesto de los *Nouveau Réalisme*, señalando: “los *New Dada*, han introducido el objeto encontrado, el *Ready Made* de Marcel Duchamp – su creador - en el contexto teórico del Expresionismo Abstracto, mientras que los Nuevos Realistas han expresado una postura más radical, de quiebre, fundando su lenguaje sobre un gesto más extremista: la apropiación directa del real”<sup>166</sup>.

Pero la búsqueda e investigación de los Neodadá sondan un “lado oscuro” de la sociedad de masa, el rechazo a la cadena de producción y consumo. Reemplazan la representación del objeto, con propio objeto tomado de la realidad y modifican, por medio de un proceso de acumulación y ensamblaje.

Rauschenberg propone retomar la operación dadaísta en *Monogram*<sup>167</sup> en 1955-56, en un *combine object*, incluyendo como elemento principal la cabeza de cabra embalsamada, que integra como “cosa” en el contexto de Expresionismo Abstracto. Pero es aún más radical con sus *combine paintings*, “son polimatéricos y poli-objetuales”<sup>168</sup>, disponiéndolos en un contexto diferente de lo que los caracteriza.

Siguiendo la mecánica del ensamblaje o *emssamblage*, Jasper Johns<sup>169</sup>, realiza un trabajo, que permite unir múltiples unidades o elementos, cosas u objetos – botellas, latas, bombillas, linternas - uno a lado del otro, como una unión “holística de materiales”<sup>170</sup>, visto de otra manera “fue la estructura subyacente a un objeto construido como arte lo que Johns puso de manifiesto”<sup>171</sup>.

El Arte *Pop* - “Popular Art” - corresponde a un englobamiento de lenguajes, en la esfera del arte, sacando a luz la totalidad del real, es de carácter inclusivo y empuja al arte a

---

<sup>166</sup>Alfano, Francesca, *Per-corsi di arte contemporanea. Dall'Impressionismo a oggi*. Ed. Skira, Milán, 2011, p.235

<sup>167</sup> <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-in-context/monogram>

<sup>168</sup> *Ibid* p.236

<sup>169</sup> <http://www.jasperjohns.com/>

<sup>170</sup> Morris, Robert *beyond the objects*, en *Geometría y gesto [catálogo]* Armstrong, Richard, Marsahll, Richard. *Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana 1965 - 1975* [catálogo] Palacio de Velásquez, 23 mayo al 31 de julio 1986, Ministerio de cultura Madrid D.L 1986, p.61

<sup>171</sup> *Ibid*.

relucir la mayor cantidad de datos comunicativos<sup>172</sup>. Su nombre fue acuñado por el crítico inglés Lawrence Alloway en el año 1961 en Inglaterra<sup>173</sup>, nombre validado igualmente en Estados Unidos<sup>174</sup>. La primera exposición del Arte Pop fue en Londres en la galería de arte Whitechapel, en el año 1956 nombrada “This is tomorrow”, hacía referencia a la estética de la abundancia y la sociedad de consumo.

En el año 1964, Rauschenberg obtiene el premio de la 32ª Bienal de Venecia, transformándose en el año culmine del Pop en Estados Unidos a nivel internacional. Ejemplificaba la nueva forma de vida colectiva inspirada en el milagro económico americano, donde los medios de comunicación, de masa y publicidad estaban afectando la percepción de la realidad, elevando los objetos banales a objetos de culto.

El Arte Pop empuja a abrirse hasta atrapar el mundo e identificarse con él y con esto potenciar todas las posibles expresiones y llevarlos al arte. De este modo, los artistas usan el medio del arte, como un área fría y cristalizada, en donde se aíslan todos los componentes del existir, fabricando un muestrario de arte y vida. Los fundamentos legendarios que condicionaban el discurso de los artistas, después de segunda guerra mundial, lo hacen con atención en la realidad de su propio hacer. La exigencia de arrojarse en el mundo, como en el arte, significa asumir las condiciones banales y cuestionar la lógica de los eventos del cotidiano y artísticos.

Arte y vida se vuelven “poli intercambiable”<sup>175</sup>, oscilando de lo estético a lo sociológico, de lo antropológico a lo artístico, es así como los confines del lenguaje caen y se posicionan en una “interlengua”<sup>176</sup>, disponiendo de todos los medios de comunicación.

Sus recursos estéticos se orientaban hacia las imágenes del *comic*, los carteles, el cine y la televisión, el imaginario comercial y los modos de producción serial y mecánica,

---

<sup>172</sup> Celant, Germano, *Tornato americano. Arte al potere 1949 – 2008*, Skira, Milán, 2008, p.56

<sup>173</sup> Richard Hamilton, David Hockney, Allen Jones, Joe Tilson, Eduardo Paolozzi, Patrick Caufield

<sup>174</sup> Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Ton Wesselmann, George Segal Claes Idenburg, Jim Dine

<sup>175</sup> Armstrong, Richard, Marsahll, Richard. *Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana 1965 - 1975*

[catálogo] Palacio de Velásquez, 23 mayo al 31 de julio 1986, Ministerio de cultura Madrid D.L 1986, p.61

<sup>176</sup> *Ibid.*

como la serigrafía<sup>177</sup>. Utilizaban objetos del medio sobrecargándolos de fuerza emblemática y acercarlas a la realidad, en este caso del sueño americano.

Las vanguardias de inicios de siglo XX, resultan ser un epílogo, para los años 60`. La experimentación con los materiales son el medio principal para el estudio del espacio y del lenguaje pictórico y escultórico, la visión de la representación y presentación de la realidad del mundo y del arte. La fracción que experimenta el arte en sus recursos figurativos, técnicos y materiales se encuentran agotados, llevándolos a buscar modos de expresión marcados por un pasaje de ideales y de esta manera abrir el debate a nuevas interrogantes. Se acentúa específicamente en el año 1965<sup>178</sup> la diversidad de tendencias artísticas y la radicalidad de los lenguajes experimentados.

Con las muestras, “Nine at Castelli”<sup>179</sup> Nueva York 1968, y “When the attitudes become form”<sup>180</sup>, Berna 1969, cristalizan en Europa y en Estados Unidos las tendencias e investigaciones artísticas entre la década de los 60 y 70`, entrando en los referimientos artísticos Arte Procesual, Anti Forma, Arte Povera o bien “arte emotivo”<sup>181</sup>

Tommaso Trini, participa con un texto titulado “Nuovo alfabeto per corpo e materia”<sup>182</sup> - citado anteriormente - para la edición del catálogo “Live in your head. When the attitudes become Form”. Reflexión que revela una base importante de las prácticas de la época y del Arte Povera. Trini desarrolla cuatro ensayos en el artículo: “Condizione estetica”, “Tregua Lingüística”, “Alfabeto per il corpo” y “Alfabeto per la materia”, en este último, observa en el estado de los materiales, que se revela una

---

<sup>177</sup> Alfano, Francesca, *Per-corsi di arte contemporanea. Dall'Impressionismo a oggi*, Ed. Skira, Milán, 2011, p.26

<sup>178</sup> Pancotto, Pier Paolo. *Arte Contemporanea. Dell'ultima tendenza a oggi*. Carocci editore, Roma, 2010, p.11

<sup>179</sup> Giovanni Anselmo, Bill Bollinger, Eva Hesse, Stephen Kaltebach, Bruce Nauman, Richard Serra, Keith Sonnier, Gilberto Zorio

<sup>180</sup> Exposición que fué exhibida en el año 2013 en Fondazione Prada, Venecia, Italia, curada por Germano Celant en colaboración con Thomas Demand y Rem Koolhaas, reconstruyeron “Live in your head. When the attitudes become Form” curada por Harald Szeemann en Bern Kunsthalle en el año 1969. Muestra histórica por su radical selección y relación con las prácticas artísticas y materiales. Se sugiere consultar catalogo on-line de la muestra realizada en 1969: <http://www.radicalmatters.com/radical.matters.cd.cdr.catalogue.asp?tp=2&c=406>, se puede consultar versión en español de los textos de Tomasso Trini en *Arte Povera* Aurora Fernández Polanco, Nerea, Hondarribia, 1999, p. 107-111

<sup>181</sup> Disch, Maddalena. *Process Arte e Arte Povera. En Arte Contemporanea le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, editor coord: Poli, Francesco. Electa, Milán, 2003, p 124, corresponde al término utilizado por Piero Gilardi, artista que perteneció en los inicios del Arte Povera

<sup>182</sup> Nuevo alfabeto para cuerpo y materia

actitud y línea de trabajo:

“Si el lenguaje vive como las células, la obra de arte que la materializa tiene el ámbito de vida que le asigna el artista; de hecho, muchas obras de arte duran una exposición, el tiempo de una alquimia. La materia se evapora y se convierte en operación, en relación: dos ideas expresadas por dos cosas sucesivas. No hay aquí materiales nuevos, como había imágenes nuevas para el arte pop, sino solo instrumentos fortuitos para quien desea afirmar sus propias necesidades originarias en un encuentro de autenticidad, el sentimiento de naturaleza es tal que la actitud del artista respecto de esta y de la materia adquiere características de no violencia, frente a la idea de dominio que el pensamiento occidental ha ejercido siempre sobre ambos como idea de conquistacientífica”<sup>183</sup>

Las obras de las exposiciones dan a conocer la intersección de operaciones y materiales conformado una cadena de diferencias y semejanzas debido a sus contextos geográficos, culturales e histórico artístico. Los artistas experimentan y dan cuenta que el problema no es la invención de otro mundo, sino el redescubrimiento que lleva en sí el mundo.

En el Jewish Museum de Nueva York, en el año 1965, con la exposición “Primacy Structures”<sup>184</sup> se consagra el movimiento Arte Minimalista – donde aún domina el Arte Pop-donde se sobresale el emergente Posminimalismo. El gesto creativo del Minimalismo es geométrico, sus esculturas siguen la estrategia de la economía de medios, reducir toda la información visiva y superflua, logrando la estructura primaria y elemental. Los materiales son vinculantes a un enfoque estético perteneciente a un repertorio industrial y afectando la percepción del espectador. Los artistas minimalistas desarrollan obras que negaban el carácter “único, privado e inaccesible de la experiencia”<sup>185</sup>, eran volúmenes cerrados y estables, resultando ser impenetrable.

---

<sup>183</sup> Trini, Tommaso. *Live in your head. When the attitudes become Form* [catálogo], 1969, p. 12

<sup>184</sup> en el año 2014, The Jewish Museum reconstruyó la exposición “Primacy structures” con una variante donde incluye a más artistas, nombrándola finalmente “Other primacy structures” <http://ops.thejewishmuseum.org/1966/video> Artista de la muestra original: David Annesley, [Anthony Caro](#), [Tony Smith](#), Judy Cohen Gerowitz, [Robert Smithson](#), [Dan Flavin](#), [Peter Forakis](#), [Ellsworth Kelly](#), [Forrest Myers](#), Salvatore Romano, [William Tucker](#), [David von Schlegell](#), [Gerald Laing](#), Tina Matkovi, [Carl Andre](#), [Lyman Kipp](#), Tim Scott, Richard Van Buren, [Isaac Witkin](#), [Tony DeLap](#), Tom Doyle, [Richard Artschwager](#), Michael Bolus, Paul Frazier, [Douglas Huebler](#), [John McCracken](#), [Peter Phillips](#), [Anne Truitt](#), [Ronald Bladen](#), Robert Grosvenor, [Donald Judd](#), [Robert Morris](#), Larry Bell, [Walter de Maria](#), [Sol LeWitt](#), Daniel Gorski, David Gray, [David Hall](#), [Phillip King](#), [John McCracken](#), Peter Pinchbeck, [Michael Todd](#), Derrick Woodham

<sup>185</sup> Krauss, Rosalind. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, ed. Akal, S.A., 2004, p.256

Existen en ese período estudios filosóficos que hacen referencia de lo anterior, “la forma en que el lenguaje verbal comunica una experiencia interior y personal”<sup>186</sup>.

En el caso de la serie de volúmenes de Donald Judd, son realizados con acero laminado, hierro galvanizado, aluminio o cobre, a veces reciben un tratamiento cubriente de esmalte y los lados del volumen son de Plexiglás transparente lo que permite ver el vacío de su interior. Su propuesta compositiva fue “una cosa sobre otra”<sup>187</sup> y alineando “una tras otra”<sup>188</sup>, sin ninguna relación, de manera sistemática y neutra.

El artista, Sol LeWitt (1928 – 2008) representante del Minimalismo, escribe “Paragrafi sull’Arte Concettuale”, para la revista “Artforum” en junio del año 1967. Reflexiona sobre los propósitos del Arte Conceptual que converge con el Minimalismo. Señala, que la intuición no es un factor ajeno al proceso de trabajo, y que el proceso de la idea, es decir la ilustración del proceso mental, es tan y más importante que el resultado. La idea se vuelve una máquina de arte. Se refiere al hecho físico que implica la escultura, a la fisicidad de su expresión, donde el arte conceptual tiende a atraer más la mente del espectador que su mirada y emoción, así la fisicidad de un objeto tridimensional se encuentra en conflicto con su proposición no emotiva<sup>189</sup>. Colores, superficies, estructuras y forma se limitan y enfatizan los aspectos físicos del trabajo. Lo que le interesa, es llamar la atención del espectador sobre esta fisicidad, disuadiendo la comprensión de las ideas. El artista conceptual quisiera mejorar en lo posible el acento sobre la materialidad o usarla como paradoja para transformarla en idea.

Operaciones como el principio de reducción, busca la fisicidad primaria y a la literalidad elemental<sup>190</sup> y repetitiva de los materiales industriales y colores industriales de estructuras plásticas y metálicas, y de las superficies bidimensionales. La estrategia de la repetición utilizada es la “expansión y reducción”<sup>191</sup>.

---

<sup>186</sup> *Ibid*, referencia a Ludwig Wittgenstein

<sup>187</sup> Maderuelo, Javier. *La idea del espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Tres Cantos, Akal, D.L., Madrid, 2008, p.126

<sup>188</sup> *Ibid*.

<sup>189</sup> Alfano, Francesca. *Per-corsi di arte contemporanea. Dall’Impressionismo a oggi*. Ed. Skira, Milán, 2011, p.280

<sup>190</sup> Poli, Francesco. *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Economia Laterza, Roma- Bari, 2014, p. 127

<sup>191</sup> Tarantino, Michael. *Repetición/Transformación* [catálogo], p. 24, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999

El Arte procesual y Antiforma, se dan a conocer por las exposiciones “Eccentric Abstraction”<sup>192</sup> – “Abstracción Excéntrica” - organizada por Lucy Lippard en la galería Fischbach de Nueva York en el año 1966, conocida por su investigación sobre la desmaterialización del objeto de arte. Y en 1969, “Anti-illusion: Procedures/Materials”, coordinada por Marcia Tucker y James Montes.

Las obras en “Eccentric Abstraction” son de formas orgánicas y abstractas, que se encuentran en función de los procesos y sus materiales, problematizando sobre el concepto de la idea de la escultura. Lippard señala que era una tentativa de confundir los límites, las fronteras de las convenciones- entre el minimalismo y algo más sensorial, vital y sensual - más feminista. Continúa: “No había nada innovador sobre la muestra, excepto sus formas”<sup>193</sup>. En cuanto a los materiales, para los artistas, son importantes: el fieltro, fibra de vidrio, neón, látex, sacos, cuerdas, vinilos, plásticos transparentes, caucho y goma. Acentuaban la idea de proceso y lograban formas con superficies más táctiles para la visión, integrando sustancialmente estas variables al contexto convencional de la escultura. Estas superficies, evocan y responden con formas orientadas a lo sensorial<sup>194</sup>.

Robert Morris (1931) se afianza en la posición de la *antiforma* y su fórmula en clave teórica la da a conocer con dos artículos en la revista *Artforum*, “Antiform” (abril 1968), y “Beyond Objects” (abril 1969). En “Antiform”<sup>195</sup> señala:

“[...]En el arte orientado al objeto el proceso no es visible. Los materiales lo son a menudo [...]. Recientemente, aparte de los rígidos materiales industriales, se ha empezado a ver otros. Oldenburg fue uno de los primeros en utilizarlos. Se está desarrollando una investigación directa sobre las propiedades de los materiales, lo que implica una reconsideración en el uso de las herramientas en relación con el material. A veces se da una manipulación directa de un

---

<sup>192</sup> Alice Adams, Louise Bourgeois, Lindsey Decker, Eva Hesse, Gary Kuehn, Frank Lincoln Viner, Jean Linder, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier

<sup>193</sup> Tate Papers, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>, recuperado junio 2016

<sup>194</sup> Lippard, Lucy. Artículo revista: Art magazine, p. 36, noviembre 1966, recuperado junio 2013 (actualmente no vigente *on-line*)

<sup>195</sup> Morris, Robert. Artículo revista “Artforum” abril 1968, en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, de 1966 a 1972, Lippard, Lucy, p. 86-85

determinado material sin hacer uso de ningún instrumento. En estos casos resultan tan importantes las leyes de la gravedad del espacio. El centrarse en la materia y la gravedad como medios origina formas que no estaban proyectadas de antemano. Las formas de ordenación son necesariamente casuales, imprecisas y no se enfatizan. Amontonamientos al azar, vagas agrupaciones, colgaduras, dan forma efímera al material. Se acepta el azar y está implícita la indeterminación, puesto que cualquier sustitución dará como resultado otra configuración. Se considera positivo no estar comprometido con formas y órdenes preconcebidas y duraderas para las cosas. Forma parte del rechazo de la obra a seguir estetizando la forma tratándola como un obligado final”<sup>196</sup>

En “Anti-illusion: Procedures/Materials”<sup>197</sup>, se pueden apreciar una diversidad de materiales y operaciones como las que desarrolla Barry Le Va, señalando que no se preocupa del lenguaje intrínseco del material, sino que es el trabajo con una idea predeterminada que se desarrolla al servicio del material<sup>198</sup>. Trabaja el concepto de dispersión<sup>199</sup>, que toma del *action painting* de Jackson Pollock (1912-1956), disponiendo su obra en el suelo, interviniendo este plano como un soporte, desordenadamente, con sus bultos de fieltro gris, manchas de pintura, papel y distribución de palos de madera, son “unos de los exponentes de primera magnitud de su obra. De este modo implica al espectador en el tiempo y el proceso implícitos en la forma definitiva de su obra, intenta una coinvestigación del espacio con su público”<sup>200</sup>, señalando que “el único contenido del arte que tiene algún valor está en su capacidad de poner las cosas en cuestión”<sup>201</sup>, postula que la obra cuando esta convenientemente bien compuesta otorga las claves suficientes para que el espectador pueda apropiarse de ellas.

En los trabajos de Eva Hesse (1936-1970), se puede apreciar una línea de investigación que apela a lo íntimo y emocional, a sus sensaciones. Aparece primero un empobrecimiento estético, congelado, entre las suaves capas de látex o plásticos, por lo que la visión se detiene y no continúa recorriendo el volumen. Sus trabajos son

---

<sup>196</sup> *Ibíd.*

<sup>197</sup> Carl Andre, Lynda Benglis, Jhon Duf, Eva Hesse, William Bollinger, Barry Le Va, Robert lobe, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Rhon, Robert Ryman, Richard Serra, Joel Shapiro, Keith Sonnier, Richard Tuttle

<sup>198</sup> Montes, James; Tucker, Marcia. *Anti-illusion: Procedures/Materials*, [catálogo] p.7, Whitney Museum of American Art, 1969, disponible en: <https://archive.org/details/antiillusionproc61whit>

<sup>199</sup> Guasch, Anna María. *El arte ultimo del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*. Alanza Forma, Madrid, 2000, p.48

<sup>200</sup> Armstrong, Richard, Marsahll, Richard. *Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana 1965 - 197*[catálogo] Palacio de Velásquez, 23 mayo al 31 de julio 1986, Ministerio de cultura Madrid D.L 1986, p.12

<sup>201</sup> Le Va, Barry, *Anti-illusion: Procedures/Materials* [Catálogo] p.12

pequeños y hechos a mano, con un ánimo antropomórfico, que aluden a características humanas como la suavidad de la piel<sup>202</sup>.

Para Bruce Nauman (1941) - igualmente que Serra participan del trayecto y transición de esta cadena de tendencias - la experiencia artística es ininterrumpida y heterogénea, es experimentación de la disociación entre percepción sensorial y lectura cognitiva. En sus trabajos, el carácter procesual por medio de la inestabilidad de la experiencia perceptiva empuja obsesivamente las cosas hacia un punto impredecible, convirtiéndose en otra cosa, relativizando la unidad, la univocidad y la determinación, fuera sobre el plano formal o semántico. Para Richard Serra (1939), es focalizar la atención sobre la acción procesual e integrar el principio de indeterminación en la manipulación no organizada de la materia tosca, sin pulir, sin terminaciones. Lanza plomo derretido, semejante a una densa pintura de color plateado, con tal gesto que permiten que la materia quede en la unión del suelo y el muro. En este ángulo espacial de una sala de exposiciones, la materia, el gesto y el espacio hacen aparecer una forma violenta “[...] lo más importante es que el material, un fluido informe, no ha tomado ninguna forma que no fuese resultado natural de sus propiedades intrínsecas”<sup>203</sup>. Se transforma la noción de volumen en un “*dripping* escultórico”<sup>204</sup>.

Como ya se advierte en la exposición “Primary Structures”, emerge sutilmente el posminimalismo, que se define en contra de lo unívoco, la regularidad y estabilidad, orientándose a favor de situaciones abiertas, mutables y aleatorias. Se alejan del carácter Minimalista imponiendo sobre su organización rigurosa y lógica de anónimos y nítidos objetos geométricos, estandarizados y prefabricados, sus formas suaves, de ángulos esfumados y ambiguamente orgánico<sup>205</sup>, en función de una dinámica del orden y desorden, con una serie de materiales industriales en ese momento poco usuales. Disfrutar de la manualidad de los materiales, está vinculada a un plano sensorial y en

---

<sup>202</sup> Montes, James, *Anti-illusion: Procedures/Materials*, [catálogo] p.20, Whitney Museum of American Art, 1969, disponible en: <https://archive.org/details/antiillusionproc61whit>

<sup>203</sup> cita a Philip Leider, “The properties of materials”: In the shadow of Robert Morris”, en The New York Times, 22 de diciembre de 1968, en Guasch, Anna María. *El arte ultimo del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*. Alanza Forma, Madrid, 2000, p.31

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> Disch, Maddalena. *Process Art e Arte Povera*, en *Arte Contemporanea le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, editor coord: Poli, Francesco. Electa, Milán, 2003, p.124

algunos casos, atención por la factura y el hacer, tienen un enfoque de cualidades pictóricas, que en ese momento eran valoradas solo a través del uso del color.

El Posminimalismo inicia un recorrido desde el desplazamiento de las operaciones del Minimalismo, con lo que volvemos sobre el concepto de antiforma, explicado esta vez por Lippard, para tener una visión general de los movimientos:

“La “abstracción excéntrica”, “anti-forma”, “arte procesual”, “anti-ilusionismo” o lo que sea surgió en parte como una reacción contra la geometría industrializada y la gran densidad de la mayor parte del arte minimalista. Pero el minimalista era en sí un arte *antiformalista* por su enfoque no relacional, su insistencia en la neutralización de la “composición” y en otras distinciones, jerárquicas”<sup>206</sup>

A diferencia del arte conceptual, que trabajan con la utilidad de la idea, predefinida y su proceso de formalización, los artistas Posminimalistas se enfocan en el uso funcional de los materiales, orientado a una libre manipulación y experimentación de la materia y de sus posibilidades de interacción con la inestabilidad y mutabilidad de factores inciertos como es el ambiente, la fuerza de gravedad y la luz diáfana.

La atención está orientada sobre los materiales que se dejan suspender, plegar, cortar, rellenar, estirar, rasgar, que se permitan ser aflojados, enrollados, que floten, que puedan pegarse y mutar en el tiempo. Los materiales más utilizados son los plásticos y los tejidos como el fieltro, resina sintética, fibra de vidrio y caucho<sup>207</sup>, estimulan la libre manipulación focalizándose en la importancia del gesto, de la manualidad, del proceso operativo. Trabajan con lo provisorio, la disociación y la dispersión coincide sobre el plano experiencial donde no se encuentra una lectura unitaria ni coherente.

El termino *Land art* o *earthart*, se dio a conocer en el año 1968, en la exposición “Earthworks”<sup>208</sup> en Dwan Gallery de Nueva York. El nombre de la exposición y movimiento fue acuñado por uno de sus representantes Robert Smithson. También

---

<sup>206</sup> Lippard, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico 1966 a 1972*, Ediciones Akal, Madrid, p.33

<sup>207</sup> Disch, Maddalena. *Process Art e Arte Povera. En Arte Contemporanea le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, editor coord: Poli, Francesco. Electa, Milán, 2003, p.125

<sup>208</sup> Carl Andre, Herbert Bayer, Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Sol Lewitt, Stephen Kaltenbach y Robert Smithson

existe un gran interés de artistas ingleses que fueron desarrollando su lenguaje dentro de la línea del Land art como Andy Goldsworthy (1956) y David Nash (1945).

Es una corriente de arte vinculada a la naturaleza donde “La tierra, las piedras, los troncos de los árboles, etc., empezaron a ser los “nuevos materiales” de un tipo de obras - *earthworks* - que, debido a su monumentalidad, requirieron soportes, emplazamientos o situaciones que superasen los muros de los espacios expositivos”<sup>209</sup>. El sujeto y el lugar se funden como soporte y material artístico, donde están en relación directa con la materia y materiales de la naturaleza. Salen del taller a intervenir el lugar natural, in situ.

El paisaje toma el puesto de la tela y la naturaleza se transforma en un horizonte biológico, potencialmente infinito que fortalece los materiales y escenario de la operación estética. Intervienen el tiempo con materiales naturales y sencillos, y la sensibilidad ecológica atiende a la relación armónica, del orden y sus ritmos cíclicos de la naturaleza frente a la adversidad del crecimiento urbano<sup>210</sup>, cuestionando la relación arte y naturaleza.

Las primeras intervenciones del Land art fueron muy dominantes, actualmente se ha convertido en una alianza con la naturaleza, interviniendo el paisaje con el propósito de modificar la realidad para inducir mayor conciencia del ser humano del contexto natural. Con la mano del hombre y los materiales naturales, construyen una recepción en la relación hombre y espacio.

Estos artistas quieren cambiar el pensamiento colectivo hacia la naturaleza a través de la intervención artística en la sociedad, con el propósito de abrir interrogantes sobre la preservación de la naturaleza, y con esto:

“La riqueza de aquellas fenomenologías del arte dedicadas a redefinir las estrategias de la indagación y de nueva comprensión de los territorios físicos y teóricos ha representado una evolución determinante, y casi inevitable, de los

---

<sup>209</sup> Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*. Alanza Forma, Madrid, 2000, p.51

<sup>210</sup> Dorfles, Gillo. *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Universale Economica Saggi, Milán, 2015, p.153

instrumentos de comprensión y materialización de cualquier posible transformación espacial o territorial, puesto que la emergencia y la propia evolución de unos mundos emocionales personales (capaces de reestructurar los lenguajes y las simbologías) permite reconquistar y sancionar el derecho a la materialización de los espacios secretos y su transposición al mundo real”<sup>211</sup>

Se produce una intensa experimentación sobre la potencia estética entre materia y forma, sus técnicas tradicionales subordinada al soporte siendo vehículo de las formas. Ahora la forma está subordinada a la materia, junto al gesto y el acto artístico asume un rol primario. Existe una visión performativa, transitoria, la que se documenta por medio de fotografía y/o video. Superan la obsesión por la persistencia y producen obras relacionadas con la obsolescencia y el carácter perecedero o efímero de la vida de la vegetación, con esto modelan y coordinan la dimensión estética del tiempo.

Se van integrando a la trayectoria del Land art, artistas como Richard Long que mantiene con la naturaleza, una actitud que no traspasa los límites de lo individual. Artistas europeos como el alemán Hans Haacke, realiza un tipo de obra que se enfoca en la circulación de fluidos, sus cambios de estados, experimentando variables como: “el peso, evaporación, condensación, etc, interés que extendió a las reacciones de los sistemas biológicos o tecnológicos ante su entorno ambiental”<sup>212</sup>.

Para Walter De María (1935 – 2013) y Hans Haacke (1936), la naturaleza es una unidad activa en el proceso de creación, el agua, el viento y el cambio climático, dentro de otros, son elementos y fuerzas de la naturaleza que inspiran a crear. Se abre de este modo la relación arte y ecología, “entendiendo por tal, aquel que interviene en los sistemas constituidos por organismos (animales, plantas, los propios seres humanos), en los ambientes que éstos viven y en las transformaciones de energía que provocan [...]”<sup>213</sup> Haacke continúa su investigación y desarrolla un arte ecológico, el que vinculó al estudio de los fenómenos sociales, incluso a problematizar e investigar las relaciones del arte

---

<sup>211</sup> Galofano, Luca. *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2003, p.15

<sup>212</sup> Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*. Alanza Forma, Madrid, 2000, p.76

<sup>213</sup> *Ibíd*, p.77

con las multinacionales e investigar el sistema de los mecanismos de poder<sup>214</sup>.

Las vanguardias de inicios de siglo XX, resultan ser un epílogo, para los años `60, siendo la segunda mitad del siglo, un arte orientado a la fenomenología y al existencialismo, por lo que, el espacio se enfrenta a lo directo y tangible. La dinámica y transversalidad de las realidades, espacio y material a partir de la segunda década del siglo XX, está subordinado a los fenómenos y al devenir. Asimismo, la consecuencia de las interrogantes produce que las prácticas artísticas experimenten estrategias de conocimiento según el objeto experimentado.

Por lo tanto, cada movimiento presentará al interior de su estructura componentes o diversas unidades estéticas, que le permitirán activar y enriquecer sus propósitos expresivos mediante la inclusión de prácticas que pertenecen a la cotidianidad, por lo que será una fuente absoluta de inspiración y creación. La diversidad de búsqueda de procesos experimentales, como se aprecia a través de la literatura seleccionada, son eco de cada texto y contexto de los artistas de integran cada uno de los movimientos descritos anteriormente, como respuesta a los excesos materiales y de información. Este efecto produce una decadencia que proviene de los sistemas políticos-económicos de la época.

---

<sup>214</sup> *Ibid*, p.78

### **Experiencia y procesos, los materiales y elementos del Arte Povera**

“Su trabajo no se sirve de los simples materiales y elementos naturales (cobre, zinc, tierra, agua, ríos, plomo, nieve, hielo, fuego, hierba, aire, piedra, electricidad, cielo, peso, gravedad, calor, crecimiento, etc) para una descripción o representación de la naturaleza; lo que le interesa es el descubrimiento, la presentación, la insurrección del valor mágico y la maravilla de los elementos naturales. [...] Como organismo de estructura simple, el artista se funde en el ambiente, se mimetiza con ella, extiende su umbral de percepción, abre una relación nueva con el mundo de las cosas”. Germano Celant, 1969

Conocer las claves vitales del mundo a través de los materiales y objetos, sus materias primas, son experiencias que comprometen el espacio real, formando parte esencial de las prácticas y procesos de creación del Arte Povera. Son herramientas y recursos que prolongan el eco universal de la experiencia unificadora de acciones, procesos y transformaciones propias del mundo, de la vida y del ser humano, permitiendo descubrir distintos planos de la realidad de nuestra vida diaria.

Recuperar el significado esencial de la forma primera, mediante el retorno a los orígenes, ayuda a recobrar esencias de lo que el progreso y desarrollo del mundo muchas veces deja obsoleto. La crítica es a través de la incorporación de objetos, materiales y procedimientos técnicos – tratamientos formales -, que nos devuelven sobre todo conocimientos y valores sustanciales para fortalecer la relación con nuestro entorno en clave contemporánea a través del arte.

## Parte I / C.3 / 1. Explorar las relaciones con las materias primas, descubrir el entorno material

Experimentar la vida, en gran parte es la experiencia del descubrir. Y los procesos del Povera, los que, situados en la periferia del núcleo del progreso de su época, descubren y presentan un sistema de trabajo que permite explorar, vivir y experimentar el universo material del día a día. El acto de descubrir, con sus acepciones: “destapar lo que está tapado o cubierto”<sup>215</sup> o bien “hallar lo que estaba ignorado o escondido”<sup>216</sup>, otorga a sus procesos de creación la opción de la práctica creativa de la búsqueda y exploración, como recurso para presentar procesos conceptuales o bien físicos, que corresponden a los objetos y materiales, a los que el Povera libera de prejuicios y falta de valoración impuesta por la sociedad.

Como se ha señalado, continuamente en la presente investigación, la experiencia creativa del Arte Povera se encuentra circunscrita en el gesto de la recuperación de las esencias de la realidad, donde se explora la relación arte y vida, para “[...] encontrar las imágenes en las cosas cotidianas”<sup>217</sup> y convertirlas en presencia artística. Su contexto histórico orientará el curso de su dinámica creativa, “[...]La noción de un universo orgánico, viviente y espiritual fue reemplazada por la del mundo de la máquina, y esta se convirtió en la atmósfera dominante de la era moderna [...]”<sup>218</sup> cambio radical que nace por los descubrimientos en física, astronomía y matemáticas, conocidos como la Revolución científica, asociados con los nombres de Copérnico, Galileo, Descartes, Bacon, Newton<sup>219</sup>, lo que produce un impacto en la percepción, influyendo naturalmente en la relación con el entorno, presentándose un problema estético, reflejo de un nuevo orden en el lenguaje artístico.

Los artistas Povera rescatan y ponen en valor diversos tipos de materiales y objetos de nuestro entorno, que constituyen las diferentes realidades de la cotidianidad, la que se

---

<sup>215</sup> Diccionario Real Academia española, <http://dle.rae.es/?id=CmK2McH>

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> Celant, Germano, *I territori dell'Arte Povera*, revista Art e dossier, nº284, Giunti, Milán, enero 2012, p.6

<sup>218</sup> Capra, Kritjo. *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Anagrama, Barcelona, 1999, p.52

<sup>219</sup> *Ibid.*

transforma, en un lugar de procesos de conocimiento y aprendizaje del diario vivir y de los conocimientos que establecemos con y en ella. La relación dominante se establece con el hombre, la materia, la disposición de su uso y formas trazando una profunda línea de carácter antropológico y técnico. El propósito es recobrar los conocimientos de la relación espacio - entorno - materialidad y corporeidad, lo que pone en valor la dinámica del retorno a lo primario, dando cuenta de que:

“las primeras manifestaciones de vida humana, el individuo ha tenido que adaptarse a su entorno, construyendo la idea de espacio por medio de los materiales que encontraba en la naturaleza. Ese fue su primer contacto. Este espacio se compartía no solo con sus pares, su clan, sino que también con el mundo animal. Continuando con los constantes cambios y adaptaciones climáticas, las fuerzas de la naturaleza. El entorno se vivía en su total concepto de naturaleza, independiente si eran zonas áridas o pobladas de vegetación, sino que el estado y desarrollo del planeta, en términos geográficos [...]”<sup>220</sup>

Como ya se ha mencionado, el propósito de retornar al origen, de rescatar “el primer contacto” implica un proceso de reducción de ideas y acepciones de los elementos y prácticas, a los cuales se las ido construyendo el tejido de significados. Este proceso, procura restituir las raíces, construyendo referencias para un conocimiento humanista, que, en palabras de Ernst Haeckel, observa que “el origen del hombre es la clave para el conocimiento de su verdadero ser”<sup>221</sup>, complementando el reflejo del gesto estético de la primera forma, el primer estado de su significado, retomando la idea mencionada anteriormente, hombre y materia.

Es un sistema de trabajo que para el arte implica adaptarse a un espacio heterogéneo de prácticas de distinta naturaleza, experimentando nuevas referencias y buscando diversos enfoques en la formación del sentido de la experimentación, para enfrentar las nuevas problemáticas históricas culturales.

El Arte Povera, como se menciona anteriormente, hereda la clave matérica del informalismo italiano, especialmente de Burri, donde la materia y el espacio construyen

---

<sup>220</sup> Pounds, Norman JG. *La vida cotidiana. Historia de la cultura material*, Ed. Critica, Barcelona, 1999, p.57

<sup>221</sup> Haeckel, Ernst, citado en *El hombre entre la naturaleza y la historia*. Umberto Melotti, Ediciones Península, Barcelona, 1981, p.37

una dialéctica vitalmente plástica y existencialista, experimentando el poder evocador y poético de los materiales. En sus trabajos se puede observar un universo material que se distinguirán como parte de la impronta Povera, la que descubre lecturas estéticas dentro de atmósferas orgánicas, sin embargo, las instancias y guiños con la tecnología emergen en un diálogo que se traza desde el mundo del progreso, la industria, su producción y cultura.

Los artistas del Arte Povera utilizan los materiales, elementos y objetos de la cotidianidad, del espacio real de vida, para explorar vínculos estéticos acerca de la identidad, fuerza, energía, transformación, desarrollo y crecimiento involucrados con el estudio de la naturaleza, historia y con el propio “hacer” artístico. Pero existe una esencia detrás de cada una de estas ideas, que es la de conocer la relación que formamos, y nombramos, con nuestro entorno y que corresponde a un lenguaje con el universo de la materia, sus materiales y objetos dentro del espectro de lo natural y artificial.

Dentro de sus materiales se observa la presencia de una línea orgánica, perteneciente al reino vegetal como son las fibras de: mimbre, cáñamo, forraje (heno). Dentro de la misma categoría vegetal, el algodón, carbón, madera, hojas, musgo, ramas y arcilla. Y el agua, fuego y tierra como elementos de la naturaleza. Productos de la tierra como las verduras, frutas, semillas, legumbres, café; y otros alimentos elaborados por el hombre como el pan, pueden ser apreciados en la formación de sus obras.

Del reino animal, la cera de abeja, lana y plumas que se complementan con la presencia de seres vivos: caballos, perros, gansos y papagayos. Se suman a los materiales del reino mineral, inorgánicos, como: el granito, mármol, sal, arena y vidrio.

La presencia de metales principalmente en planchas de acero, alambre de cobre, vaciado (fundición) en bronce y aluminio en láminas. La naturaleza de su actividad creativa permite incluso integrar sustancias y compuestos químicos como ácido clorhídrico, sulfato de cobre y plomo. Los materiales industriales, para la construcción, como el cemento, goma, plásticos y sus derivados como el acrílico y PVC.

Materiales como el papel, cartón, yute, satín, seda constituyen el mundo de la manufactura de la celulosa y textil, de origen orgánico, y la piel de animal, con el oficio de la curtiembre. El hilo de *Nylon* y las pieles sintéticas de pelo acrílico, de origen industrial, artificial. Y por último objetos que completan el territorio de los materiales Povera, como: espejos, mesas, sillas, barcos, lanzas, camas, cuerdas, colchones, sábanas, tazas, vasos, instrumentos musicales, brújula, zapatos, abrigos - vestimenta en general- bastidores, lienzos, atriles, libros, fragmentos de estatuas de yeso y sistemas de refrigeración y tubos de neón.

Cada uno de los integrantes del Arte Povera construye una impronta antropológica, el cuestionamiento por el individuo y sus prácticas, llevándolos como grupo a buscar modelos naturalistas y humanistas para fundar su espacio físico y mental con el tratamiento de los materiales.

Considerando que las propiedades de los materiales y sus características comprometen y afectan considerablemente nuestra percepción del medio en el que vivimos, cada conocimiento que formamos con ellos tiene un lugar y función dentro del universo que nos plantea el Arte Povera. Se une la descripción anterior, de corte antropológica, hecha por Pounds, a la reflexión de Manzini que confirma la relación: individuo, materia y entorno, como un conjunto de procesos de creatividad y crítica social:

“Durante un millón de años aproximadamente, desde su aparición sobre la tierra, el hombre, para producir utensilios y objetos, ha utilizado fundamentalmente cinco materiales: madera, piedra, hueso, cuerno, piel. Con el inicio del neolítico se verifica un conjunto complejo de transformaciones radicales, que implica también un significativo enriquecimiento de la gama de materiales usados: aparece la arcilla, la lana, las fibras vegetales, los primeros metales. Durante todo el período siguiente, de unos 9.000 años de duración, estos han sido los materiales con los que la humanidad ha realizado su propio ambiente artificial. Después de la revolución industrial, con sus profundas transformaciones culturales sociales y económicas, ha visto la imprevista y acelerada multiplicación de materiales disponibles para la producción. Un material – el acero – se ha convertido con razón en el símbolo de esta primera oleada de la revolución industrial.”<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> Manzini, Ezio. *La materia de la invención*, grupo editorial Ceac. S.A., Barcelona, 1993, p.37

Se desprende del universo material y la experiencia creativa del Arte Povera, un escenario crítico que contrasta con el mundo tecnologizado, transformándose en una estrategia artística que desarrolla una expresión poética con los materiales y recursos simples, que revelan una lectura y procesos que provienen de la imaginación, explorando el papel del artista en la sociedad industrializada<sup>223</sup>.

De esta forma recuperaban la obsolescencia de artefactos, imágenes y tradiciones, haciendo frente a la rápida transformación del entorno<sup>224</sup>, buscando relaciones que se orientan a la exploración del mundo, con sus materiales y como se constituye la construcción de objetos y otros aspectos del entorno. Es un orden que pertenece al individuo desde sus primeros descubrimientos construyendo procesos cognitivos, que:

“se nos manifiestan, entonces, simultáneamente como la resultante de la autorregulación orgánica, cuyos mecanismos esenciales reflejan, y como los órganos más diferenciados de esta regulación en el seno de las interacciones con el exterior, de manera que terminan, con el hombre, por extender éstas al universo entero”<sup>225</sup>

Se puede experimentar la apertura a procesos de aprendizaje en claves matéricas, para construir vínculos y devolverlos a la vida, donde fueron percibidos y experimentados.

Una importante parte de la formación del individuo, están en la materialidad y en la manera que va dando forma a los materiales que van descubriendo, el mundo físico, para lo cual “empezaron dando forma de hacha a los trozos de sílex, de jade y de pedernal, que se creían caídos del cielo y modelados por el trueno, pero que en realidad, son nada menos que los primeros monumentos del arte en estado de naturaleza”<sup>226</sup>, lo que les permitió ir generando procesos cognitivos, lo que se reflejaría en el progreso de

---

<sup>223</sup> Ammann, Jean-Cristophe. Citado en Arte Povera 2011, p. 73, texto extraído de catálogo *About the exhibition, in processi di pensiero visualizzati: Junge italienische Avantgarde Kunstmuseum*, Luzern 1970, en Cristov – Bakargiev, Carolyn, p.226-227

<sup>224</sup> Cullinan, Nicholas. La riscostruzione della natura: gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte Povera en *Arte Povera 2011*, Electa, Milán, 2011, p.73

<sup>225</sup> Piaget, Jean. *Biología y conocimientos. Ensayo sobre las relaciones entre las regulaciones orgánicas y los procesos cognitivos*. Editorial Siglo XXI México D.F, 2004, p.26

<sup>226</sup> George – Louis De Buffon, citado en *El hombre entre la naturaleza y la historia*. Melotti, Umberto, ediciones Península, Barcelona, 1981, p.18

sus actividades, construcción de su hábitat y entorno.

La experiencia material del Povera se asocia a las actividades manuales, que recuperadas de tradiciones e inspiradas por las propiedades y comportamiento del material, nos darán la posibilidad de comprender una forma de intercambiar recursos que pertenecen a la construcción de las primera formas y la primera energía de las cosas. La presencia de la materia sensible a ojos de François Dagognet, es la reflexión acerca del material, que somete su práctica, con fines poéticos:

“A diferencia de la visión analítica propuesta por la ciencia moderna que descompone la materia hasta el punto de hacerla perder su unidad, la visión de Dagognet propende por reivindicar y conservar los elementos sensibles de la materia, pues considera que un conocimiento así constituye el primer paso para la reivindicación del mundo de las cosas, ese mundo donde las sustancias primeras (piedras, tierras y cortezas) le permiten al sujeto “experimentar un goce y realizar una especie de creación al revés, en lugar de sacar el objeto de la nada”, que develará los secretos del objeto y le permitirá renunciar a su falso misterio”<sup>227</sup>

Los procesos experimentales con la materia, su dato empírico experiencial -vivencial- anima a la emoción de lo vital que alimenta a la inspiración en la práctica, a los sentidos que participan en ellas, mediando y afectando la expresión, ya que las cualidades sensibles de los sentidos tienen cualidades estéticas<sup>228</sup>. Son significantes y representan la construcción de conocimientos y su perspectiva experimental. Preguntarse qué mueve a la materia, y por la presencia de intersticios en las etapas del proceso de las prácticas, nos ayuda a tener presente el gesto de la búsqueda como actividad creativa, la cual moviliza el flujo de preguntas, factor que abre el sentido de la experimentación y del descubrimiento:

“Nos movemos en nuestro ambiente diario sin entender casi nada de acerca del mundo. Dedicamos poco tiempo a pensar en el mecanismo que genera la luz solar que hace posible la vida, en la gravedad que nos ata a la Tierra y que de otra forma nos lanzaría al espacio, o en los átomos de los que estamos constituidos y de cuya estabilidad dependemos se manera fundamental [...] pocos de nosotros dedicamos

---

<sup>227</sup> Dagognet, François. *El elogio del objeto: por una filosofía de la mercancía*, citado en revista Dearq 08, Julio 2011, ISSN 2011-3188. Bogotá, p. 54-61. Augusto Solórzano, artículo, *Devenir histórico de la materialidad de los objetos y sus efectos en la dimensión estética*. p.56

<sup>228</sup> Dewey, John. *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008, p.142

tiempo a preguntarnos por qué la naturaleza es de la forma que es, de dónde surgió el cosmos, o si siempre estuvo ahí, si el tiempo correrá en sentido contrario algún día”<sup>229</sup>

El retorno a las raíces, el proceso de búsqueda de los orígenes es un trayecto de naturaleza experimental, que abre un campo de procedimientos para cuestionar el comportamiento de la materia con el propósito de crear fundamentos a través del tratamiento físico y matérico.

Emergen de este modo, argumentos de una cotidianidad que busca un orden junto a la libertad de la exploración, creando las posibilidades técnicas que potencian los tratamientos para conocer y dar forma al universo material. Es la capacidad de ser en relación con el descubrir y a los procesos de conocimiento que se pueden construir para nombrar y habitar nuestro día a día, donde las ideas se vuelven palpables y la memoria de la humanidad contenida en la materialidad del entorno del día a día, “junto con la piedra tallada, consideramos la posesión del fuego como una prueba esencial de la existencia humana”<sup>230</sup>. Por lo tanto, explorando se constituyen las relaciones con el entorno material y sus elementos, la capacidad de ser en relación con el gesto de descubrir y construir para nombrar y habitar nuestro día a día, donde las ideas se vuelven palpables y visibles.

---

<sup>229</sup> Hawking, Stephen W. *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*, Ed Critica, Barcelona, 1999, p.7

<sup>230</sup> Pounds, Norman JG. *La vida cotidiana. Historia de la cultura material*, Ed. Critica, Barcelona, 1999, p.59

## Parte I / C.3 / 2. Desarrollo de la experimentación Povera: procesos y tratamientos

Comprometidos con el descubrimiento y significado esencial de las formas primeras y la vitalidad del material, los artistas Povera van dando forma a sus procesos y prácticas artísticas. Como todo trabajo de creación, se ve implicado un factor que es inherente, hecho primordial en el ser humano en su experiencia del conocimiento: la experimentación. Para los Povera implica buscar un sistema que les permita ejecutar y conectar sus materiales y objetos, a las ideas y construcción de su búsqueda creativa, por lo tanto “[...] huyen de la representación paralizada e inanimada en favor de un cambio continuo y una perpetua movilidad, y tienen una decidida voluntad antiformal y situacional”<sup>231</sup>.

La línea de experimentación Povera, permite desarrollar una convergencia de actividades y tratamientos en relación con el espacio real y vital de la cotidianidad, debido a que “la imagen se encuentra asimilada al espacio real y pasa de significar el espacio, a ser el espacio”<sup>232</sup>. Es una forma de trabajo que permite integrar materiales e investigar conceptos en un diálogo con lo real, condición creativamente contemporánea, ya que los materiales utilizados, su tratamiento, visión y comprensión que cae sobre ellos “remite, a técnicas y materiales en general, neutros y acético en sí por sí mismos, atentos a capturar el espacio real”<sup>233</sup>, comprendiendo que la materia del material y la inclusión de otras prácticas manuales, aportan con estéticas que renuevan la experiencia creativa.

Tanto los materiales como los objetos intervienen el lenguaje, las estructuras pictóricas, gráficas y escultóricas, dilatando sus límites, prácticas propias de la época, incorporando un alto grado experimental que les permite durante su proceso de construcción y teorización, una convergencia de acciones, materiales e ideas, a lo que Celant, explica:

---

<sup>231</sup> Fernández Polanco, Aurora. *Arte Povera*, Nerea, Hondarribia, 1999, p.34

<sup>232</sup> Althöfer, Heinz. *La banalità del materiali*. VVAA. *L'arte del XX secolo. Neoavanguardia, posmoderno e arte globale*, Volume 4, Skira, Milán, 2009, p.13

<sup>233</sup> *Ibid*, p.324

“El balance entre las cosas y conceptos es lo que demuestra aún más la capacidad del Arte Povera de hacer convivir los elementos, de adaptarlos y volverlos espectaculares, sin que se transformen en algo grave. La ligereza del movimiento es contraria a la imagen estática y congelada de muchas obras del arte contemporáneo [...] se trata de un procedimiento que pone el proyecto, la idea o el ánimo al centro de la actitud de hacer arte, y las pone en circulación con una apertura total de su cuerpo y de su materia.”<sup>234</sup>

Una reflexión técnica-conceptual circula por los artistas Povera, al hablar de los materiales, elementos y objetos sacados del espacio real, Giulio Paolini lo describe de la siguiente manera:

“La técnica, sin embargo, es ese medio que permite sustraer del espacio en el que estamos, otra parte de espacio que es la obra de arte, [...] en el fondo el arte es una técnica que es utilizada para este fin. En otras palabras, si nosotros debemos pasar del espacio de nuestro cotidiano, al espacio de la obra – me refiero al espacio físico real – debemos hacer una operación para realizar el pasaje asimilando, una técnica que nos permita dar este salto”<sup>235</sup>

En el contexto artístico de la época, las prácticas de creación - debido al informalismo y expresionismo abstracto -, sufren el proceso de la desmaterialización de la obra, abriendo paso a las prácticas artísticas de carácter efímero. Por lo que, la experimentación, en cuanto a la formalización de la obra, se analiza bajo dos perspectivas. Por un lado, las particularidades y propiedades de los materiales, y por el otro lado, la técnica<sup>236</sup>, ambas complementarias.

Con la experiencia de los procesos del material, sus estados primarios, ayuda a que emerja dentro del proceso creativo del artista, la experiencia de la sensación estética de manera constante. Es una situación creativa que genera una relación entre artista y obra en una simbiosis, como señala Celant anteriormente, la cual abre y entraña la siguiente dinámica, del “hacer”:

---

<sup>234</sup> Celant, Germano en *I territori dell'Arte Povera*, revista Arte dossier, nº284, Milán, 2012, p.6

<sup>235</sup> Paolini, Giulio, Risposte alla inchiesta su *Tecniche e materiali*, a cura di C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi Orlandi (en " *Marcatré*" nº37/38/39/40, 1968), en *Linee delle ricerche artistiche in Italia 1960 – 1980, vol II*, De Luca editore, Roma, 1981, p.24

<sup>236</sup> Pugliese, Marina. *Scolpire lo Spazio. Tecnica e metodologia della scultura dall'antichità al contemporáneo*, Campanotto editore, Udine, 2002, p.11

“[...] al mismo tiempo se afirma que, no sólo son necesarios el “hacer” y el “saber hacer” del artista - el ejecutar y el inventar -, sino también el *dejar hacer* a la obra de arte: el dejar que ésta se forme “sola”. “Ese es el gran misterio del arte: la obra de arte se hace por sí misma y también la hace el artista”. El artista deberá, pues, dar y recibir, hacer y dejar hacer. “¿No se podría decir entonces que el artista no inventa, sino que descubre la forma [...]?”<sup>237</sup>

Debido a la naturaleza de las prácticas Povera, las posibilidades por cuestionar el rol de la obra de arte, lleva implícito el valor de sus procesos creativos, también como obra, reafirmando el carácter procesual y físico-gestual<sup>238</sup>.

Los materiales y objetos reciben un tratamiento que les permite ser y expresar su origen desde la clasificación natural o artificial, para conocer, de acuerdo con el propósito primero de la forma, su energía y espacio real. Así, su proceso experimental se complementa con la siguiente explicación, que permite visualizar en términos perceptivos, la operación creativa en la aprehensión de los conocimientos:

“[...] el cerebro tiene una tarea, obtener conocimiento del mundo, y un problema que resolver, pues el conocimiento no es fácil de obtener, ya que el cerebro tiene que extraer información de los aspectos esenciales y eternos del mundo visual a partir de la información siempre cambiante que recibe. [...] El arte también se enfrenta a un problema, cómo destilar lo que es importante para representar el carácter permanente y esencial de los objetos a partir de la información siempre cambiante del mundo visual [...] Por lo tanto definiré la función del arte como una extensión de la función del cerebro la búsqueda de conocimiento en un mundo siempre cambiante.”<sup>239</sup>

Las prácticas artísticas han asimilado la realidad en todos sus aspectos, “el material se “intelectualiza”<sup>240</sup>; he aquí el dato revolucionario del fin de siglo XX; los términos “material” e “invención” se superponen”<sup>241</sup>. El Arte Povera recibe un impacto perceptivo a causa del desarrollo de la tecnología y el progreso industrial, reaccionando en parte, mediante la selección de objetos de la vida cotidiana, de la sociedad, manifestándose

---

<sup>237</sup> Blanco Sarto, Pablo. *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*, con cita de Pareyson, *Estética*, p.78; cfr *Conversazioni di estetica*, pp. 22-24. Ed. EUNSA, Pamplona, 1998, p.128

<sup>238</sup> Pancotto, Pierpaolo. *Arte contemporanea: dal minimalismo alle ultime tendenze*, Carocci editore, Roma, 2010, p.57

<sup>239</sup> Zekir, Semir. *Visión interior Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Ed Machado libro, Madrid, 1999, p.29

<sup>240</sup> Manzini, Ezio. *La materia de la invención*, grupo editorial Ceac. S.A., Barcelona, 1993, p.15

<sup>241</sup> *Ibid.*

como expresión de la dimensión humana en sus obras.

La técnica se experimenta a nivel conceptual y práctico, como se señala anteriormente, pero existe el factor de búsqueda que inciden en la elección de los materiales y objetos. Se puede observar, en palabras de Marina: “[...] así funciona la mirada inteligente: anticipa, previene, utiliza información sabida, reconoce, interpreta”<sup>242</sup>, para descubrir y construir relaciones estéticas, lo que será clave en el proceso de construcción de sus obras y “el intento de retroceder hacia un nivel de experiencia primordial, vitalista [...]”<sup>243</sup>. El Arte se compenetra como significado de una comunicación simbólica e intersubjetiva con contenidos emotivos variables y múltiples por lo que la empatía se revela como característica esencial<sup>244</sup>. Para el mundo tecnológico, “técnica puede significar el “conjunto de procedimientos puestos en práctica para obtener un resultado determinado. Existe la técnica de la caza, de la pesca, de la danza, de cocinar de contar cuentos”, etc. La tecnología, o el hacer de la ciencia moderna y la utilización de artefactos”<sup>245</sup>.

La confluencia y diversidad de los procedimientos y la apariencia de una línea mixta de prácticas, focaliza su inspiración en diversos terrenos de la realidad, generando coordenadas estéticas y lo primordial, renovar el cuestionamiento y evolución de los procesos creativos, se fortalecen y renuevan en la ruta de la experiencia y de los nuevos contextos de la realidad. Una práctica experimental, permite “corregir la vista corta e introduce una mirada larga y diferenciada “[...] el artista por lo tanto trabaja para abrir paso, y hacer que la vista tome una curva que significa la posibilidad de profundizar, más que circunscribir la obra”<sup>246</sup>.

Es muy importante la idea de continuidad en el arte italiano, existe una suerte de “tránsito nostálgico a través del tiempo [...] El artista se liga a la tradición del oficio artístico y viaja por la historia y entre culturas diversas para apropiarse de lo que más le

---

<sup>242</sup> Marina, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 1993, p.31

<sup>243</sup> Barilli, Renato. *L'arte contemporanea, Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milán, 2014, p.323

<sup>244</sup> Changeaux, Jean -Pierre. *Il bello, il buono, il vero, un nuovo approccio neuronale*, Raffaello Contra editore, Milán, 2014, p.34

<sup>245</sup> Mitcham, Carl. *Qué es la filosofía de la tecnología*, Anthropos, País Vasco, 1989, p.13

<sup>246</sup> Bonito Oliva, Achille. *Quartetto* [catálogo] Mondadori, Milán, 1984, p.7

gusta sin ningún tipo de turbación”<sup>247</sup>. En este transitar, se ve afectada la forma de sus procesos de experimentación, su percepción en relación con las tradiciones que integran como parte de las prácticas, complementando el hecho de descubrir, y potenciando sus actividades con un compromiso manual, que como ya se ha mencionado, compromete la relación del gesto primordial de construir y conocer:

“a lo largo de una gran parte de la historia humana, pues, la herramienta y el objeto, el símbolo y el sujeto, no estuvieron separados. Todas las tareas las realizaba directamente la mano humana, y esa mano no era distante ni especializada formaba parte integral de un ser humano [...]”<sup>248</sup>

Su interés por la experimentación busca en esta relación de “el símbolo y el sujeto” la recuperación e integración de prácticas manuales del cotidiano, que darán cuenta de realidades íntimas, colectivas y culturales. El trayecto de las manualidades y oficios también genera la imagen pre iconográfica, de la primera energía de su acción.

El artista puede transmitir conocimiento de las técnicas, pero no sobre la manera como ha llegado a la imagen, porque su producción es la consecuencia de factores comprobables y otros imponderables<sup>249</sup>. Resulta ser un medio que ausculta el conocimiento en la formación y construcción del mundo en que vivimos, “el arte es la práctica de este movimiento disuade a las imágenes que constituyen un arsenal táctico a través de los artistas que ejercita su relación con el mundo”<sup>250</sup>. Se debe poner acento “en la esfera del ser “[...] empeñado en lo contingente, con el evento, con lo histórico, con el presente, con la concepción antropológica. Un vivir asistemático en un mundo en el que el sistema lo es todo”<sup>251</sup>.

Los artistas Povera, han desmantelado la visión filológica y estructural de la narrativa artística. Se han cuestionado a sí mismos a cerca de los gestos y procesos, han

---

<sup>247</sup> Agulió, Magdalena. *De Als nostes diez* [catálogo] exposición centre da cultura Sala Gran i Pati, Fundacio SA NOSTRA, Bahía industria gráfica, Palma Mallorca, 2002, s/nº de página, referencia, presentación catálogo

<sup>248</sup> Mumford, Lewis. *Arte y técnica*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2014, p.98

<sup>249</sup> Bonito Oliva, Achille, *Op, cit*, p.7

<sup>250</sup> Mumford, Lewis, *Op, cit*.

<sup>251</sup> Fernández Polanco, Aurora. *Arte Povera*, Nerea, Hondarribia, 1999, p.33

repensado y transgredido los paradigmas “deliberadamente renuncian a todas complicaciones retóricas, toda conversión semántica, deseando simplemente observar y grabar unívocamente la realidad [...]”<sup>252</sup>.

Debido a la abundante información en el medio, se produce agotamiento y confusión en la percepción de la realidad. Apunta a la saturación de la realidad, produciendo el efecto contrario, el vacío. El exceso de significados de la época produce vacío. Un vacío que se experimenta en la estética del contexto artístico y claramente, con fuerza en la sociedad.

Es precisamente la carencia de sustancias esenciales y primordiales, y la pérdida de nociones fundamentales. La percepción, sus sentidos, se ven anulados y menoscabados. Así los Povera inician su proceso de experimentación, prueba para comenzar, la recuperación de sí mismo con una experiencia en primera persona, “[...] el primer instrumento para la comunicación es el hombre, la mutación comienza por el sujeto”<sup>253</sup>.

Es visible su conexión con el sentido de renuncia a las conjeturas industriales unida a la necesidad de retornar a la fuente primaria de vida descubriendo al mismo tiempo el desarrollo tecnológico proponiendo un proceso abierto, debido a la energía. Barilli hace notar que, a lo mejor, en los inicios del Povera necesitaban llevar a la forma a alguna cosa esencial y reducida, luego, se dieron cuenta que había que manifestar confianza en la búsqueda y descubrimiento de la vida, de la materia<sup>254</sup>.

El valor de los procedimientos, son reflejo de fundamentos creativos y de inspiración. La exploración del conocimiento, mediante la transformación de la materia, la observación de sus estados, sus formas, su unidad material - elementos y objetos -, corporalizan la obra junto con la acción propia del hacer de sus creadores, en dirección de un realismo que se mueve con la convicción que “en el arte la realidad no es el real, no es la visibilidad, pero la consciente emoción del real se vuelve organismo, es el proceso

---

<sup>252</sup> Gianelli, Ida. *Arte povera in collection / in collezione*, [catálogo] GAM Turin, Charta, Milán, 2000, p.2

<sup>253</sup> Barilli, Renato. *Catálogo, Arte Povera e dintorni*. Belluno, Palazzo Crepadona, Mazzotta, Milán, 1997, p.9

<sup>254</sup> Trini, Tommaso, *When the attitudes become forms*, [catálogo] (coor) por Harald Hszeemann, Kunsthale Berne, Stämpfli + Cie Ltd, Berna, 1969, p.12

mediante el cual la obra de arte adquiere la autonomía necesaria”<sup>255</sup>, que, se devela, se repropone y resignifica con gestos poéticos que vigorizan los procesos de creativos vinculados con los objetos y materiales de la vida cotidiana, de la realidad cercana.

Trayecto hecho de pulsos y signos vitales, de sistemas y espacios de vida próximos, es un modo de explorar los sentidos y con los sentidos, que se recontextualizan en los procesos de percepción, su intención es directa, devolver lo que se había perdido, volver a la primera energía:

“Elige la vista directa, no la representación, fuente de los artistas Pop, aspira a vivir, no a ver, se sumerge en la individualidad porque siente la necesidad de dejar intacto el valor de la existencia de las cosas, plantas, animales, quiere participar de la singularidad de cada instante para poseer al máximo la autonomía sea de la propia identidad, sea de la individualidad de las cosas, quiere sentir el vitalismo [...] tiende al resultado solamente de la dilatación de la sensibilidad, no ofrece afirmación, ni valores de modelo de comportamiento, sí, la prueba de existencia contingente y precaria. Sus obras son a menudo sin título: casi a establecer declaración físico- nemónico de un experimento y no un análisis o el excesivo desarrollo de una experiencia”<sup>256</sup>

La pluralidad del desarrollo de procedimientos técnicos y conceptuales, están en la razón de hacer posible una convergencia para construir un nuevo orden en el lenguaje artístico, creando un espacio experiencial y experimental en relación con la realidad y a la dinámica de sus procesos “en una dialéctica estrecha entre el intento teórico, la praxis y resultados formales.”<sup>257</sup>

Por lo tanto, el desarrollo dentro del lenguaje Povera se encuentra dentro de un orden vital, siendo explícito: desarrollo de la vida, el que produce gestos recíprocos entre vida y experimentación, asumiéndolo como factor que subyace en toda esencia vital y por lo tanto se puede homologar a la búsqueda constante de la experiencia, para despertar la diversidad de la curiosidad, reflejadas en los conocimientos adquiridos o bien que estimulan a buscar y descubrir.

---

<sup>255</sup> Caramel, Luciano. *Arte in Italia 1945 - 1960*, Vita e Pensiero, Milán, 1994, p.15

<sup>256</sup> Celant, Germano, *Arte Povera*, Mazzotta, Milán, 1969, p.225

<sup>257</sup> Bordini, Silvia. *Arte Contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci editore, Roma, 2014, p.15

### Parte I / C.3 / 3. El gesto de la manualidad en el Arte Povera, búsqueda de formas y contextos

El Arte Povera con su espíritu de creación, nos remite a la primera energía de las formas, para recuperar y descubrir los orígenes del individuo y sus actividades vitales, evocando la imagen de la energía formadora. Con esta actividad, se revela la forma en cómo se presentan y participan en sus trabajos, comprendiéndola como parte de un proceso natural, “es un modo para definir muchos procesos creativos típicos del Arte Povera: manualidad, simplicidad en la construcción de las obras e implicación del cuerpo del artista”<sup>258</sup>.

Existe la observación que, “con cuidada paciencia, la mano ha ido trabajando las materias del mundo y, sin saberlo, ha ido también trasmutando la materia del propio cuerpo para que en ella venga a habitar feliz el espíritu. Humanizar a su dueño ha sido la primera tarea artística de la mano”<sup>259</sup>, la que nos permite acuñar el sentido de origen, artístico, dentro de la rutina creativa de los Povera.

De este modo, las materias primas y elementos en el Arte Povera, suelen presentar operaciones y tratamientos con un gesto e intervención mínima, enfocada en una reducción que evoca la imagen de la historia de las tradiciones, de la actividad que hay comprometida en cada uno de ellos, siendo el estado del material el gesto, que los motiva a explorar y buscar procesos expresivos.

Después de la fuerte presencia del futurismo, los artistas Povera “impactan con una forma de arte atrevida y enfática, hecha a mano, la que será una continuación de la politización de la actividad artesanal heredada de Burri”<sup>260</sup>. Esta componente social nos permite prever, que:

---

<sup>258</sup> Verzotti, Giorgio. *Arte Povera. Energia e metamorfosi dei materiali*, [cat] Fai (Fondo ambiente italiano), MART (museo d'arte contemporanea di Trento e Rovereto), Silvana editore S.L., Milán, 2009, p.26

<sup>259</sup> Leroi- Gourhan, André, *El gesto y la palabra*, Ediciones biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971, p.413

<sup>260</sup> Cullinan, Nicholas *Made in Italy. Fatto a mano, fatto a machina, già fatto, rifatto in Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, coor. Gabriele Guercio, Anna Mattiolo, libros del MAXXI, Mondadori Electa S.p.A., Milán, 2010, p.231

“Cada acto tiene una rica estructura interior: las metamorfosis pueden tener lugar a través del desarrollo de una forma-tipo, la combinación de formas o el cambio de dominio. Marcar un objeto puede ser un acto político, no en sentido programático, sino en el más fundamental de establecer la presencia propia, y de hacerlo objetivamente. La antropomorfosis desvela el poder de la metáfora y una técnica para la elaboración de símbolos.”<sup>261</sup>

La imagen de la actividad manual, las manos en movimiento, no solo reúne la capacidad o habilidad de dar forma o de manipular ya sea la materia u otros utensilios y herramientas, sino que son también un medio dentro de la cadena cotidiana de acciones del día a día. Para Kant la mano es “la ventana de la mente”, la reflexión y análisis que suscita su fisionomía y acción reúne aspectos estéticos, simbólicos e históricos, evocando un terreno poético y técnico que nos devela la importancia de su presencia en el terreno de la creación y producción artística, “lo hecho a mano” representa hoy no sólo una actitud subversiva frente a la producción de arte sino también una postura política frente al ritmo de vida de una sociedad globalizada”<sup>262</sup>.

Sin duda, el impulso experimental del Arte Povera, ayuda a transformar convenciones clásicas del territorio de las artes visuales en la década de los sesenta y setenta, debido a, como ya se ha hecho mención, al desarrollo tecnológico, la creación e invento de máquinas e instrumentos, los que han golpeado la identidad cultural y del individuo. Es el propósito de los artistas Povera al recobrar tradiciones, es generar una crítica y denuncia mediante los materiales, siendo la respuesta de una guerrilla y de una manera de comprender la cotidianidad y su contexto.

En 1968, Filiberto Mena señala que, los artistas Povera Pascali, Pistoletto y Kounellis<sup>263</sup> buscaban desarrollarse “en otro lugar, en la naturaleza, en la manualidad, en lo orgánico”<sup>264</sup> donde se aprecia “la voluntad del Arte Povera de recuperar una

---

<sup>261</sup> Sennett, Richard. *El artesano*, Alfaguara, Barcelona, 2008, p.97

<sup>262</sup> AAVV, *Chile Artesanal, patrimonio hecho a mano*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile, 2008, p. 8

<sup>263</sup> Participación en Workshop */Procesos creativos*, impartido por Jannis Kounellis, en el marco del programa *Precipitare (Tenerife)* febrero 2014. Kounellis expone su proyecto de intervención en la naturaleza y su relación con la historia, y la noción de viaje - Odisea

<sup>264</sup> Cullinan, Nicholas, *La riscostruzione della natura: gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte Povera en Arte Povera 2011*, coord. Germano Celant, Electa, Milán, 2011, p.62

dimensión artesanal frente al proceso de industrialización y urbanización”<sup>265</sup>, para recuperar los orígenes rurales de la cultura italiana<sup>266</sup>. La relación del Arte Povera, es con la naturaleza en sí y con el concepto de ella<sup>267</sup>, implicando la razón de lo natural y artificial. Para profundizar en la idea de artesanía y comprender su presencia y carácter expresivo en la gestualidad de los trabajos Povera, se expone la siguiente definición y reflexión:

“La Artesanía representa una acción transformadora, que tiene las huellas de los hombres y mujeres, que, ante el mundo y su desarrollo, ofrecen sus conocimientos técnicos y maestría, como instrumento de la capacidad de poder unir los elementos, para entregar a su entorno una experiencia, una historia, un lugar, un punto preciso en todo el mundo representado en una pieza artesanal [...]. Nuestra cultura en general es el resultado del mestizaje y de la fusión, y las artesanías son fiel testimonio de aquello.”<sup>268</sup>

Es así, como se nos revela en el trabajo de Penone, mediante la talla del tronco de un árbol, su estado y origen, preindustrial, como “precedente del proceso de elaboración por la mano del hombre y de la transformación en utensilio”<sup>269</sup>. Lo que construye finalmente con la talla, es la imagen del primer árbol, que emerge de la materia de los primeros anillos de crecimiento. Este un trabajo que “sorprende por su pureza artesanal”<sup>270</sup>, espaciando las frágiles ramas, como arista del robusto tronco, conservando una relación dialéctica entre el crecimiento natural del árbol y sus posibilidades industriales.

La connotación que representa este tipo de trabajo se advierte mediante el diálogo de crecimiento y regresión, enfocado en el neologismo de la “desculturización” acuñado en Italia en los años sesenta, representado en la confrontación de naturaleza y cultura. La relación dominante que establece Penone entre “naturaleza y hombre, entre el hacer y

---

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> *Ibid.*

<sup>267</sup> *Ibid.*, p.63

<sup>268</sup> Luque Moya, Gloria, “Estética de lo cotidiano” en Actas del XLVII Congreso de Filosofía Joven. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, versión digital, 2010, ISBN: 978-84-693-1342-8, p. 1-2

<sup>269</sup> <sup>270</sup> R. Sheldrake, *The presence of the Past: Morphic Resonance and the habits of nature*, citado en *Arte Povera 2011*, Electa. Milán, 2011, p. 63

<sup>270</sup> Cullinan, Nicholas. *La riscostruzione della natura: gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte Povera* en *Arte Povera 2011*, Electa, Milán, 2011, p. 63-64

deshacer”<sup>271</sup>.

Restaurar vínculos con la realidad necesaria e inmediata, les permite experimentar dentro del terreno arte/vida. Esta relación se potencia estéticamente con tratamientos plásticos y técnicos de carácter experimental, la que se entiende por el uso de procesos de línea artesanal, que nos dan a conocer cierta práctica de oficios y aspectos de la alquimia. Estas características fortalecen el proceso de la experiencia de la experimentación superando los méritos ya conocidos de los contextos disciplinares y realizando el intercambio con las virtudes de otros oficios y tradiciones manuales. La imagen y la labor artesanal aún persiste “lo que les permitió mantener su humanidad fue la creencia en su trabajo y la implicación personal con sus materiales”<sup>272</sup>, y de esta forma se desprende que, “este es el campo de conciencia propio del artesano; todos sus esfuerzos por lograr un trabajo de buena calidad dependen de su curiosidad por el material que tiene entre las manos”<sup>273</sup>.

En los trabajos de Mario Merz, y Pascali, la estética que se puede observar es rústica y artesanal, al igual que Marisa Merz, asociada además a una estética arcaica<sup>274</sup>. Se plantea la idea de la siguiente manera:

“Las operaciones complejas de presión – rotación - traslación que caracterizan a la manipulación, primeras en aparecer, han atravesado todos los tiempos sin transposición. Siguen siendo todavía el fondo gestual más corriente, privilegio de la mano arcaica y muy poco especializada del hombre, en relación con los maravillosos instrumentos para la prensión [...]. El patrimonio de la duración, que está ligado en panteología a las especies que son aptas para todo, se une también a las operaciones con la mano desnuda y las formas más perfectas de la construcción arquitectural, de la cerámica, de la cestería y del tejido quedaron ligadas a ello hasta los tiempos actuales. Los aparatos para agarrar, transportar y presentar en posición favorable, aparecieron solamente con la alta industrialización, en las cadenas de montaje o de los manipuladores automáticos.”<sup>275</sup>

En el año 1967, año en que nace el Arte Povera, se puede apreciar una cierta nostalgia

---

<sup>271</sup> R. Sheldrake, *Op. Cit*, p.64

<sup>272</sup> Sennett, Richard. *El artesano*, Alfaguara, Barcelona, 2008, p.98

<sup>273</sup> *Ibíd*, p.80

<sup>274</sup> Cullinan, Nicholas. *Arte Povera 2011*, coord. Germano Celant, Electa, Milán, 2011, p.64

<sup>275</sup> Leroi-Gourham, Andre. *El gesto y la palabra*, Ediciones de la biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971, p.238

por el mundo preindustrial y la crítica de la confrontación de la creciente alienación de la sociedad moderna. La estética artesanal en algunas de las obras de Pascali, como por ejemplo “*Attrezzi agricoli*” de 1968, que nos da cuenta de un ambiente rural. A la par de Pascali, las obras de Mario Merz, tienen una impronta rústica y artesanal, como por ejemplo “*Cono portante*” de 1967. En Marisa Merz con “*Scarpette*” de 1968, una escultura que nos revela una condición arcaica, señalada anteriormente, por medio de un tejido - malla - con hilo de Nylon, señala una modesta levedad y fragilidad<sup>276</sup>. Gran parte de las obras del Arte Povera tiene un aspecto tosco, resultado directo de la inmediatez. El interés de Celant por el carácter artesanal y la dimensión alquímica, se debe a la influencia de su maestro Eugenio Battisti y su ensayo “*L`antirinascimento*”, escrito que relata el arte italiano del siglo XV y XVI, sus influencias alquímicas y de la estética rústica basada en la artesanía (artesanado)<sup>277</sup>.

Retomando la presencia de la dialéctica de lo natural y artificial, Boetti acuña la pregunta: “¿un canasto de bambú es natural o artificial?”<sup>278</sup>, de la actividad manual del individuo, deriva la relación naturaleza y artificio, tema que recorre constantemente el arte, siendo un hecho, que cuando el hombre entra en las cosas de los fenómenos naturales, estos entran en la cultura humana. Se presentan como aparentes opuestos, jerarquías – categorías -, lo que lleva a delimitar el mundo,<sup>279</sup> “la estrecha alianza del arte y de la industria es una necesidad imperiosa de nuestro tiempo. El arte encontrará de nuevo la gran variedad de aplicaciones, que han vuelto tan popular y respetada bajo la multiplicidad de sus formas [...]. El arte le da la mano a la industria sin dejar de ser arte<sup>280</sup>.”

El método de trabajo y producción de Boetti, en la serie de trabajos con bordadoras afganas, tenía otro tipo de implicaciones y connotaciones. En esa época, que recordaría más tarde, señala que “no muchos artistas hacían sus obras con artesanos. Para el público italiano de la época, las telas bordadas fueron una propuesta difícil, “La

---

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> Cullinan, Nicholas. *L`ricostruzione della natura. Gli imperativi artigianali e rurali dell`Arte Povera en Arte Povera 2011*, coord. Germano Celant, Electa, Milán, 2011, p.71

<sup>278</sup> A. Boetti, *Dall`oggi al domani*, a cura di S. Lombardi, L`obliquo, Brescia 1988, p. 14, en *Arte contemporanea e tecniche, Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di Silvia Bordini, Carocci editore, Roma, 2014, p.207

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> Colombo, Paolo. *A regola d`arte*, Vita e Pensiero, Milán, 2005, p.11

reacción fue espantosa”, dijo Boetti. Los bordados eran perturbadores conceptualmente y al mismo tiempo demasiados bonitos”<sup>281</sup>. Esa afirmación presupone que lo problemático no fue la forma despreocupada en la que Boetti abordó la producción, ni la asociación del bordado con los “oficios”, si no, su lugar en el espacio de las bellas artes “<sup>282</sup>.

La diferencia entre los objetos, manual e industrial, están, en que el que está hecho manualmente, artesanalmente, tiene características estéticas que reflejan solo el acto de realización “del momento particular y sensible “toque” del artesano”<sup>283</sup> y a lo que son las características artísticas en un objeto industrial, debe tener implícito el dibujo primitivo, constituyendo así la matriz de las formas de su serialidad<sup>284</sup>.

Actualmente la presencia de estéticas rústicas, manuales y artesanas, y de línea industrial, debido a la innovación de materiales, pertenecen a la gran diversidad de prácticas que integran el terreno de lo interdisciplinar y social, observando la siguiente observación y descripción, se entiende que:

“En ellos las tradiciones artesanales se mezclan con materiales poco ortodoxos y las técnicas de alta generación están al servicio de la creación de objetos de uso cotidiano. Una de las cosas más interesantes sobre estas producciones es el significado que adquiere la manualidad como sistema constructivo, entendida ya no sólo como el proceso técnico de hacer con las manos sino como una corriente que valoriza lo manual como parte de un discurso social y político.”<sup>285</sup>

La idea que se trabaja con las manos nos lleva a diversos territorios en cuanto a la experiencia del conocimiento, sobre todo, de las formas estéticas que se obtienen mediante los distintos tipos de procedimientos manuales con los materiales, abre relaciones y experiencias, donde:

---

<sup>281</sup> *Op. Cit.* A. Boetti, *Dall'oggi al domani*

<sup>282</sup> Godfrey, Mark. *Estrategia de Juego*, [catálogo], Museo nacional centro de arte Reina Sofía, octubre 2011- febrero 2012, editorial Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 165-166

<sup>283</sup> Dorfles, Gillo. *Artificio e Natura*, Skira, Milán, 2003, p.52

<sup>284</sup> *Ibíd.*

<sup>285</sup> Paola Moreno y Bárbara Palomino en *Mano de obra*, publicación sobre arte y oficios, edición Universidad de Chile, Stgo de Chile, 2009, p.7

“La mano del autor, su relación con el material, la manera en que lo trabaja, las herramientas que lo acompañan, el ritmo, el sonido y el tiempo puesto allí, configuran una huella que quedará marcada en la materia. Como un eco, ésta transmite la experiencia de su creación al que quiera recibirla. El espectador ofrece una manera de pensar el quehacer al involucrarse. Así, hay dos manos en este proceso, la de quien hace y la de quien recibe. La materialidad funciona como un enlace entre ambas”<sup>286</sup>

De este modo proponen al espectador un modo de percepción de la realidad como práctica creativa, sabiendo que la manualidad corresponde a un gesto vital y visual en la materia, que rememora y evoca los primeros estadios de la humanidad:

“Admitir la realidad del mundo del pensamiento frente al mundo de la materia, afirmar incluso que el segundo vive solamente por efecto del primero, no quita nada al hecho de que el pensamiento se traduce en materia organizada y que esta organización [...] todos los estados de la vida humana”<sup>287</sup>

Con lo anterior es posible, que: “considerando la historia del arte en términos de creciente evolución técnica, como sucesión de invenciones técnicas que han llevado a una creciente perfección en la imitación de la naturaleza”<sup>288</sup>, permitiendo tensionar la creatividad del lenguaje visual, “han puesto el acento sobre el rol decisivo del “saber contextual” siempre es la base de muchas de las grandes tradiciones artesanales también de las mismas vetas de la expresión artística”<sup>289</sup>.

A continuación, Richard Sennett - discípulo de Hanna Arendt - pone en observación, un factor que se encuentra en la dinámica de creación de los artistas Povera, y que propone una mirada social, lugar común como señala Arendt, frente al trabajo que se realiza, señalando que:

“Por el contrario, Homo faber es para Arendt la imagen de hombres y mujeres que hacen otra clase de trabajo, que producen una vida en común. Una vez más, Arendt enriquece una idea heredada. La etiqueta latina *Homo faber* no significa otra cosa

---

<sup>286</sup> Urrutia, Constanza en *Mano de obra*, publicación sobre arte y oficios edición Universidad de Chile, Stgo de Chile, 2009, p.21

<sup>287</sup> Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra*, Ediciones biblioteca Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971, p.147

<sup>288</sup> Urrutia, Constanza. *Op. cit.*, p.21

<sup>289</sup> Colombo, Paolo. *Genio e materia. Contribuiti per una definizione del mestiere d'arte*, Vita e Pensiero, Milán, 2000, p.39

que «hombre en cuanto productor». La frase aparece en los escritos renacentistas sobre filosofía y en las artes; dos generaciones antes que Arendt, Henri Bergson la había aplicado a la psicología; ella la aplica a la política, y de un modo especial. Homo faber es el juez del trabajo y la práctica materiales; no el colega del *Animal laborans*, sino su superior. A juicio de Arendt, nosotros, los seres humanos, vivimos en dos dimensiones. En una hacemos cosas; en esta condición somos amorales, estamos absortos en una tarea. También anida en nosotros otro modo de vida superior; en él detenemos la producción y comenzamos a analizar y juzgar juntos. Mientras que para el *Animal laborans* sólo existe la pregunta «¿cómo?», el *Homo faber* pregunta «¿por qué?»<sup>290</sup>.

Henri Focillon, señala que somos llevados a unir la noción de materia a la noción de técnica, al igualar de alguna forma la condición de sus fuerzas. Pero la verdadera realidad es que están separadas e incluso podemos vivenciar el goce de la diversidad de cada uno de los objetos que se producen de esta relación. Entonces, se puede considerar como “una fuerza viva o como una mecánica, o solo placer”<sup>291</sup> y como poesía, para conservar nuestro vocabulario y para darles otros significados, a lo que alude a la idea de metamorfosis.

Focillon continúa desarrollando su idea y señala que la técnica “no garantiza el control de la objetividad, pero si nos lleva al corazón del problema”<sup>292</sup>. Reconstruir por medio de la técnica el control de la experiencia, reconstituye una actividad, pero esta condición se la adjudica a la ciencia, por lo tanto, no tenemos experiencia para controlar, el estudio analítico de este “cuarto reino”, que es el mundo de las formas, no podrá dar lugar a una ciencia de la observación, pero si considerar la técnica como un proceso que reconstruye y como tal, tenemos la oportunidad de sopesar los fenómenos superficiales y elegir relaciones profundas<sup>293</sup>.

Giulio Carlo Argan, reflexiona sobre las técnicas artísticas en general, y señala, “¿qué es lo que la técnica añade a la vida de la imagen, es su traducción, o es su difusión en un ambiente social?”<sup>294</sup>, a lo que continúa señalando que la técnica en cada caso es un modo de expresar la realidad, y es un modo tangible para realizar una imagen de la

---

<sup>290</sup> Sennett, Richard. *L'uomo artigiano*. Universale Economica Feltrinelli, Milán, 2013, p.16

<sup>291</sup> Focillon, Heni. *Vita delle forme (seguido da) Elogio della mano*, Einaudi, Turín, 2002, p. 58 - 59

<sup>292</sup> *Ibid*, p. 59

<sup>293</sup> *Ibid*, p. 58 - 59

<sup>294</sup> Argán, Giulio Carlo. *Esempi di critica sulle tecniche artistiche*, Mario Bulzoni editore, Roma, 1967, p.23

fantasía. Y, para tener un mayor conocimiento de la realidad, ocurren cambios en los pasos e intercambio de técnicas que hacen mutar también el valor de las imágenes<sup>295</sup>.

Retomando a Focillon, entre los análisis que desarrolla, da cuenta de la siguiente sinergia, como globalizadora del sentido que se encadena con la materia, la técnica, las manos, creatividad y origen:

“El artista que trabaja la madera, golpea el metal, modela la arcilla, esculpe el bloque de piedra nos dice del pasado del hombre, un hombre antiguo sin el cual no existiríamos. ¿No es admirable ver entre nosotros, en la edad de la mecánica, tal obstinada sobrevivencia de la era manual? Los siglos han pasado sin alterar, de aquel hombre, la vida profunda, sin inducirlo a enunciar a sus antiguos modos y descubrir el mundo e inventarlo. Para él, la naturaleza es siempre un receptáculo de secretos y de maravillas. Es con sus manos desnudas, siempre, que busca apropiarse para hacerlas entrar en su juego. [...] En el atelier del artista están escritos por todas partes las tentativas, experiencias, las adivinaciones de la mano, la memoria secular de una raza humana que no ha olvidado el privilegio de la manipulación con las manos”<sup>296</sup>

Dentro del repertorio de exposiciones Povera, existen dos muestras que resaltan estas actitudes y el gesto manual, las cuales son: “Comportamenti - progetti - mediazioni”, en Lucerna en 1970 como nuevas categorías de la vanguardia y “Processi di pensiero visuellizzati: Junge Italienische Avantgarde”, curada, como se ha mencionado anteriormente, por Jean-Christophe Ammann, quien inspirado en la reflexión de Marisa Volpi, crítica e historiadora, que destaca el recurso de la manualidad de Alberto Burri señalando que, “sus cuadros parecen la quinta esencia de la gran tradición italiana, el saber hacer con las manos, saber transmitir físicamente la fuerza del pensamiento, están fuera del alcance de toda percepción tecnológica del arte y de cada subordinación de la técnica”<sup>297</sup>. Así mismo, en la exposición, “Live in your head. When the Attitudes become form”, se evoca a una “forma de arte enfática y atrevidamente hogareña, hecha a mano”<sup>298</sup> como se sugiere en los trabajos de Burri.

---

<sup>295</sup> *Ibid.*

<sup>296</sup> Focillon, Henri. *Vita delle forme (seguido da) Elogio della mano*, Einaudi, Turín, 2002, p.117

<sup>297</sup> Lista Giovanni. *Arte Povera*, 5 continents editors, Milán, 2006, p.32

<sup>298</sup> Cullinan, Nicholas. *Il confine Evanescence. Arte italiana 1960-2010*, a cura di Gabriele Guercio y Anna Mattiolo. Libros del MAXXI, Electa, Milán, 2010, p.227

Desde la apreciación hecha por Volpi, es pertinente tener presente la visión del terreno de la industria, de la fabricación y producción, que:

“Con el paso del tiempo, las acciones humanas han recorrido un pasaje que las ha llevado desde el gesto manual propio del trabajo del artesano hasta unos mínimos gestos de control. El proceso se inició con la división del trabajo y ha proseguido, hasta nuestros días, con las nuevas técnicas de producción y automatización.[...] Desde el trabajo directo de la mano artesana, hemos ido pasando a la utilización de la herramienta motorizada y de ésta a la de la herramienta automatizada, hasta llegar a la etapa actual en que, mediante el mínimo gesto de pulsar una tecla en un sistema informatizado o de control numérico, podemos ordenar la ejecución de las acciones más complejas.”<sup>299</sup>

El trabajo manual abre instancias, para comprender una forma de conocer, y para esto cabe reiterar que es proceso común de conocimiento, es el “almacenamiento” de “información” sobre el mundo ambiente, y que el proceso de vivir es por tanto un conocer cómo “adaptarse” a este mundo adquiriendo más y más “información” sobre la naturaleza del mismo.”<sup>300</sup> Y si tenemos en cuenta el tiempo de la de la primacía de la mano, apreciamos que “[...] Filogenéticamente, el tacto es más antiguo que la visión o la audición”<sup>301</sup> y como señala Aristóteles “el hombre piensa porque tiene manos.”<sup>302</sup>

En el Arte Povera la mano recupera su tradición en un acto de memoria. Trae de los lugares olvidados, costumbres y tradiciones, vinculadas a los sentidos que el artesano-artesanía, reivindica con sus labores. Se recupera la mirada en el primer estado de las cosas, es un proceso que recobra esencias del trabajo manual, que ha sido reemplazado por las máquinas desde la revolución industrial, imagen crítica que se retoma como relato visual de los Povera. Valéry propone la siguiente reflexión, para comprender este fenómeno:

“La materia, los medios, el momento mismo, y multitud de accidentes, introducen en la fabricación de la obra una cantidad de condiciones que, no sólo tienen

---

<sup>299</sup> Maña, Jordi. *Materiales para una estética del diseño*, coor por Anna Calvera, Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.65

<sup>300</sup> Maturana, Humberto; Varela, Francisco. *El árbol del conocimiento las bases biológicas del entendimiento humano*, Lumen, Buenos Aires, 2003, p. XVII

<sup>301</sup> Neisser, Ulrich. *Procesos cognitivos y realidad. Principios e implicaciones de la psicología cognitiva*, Marova, Madrid, 1981, p.34

<sup>302</sup> Maña, Jordi. *Materiales para una estética del diseño*, coor por Anna Calvera, Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.64, cita de Aristóteles en diálogo con Anaxágoras

importancia como imprevistos en el drama de la creación (ejecución), sino que concurren a hacerla racionalmente inconcebible, pues la inscriben en el dominio donde se hace la cosa y, de pensable, pasa a ser sensible”<sup>303</sup>.

En 1927, Aby Warburg analiza un hecho que se nos revela hoy con una sensibilidad frente a las actividades manuales, sometiendo nuevamente el valor sensitivo- temporal-histórico: “Las obras de artes aplicadas tienen la desgracia de ser consideradas productos inferiores del *homo faber*, y son de este modo relegadas en los subterráneos de los museos de la historia intelectual, donde, en la mejor de las hipótesis, son presentados como creaciones de interés técnico. ¿A quién se le ocurriría, tan fácilmente, entrar en sintonía con estos trozos preciosos, considerándolos a modo de sensibles “órganos perceptivos» de la vida exterior e interior de su tiempo?”<sup>304</sup>, continua:

“No se trata de decidir si una forma de expresión artística o artesanal es más apropiada que otra, sino reconocer que todo, dependiendo cómo se asuma, forma parte de un sistema de producción simbólico complejo que sobre todo supera nuestro deseo de control, el mismo que cada cierto tiempo nos lleva a decretar la existencia de un arte bueno, justo y verdadero, versus uno profano, superficial y aparente.”<sup>305</sup>

Las manos “abren” imágenes y contextos, dejándose llevar por el material hasta prácticamente ser absorbidas por este. Ejemplo es, la obra de la artista y docente Carolina Larrea<sup>306</sup>, donde se aprecia el poder de la evocación el gesto de la manualidad, su permanencia poética. A pesar de que ellas están ausentes, cuando se está frente a su obra, existe la sensación del proceso de materialización de su trabajo, proyectándose en el espectador. En palabras de la artista, “De la mano de la práctica y la paciencia, cada trabajo creado en *Shifu* es el encuentro íntimo del arte y el oficio. El trabajo se realiza en un proceso de integración en que la mano no domina al material, sino que se deja conducir”<sup>307</sup>. Las características y propiedades de la materia proponen

---

<sup>303</sup> *Ibíd.*

<sup>304</sup> Warburg, Aby. *Aby Warburg. An intellectual biography*, London. The Warburg institute, U. of London, 1970, citado en Las artes aplicadas como una más de las bellas artes, en *Mano de Obra* por Pablo Chuminato, p.47

<sup>305</sup> Chuminato, Pablo, en *Mano de obra*, con “Las bellas artes aplicadas como una más de las bellas artes”, Edición Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2009, p.50

<sup>306</sup> <https://www.carolinalarrea.com/>

<sup>307</sup> Larrea, Carolina (2015). El papel en el Geido. Enseñanza, praxis y creación desde la mirada de oriente. p.74, Tesis doctoral, Valencia: Universitat Politècnica de València, disponible en:

la operación inversa, ser ella guía e instrumento, lo que bien se puede entender como la capacidad de permanecer en su propia voz.

Inevitablemente la técnica emerge dentro de un abanico de contextos y sobre todo desarrollo como tal. Maltese, sugiere utilizar el término “procedimiento”, hace más plausible y da mayor cualidad connotativa, indicando mejor el término y la variable del comportamiento en la confrontación de la elaboración de los trabajos de la época y sobre todo los contemporáneos<sup>308</sup>.

Así como, el universo técnico-manual que provoca comprender la totalidad y fuerza que intrínsecamente contiene el gesto de la manualidad, donde la técnica, es la operación completa de la mano, del hombre independiente que existe o no en la instrumentalización, con la intención de formar un objeto que posea un valor. Argan explica que para que el hacer humano pueda cualificarse como técnica es necesario que se dé tal intencionalidad y la implícita noción de valor, por lo que:

“Es esto lo que distingue el hacer técnico de otros modos de hacer, por ejemplo, el rito o el juego, y lo que caracteriza la figura del “homo faber”. La noción de valor implícita es la intencionalidad o finalidad del hacer técnico, se entiende generalmente como acrecentamiento de valores o de significados de cualquier dato, [...] la materia al estado natural o crudo: lo que presupone una contribución de valores, realidad y virtualidad, del dato y de la voluntad de acrecentar con la obra humana los bienes de la naturaleza.”<sup>309</sup>

Es el hombre, que intenta modificar el ambiente natural adaptándolo a la necesidad de una vida siempre más compleja. En este sentido antropológico, la técnica es determinante de todos los fenómenos, a los cuales se les llama producción<sup>310</sup>. Los contextos manuales de la exploración creativa del Povera, convergen en el sentido esencial de las prácticas del hacer artístico como un todo vital, capaz de reunir e integrar la fisicidad matérica del entorno, como un dispositivo simbólico del diario vivir.

Por lo que, el conjunto de operaciones, de procedimientos y tratamientos que se puedan

---

[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/53030/INDICE\\_TESIS%20DOCTORAL%20Ma.CAROLINA%20LARREA\\_p\\_df?sequence=2](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/53030/INDICE_TESIS%20DOCTORAL%20Ma.CAROLINA%20LARREA_p_df?sequence=2)

<sup>308</sup> Maltese, Conrado. *Le tecniche artistiche*, Mursia, Milán, edición nº 20, 2014, p.503

<sup>309</sup> Argan, Giulio Carlo, *Esempi di critica sulle tecniche artistiche*, Mario Bulzoni editore, Roma, 1967, p.103

<sup>310</sup> *Ibid.*

sistematizar de ellas, implica una reflexión, que, contenida en el gesto manual, modelan las preguntas que surgen desde ideas que son propias de una actividad que se relaciona con las formas primeras o bien aluden a contextos abstractos de sus formas. Se revela un trayecto hecho de procesos, donde precisamente emergen las preguntas que corresponden a estadios de la realidad concreta y para el Arte Povera, es razón e instancia de creación.

#### Parte I / C.3 / 4. Prácticas y procesos en el espacio artístico del Povera, la realidad del individuo y sus materiales

Incluir la realidad en la obra, es un elemento que permanece latente en las prácticas artísticas del Arte Povera mediante el contacto primero y cercano, con lo que está ocurriendo en la realidad, orientado a la búsqueda de las carencias vitales del diario vivir. Su procedimiento implica introducir territorios de experimentación creativa a través de las formas del cotidiano. Las prácticas se transforman en un elemento que pone al descubierto la ausencia vital del diario vivir, permitiendo el conocimiento de los contextos que comprometen la trama de procesos, que participan de las diversas formas del cotidiano, generan la fisionomía de la realidad directa o bien, que acusa la ausencia de signos vitales.

La percepción de la materialidad de nuestro entorno se nos presenta a través del Arte Povera, como “la disponibilidad del artista a sentir y expresar la relación que persiste en los cambios de su entorno y ambiente, en los materiales de la naturaleza o los mitos de la antigüedad, y con atención en los cambios del hombre con su cuerpo. Su expresión se establece siempre en un modo esencial, concreto y sereno”<sup>311</sup>. El proceso que instaura en las obras, combinando materiales no habituales en el terreno de las prácticas artísticas, como se ha podido apreciar se ejemplifican por ejemplo con la madera rústica, piedras, frutas y verduras. Asimismo, con elementos como el neón, estatuillas de yeso, pieles acrílicas u hojas de oro (pan de oro), los que se contraponen al formalismo intelectual del arte de vanguardia y al sofisticado y opulento mundo tecnológico<sup>312</sup>.

Se puede observar, que, en sus intervenciones espaciales e instalaciones, se verifica la latencia del problema del real, mediante la realidad y ficción, como son los espejos de Pistoletto y los objetos de gran escala en Pascali,<sup>313</sup> “su tensión realista en su desnudez lingüística, que a veces se vuelve concreta con la dialéctica real y artificial, es un

---

<sup>311</sup> Lista, Giovanni, *Arte Povera*, editore 5 continents editions, Milán, 2006, p.40

<sup>312</sup> *Ibid.*

<sup>313</sup> *Ibid.*

*continuum* de acciones”<sup>314</sup>.

La siguiente reflexión está en relación con la tectónica, propuesta por Gottfried Semper, quien describe e introduce la urgencia de la sensibilidad, la que es capaz de atender y alentar una actitud que va en busca de nuevos puntos de vista con tal de renovar, y recobrar, más allá de las figuras, iconos y prácticas, para lo que cual utiliza la metáfora del ave Fénix, como parte de la crisis de las prácticas, capaz de renacer de sus cenizas y reconstruirse:

“Los fenómenos de las decadencias de las artes y, cual ave Fénix, del misterioso nacimiento de una nueva vida artística tras el proceso de destrucción de la antigua son, para nosotros, muy significativos por cuanto nos encontramos, probablemente, en medio de una de esas crisis. Esta afirmación proviene de lo que podemos sospechar y juzgar, ya que, al estar sumidos en ella, nos falta algunos puntos de vista y cierta perspectiva”<sup>315</sup>

Para los integrantes del Povera, el punto de vista señalado por Gottfried está en el campo de acción con el individuo, que necesita reapropiarse, recuperar gestos vitales que acompañen su cotidianidad, otorgando valor a procesos que constan de elementos antropológicos, no por los objetos - cosas o utensilios -, sino por elementos que permiten reintegrar vida.

Por eso, el rechazo hacia la hegemonía americana, que envolvía y saturaba con su cultura superficial y ajena a la realidad italiana, ya sea como identidad artística y social, diferenciándose desde la actitud, desde las cenizas del Ave Fénix, expresando que “los americanos toman su realidad cotidiana por lo que es, mientras que los europeos aman llamar “mitologías cotidianas””<sup>316</sup>, dando cuenta del valor y reflejo natural de su cultura, sus raíces y conocimientos, transformando las prácticas artísticas y la vitalidad del lenguaje plástico como memoria histórica.

---

<sup>314</sup> Cicelyn, Eduardo. *L'Arte Povera è un umanismo en Arte Povera 2011*, coor Germano Celant, Electa, Milán, 2011, p.77

<sup>315</sup> Semper, Gottfried, *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección*, Edición Fundación Arquia, Barcelona, 2014, p.259

<sup>316</sup> Lucy Lippard, *Pop Art*, Thames and Hudson, London 1970, p 174 – 175; Robert Lumley, en *Arte Povera 2011*, Electa, Milán, 2011, p.57

La perspectiva de la materia del material es la constante estética, que da la posibilidad de cuestionar los gestos de los procesos, de las transformaciones, de forma extra-territorial, lo que les ha permitido construir su propio abecedario, como señala Trini en las secciones anteriores. Es la permanente realidad, como se ha mencionado durante desarrollo del presente apartado, elementos como el fuego, hielo, ácidos, plomo, tubos fluorescentes, Plexiglas; hasta la tierra que se deja modelar por aliento que emerge del cuerpo; flores, hojas y árboles. Los materiales de la realidad próxima han cautivado la atención de los Povera, “retrocediendo a la experiencia de las cosas, haciendo referencia a situaciones sensoriales y físicas, como la gravedad y el desarrollo (crecimiento), lo que el arte de los años cincuenta había olvidado y cristalizado”<sup>317</sup>. Es el aquí y ahora, que se transforma en práctica artística. Un hacer del arte que señala un límite débil y arbitrario entre ficción y cotidianidad, que implica de parte del espectador, el ejercicio físico de integrar la escena real viva, representa uno de los modos de reapropiarse de una existencia, transferida a los canales de la reproducción técnica, donde:

“El tacto, el contacto, los olores, la división de la experiencia: el arte conquista la emergencia y la urgencia del contacto, del encuentro, y reafirma con fuerza la necesidad de una esfera teórica y cultural que implica la presencia, la complicidad, el testimonio. Los ejercicios en la escena “viva”, que emerge del gesto, el exceso, el acercamiento [...]”<sup>318</sup>

Existe punto de vista que se complementa a la comprensión de la forma en como participamos de nuestra “escena viva”, pertenece a James J. Gibson, quien expone las ventajas con respecto al conocimiento tradicional, considerándolo un organismo que no se abandonada a los estímulos, “sino más bien armonizado con las propiedades de su ambiente que se encuentran objetivamente presentes, especificadas con precisión y verídicamente percibidas. El énfasis sobre la extracción de información háptica (relevante al tacto) y acústica, así como la óptica, al menos en principio.”<sup>319</sup> El foco de nuestra presencia y relación en el entorno material, se nos cuestiona integralmente

---

<sup>317</sup> Celant, Germano. *Arte Povera. Storie e protagonisti / Histories and protagonists*, Mondadori, Milán, 2011, p.29

<sup>318</sup> Alfano, Francesca. *Per-Corsi di arte contemporanea. Dall'impresionismo a oggi*, Skira, Milán, 2011, p.22

<sup>319</sup> James J. Gibson citado en *Procesos cognitivos y realidad. Principio e implicaciones de la psicología cognitiva*, Neisser, Ulric. Marova, Madrid, 1981, p.38

mediante las acciones y obras de los artistas del Povera, compromete la expresión de la realidad que absorbe y experimenta los cambios y transformaciones propias de las prácticas del mundo cotidiano, tanto las tradicionales como las contemporáneas.

Su fuerte acción creativa, hará que el curador Harald Szeeman, treinta años después transcurrida la muestra “Live in your head. When the attitudes become forms”, mantenga la definición de las prácticas del grupo de artistas Povera, señalando que:

“la aparente oposición a la forma, un alto grado de implicación personal y afectivo, el desplazamiento del centro del interés del resultado al proceso, la utilización de materiales pobres, la interacción entre trabajo y materiales, [...] lo que impacta es la gran libertad en la utilización de los materiales, así como el tener en cuenta las características físico-químicas en sus obras”<sup>320</sup>

Barilli, desde un punto de vista fenomenológico, da claves en la transformación de la significación del símbolo, para conocer cómo surge el cambio en la resignificación y construcción de significados las que se relacionan con nuestra memoria orgánica, la que va acumulando los cambios del entorno e individuo, con su capacidad de producir algo nuevo para lo que, a veces, es necesario concretar con nuevos instrumentos de trabajo, o al revés, practicar nuevas técnicas, cambio en el desarrollo de procesos, y que es justamente lo que trae una apropiación simbólica transformada. A lo que continúa preguntando:

“¿Cómo explicar una capacidad similar, si no es en base a las ventajas del almacenamiento de las nociones recibidas, permitidas en la memoria simbólica?, el hombre ha llevado de la mano, el saber acumulado de sus predecesores y cuando puede, dedica su energía a enriquecerla.”<sup>321</sup>

La escultura Povera opta por un nuevo orden, organiza un nuevo sistema impulsado desde el espacio real, con la herencia del *Spazialismo* de Fontana, ya no tan solo es el ambiente o el desarrollo de instalaciones, sino que es la relación de un reflejo

---

<sup>320</sup> H. Szeemann, Zur Ausstellung, en When attitudes become form, catálogo de la muestra, Kunsthalle, Berna, 1969; Il pensatore selvaggio, Silvana Editoriale, Milano, 2005, pp. 148-149. En Alessandra Troncone, tesis doctoral, *La mostra: strumenti critico o dispositivo creativo? La scrittura espositiva in Italia negli anni della smaterializzazione dell'oggetto artistico (1966-1973)*, curso 2011-2012, Univesidad L'Sapienza de Roma, p.351

<sup>321</sup> Barilli, Renato. *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna Univerity Press, Bologna, 2007, p.50

expresivo “[...] los elementos están ahí, ninguna pintura los soporta, los aglutina; están ahí para dialogar entre ellos, como palabras con la fuerza semántica suficiente para poder prescindir de la sintaxis.”<sup>322</sup>

Las prácticas se acompañan a menudo de procedimientos que permiten llevar a cabo los trabajos, que en caso del Arte Povera, se acompaña de una dualidad, que en palabras de Celant, expone como parte de la búsqueda y creación:

“De una parte estaba el mundo de la idea y de su “desmaterialización”, es decir el reino de la teoría pura; de la otras, el mundo de la naturaleza de la persona, con su materialización de las percepciones sensoriales y sensibles. Esta dualidad, mantenía en pie la imposibilidad de una explicación total, típica de las religiones metafísicas entre las que durante siglos se incluían la pintura y la escultura. En esta dualidad residía el fin de las búsquedas del Arte Povera, así como del *Conceptual art* y del *Body art*”<sup>323</sup>

Constituyen una práctica de reacción en el espacio, para reponer un contacto directo con los propios orígenes, con las raíces de una tradición histórica, con la naturaleza y la realidad como espacio de relaciones físicas en que se expresan los valores universales de la existencia. Se vinculan con la estética de los espacios donde realizan las exposiciones, superando su tradicional discurso y posibilidad de que las obras establezcan relaciones no solo con el espectador, sino también con otras obras y con otras concepciones que se tienen del arte, lugar de constante resignificación. Tampoco es solo el protagonismo del discurso y contexto, sino percepción y conocimiento en acción, la exposición es, en definitiva, un dispositivo perceptivo en sí mismo, produce un acto que es el hecho del aprendizaje<sup>324</sup>.

Aquí vida y forma provienen junto con la determinación de un espacio artístico identificado con una constante inquietud, que encuentra sentido en los procesos. El Arte Povera, como todo el `68 europeo, es revolucionario y trae con él, una visión radical, concibiendo “el fin del arte” como una salida del cuadro, destituyendo la objetividad de

---

<sup>322</sup> Fernández Polanco, Aurora. *Arte Povera*, Ed. Nerea, Hondarribia, 1999, p.21

<sup>323</sup> Celant, Germano. *Del Arte Povera 1985* [catálogo] Palacio de Velásquez, MNCARS, enero – abril 1985, Ministerio de cultura, Madrid, 1985, p.16, referencia Coerenza in Coerenza [catalogo], 1968

<sup>324</sup> Lumley, Robert. <http://www.domusweb.it/en/art/2010/10/31/germano-celant-the-arte-povera-period.html>, recuperado julio 2015

la obra y actuando en contra la precariedad extrema de los hechos y la experimentación<sup>325</sup>. Los artífices del Povera, exploran desde la percepción del espectador la importancia del contexto espacial, confirmando que la experiencia corporal de los objetos en el espacio siempre es parcial ya que estamos constantemente experimentando el conocimiento conceptual y las variables de la realidad<sup>326</sup>. Sus exploraciones estéticas en torno a las materias primas, como punto de partida, la génesis de cualquier material y futura forma lleva implícito una búsqueda de estilo anárquico y experimental, remodelando de esta forma, la volumetría espacial de los espacios expositivos, modificando en un importante grado la percepción por medio de la instalación.

Este hecho, como ya se ha hecho mención, fortaleció las perspectivas experimentales y el discurso estético de la realidad, enriqueciéndola con la inclusión de diversos conocimientos, disciplinas y oficios, lo que permitió abrir y vivenciar discursos y diálogos con el individuo y su entorno. Las líneas de trabajo se encuentran en la operación que se relacionan con la polivalencia del material, de los elementos, primordialmente en sus esencias, estados, reacciones, formas, técnicas e intercambio de procedimientos, convirtiéndose en una dinámica pluralista.

Los integrantes del Povera construyen un lugar de creación común, reforzando el factor de la versatilidad y su posicionamiento creativo, permitiéndoles realizar diversas funciones artísticas, por lo que, en la vorágine de los `60 se transforman en una de las prácticas más provocativas dentro de las tradiciones europeas<sup>327</sup>.

Actualmente las características de las prácticas del Arte Povera, son parte de la memoria colectiva artística, la forma del empoderamiento de su discurso, lo que nos permite apreciar, que:

---

<sup>325</sup> Cicelyn, Eduardo. *L'Arte Povera è un umanismo en Arte Povera 2011*, coor Germano Celant, Electa, Milán, 20111, p.78

<sup>326</sup> Aldrete, José Antonio. *La reconstrucción del paraíso*, Impreso en talleres Gráfica, Creatividad, Diseño S.A., D.F México, 2009, p.91

<sup>327</sup> Crow, Thomas. *El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, Madrid, 1996, p.164

“Es importante recordar que por lo que el Povera nos sigue pareciendo importante, es por su capacidad de inserción en la memoria colectiva, que ayuda a recordar el sentimiento original referente a la creación artística como acto singular y en alguno de sus casos efímero, enalteciendo la individualidad sobre el material industrial manipulado como accidente, imagen y capricho de la mente artística; en este sentido, la obra como una arbitrariedad que no sigue a la lógica para fueron creados sus materiales, potenciando su circunstancia como un acto de hermenéutica de lugar donde se instalan, evidenciando la diversidad del mundo mediante el contraste que generan con su entorno.”<sup>328</sup>

Se dejan transformar, para desarrollar formas, dependiendo de la evolución del individuo, sus necesidades naturales y sensibles, le permitan resolver acciones y operaciones técnicas, procesuales, “se dice que la obra de arte es el resultado de un procedimiento técnico, pero como arte, experimenta una conexión o una experiencia global del mundo de la vida, es un valor absoluto y como tal se ubica en el vértice de su actividad productiva, por eso no se habla de producción [...], sino de creación”<sup>329</sup>.

La práctica es reflejo de una sensibilidad que bien es significativa materialmente, pero, la realidad del medio y su fisicidad no hacen más que afectar la creación y sus procesos, llamando la atención para proponer un cuerpo de obra crítico desde lo vital. Este gesto crítico en el espacio artístico, en sus prácticas, es sin duda, poner en valor realidades que sufren las carencias de un lugar común. Es un lugar común que no presenta el gesto de retroalimentación entre sus individuos, sufriendo la pérdida de su sentido y significado. Lo materiales y sus elementos se transforman en claves que permiten la revalorización y el reaprendizaje de lo que emerge en lo que subyace en los materiales, recuperando conocimientos, costumbres y porque no, aprendizajes de la vitalidad necesaria en el día a día.

---

<sup>328</sup> Fernández Polanco, Aurora, *Arte Povera*, Nerea, Hondarribia, 1999, p.93

<sup>329</sup> Argan, Giulio Carlo. *Esempi di ciritica sulle tecniche artsitiche*, Mario Bulzoni editore, Roma, 1967, p.104

## Parte I / C.3 / 5. Intervenir la realidad del material: experiencia estética Povera

El tratamiento de los materiales y objetos en el Arte Povera, reflejan la atmósfera estética de un universo de improntas heterogéneas para experimentar, la dinámica de la recuperación de esencias vitales, revalorizando las diversas identidades de los materiales y su vínculo con el hombre. De esta manera se refleja la experiencia estética de los artífices del Povera, la que Celant describe como:

“[...] entre las cosas vivientes se descubre a sí mismo, su cuerpo, su memoria, sus gestos, todo con lo que directamente vive, así comienza a actuar con el sentido de la vida y de la naturaleza, sentido que implica según John Dewey: lo sensorial, las sensaciones, lo sensitivo, lo sensible, lo sentimental y lo sensual”<sup>330</sup>.

Como se mencionó anteriormente, Barilli, señala que el Arte Povera representa lo primordial del hombre, es la experiencia de “*estar en el mundo*, concentrarlo en una simbología elemental en clave cósmica”<sup>331</sup>, se nos revela la esencia de la experiencia sensible en sus procesos de creación, como una “realidad que está esperando que la indiquen”<sup>332</sup>.

Los Povera evocan en su presentación, la vitalidad de la materialización de nuestros espacios habitados y vividos, a los que vamos asignamos un cuerpo cognoscente, enfocado a los diferentes aspectos de la cotidianidad, que, con “la experiencia estética humana, por lo tanto, tiene la multidimensionalidad de la vida humana”<sup>333</sup>. Esto hace posible crear un terreno de intervenciones matéricas mediante las formas primeras y esenciales, nos acercan a la realidad primera, aproximando y enseñando las estructuras referenciales del conocimiento. De este modo, los Povera, se vinculan con la experiencia sensible del espectador, son trabajos que estimulan el descubrimiento estético, crítico y cultural:

---

<sup>330</sup> Zacharopoulos, Denys, cita a Germano Celant, *Arte Povera 1969*, en *Arte Povera 2011*, Electa, Milán, 2011, p.169

<sup>331</sup> Barilli, Renato, *Informale, oggetto, comportamento, vol nº2, la ricerca artistica negli anni '70*, Universale economica Feltrinelli, 1988, p.43

<sup>332</sup> Marina, José Antonio. *El vuelo de la inteligencia*, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U., Barcelona, 2015, p.29

<sup>333</sup> Maturana, Humberto. *La realidad ¿objetiva o construida? Fundamentos biológicos de la realidad*, Anthropos, Barcelona, 1995, p.59

“Al artista le toca quitar los obstáculos que pueda haber entre el público y los sucesos que describe. Al hacerlo, abstrae de la naturaleza aquellas partes que, debidamente organizadas, pueden sustituir el todo y formar una frase más limpia y robusta de lo que el lego sería capaz de lograr. Es decir: una de las principales funciones del artista es ayudar al no artista a ordenar su universo cultural.”<sup>334</sup>

En el ámbito del Arte Povera, como es posible apreciar y confirmar, los materiales se presentan como unidades plásticas y estéticas, abriéndose a la experimentación de la fisicidad del mundo de los objetos. Es así como, los objetos se nos presentan como anticuerpo del hombre estético como enfrentamiento del mundo cotidiano, lo que a veces “[...] el artista procede con una serie de tácticas de dislocamiento, [...] el dar se iguala continuamente con el tener. Este proceso de incremento no pretende totalizar la experiencia del mundo, sino afirmar una serie de experiencias donde la forma estética no quiere mostrar una verticalidad excéntrica sino hacer transparente un síntoma del acto continuo de la fluidez existencial”<sup>335</sup> y si no puede imaginar el real cotidiano, opera el plano mental del artista, imponiendo una nueva presencia estética, como un trazo a escala, de la intervención macroscópica de los niveles sensoriales y racionales del mundo<sup>336</sup>.

Dentro de la estética funcional y del desarrollo del universo objetual, Leroi-Gourhan, señala: “Es difícil sostener otra separación que la teórica entre la forma y la materia, tanto sobre el plano funcional como el figurativo, sencillamente porque las formas racionales y las formas consideradas bellas toman muchas veces las mismas formas físicas.”<sup>337</sup> Los objetos emergen en un campo de reconocimiento y asociación, que empuja a experimentar la fuerza formadora que pulsa desde la retórica del estado y propiedades del material. Es el fenómeno de la expresión de los estadios del material que afecta los procesos de formación de su conocimiento y el vínculo que se crea en el desarrollo exploratorio de sus propiedades, generando un aprendizaje desde las fuerzas que afectan su morfología y de los contextos en donde participan, observados en sus estadios morfológicos y contextuales.

---

<sup>334</sup> Hall, Edward T. *La dimensión oculta*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2003 (21ª ed), p.102

<sup>335</sup> Bonito Oliva, Achille, *Quartetto* [catálogo], Mondadori, Milán, 1984, p.7

<sup>336</sup> *Ibid.*

<sup>337</sup> Leroi-Gourhan, Andre. *El gesto y las palabras*, ediciones biblioteca universidad de Venezuela, Caracas, 1971, p.300

De esta forma se constuye una parte del gui3n mat3rico-creativo de los artistas Povera, trasformando las pr3cticas art3sticas, en terreno abierto al descubrimiento de las formas del conocer. De esta manera, propone di3logos est3ticos con el observador, organizando la realidad como una unidad integral de esencias vitales:

“Lo que sostiene es que en el mundo en que vivimos es el mundo que nosotros configuramos y no un mundo que encontramos, en otras palabras, somos sistemas cerrados y estamos determinados en nuestra estructura, lo externo solamente gatilla en nosotros algo que est3 determinado en nosotros [...] ni siquiera se puede decir que existe algo como real, ni que interpretamos la realidad. Lo que podemos decir es que el mundo en que vivimos lo configuramos en la convivencia, incluso cuando hablamos de los interno y externo”.<sup>338</sup>

Las polaridades de la historia y del presente, del simulacro y de lo real, del concreto y de lo abstracto, de lo primitivo y refinado, de la materialidad e inmaterialidad, de lo natural y artificial, la belleza y la fealdad constituyen la actitud de pensar todo en conjunto, reflejan los antecedentes de cada acci3n o producci3n implementados en el terreno del Arte Povera<sup>339</sup>. Existe el compromiso con el proceso del conocimiento y su experiencia, del desarrollo del trabajo con la materia, con sus transformaciones y causas, es un terreno que se vive con libertad y atenci3n, “conviviendo”, como se3ala anteriormente Maturana, en este caso con el d3a a d3a. As3 es como:

“Pese a las apariencias, no se trata de un conceptualismo aristot3lico que parte de los cuatro elementos construidos mediante la combinaci3n de lo caliente, lo fr3o, lo seco y lo h3medo, sino de una enso3aci3n que parte de los elementos, se amplifica no solo por medio de las cuatro sensaciones, sino de todas las sensaciones y las relaciones de sensaciones posibles: lo alto, lo bajo, lo claro, lo denso, lo pesado, lo ligero, lo vol3til, etc. A su vez la fenomenolog3a se apodera de estas im3genes y reconstruye un mundo que abarca todas las actitudes del hombre, un mundo de felicidad por el acuerdo. Detr3s de esta cosmolog3a se encuentra la gran inspiraci3n alqu3mica de un macrocosmos imagen del microcosmos, y sobre todo de un macrocosmos donde se dan las transformaciones y el trabajo humano, es decir que es recept3culo, marco, para el microcosmos del organismo humano y lo 3tiles del *homo faber*”<sup>340</sup>

Los artistas del Arte Povera se oponen a la cristalizaci3n del lenguaje, nos aproxima a

---

<sup>338</sup> Maturana Humberto. *El sentido de lo humano*, Dolmen ediciones S.A., Santiago de Chile, 1996, p. 29-30

<sup>339</sup> Celant, Germano, revista *Artedossier*, enero 2012 n3284, Giunti editore S.p.A., Florencia-Mil3n, p.7

<sup>340</sup> Durand, Gilbert. *La imaginaci3n simb3lica*, Amorrortu, Buenos aires, 1968, p.84

conocer distintas estructuras estéticas y realidades físicas de nuestro entorno, que, si bien podemos entender, como pertenencia, valor y vínculo, descubriendo el grado de cercanía con la realidad, que se dirige a la experimentación del origen de los hechos que conforman nuestro diario vivir, para lo que Mead George Herbert, señala “los significados que disfrutamos de la vida forman parte de la cotidianidad, es la actitud de la apreciación estética.”<sup>341</sup>

La percepción permanece en una constante seducción al cambio, siendo un mediador crítico de la formación de la sintaxis de la obra, “en este contexto el artista aprovecha los gestos y las cosas al mismo tiempo que las produce”<sup>342</sup>, son procesos e historia material, que mediante la equivalencia de la presentación de los elementos de la realidad seducen al espectador<sup>343</sup>, porque los artistas del Povera parecen haber aferrado su pensamiento en el instante en donde todavía está la emoción, se vuelven a la sensibilidad del observador, sin cerrarse en el sentido estético educado socialmente. Sus obras fascinan e indican directamente la exhibición del gesto creativo, o bien el modo en que el concepto se encuentra anclado a la materia, transformado en consciencia pura y sensible<sup>344</sup>.

Se percibe la confluencia de nuestras relaciones: físicas, mentales y emocionales, nuestra experimentación de los procesos de conocimiento colectivos e individuales, que pertenecen al tiempo de la transformación, desarrollo y crecimiento. Es la expresión de una realidad sumergida en una rutina aparentemente imperceptible y efímera. Maderuelo señala cómo se hace presente dicha cualidad en el Arte Povera:

“El culto a la novedad que entraña la idea de modernidad trae como consecuencia un descrédito del afán de eternidad y trascendencia que animaba a los escultores clásicos a utilizar materiales imperecederos. La idea de crear obras efímeras recorrió como un fantasma la médula matérica de la escultura hasta conseguir su punto álgido en los años setenta con el Arte Povera.”<sup>345</sup>

---

<sup>341</sup> Mead, George Herbert. *La Naturaleza de la Experiencia Estética*. Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social, [S.l.], abr. 2001. ISSN 1578-8946, p. 3-4

<sup>342</sup> Zacharopoulos, Denys. *Arte Povera 2011*, coor Germano Celant, Electa, Milán, 2011, p.171

<sup>343</sup> Lista, Giovanni, *Arte Povera*, 5 Continentes editores, Milán, 2006, p.40 Zacharopoulos, Denys. *Arte Povera 2011*, coor Germano Celant, Electa, Milán, 2011, p.171

<sup>344</sup> *Ibid*, p.40

<sup>345</sup> Maderuelo, Javier. *Caminos de la escultura contemporánea*, ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca,

De esta forma, los materiales, su figuración y tipo de corporalidad dentro de las obras, suponen instancias que percibimos como lugares sensibles y de connotaciones críticas<sup>346</sup>. Estos lugares son espacios que se vuelven medios estéticos, donde es posible potenciar la exploración y reflexión acerca de cómo nos vinculamos y participamos de sus contextos, por lo tanto, Francesco Poli apunta a que, “esto vale para muchísimos trabajos de instalación de los años sesenta, trabajos realizados en un clima directamente relacionado con el arte y la vida, en el que lo real participaba dentro del arte”<sup>347</sup>, acusando la ausencia de cercanías vitales y la importante necesidad de crearlas, ya que:

“La sensación que el hombre tiene del espacio está relacionada muy de cerca con su sensación de sí mismo, que es una íntima transacción con su medio. Puede considerarse que el hombre tiene aspectos visuales, cenestésicos, táctiles y térmicos de su propia persona que pueden ser inhibidos o favorecidos en su desarrollo por el medio.”<sup>348</sup>

Daniela Palazzoli, en la muestra *contemp-l'azione*, incluye en su guión curatorial el siguiente título: “La operación como modo de proceder para una distinción funcional de las formas”<sup>349</sup>, a donde señala que, Zorio y Anselmo expresaron externamente la energía interna de las formas respecto a su funcionamiento físico. Los estados de las cosas que se rehacen no son nunca hipótesis, son reales, con el objetivo de aumentar el índice de información de la comunicación y dotar de condiciones objetivas y relevantes, las relaciones entre los términos de las operaciones y sus resultados<sup>350</sup>.

De esta manera, asumen la forma física de la acción o bien, al revés, toma la acción de las cosas mismas<sup>351</sup> como recurso estético. Es decir, presenta la realidad de la forma tal cual es o toma la acción que produce la transformación de las cosas, de los factores y

---

2012, p.21

<sup>346</sup> Maderuelo, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960 – 1989*, Ediciones Akal, Madrid, 2008, p.121

<sup>347</sup> Poli, Francesco en *Conservar el arte contemporáneo*, AAVV. Nerea S.A., Donostia, San Sebastián, 2006, p.105

<sup>348</sup> Hall, Edward T. *La dimensión oculta*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2003 (21ª ed), p.79-80

<sup>349</sup> Palazzoli, Daniela. *Con temp-l'azione* [catálogo] recurso on-line actualmente no vigente, p. 10-11, consultado junio 2015

<sup>350</sup> *Ibid.*

<sup>351</sup> Zacharopoulos, Denys. Pier Paolo Calzolari, “Vorrei far sapere che...” en *Arte Povera 2011*, Electa, Milán, 2011, p.171

elementos que afectan lo que ocurre en la realidad. Se genera una atmósfera en el proceso de trabajo, que alude a un tiempo que recorre las formas de creación acercándonos a un estado poético propio del Arte Povera, que nos da cuenta de la amplitud de su realidad:

“El símbolo *remite* a algo, pero no se reduce a una sola cosa. En otras palabras, “el contenido imaginario de la pulsión puede interpretarse... ya sea en forma reductiva, es decir, *semióticamente* como la representación misma de la pulsión o *simbólicamente* como sentido espiritual del instintonatural”<sup>352</sup>

La experiencia es la unidad que estructura, noción profundamente desarrollada por Jhon Dewey, presente en el próximo apartado. Es en sí, un cuerpo que organiza la estructura de la información recibida, internalizándola y situándola en el terreno cognitivo y de los vínculos, generando así, un tejido de posibilidades para su aprehensión, lo que reflejara en el significado que adquiere en el individuo. Como señala Dewey, no es contemplar, sino asociar e idealmente dinamizar sociabilizando el conocimiento, sometiendo a la intersubjetividad. La experiencia de la creativa se aprecia en la teoría triárquica postulada por Sternberg, señala que “la inteligencia tiene tres partes y cada una de ellas participa activamente en la creatividad”<sup>353</sup>. Una de ellas es la *apertura a la experiencia*, señalando que:

“Este factor ha sido señalado con insistencia especialmente desde la psicología humanista, y se refiere a una disposición interna para ampliar los límites de la conciencia, que se traduce normalmente en curiosidad por el entorno y en iniciativas para explorar y conocer. Se pueden distinguir cinco tipos de apertura: en primer lugar, la apertura a la fantasía que hace referencia a la voluntad de entrar en el mundo interno y dejar que la mente deambule libremente. En segundo lugar, la apertura a la estética que hace referencia al despliegue de los sentidos y la voluntad para valorar la diversidad de tipos de expresión artística. En tercer lugar, la apertura a los sentimientos que se traduce en la comprensión y aceptación de las propias emociones. En cuarto lugar, la apertura a las acciones que se expresa en nuevas actividades. En quinto lugar, finalmente, la apertura a las ideas que implica curiosidad intelectual y disposición para examinar tanto cuestiones de carácter teórico, como ético y valórico.”<sup>354</sup>

---

<sup>352</sup> Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1968, p.72

<sup>353</sup> Sternberg y Lubart, 1997, citado en *Prontuario de la creatividad*, López Pérez, Ricardo. Bravo y Allende editores, Santiago de Chile, 1998, p.57-58

<sup>354</sup> *Ibid*, p.56

La apertura a la exploración, al descubrimiento, se da dentro de los objetos, como señala Dorfles, como una “prolongación de la constitución físico-psíquica-humana”<sup>355</sup>, y continúa señalando que, de las constantes transformaciones de sus formas, nace la urgencia por frenar esta condición y de valerse de algunos objetos de uso diario, e incluirlos en las imágenes artísticas y así frenar su transitoriedad<sup>356</sup>, incluso, más allá de esta intención y acto perecedero como gesto estético, se aprecia cómo utilizamos el lenguaje para referirnos a nuestro entorno o a todo lo que contiene el entorno.

Para este hecho se debe tener presente que “el pensamiento reflexivo es apto para hacer abstracción de la realidad en un proceso de análisis [...] de manera que unos símbolos constituyen paralelamente el mundo real; es el mundo del lenguaje, gracias al cual queda asegurada la posesión de la realidad”<sup>357</sup>, lo que es pertinente para todos los tipos de construcciones semánticas del real y que se vincula con:

“Cualquier producción humana que el hombre lleve a cabo en el mundo está mediada directamente por las cosas. Sin importar si éstas tienen un carácter natural o artificial, vivo o muerto, efímero o eterno, objetivo o subjetivo, es decir, sin importar si ellas pertenecen al orden de la naturaleza o si, por el contrario, han sido construidas por la mano transformadora del hombre para satisfacer algún deseo en particular, las cosas aparecen ante nosotros gracias a la maravillosa y a la vez compleja dotación sensitiva que poseemos los seres humanos. La simple observación, el reconocimiento o la reacción propia, privada o íntima, que podamos tener de frente a una cosa, activa una compleja red de estímulos que son los que finalmente nos posibilitan que las cosas cobren vida frente a nosotros.”<sup>358</sup>

La relación con el conocimiento se va transformando, se convierte en un trayecto experimental vivencial, se vuelve un instrumento estético para formar el conocimiento de la realidad de la cotidianidad, a lo que Maturana señala, desde la incapacidad de describirla, como un conocimiento poético de la experiencia:

“Además, mientras vivimos nuestras reflexiones sobre nuestras experiencias estéticas y distinguimos diferentes clases de ellas, nos percatamos de que hay

---

<sup>355</sup> Dorfles, Gillo. *Artificio e Natura*, Skira, Milán, 2003, p.51

<sup>356</sup> *Ibid*, p.61

<sup>357</sup> Leroi-Gourhan, Andre. *El gesto y las palabras*, ediciones biblioteca universidad de Venezuela, Caracas, 1971, p.192

<sup>358</sup> Natalia Builes Escobar, *Vida, muerte y reencarnación de los objetos*, p.40, Revista Iconofacto, ISSN 1900- 2785, ISSN-e 2390-0040, Vol. 2, Nº. 3, 2006, pp. 39-60

diferentes dimensiones en nuestras experiencias estéticas. Llamo a la manera de ver que revela las coherencias de existencia mediante la facultad de comprenderlas incluso cuando al observador no puede describirlas, la *miradapoética*.<sup>359</sup>

Es una exploración que hace referencias a procesos vitales, de crecimiento y desarrollo, propio de la vida del ser humano. El aspecto objetual y estético de las materias nos acompañan desde los orígenes del mundo, como se advierte anteriormente la presencia e investigaciones de Leroi-Gourhan, frente a la evolución del hombre y su relación con las propiedades de la materia y funciones, señala:

“La materia misma puede ser ligada a la función sin relación inmediata con la forma [...] Sucede igual con las cortezas, los cueros, las pieles, los tejidos o las materias plásticas actuales, cuyo aspecto y tacto, valorizados estéticamente, son consecuencia del vínculo entre la función y la materia utilizada. Así estética funcional, estética fisiológica y estética figurativa forman un verdadero ciclo en los productos de la industria humana que no son obras puramente figurativas. El vértice de la combinación cíclica está marcado por el de las categorías a que pertenecen los productos; más, normalmente, cada una de ellas, así sea en estado de esbozo, trae su parte a la percepción estética”<sup>360</sup>

Continúa señalando que los sentidos se ven “reflejados en una red de símbolos”<sup>361</sup> a los que se les debe conservar su sitio y basamento como vida estética.<sup>362</sup>

Surge un vínculo particular con el conocimiento sensible de las materias primas y objetos, sin olvidar como sus estadios forman y afectan la percepción, encadenando el proceso de aprehensión lo que produce nuevas relaciones, por lo tanto, conocimientos. Y es como toma forma mediante el acto de coleccionar, específicamente en los espacios de los “cuartos de maravillas” o bien “el gabinete de curiosidades”. Eran estancias donde se reunían todos los objetos de las grandes exploraciones y descubrimientos del s. XVI y XVII, donde se resguardan los tres reinos de la naturaleza, además de realizaciones humanas que se creaban en torno a cada uno de los objetos y elementos.

Los gabinetes son los precursores de los actuales museos, los que organizaban en cuatro

---

<sup>359</sup> Maturana, Humberto. *La realidad ¿objetiva o construida? Fundamentos biológicos de la realidad*, Anthropos, Barcelona, 1995, p.59

<sup>360</sup> Leroi-Gourhan, Andre. *El gesto y las palabras*, ediciones biblioteca universidad de Venezuela, Caracas, 1971, p 300-301

<sup>361</sup> *Op, cit* p. 276

<sup>362</sup> Leroi-Gourhan, Andre. *El gesto y la materia*, Altea Taurus Alfaguara S.A., Madrid, 1988, p. 277

categorías:

*“Artificialia*, objetos creados por la mano humana; *Naturalia* criaturas y objetos naturales de los tres reinos: *animalia*, *vegetalia* y *mineralia*; *Exotica*, donde se agrupaban plantas y animales exóticos; y *Scientifica*, categoría que pertenecía a los instrumentos científicos.”<sup>363</sup>

Campi señala, que, “el impulso de adquirir más cosas ordena y dispone los deseos de las personas [...] ordenar es conocer, [...] creando una ilusión de dominio sobre un espacio “conocido” dentro del aparentemente infinito universo de la materialidad.”<sup>364</sup>

La experiencia estética del Arte Povera, es sugerente, versátil. Su recorrido estético proyecta lugares abiertos a la resignificación, la presencia de los orígenes tanto de las formas como las de la formación del conocimiento, nos dejan trazos que solo hay que explorar y experimentar:

“[...] el material que labra su significación y belleza es histórico. Incluso el ingenio más creativo debe tener presentada su materia prima de las bodegas y canteras del pasado. Toda historia es interpretación del presente: esto es, nos brinda no solamente la dirección y tendencia de los eventos, las leyes y uniformidades fiables de los asuntos, sino también la irrevocabilidad el patrón de lo sucedido, patrón en el cual pueden incorporarse los objetos que, aún inciertos e insustanciales, esperamos obtener.”<sup>365</sup>

Maturana nos deja una invitación estética, la cual es enlazar los procesos de creación a la vida: “La creación del deseo de vivir de nuevo, como un rasgo natural de nuestra biosfera, la facilidad de un humano multidimensional viviendo en una vida cotidiana de experiencias estéticas.”<sup>366</sup> Es lo multidimensional y plural que proyectan los procedimientos del Povera, aludiendo al universo de realidades propias del ser humano, la experiencia capaz de volver a asociar para resignificar desde los

---

<sup>363</sup> Campi, Isabel. *El surtido de objetos: del museo al supermercado*, p 17. El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección, Ajuntament de Barcelona, Institut de cultura, Disseny Hub Barcelona, Museu de les arts decoative, associació per a l'estudi del moble, 2009 (B- 13169-2009)

<sup>364</sup> *Ibid*, p.17

<sup>365</sup> Mead, George Herbert. *La Naturaleza de la Experiencia Estética*. Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social, [S.I.], abr. 2001. ISSN 1578-8946, p. 3-4

<sup>366</sup> Maturana, Humberto. *La realidad ¿objetiva o construida? Fundamentos biológicos de la realidad*, Anthropos, Barcelona, 1995, p. 62-63

estadios primeros de la materia o bien, en el proceso de búsqueda hacia esos primeros estados. Por lo tanto, construye su voz, con la impresión de sus estadios o bien toma los factores que afectan su transformación. Es la experiencia que anima el sentido, significado y aprendizaje del entorno a través de los materiales.

## Parte I / C.3 / 6. Construyendo la voz del material

La apertura de las prácticas artísticas de los sesenta implica una auténtica invasión dentro del real. Como se ha podido apreciar durante el presente apartado, los textos y contextos de la época describen y documentan, cómo la experiencia artística se vuelve una construcción sustancial de los modos y de las posibilidades de situar el material en el espacio real, lo que hace posible, junto a la sensibilidad estética, experimentar la voz del material. Su voz y sus voces.

Es la voz formal de sus orígenes, sus raíces, que se vuelve espejo del individuo, que se construye con el proceso de la experiencia de la reapropiación de significados mediante signos estéticos de la versatilidad y vitalidad del material como fenómeno que afecta la comprensión y conocimiento de su entorno. La voz se aprehende de un aprendizaje estético. Es la experiencia estética que afecta la voz del material, la cual se puede “escuchar” por medio de la experiencia sensible.

Situar el material en el espacio real significaba disponer del lugar para atribuirles una posición a cada trabajo, puntos de locación, lo que significaba proyectar entre el suelo, muros y techo, con las acciones: lanzar, estirar, enrollar, desenrollar, suspender, distender, desplegar, invertir, apilar, sobre poner, entre otros<sup>367</sup>, proyectando cualidades y características que connotan el desarrollo de los primeros gestos e improntas del hombre en relación con la materia. La locación de cada material establece un punto espacial, el cual, además de trazar su posición, y orientación, produce la experiencia estética que se percibe desde la noción del espacio. Por lo que la voz, no solo es el material, sino que es la relación que establece con el espacio, con la volumetría espacial, factor que también afecta la experiencia estética del material.

Los materiales van adquiriendo la corporalidad de las necesidades, creencias, imaginación, magia, percepción y deseos, lo que “para el artista la materia es, en el

---

<sup>367</sup> Dish, Maddalena. *Arte Contemporanea le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, coor. Francesco Poli, Electa, Milán, 2003, p.146

fondo, el soporte de una idea o, si se prefiere, de una emoción [...]”<sup>368</sup>, asimismo, “En toda obra se unen un deseo, una idea, una acción y una materia”<sup>369</sup> es un medio que le da visualidad y fisicidad a la voz.

Emoción e idea, construyen una relación dialéctica, donde es posible que la voz de los materiales asuma un valor poético, del yo sensible de los artífices del Povera en la vida cotidiana, con un sugerente e interesante matiz romántico en vínculo con los materiales<sup>370</sup>, por lo tanto:

“La materia expresa y el artista escucha con avidez. Todo habla: el agua, el fuego, la tierra, el aire, los materiales, que ayudan al hombre a sobrevivir, los fardos, el heno, la estopa, el carbón, así también como los modernos la electricidad, el neón, los materiales organizan la obra [...]”<sup>371</sup>

Sus propiedades experimentan una suerte de analogía de las transformaciones sociales, a lo que la materia es voz de la realidad y de cómo la vivimos:

“Del mismo modo que la energía física organiza las transformaciones que tienen lugar en el interior de la obra, el artista Povera de aquellos años siente bullir otra energía a la que tiene que dar salida, quiero decir forma. Esta energía (¿potencial?) es la que generan otras masas, las denominamos fuerzas sociales, el mundo en transformación. Por ello la insistencia en ligarse al contexto e interiorizarlo dialécticamente”<sup>372</sup>

Es creatividad que pulsa desde la crisis y dilemas del hombre, de su desarrollo y evolución, siendo la mente del individuo “capaz de percibir un gran número de cosas, y lo es en la misma proporción en que su cuerpo es capaz de recibir un gran número de impresiones”<sup>373</sup>. Como se ha señalado, en el Arte Povera se experimenta el conocimiento e inclusión de los reinos: vegetal, animal y mineral, dentro de la dinámica de las tipologías de lo orgánico e inorgánico, natural y artificial.

---

<sup>368</sup> Parsi, Vittorio Emanuele. *Genio e materia*, Vita e Pensiero, Milán, 2000, p.134

<sup>369</sup> Valéry, Paul. *Piezas sobre arte*. Visor (La balsa de la medusa), Madrid, 1999, p.89

<sup>370</sup> Heiser, Jörg, *Il confine evanescente. Arte en Italia 1960-2010*, coor. Gabriele Guercio, Anna Mattiolo, libros del MAXXI, Modadori Electa, S.p.A, Milán, p.127

<sup>371</sup> Fernandez Polanco, Aurora. *Arte Povera*, Nerea Hondarribia, 1999, p.27

<sup>372</sup> *Ibíd*, p.28

<sup>373</sup> Damasio, Antonio. *En busca de Spinoza; neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Critica, Barcelona, 2007, p. 201

El Arte Povera contrasta “con el mundo tecnologizado circundante, busca añadir una expresión poética con los medios más simples. Retorna a los materiales simples, revelando lecturas y procesos derivados del poder de la imaginación, constituyen una exploración del rol del artista en una sociedad industrializada”<sup>374</sup>. De otra forma, Dorfles, señala que “gran parte del arte figurativo, de la pintura y de la escultura de todos los tiempos se había derivado de la naturaleza. Cuanto más trataba de ser una fiel reproducción de la naturaleza, más se apartaba de ella y se convertía en abstracta, simbólica y alejada de todo realismo.”<sup>375</sup> Pero es “precisamente a través de este mecanismo duplicador, aunque en definitiva sea creador *ex-novo* (no *ex-nihilo*), es como podemos considerar al arte como originado siempre desde una matriz natural, primitiva e indispensable.”<sup>376</sup>

El espacio real es afectado por otro tipo de realidad. La realidad del tejido de la imaginación, sensación, en correspondencia a la acción y reacción de los materiales Poveras, operando y significando con su actividad física que le corresponden a su realidad natural, original. Como ha se ha señalado en las secciones de este apartado, los materiales industriales y orgánicos, como, por ejemplo: la resina sintética, polietileno, fibra de vidrio, plástico, tubos de neón, tejidos, goma, tierra, piedra, cera y sustancias químicas<sup>377</sup>, empujan a procedimientos elementales e informales, que valorizan sus cualidades intrínsecas, como: flexibilidad, elasticidad, fluidez, mutabilidad, maleabilidad, calor y reacción<sup>378</sup>.

La reflexión de línea poética en Bachelard, se encuentran las formas sustanciales de la materia e imaginación, “la vida se designa en ellas por su vivacidad. Esos impulsos lingüísticos que salen de la línea ordinaria del lenguaje pragmático son miniaturas del impulso vital”<sup>379</sup>, voces visuales, donde las materias configuran las imágenes:

---

<sup>374</sup> Cullinan, Nicholas. La riscostruzione della natura: gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte Povera en *Arte Povera 2011*, Electa, Milán, 2011, p.XXX

<sup>375</sup> Dorfles, Gillo. *Naturaleza y antinaturaleza*, en *Arte y Naturaleza*, Huesca: Arte y Naturaleza, actas del I curso, 4-8 sep, 1995, Edita Diputación de Huesca, Impresión ediciones La Val de Onsera, Huesca, p. 74

<sup>376</sup> *Ibid*, p.74

<sup>377</sup> Dish, Maddalena. *Arte Contemporanea le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, coor. Francesco Poli, Electa, Milán, 2003, p.146

<sup>378</sup> *Ibid*, p.146

<sup>379</sup> Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, Fondo de cultura económico, Buenos Aires, 2000, p.15

“Los sentidos no se limitan a darle sentido a la vida mediante actos sutiles o violentos de claridad: desagarran la realidad en tajadas vibrantes y las reacomodan en un nuevo complejo significativo. Toman nuestras contingentes. Sacan la generalidad de un caso único. Negocian hasta establecer una versión razonable y, para ello, hacen toda clase de pequeñas y delicadas transacciones. La vida lo baña todo como una cascada radiante. Los sentidos transmiten unidades de información al cerebro como piezas microscópicas de un gran rompecabezas.”<sup>380</sup>

La poética de Bachelard genera eco en los materiales Povera. Para los artífices del Arte Povera, son un vehículo de expresión de significados, emociones y sensaciones<sup>381</sup>, por lo que la historia del objeto simbólico precede al verdadero objeto útil, como el lenguaje poético precede a la prosa “el cambio de valores de signos puros”<sup>382</sup>, donde la manualidad es un medio, como se ha expuesto con anterioridad, y una práctica que se nos presenta, en el Povera, como una virtud social y cultural. Explora y descubre cualidades en común unión a la voz de la materia, por lo que:

“Ciertamente, la mano del hombre ha deseado desde siempre capturar lo imponderable, palpar el alma de las materias, entrar en esa intimidad con los elementos primordiales de la physis —la tierra, el aire, el agua, el fuego—, que sólo revelan sus secretas propiedades cuando se los manipula, cuando se trabaja estos cuatro proto-elementos a fondo. Aquí, en el seno mismo de esta manipulación material, germina y se desarrolla la imaginación material del animal humano, ese poder de explorar y de hacer explotar “lo posible”, lo “irreal” en el seno mismo de lo real; de entrar en el cuerpo y en el alma de los “bellos sólidos y las bellas materias [...] las propiedades significantes, los mundos expresivos que tales materias llevan secretamente guardados en su vientre.”<sup>383</sup>

De modo que la expresión y la formación de sus voces, va adquiriendo en el proceso, fases objetivas y subjetivas, “Las emociones se representan en el teatro del cuerpo. Los sentimientos se representan en el teatro de la mente”<sup>384</sup>.

En el terreno Povera, los materiales emergen con cualidades y propiedades desde su

---

<sup>380</sup> Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños, ensayos sobre la imaginación de la materia*, Fondo de cultura económica, D.F México, 2011, p. 26

<sup>381</sup> Pistoletto, Miguelangelo, *Pistoletto 1968*, p. 15, en *Zero to infinity. Arte Povera 1964-1972*, [catálogo] coor. Richard flood, Francis Morris, Tate Enterprises Ltd, Londres, 2004, p.79

<sup>382</sup> Volli, Ugo. *La scienza dell'arte: nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici*, G. Mazzotta, Milán, 1972, p.203

<sup>383</sup> Rodríguez, Nel. *Las manos del pintor y las bellas materias*, p.413. Investigaciones fenomenológicas: Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología, ISSN 1137-2400, Nº 2, 2010 (Ejemplar dedicado a: Serie Monográfica), pp. 411-426

<sup>384</sup> Spinoza, *The Ethics*, parte III; Dover, Nueva York, 1955, en *En busca de Spinoza; neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Damasio, Antonio, Critica, Barcelona, 2007, p.32

naturaleza original, y desde espacios (escenarios) cotidianos orientados al desarrollo estético de las formas del procedimiento y una construcción creativa de la realidad. El material al entrar en contacto con el ambiente vive y actúan con otros elementos como es la luz, el aire, la fuerza de gravedad<sup>385</sup>, participa considerablemente con el factor de duración, en sentido efímero, por sus procesos y mutabilidad, proponiendo una experiencia más que una descripción. Así es como los materiales participan del espacio real, lo que significa actuar en un espacio experiencial, donde se relacionan como fenómeno empírico, es decir contacto sensorial, experimentación directa. Las ideas están contenidas en el material emergen con la experiencia mental y sensorial<sup>386</sup>.

Pistoletto señala que los materiales son elegidos para cada trabajo según la necesidad perceptiva, y que un objeto, independiente si está constituido por materiales ideas y materiales complejos, puede tener un significado primario, como un objeto simple, respondiendo a una necesidad primaria, evocando un mundo en sí mismo, “La conciencia dispone de dos maneras de representar el mundo. Una *directa*, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra, *indirecta*, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en “carne y hueso” a la sensibilidad [...]”<sup>387</sup> como una totalidad unificada<sup>388</sup>.

Para Penone la pátina del bronce es, “[...] similar al vegetal y varía según el clima del lugar a donde se encuentre. La fusión es una técnica que nace en un momento en que la naturaleza era considerada animada y creo contiene todavía parte de los valores legados a esta visión del mundo”<sup>389</sup>. Sigue las diversas fases del proceso y se produce la “la sensación de asistir a una acción misteriosa y creadora que revela su profundo conexión con los rituales alquímicos”<sup>390</sup>. Paolini infiere en el término “nervio óptico cultural”<sup>391</sup>, ya que en el plano objetivo en el cual el opera, atribuye, esa objetividad del

---

<sup>385</sup> Dish, Maddalena. *Arte Contemporanea le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, coor. Franceso Poli, Electa, Milán, 2003, p.146

<sup>386</sup> *Ibid.*

<sup>387</sup> Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos aires, 1968, p.9

<sup>388</sup> *Zero to infinity. Arte Povera 1964-1972*, [catálogo] coor. Richard flood, Francis Morris, Tate Enterprises Ltd, Londres, 2004, p.79

<sup>389</sup> Penone, Giuseppe. *Il giardino delle sculture fluide*, Allemandi y C., Turin, 2007, p.76. Entrevista de Ida Gianelli y Germano Celant.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p.72

<sup>391</sup> Bonito Oliva, Achille, *Enciclopedia delle Parole d'artista*, Skira editoriale, Milán, 2008, p.53

ver, solo a los conocimientos y formación que se tiene según el contexto.

El Arte Povera no es una poética basada sobre la imagen, entendiéndola desde los iconos de la historia de la pintura. En este caso, las imágenes son forjadas en la materia, nacen de ella, para la obra del artista que elige los materiales, pero que a veces se hace guiar por ella, de sus morfologías autónomas. Aparecen índices, señales que están en continuidad con sus referentes, como una huella respecto al animal por su cazador sobre todo aparecen símbolos<sup>392</sup>.

En Zorio, parece que el pensamiento se fugara hacia sus manos, con simples registros de un gesto elemental: aplastar, verte, torcer, o bien de un proceso químico en desarrollo: equilibrio precario, variaciones cromáticas de material en función de las variaciones de la humedad del aire circundante, evaporación de agua salada,<sup>393</sup> “ahora si por “pura poesía” se entiende la imaginación de la materia, el potencial de subversión en la “voluntad de las cosas” [...], entonces veo en el *ethos*<sup>394</sup> del Arte Povera, un potencial regenerador y constructivo”<sup>395</sup>. El diálogo y el intercambio con la experiencia estética están en relación directa y recíproca con el autor, espectador y objeto. No están divididas, ni separadas, ni en una relación de alteridad, desde el momento en que las obras son instrumento el artista y el espectador se encuentran en el mismo plano de la realidad, con un mínimo de experiencia de consciencia o autoconsciencia<sup>396</sup>.

Para algunos artistas Povera la construcción de relaciones es una cuestión esencialmente física y empírica. Para otros psicológica, mental y metafísica. Las instalaciones se ponen en relación con ellos en modo fenomenológico incluyendo una acción o una situación de energía, en dialogo ontológico. Por otro lado, se propone, a través de los materiales, una forma abierta vinculada al potencial de las ideas que se van formalizando libremente desde el inicio con el espectador, comprometido no solo como sujeto o actor sintiente, sino que también como ser e individuo histórico. La relación con

---

<sup>392</sup> Verzotti, Giorgio. *Arte Povera. Energia e metamorfosi dei materiali*, [catálogo] Silvana editore S.I., Milán, 2009.FASI, Mart. p.26

<sup>393</sup> David, Catherine n Gilberto Zorio en Galleria Civica d'arte contemporanea Turin, coor Danilo Eccher, oberto Ferrán, Hopefulmonster, Turín, 1998, p. 201-202

<sup>394</sup> Palabra griega que significa costumbre y conducta

<sup>395</sup> AA.VV. *Ergo materia, Arte Povera*, en el MUAC, David Miranda, Ediciones Universidad Autónoma de México, Ciudad de México DF, 2010, p.28

<sup>396</sup> Dish, Maddalena. *Arte Contemporanea le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, coor. Franceso Poli, Electa, Milán, 2003, p.147

el mundo y la vida vuelven a cero, para deletrear la experimentación<sup>397</sup> del contacto psicofísico con las cosas, como:

“Observar a Marisa Merz realizar sus cabezas, plasmar la cera con delicadas movimientos y caricias de las manos, fue una experiencia fascinante. Creo que me hizo comprender el microcosmo de su arte y el significado de su trabajo, tejido, en malla con hilo de cobre. La magia de un singular y fino hilo, los movimientos simples y calmos de los palillos, la concentración y lentitud. Pero lo que es sumamente importante es la idea, y la realidad, del singular hilo que puede dar vida a formas mutables de ilimitada variedad. En teoría este hilo es infinito, si solo la vida le permite. Así el arte se encuentra con la vida.”<sup>398</sup>

Como se mencionó anteriormente, la artista y docente Carolina Larrea, desarrolla un proceso de trabajo manual, el cual se transforma en componente vital de su obra, la que manifiesta un gran poder evocador y poético. Característica que se revela a través de la experiencia durante el proceso de la elaboración del papel japonés describiéndolo como “un ejercicio regular que nos adentró en una práctica del arte como forma de caminar y percibir la vida. Así pasamos a desprendernos de la construcción intelectual de nuestro ego y de volver a contactarnos con la naturaleza de los materiales y nuestra propia naturaleza”<sup>399</sup>, donde emergen sugerentes estadios de la materialización de la fibra en papel, con un prisma vital, tal como es señalado, como una forma de caminar y percibir la vida, que es precisamente lugar donde habitan los vínculos con la voz del material.

En la condición de proceso se construyen las voces que dan forma al significado de los trabajos, es el hallazgo del pulso de las acciones, de las voces que se recuperan en los espacios y amplían la experiencia de las prácticas artística y estéticas, asumen un nuevo significado en el tiempo como escenas, como el teatro,<sup>400</sup> que de tanto en tanto los gestos convertidos en diálogos entre el artista y el espectador lo activan y validan. La

---

<sup>397</sup> *Ibid*, p.147

<sup>398</sup> Rudi Fuchs. *Marisa Merz*, [catálogo] exposición en Villa delle Rose, Bolonia, del 21 junio al 5 julio a cura de Galleria d'arte Moderna Giovanni, Pier; Eccher Danilo, Hopefulmonster editore, Turín, 1998, p.38

<sup>399</sup> Larrea, Carolina (2015). El papel en el Geido. Enseñanza, praxis y creación desde la mirada de oriente. p.30, Tesis doctoral, Valencia: Universitat Politècnica de València, [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/53030/INDICE\\_TESIS%20DOCTORAL%20Ma.CAROLINA%20LARREA.pdf?sequence=2](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/53030/INDICE_TESIS%20DOCTORAL%20Ma.CAROLINA%20LARREA.pdf?sequence=2)

<sup>400</sup> Dish, Maddalena, *Op. cit*, p.147

voz se construye afectada por la experiencia estética, pero esta experiencia se encuentra relacionada al proceso, al desarrollo de la vida. Por lo tanto, contiene claves que aproximan al individuo a su mundo, a su propia realidad, donde le asignará voces, significado a la percepción de su entorno.

De este modo se ha podido profundizar y confirmar a través de los referentes y literatura de cada una de las secciones expuestas en el presente apartado *La materia de los materiales: el Arte Povera, experimentación de los procesos vitales* claves, que, circunscriben el campo de su investigación. Por lo tanto, cotidianidad y realidad, versatilidad y vitalidad del material, construcción de la práctica artística, contexto histórico del Arte Povera y su herencia artística; como también la exploración de las materias primas, desarrollo de la experimentación sus procesos, el gesto de la manualidad, junto con el espacio de las prácticas artísticas y la construcción de la voz, se transforman en material para la propuesta didáctica que se expone en el siguiente apartado.

La propuesta didáctica, se vincula a cuatro referentes educativos, de los cuales se exponen las claves más representativas de sus reflexiones e investigaciones. El pensamiento de John Dewey, Edgar Morin, Paulo Freire y María Angélica Oliva son inspiración para trazar la perspectiva didáctica del Arte Povera, revelándose una afinidad en el concepto de la condición humana y desarrollo de procesos vitales.

**PARTE II**

**PROPUESTA DE MATERIAL DIDÁCTICO EN LA LÍNEA DEL  
ARTE POVERA**

### **Referentes educativos y artísticos para propuesta didáctica**

“La idea es recorrer todo el teclado y conocer la serie total de los aspectos de lo real, intentando introducir en ello sonidos y resonancias de una certeza de lo mutable que adquiere peso histórico. [...] para apoderarse de él continuamente como dependiente de las cosas y de los hechos” Germano Celant, 1984

“El arte ya no es una naturaleza virgen, aparece como una forma del saber y del investigar, ambas cosas condicionadas por la ideología y por la práctica” Germano Celant, 1984

La experiencia artística del Arte Povera es una fuente creativa vinculada a la experimentación de diversos tipos de materiales y elementos que integran y forman el entorno cotidiano, los que se transforman en las bases para el diseño de una propuesta didáctica, la que se encuentra relacionada con las prácticas de creación y producción de obra realizadas durante la investigación, establecidas como casos de estudio.

Para el desarrollo de la propuesta didáctica inspirada en los procesos creativos del arte Povera la experimentación de los materiales, elementos y sus procedimientos, son de interés las investigaciones y reflexiones de John Dewey, Edgar Morin, Paulo Freire y María Angélica Oliva dentro del contexto educativo, quienes inspirados en sus diversas experiencias tanto en el espacio educativo, político y social aportan dispositivos críticos y claves para pensar en el rol, contexto y desarrollo de la educación.

Se advierte en el caso de Dewey, por medio de la toma de conciencia de la noción de ser vivo del individuo y su readaptación continúa, resultando ser un reflejo de la vida del conocimiento; en el caso de Morin su propuesta a través de la noción de pensamiento complejo, el tejido que se construye con la retroalimentación y la diversidad de los saberes que existen en las áreas científicas y humanistas. Para Freire el valor que emana

de la curiosidad, lo que permite descubrir una acción participante del contexto vivido y transformar su ambiente; y, por último, en Oliva son los gestos que participan para la construcción de una Política de la Reparación, en la cual se plantean distintos dispositivos críticos para pensar, trazar y descubrir los factores y elementos que impiden el desarrollo adecuado de las acciones humanas, reflejado en la imagen y concepto del espiral, e iconografía de la metáfora del caracol.

## Parte II/ C. 1/ 1. Experiencia creativa del Arte Povera

La educación se encuentra en la dimensión de la experiencia del crecimiento y desarrollo del ser vivo, del individuo. Es espacio que acoge y se construye en términos sociales y culturales, lugar donde la individualidad de las necesidades y deberes se unen, en y para, la construcción de prácticas y conocimientos en comunidad.

En la presente investigación se desarrolla una propuesta didáctica a partir de la experiencia creativa del Arte Povera, basada en la experimentación de material, sus elementos y procedimientos, que inspiran a la exploración, búsqueda y recuperación de orígenes, vinculados a las experiencias entre hombre y materia, constituyendo el desarrollo de experiencias, prácticas y conocimientos del hombre en el espacio vivido.

El Arte Povera, contiene intrínsecamente problemas de las formas estéticas del arte convencional y contemporáneo, los que se relacionan críticamente con el individuo y su entorno integrado a lo real. Utiliza elementos que permiten vincular contextos y experiencias, que conectan con los lugares y prácticas originales de los materiales. Esta reflexión se focaliza en el crecimiento y autorrenovación de la educación artística en el contexto de la educación superior en Bellas Artes.

El material didáctico es reflejo del desarrollo de la experimentación de los materiales y elementos perteneciente a diferentes contextos de la realidad y su cotidianidad, redescubriendo el valor de las voces de la experiencia de los procesos vitales ya sean estos adquiridos a través de las propiedades del material o bien mediante su historia e identidad enlazados a la condición humana, a la *vita activa*. En palabras de Hannah Arendt se entiende la noción de *vita activa* mediante “[...] tres actividades fundamentales: labor, trabajo y acción. Son fundamentales porque cada una corresponde a una de las condiciones básicas bajo las que se ha dado al hombre la vida en la tierra.”<sup>401</sup> Así es como por labor, actividad que corresponde al cuerpo biológico, comprende que “la condición humana de la labor es la vida misma”<sup>402</sup>. El Trabajo es la

---

<sup>401</sup> Arendt, Hannah. *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 2009, p.21

<sup>402</sup> *Ibid.*

actividad que se vincula a lo no natural de la exigencia del hombre,<sup>403</sup> equivale a lo artificial en el mundo de las cosas, a lo que “la condición humana del trabajo es la mundanidad”<sup>404</sup> y por último, la acción, actividad, donde no existe la mediación del hombre con las cosas y materias<sup>405</sup>, condición humana de la pluralidad, es decir “es la condición de la acción humana debido a que todos somos lo mismo es decir, humanos, y por tanto nadie es igual a cualquier otro que haya vivido, viva o vivirá.”<sup>405</sup> El planteamiento de Arendt, sobre la condición humana, es un prisma revelador de los estadios que experimenta el ser humano, los cuales dependen en totalidad de sus capacidades y más aún, de los estadios en que se encuentra para experimentar finalmente cada actividad y adquirir experiencia y conocimiento mediante la *vita activa*.

Como señala durante el desarrollo de la presente investigación, el movimiento Arte Povera produce una convergencia de experiencias matéricas vinculadas a la noción de la cotidianidad y su realidad, las que revelan aspectos, como señala Arendt de la acción humana, las que son vinculantes con los cuatros referentes nombrados anteriormente: John Dewey, Edgar Morin, Paulo Freire y María Angélica Oliva.

Cada uno explora distintos tipos de fuentes y autores que abrigan sus propósitos, experiencias, en cuyos testimonios se revela el compromiso potenciando la sensibilidad frente a sus contextos como fuentes del saber. Los ámbitos socioculturales de cada investigador han afectado su motivación e inspiración, generando claves críticas que ayudan a repensar la acción didáctica, la vocación y por supuesto la pertinencia de la trama de los saberes frente al desarrollo y crecimiento de los individuos, su sociedad y la experiencia multicultural.

Se contemplan las prácticas artísticas como un lugar común, concepto al cual, los cuatro investigadores y referentes acuden continuamente, participando del lugar de la educación, como parte de vínculos sociales, donde la existencia de la alteridad potencia la creatividad. Sus tesis incluyen diversidad de espacios teóricos, donde sus

---

<sup>403</sup> *Ibid.*

<sup>404</sup> *Ibid.*

<sup>405</sup> *Ibid*, p.21

pensamientos e ideas, abordan temas en el límite de la tradición del contexto de la educación, abarcando dimensiones conceptuales y prácticas vinculadas a una sensibilidad por la educación, hacia el individuo y su sociedad, enriqueciendo con sus perspectivas, las prácticas educativas, lugar que es resignificado continuamente.

Por lo tanto, la perspectiva didáctica que establece la presente investigación, puede acuñar su lenguaje artístico, con la materialidad de la cotidianidad, el desarrollo de conocimientos y comprensión del entorno, en sentido de pertenencia, experiencia y vivencia, para desarrollar las claves, señaladas anteriormente, en Dewey con el desarrollo del ambiente y vida del conocimiento, en el caso de Morin el tejido de los vínculos del pensamiento, con Paulo Freire que inspira a transformar la realidad y María Angélica Oliva propone la ruta creativa en espiral con la metáfora iconográfica del caracol.

A continuación, se expone el interés que existe en las claves de sus pensamientos. Claves que son herramientas para entender el espíritu de la educación, la que contiene principalmente al ser humano en su conciencia de desarrollo y en el conocimiento de sus elementos vitales.

## Parte II / C1 / 2. John Dewey: desarrollo del ambiente, vida del conocimiento

“La educación es, pues, un proceso de vida y no una preparación para la vida ulterior” John Dewey, 1997

“El progreso no está en la sucesión de estudios, sino en el desarrollo de nuevas actitudes y nuevos intereses respecto a la experiencia” John Dewey, 1997

John Dewey (Estados Unidos, 1859-1952), investiga el contexto educativo desde su formación como filósofo, la cual complementó con estudios en pedagogía y psicología, lo que le permitió desarrollar una línea crítica de pensamiento en los límites de la práctica y teoría del conocimiento y aprendizaje. Se focaliza en la urgencia de la readaptación de las prácticas educativas en el espacio-temporal de la enseñanza y sus actividades, para lo cual es necesario retomar los aspectos del origen de la transmisión de hábitos, costumbres y conocimientos, construyendo los fundamentos de lo que se conocerá como el pensamiento educativo moderno.

Estas ideas, se aprecian y pertenecen a sus obras, “Democracia y educación” (1916) y “Mi credo pedagógico” (1937), que profundizan y se centran en el individuo, como toma de conciencia de ser vivo, con un pensamiento que emerge de una perspectiva natural y orgánica, señalando que “la continuidad de la vida significa una readaptación continua del ambiente a las necesidades de los organismos vivos”<sup>406</sup>, observación que motiva el inicio de su estudio para la presente investigación.

El valor de su visión educativa resulta integral y experiencial, ha devenido en una obra clásica en la tradición occidental, y que, debido a esta condición, se transforma en un valor sustancial, ya que se debe a una toma de conciencia y conocimiento en la renovación de las realidades, su evolución, su forma de permanencia en el tiempo y de los niveles de complejidad que toman las formas de vida, a lo que Dewey señala:

---

<sup>406</sup> Dewey, John. *Democracia y educación*, Ediciones Morata, Madrid, 1998, p.14

“La verdadera naturaleza de la vida consiste en luchar por continuar siendo. Puesto que esta continuación sólo puede asegurarse por renovaciones constantes, la vida es un proceso de autorrenovación. Lo que la nutrición y la reproducción son a la vida fisiológica, la educación a la vida social. Esta educación consiste primordialmente en la transmisión mediante la comunicación.”<sup>407</sup>

La perspectiva que construye Dewey de la realidad que afecta y que existe en la educación, le permite generar instrumentos críticos para evaluar y mejorar el planteamiento de cómo y a dónde ponemos en práctica la transmisión de las ideas contenidas en los conocimientos, los factores externos e internos que rodean a los seres vivos y que afectan a la comunicación y al ambiente.

Es posible la dialéctica entre expresión artística, descubrimiento y autorrenovación, con el propósito de generar un espacio de expresión para construir los fundamentos creativos para artistas en formación, permitiéndoles explorar un terreno de trabajo y producción, con el fin de organizar un sistema de trabajo personal y experimental. Se revelan, dentro de sus intereses y capacidades, el uso y tratamiento de los diversos materiales presentes en el medio cotidiano, para comprender que el vínculo de su experiencia creativa, está asociada y “es la suma de condiciones que intervienen en la ejecución de la actividad característica de un ser vivo”<sup>408</sup>, y que la experiencia de las actividades se comparte entre todos sus miembros<sup>409</sup>, como unidad de aprendizaje de la perspectiva y comprensión de individuo, sociedad y su condición socio-cultural.

Es relevante, exponer la necesidad de la sistematización de la transmisión para hacer consciencia perpetua de la renovación y adaptación de este proceso de transmisión, que establece niveles de relaciones entre los individuos, señalando que “la sociedad no sólo continúa existiendo *por* la transmisión y en la comunicación, sino que puede decirse muy bien que existe *en* la transmisión y en la comunicación”<sup>410</sup>, lo que significa plantearse, qué y cuál es el sentido, y el fin del contenido que se comunica.

---

<sup>407</sup> *Ibíd*, p.19-20

<sup>408</sup> *Ibíd*, p.30

<sup>409</sup> *Ibíd*, p.31

<sup>410</sup> *Ibíd*, p.15

Con lo cual, se aprecia el procedimiento para conocer lo que constituye la cotidianidad, de sus formas más simples a las más complejas mediante tres gestos “levantar, elevar y edificar”<sup>411</sup> las palabras de los conocimientos acumulados de la experiencia del diario vivir, comprometen la exploración del lenguaje como práctica de la participación directa para reconocerlas, validar el interés común y para su proceso de transferencia.

De esta manera emerge el lugar común, donde se produce el proceso de asimilación, energía que aglutina el almacenamiento de información y transferencia de los “hábitos de pensar, hacer y sentir de los más viejos a los más jóvenes”<sup>412</sup>, es la vida comunitaria donde se da valor a la estimulación de la creación de posibilidades, para mejorar la situación de las acciones pasivas y activas, superar destrezas en comunidad y adaptándose a la naturaleza de la experiencia que aprenden de ellas, por lo que:

“Sólo se alcanza la dirección social de las disposiciones dedicándose a una actividad conjunta, en la cual el uso que hace una persona del material y de los instrumentos se refiere conscientemente al uso que están haciendo otras personas de sus capacidades y recursos.”<sup>413</sup>

Es de interés dicha reflexión, ya que invita a conocer la naturaleza de la formación y de los conocimientos que se adquieren, en la forma en que heredamos y en la organización de las energías que el hombre que dispone para su aprendizaje y su proceso de autorrenovación, explicando que la educación “es una regulación del proceso de llegar a participar en la conciencia social; y la adaptación de la actividad individual sobre la base de esta conciencia social es el único método seguro de reconstrucción social.”<sup>414</sup>

Así es, como se aproxima al centro del problema, Dewey se focaliza en el sentido humano de la educación y en la experiencia, la que se transforma en una virtud cuando se organiza en base al orden - procedimiento y etapas -, y guía del

---

<sup>411</sup> *Ibíd*, p.21

<sup>412</sup> *Ibíd*.

<sup>413</sup> *Ibíd*, p.44

<sup>414</sup> Dewey, John. *Mi credo pedagógico* en Teoría de la educación y sociedad, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1977, p.7 (art n°5)

crecimiento, para profundizar en las formas de vida del corazón de la educación y donde la comunicación se comprende como: “proceso a compartir la experiencia hasta que esta se convierta en una posesión en común”<sup>415</sup>. Para profundizar en el hecho de la experiencia y del conocimiento, señala:

“[...] La experiencia, en este sentido, es experiencia de cosas que pasan, de acontecimientos. Y el pensamiento es él mismo acción, el acto de experimentar, de poner a prueba. Mediante este acto que es conocimiento tanto que práctica con éxito, nuestra experiencia se enriquece. El conocimiento no es entonces pura contemplación, sino relación. Se trata, efectivamente, de recobrar la *continuidad* entre la experiencia y la naturaleza, de manera que la experiencia suponga el único procedimiento válido para controlar la naturaleza a la vez que ésta alimenta el desarrollo de la experiencia. Para Dewey, la experiencia pertenece a la naturaleza, puesto que lo conocido a través de ella es la naturaleza. Punto de partida (por plantear problemas) y de llegada (por permitir verificar las soluciones) la experiencia es la piedra de toque que le permite a Dewey reestablecer la conexión entre hacer y pensar, entre hechos e ideas, entre ciencia y moral. Tal proceso relacional entre los polos de esta serie de dualidades es lo que para Dewey significa una reconstrucción filosófica y lo que confiere significado al término “pragmatismo”. Un significado, como vemos, que poco tiene que ver con su asimilación en el habla cotidiana a la idea de “utilitarismo”<sup>416</sup>

Investigar el valor de los intereses y costumbres que originan el lugar común, espacio democrático, formado por y con el desarrollo del ser vivo, donde la condición del lenguaje es parte de la construcción de la expresión, van dando cuenta de la profundidad de su sentido al ampliar y perfeccionar la experiencia para la conexión y transferencia de los recursos adquiridos. Los hábitos, sus destrezas, intereses y conocimientos, renuevan y resignifica la teoría de las prácticas y el estado de su progreso. La necesidad de que las competencias se reúnan en un sentir y pensar que nace del interés o predisposición de cada individuo.

Señalando el origen etimológico de la palabra educación, que nace como “un proceso de dirigir o encauzar”<sup>417</sup>, es donde justamente los gestos vitales deben permanecer y conservarse como recurso para el aprendizaje, donde “las actividades llamadas

---

<sup>415</sup> *Ibíd*, p.19

<sup>416</sup> Dewey, John. *Mi credo pedagógico* (texto bilingüe). León. Editado por el secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1997 texto de José Beltrán Llavador, p.17

<sup>417</sup> Dewey, John. *Mi credo pedagógico* en Teoría de la educación y sociedad, *Op. cit*, p.21

expresivas o constructivas han de ser el centro de correlación”<sup>418</sup>. Aprender a conectarlos entre sí, para que la relación del conocimiento adquiera autonomía, aprehendiendo lo descubierto de la experiencia de vida. Son los ciclos vitales que se llevan al espacio de educación y es lo que hace que la vida tenga un tipo de fluidez y cada vez se mejoren y perfeccionen los conocimientos de las materias, adjudicándose la importancia e identificación con el medio, “La educación es así un proceso de estimulación, de nutrición y de cultivo”<sup>419</sup>, en la formación de condiciones para la permanencia de actividades, empleadas para una empresa en común,<sup>420</sup> estimulando la dirección del crecimiento con la participación directa y actividad conjunta. Dewey aclara con un ejemplo:

“Utiliza la luz, el aire, la humedad y las materias del suelo. Decir que las utiliza es decir que las convierte en medios para su propia conservación. En tanto que crece, la energía que gasta en aprovechar el ambiente es más que compensada por la que obtiene: así crece. Interpretando la palabra "control" en este sentido, puede decirse que un ser vivo es aquél que domina y controla para su propia actividad continuada las energías.”<sup>421</sup>

Así, se asume que el medio ambiente “es la suma de condiciones que intervienen en la ejecución de la actividad característica de un ser vivo”<sup>422</sup>, forma parte de la estructura de una comunidad que corresponde a un ambiente social donde la experiencia de las actividades se comparte entre todos sus miembros<sup>423</sup>.

El ambiente se transforma en un medio para educar, y se regula como factor directivo, es decir – retomando su definición etimológica - dirige y encauza, la organización de la estructura de propósitos e interés, facilitando la “participación en la actividad asociada, el individuo se apropia del propósito que la motiva, se familiariza con sus métodos y materias, adquiere las destrezas necesarias y se satura de su espíritu emocional”<sup>424</sup> Se suma un factor importante, sus tendencias activas como continuidad

---

<sup>418</sup> Dewey, John. *Democracia y educación*, Ediciones Morata, Madrid, 1998, p.21

<sup>419</sup> *Ibíd*, p.21

<sup>420</sup> *Ibíd*, p.23

<sup>421</sup> *Ibíd*, p.13

<sup>422</sup> *Ibíd*, p.30

<sup>423</sup> *Ibíd*, p.31

<sup>424</sup> *Ibíd*.

del lugar y disposición para la acción, es decir la conducta, el modo de actuar, su pensar y sentir para expresar y adquirir ideas, su carácter.

De esta manera se enfatiza en la función principal de la educación, coordinar la dirección, llevar un control y saber guiar<sup>425</sup>, conducir el sentido y equilibrar los modos de educación: espontáneos, sistemáticos, incidentales e intencionales<sup>426</sup>, idealmente la continuidad de una sucesión de actos, una dirección a un plan continuo de actos, ayudando y regulando las energías involucradas, con lo que “el enfoque y el orden son así, los dos aspectos de la dirección, el uno espacial, el otro temporal”.<sup>427</sup> Se destaca en el desarrollo de este terreno de la formación de hábitos lo que sería el proceso de adaptación, de las conexiones que se crean, entendiendo que:

“La interacción con las cosas puede formar hábitos de ajuste externo. Pero sólo conduce a la actividad que tiene un sentido y una intención consciente cuando se usan las cosas para producir un resultado. Y el único modo como una persona puede modificar el espíritu de otra es utilizando las condiciones físicas, naturales o artificiales, para evocar en ella alguna actividad en respuesta.”<sup>428</sup>

Dewey incorpora al crecimiento la idea de plasticidad, lo que permite la adaptabilidad específica para una enseñanza y de esa manera reforzar el aprendizaje de la experiencia, potenciando la “capacidad para conservar y transportar de la experiencia anterior factores que modifican las actividades subsiguientes”<sup>429</sup>, lo que refleja una capacidad para adquirir hábitos o bien, desarrollar disposiciones definitivas<sup>431</sup> para el control sobre los órganos de acción, los medios, ejerciendo cambios en el ambiente y sus posibles ajustes para optimizar las actividades y prácticas del individuo, sus preferencias, y su óptima adaptación. Potenciando los estímulos, el pensamiento en relación con las capacidades activas y a los hechos naturales. Crecer con los demás, es un propósito humano, compromete un “proceso de preparación y de llegar a estar dispuesto”,<sup>430</sup> por lo que:

---

<sup>425</sup> *Ibíd*, p.32

<sup>426</sup> *Ibíd*, p.19

<sup>427</sup> *Ibíd*, p.40

<sup>428</sup> *Ibíd*.

<sup>429</sup> *Ibíd*, p.50

<sup>430</sup> *Ibíd*, p.56

“Prepararle para la vida ulterior significa prepararle de suerte que tenga el pleno y rápido uso de todas sus capacidades; que sus ojos, oídos y manos puedan ser instrumentos prontos al mandato, que su juicio pueda ser capaz de aprehender las condiciones en las que ha de trabajar, y que sus fuerzas de ejecución sean preparadas para actuar económica y eficientemente. Es imposible alcanzar esta especie de adecuación si no es teniendo constantemente en cuenta las capacidades, gustos e intereses propios del individuo, es decir, si no se traduce la educación continuamente en términos psicológicos.”<sup>431</sup>

De esta forma, es necesario profundizar, como se mencionó anteriormente, en la crítica y el juicio, que supone buscar el sentido de las actividades, planificarlas, evaluar sus condiciones, que sean compartidas, con tal de ajustar las acciones activas para enriquecer el valor del conocimiento contenido en el pensamiento. Proyectar su continuidad e insistir en el valor intrínseco del proceso de la experiencia y su eficacia social. De otro modo, un fin implica una actividad ordenada, en la cual el orden consiste en la progresiva terminación de un proceso<sup>432</sup>, una “[...] actividad ordenada, en la cual el orden consiste en la progresiva terminación de un proceso”<sup>433</sup>.

Se aprecia nuevamente que organizar las condiciones y actividades, para Dewey significa la experiencia de la esfera vital en la educación “aprender por la experiencia es establecer una conexión hacia atrás y hacia adelante entre lo que nosotros hacemos a las cosas y lo que gozamos o sufrimos de las cosas, como consecuencia”<sup>434</sup>, combinando elementos activos y pasivos, para aproximar las actividades a la habituación, para que se vuelva un ensayo, y averiguar, mediante la experimentación con el mundo<sup>435</sup> o bien, el hecho de conectar con el mundo, el descubrimiento de como fluyen y se crea la conexión de las cosas, la absorción de los conocimientos que se van suman a otros y a lo que conduce.

La necesidad de la reflexión de la experiencia, que contiene las condiciones anteriores, pero que, se orientan al discernimiento de las relaciones “entre lo que tratamos de hacer

---

<sup>431</sup> Dewey, John. *Mi credo pedagógico* en Teoría de la educación y sociedad, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1977, p.1 (art nº1)

<sup>432</sup> Dewey, John. *Democracia y educación. Op, cit*, p.93

<sup>433</sup> *Ibid.*

<sup>434</sup> *Ibid.* p.125

<sup>435</sup> *Ibid.*

y lo que ocurre como consecuencia<sup>436</sup>, existen conexiones, las cuales no podemos ver cómo están vinculadas.<sup>437</sup> Es decir “no vemos los detalles de la conexión; faltan los lazos de unión”,<sup>438</sup> el análisis que hay entre la actividad y la consecuencia. El pensar se convierte en una experiencia deliberada para descubrir “los lazos conectivos en las formas de las relaciones”<sup>439</sup>, es la búsqueda de significados.

La experiencia de la conexión lleva implícita los estudios prácticos e intelectuales, ambos generan contextos de hacer y conocer. Los hábitos, en su correlación de actividades encaminados hacia un resultado, validan que “los resultados de la labor de los sentidos, conservados en la memoria y la imaginación y aplicados a la habilidad dada por el hábito, constituían la experiencia”<sup>440</sup>, tal que, pensar, reflexionar y explorar establecen relación, conexión, con las experiencia práctica lo que “significa que los órganos corporales, particularmente los sentidos, han tenido un contacto repetido con las cosas y que el resultado de estos contactos se ha conservado y consolidado hasta que se ha asegurado la capacidad de la previsión y la práctica”<sup>441</sup>, reforzando la observación sensible de las conexiones que se da de la práctica e intelecto, la experiencia estética en sus ambientes.

Dewey aporta con una propuesta visionaria, integral y social sin descartar el rol individual. Analiza puntos de mira, sus condiciones, para planificar el bienestar activo comunitario, su permanencia. Este bienestar, es conocimiento. Se profundiza, si bien en factores propios de la educación y formación clásica, para comprender esta dimensión, Dewey señala:

“Cuando se dice que la educación es desarrollo, todo depende de cómo se conciba éste. Nuestra conclusión precisa es que la vida es desarrollo y que el desarrollo, el crecimiento, es vida. Traducido a sus equivalentes educativos, esto significa: 1) que el proceso educativo no tiene un fin más allá de sí mismo; él es su propio fin; 2) que el proceso educativo es un proceso de reorganización, reconstrucción y transformación continuas”<sup>442</sup>

---

<sup>436</sup> *Ibíd.*, p.128

<sup>437</sup> *Ibíd.*

<sup>438</sup> *Ibíd.*

<sup>439</sup> *Ibíd.* p.133

<sup>440</sup> *Ibíd.* p.223

<sup>441</sup> *Ibíd.* p.224

<sup>442</sup> *Ibíd.* p.53

Con esta equivalencia, invita a reflexionar sobre un terreno orgánico donde se procura el crecimiento de la experiencia activa y directa de los saberes y que bien, condense, relacione y conecte desde su concepción primera, las raíces del conocimiento, por medio de la transmisión artística, para expandir las tradiciones y costumbres del saber, y también del hacer, en el tiempo del ambiente, su contexto.

Para lo que descubrir el sentido de la experiencia de vida, vincular sus ciclos vitales al espacio de educación, mejora y perfecciona los conocimientos de las materias, adjudicándose la importancia e identificación con el medio, donde se puede observar que, la práctica artística del Arte Povera se transforma en “espacio social matérico”. Para esto, es necesario reforzar, como bien señala Dewey, la función principal de la educación, coordinar la dirección, llevar un control y saber guiar<sup>443</sup>, conducir el sentido y equilibrar los modos de educación: espontáneos, sistemáticos, incidentales e intencionales<sup>444</sup>, con el propósito, que los artistas en formación desarrollen procesos de creación y producción con especial atención a las transformaciones que se producen en el entorno del día a día.

---

<sup>443</sup> *Ibid.* p.32

<sup>444</sup> *Ibid.* p.19

## Parte II / C1 / 3. Edgar Morin: trama, contextos y vínculos del pensamiento

“Conocer el hombre no es recortarlo del universo sino ubicarlo en él” Edgar Morin, 1999

"En la educación se trata de transformar la información en conocimiento, de transformar el conocimiento en sapiencia [...]"  
Edgar Morin, 1999

Edgar Morin (Francia, 1921), es uno de los grandes pensadores del siglo XX y XXI, que ha focalizado su pensamiento en la doble naturaleza del ser humano: biológica y cultural, desde donde impulsa desafíos culturales, sociológicos y cívicos, para construir los principios del saber, fundando la reforma del pensamiento en el espacio educativo<sup>445</sup>. Fue integrante del centro nacional de investigación científica en la década de los cincuenta y en los sesenta emprende una serie de viajes a Latinoamérica, enfocando su investigación en el estudio del desarrollo del sujeto humano. En la era de la biotecnología, la teoría de sistemas y de información, comienza el desarrollo de su propuesta epistemológica del pensamiento complejo.<sup>446</sup>

Morin nos presenta en sus obras “La cabeza bien puesta. Repensar la reforma, reformar el pensamiento” y “Los siete saberes, necesarios para la educación del futuro”, publicadas en 1999, la dinámica del pensamiento complejo, la ruptura y disociación de las disciplinas humanistas y científicas, en donde expone los principios del saber y la propuesta de la reforma del pensamiento educativo.

La complejidad se transforma en una dinámica, de interés para la investigación presente, ya que envuelve, dentro de un sentido orgánico, nuestra cotidianidad, transformándose en una presencia relevante, la que se va autorregenerando a lo largo de nuestra existencia, condición y característica esencial en la transformación y organización del pensamiento. La herramienta de la complejidad permite acceder en la comprensión de la dinámica creativa del Povera, a través del valor del contexto y vínculos del

---

<sup>445</sup> <http://www.edgarmorin.org/>, recuperado agosto 2016

<sup>446</sup> *Ibid.* recuperado de la misma fuente

pensamiento. Permite apreciar en su práctica artística, cómo se conectan las ideas a los materiales, o bien, cómo la estética de las ideas se adapta y se corporalizan en las formas de los materiales, reflejando conexiones del lenguaje artístico con otras áreas del conocimiento.

Es así, como en “La cabeza bien puesta. Repensar la reforma, reformar el pensamiento” nos plantea un recorrido por las razones y formas de la complejidad, transformándose en una óptica que nos permite explorar y ““aprehender” lo que está tejido junto”<sup>447</sup>, completando el espacio etimológico de complejidad, de origen latino, concepto que proviene de *complectere*, cuya raíz *plectere* significa trenzar, enlazar<sup>448</sup>.

Con la disociación de las disciplinas humanista y científica, plantea el problema que se vincula a la reforma del pensamiento en la educación y el espacio cotidiano del individuo y su comunidad. Resulta imprescindible la comprensión de la contextualización de los saberes, donde cada componente de las diferentes áreas constituye un todo, donde es necesaria la organización, relación, contextualización de la información<sup>449</sup> y pertenencia de los conocimientos.

De esta manera los tipos de enlace que se crean con la realidad adquieren sentido, función y utilidad con los distintos saberes de las disciplinas y la condición humana, es un campo del saber, que debe estar presente en el desarrollo y progreso de las diversas áreas del conocimiento.

Morin plantea tres desafíos concentrados en distintas áreas: cívica, cultural y social las que permiten abordar y conjugar los campos del conocimiento de la cosmología, ciencias de la tierra y ecología. Asimismo, la relación hombre, especie y sociedad.

Es urgente reconsiderar el área humanista y el terreno de la biología en las investigaciones, debido a la concepción que implica la dinámica del vínculo que se

---

<sup>447</sup> Morin, Edgar. *La cabeza bien puesta, Repensar la reforma, reformar el pensamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1999, p.14

<sup>448</sup> Cátedra itinerante, UNESCO, Edgar Morin, recuperado agosto 2016

<sup>449</sup> Morin, Edgar. *Op, cit*, p.16

genera entre las partes y el todo. Es el conocimiento integrador de la diversidad, la que formaliza grupos de sistemas bajo esta condición que resulta vital.

En “La cabeza bien puesta. Repensar la reforma, reformar el pensamiento”, se refiere a los conceptos de educación y enseñanza de la siguiente manera:

“la "educación" es una palabra fuerte: "Puesta en práctica de los medios necesarios para asegurar la formación y el desarrollo de un ser humano; esos mismos medios" (Robert). El término "formación", con sus connotaciones de moldeado y de conformación, tiene el defecto de ignorar que la misión de la didáctica es incentivar la autodidáctica al despertar, provocar, favorecer la autonomía del pensamiento. La “enseñanza”, arte o acción de transmitir a un alumno conocimientos de manera que los comprenda y los asimile, tiene un conocimiento más restrictivo, porque es solo cognitivo.”<sup>450</sup>

Para Morin la educación es un instrumento que permite la transformación para lograr la formación hacia el pensamiento vinculante, es decir, utilizando el significado etimológico de complejidad, la cual se reflexiona a través de la idea de tejido, se pueden observar características de los procesos cognitivos, sus dinámicas interdependientes, interactivas e interretroactivas, emergiendo el problema multidimensional del conocimiento en la formación de ser humano, a lo que, si se pone atención, y como explica Durkheim - a quien Morin cita - señalando que, “[...] el objeto de la educación no es darle al alumno cada vez mayor cantidad de conocimientos sino constituir en él un estado interior y profundo, una especie de polaridad del alma que lo oriente en un sentido definido no sólo durante la infancia, sino para la vida.”<sup>451</sup> La educación debe entregar herramientas que contengan las ideas de los procesos de un desarrollo integral, lo que supone que contiene nociones vinculantes y pertinentes en y entre las disciplinas impartidas. Debe haber una especial atención de mantener viva la construcción de la noción de tejido, se transforma en metáfora, la cual procura sostener la noción de complejidad, la cual cumple un rol crítico, no por su dificultad, si no que contiene en sí misma los recursos para poder continuar desarrollándose de manera vinculante.

---

<sup>450</sup> *Ibid.* p.10

<sup>451</sup> Durkheim, Emile. *L'évolution pédagogique en France*, PUF, 1890, p. 38, citado en Morin, Edgar. *La cabeza bien puesta, Repensar la reforma, reformar el pensamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1999, p.49

Por lo tanto, se potencia el punto de vista emergente, multidimensional, resaltando el problema que constituye la naturaleza de su objeto de conocimiento, al cual Morin atribuye a la parcelación, separación, compartimentación y falta de inclusión de los conocimientos interdependientes, orientándose hacia la especialización del conocimiento lo que resulta ser “una forma particular de abstracción”<sup>452</sup> de las disciplinas, generando cuerpos aislados y encerrados en sí mismos, acumulando saberes con ausencia de solidaridad entre las disciplinas. Aislarlos, no permite vincular y menos desarrollar una aptitud general que permita plantear y analizar problemas, menos destrezas y habilidades. Se comparte este error en el silencio de la verdad de las cosas, la que se concentra en la ceguera de sus causas y de la acción que resulta entre la lógica, racionalidad y subjetividad, a lo que:

“La verdadera racionalidad conoce los límites de la lógica, del determinismo, del mecanismo; sabe que la mente humana no podría ser omnisciente, que la realidad comporta misterio; ella negocia con lo ir-racionalizado, lo oscuro, lo irracionalizable; no sólo es crítica sino autocrítica. Se reconoce la verdadera racionalidad por la capacidad de reconocer sus insuficiencias.”<sup>453</sup>

Es necesaria la dialógica, en donde las partes que se relacionan son opuestas y al mismo tiempo afines<sup>454</sup>, dentro de una relación en la formación del conocimiento y el proceso de aprendizaje, a lo que “[...] significa indicar que aprender a vivir necesita no sólo de conocimientos sino de la transformación, en el propio estado mental, del conocimiento adquirido en sapiencia y la incorporación de esta sapiencia a la vida”<sup>455</sup>. Morin resalta y focaliza la atención en las conexiones de los distintos campos del saber y su vínculo con la condición humana, factores relevantes para la naturaleza de la presente investigación.

Así es como la información cumple un rol fundamental, “es una materia prima, que el

---

<sup>452</sup> Morin, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, editado por la UNESCO, 1999, p. 7-8

<sup>453</sup> *Ibíd*, p.19

<sup>454</sup> *La dialogique est chez Edgar Morin, non pas le concept-solution, mais un des mots-phare qui aident à penser la complexité du réel*

<sup>455</sup> Morin, Edgar. *La cabeza bien puesta, Repensar la reforma, reformar el pensamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1999, p.41

conocimiento debe dominar e integrar”<sup>456</sup> explorado por el pensamiento, porque “las ideas han tomado forma, consistencia, realidad a partir de los símbolos y de los pensamientos de nuestras inteligencias”<sup>457</sup>, donde el aporte de la percepción de las ciencias humanas es sustancial y acerca a un sentido integral al conocimiento vital de la condición humana y a sus principios claves de sus relaciones, para orientar su sentido y necesidad.

Por lo tanto, dirigir nuestra observación al enlace que se crea con las distintas destrezas de las áreas del conocimiento, en el qué y cómo se vinculan, permite distinguir los componentes y organizar esquemas cognitivos donde la información permanezca activa y forme parte de los vínculos, generando un sentido en su organización para no producir “[...] saberes acumulados, apilados [...]”<sup>458</sup>, sino que organizar los conocimientos, para hacerlos circular por las operaciones de unión y separación, de análisis y síntesis. Lo que ha sucedido es que se le ha otorgado importancia desmedida a la separación y al análisis, dañando la unión y síntesis.<sup>459</sup>

La importancia del vínculo, del enlace, del conocimiento científico y de las ciencias humanas es fundamental, para no continuar parcelando y aislando conocimientos, para aprehender los objetos en su contexto, respetar su naturaleza, lo que permite reflexionar observando de lo singular a lo particular y viceversa. No tiene como objeto de estudio un territorio, sino que, un sistema complejo, donde “la aptitud para contextualizar y totalizar los saberes se convierte en un imperativo de la educación”.<sup>460</sup>

El pensamiento totalizador o también ecologizante, es decir la relación de los seres vivos y el medio, transforma en potencia la idea de diversidad. Los sistemas que circulan y operan dentro de una unidad, abren camino hacia el reconocimiento de “la unidad dentro de lo diverso, lo diverso dentro de la unidad”<sup>460</sup>, y conduciendo a la noción de un contexto planetario y a la ciencia de la noología, formando parte del nuevo espíritu

---

<sup>456</sup> *Ibid*, p.18

<sup>457</sup> Morin, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, *Op. cit*, p.11

<sup>458</sup> Morin, Edgar. *La cabeza bien puesta, Repensar la reforma, reformar el pensamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1999, p.23

<sup>459</sup> *Ibid*, p.14

<sup>460</sup> *Ibid*.

científico. Para comprenderlo, Morin explica lo siguiente:

“La Tierra se produjo y organizó dependiendo del Sol; se constituyó como un complejo biofísico a partir del momento en que se desarrolló su biosfera. De la Tierra, efectivamente, surgió la vida, y en el surgimiento multiforme de la vida pluricelular surgió la animalidad y, luego, el desarrollo más reciente de una rama del mundo animal se convirtió en humano. Sometimos a la naturaleza vegetal y animal, pensamos convertirnos en señores y amos de la Tierra, incluso a conquistadores del cosmos. Pero dependemos de manera vital de la biosfera terrestre -como empezamos a entender y tenemos que reconocer nuestra identidad terrícola, muy física y muy biológica.”<sup>461</sup>

Esta explicación y descripción, da forma a una imagen del prisma global, totalizador y complejo, alejándose de la reducción y disyunción. Tanto el conocimiento científico como el humanista, como ya se sabe tienen conocimientos compartimentados, pero los principios de las relaciones de reciprocidad permiten la interacción de múltiples disciplinas que se asocian y trabajan en conjunto<sup>462</sup>, reformulando la relación cuantitativa y cualitativa, y su figuración en los propósitos y resultados. Es una nueva cultura científica y el hombre no puede estar separado de ella, donde “[...] emerge y se distingue de ella por medio de la cultura, el pensamiento, la conciencia.”<sup>463</sup> Es un capital, que surge de la autogeneración desde el cosmos físico y en la esfera viviente, es así como también se integra que, “la hominización desemboca en un nuevo comienzo. El homínido se humaniza. Desde allí, el concepto de hombre tiene un doble principio: un principio biofísico y uno sico-sociocultural, ambos principios se remiten el uno al otro”<sup>464</sup>, de aquí la formación y desarrollo del *HomoComplexus*<sup>465</sup>.

Retomando la propuesta, la óptica de la complejidad y su potencial en la aptitud reflexiva en diálogo con el pensamiento filosófico, en el análisis de los principios que organizan el pensamiento y el planteamiento del objeto de los problemas en el plano de la existencia humana, refuerzan la reconstrucción de la necesidad del conocimiento afecta por el devenir. Al estudiar la dinámica caos/orden de la formación del planeta

---

<sup>461</sup> *Ibíd*, p.40

<sup>462</sup> *Ibíd*, p.30

<sup>463</sup> *Ibíd*, p.42

<sup>464</sup> Morin, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, editado por la UNESCO, 1999, p.25

<sup>465</sup> Morin, Edgar. *La cabeza bien puesta, Repensar la reforma, reformar el pensamiento. Op, cit*, p.30

Tierra, de alguna manera despierta y refleja la conciencia y espíritu humano, además de la incertidumbre de saber que la regeneración, transformación y autoproducción son esencias pertenecientes al devenir y que la idea de incertidumbre se nos presenta desde este punto y no tan solo de la relación de la razón, lógica y subjetividad, sino que, existe un óptica física-biológica hacia la verdad del conocimiento, como proceso epistemológico para el descubrimiento de la verdad del objeto de estudio.

El conocimiento, le otorga al ser humano, sentido de pertenencia. Se siente parte del mundo, y es con él, reconociendo su vida subjetiva, la que lo impulsa a descubrir la verdad, mejor dicho, un nuevo prisma o punto de mira de los acontecimientos y hechos que lo rodean, y afectan, formando parte de la comprensión humana y su autoobservación.

De esta forma se revalora el lenguaje, la poesía, literatura, cine y al propio hecho del descubrimiento de la vida, la claridad de su vida<sup>466</sup>, lo que permite precisamente vincular cada disciplina, al espacio de la educación que se impulsa con la reforma del pensamiento hacia un contexto globalizador. El aporte de la cultura científica, de las ciencias humanas y de la cultura de la humanidad entrelazan sus partes y sus axiomas para dar origen a nuevos cuestionamientos y paradigmas “[...] debemos derribar las barreras tradicionales entre las disciplinas y concebir la manera de volver a unir lo que hasta ahora ha estado separado”<sup>467</sup>.

La reciprocidad de la diversidad de disciplinas, su medio, su contexto, su información y comunicación, resulta imperante en pos del beneficio de la “inteligencia general, la aptitud para plantear problemas, la posibilidad de vincular conocimientos”<sup>468</sup>, retomando que, el espíritu de la cultura científica se integra al potencial de la cultura de las humanidades, ayudando en parte a “[...] meditar sobre el saber e integrarlo en la vida propia para ver con mayor claridad la conducta y el conocimiento de uno mismo”<sup>469</sup>. De otra forma, es un aprendizaje poético, metafórico, de la existencia, haciendo

---

<sup>466</sup> *Ibíd*, p.50

<sup>467</sup> Morin, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, editado por la UNESCO, 1999, s/nº pp, Introducción

<sup>468</sup> Morin, Edgar. *La cabeza bien puesta, Repensar la reforma, reformar el pensamiento Op. cit.* p.35

<sup>469</sup> *Ibíd*, p.35

comprender lo que no se puede simplemente observar en la vida cotidiana<sup>470</sup>.

La mayor de las complejidades se encuentra en la historia. Los acontecimientos que afectan el desarrollo, avance, crecimiento y progreso de la condición humana, física-biológica-antropológica, están concentradas en la disciplina de la historia. Las plataformas económicas, sociales, políticas, técnicas se analizan como factores dominantes y contrastantes. A lo que la potencia de interrogación y reflexión de la filosofía construyen el prisma, carente, en la complejidad de la especialización de las disciplinas.

Existen tres caminos propuestos por Morin, como parte del trayecto de los principios que integran la reformación del pensamiento e impulsan el cuestionamiento y lo multidimensional de los conocimientos, son: la ecología, la estrategia y la apuesta. Lo que significa que, con la ecología, el ser humano es parte integrante del medio, con la estrategia se trazan guiones y probabilidades de las variantes propias de lo que conlleva plantear, unir, separar, analizar y sintetizar la información, de los conocimientos incorporando factores imprevisibles - serendipia - de valor, los cuales hay que saber enlazar y religar al contexto de estudio.

Por último, el postulado matemático de Blaise Pascal, (Francia 1623-1662), formula que “[...] el conocimiento de las partes depende del conocimiento del Todo como conocimiento del Todo depende del conocimiento de las partes”<sup>471</sup>, lo que encierra la dialógica de “causa y causante” y que el conocimiento unilineal y unidireccional, se vuelve circundante y recursivo, lo que permite recorrer y reconocer el contexto, observar los enlaces de manera global y local, dilucidando el vínculo natural e insensible que relaciona las cosas más alejadas y las más diferentes.

Los principios son complementarios e interdependientes, que van desde lo sistémico y organizativo, lo “holográfico”, el bucle retroactivo o bien retroalimentación, el bucle recursivo, el de autonomía/dependencia, el dialógico, el de reintroducción, es decir, del

---

<sup>470</sup> *Ibid*, p.52

<sup>471</sup> *Ibid*, p.91-92

que conoce en todo conocimiento.

Es por eso, que el propósito de la reforma y de los principios de la reciprocidad de las disciplinas entendidas a través de lo pluridisciplinario, transversal, multidimensional, transnacional y global, explican que la reducción y disyunción, que ya no regulan ni dominan en totalidad las operaciones del pensamiento, comprende la concepción de lo complejo como contexto, tejido - descrito anteriormente -, como redes y enlaces multidisciplinares y orgánicos que renuevan los conocimientos en la educación primaria, media y superior, en esta última donde se conserva, memoriza, ritualiza una herencia cultural de saberes, ideas y valores<sup>472</sup>, del estado nación, de la comunidad y sociedad, de la comunidad destino e identidad mitológica, donde las destrezas y competencias se forman a partir de las redes de lo las costumbres, tradiciones y hábitos, que perduran físicamente o bien, entendida como herencia familiar, social y nación – patria-, su cultura.

Se puede establecer, finalmente, una equivalencia con la reflexión en torno a los vínculos del individuo con el espacio que habita, problemática que el Arte Povera, logra hacer prevalecer en el tiempo, para observarla hoy en día, como un problema contingente en el arte: cómo nos relacionamos y referimos matéricamente a nuestra experiencia en el medio en que vivimos, la contextualización de sus saberes, transformación y autorregeneración, que es concebida y apreciada orgánicamente dentro de la cotidianidad y afectada por la noción de complejidad. Ambas son instrumento para la constitución de un pensamiento vinculante, sea en el ámbito de la educación como en el proceso de producción y creación artística, trazando la realidad mediante la abstracción de los saberes que la constituyen.

Para el conocimiento científico como el humanista, insistir en los principios de las relaciones de reciprocidad, es una intención que profundiza en la perspectiva didáctica del Arte Povera, sobre los conocimientos que se extraen de los materiales y objetos, incursionando poéticamente en sus propiedades y cualidades.

---

<sup>472</sup> *Ibid*, p.11

Se traduce en una fuente de conocimientos directa y activa, revelándose al mismo tiempo, una realidad técnica que permite indagar y descubrir un camino de inspiración sensorial y conceptual. Los materiales son y serán recursos que materializarán el entorno, cubriendo necesidades diversas. Por lo tanto, la idea del material, en términos físicos en el arte, se constituye mediante dos condiciones: técnica y expresiva.

La información es abundante y su naturaleza es diversa, lo que inspira a construir un prisma global, totalizador y complejo, y retomando cita anterior: “las ideas han tomado forma, consistencia, realidad a partir de los símbolos y de los pensamientos de nuestras inteligencias”<sup>473</sup>. No es más que la vuelta, por la recuperación y reconstitución de la acción que ejerce la materia sobre la percepción del hombre.

---

<sup>473</sup> Morin, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, editado por la UNESCO, 1999, *Op. cit.*, p.11

## Parte II / C1 / 4. Paulo Freire: intervenir y transformar el texto de la realidad

“El punto de partida de mi reflexión debe residir en la frase: "saber y crecer - todo que ver", tomada como objeto de mi curiosidad epistemológica” Paulo Freire, 2004

“El mundo no es, el mundo está siendo” Paulo Freire, 2012

Paulo Freire (Brasil, 1921-1997) pedagogo, educador y filósofo, de espíritu y pensamiento crítico, progresista y radical. La profundidad de su enseñanza y trasmisión de conocimientos como pedagogo, permite integrar valores sociales e individuales en su desempeño como educador, en medio de contextos y circunstancias políticas, económicas y culturales opresivas, privadas de libertad y creatividad. Construye relaciones dialécticas para profundizar en la reflexión y análisis del entorno y ambiente del aprendizaje, con el fin de recuperar el sentido vital de la lectura del mundo, que extrae el individuo de su realidad y cotidianidad.

El interés por el pensamiento Freireano, se focaliza en el valor de su experiencia como educador, convirtiéndose en referente educativo en la presente investigación, el que, revela la potencia de la curiosidad, la que permite el descubrimiento, hecho que se adjudica como un fin activo y crítico en la educación. Por lo tanto, “se trata de buscar, educar, orientar hacia la búsqueda, despertando la curiosidad como una acción propia del individuo, natural, que le permite comparar, analizar y reflexionar sobre el texto del lugar, lo que puede ser, leer un aspecto del cotidiano”<sup>474</sup>, reflejando la dialéctica de la realidad concreta y abstracta, material de inspiración y motivación para la propuesta didáctica de la presente investigación.

De este modo la perspectiva didáctica del Arte Povera se ve fortalecida con un compromiso humanista del conocimiento y crítico de un sistema social para modelar la estética de la recuperación del desarrollo vital de la realidad, siendo la expresión y gesto

---

<sup>474</sup> Freire, Paulo. *Cartas a quien pretende enseñar*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2004, p.63

a la vez, de la urgencia de una propuesta revolucionaria como condición para reapropiación de signos vitales. Organiza y sistematiza, según la búsqueda cognitiva, las realidades de sus saberes y las formas de estar, y acercarse a los contextos epistemológicos que la respaldan. Es generar contextos para significar con la formación de la experimentación de los materiales, denuncia de los sistemas del conocimiento, o lo que viene a ser al mismo tiempo, cómo y qué se comunica como conocimiento artístico. La intención es, mantener el enlace de la práctica y de la teoría, enfatizando, en la atención y permanencia de esta unión, sosteniendo una dinámica recíproca con los artistas en formación.

Se puede apreciar en la ideología Freireana, reflexiones de su lucha por el desarrollo de las tareas educativas, donde se reconoce: “Como educador, pero también como quien se entrega al ejercicio crítico y permanente de pensar la práctica misma para teorizarla”<sup>475</sup>, señalando que ha sido un ejercicio que ha realizado a lo largo de su profesión, y continúa explicando: “Esto es lo que vengo aprendiendo a hacer y, cuando más aprendo, más placer me da asumirme como *hacedor de tareas*”<sup>476</sup>. Reflejando de esta forma, la dinámica de la dialéctica que se produce en la relación enseñar y aprender, donde reflexiona:

“[...] enseñar ya no puede ser ese esfuerzo de transmisión del llamado saber acumulado que se hace de una generación a la otra, y el aprender no puede ser la pura recepción del objeto o el contenido transferido. Por el contrario, girando alrededor de la comprensión del mundo, de los objetos, de la creación, de la belleza, de la exactitud científica, del sentido común, el enseñar y el aprender también giran alrededor de la producción de esa comprensión, tan social como la producción del lenguaje, que también es conocimiento.”<sup>477</sup>

La relevancia y pertinencia de sus pensamientos, que confirman el interés de su elección como referente, se refleja en la invitación, que realiza a través de su escritura de sus obras “*Cartas a quien pretende enseñar*” (2004) y “*Pedagogía de la indignación. Cartas*

---

<sup>475</sup> Freire, Paulo. *Pedagogía de la indignación. Cartas pedagógicas en un mundo revuelto*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2012, p. 59

<sup>476</sup> *Ibid.*

<sup>477</sup> Freire, Paulo. *Cartas a quien pretende enseñar*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2004, p. 134

pedagógicas en un mundo revuelto” (2012), apreciando en cada una, un fin particular, transmitir su conocimiento y la experiencia de su aprendizaje. Lo realiza por medio del recurso de la escritura de cartas, como medio de comunicación<sup>478</sup>, lo que le permite, desarrollar un ejercicio epistemológico para exponer su discurso antropológico-político y su “[...] vocación ontológica a través de la cual expresa su amor humanista y de su rabia o indignación política”.<sup>479</sup> Es una invitación a aprehender las razones de las circunstancias de las cuales participamos de forma individual y colectiva, con atención en la constitución del mundo al que pertenezco, construyo y me construyo, en una dinámica donde la presencia del sujeto traspasa las condiciones del objeto que lo afecta. Es un hecho sustancial, lo que en palabras de Freire son vinculantes a nuestra experiencia existencial, por lo que:

“[...] insisto en la importancia fundamental de la aprehensión crítica de la o las razones de ser de los acontecimientos en los que estamos involucrados. Cuanto más me “acerco” al objeto que pretendo conocer, al “distanciarme etimológicamente” de él, con más eficacia funciono como sujeto cognoscente y, por eso mismo, mejor me asumo como tal. Lo que quiero decir es que, como ser humano, no debo ni puedo abdicar de la posibilidad de entender el mundo que veo constituirse, social e históricamente, en nuestra experiencia cuando intervenimos en él, y, en consecuencia, de la posibilidad de entenderlos. [...] Cada vez más atento a la rigurosidad metódica de su curiosidad, en su aproximación a los objetos”<sup>480</sup>

Con esta reflexión, Freire introduce en la comprensión de las nociones, presencia e intervención, es decir, el individuo que se reconoce como “una *presencia* en el mundo”<sup>481</sup>, el cual es capaz de transformar el mundo, dar nombre a las cosas, percibir, comprender, decidir y escoger<sup>482</sup>. Esto predominó en el ser, comprendiendo y conociendo su conciencia, siendo:

“conciencia del otro y de sí como un ser en el mundo, con el mundo y con los otros, sin la cual no sería más que un *ser ahí*, un ser en su *soporte*. Por eso, hay que repetirlo, más que un ser en el mundo, el ser humano se convirtió en una *presencia*

---

<sup>478</sup> *Ibíd*, p.11

<sup>479</sup> *Ibíd*.

<sup>480</sup> *Ibíd*, p.37

<sup>481</sup> *Ibíd*, p.146

<sup>482</sup> *Ibíd*, p.39

en el mundo, con el mundo y con los otros.”<sup>483</sup>

Así es, como Freire, con su ideología de pedagogía crítica, construye gestos de inclusión, formando una perspectiva didáctica basada en la denuncia y esperanza, para ejercer el valor de la crítica, o bien, entendida como: “[...] la lucha para evitar la negación del sueño y de la esperanza fundada en la rabia justificada y en la acción ético-política eficaz”<sup>484</sup>, razones de la desarmonía social y educacional. Su pensamiento educativo se construye y reconstruye, por medio de la concientización de la condición humana, su derecho a la educación, libertad e igualdad de oportunidades, enfatizando que: “Por eso vivo una práctica educativa radical que estimule la curiosidad crítica, que siempre busque la o las razones de ser de los actos [...]”<sup>485</sup>, desde su sueño sustantivamente político y adjetivamente pedagógico.<sup>486</sup>

Es un ser que conoce y reconoce su capacidad de intervenir en el mundo objetiva y subjetivamente. Se genera una relación recíproca entre estas dos perspectivas, “no es posible hablar de subjetividad sin comprenderla en su relación dialéctica con la objetividad”<sup>487</sup>, sin embargo, no es tan sólo un factor vinculante con su propia forma de “estar en el mundo”<sup>488</sup>, también es una relación con y en el otro. Por lo tanto, la experiencia de la perspectiva existencial, supera lo vital, es decir, distingue en ella lo que es realmente esencial, más allá de lo que significa como conocimiento vital.

En el pensamiento Freireano, se constituye con la historia, y lo que resulta poéticamente ideológico la lectura del mundo, su texto, la “práctica de *denunciar* la realidad constatada y de *anunciar* su superación – que son parte del proceso de lectura del mundo.”<sup>489</sup>

De esta forma, retomando la dinámica de *estar en el mundo*, se expone que la “[...]”

---

<sup>483</sup> *Ibíd.*

<sup>484</sup> *Ibíd.*, p.150

<sup>485</sup> *Ibíd.*, p.70

<sup>486</sup> *Ibíd.*, p.102

<sup>487</sup> *Ibíd.*, p.69

<sup>488</sup> *Ibíd.*, p.40

<sup>489</sup> *Ibíd.*, p.50

subjetividad curiosa, inteligente, que interfiere en la objetividad con la que dialécticamente relaciono mi papel en el mundo no es sólo el de quien constata lo que acontece sino también el de quien interviene como sujeto de los acontecimientos. No soy un sujeto de la *Historia*, sino también su sujeto”<sup>490</sup>.

Como se aprecia anteriormente, la propuesta educativa Freireana, aborda el problema de la forma de enseñanza y aprendizaje, con especial atención en el ser. Individuo, capaz de intervenir y constatar la realidad, señalada como una “tarea incomparablemente más compleja y generadora de nuevos saberes que la simple función de adaptarnos a ella”<sup>491</sup>. De esta forma, reitera, que el individuo puede formarse, tomar decisiones y elegir la propia intervención y transformación del contexto y su texto, de la realidad concreta, los saberes que la constituyen a través de la constatación, adaptación e intervención, dentro del proceso “de estar siendo”<sup>492</sup>, y de una postura “revolucionaria, fundamentalmente anunciadora”<sup>493</sup>, de procesos radicales en la superación, sobre todo, de los hechos y sucesos deshumanizantes.

De este modo, la educación se fortalece con un compromiso crítico del conocimiento, y con el contexto del educando, es decir, con la realidad y sensibilidad de sus experiencias. Organiza y sistematiza la búsqueda cognitiva, dependiendo de las características y circunstancias de las realidades que afectan al objeto de conocimiento, sus saberes, y las formas de estar y acercarse a los contextos epistemológicos que la respaldan. El propósito es potenciar y fortalecer la crítica en el proceso de trabajo, desempeño y aprendizaje de los educadores, procurando mantener el enlace “del quehacer, de la praxis, vale decir de la práctica y de la teoría”<sup>494</sup>, enfatizando en mantener esta unión, en la cual debe existir una relación recíproca, y también, iluminarse mutuamente<sup>495</sup>, profundizando en:

---

<sup>490</sup> *Ibíd*, p.100

<sup>491</sup> *Ibíd*.

<sup>492</sup> *Ibíd*, p.101

<sup>493</sup> *Ibíd*, p.102

<sup>494</sup> Freire, Paulo. *Cartas a quien pretende enseñar*, Op. cit, p. 118

<sup>495</sup> *Ibíd*, p.137

“La cuestión central que se nos plantea a nosotros, educadoras y educadores, en el capítulo de nuestra formación permanente, es la de cómo hacer para, partiendo del contexto teórico y tomando distancia de nuestra práctica, desentrañar de ella su propio saber. La ciencia en la que se funda. En otras palabras, es cómo desde el contexto teórico "tomamos distancia" de nuestra práctica y nos hacemos epistemológicamente curiosos para entonces aprehenderla en su razón de ser. Es revelando lo que hacemos de tal o cual forma como nos corregimos y nos perfeccionamos a la luz del conocimiento que hoy nos ofrecen la ciencia y la filosofía. Eso es lo que llamo pensar la práctica, y es pensando la práctica como aprendo a pensar y a practicar mejor.”<sup>496</sup>

La reflexión de sus cartas sitúa la educación en un contexto histórico, su herencia y sus presencias, sobre todo, en el pensamiento por el cual el ser humano es proyecto y tiene proyectos para el mundo. Este pensamiento se refleja a través del crecimiento, su aspecto crítico, y del aprendizaje del hacerse, que también comprende la dialéctica de rehacerse aprendiendo, lo que, en palabras de Freire, es:

“[...] las mujeres y los hombres pudieron asumirse como seres capaces de saber, de saber que saben, de saber que no saben. De saber mejor lo que ya saben, de saber lo que todavía no saben. La educación tiene sentido porque, para ser, las mujeres y los hombres necesitan estar siendo. [...] La conciencia del mundo y la conciencia de mí me hacen un ser no sólo en el mundo sino *con* el mundo y con los otros. Un ser capaz de intervenir en el mundo y no sólo de adaptarse a él.”<sup>497</sup>

Así, es como el ser humano va forjando su existencia, reforzando estas ideas conscientemente. El hecho de conocer implica incluso la noción de que se conoce con todo el cuerpo, es decir, “con los sentimientos, con las emociones, con la mente crítica”<sup>498</sup>. Construye conciencia de las acciones del saber y crecer, experiencia vital del conocimiento. Es un proceso que configura memoria, lenguaje y símbolos, a lo largo de la historia de la existencia humana, y que trasciende lo cotidiano que se desprende de la evolución. El individuo aprende que es capaz de intervenir más allá de la materia y tecnicidad, se humaniza y se reconoce por medio del pensamiento en el mundo. Mundo que es individual y colectivo.

---

<sup>496</sup> *Ibíd*, p.116

<sup>497</sup> Freire, Paulo. *Pedagogía de la indignación, cartas pedagógicas en un mundo revuelto*. Op. cit, p.47

<sup>498</sup> Freire, Paulo. *Cartas a quien pretende enseñar*, Op. cit, p.131

Se puede encontrar en la escritura y reflexión de Paulo Freire la construcción de, reciprocidad y empatía en los contextos educativos y sociales. Establece relaciones, que, siendo complejas, tienen la virtud de conectarse con imágenes del cotidiano, las que se someten a juicios democráticos de valores existenciales, los que conjuga a través del tiempo de las acciones, y los sitúa en diversos lugares y roles, reproduciendo la percepción de los sentidos afectados en el campo epistemológico de los saberes siempre en dicotomía, de la dialéctica no lineal, sino que evocar la circulación el movimiento que existe en y entre, la práctica y teoría.

Cabe destacar nuevamente, que el interés que motiva a citarlo se resume en el siguiente acto de escritura:

“Pensar, hablar, percibir, dar un destino a las manos liberadas del casi exclusivo apoyo del cuerpo para moverse, comprender y comunicar lo comprendido, comparar, valorar, evaluar, optar, emprender, enseñar, poder hacer o no hacer las cosas, ideas, vivir socialmente, todo esto destacó en el ser que fue capaz de ellos la importancia indiscutible de su conciencia. Conciencia del otro y de sí como un ser en el mundo, con el mundo y con los otros, sin la cual no sería más que un *ser ahí*, un ser en su *soporte*. Por eso, hay que repetirlo, más que un ser en el mundo, el ser humano se convirtió en una *presencia* en el mundo, con el mundo y con los otros. Presencia que, reconociendo la *otra* presencia como un “no-yo”, se reconoce como “sí misma”. Presencia que se piensa a sí misma, que se reconoce presencia, que interviene, que transforma, que habla de lo que hace, pero también de lo que sueña; que constata, que compara, que evalúa, que valora, que decide, que se abre camino.”<sup>499</sup>

Paulo Freire ilumina el valor pedagógico que se encuentra en la realidad de los conocimientos, en el objeto que se transforma en sujeto, en los contextos y textos de cada ser, en cada lugar de la Historia, en los múltiples vínculos que el poder de la creatividad puede revelar y reflejar en el texto de la presencia en el mundo. Las acciones que existen en el desarrollo y crecimiento del aprendizaje, en sus estados, los que, permiten aprehender para transformar la realidad que se denuncia. Su enfoque, insistente, en el valor de la facultad que otorga ejercer la crítica, como un espacio al cual

---

<sup>499</sup> Freire, Paulo. *Pedagogía de la indignación, cartas pedagógicas en un mundo revuelto*, Op. cit, p.146

se puede acceder y enriquecer por medio de la curiosidad epistemológica. Curiosidad que interviene, denuncia y transforma, ya sea para reconstituir o bien, plantear nuevos saberes y enfoques, iluminando con su reflexión: “saber y crecer - todo quever”.

Como se cita anteriormente, la “práctica de *denunciar* la realidad constatada y de *anunciar* su superación – que son parte del proceso de lectura del mundo.”<sup>500</sup> Es por esto, que el Arte Povera, desarrolla un recurso estético que se distancia de las relaciones canónicas y tradiciones dentro de las prácticas, son la vertiente creativa de un acto de denuncia, de recuperación de las virtudes cotidianas del individuo, de las acciones donde experimenta el reconocimiento de su libertad, de lo que puede desarrollar y conocer, los beneficios y vitalidad de su ser-estar. De esta forma, retomando la dinámica de Freire que plasma en el prisma *estar en el mundo*, exponiendo que “[...] subjetividad curiosa, inteligente, que interfiere en la objetividad con la que dialécticamente relaciono mi papel en el mundo no es sólo el de quien constata lo que acontece sino también el de quien interviene como sujeto de los acontecimientos. No soy un sujeto de la *Historia*, sino también su sujeto”<sup>501</sup>, por lo que el crecimiento del lenguaje del arte, se encuentra en el lugar donde se dilata el límite entre lo clásico y tradicional, lo escolástico, irrumpiendo en la continuidad de la experiencia del conocimiento artístico, como comunicador y lugar de creación de formas de investigación.

---

<sup>500</sup> *Ibid*, p.50

<sup>501</sup> *Ibid*, p.100

## Parte II / C1 / 5. María Angélica Oliva: Política de Reparación

“Sostengo que la transposición didáctica ocupa el puesto neurálgico en la acción didáctica, por lo cual, aquí se encuentra la fuente principal para (Re) vivir una vocación por la educación. Mas, es preciso señalar que, la transposición didáctica es un hacer netamente reflexivo y creativo y, en cuanto tal, necesita de la técnica, pero no puede ser reducida a ella.” María Angélica Oliva, 2009

“De modo que, libertad y justicia, mensajeras para esta Pedagogía de la Reparación, permiten reunir, en la vocación por la educación, diferentes parajes ciudadanos, y, desde allí, “¡a la ciudad y al mundo!” Retomemos, pues, la pregunta, ¿A qué se nos convoca en la educación?” María Angélica Oliva, 2010

María Angélica Oliva, profesora e investigadora chilena, escritora, editora y doctora en Pedagogía, estudia la línea de investigación Política Educativa, desarrollando un proceso exhaustivo de reflexión en la construcción de una Pedagogía y una Política de Reparación, investigación en el contexto político educativo nacional, chileno, e internacional, transformándose en escenarios que no pueden ser excluidos del contexto actual globalizador y postdisciplinario. Las experiencias fundantes para su pensamiento siguen la dinámica del curso creativo en espiral, con el fin de construir lugares - *locus*- de conocimiento, en los cuales, se trazan y organizan coordenadas para analizar contextos y vínculos que se generan en el espacio de la educación.

En sus artículos “Cartas para (re)vivir una vocación por la educación”<sup>502</sup>, “Profesar una vocación por la educación. Tres cartas en forma de escargot”<sup>503</sup>, “Pedagogía de la Reparación. Voz de la memoria. Arquitectura de la alteridad”<sup>504</sup>, “Grito por el derecho a la educación en Chile. Marcha de los paraguas y movilización estudiantil de 2011”<sup>505</sup>, y

---

<sup>502</sup> Oliva, María Angélica. Revista Neuma, año 2, Universidad de Talca, *Cartas para (re)vivir una vocación por la educación*, pp. 176 a 201, 2009. Versión digitalizada disponible en [www.otalca.cl](http://www.otalca.cl)

<sup>503</sup> Oliva, María Angélica. Revista Neuma, año 3, Universidad de Talca, *Profesar una vocación por la educación. Tres cartas en forma de escargot*, pp. 158 a 183, 2010. Versión digitalizada disponible en [http://musica.otalca.cl/DOCS/neuma\\_vol\\_1/vol%20N%C2%B03/Neuma\\_No3\\_split12\\_docarticulo4.pdf](http://musica.otalca.cl/DOCS/neuma_vol_1/vol%20N%C2%B03/Neuma_No3_split12_docarticulo4.pdf)

<sup>504</sup> Oliva, María Angélica. Rescaldos. Revista de Diálogo Social, Madrid: Asociación cultural Candela. 1er semestre de 2011 n° 24, junio, *Pedagogía de la Reparación. Voz de la memoria. Arquitectura de la alteridad* pp. 23 a 30.

<sup>505</sup> Oliva, María Angélica. *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, Univesità degli Studi di Milano; Saggi/ Ensayos/ Essais/ Essays; Otros movimientos sociales. Política y derecho a la educación – 04/2016, *Grito por el derecho a la educación en Chile. Marcha de los paraguas y movilización estudiantil*

“Seis epígrafes para la disciplina escolar: política educativa chilena vigente<sup>506</sup>, se aprecia el desarrollo de un proceso de construcción, de dispositivos-interrogantes que abordan en profundidad dimensiones de la condición humana, por ejemplo, política y ética; vocación, didáctica y ambiente; cultura, memoria y alteridad; democracia, libertad y justicia enlazados a la comunicación, arte, metáfora iconográfica y disciplina, para dar sentido y significado a la búsqueda, respuesta y propuesta educativa. Así se aprecian los límites de la espiral creativa, en lugares que amparan denuncia y desagravio, los que se puede observar como fronteras del pensamiento de una Pedagogía de la Reparación.

Es importante el rigor en el proceso de búsqueda de conocimientos primeros, para establecer debidamente, la sustancialidad teórica desde la fuente original, como sistematización de los saberes y la construcción de sus significados en el desarrollo de conocimientos e investigaciones. Por lo cual, es de interés para la presente investigación, el hecho de la exploración como procedimiento de búsqueda en el pensamiento de Oliva, construyendo un camino para un análisis crítico, con el objetivo de organizar y crear un sistema particular - dispositivos -, e indagar en la práctica de los saberes, que, en su caso, significa construir la presencia del sujeto, su dignidad y condición humana. Oliva trabaja con la idea de dispositivo, la cual es estudiada originalmente por Michel Foucault, quien explica:

“Aquello sobre lo que trato de reparar con este nombre es [...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos. [...]He dicho que el dispositivo tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento, pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y [son] sostenidas por ellos.”<sup>507</sup>

---

de 2011, pp. 201 a 217

<sup>506</sup> por publicar\*\*

<sup>507</sup> Foucault, Michel, *Dits et écrits*, vol. iii, pp. 229 y ss, citado por Giorgio Agamben, en *¿Qué es un dispositivo?*,

El material didáctico propuesto en la didáctica del Arte Povera, refleja la necesidad de la formación de un artista capaz de organizar y desarrollar proyectos basados en la dimensión matérica y humana, para aproximarse con asertividad y pertinencia en la realidad cotidiana, mediante el lenguaje del arte. Lo que significa que, recibe formación artística y a la vez, es un artista formado con las virtudes de la educación, lo cual lo prepara desde la vocación artística con un espíritu educador. El valor de la práctica del Arte Povera, permite formar un proceso de indagación que facilita y complementa su aprendizaje, potenciando las destrezas del artista en formación, de situarlo en su espacio y lugar de crítica, de reflexión y de exploración, para detectar el eje del problema y los vínculos que propone para dar solución, o bien, retomar y restaurar lo que ha sido constituido como historia.

El valor del dispositivo y la práctica de la dialéctica permiten esbozar preguntas que se atisban en los límites invisibles del problema y su(s) pregunta(s), absorbiendo coordenadas y saberes que no se perciben con inmediatez, debido a que han quedado dispuestas - cubiertas - en estratos.

Para explorar las coordenadas de su objeto de estudio, Oliva establece la siguiente interrogante: “¿A qué se nos convoca en la educación?”<sup>508</sup>, formulada en su artículo “Cartas para (re)vivir una vocación por la educación”<sup>509</sup>, definiendo de esta forma, el eje que media la pregunta, señalando su *dictum* “Profesar una vocación por la educación”<sup>510</sup>, eje que se construye con tres coordenadas: educación, ética y política.

Comienza señalando, que, la educación es separada de la disciplina de la filosofía, para tratarla como ciencia aplicada por pensadores positivistas, que “[...] la escindieron de la filosofía usurpándole, por este medio, lo más propio de su carácter, que es constituir una práctica individual, social, política, histórica e ideológica, y donde todas estas dimensiones están transversalizadas por la ética. De modo que, la ética está en el

---

p. 0, revista *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264 mayo-agosto 2011

<sup>508</sup> Oliva, María Angélica. Revista Neuma, año 2, Universidad de Talca, *Cartas para (re)vivir una vocación por la educación*, pp. 178 a 201, 2009. Versión digitalizada disponible en [www.otalca.cl](http://www.otalca.cl)

<sup>509</sup> *Ibid.*

<sup>510</sup> Oliva lo asigna como un *dictum*

corazón de la educación, así como, la moral lo está en el corazón de lo educativo.”<sup>511</sup>

Su propuesta concentra un prisma de valores que hacen de la transposición didáctica su *Leitmotiv*, inspirada en los estudios de Yves Chevallard perteneciente a la escuela francesa, de la cual Oliva investiga bajo la óptica de la vocación por la educación y es de interés para la presente investigación doctoral. Propone la creación de un lugar para analizar y reflexionar en torno a las carencias y dificultades de la práctica educativa y creativa del saber. A razón de la ética como valor en la educación, emergen las dimensiones de estética, libertad y creatividad<sup>512</sup>, forma de potenciar su práctica e ir “[...] construyendo configuración de una profesionalidad docente de un profesor investigador, aquél que reflexiona sobre su propia práctica, [...]”<sup>513</sup>.

Las coordenadas se vigorizan con la “voz”<sup>514</sup> de las ideas, resaltando la dimensión expresiva, y comunicacional de los conceptos, y que, para la noción de “trazo”, se explora como elemento constructivo en el trayecto de la investigación, propone:

“Para la ocasión, sin embargo, he preferido transitar desde el trozo hacia el trazo, es decir, desde escindir la vocación en algunas de sus partes constituyentes, en una tarea analítica, hacia describir mediante el discurso, la idea esencial de algo, lo que es lo mismo, que trazar su carácter e incluso diseñar la traza de su construcción, la del locus de la vocación, siguiendo algunas acepciones de la voz trazar.”<sup>515</sup>

Continuando sobre su *leitmotiv*, señala que la acción pedagógica, se construye y crea con la transposición didáctica, con la cual se trazan lugares del saber y dar a conocer; lugar donde se retoma la vocación por la educación. Oliva propone una reflexión desde la etimología, y dimensión, del verbo revivir, en relación con la vocación, señalando, que:

“[...] en su espíritu está el empeño de (Re) vivir el sentido de la vocación por la

---

<sup>511</sup> *Ibid.*

<sup>512</sup> *Ibid.*, p.178

<sup>513</sup> Hernández Pacheco, Gabriela (2009). Análisis curricular sobre el uso de fuentes iconográficas y la implementación del método crítico iconográfico para la enseñanza de historia y ciencias sociales. Universidad academia humanista cristiano. Escuela de educación, pedagogía en historia y ciencias sociales. Tesis de máster método crítico iconográfico, p. 159

<sup>514</sup> Oliva, María Angélica, *Op. Cit.*, p.181

<sup>515</sup> *Ibid.*

educación. Donde (re)vivir, tal como enseña la etimología, es *revivere*, de re y *vivere*; re que es una partícula inseparable de su significado, [...]. Ciertamente, el sentido iterativo o reiterativo de re, conduce a la idea de restablecimiento, renovación, retorno o recuperación; se trata de un volver en sí o volverse sobre sí, para rescatar aquello que constituye lo más propio de algo que pudiese haberse extraviado en el decurso de los acontecimientos. Significado que nuestro diccionario de la lengua reafirma, al indicar revivir, es resucitar, volver a la vida, volver en sí”<sup>516</sup>

(Re)vivir, circula por el contexto histórico que ha vivido la educación chilena, debido a la pérdida de prácticas democráticas. Su tesis adquiere un carácter vivencial, donde se pregunta: “¿La educación puede contribuir, realmente, a hacernos más humanos, o, por el contrario, es la más eficiente herramienta de sojuzgamiento, depauperación y segmentación social?”<sup>517</sup>, es el estado de la práctica de la educación, su condición, transgredida en su virtud ética. El lugar común, carece de orden, de la libertad de la condición natural humana y del trabajo, en este caso, de la profesión, de maestros, profesores, docentes. Su expresión y comunicación pierden su dimensión democrática.

El propósito de Oliva se centra en recuperar el alma de la vocación, dando cuenta de su primer problema desde su utopía pedagógica, lo que “permitiendo superar nuestra dramática soledad en el encuentro con el otro, acompañando (nos), así, en un tiempo común, [...]”<sup>518</sup>, va creando lazos para la comprensión democrática, y la conciencia en y de la educación. Retoma el contexto de la época y traza sus hechos, que, frente a la dimensión social, declara:

“La política está vinculada a la idea de lo público y a creación de los vínculos que hacen el mundo común; la democracia es, al menos hasta ahora, la forma más adecuada para la arquitectura de esa vida compartida. Para el caso, el locus de lo público coincide con el de la democracia, porque es el régimen en que la esfera pública se hace real y efectivamente pública, es de todos, está efectivamente abierta a la participación de todos.”<sup>519</sup>

---

<sup>516</sup> Real Academia española (rae) Diccionario de la lengua española. MADRID, Espasa-Calpe, 2001, p.2001, p.178 - 179

<sup>517</sup> Oliva, María Angélica. *Op, cit.* p. 179

<sup>518</sup> *Ibíd*, p.181

<sup>519</sup> Castoriadis, C. «La democracia como procedimiento y como régimen». *Leviatán* N°62, 1995, pp. 65 a 83, citado en Oliva, María Angélica. Revista Neuma, año 2, Universidad de Talca, *Cartas para (re)vivir una vocación por la educación*, pp. 176 a 201, p.184, 2009.

Se continua trazando lugares, con interrogantes, como: “¿Por qué en la transposición didáctica pueden encontrarse las principales fuentes para (re) vivir el sentido de una vocación por la educación?, ¿Qué vínculo es posible establecer entre pensamiento, creatividad y transposición didáctica?, en fin, ¿Cuál es el sentido de situar el pensamiento en el centro de la acción didáctica y cuál es su relación con la vocación?”<sup>523</sup>, a lo que Oliva señala: “tal como el artista inventa formas y colores, el maestro transpone, es decir, cambia de posición su saber disciplinario, que constituye su tesoro, con la finalidad que pueda ser apropiado por otro, lo cual es posible en el vínculo que enlaza el enseñar con el aprender”<sup>520</sup>, la transposición didáctica, se transforma una acción creativa<sup>521</sup>.

La cultura analizada desde el individuo que forma parte de la arista socio cultural, determina el ambiente por la convivencia y educación. Oliva comparte el pensamiento de Arendt, quien siente y comprende al individuo en su contexto sociocultural, señalando: “[...] es la capacidad humana de comenzar algo nuevo, generando los vínculos que permiten crear un mundo en común, al tiempo de ser modelado por él. De tal forma, esta acción humana es individual y social; está ligada a quien la realiza, más adquiere sentido en el tejido social que la contextualiza”<sup>522</sup>. También reúne las palabras de Tomaz Tadeu da Silva, quien se refiere a la cultura como fuente de saberes, que “[...] tanto el currículum, como la cultura, constituyen una práctica de significación, una práctica productiva, una relación social, una relación de poder y, finalmente, una práctica que produce identidades sociales”<sup>523</sup>. Por lo tanto, compromete un aspecto social, una acción social, que coincide etimológicamente con el término comunicación, “del latín *communicare*, cuyo significado es participar en común, poner en relación, vale decir, enlazar.”<sup>524</sup>, es más, se puede apreciar como “un

---

<sup>520</sup> P. 186

<sup>521</sup> P. 187

<sup>522</sup> Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1993, citada en Oliva, María Angélica. *Revista Neuma*, año 2, Universidad de Talca, *Cartas para (re)vivir una vocación por la educación*. Pp. 176 a 201, 2009, p.187

<sup>523</sup> Tadeu da Silva, T. «Cultura y currículum como prácticas de significación». *Revista de Estudios del Currículum*, Barcelona. Ediciones Pomares-Corredor, volumen Nº 1, páginas 59 a 76, enero 1998, p. 186 citado en Oliva, María Angélica. *Revista Neuma*, año 2, Universidad de Talca, *Cartas para (re)vivir una vocación por la educación*. Pp. 176 a 201, 2009

<sup>524</sup> Real Academia Española (RAE), *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001, en Oliva, María Angélica. *Revista Neuma*, año 2, Universidad de Talca, *Cartas para (re)vivir una vocación por la educación*. Pp. 176 a 201, 2009, p.187

pedazo de cultura que entra en las aulas porque la sociedad considera qué es lo que se debe transmitir y transformar para su propia supervivencia”<sup>525</sup>, Oliva continúa y señala, que el sentido y significado de la transposición didáctica, es:

“[...]que todo proyecto de enseñanza y de aprendizaje se constituye dialécticamente con la identificación y designación de contenidos de saberes como contenidos a enseñar; si bien, en general, estos contenidos de saberes designados como aquellos a enseñar preexisten al movimiento que los designa como tales, algunas veces son verdaderas creaciones didácticas suscitadas por las necesidades de la enseñanza, [...]”<sup>526</sup>

Participan de la experiencia didáctica, el factor del ambiente en las aulas, la que toma forma de alteridad, y con su elemento de la diversidad, la condición para construir un lugar común. Se pueden considerar idealmente espacios de puesta en común, y “susceptibles a ser analizada como un espacio físico, psicoafectivo y sociocultural”<sup>527</sup>, con sus respectivas diferencias, afinidades y acuerdos; como lugares de reflexión del individuo, con el objetivo de ser a la vez espacio colectivo, comunitario, donde el pensamiento y sentir se transforman en un lenguaje común, y sociocultural. La alteridad, la diversidad comprendida en el otro, en el intercambio de saber y realidades, necesarias para Ser en el Otro, reflexiona Oliva quien cita a Joan Rue, y señala que, el aula conforma un entorno de aprendizaje, lo que “[...] permite ver en sus características como espacio social su: multidimensionalidad, simultaneidad, inmediatez, imprevisibilidad e historia”<sup>528</sup>.

Volviendo a la interrogante ¿A qué se nos convoca en la educación?, pregunta que se extiende al artículo “Profesar una vocación por la educación. Tres cartas en forma de escargot”<sup>529</sup>?, se resalta la práctica del pensamiento en espiral y el encuentro con la metáfora del *escargot*<sup>530</sup>. Descubrimiento metafórico que se transforma en matriz

---

<sup>525</sup> Oliva, María Angélica. Cartas para (re)vivir una vocación por la educación. *Op. cit* p.188- 189.

<sup>526</sup> *Ibid*, p.189

<sup>527</sup> *Ibid*, p.196

<sup>528</sup> Rué, J. «Un mundo de significados». En, Cuadernos de Pedagogía Nº 254, enero 1997, pp. 54 a 58, p.191 citado en Oliva, María Angélica. Revista Neuma, año 2, Universidad de Talca, Cartas para (re)vivir una vocación por la educación. Pp. 176 a 201, 2009, p. 191-192

<sup>529</sup> Oliva, María Angélica Revista Neuma, año 3, Universidad de Talca, *Profesar una vocación por la educación. Tres cartas en forma de escargot*, pp. 158 - 183

<sup>530</sup> Voz galesa que significa caracol

constituyente de los fundamentos para su investigación, Pedagogía de la Memoria, otorgando apoyo y lugar a la “ciudadanía memorial”<sup>531</sup>, de Osorio y Rubio en “El deseo de la memoria. Escritura e historia”<sup>532</sup> y a la protección del espacio público, donde la investigación de Oliva encuentra coordenadas en el curso del pensamiento en espiral y describe su encuentro con la presente metáfora:

“[...] esa noche complicada de escritura, desde mi despacho observaba la imponente belleza de la luna en su plenilunio y, ¡helo allí! el claro de luna en todo el esplendor de su belleza. Al intentar captar esa mágica atmósfera sideral, ya en el exterior, de pronto observé en la tierra algo parecido a un pequeño trozo de espejo móvil, de un brillo inusual. Quedé sorprendida: ¡un escargot! en todo su esplendor, que, al transportarse, con su casa, iba dejando la estela de su baba, donde el claro de luna, permitía germinase una estela en otra estela; algo así como, un claro de caracol, que dejaba ver el claro de luna, insinuando talvez, el despertar de un sueño en la antesala de una utopía.”<sup>533</sup>

La metáfora del *escargot*, señala la dirección y lugar de las voces (Re) vivir y (Re) parar la vocación por la educación. La imagen del caracol, orgánica y autónoma, toma la forma de hacerse cargo del otro, o bien, “hacernos cargos de nosotros”<sup>534</sup> albergando en el concepto de su universo animal y conceptual, la alteridad, descrita anteriormente, como parte del ambiente de la educación. La imagen se transforma y traspasa a un hábitat personal con sentido y significado, como se señala anteriormente social y cultural.

En las cartas de este artículo, se continua con el rigor de la interrogación, “¿Qué es eso de educar?, ¿La educación, puede cumplir con su desiderátum moral o, al institucionalizarse en la escuela, su constitución disciplinaria, inevitablemente, la inscribe en relaciones de dominación?”<sup>535</sup> que, en su contexto político educativo, emerge nuevamente la cultura como dimensión institucional y social. Para definir la noción de cultura, cita a José Luis Aranguren, quien enriquece su voz, así:

---

<sup>531</sup> Oliva, María Angélica. Rescoldos. Revista de Diálogo Social, Madrid: Asociación cultural Candela. 1er semestre de 2011 nº 24, junio, pp. 23 a 30. p.4

<sup>532</sup> Osorio, Jorge y Rubio, Graciela. El deseo de la memoria. Escritura e historia. Santiago de Chile: Escuela de Humanidades y Política, 2007, p.5 citados en Oliva, María Angélica. Rescoldos. Revista de Diálogo Social, Madrid: Asociación cultural Candela. 1er semestre de 2011 nº 24, junio, pp. 23 a 30. P.4

<sup>533</sup> P.164

<sup>534</sup> *Ibid*, p. 164

<sup>535</sup> P. 167

“Cultura, es el sistema total de artefactos, invenciones e ideas sobre las cosas, el mundo artificial levantado o construido sobre la naturaleza, en el cual inmediatamente vivimos: alimentos, en tanto que cocinados, viviendas y, en general, edificios construidos, vestidos, confeccionados, herramientas e instrumentos, fabricados; “creencias” en las que estamos o vivimos, “ideas” sobre la realidad; esperas y esperanzas, más allá de las meras presencias; memoria colectiva, acervo común de técnicas y saberes, de artes y oficios, de mitos y ritos”<sup>536</sup>

La cultura finalmente es un lugar. Un lugar “para sostener que nuestra existencia es humana, en la medida que es junto a otro”<sup>537</sup>, donde Oliva insiste en la dimensión humana, destacando y afiliando a su investigación las ideas de Luckmann, , “[...] aprendemos actuar a través del actuar de Otro”<sup>538</sup>, de Dewey “[...], una suerte de hábitat cuna de los vínculos que hacen a lo humano”<sup>539</sup>, y de Lledó, “vivir es, en el hombre, convivir”<sup>540</sup>, quien resalta y asocia al concepto de vínculo a características activas y creadoras, lo que permite constituir una retícula social vinculada a las necesidades del medio ambiente de la comunidad. Así se observa y comprende como la educación, cultura y sociedad están asociadas intrínsecamente, “sus valores, conocimientos y representaciones, formas de comportamiento, rasgos caracteriales, que sirven a tal fin y de desalentar los que se oponen al mismo”<sup>541</sup> .

Desde esta asociación, es imprescindible enfatizar que, desde la cultura, la educación se aprecia como un aprendizaje donde su esencia se desarrolla dentro de la dimensión social, es decir, se retoma la comprensión de hábitat, ambiente de acción y condición

---

<sup>536</sup> Aranguren, J. L. 1987. *Moral de la vida cotidiana, moral de la vida personal y religiosa*. Madrid: Tecnos, p. 21 citado en Oliva, María Angélica. *Revista Neuma*, año 3, Universidad de Talca, *Profesar una vocación por la educación*. Tres cartas en forma de escargot Pp. 158 a 183, 2010, p.167

<sup>537</sup> *Ibid.*

<sup>538</sup> Luckmann, Th. 1996. *Teoría de la acción social*. Barcelona, Paidós Ibérica en Oliva, María Angélica. *Revista Neuma*, año 3, Universidad de Talca, *Profesar una vocación por la educación*. Tres cartas en forma de escargot Pp. 158 a 183, 2010, p.16e

<sup>539</sup> Dewey, John. *Democracia y educación*, Morata, Madrid, 2004 en Oliva, María Angélica. *Revista Neuma*, año 3, Universidad de Talca, *Profesar una vocación por la educación*. Tres cartas en forma de escargot Pp. 158 a 183, 2010, p. 167

<sup>540</sup> Lledó, Emilio. *Lenguaje e historia*, Tauris, Madrid, 1996, en Oliva, María Angélica. *Revista Neuma*, año 3, Universidad de Talca, *Profesar una vocación por la educación*. Tres cartas en forma de escargot Pp. 158 a 183, 2010, p.168

<sup>541</sup> Fernandez Engüita, M. *La escuela a examen*. MADRID: Pirámide, 1997, p.18, en en Oliva, María Angélica. *Revista Neuma*, año 3, Universidad de Talca, *Profesar una vocación por la educación*. Tres cartas en forma de escargot Pp. 158 a 183, 2010, p.168

social, que integra a su comprensión la noción de espacio vivido, lugar donde “[...] transformamos la cultura que nos rodea en nuestra cultura”<sup>542</sup>. Se crean normas en su interior, que constituyen el orden de los conocimientos en disciplinas, que amparan los procesos de sociabilización y socialización, con el propósito de ser expresado en una educación democrática, su flexibilidad en la “interacción de las diferentes formas de vida asociada”<sup>543</sup> para conservar sus valores.

De este modo, Oliva vislumbra en la vocación por la educación, una virtud social, la amistad. Tomando referencias de Sócrates, quien, mediante el diálogo y dinámica de preguntas, conduce, a que el individuo reflexione por el sentido de sus actos, sus actividades.<sup>544</sup> Los valores se relacionan con la ética y estética, “que junto a la libertad y la creatividad, constituyen las dimensiones fundamentales de la vocación [...]”<sup>545</sup>, la que se asociada a la noción de amistad, se plantea, “como desarrollo de la virtud, es decir, el valor, lo que permite enlazar la vocación por la educación, con la creación de lazos que hace a la amistad, sentido en el cual podríamos pensar la vocación como alteridad”<sup>546</sup>, para la Pedagogía de la Reparación que inspira a Oliva.

La investigación de una Pedagogía de la Reparación, profundiza en la dimensión humana en los hechos ocurridos durante la dictadura en Chile. Como se señala anteriormente, período histórico, donde la trama de su desarrollo se ve transgredida la libertad y derechos del individuo, del ciudadano. Oliva desde su experiencia, traza una valiosa investigación de la información y documentación, con una aguda reflexión sobre la gran dimensión de la condición humana, la cual toma lugar en la creación del artículo “Pedagogía de la Reparación. Voz de la memoria. Arquitectura de la alteridad”<sup>547</sup>, en cuya palabra “reparar” vive su sueño político, donde: “darnos cuenta (reparar); dar cuenta (comunicar /denunciar); y actuar en consecuencia (reparar)”<sup>548</sup>, son formas de advertir, actitudes capaces de penetrar en los estratos del saber del

---

<sup>542</sup> *Ibid.*

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 170

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 177

<sup>545</sup> *Ibid.*

<sup>546</sup> *Ibid.*

<sup>547</sup> Rescoldos. Revista de Diálogo Social, Madrid: Asociación cultural Candela. 1er semestre de 2011 nº 24, junio, pp. 23 a 30.

<sup>548</sup> *Ibid.* p.5

objeto y en los lazos que la relacionan. Actitud que se asocia a la voz de la memoria, y que se vincula a la acción de búsqueda de la verdad como descubrimiento,<sup>549</sup> la cual debe ser compartida y denunciada, por lo tanto, comunicada. Retoma y profundiza en la Alteridad, la relación con el otro y con los otros, comprometiéndonos y formándonos con nosotros mismos, lo que enlaza a las palabras de Lledó: “unido a las ideas de bien, justicia, belleza, en fin, de amor. Lo que en el conocimiento manifiesta la unión entre ver, saber y ser”<sup>550</sup>, memoria y alteridad son texto y contexto para una Pedagogía de la Reparación.

Mencionado anteriormente, el espiral creativo que se plasma en el pensamiento de Oliva, integra el arte transformándose en instrumento de búsqueda y un fin en sí mismo, es trazo, expresión y lenguaje. Los referentes artísticos elegidos por Oliva son: Francisca Núñez con su obra “Pareja”<sup>551</sup>, objeto intervenido, y Jorge Lankin, con su escultura “Las sillas”<sup>552</sup>, “en el arte existe una clave para suturar, alentar y denunciar, lo que es lo mismo, para erigir una Pedagogía de la Reparación”<sup>553</sup>, donde el artista “ha trabajado con sus manos para modelar la justicia [...]”<sup>554</sup>, y a lo que Oliva pregunta: “¿Dónde radica, entonces, esa suerte de poder de transmutación ético que posee el arte como dispositivo para la memoria, la alteridad y la reparación?”, lo que permite incluso un ejercicio de auto-reparación.

Se puede apreciar otro referente artístico en su artículo “Grito por el derecho a la educación en Chile. Marcha de los paraguas y movilización estudiantil de 2011”<sup>555</sup>, donde Oliva cita “El grito”, de Edward Munch, que en este caso toma el lugar de la

---

<sup>549</sup> *Ibid.*

<sup>550</sup> Lledó, Emilio. Memoria de la ética. Una reflexión sobre los orígenes de la teoría moral en Aristóteles. Madrid: Santillana Taurus, 1994. En Oliva, María Angélica. Revista Neuma, año 3, Universidad de Talca, Profesar una vocación por la educación. Tres cartas en forma de escargot Pp. 158 a 183, 2010, p. 6

<sup>551</sup> “Pareja” de la artista chilena Francisca Nuñez. Premio Altazor a las Artes Nacionales, categoría escultura, 2005.

<sup>552</sup> *Un lugar para la memoria: Nattino, Parada y Guerrero*. Realizado por el equipo multidisciplinario compuesto por: Jorge Lankin, artista; Rodrigo Mora y Ángel Muñoz, arquitectos; Luis Núñez, calculista; y Paulina Villalobos, iluminación. Obra ganadora en el Concurso de Arte Público convocado por la Dirección Nacional de Arquitectura chilena en 2005. Disponible en: <<http://tressillas.blogspot.com>> (Consultado 1º de abril de 2011).

<sup>553</sup> Oliva, María Angélica. Rescoldos. Revista de Diálogo Social, Madrid: Asociación cultural Candela. 1er semestre de 2011 nº 24, junio, pp. 23 a 30, p.7

<sup>554</sup> *Ibid.*

<sup>555</sup> *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, Univesità degli Studi di Milano; *Saggi/ Ensayos/ Essais/ Essays; Otros movimientos sociales*. Política y derecho a la educación – 04/2016, *Grito por el derecho a la educación en Chile. Marcha de los paraguas y movilización estudiantil de 2011*, pp. 201 a 217

“Marcha de los paraguas”, nombre que se le asignó a los estudiantes movilizados en el Santiago de Chile el 18 de agosto del 2011, quienes realizaron la marcha, a pesar de la lluvia, previstos con paraguas de diversos colores<sup>556</sup>. Marcha que ha quedado registrada como un “movimiento y grito como su tónica vital”, y que “se acompañan del uso intensivo de redes sociales en Internet”<sup>557</sup>. Los paraguas resultan ser una protesta poética, que connota la idea de protección, frente a la represión policial y al derecho a la educación, es: “[...] desde donde germina la tesis de la Reparación, precisamente, como una forma de respuesta al Grito por el Derecho a la Educación”<sup>558</sup>.

La marcha es una manifestación y participación democrática, política, “se va a revelar como un laboratorio inmejorable donde visualizar esas transformaciones en curso, al tiempo que ofrece una oportunidad para avanzar hacia una nueva epistemología social”<sup>559</sup>, y de contingencia histórica, señala Melucci, a quien Oliva frecuenta con protagonismo en su artículo, señalando: “ [...] de movilización colectiva y social, señalando el desplazamiento de los conflictos del sistema económico-social al ámbito cultural. Ellos redefinen la política y exigen repensar la democracia; su función principal es visibilizar el poder, incluso las nuevas formas de poder que surgen de las luchas sociales "progresistas”<sup>560</sup>.

De este modo, “El grito”, revela el sentido y significado de un movimiento social, “es un intento colectivo de luchar para garantizar un interés común, o alcanzar un objetivo compartido, mediante una acción que tiene lugar al margen de la esfera de las

---

<sup>556</sup> *Ibíd.*

<sup>557</sup> Cabalín C., 2014a, “On line and mobilized students: the use of facebook in the chilean student protest”, *Comunicar*, 43, pp. 25-33, <<http://dx.doi.org/10.3916/C432014-02>> (10/12/2014), en Oliva, María Angélica. *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, Univesità degli Studi di Milano; *Saggi/ Ensayos/ Essais/ Essays*; Otros movimientos sociales. Política y derecho a la educación – 04/2016, *Grito por el derecho a la educación en Chile. Marcha de los paraguas y movilización estudiantil de 2011*, p. 202

<sup>558</sup> *Ibíd.*, p.202

<sup>559</sup> Casquette J., 2001, “In memoriam Alberto Melucci (1943-2001)”, *Reis* 96/01, pp. 711, <<file:///C:/Users/upla/Downloads/Dialnet-InMemoriamAlbertoMelucci194320011971549.pdf>> (4/01/2014). Chile. Carabinero, en Oliva, María Angélica. *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, Univesità degli Studi di Milano; *Saggi/ Ensayos/ Essais/ Essays*; Otros movimientos sociales. Política y derecho a la educación – 04/2016, *Grito por el derecho a la educación en Chile. Marcha de los paraguas y movilización estudiantil de 2011* p. 205

<sup>560</sup> Melucci A., 1989, *Nomads of the Present: Social Movements and Individual Needs in Contemporary Society*, Temple University Press, Philadelphia., Y Melucci A., 1999, *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. Colegio de México, México D.F., en Oliva, María Angélica. *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, Univesità degli Studi di Milano; *Saggi/ Ensayos/ Essais/ Essays*; Otros movimientos sociales. Política y derecho a la educación – 04/2016, *Grito por el derecho a la educación en Chile. Marcha de los paraguas y movilización estudiantil de 2011*, p. 206

instituciones establecidas”<sup>561</sup> y que, “se construyen socialmente como un proceso en el cual los actores producen significados, comunican, negocian y toman decisiones, creando un “nosotros” colectivo donde se comparten orientaciones relativas a los fines y los medios de la acción, y las relacionadas con el ambiente”<sup>562</sup> y por último “[...] su conciencia planetaria, es una conciencia de las dimensiones globales de las sociedades complejas, hay un nuevo sentido de totalidad global”<sup>563</sup>, es una nueva forma organizativa e ideológica<sup>564</sup>, en la intervención del espacio público.

Otro tipo de referencia artística se revela en “Seis epígrafes para la disciplina escolar: política educativa chilena vigente”<sup>565</sup>, el cual se presenta a través de la metáfora iconográfica, que se asocia y relaciona a la forma visual y su significado como fuente gnoseológica. La metáfora toma el significado de “dispositivo que sitúa la interrogación en su contexto”<sup>566</sup> y en este artículo la hipótesis recae sobre el concepto de disciplina.

Oliva utiliza la imagen fotográfica, para ilustrar su primer epígrafe e introducción. Retratan a las alumnas y maestra de la escuela nº 17, Santiago de Chile, la que gira 180º, quedando desdoblada asimétricamente. Las unidades formales de la ilustración, como es el globo terráqueo, al cual “puede imaginarse como una proyección del

---

<sup>561</sup> Giddens A., 1998, Sociología, Alianza editorial, Madrid; en Oliva, María Angélica. *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, Univesità degli Studi di Milano; *Saggi/ Ensayos/ Essais/ Essays*; Otros movimientos sociales. Política y derecho a la educación – 04/2016, *Grito por el derecho a la educación en Chile. Marcha de los paraguas y movilización estudiantil de 2011*, p. 206

<sup>562</sup> Melucci A., 1989, *Nomads of the Present: Social Movements and Individual Needs in Contemporary Society*, Temple University Press, Philadelphia., Y Melucci A., 1999, *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. Colegio de México, México D.F., en Oliva, María Angélica. *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, Univesità degli Studi di Milano; *Saggi/ Ensayos/ Essais/ Essays*; Otros movimientos sociales. Política y derecho a la educación – 04/2016, *Grito por el derecho a la educación en Chile. Marcha de los paraguas y movilización estudiantil de 2011*, p. 206

<sup>563</sup> Melucci 1989, 1994, 1999, en Oliva, María Angélica. *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, Univesità degli Studi di Milano; *Saggi/ Ensayos/ Essais/ Essays*; Otros movimientos sociales. Política y derecho a la educación – 04/2016, *Grito por el derecho a la educación en Chile. Marcha de los paraguas y movilización estudiantil de 2011*, p.206)

<sup>564</sup> Santos B., 2001, “Nuevos Movimientos Sociales”, *Debates teóricos* 5, pp.177- 188, <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal5/debates.pdf>> (12/03/2015). Santos B., (2010).

*Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilc.

<<http://www.dhnet.org.br/dados/revistas/sedh/index.html>> (4/02/2014), en Oliva, María Angélica. *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, Univesità degli Studi di Milano; *Saggi/ Ensayos/ Essais/ Essays*; Otros movimientos sociales. Política y derecho a la educación – 04/2016, *Grito por el derecho a la educación en Chile. Marcha de los paraguas y movilización estudiantil de 2011*, p. 211

<sup>565</sup> Por publicar

<sup>566</sup> Oliva, María Angélica. “Seis epígrafes para la disciplina escolar: política educativa chilena vigente”, p.3 (por publicar)

regazo de la maestra en su condición de guardiana del conocimiento escolar. La esfera expresa la función normalizadora de la disciplina y la magnitud de su orden escolar, configurado por las dimensiones principales: institucional, organizativa y curricular<sup>567</sup>, destacando la relación enseñanza y aprendizaje.

La importancia de cuerpos y gestos retratados, signos de la disciplinaridad, y su distribución espacial en relación al globo terráqueo, es clave y “síntesis de la materia de enseñanza en un cosmos, funcional y funcionario de una cosmovisión que enseña la correspondencia entre orden escolar y orden social”<sup>568</sup> revelando procesos disciplinares, que “la disciplina en el cumplimiento de su vocación normalizadora de saberes y sujetos constituye el mecanismo y la máquina de lo escolar; un dispositivo para la invención del orden escolar y social, en fin, una matriz que ordena lo escolar.”<sup>569</sup>, ubicándola en el lugar de la interrogación, con la posibilidad de plantear “[...] la disciplina como una matriz; una entidad principal que contiene y engendra a otras, imaginar un útero o la disposición ordenada de un conjunto de elementos”<sup>570</sup>. Profundizando en el concepto de disciplina” [...]es el espíritu del orden que hace a la educación [...], para disponer al ser humano a desarrollar su humanidad y participar ordenadamente en la vida social”<sup>571</sup>, lo que constituye el discurso pedagógico moderno<sup>572</sup>, dando cuenta que “allí el orden es el alma de las cosas, aquello que les permite llegar a ser y mantenerse en su modo de ser; [...]”<sup>573</sup>.

Así, la disciplina se vincula al orden interno de los saberes y a su pedagogización. La ciencia y su orden científico, y según su naturaleza, establece referencias, lo que es para Galileo está en la medición, en Descartes es orden es causal y está regido por leyes naturales, matemáticas, que se reducen a la geometría y para Newton posee la estructura de una máquina y un determinismo riguroso<sup>574</sup>, reflejando la continuidad

---

<sup>567</sup> *Ibid*, p.8

<sup>568</sup> *Ibid*, p.3

<sup>569</sup> *Ibid*.

<sup>570</sup> El pequeños Larousse ilustrado. Larousse, México, D.F. 2011

<sup>571</sup> *Ibid*, p. 13

<sup>572</sup> Beltrán, Francisco. *Hacer pública la escuela*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2000, Oliva, María Angélica.

“Seis epígrafes para la disciplina escolar: política educativa chilena vigente”, p.13

<sup>573</sup> *Ibid*, p. 13

<sup>574</sup> *Ibid*, p.9

histórica de la ciencia en occidente, y se transforman en indicadores del orden natural, orden causal, determinismo, mecanicismo, medición, todo lo cual aparece subsumido en la idea matriz de orden <sup>575</sup>.

En la experiencia creativa del Arte Povera se da forma a procesos de experimentación, como herramienta gnoseológica que capacita al artista en formación, para plantear proyectos de creación y producción personal, explorar materiales y su asertividad formal, interviniéndolos y modificándolos para descubrir y resignificar según los paradigmas del momento, la comprensión y experiencia de su conocimiento, vinculados a otros campos del saber, interpretando el rol de la integración y contextualización de conocimientos asociados, dentro de la diversidad y miradas socio-culturales.

Por lo tanto, existe un proceso de construcción para un cuerpo estético- crítico de trabajo, que proporciona una visión de inclusión, integración del espectador, el cual, es considerado como la expresión de acción, que desprende signos de vida que pone en valor la práctica artística como una herramienta formativa, de comunicación y sobre todo como un lugar común, que, se revela con un lenguaje que trasciende los límites de la realidad de los fundamentos artísticos.

En el presente capítulo *Referentes educativos y artísticos para la propuesta didáctica del Arte Povera* se explora el pensamiento de cada uno de sus referentes, desde las reseñas bibliográficas e intereses nombrados en cada una de sus secciones, construyendo una cartografía de sus planteamientos la que, permite transitar y descubrir las relaciones que establecen cada una dentro de sus propuestas para pensar la educación.

De esta manera, es posible extraer las claves principales de cada uno de ellos, para trazar el diseño de la propuesta didáctica que se desarrolla a continuación. Por lo tanto, las

---

<sup>575</sup> Oliva, María Angélica. (2012) El tiempo un modo de orden. Una paradoja en la historia como disciplina escolar. Universidad de Valencia, tesis doctoral <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/23682/Oliva%2c%20Mar%C3%ADa%20Ang%C3%A9lica%20%282012%29.El%20tiempo%20un%20modo%20de%20orden.%20Una%20paradoja%20en%20la%20historia%20como%20disciplina%20escolar.pdf?sequence=1&isAllowed=y> en Oliva, María Angélica. "Seis epígrafes para la disciplina escolar: política educativa chilena vigente" (por publicar)

claves que se enlazan y participan en la propuesta serán, en el caso de Dewey, desde su enfoque natural y orgánico, enfatizar en la continuidad de la vida y su readaptación, lo que permite el desarrollo del ambiente y vida del conocimiento, para comprender de esta manera el contexto de actividades y/o experiencias. La complejidad en Morin permite enlazar diversos conocimientos, disciplinas y observar las causas y razones con las cuales se tejen la trama de sus contextos para comprender los vínculos del pensamiento.

En Freire, se destaca primordialmente, la capacidad del individuo de intervenir y transformar su realidad, la construcción de la transformación de la relación individuo y sociedad, se transforma con Freire, en motivo de búsqueda para construir e intervenir el texto de la realidad desde el texto y contexto, de la experiencia del ser- estar en el mundo. Por último, las claves de Oliva, presentes en la propuesta didáctica se encuentran en una Política de la Reparación, desde la cual ha trazado dispositivo-interrogantes y el descubrimiento metafórico o bien, la metáfora iconográfica, la que permite reflexionar por la ruta de la creatividad.

## **Parte II / C.1 / 6. Perspectiva didáctica para la experiencia creativa del Arte Povera**

La perspectiva didáctica propone recuperar el valor de contextos de la materia y sus realidades, sus vínculos con el arte, comenzando por el hombre y su capacidad de intervenir la realidad y construir significados. Las raíces creativas del Arte Povera, se orientan a un proceso de búsqueda de lugares y orígenes de la materia, a los factores y elementos que modelan su estructura, fisicidad y voz. De esta manera, se reconstituyen y recuperan los primeros estadios y significados de las formas, las que, reflejan y revelan circunstancias, actitudes e inquietudes de la condición humana.

Por lo tanto, la propuesta didáctica se asocia a una estética que cuestiona la relación hombre y materia, su percepción, la que se encuentra orientada hacia los contextos de la cotidianidad. Se transforma en un terreno de conocimientos y aprendizajes enfocada a observar los ciclos vitales que constituyen el entorno, costumbres y relaciones vinculadas con el espacio matérico y los elementos que constituyen cada uno de sus contextos, afectando y transformando al individuo, sociedad y su cultura.

Para esto, como se ha señalado, las investigaciones y reflexiones de John Dewey, Edgar Morin, Paulo Freire y María Angélica Oliva orientan a reflexionar y observar el espacio de la educación, con el significado de las prácticas del Arte Povera, destacando el valor para los artistas en formación, de los procesos y tratamientos de diversos tipos de materiales, los que dan cuenta de un tipo de búsqueda, para extraer los factores y elementos que intervienen en la realidad.

De esta forma mediante la presencia y participación de los recursos materiales de cada contexto, se establecen los diferentes intervalos o bien aproximaciones frente a lo real.

Por lo tanto, con claves del pensamiento de los referentes en educación, también se recuperan y reconstituye la creatividad en la búsqueda de saberes, asociada al espíritu de la educación en la formación de artistas.

En el caso de **Dewey**, como se aprecia anteriormente, el desarrollo y crecimiento del ser vivo, es a la educación, vida y ambiente del conocimiento, organizando el contexto de actividades y/o experiencias, contenidas en unidades, ideas, para desarrollar o bien, potenciar destrezas. Como se señala en su sección, “la continuidad de la vida significa una readaptación continua del ambiente a las necesidades de los organismos vivos”<sup>576</sup>, indicando el crecimiento y desarrollo del ser vivo como parte también, del desarrollo y crecimiento de la acción didáctica, condición importante para dar forma a la perspectiva de la presente propuesta.

De esta manera, es posible comprender la apertura hacia los procesos de trabajo artístico, de creación, que permitan desarrollar obra y discurso, vinculados a la trama de la realidad, desarrollando un lenguaje a través del intervención y tratamiento de los materiales, acercando la realidad a temas que afectan el diario vivir y la condición humana. Se puede comprender desde la óptica de Dewey, que, la experiencia de la conexión lleva implícito los estudios prácticos e intelectuales, ambos generan contextos de hacer y conocer. Los hábitos, en su correlación de actividades encaminados hacia un resultado, validan, como ya se menciona, “los resultados de la labor de los sentidos, conservados en la memoria y la imaginación y aplicados a la habilidad dada por el hábito, constituían la experiencia”<sup>577</sup>. Por lo que, la noción de material vinculada al aprendizaje de conocimientos previos se expande y se diversifica en la medida que han sido comprendidas y desarrolladas. Se puede observar como interviene en la cotidianidad y afecta la identidad de los materiales, en qué circunstancias y lugares participan, y de dónde provienen, por lo tanto, pensar, reflexionar y explorar establecen relación, conexión, con las experiencias del conocimiento, retomando la distancia que separa de la realidad, para señalar y vincular, por medio de los materiales, carencias y fortalezas el espíritu del hombre, sociedad y cultura.

El Arte Povera crea una atmósfera de saberes, que modela con los materiales y los tratamientos que estos reciben, los cuales son transmitidas en la formación de los artistas. Proyecta un lugar con miradas diversas, las que reflejan distintas ideas y

---

<sup>576</sup> Dewey, John. *Democracia y educación*, Ediciones Morata, Madrid, 1998, p.14

<sup>577</sup> *Ibid.* p.223

pensamientos que intervienen y afectan el procedimiento y propiedades de los materiales, por lo que, la relación del individuo y su entorno refuerza la expresión antropológica señalada por Dewey, que construye con el lugar común del conocimiento, con un trazado sobre terreno orgánico donde se procura el crecimiento de la experiencia y valor al proceso de la experiencia y su eficacia social. De otro modo, retomando cita anterior, “[...] actividad ordenada, en la cual el orden consiste en la progresiva terminación de un proceso”<sup>578</sup>, para la vida y ambiente del conocimiento, para comprender matérica y formalmente el espacio vivido.

En el ámbito del pensamiento de **Morin**, el concepto de complejidad, como ya se ha señalado, se transforma en instrumento que afecta el espacio de la educación, la que da paso a la observación de la operación estética del Arte Povera. Se concentra en la forma de recuperar e incluir actividades manuales como oficios y labores del cotidiano, que afectan las prácticas artísticas, construyendo de esta forma un tipo de aproximación y cercanía para redescubrir el lugar de la cotidianidad en el arte, lo que permite un tipo de encuentro con el significado etimológico de complejidad, citando nuevamente su raíz *plectere* significa trenzar, enlazar”<sup>579</sup>. De este modo, se genera acceso a la comprensión, incluso la visualización de sus dinámicas interdependientes, interactivas e interretroactivas, emergiendo el problema multidimensional del conocimiento en la formación de ser humano. Esto se refleja y se encuentra en la razón de los lazos de los saberes, a que fuentes pertenecen, su sentido y significado, lo que, para un artista en formación, es vital integrar como factor y elemento para su proceso de creación. La idea de complejidad permite enlazar y organizar claves de la realidad, y transferirlas a sus propuestas artísticas.

Los materiales en el Arte Povera no responden solamente el ámbito tradicional de las artes plásticas, sino también se vinculan a materiales pertenecientes a los reinos vegetal, animal y mineral, enriqueciendo con sus saberes, la investigación del comportamiento y propiedades específicas de las materias primas que se extraen de estos contextos naturales y artificiales. Los propósitos recaen finalmente en un espacio donde las

---

<sup>578</sup> *Ibid.*

<sup>579</sup> Cátedra itinerante, UNESCO, Edgar Morin, recuperado agosto 2016

distintas disciplinas que constituyen parte de los contextos de la materia diseñan un marco dialéctico y de acción que expresa la comunión para potenciar la creatividad y la reciprocidad que hay en la diversidad de disciplinas, o bien contextos. Recapitulando a Morin, resulta imperante reflexionar y “[...] meditar sobre el saber e integrarlo en la vida propia para ver con mayor claridad la conducta y el conocimiento de uno mismo”<sup>580</sup>, es un aprendizaje poético y metafórico de la existencia, comprendiendo lo que no se puede simplemente observar en la vida cotidiana.<sup>581</sup>

Conocer los contextos y la trama de sus vínculos, en donde se expresa originalmente la materia, como se indica anteriormente, es fuente de conocimiento. Es recuperar el lugar de encuentro, del hombre con la materia, que se enlaza con el trayecto hacia las raíces, lo que permite reflexionar en torno a la experiencia del conocimiento que construye el individuo con su entorno, recuperando el diálogo del hombre con la materia.

Como indica Morin, la complejidad genera una nueva cultura científica y el hombre no puede estar separada de ella. Se transforma en un capital, que surge de la autogeneración desde el cosmos físico y en la esfera viviente, como se ha visto anteriormente, Morin explica que: “[...] El homínido se humaniza. Desde allí, el concepto de hombre tiene un doble principio: un principio biofísico y uno sico-sociocultural, ambos principios se remiten el uno al otro”<sup>582</sup>, de aquí la formación y desarrollo del *Homo Complexus*.<sup>583</sup>

La visión integradora en el espacio de la educación es en **Freire**, la construcción de la transformación de la relación individuo y sociedad, en términos de las escenas cotidianas que se forman en la comunidad, para buscar e intervenir el texto de la realidad. Como se aprecia anteriormente, es un instrumento que traza la búsqueda del objeto del problema en la condición humana, que, en su caso, son olvidadas y despojadas de valor, anulándolas por completo. Se transforma en motivo de búsqueda para construir e intervenir el texto de la realidad desde el texto y contexto, de la

---

<sup>580</sup> *Ibíd*, p.35

<sup>581</sup> *Ibíd*, p.52

<sup>582</sup> Morin, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, editado por la UNESCO, 1999, p.25

<sup>583</sup> *Ibíd*, p.30

experiencia del ser- estar de mujeres y hombres. Por lo que, trasladar la mirada y experiencia creativa del Arte Povera a una propuesta didáctica, es capturar recursos contenidos en los esquemas formales de los materiales en la sociedad y su participación en el medio. Sus puntos de inflexión resultan inspiradores para construir claves en el trabajo de la experimentación contemporánea, la búsqueda de los orígenes en estrecha relación con el individuo por recuperar el pulso original, vigorizando y renovando los contextos estéticos-sociales-artísticos.

La clave se encuentra en la curiosidad, potencial de búsqueda, la que permite el descubrimiento, hecho que se adjudica como un fin activo y crítico en la educación. Freire se dirige continuamente a mujeres y hombres, y como bien señala, son los que deben estar “[...] Cada vez más atento a la rigurosidad metódica de su curiosidad, en su aproximación a los objetos”<sup>584</sup>, generando la disciplina de los saberes.

La forma de la perspectiva didáctica, también se modela con la participación individual y colectiva, y como señala Freire, con especial atención en la constitución del mundo al que se pertenece, construyo y me construyo, en una dinámica donde la presencia del sujeto traspasa las condiciones del objeto que lo afecta. Es una dinámica, la que, en palabras de Freire, se vincula a nuestra existencia, a su experiencia, con lo que se puede advertir que, en la trayectoria creativa del Arte Povera, la participación y posesión de la acción - actividad de los hechos -, creando conexiones diversas de elementos, materiales y estéticas de la realidad cotidiana.

Las prácticas del Povera se transforman en referentes de un contexto estético-crítico, desarrollando una capacidad autocrítica de sus propias operaciones, producciones y visión artística. Sus materiales son argumento visual y teórico, de procesos y transformaciones, de la constitución de temas y actividades humanas que han perdido valor o bien no se les ha dado el valor y presencia adecuada, siendo parte fundamental del conocimiento del entorno que se habita, a lo que se retoma palabras de Freire, para

---

<sup>584</sup> *Ibid*, p.37

señalar que “es construir la conciencia del sujeto cognoscente”<sup>585</sup>

Con esta reflexión, establece la comprensión de la noción de transformación y justicia social, presencia e intervención, es decir, el individuo que se reconoce como presencia en el mundo, como cita anteriormente, “un ser en su soporte”<sup>586</sup>, capaz de transformar el mundo, dar nombre a las cosas, percibir, comprender, decidir, escoger<sup>587</sup>, rescatando su comprensión a través del texto de la cotidianidad. Peor lo tanto, es capaz de conocer y reconocer su acción: intervenir en el mundo objetiva y subjetivamente. Por lo tanto, la experiencia de la perspectiva existencial, supera lo vital, es decir, distingue en ella el vínculo con el Otro.

La creación de un lugar, para el Arte Povera como dispositivo para analizar y pensar el movimiento artístico como propuesta didáctica, desarrolla una perspectiva de trabajo con las reflexiones y análisis de **María Angélica Oliva**, quien, con su investigación, Política de la Reparación, rescata los valores e interrogantes fundamentales de la educación, trazando coordenadas en torno a las contradicciones y transgresiones de la práctica educativa y creativa del saber.

Para la propuesta didáctica, la experimentación del material, elementos y procedimientos de la experiencia creativa de Arte Povera, se transforma en herramientas para trabajos de creación. Es un dispositivo crítico en correspondencia al ritmo del desarrollo y progreso de la humanidad, que revela la construcción de la noción del diario vivir, que evoca y sugiere un lugar dentro del arte, equivalente a la expresión vital de la realidad observada, concreta, pudiendo ser experimentada directamente en el espacio expositivo artístico y en el proceso creativo de los artistas, la transmisión de la construcción y transformación de un lugar común, para una recuperación de los valores y raíces de procesos y experiencia de la dialéctica hombre y materia.

Oliva señala la transposición didáctica, es creación, la que le permite trazar lugares del

---

<sup>585</sup> *Ibid.*

<sup>586</sup> *Ibid*, p.146

<sup>587</sup> *Ibid*, p.39

saber y dar a conocer. Volviendo a la etimología del verbo revivir, “Donde (re)vivir, tal como enseña la etimología, es *revivere*, de *re* y *vivere*; *re* que es una partícula inseparable de su significado, [...] Significado que nuestro diccionario de la lengua reafirma, al indicar que revivir, es resucitar, volver a la vida, volver en sí.”<sup>588</sup>, creando un prisma, que se transforma en un elemento orientativo para la búsqueda de los contextos primeros, de los saberes por descubrir.

El cambio y transformación de los materiales evoca las raíces, el origen, al descomponer sus elementos en unidades que se someten a un procedimiento que permite construir una experimentación, transmitiendo el valor del proceso de la materia en la propuesta didáctica. La idea de transformación, sean cambios de origen orgánico o manual, producen imágenes de significado socio-cultural, al referenciar directa o indirectamente a la noción de transformación.

Retomar los lugares mediante interrogantes, se transforma en un elemento que permiten recorrer el espacio de la perspectiva didáctica. Como se aprecia anteriormente, crear interrogantes, las que serán guías en el trayecto dibujado por las coordenadas, para la transposición de los saberes - objeto -, pertinentes en los procesos de creación del Arte Povera.

Así es como, los vínculos con el material, son fuente de observación de las transformaciones, estados y formas que reflejan la condición humana, social y cultural. La trama de interrogantes se construye desde la reconstitución y recuperación de materiales, prácticas, donde preguntas como: ¿Qué proceso estético surge de los conocimientos de la transformación del material?, ¿Cuáles son sus contextos técnicos y experimentales?, ¿Qué permite conocer el fenómeno de la transformación de la materia? y según esto, ¿Cuál es la poética, la voz, de la transformación matérica? y ¿Qué se establece matéricamente, en el espacio vivido? Y las referencias físicas-matéricas para crear un lugar didáctico contemporáneo, generan las siguientes interrogantes: ¿Existe lenguaje en los procedimientos que afectan las formas de la materia? y el

---

<sup>588</sup> Real Academia Española (RAE), Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa-Calpe, 2001, p. 178 - 179

desarrollo de la experimentación, su procedimiento ¿es una ruta y estructura para el fundamento artístico?

La iconografía de la metáfora es un aspecto fundamental en el proceso de investigación de Oliva. La metáfora que avala su investigación es la del caracol. La imagen del caracol. El ser Caracoleidad, cuya ruta creativa en espiral es la estructura que habita.

La palabra iconografía, está compuesta de dos partes “*eikón* que significa imagen, y *graphein* que alude a escribir”<sup>589</sup>, por lo tanto “A luz de lo anterior, el término iconografía se refiere a la disciplina de las imágenes, vale decir, a la comunicación que utiliza el lenguaje visual”<sup>590</sup>.

Es la proyección de un punto que crece con una estética matemática, en sección áurea. Se desarrolla expandiéndose, para contenerse a sí misma. A lo que se puede explicar que el pensamiento también se expande, se irradia para sumarse a otros, es decir se transforma, se renueva en la experiencia de ser pensamiento - saber -, junto a otros saberes, disciplinas. La noción de alteridad afecta al significado y resignificación de sus acepciones, lo que en la realidad encuentra en la acción humana – pluralismo<sup>591</sup> -, su manifestación concreta de la experiencia de ser en y con el otro, lo que permiten trazar ideas para un lugar común.

Como ya se ha hecho mención, la imagen del caracol se encuentra con Oliva en un espacio concreto, real. Es el pensamiento en imagen, una experiencia del hallazgo, del eco de un sentir-idea. El caracol y el trayecto creativo en espiral permiten la vinculación, la relación de los componentes del pensar y pensarse.

Como se señala, la perspectiva didáctica del Arte Povera, se propone desde un proceso experimental de creación que se conecta con el entorno cotidiano y es a la vez, con los conocimientos de la diversidad matérica, los factores y elementos que le han dado

---

<sup>589</sup> Oliva, María Angélica. *Historia Local. Una invitación de la didáctica para la enseñanza de una historia viva*. Programa MECE-MEDIA. Ministerio de educación Chile, p. 87

<sup>590</sup> *Ibid*, p.87

<sup>591</sup> en Arendt, Hannah. *La condición humana*. Paidós, Buenos Aires, 2009 citada en este apartado C.1/1

vida.

Por lo tanto, la perspectiva didáctica se establece con la comprensión de un continuo desarrollo y transformación de los saberes, de un individuo que construye su texto y contexto, para la transformación de un lugar común, para una recuperación de los valores y raíces de procesos y experiencia de la dialéctica hombre y materia, la vitalidad de sus vínculos se vuelve sublime hacia los principios de su constructividad.

Se proyecta desde procesos vitales que no se encuentran aislados, transformándose en fuente de saberes que se vinculan para tejer y renovar las realidades, sean estas políticas, culturas y/o sociales, en ambientes privados y públicos. Se transforman en herramientas que producen la transformación de su realidad, y que, desde esta capacidad de transformación, se construye el proceso de experimentación, devolviendo el valor a la materialidad, lo cual, la perspectiva permite dar significados a cada uno de sus gestos en el acto de construir y de construirse como individuo.

La perspectiva se cristaliza en el siguiente capítulo, con la creación y producción de material didáctico, tarea de creación y recreación didáctica, de los cuatro casos de estudio, que se describen en las siguientes secciones, desarrollados durante la presente investigación doctoral, las que se han retroalimentado de la fuente del problema que convoca la experiencia creativa del Arte Povera y sus referentes en educación.

### Transposición didáctica: experimentación y materiales en el Arte Povera

“[...] se trata de afirmar la autenticidad, del compromiso de materiales no tradicionales, que pertenecen a la vida de todos los días y a la naturaleza, de aquí, crear nuevas conexiones” Giorgio Verzotti, 2009

“El Arte Povera propone una tecnología elemental, sobre todo una constructividad simple, casi integralmente “hecha a mano”, [...]” Giorgio Verzotti, 2009

“[...] El Arte Povera captura la mutación del tiempo, incluso en relación a ciertas teorías rígidas y proyectuales modernistas, en virtud de una liberación de energía corporal y mental, de cosas y signos, en fin, de un hombre y artista que tuviera como atelier todo el mundo [...]” “[...] El Arte Povera captura la mutación del tiempo, incluso en relación a ciertas teorías rígidas y proyectuales modernistas, en virtud de una liberación de energía corporal y mental, de cosas y signos, en fin, de un hombre y artista que tuviera como atelier todo el mundo [...]” G.Di Pietrantonio, 2011

La transposición didáctica, se vuelve un espacio de reflexión de la experiencia adquirida durante el desarrollo de las cuatro prácticas de investigación y producción. Se diseñan y construyen lugares de conocimiento para experimentar el material, sus elementos y procedimiento, finalmente la experiencia creativa del Arte Povera.

Para la producción de material didáctico, se realiza el “trabajo”<sup>592</sup> de transposición didáctica<sup>593</sup>. Término acuñado en 1975 por Michel Verret<sup>594</sup>, en su tesis de doctorado en sociología, definiéndola como “la transmisión de aquellos que saben a aquellos que no saben”. Posteriormente, retoma este concepto Yves Chevallard y en 1985 en la primera edición de su libro denominado “Transposición didáctica, del saber sabio al saber

---

<sup>592</sup> Chevallard, Yves. *La transposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado*. Citado en Oliva, María Angélica. “Cartas para (re) vivir una vocación por la educación” Revista NEUMA, año 2, Universidad de Talca, 2009, (pp 176-201), p.185

<sup>593</sup> *Ibíd.*

<sup>594</sup> Verret, Michel definición de transposición didáctica, tesis doctoral en sociología, capítulo tercero, 1975, p. 139 en Gómez Mendoza, Miguel Ángel. (2005) “La transposición didáctica: historia de un concepto” en Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (Colombia), vol. 1, núm. 1, julio-diciembre, 2005, (pp. 83-115), p.84, cita la Gdefinición de transposición didáctica de)

enseñado”<sup>595</sup>, la define como “[...] conjunto de transformaciones adaptativas que van hacerlo apto para ocupar un lugar en *los objetos de enseñanza*<sup>596</sup>, para la producción de material didáctico, recursos para el desarrollo de procesos creativos y de producción para alumnas y alumnos de educación superior en Bellas Artes.

---

<sup>595</sup> Chevallard, Yves, *Op. cit.*, p.85

<sup>596</sup> *Ibid.*

## Parte II / C.2 / 1. Desarrollo de casos: realización de prácticas y talleres

La realización de las prácticas y sus respectivos proyectos artísticos, reflejados en los casos de estudios, permiten profundizar en el conocimiento de las experiencias fundantes del Arte Povera. Experiencias que recuperan el valor de las raíces creativas enfocadas en los procesos vitales de la cotidianidad, la percepción del individuo y su entorno. Asimismo, la importancia del desarrollo de la experimentación con materiales y elementos que integran los diversos contextos de la cotidianidad.

Las prácticas contienen la realización de proyectos que están en la línea de creación, producción, didáctica e investigación, constituyéndose de la siguiente forma:

- a) Práctica de creación y producción de obra, Santiago de Chile, Chile; período agosto - septiembre 2014, en los talleres de las artistas Lise Moller y Javiera Moreira, espacios de producción personal de cada una de las artistas. Desarrollo del proyecto “Cuadro de Crías” y “Natura Naturans”, para la muestra “Habitar el vínculo”, octubre 2014 en Las Naves, Valencia. Proyecto personal, para el cual se recibe tutoría directa de cada una de las artistas, en las distintas técnicas de cerámica y grabado, para la producción y materialización de obra.
- b) Práctica de creación y producción de obra, Roma, Italia; período noviembre, diciembre 2014 y enero, febrero, mayo, junio, julio 2015, en el estudio del escultor Baldo Diodato, espacio de producción personal del artista. Desarrollo del proyecto, “Tessuto Metallico”, para la muestra del mismo nombre, proyectada último semestre 2017, Roma. Para el cual se recibe tutoría y dirección del artista en la técnica de calco en metal - sobre relieve metal - para la producción y materialización de obra.
- c) Práctica de creación y producción de obra, Alicante, España; período julio 2016, Residencias de Investigación y Creación Artística, *Plus II*, realizado en el Museo Universidad de Alicante MUA. Desarrollo del proyecto “Materia prima: la educación comienza por casa”, para el cual se recibe tutoría del equipo del museo, artistas, curadores y gestores culturales en el proceso formal, estético, conceptual del

proyecto, expuesto durante los meses de septiembre y octubre 2016 en el MUA.

d) Práctica didáctica taller “Procedimientos y tratamientos con cera de abeja”, Valencia, España; marzo 2015, 2016 y 2017 impartido en la asignatura Taller Interdisciplinar de Materiales, Universidad Politécnica de Valencia, dirigido por los docentes Leo Gómez y Sara Vilar. Desarrollo y diseño del taller, generado en la medida del desarrollo de los proyectos de creación y producción de obra.

Son prácticas en las cuales se exploran y desarrollan conocimientos como artista – como lugar original, donde me he formado-, en constante retroalimentación con los conocimientos que se adquieren, en cada práctica ya sea como: alumna, aprendiz, docente e investigadora, con el propósito de fortalecer la construcción de la relación docencia y didáctica. Se puede experimentar bajo el amparo de cada una de ellas, los diversos procesos de aprendizaje - y experiencias -, en la materialización de las obras de las prácticas.

Existen diversos aspectos que modelan las experiencias fundantes del Povera, las que definen las características estéticas de sus prácticas, por medio de la exploración de las materias primas, el desarrollo de la experimentación y el gesto de la manualidad. Asimismo, la realidad del individuo en el espacio artístico, intervención en la realidad del material y, por último, la construcción de la voz del material.

Las coordenadas anteriores se enlazan a las claves del pensamiento educativo, por lo que, la relación vida del conocimiento y desarrollo del ambiente de los saberes de John Dewey, como, los contextos de los vínculos del saber y el pensamiento complejo de Edgar Morin, junto a, la curiosidad e inspiración para transformar la realidad su texto y contexto de Paulo Freire, y la construcción de la ruta creativa en espiral a través de la metáfora iconográfica del caracol de María Angélica Oliva, construyen un eco de las claves del Arte Povera.

Es la transmisión de los saberes y el pensamiento educativo, en contextos de creación artística, específicamente en la educación superior en Bellas Artes. Se revelan

mediante gestos, que van más allá de la formación del artista, para expandirse hacia su condición como ser vivo, su *presencia* en el mundo, en y con el otro, en palabras de Francisco Jodar:

“Se trata de experimentar e interpelar lo que somos. No de enseñar y aprender lo que somos. Tampoco de “descubrir” lo que somos. Se trata más bien de promover nuevas formas de subjetividad que se enfrenten y opongan al tipo de individualidad que se nos impone”.<sup>597</sup> Late ahí, por tanto, otra dimensión pedagógica: la transformación de nuevas formas de subjetividad.”<sup>598</sup>

En las prácticas se emplea la técnica de observación cualitativa, lo que remite a la experiencia y observación participativa, activa, como fuente directa del conocimiento. La importancia de participar en el terreno activo y vivo del taller personal de cada artista, asimismo, de los espacios culturales donde se efectuaron las exposiciones y por último, la participación en el espacio de educación superior en Bellas Artes. Su valor está en la observación y experiencia directa de los conocimientos que se adquieren, es decir, contacto directo con el objeto de estudio.<sup>599</sup>

Los datos e información que emergen de las distintas prácticas se transforman en material clave, para el procedimiento didáctico y para la reflexión y visualización de la propuesta didáctica, lo que, en palabras de Oliva, se comprende que:

“tal como el artista inventa formas y colores, el maestro transpone, es decir, cambia de posición su saber disciplinario, que constituye su tesoro, con la finalidad que pueda ser apropiado por otro, lo cual es posible en el vínculo que enlaza el enseñar con el aprender.”<sup>600</sup>

Como se mencionó, a través de las prácticas se trazan los cuatro casos de estudio, reflejo de los proyectos artísticos y de sus procesos de creación y producción de obra,

---

<sup>597</sup> Foucault, Michel. *Le sujet et le pouvoir*, en Dits et écrits, vol. IV París, Gallimard, pp. 222-243

<sup>598</sup> Jodar, Francisco. *Alteraciones pedagógicas. Educación y políticas de la experiencia*, LAERTES S.A. de Ediciones, Barclon, 2007, p.77

<sup>599</sup> Oliva, María Angélica. *Historia local. Una invitación desde la didáctica para la enseñanza de una historia viva*, Ministerio de educación, programa MECE- MEDIA, grupos profesionales de trabajo, Santiago de Chile, 1997, p.62

<sup>600</sup> Oliva, María Angélica. *Revista Neuma*, año 2, Universidad de Talca, *Cartas para (re) vivir una vocación por la educación*, pp. 176 a 201, 2009, p.186

donde se experimentan las coordenadas que exploran los procedimientos de la materia de los materiales y la experimentación de los procesos del Arte Povera. Por lo cual la transposición didáctica puede ser comprendida como una acción creativa<sup>601</sup>.

Las prácticas son pertinentes y reveladoras. Hacen posible explorar las aristas del problema, lo que equivale a considerarlas claves en el trayecto de la investigación. Es terreno para el ejercicio sistemático y desarrollo de etapas de experimentales, lo que se traduce, en que los casos, circulan dentro de una red de retroalimentación y enlaces didácticos activos.

La observación participativa que se genera con las actividades de las prácticas permite analizar el lenguaje didáctico<sup>602</sup> de las fuentes escritas, iconográficas<sup>603</sup> y orales<sup>604</sup>. Finalmente, se puede apreciar, que potencian notoriamente la actividad de la exploración, debido a la naturaleza del objeto de estudio, a la que se considera como fuente material, lo que “permiten un encuentro sin intermediarios entre el sujeto que observa y el objeto que es observado”<sup>605</sup>. El tipo de observación permite dar continuidad a un tipo de registro que se utiliza en los procesos de creación, documentando gráficamente la memoria del proceso de trabajo.

Así es, como los cuadernos de trabajo, se transforman en un soporte que permite documentar la memoria creativa. Revelan el desarrollo de los procesos creativos y de los vínculos con el pensamiento, también con las sensaciones y emociones, registradas durante el desarrollo del trabajo. Resulta ser equivalente a la memoria original de las prácticas y sus proyectos. La relación de los registros, su documentación gráfica y apuntes audio visuales, otorgan imágenes de los datos e información que emergen de la experimentación y experiencia con el material y sus conceptos. Su tratamiento forma parte del soporte de los trabajos mientras son experimentados y materializados, transformándose en un medio de comunicación y en un dinámico recurso didáctico.

---

<sup>601</sup> *Ibid.* p.187

<sup>602</sup> Oliva, María Angélica. *Op. cit.*, p.81

<sup>603</sup> *Ibid.*, p.87

<sup>604</sup> *Ibid.*, p.89

<sup>605</sup> *Ibid.*, p.9

Por lo tanto, los objetivos de las prácticas son:

1. **Explorar** las claves del Arte Povera, construyendo caminos para la reflexión y experiencia con los materiales
2. **Experimentar** los factores que definen la estética de las prácticas del Arte Povera, como sistema de trabajo
3. **Potenciar** la observación cualitativa, la descripción de los distintos procesos que constituyen la producción de obra, los conocimientos en terreno, y directamente, la experiencia activa y participativa en los procesos
4. **Estimular** el trabajo de transposición didáctica, para **construir** material didáctico, ambas actividades como herramientas de trabajo para artistas-docentes
5. **Registrar** la memoria de los procesos de creación y producción, en cuadernos de trabajo y recurso audiovisual

Se aspira a un sistema abierto de trabajo que compromete la labor creativa del artista con la fisicidad y materialidad del espacio que habita y que le pertenece, para poder construir propuestas personales, bajo el amparo de una reflexión orientada hacia una actitud sensible y atenta con la materialidad del día a día.

De esta forma es posible observar, que, las relaciones que emergen del desarrollo de cada una ellas, reflejan en cada caso de estudio, una estructura en particular, en la estética finalmente de su didáctica.

Por lo tanto, los casos que se presentan a continuación se estructuran de la siguiente manera:

1. **Título:** nombre del proyecto
2. **Introducción:** descripción y razones del proyecto, sus materiales y técnicas, experimentación de las claves Povera

3. **Objetivos:** cada proyecto traza sus objetivos específicos
4. **Registro de actividades:** refleja el conjunto de operaciones en tres unidades de trabajo que formalizan los propósitos del proyecto. Procesos que cristalizan el discurso y materialización de la obra
5. **Evaluación:** recopilación y valorización de las unidades de trabajo, resultados que arroja la trayectoria del aprendizaje y también de la enseñanza

Como se hace mención, en **registro de actividades**, se aprecia y resalta un proceso que consta de tres unidades de trabajo, - o unidades creativas de trabajo - que permanecen en constante relación, las que se grafican y visualizan en el desarrollo de las etapas del proceso creativo, estas son:

- Primera unidad de trabajo: **material y concepto**
- Segunda unidad de trabajo: **procedimientos y tratamientos**
- Tercera unidad de trabajo: **materialización del proyecto**

En la segunda unidad de trabajo de **procedimientos y tratamientos**, de cada caso, se presenta un esquema para llevar a cabo la práctica específica del procedimiento de cada proyecto, sintéticamente se distinguen los requisitos y recursos necesarios para aplicar los ejercicios. Esquemas que se complementa con su respectivo apunte visual, video.

Para la instancia de **evaluación**, como se mencionó, las tres unidades de trabajo son coordinadas que se valoran con sus respectivos porcentajes, las que refleja el aumento de la complejidad, reflejadas de la siguiente manera:

- Primera unidad de trabajo: material y concepto **25%**
- Segunda unidad de trabajo: procedimientos y tratamientos **25%**
- Tercera unidad de trabajo: materialización del proyecto **50%**

Las unidades de trabajo generan el 100% del desarrollo de creación de los proyectos de los alumnos, otorgando una igualdad entre las dos primeras unidades y la última unidad, lo que permite una distribución del desarrollo de los procesos y objetivos de cada uno de los casos, que, independiente de sus jerarquías, como se mencionó, tienen la característica de mantener una interrelación permanente debido a la naturaleza de las prácticas. Se puede advertir que en todos los casos de estudio se mantiene la estructura de la evaluación en relación con sus objetivos.

A continuación, se expone el desarrollo de los casos de estudio, sus proyectos y prácticas, finalmente la trayectoria de trabajos que se realizan en cada uno de ellos, lo que permite explorar de distintas maneras las claves que determinan las razones para un Arte Povera, como principios orientadores.

Por último, se puede observar cómo el proceso creativo se transforma en material didáctico, con sus respectivos registros y visualización, que reflejan el trabajo de la transposición didáctica, la cual es posible construir con la exploración del proceso de la materialización de las obras.

## Parte II/ C.2 / 2. PRIMER CASO: “Cuadro de Crías” y “Natura Naturans”

El proyecto “Cuadro de Crías” y “Natura Naturans”, se desarrolla durante la práctica de creación y producción de obra, para la muestra colectiva “Habitar el vínculo. Arte, naturaleza y ecología”, en el espacio multidisciplinar Las Naves, Valencia, octubre 2014.

Cabe señalar antes de continuar con la descripción del caso de estudio que, es un proyecto que se considera como matriz, por lo tanto, un espacio de creación que contiene elementos primeros que se propagan para dar vida a la continuidad de prácticas, lo que permite también crear modificaciones y construir referencias creativas, dentro del círculo de los casos, generando diversas ópticas para la comprensión de las claves Povera.

El proyecto nace con la idea y nombre de la exposición “Habitar el vínculo. Arte, naturaleza y ecología”, enfatizando en el concepto: habitar el vínculo. Por lo cual el objeto de la muestra remite a realizar preguntas como: ¿qué significa “habitar” el vínculo?, ¿cómo se puede habitar?, ¿qué experiencias personales me remiten a crear vínculos “habitables” con la naturaleza?, finalmente ¿cómo y con qué construyo el vínculo?, preguntas que orienta a desarrollar una propuesta con dos perspectivas estéticas distintas sobre la idea de habitar el vínculo. Por lo tanto, una de ellas permite desarrollar la experiencia de la exploración del material. Y, por otro lado, es la experiencia de la abstracción de la idea, que permite construir contextos con gestos estéticos diversos que se asocian a la idea de “habitar el vínculo”.

Las claves Povera, se manifiestan a través de las obras seleccionadas de: Giuseppe Penone, Pino Pascali, Luciano Fabro y Mario Merz, relacionando el proyecto directamente con el discurso y morfología de las obras de cada uno de los artistas del Arte Povera. En sus propuestas se experimentan las ideas de habitar, vincular, naturaleza e incluso identificar, para construir sobre la idea, la comprensión de su sentido. De esta manera, como se mencionó se proponen dos tipos de vínculos, dos

formas de habitar. Por lo tanto, producir el sentido que hace que se pueda habitar el vínculo, con la naturaleza.

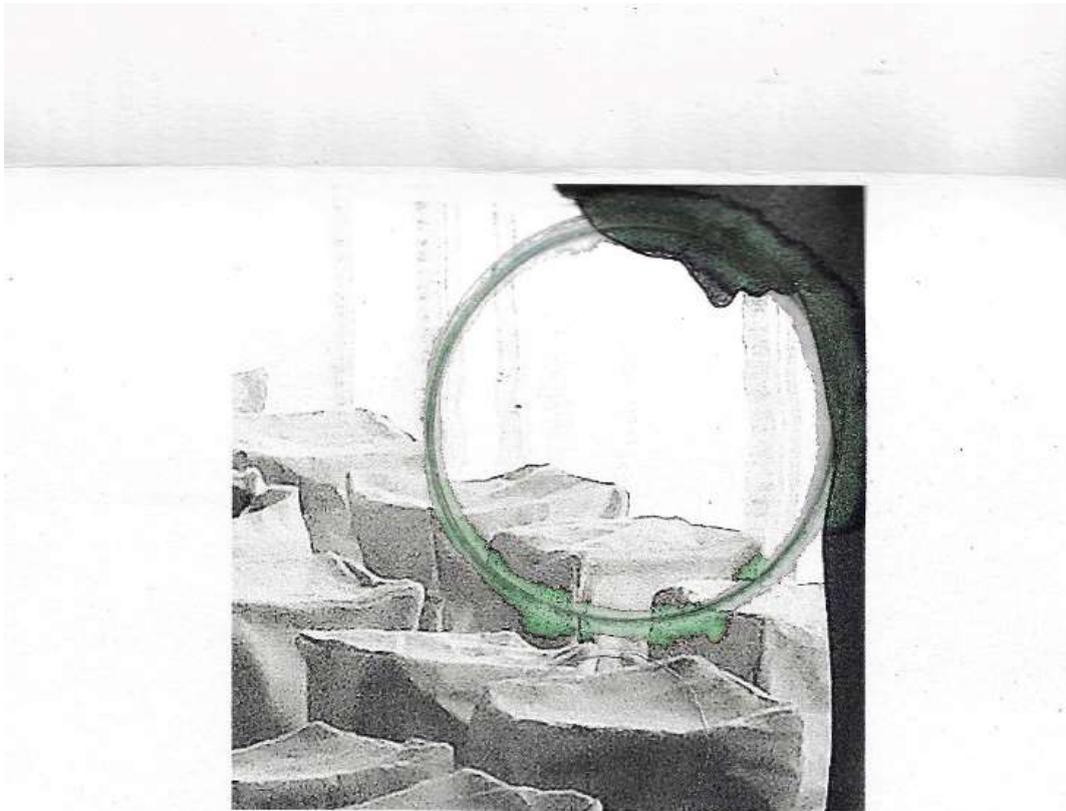
Los **objetivos** del caso de estudio son:

1. **Reflexionar** a través de las formas plásticas, la idea de habitar el vínculo
2. **Trabajar con artífices del Arte Povera**, referencias morfológicas de sus obras y pensamiento
3. **Explorar** materiales y procedimientos relacionados con el desarrollo de vida y sus posibilidades estéticas con la idea de habitar el vínculo
4. **Registrar y documentar** el proceso creativo en cuaderno de trabajo

El registro de actividades en la propuesta didáctica de “Cuadro de Crías” y “Natura Naturans” refleja el conjunto de operaciones realizadas y propósitos del proyecto. Como se mencionó, las unidades de trabajo - permanente en todos los casos de estudio -, son: material y concepto, procedimientos y tratamientos, finalizando con la unidad materialización del proyecto, en cada uno de ellos se pueden visualizar los caminos empleados para desarrollar el proyecto.

Para iniciar la primera unidad de trabajo **material y concepto**, o unidades creativas generales, se recomienda explorar procesos de creación personal, donde es posible “re visitar” obras realizadas anteriormente, de las cuales se extraen formas que bien denotan diversos vínculos con la naturaleza. Si no fuera así, permite abrir una búsqueda desde las improntas, o bien morfologías personales para construir sobre la propuesta “habitar el vínculo”.



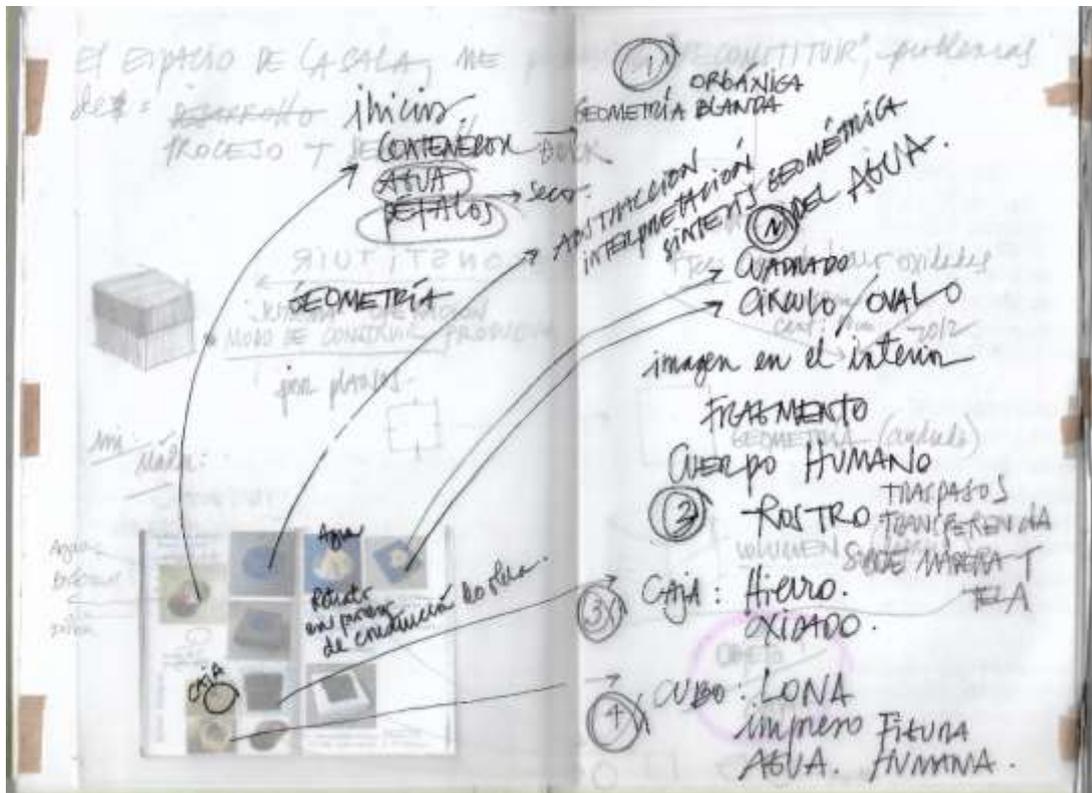


“La necesidad de elaborar, de entender  
la imagen que produzco, me impulsa a anotar  
pensamientos que tienen sentido pleno sólo  
junto al trabajo.” (Penone “Respirar la sombra”,  
p.11)

“la necesidad de elaborar, de entender la imagen que produzco, me impulsa a anotar pensamientos que tienen sentido pleno sólo junto a mis trabajos”<sup>606</sup>

<sup>606</sup> Penone, Giuseppe. *Respirar la sombra / Respirare l'ombra*, 1º volumen de la colección Palabras del Arte, CGAC Centro Galego de Arte Contemporáneo, Xunta de Galicia, Galicia, 1999, p.11

“La estructura de los fluidos es análoga en cada elemento. El curso del agua, la crecida de un árbol, es un sentir que tiene formas similares”<sup>607</sup>



<sup>607</sup> Gianelli, Ida. *Il giardino delle sculture fluide di Giuseppe Penone*. U. Allemandi, Turin, 2007, p. 204

De esta manera la exploración de la idea se encausa a materializar el proceso - habitar el vínculo -, experimentar la producción del enlace con un material perteneciente al reino vegetal y/o animal. Por lo cual, el proceso es sometido al reconocimiento de un terreno en concreto, real. Lo que equivale a experimentar una serie de materiales y elementos que se vinculen o que se puedan extraer del reino vegetal y/o animal.

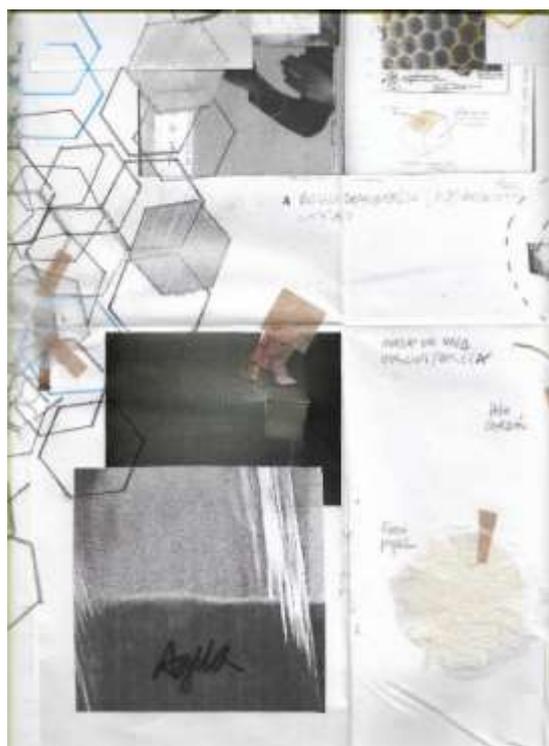


“[...] en fin, el exceso de control del hombre sobre la naturaleza ha producido nuevas aspiraciones a la creación. Nos reunimos alrededor de la naturaleza, pero esto provoca un conocimiento más allá de la naturaleza”<sup>608</sup>



<sup>608</sup> Merz, Mario. *Mario Merz: obras históricas, instalaciones* [catálogo], 19 octubre 2002 - 10 enero 2003 Fundación Proa, Buenos Aires, curador Danilo Echer, p.24

“[...] encontrar las imágenes en las cosas cotidianas”<sup>609</sup>



<sup>609</sup> Celant, Germano. *I territorio dell'Arte Povera*, revista Art e dossier, nº 284, Giunti, Milán, 2012, p.6

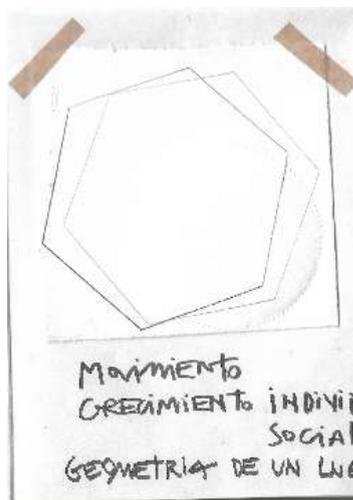


Por lo tanto, se da paso a la selección de los materiales que cristalizan los conceptos, donde se elige la materia prima cera de abeja, como vinculo propiamente habitable y elementos de la naturaleza como agua, tierra, hojas, pétalos, raíces y trozos de madera, los que se complementan con el recurso de la técnica gres - cerámica - y punta seca - grabado. Son obras gráficas y volumétricas - objetuales -, las que se proyectan para intervenir el espacio designado.





“Materiales orgánicos e inorgánicos, elementos como el cobre, plomo, papel, cera, plantas, verduras y muchos otros, se vuelven significativos porque lo que cuenta en ellos es su potencial de metamorfosis y transformación”<sup>610</sup>



<sup>610</sup> Fragaso, Luca. *Mario Merz* [catálogo], GAM, galleria civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín, editorial Fondazione Merz, 2006, p.65

A continuación, una vez realizada la selección de los materiales, emerge la segunda perspectiva para experimentar el significado “habitar el vínculo”. La unidad de trabajo material y concepto modifica su orientación de lo concreto y real, para encauzar la producción del significado - habitar el vínculo -, a un plano de trabajo referencial y abstracto. Por lo que, los artífices del Arte Povera en su razón por recuperar signos vitales de la cotidianidad, establecen relaciones - vínculos -, con diferentes aspectos de la realidad concreta, donde existen procesos y operaciones con respecto al tipo de vínculo(s) que construye el hombre con su espacio y entorno. Ejemplos específicos son los procesos creativos de Giuseppe Penone, Pino Pascali, Luciano Fabro, y en extenso, Mario Merz, con sus trabajos con cera de abeja y la serie “iglú”.



Penone “[...] estudia las analogías, entre las formas culturales y naturales, el centro de su indagación confirma una esencia común, que el hombre y naturaleza, se encuentran en un continuo estado de participación y simbiosis. Elemento fundamental de su investigación”



“Es posible que el pensamiento de Penone sea una suerte de animismo. Pero, es un animismo razonado, una forma de encantar nuevamente el mundo, después del siglo de las luces y la época industrial [...]”<sup>611</sup>



<sup>611</sup> Semin, Didier. Giuseppe Penone o il tempo palpabile, en *Arte Povera 2011* (coor) Germano Celant, Electa, Milán, 2011, p. 487



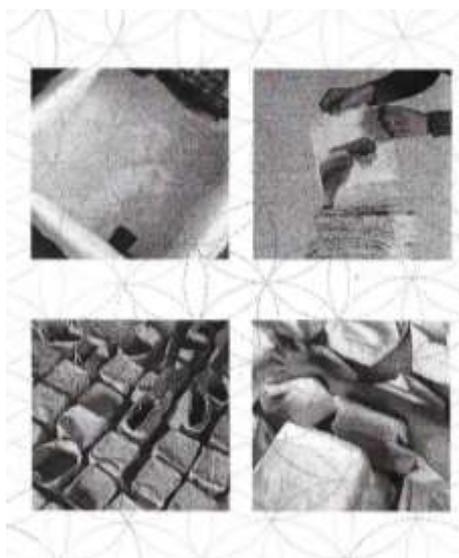
Para Pascali "del momento que decide utilizar para su trabajo la naturaleza, no tiene para él ningún significado si no dentro de un orden humano"<sup>612</sup>



<sup>612</sup> Rubiu, Vittorio. *Pascali*, [catálogo] Gian Enzo Sperone, Turin, 1966, p.12



Para Fabro, la “[...] modernización del concepto renacentista del hombre como centro del universo, se presenta como trazos permanentes de la presencia corporal del artista y de su rol activo plasmado en la obra entono a su propia persona”<sup>613</sup>



“la experiencia para Fabro es sentir, tocar, reconstruir. Fabro insiste en el carácter plural de la percepción de la obra: si asilamos la visualidad del conjunto de la experiencia, inmovilizaremos parte del valor de la experiencia. La experiencia ligada a uno solo de los sentidos no es una experiencia”<sup>614</sup>

<sup>613</sup> Cullinan, Nicholas. La ricostruzione della natura: gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte Povera, en *Arte Povera 2011*, (coord.) Germano Celant, Electa, Milán, 2011, p.70

<sup>614</sup> Fernández Polanco, Aurora. *Arte Povera*, NEREA, Hondarribia, 1999, p.24

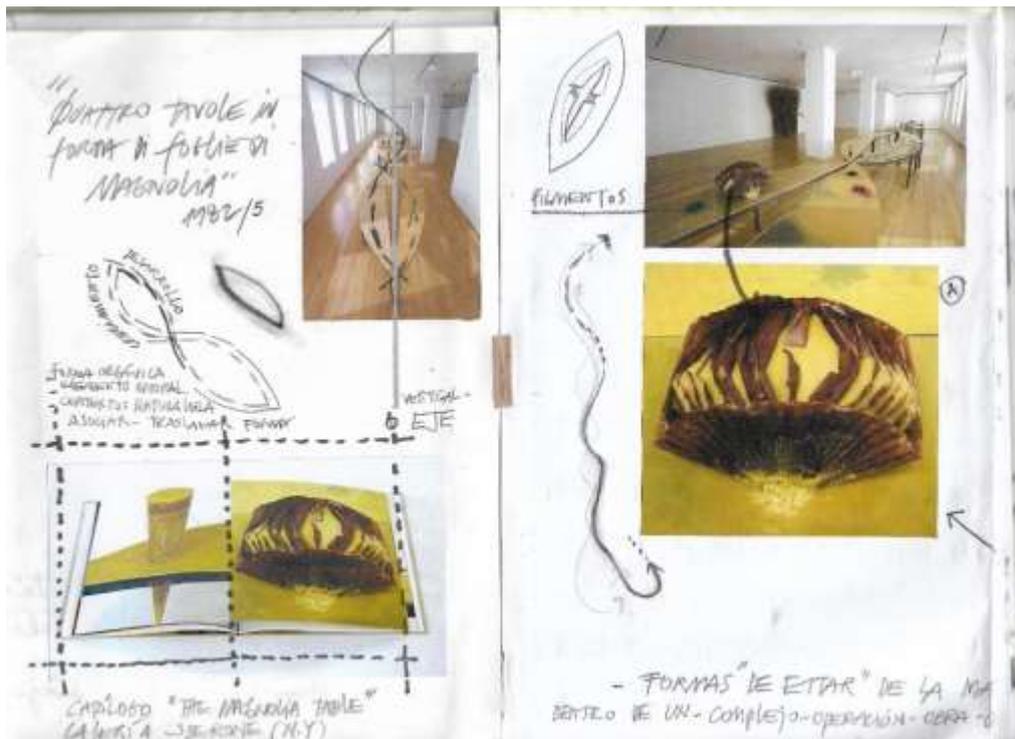


“Materiales que pertenecen a la uniforme pasividad de lo cotidiano, que pasan inadvertidos en el mundo del intercambio generalizado de mercancías, se transfiguran de pronto, mediante su utilización estética, en espacios de transformaciones que abren una proliferación imprevisible de los sentidos”<sup>616</sup>

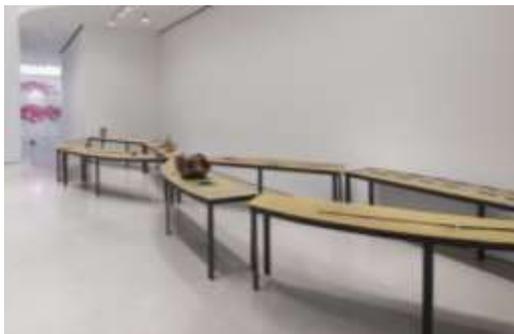


<sup>615</sup> Fernández Polanco, Aurora. *Arte Povera*, NEREA, Hondarribia, 1999, p.24

<sup>616</sup> Merz, Mario. *Mario Merz: obras históricas, instalaciones* [catálogo], 19 octubre 2002 - 10 enero 2003, Fundación Proa, Buenos Aires, curador Danilo Escher, p.65



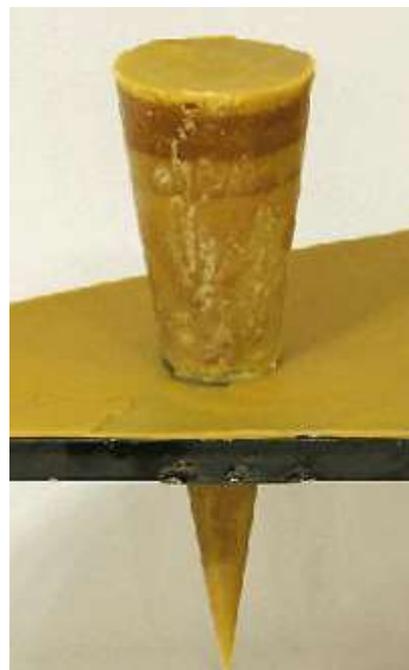
“Pero cuando la nitidez del dibujo de la mesa es cubierta por otros materiales ellos se vuelven grandioso, por la fascinante estructura e incluso el olor. La mesa es como un cuadro horizontal: modelos de forma y color, llenan de luz el espacio transparente del dibujo, que dan cuenta, que las mesas son una imagen de vida que pulsa”<sup>617</sup>



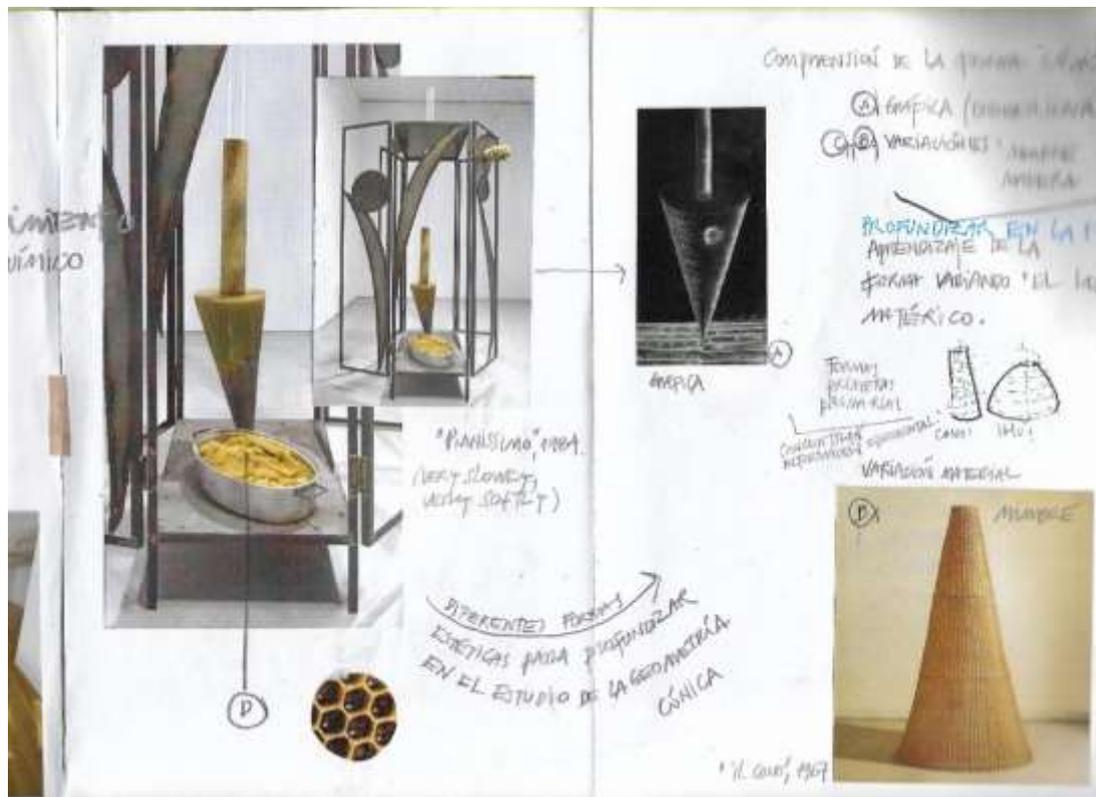
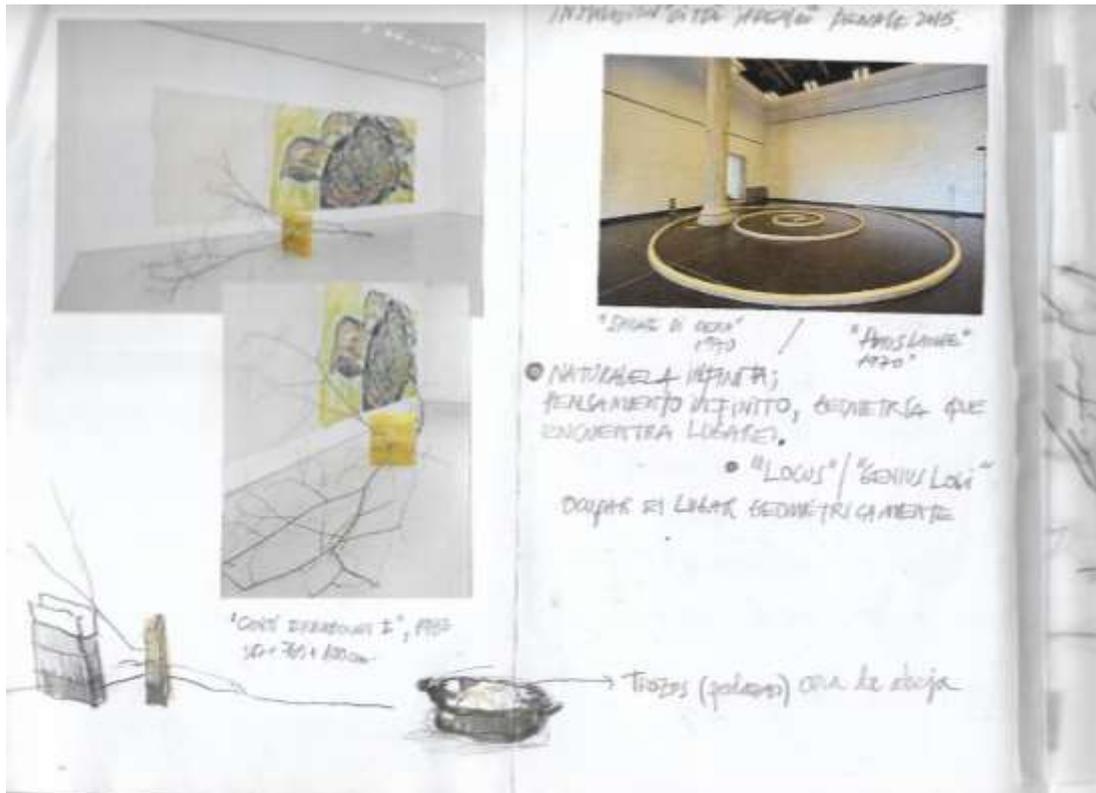
<sup>617</sup> Fuchs, Rudy. *Mario Merz* [catálogo], GAM, galleria civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín, editorial Fondazione Merz, 2006, p.110



“[...] nutrirse y habitar: de los alvéolos de las abejas a los nidos de las golondrinas, de los diques de los castores a la casa de los humanos. [...] la manufactura conserva la capacidad de proponerse como la manifestación del instinto de vivir”<sup>618</sup>



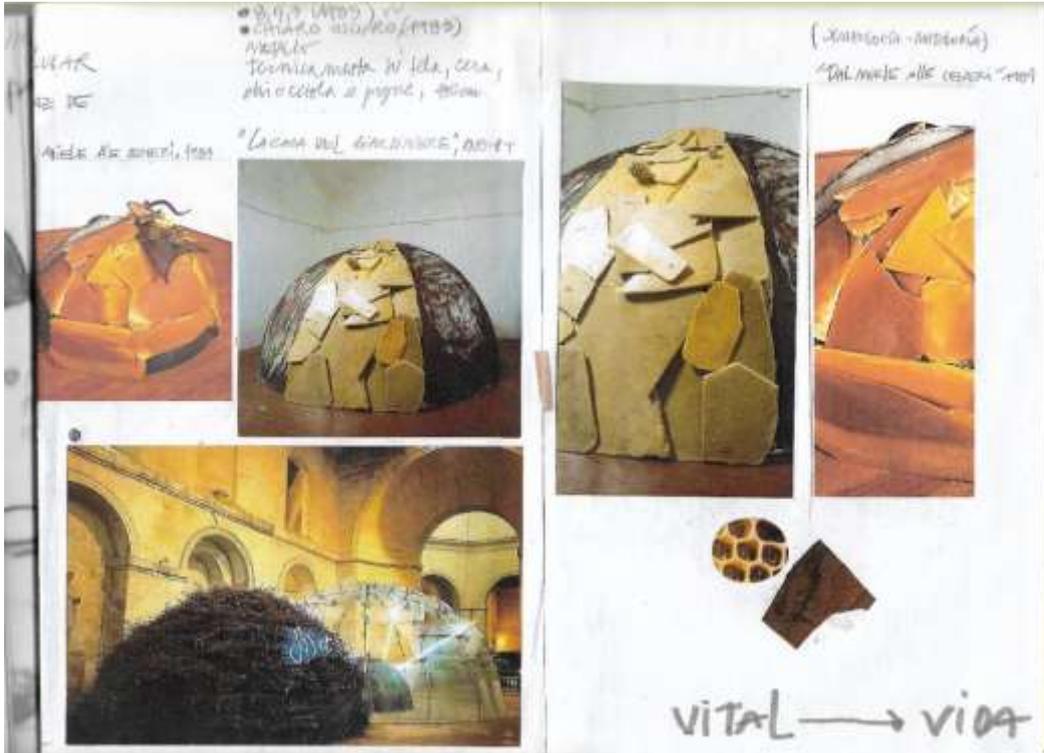
<sup>618</sup> Vettese, Angela, Mario Merz, Qualche cosa questione aperta, en *Arte Povera 2011*, Electa, Milán, p. 288



“los cristales son los violinistas, las lanzas son el órgano, el mimbre tiene un sonido maravilloso”<sup>619</sup>

<sup>619</sup> Ibid, p.294

“La obra (Mario Merz) es el encuentro del hombre con el mundo, devenir. El iglú es la unidad elemental del devenir como realización esencial del ser en el mundo. El mundo es “ante todo” TIERRA.”<sup>620</sup>



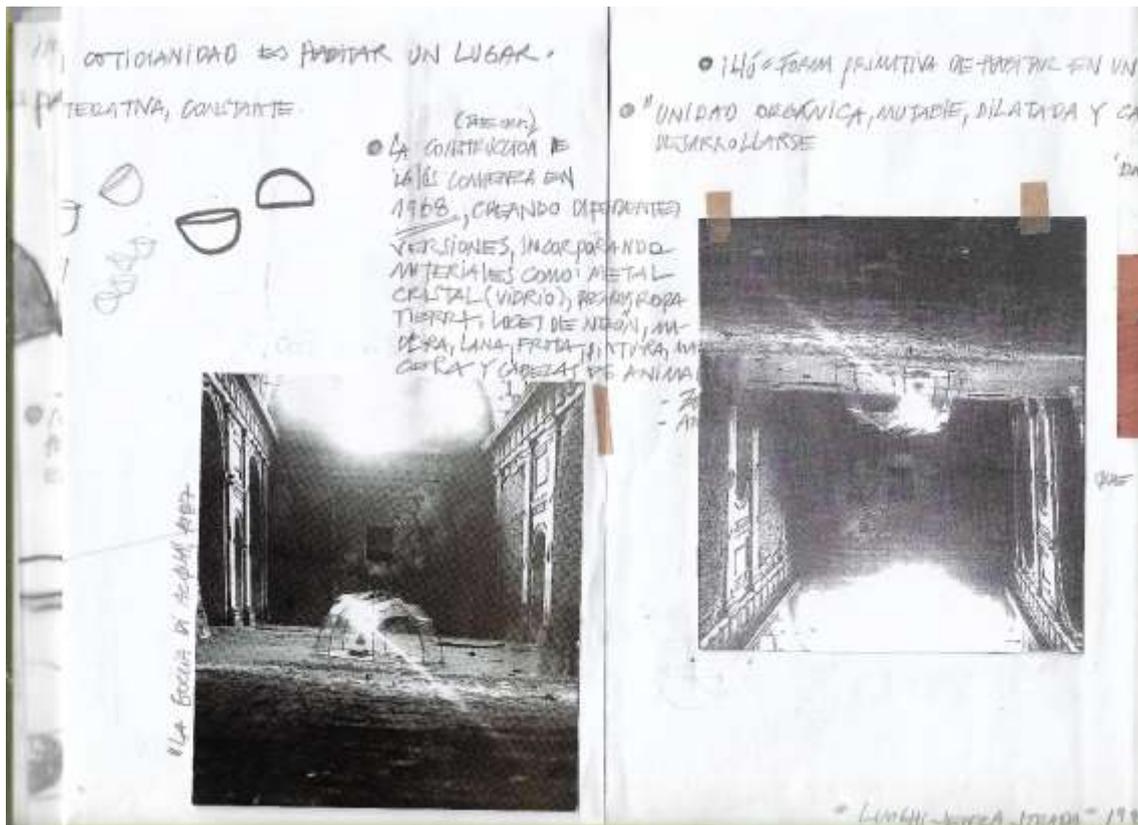
“El iglú es la forma orgánica ideal, es simultáneamente un mundo y un pequeño hábitat”<sup>621</sup>



<sup>620</sup> Zacharopoulos, Denys en *Mario Merz* [catálogo], GAM, galleria civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín, editorial Fondazione Merz, 2006, p.92

<sup>621</sup> Celant, Germano en *The Italian Metamorphosis 1943 – 1968*, [catálogo] Museo Guggenheim, del 7 octubre de 1994 al 22 enero de 1995 y Triennale di Milano mayo – septiembre 1995, Arnoldo Mondadori editore S.p.A., Milán, 1994, p.28

“La voz de la obra pide una presentación particular, una cómplice teatralidad que invade el espacio, lo absorbe, lo explota más allá de su límite. La exposición de la obra es un proceso alquímico que requiere ciertos ritmos, ciertas asonancias, ciertos estímulos, lo que convierte cada exposición en una aventura y libera la obra de su papel contemplativo”<sup>622</sup>



“El iglú es como si el arte y la vida se fusionaran en una forma única”<sup>623</sup>

<sup>622</sup> Merz, Mario. *Mario Merz: obras históricas, instalaciones* [catálogo], 19 octubre 2002 - 10 enero 2003, Fundación Proa, Buenos Aires, curador Danilo Escher, p.19

<sup>623</sup> Celant, Germano, *Op. cit.*, p.28

Durante el desarrollo de la unidad de trabajo, material y concepto, se observa cómo va adquiriendo forma la unidad **procedimientos y tratamientos**. Como se mencionó, estas unidades, contienen el desarrollo de distintos tipos de trabajo, o bien, las distintas maneras de acercarse, explorar y experimentar las propiedades, significados y contextos en relación con los recursos plásticos, estéticos y técnicos, los que mantienen una retroalimentación permanentemente.



Se aprecian las relaciones y asociaciones de los materiales e ideas, facilitando el ejercicio de la abstracción de los elementos que intervienen en la construcción de sus vínculos, sus enlaces. Se experimenta la imagen del elemento, finalmente la riqueza de su significado, lo que significa que, tanto el material como los conceptos sufren de procedimientos y tratamientos, se potencia la mirada experimental y sobre todo el desarrollo de la experimentación y su sistematización.

Finalmente se acuña el nombre “Cuadro de Crías”, nombre con el cual se asigna al conjunto de celdas que se construyen con los marcos artificiales, que protegen las crías de la abeja reina y toda la producción y vida en el hábitat del este reino animal. Y “Natura Naturans”, remite a la acción poética del Povera, como se mencionó con anterioridad, que construye con “[...] procesos, energía, fuerza, reacciones químicas.”<sup>624</sup>, abriendo la gran pregunta por la potencia de la *natura naturans*<sup>625</sup>, la

<sup>624</sup> Fernández Polanco, Aurora. Arte Povera. Nerea, San Sebastián, 1999, p.70, citado en p. 46 de la presente investigación

causa primera. Es extraído para cada serie realizada en las prácticas de creación y producción de obra, Santiago de Chile, Chile; período agosto - septiembre 2014, en los talleres de las artistas Lise Moller<sup>626</sup> y Javiera Moreira<sup>627</sup>, espacios de producción personal de cada una de las artistas. Se participa como artista-alumna para el cual se recibe tutoría directa de cada una de las artistas, en las distintas técnicas de cerámica y grabado, para la producción de obra personal.



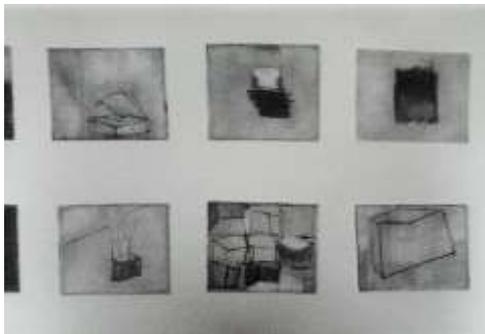
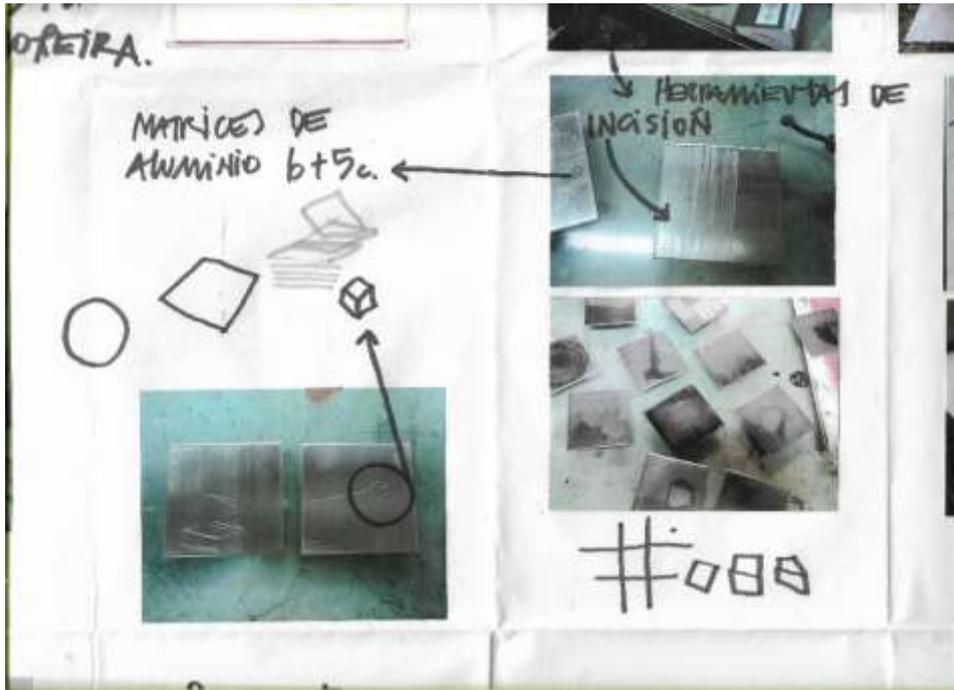
Grabados / punta seca, producción en taller de la artista Javiera Moreira, Santiago de Chile septiembre - octubre 2014



<sup>625</sup> *Ibíd.*

<sup>626</sup> <http://www.lisemoller.cl/>

<sup>627</sup> <http://javieramoreira.cl/formacion.htm>



El **esquema** para procedimiento **gofrado sobre papel** se relaciona directamente con la segunda unidad: **procedimientos y tratamientos**

Las tres unidades de trabajo estructuran las etapas de creación de los alumnos y quedan sujetas a evaluación. Cada una de ellas, compromete y refleja los objetivos que se presentan en el caso, serán calificados individualmente sus respectivos porcentajes.

El apunte audiovisual contiene en gran parte los requisitos descritos a continuación, facilitando la comprensión de las operaciones que se necesitan y que se ajustan a las características del taller de la práctica del gofrado sobre papel.

### **1. Sesiones de trabajo:**

8 horas de taller (puede ampliarse según la necesidad de pruebas y experimentación).

#### **1.1 Organización de las sesiones:**

30 minutos: Presentación, espacio para la introducción del procedimiento, sus etapas y cuidados.

Se inicia con el video y posteriormente se materializa, o bien se ejemplifica en terreno.

3 horas: agrupar pruebas de la experimentación con el papel y las herramientas pertinentes y que facilitan el gofrado.

4 horas: definir un pequeño proyecto a partir de los resultados de las pruebas.

30 minutos: exposición grupal de las pruebas y del proyecto in situ.

(las horas se pueden redistribuir según cantidad de módulos que se puedan desarrollar)

### **2. Curso/año donde puede ser impartido:**

Dirigido a todos los cursos de educación superior de Bellas Artes

### **3. Plazas del taller: hasta 25 personas**

Nota: el número de personas ideal debería ser igual o superior a las 15 personas, para crear una dinámica y reflexión de trabajo grupal.

**3.1 Organización grupal (opcional):** Se puede trabajar en grupos de 2-3 personas para compartir herramientas o bien, facilitar la rotación por el total del grupo de alumnos, según intereses.

#### **4. Material:**

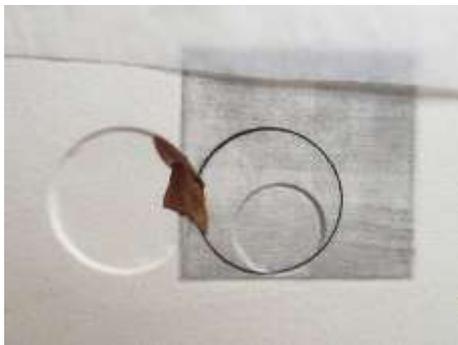
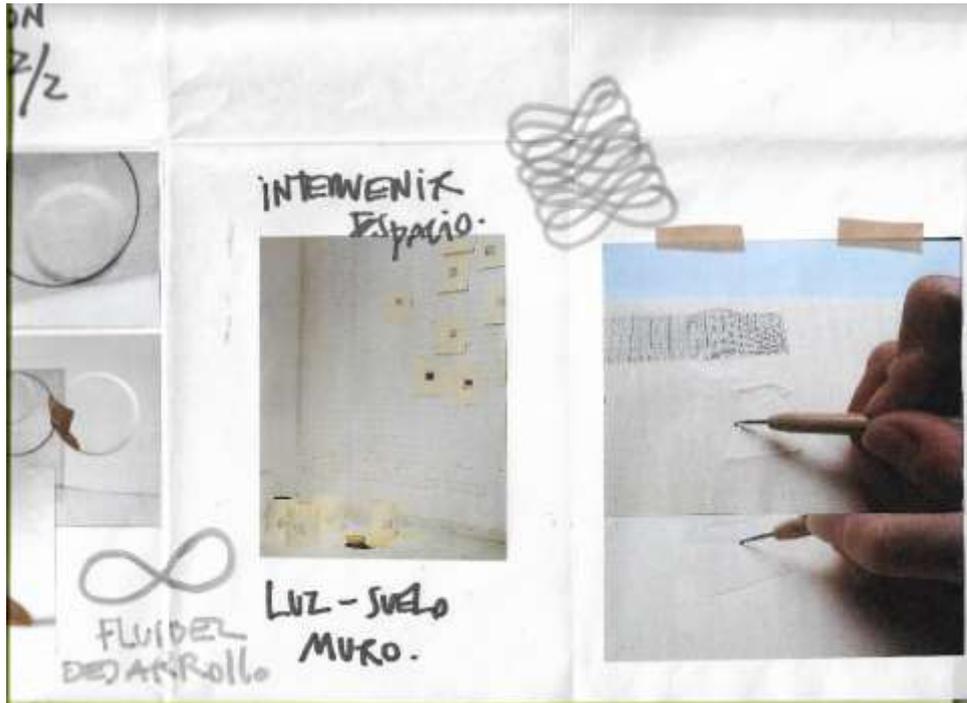
- papel de diversos gramajes, en especial de alto porcentaje de algodón
- marcadores y palillos de madera, pueden ser reemplazados por instrumentos que no dañen o corten el papel
- goma eva (se puede reemplazar por cartón gris)
- vaporizador (agua)
- papel absorbente
- cinta carrocera
- papel seda

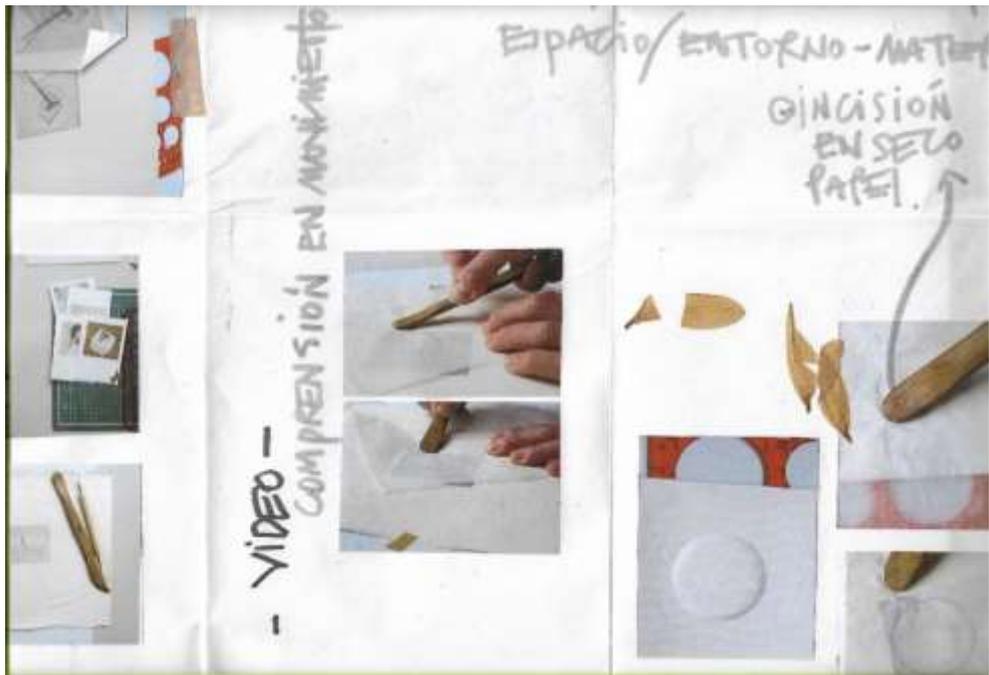
#### **4.1 Herramientas o recursos extras:**

Es posible tener una piedra de afilar y restos de alambres de diámetro superior a los 8 mm, para que los alumnos puedan fabricar sus propios instrumentos para marcar.

#### **5. Características de espacio:**

El espacio de trabajo no requiere de un equipamiento específico, solo la disponibilidad de mesas y sillas. Puede resultar cómodo disponer de rejillas para dejar protegidos los trabajos hasta que pierdan toda la humedad.





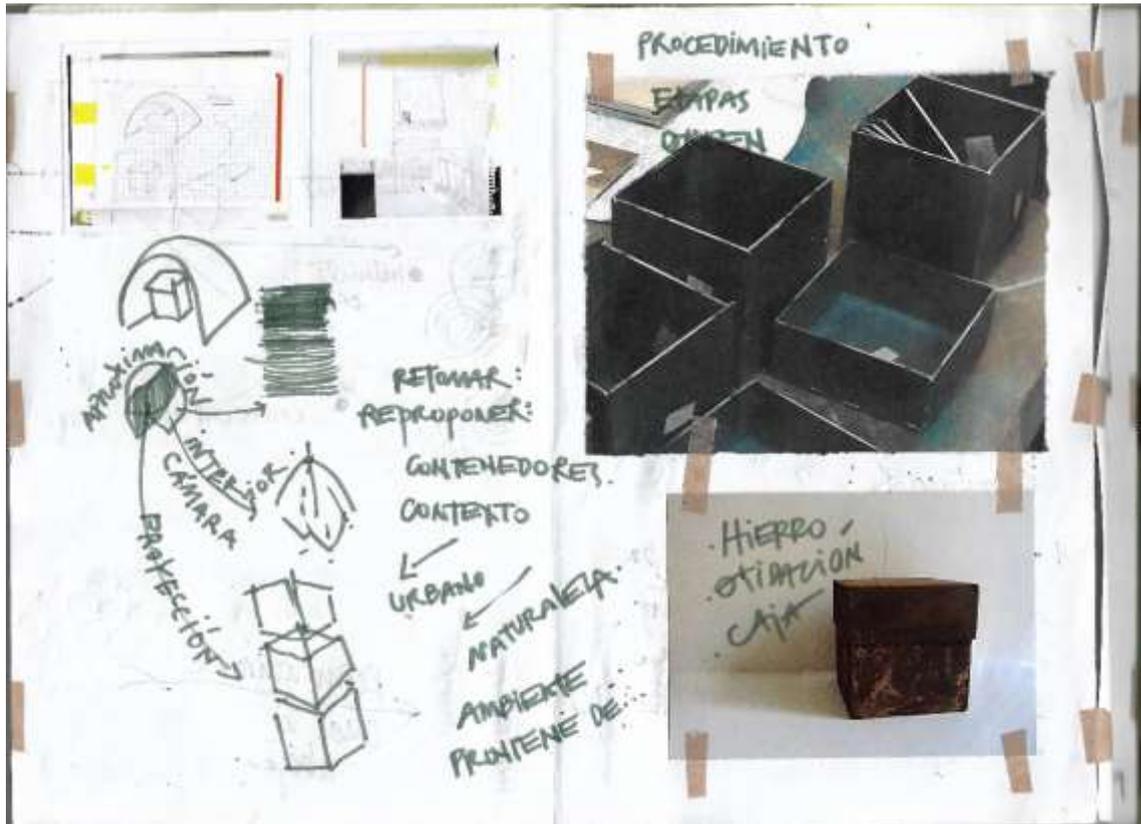


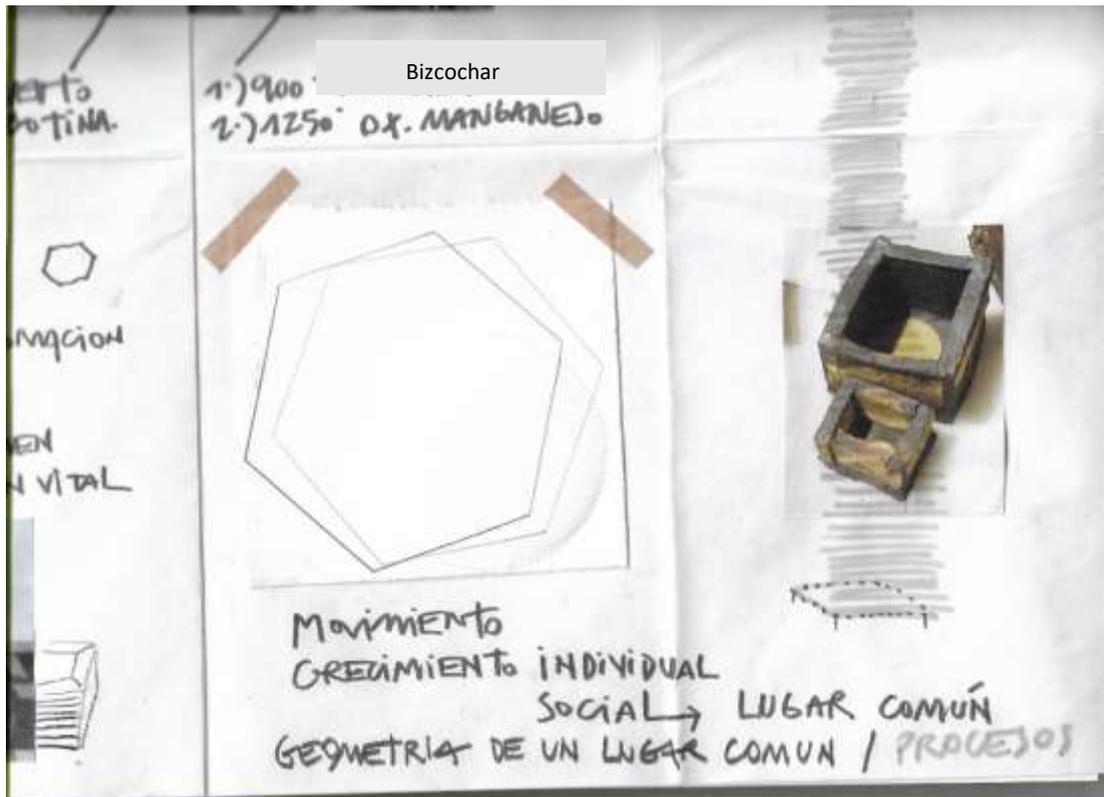
Daily Motion: Material didáctico / Procedimientos

Link apunte audiovisual, disponible en:

<http://www.dailymotion.com/video/x5u6mzh>

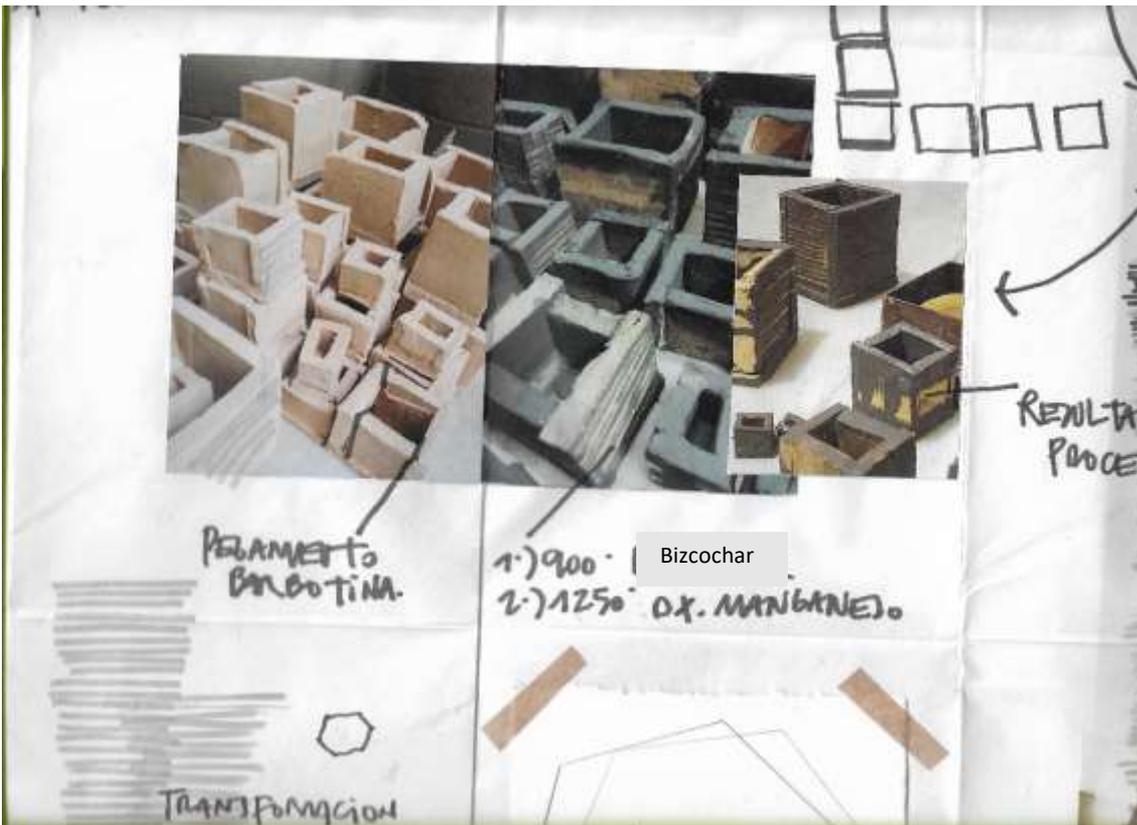
Duración / 1:31 minutos





Cerámica / Gres, producción en taller de la artista Lise Moller, Santiago de Chile  
septiembre - octubre 2014







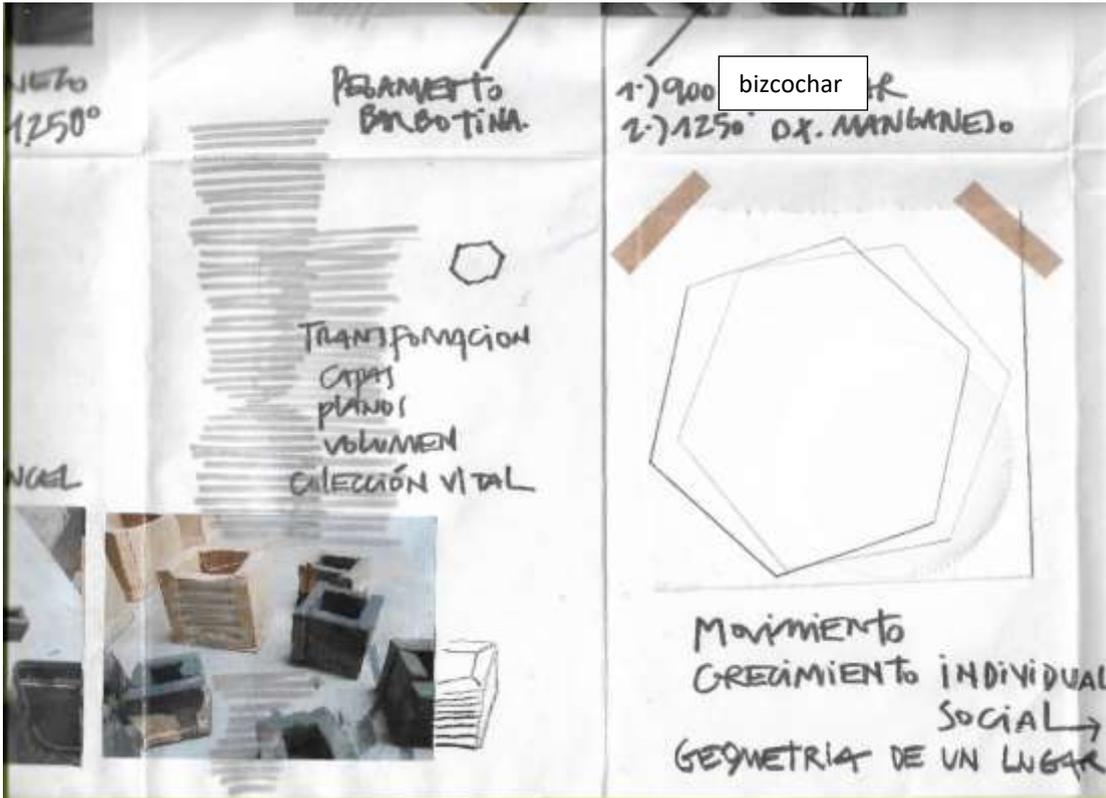


Daily Motion: Material didáctico / Procedimientos

Link apunte audiovisual, disponible en:

<http://www.dailymotion.com/video/x5u5dly>

Duración / 2 minutos



Como se señala en la introducción de la presentación del proyecto, la idea y nombre de la exposición “Habitar el vínculo. Arte, naturaleza y ecología”, permitió plantearse una serie de preguntas como: ¿qué significa “habitar” el vínculo?, ¿cómo se puede habitar?, ¿qué experiencias personales me remiten a crear vínculos “habitables” con la naturaleza?, finalmente ¿cómo y con qué construyo el vínculo?, las que orientaron la apertura de la propuesta expositiva bajo dos perspectivas conceptuales y estéticas sobre la idea de habitar el vínculo.

En “Cuadro de Crías”, permite desarrollar la experiencia de la exploración del material, optando por una materia orgánica, vital, producido en el reino animal por las abejas. Dicho de otra manera, habita en la naturaleza y es producido por la propia abeja, es un proceso biológico y de autoproducción de materia prima. Por otro lado, en “Natura Naturans” es la experiencia de la abstracción de la idea o morfologías del contexto del hábitat de las abejas. Es decir, trabajar bajo el recurso de la geometría que se extrae de la estructura de la colmena, la que sustenta su construcción.

En la introducción, se hace mención, que, este caso se transforma en una matriz original, debido a que los otros proyectos remiten a este, proponiendo modificaciones en el tratamiento de los conceptos. Es decir, este caso concentra la sustancia Povera, la cual es tratada e intervenida de diversas maneras y ópticas en los casos que se presentan posteriormente, en clave contemporánea.

Por lo tanto, en la siguiente unidad de trabajo **materialización del proyecto**, forma parte de la conclusión del proceso de producción. Por lo cual, “Cuadro de Crías” y “Natura Naturans”, representan:

“La geometría inserta en la naturaleza nos remite a lugares esenciales, orgánicos y matéricos. Es el conocimiento del orden sin errores, sin faltas, evocando paradójicamente la posibilidad de conservación en libertad y devenir. La geometría reconoce su inteligencia y la convierte en un lugar de alta protección, que mantiene las esencias primarias y básicas de la vida en justo equilibrio. *Cuadro de crías* es estructura concéntrica y cuestiona la simetría. Comparte un punto a lo largo de un infinito eje, que contiene las variables de las expansiones matéricas y geométricas, como territorios universales en *Natura Naturans*, intersectando sus naturalezas y permitiendo compartir a través de una simbólica permeabilidad. Su

representación es reflejo de un anhelo volumétrico y espacial, que alude, a la dimensión de las experiencias en la naturaleza, esta vez a su condición de reino animal”<sup>628</sup>

Para la instancia de **evaluación**, como se mencionó, las tres unidades de trabajo son coordinadas que se valoran con sus respectivos porcentajes, las que refleja el aumento de la complejidad, reflejadas de la siguiente manera:

- Primera unidad de trabajo: material y concepto **25%**
- Segunda unidad de trabajo: procedimientos y tratamientos **25%**
- Tercera unidad de trabajo: materialización del proyecto **50%**

El 100% contiene y reúne, finalmente, los valores que se sustentan en sus objetivos:

1. **Reflexionar** a través de las formas plásticas, la idea de habitar el vínculo
2. **Trabajar con artífices del Arte Povera**, referencias morfológicas de sus obras y pensamiento
3. **Explorar** materiales y procedimientos relacionados con el desarrollo de vida y sus posibilidades estéticas con la idea de habitar el vínculo
4. **Registrar y documentar** el proceso creativo en cuaderno de trabajo

Cabe mencionar que el esquema de evaluación se puede aplicar a todos los casos, siempre y cuando se planteen las tres unidades de trabajo, de lo contrario, es posible generar otro tipo de valores con la misma unidad de trabajo, para diseñar la pertinencia de la evaluación.

---

<sup>628</sup> Texto para la exposición “Habitar el vínculo” con “Cuadro de Crías” y “Natura Naturans”, Pilar García- Huidobro



### **“Cuadro de Crías”**

<https://e.jimdo.com/app/cms/preview/index/pageId/1047179670?public=https://pilargh.jimdo.com/obras-works-02/>

50 grabados punta seca intervenidos con gofrado y elementos naturales  
Soporte 22 x 25.5 cm c/u aprox e imagen de 6 x 6 cm

70 cajas de arcilla tratadas con oxido de manganeso  
Diversas medidas

10 cajas de hierro con tratamiento de oxidación, cera de abeja, miel, tierra, fieltro,  
agua, semillas y pétalos  
10 x 10 x 10 cm

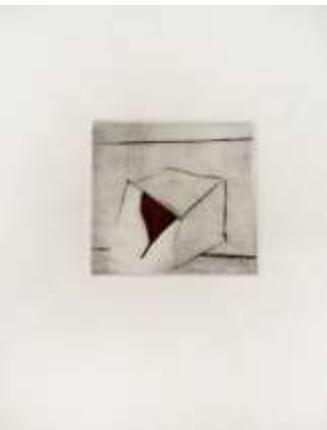
20 canastillos de cera de abeja  
8 cm diámetro y 4 cm h

### **“Natura Naturans”**

<https://e.jimdo.com/app/cms/preview/index/pageId/1047179170?public=https://pilargh.jimdo.com/obras-works-03/>

50 grabados punta seca intervenidos con gofrado y elementos naturales  
Soporte 22 x 25.5 cm c/u - Imagen 6 x 6 cm c/u









## Parte II / C.2 / 3. SEGUNDO CASO: “Tessuto Metallico”

El proyecto “Tessuto Metallico” se desarrolla durante la práctica de creación y producción de obra, donde se construye el proyecto expositivo que lleva el mismo nombre, el cual es aprobado para ser expuesto en galería Piazza di Pietra, Roma, 2017.

El proyecto nace desde la geometría de “Cuadro de Crías” y “Natura Naturans”, continuando con la clave vital que desprende la figura geométrica del hexágono. Se construye matéria y conceptualmente con la sugerente técnica de calco sobre metal, utilizando láminas de aluminio. Procedimiento que se conoce en las prácticas de creación y producción de obra en Roma, Italia; período noviembre, diciembre 2014 - enero, febrero, mayo, junio, julio 2015 en el taller del escultor Baldo Diodato<sup>629</sup>, espacio de producción personal del artista, participando como artista-aprendiz. Diodato tuteló la producción, fundamento y materialización de la obra personal para el proyecto expositivo “Tessuto Metallico”.

Se desarrolla durante el proyecto una perspectiva que permite modificar la comprensión en donde fue aprehendida la geometría hexagonal, es decir, se produce un desplazamiento estético y conceptual, a causa del material utilizado, lámina de aluminio. Se experimenta durante el aprendizaje de la técnica y conocimiento de las obras en metal de Diodato. Se produce un trazado creativo que se absorbe de la pregnante imagen de las retículas y tramas de la “toma de calco” del pavimento de las calles de Roma o bien, del pavimento de lugares públicos como fue el proyecto “Piazze di Roma”, dentro de otros que realiza este vital artista.

Se produce una percepción volumétrica del tratamiento del metal proceso experimental del desplazamiento de las ideas. Lo que significa percibir la trama ciudadina metálicamente. En otras palabras, el calco es “tomar la copia” de la tierra, de los pasos, de las huellas de los habitantes e individuos que circulan, que caminan por la ciudad de Roma.

---

<sup>629</sup> <http://www.baldodiodato.it/>

Por lo tanto, las claves Povera, en el presente caso de estudio, se manifiestan en un contexto diverso, experimentándolas bajo una óptica distinta. Por lo que, durante la práctica se produce una nueva perspectiva de la cotidianidad, de la percepción matérica del entorno. Son parte de los movimientos en el espacio urbano que se manifiestan en la perspectiva estética e histórica de Diodato, son las huellas y pasos ciudadanos. Es el ser humano y su espacio, que se traduce en una reflexión hacia una actitud sensible con la materialidad, y sus formas que participan de nuestro día a día.

Los objetivos del caso de estudio son:

1. **Reflexionar** sobre la morfología de las obras en metal de Baldo Diodato
2. **Expandir** las claves Povera a un contexto de práctica artísticas diferente
3. **Experimentar** la técnica de calco metal, como sistema crítico y de reflexión creativa
4. **Registrar y documentar** proceso creativo en cuaderno de trabajo

El registro de actividades en “Tessuto Metallico” refleja, como se mencionó anteriormente, las unidades de trabajo, las cuales son: material y concepto, procedimientos y tratamientos, finalizando con la unidad materialización y resultados, lo que permite apreciar los caminos empleados para registrar el caso.

Para iniciar la unidad de trabajo material y concepto, se recomienda reunir antecedentes visuales de obras que anteceden a los trabajos en metal del artista. De esta forma, es posible relacionar morfológicamente las obras personales con las del escultor. El registro es comparativo en términos estéticos, en la apropiación del espacio, especialmente la configuración de las texturas y retículas que emergen del sobre relieve. El apoyo de frases y citas de críticos e historiadores, proveen de coordenadas para orientar en términos discursivos la obra de Diodato.

” Todo nace con casualidad, sin control, con libertad y lo que más le interesa al artista es recoger los trazos las personas, que inconcientemente pasan sobre una tela dando vida a una obra, dejando trazos de si, las que seran tomadas por el artista como recuerdo de aquel momento. Da cuenta que el arte es un rito público, dejando de lado el ego del artista”<sup>630</sup>



“Así, la obra de Diodato logra entrelazar muchas sensibilidades culturales, recuperando diversos contextos antropológicos, a sustraer la tiranía de la racionalidad específica de los distintos contextos, a superar la soberbia de la racionalidad que a través de la proyección utópica de las vanguardias históricas se tendía a enfatizarla”<sup>631</sup>



---

<sup>630</sup> Venturi, Luca M. entrevista a Baldo Diodato en, [catálogo] *One hour footing*, Filadelfia, piazza JFK di Philadelphia, Cultural Center, Trento, 1975

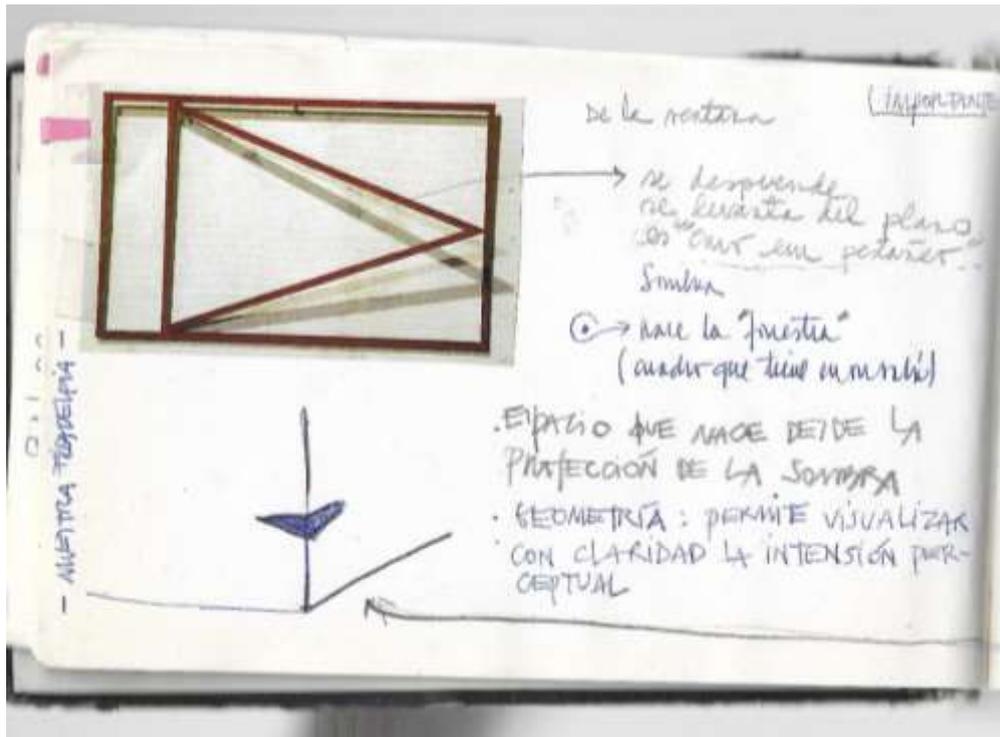
<sup>631</sup> Bonito Oliva, Achille. *Il passo della storia*, Palazzo Chigi, Viterbo (documento facilitado por el artista)



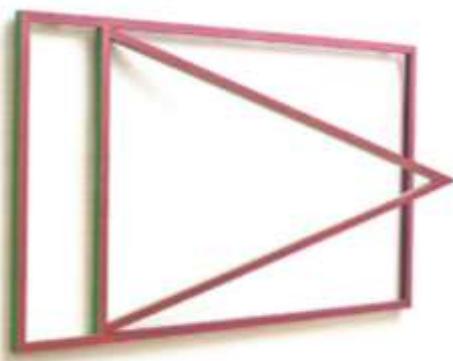
“La materia se enriquece de una sustancia vital que es creada de la mezcla de la historia que pertenece a los impulsos vitales del artista. El presente de la realidad se une al pasado. “La materia es memoria “, como señala Bergson, pero es antes que nada el primer testimonio del presente. Cada vez cambia y se recrea reuyendo del espacio rígido y estático”<sup>632</sup>

---

<sup>632</sup> Ruffoni, Cristina entrevista a Baldo Diodato en *La materia: frammento della realtà* (documento facilitado por el artista)



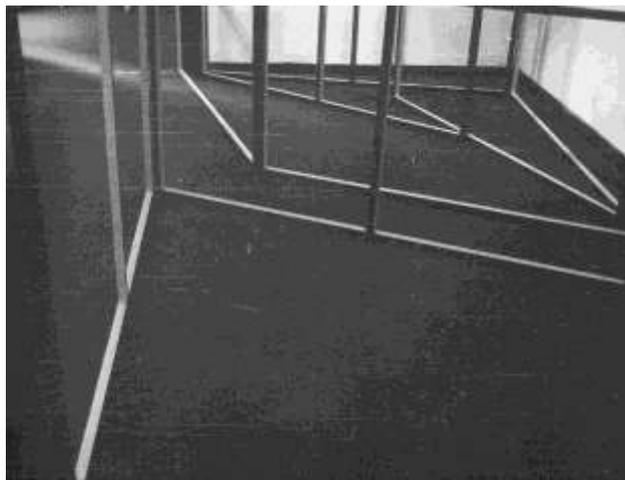
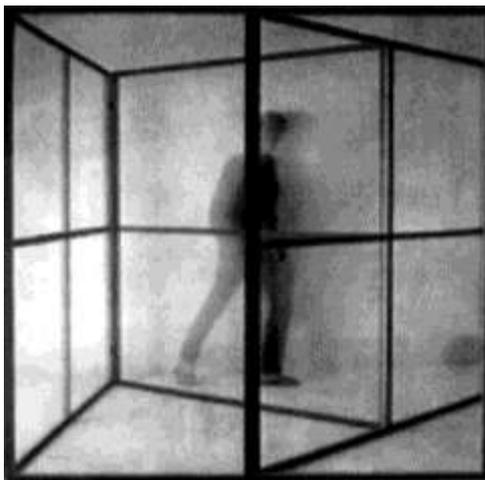
“No es necesario aclararse políticamente y hacer una revolución para buscar cambiar el mundo; el trabajo es un testimonio determinante, la imaginación a veces es más eficaz y potente que la lucha.”<sup>633</sup>



<sup>633</sup> *Ibid.*



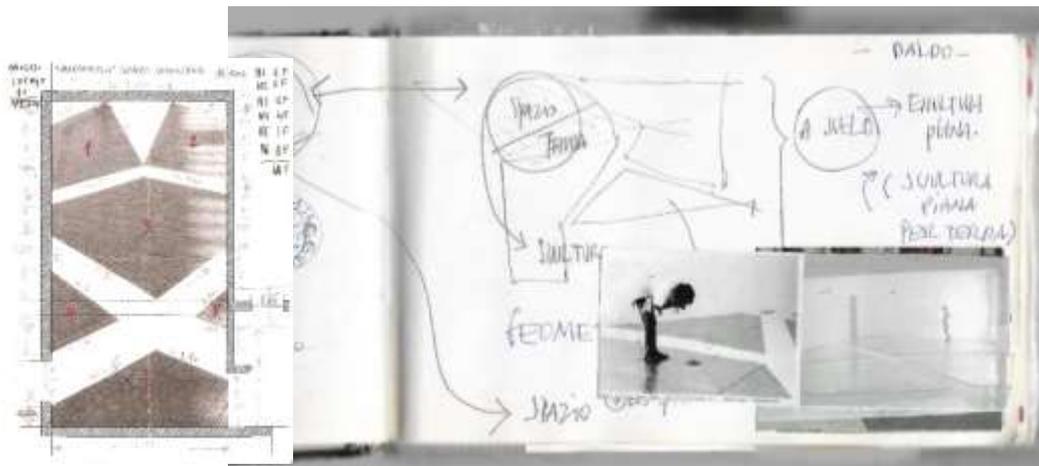
“...era mi ventana”<sup>634</sup>



<sup>634</sup> palabras del artista; conversación con Baldo Diodato, diciembre 2014



“[...] potenciar, la vocación cultural y la limitación de la intervención manual en la fase de “cosmética” refinada. Le ha otorgado un estado asistémico, en recurso temático, pacificado a través del *frottage*, el bajo relieve, constitutivo y pionero de la obra realizada con láminas de aluminio, sobreviene a su razón discursiva (el procedimiento de la variación) al dispositivo del cuadro”<sup>635</sup>



A través de los textos recopilados se puede apreciar como Baldo Diodato esculpe - se podría decir - con su mirada. Es una mirada equivalente a un proceso experimental, que va desde el concepto hasta el gesto del “golpe” que existe en su obra, lo que permite entrar y posicionarse en otro espacio del procedimiento de calco sobre metal. Hay posibilidades espaciales evocadoras que están orientadas al espectador de una forma material y cultural. La pregnancia formal y matérica, recuerda constantemente la belleza del tránsito urbano romano, es el peso ineludible de la historia, de su herencia formal, en esa mirada que posiciona su pensamiento en las calles de Roma y espacios públicos como las plazas... las cuales se hacen constantemente presente.

<sup>635</sup> Pala, Piero. *La memoria enteloiata: calco inscritto sulle forme del tempo*, 2014 (documento facilitado por el artista)

“Es el arte que hace misterio y se apropia del secreto de las ormas, lo que queda después del paseo. Podremos definir el procedimiento artístico de Diodato, como un inmenso y conmovedor altar, no por el paseo, que viene a menudo representado en el arte como el caminar del viandante, sino en el paso al vaivén de lo cotidiano, el caminante que elige cada día, conscientemente, la meta de su andar“<sup>636</sup>



<sup>636</sup> Agosti, Vera. *L' immenso e commovente altare del passaggio*, 2014 (documento facilitado por el artista)



“El espesor de la historia se hace superficie, y la superficie es el tiempo que mide el propio tránsito en la inmovilidad de una presencia, pero que es vivificada por el recorrido del público. La escultura se vuelve así interactiva, el recorrido crea una habitabilidad que tiene un tipo de ritmo, de respiración, sobre el arte, qué es el arte a este punto si no la posibilidad de proyectar el pasado en el presente y hacerlo viajar como un torpedo hacia los territorios del futuro”<sup>637</sup>



---

<sup>637</sup> Bonito Oliva, Achille. Palazzo Doria Pamphili, Roma (documento facilitado por el artista)

“Es la gráfica, es el signo que crea el espacio, sin referirse a un lugar, un punto de fuga o el ámbito de la perspectiva. Es el signo que anima a una materia industrial, que ilumina la superficie. Mirando la lámina, el surco viene casi sonoro. Parece revelar el ruido de la materia, aquel sonido que es el interior de cada cosa, que el artista no produce, pero revela. El gesto, industrial, serial, se vuelve de repente artesanal: el artista, operador una cadena de sistemas, se transforma artesano, no produce el objeto, pero lo seduce. Los puntos de luces sustituyen los puntos de fuga, centrifugan en el vacío dentro y fuera de la superficie, a veces irreconocibles, disonantes. Es incontenible ímpetu de invadir también el espacio que es más allá de la materia: (rechazando un futuro marco de pintura) la lámina se funde, se vuelve cóncava o convexa abrazando el ambiente. Esta “escultura pintura” se hace casi espacio habitable (una escultura habitable en su interior) “<sup>638</sup>



<sup>638</sup> Gallo, Francesco (documento facilitado por el artista)

”El arte se vuelve una posibilidad ejemplar de establecer un corto circuito entre las antipodas, un punto de encuentro entre diferencias matéricas y culturales no conjugables en un compromiso normalizado. Diodato utiliza procedimientos vinculados a una cultura que quiere liberar la materia de su peso al sustraerla de su tenebroso interior mediante el valor de una forma que emana del externo al interno.”<sup>639</sup>



<sup>639</sup> Bonito Oliva, Achille. (documento facilitado por el artista)

Por lo tanto, esa tierra que se transforma en obra, que brilla y se define por la propuesta de la pavimentación romana, que alberga la tradición del adoquín: *Sanpietrini*. Su observación espacial explora dimensiones perceptuales y conceptuales de las calles, del plano urbano, sus lugares, historia y la cotidianidad por sobre todas las cosas. Diodato no hace más que retratar una cotidianidad que circula por las calles y espacios públicos de Roma.

Esta actividad registra o, mejor dicho, retrata los aspectos que configuran el proceso de creación y producción del escultor, donde es posible experimentar un proceso, como se mencionó en la presentación del caso, bajo una perspectiva que permite modificar la comprensión en donde fue aprehendida la materia, su forma e idea, es decir, se produce ese desplazamiento estético y conceptual, debido al material utilizado.

Este desplazamiento se experimenta durante el aprendizaje de la técnica y conocimiento de las obras en metal de Diodato. Se producen trazados creativos, que absorben las retículas urbanas, las que son eco del tejido de los pasos, del transitar cotidiano. Es el sentido del contexto, de su tejido junto al individuo que la transita, lo que finalmente se traduce en el retrato del tejido de los espacios públicos.

La ciudad es un desafío constante para Diodato. Es diaria. Como su frecuencia de trabajo, diaria y calma. Proyectos, pruebas, errores y aciertos, que finalmente no son más que la experiencia vital del desarrollo de su espacio en obra.

En el desarrollo de la unidad de trabajo, material y concepto, es posible observar, al igual que en “Cuadro de crías” y *Natura Naturans*”, cómo va adquiriendo forma la unidad procedimientos y tratamientos. La unidad de trabajo, esta vez, está modelada por un espacio de aprendizaje, donde la observación y el diálogo, forman parte de las terminaciones estéticas del procedimiento de calco sobre metal que Diodato transmite como maestro.

Como se mencionó, estas unidades, reflejan las distintas maneras de aproximarse, explorar y experimentar las propiedades, significados y contextos en relación con los recursos plásticos, estéticos, y técnicos, los que mantienen una retroalimentación

permanentemente. Es preciso recalcar en el valor de la experiencia de la práctica, la instancia de la participación como aprendiz, la que, poco a poco van dando paso al momento del trabajo como artista.

De esta manera se da paso plenamente a la unidad de **procedimientos y tratamientos**, donde se experimentan las posibilidades de la técnica, prácticamente como si fuera un contexto, en el cual se puede modelar el espacio frío y rígido del metal, bajo el proyecto expositivo “Tessuto Metallico”.

Se experimenta la imagen del elemento, del metal, del mismo modo que en caso anterior con las materias de la constituyen. Lo que significa que, tal como se mencionó, que tanto el material como los conceptos se someten a procedimientos y tratamientos, se potencia la mirada experimental y sobre todo el desarrollo de procesos y su sistematización.



Como se señala en la introducción, se construye una perspectiva que permite modificar la comprensión en donde fue aprehendida la geometría hexagonal, es decir, se produce un desplazamiento - una distancia - estético y conceptual de contextos a través del material, produciendo una percepción volumétrica del tratamiento del metal del proceso experimental del desplazamiento de las ideas.

Es adaptarse a un material pétreo transformado rústicamente en un bloque que esta insertado uno al lado del otro, por tierra, tal como si fuera un módulo de origen inorgánico, para trazar esta trama - textura - de tejido pétreo, por la superficie de la ciudad. La pregnancia y belleza de esta solución, de esta implementación urbana, es a ojos de Diodato, de una belleza inmensa, la cual ha transformado y hecho parte de su proceso de creación. Es la primera capa, estrato o piel de la ciudad.

En "Tessuto Metallico", la materialización del hexágono y trama en el metal, las texturas, las tramas, la repetición, es el tejido del principio, del origen junto a la geometría, que adquiere la dureza del metal, el brillo, el golpe de la técnica del calco, la que emerge como experiencia estética. Diodato genera una forma de conocer la cotidianidad, en el paso, en las infinitas huellas invisibles que no se registran en los *Sanpietrini*, pero que, si registra el calco, el martillo sobre el metal, que, si bien tampoco revela la huella, pero si los sonidos, el movimiento, las actividades, las horas, en fin, la vitalidad en relación con el individuo en el espacio público.



El **esquema**, para procedimiento **calco metal** se relaciona directamente con el desarrollo de la segunda unidad: **procedimientos y tratamientos**.

Las tres unidades de trabajo estructuran las etapas de creación de los proyectos personales de los alumnos, las que quedan sujetas a evaluación. Cada una de ellas, compromete y refleja los objetivos que se de presentan en el caso, los que serán calificados individualmente con los porcentajes señalados anteriormente.

El apunte audiovisual contiene en gran parte los requisitos descritos a continuación, facilitando la comprensión de las operaciones que se necesitan y que se ajustan a las características del taller de la práctica de **calco metal**.

### **1. Sesiones de trabajo:**

12 horas de taller (puede ampliarse según la necesidad de pruebas y experimentación)

#### **1.1 Organización de las sesiones:**

-30 minutos: Presentación, espacio para la introducción del procedimiento, sus etapas y cuidados.

Se inicia con el video y posteriormente se materializa, o bien se ejemplifica en terreno.

-4 horas: agrupar pruebas de la experimentación con el metal y las herramientas pertinentes y que facilitan el calco

-7 horas: definir un pequeño proyecto a partir de los resultados de las pruebas y construcción de matrices

-30 minutos: exposición grupal de las pruebas y de proyecto in situ

(las horas se pueden redistribuir según cantidad de módulos que se puedan desarrollar seguidos)

### **2. Curso/año donde puede ser impartido:**

Dirigido a todos los cursos de educación superior de Bellas Artes

### **3. Plazas del taller: hasta 25 personas**

Nota: el número de personas ideal, igual o superior a las 15 personas, para crear una dinámica y reflexión de trabajo grupal.

**3.1 Organización grupal (opcional):** Se puede trabajar en grupos de 2 personas para compartir herramientas o bien, facilitar la rotación por el total del grupo de alumnos, según intereses.

#### **4. Material:**

- lámina de aluminio de 0.8 mm (o lámina de cobre)
- mazos de diversas durezas y tamaños
- elementos con textura y piezas pequeñas (matrices personalizadas)
- añadidos de fieltro y goma
- pegamento silicona

##### **4.1 Herramientas o recursos extras:**

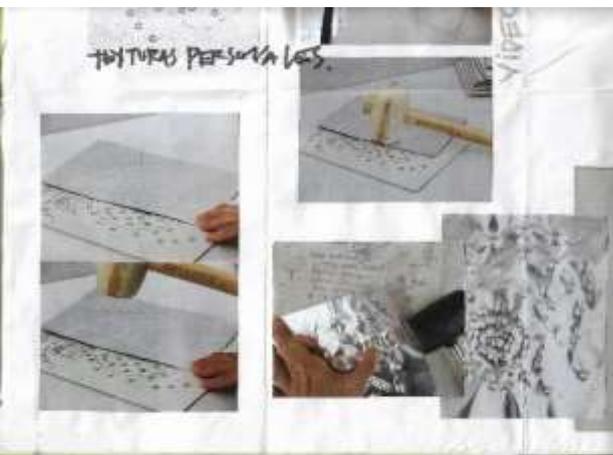
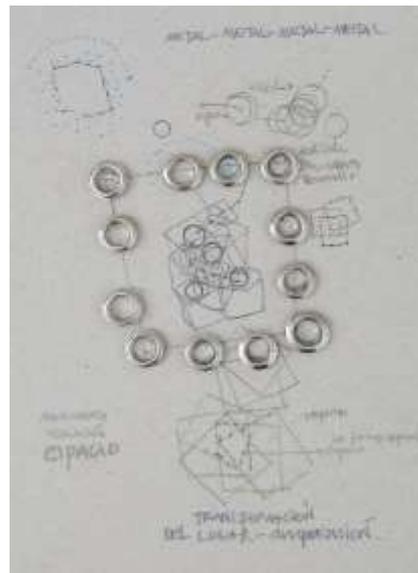
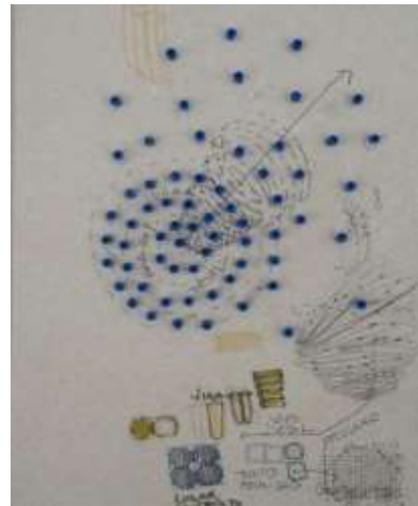
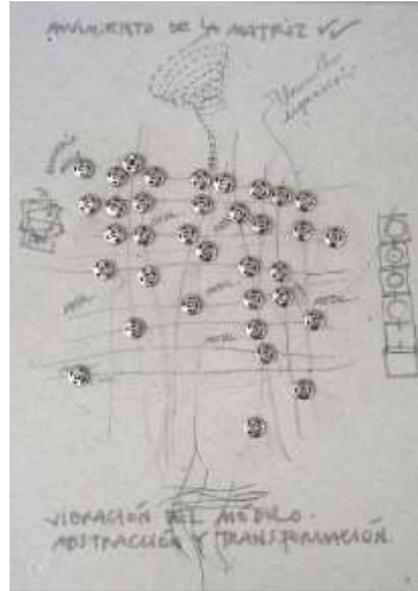
Cartón gris

#### **5. Características de espacio:**

El espacio de trabajo no requiere de un equipamiento específico, solo la disponibilidad de mesas, sillas. Se recomienda calcar (golpear) en superficies de resisten alto impacto, por ejemplo: el suelo



Matrices personalizadas para calco





Daily Motion: Material didáctico / Procedimientos

Link apunte audiovisual, disponible en:

<http://www.dailymotion.com/video/x5u5t1y>

Duración /2:06 minutos





Por último, se diseña la propuesta expositiva, inspirada en la técnica y perspectiva del trabajo de Diodato, en la unidad de trabajo **materialización del proyecto**. Por lo cual, se observa, la participación de las premisas del proyecto expositivo “Tessuto Metallico”:

“Es la reflexión sobre las formas del espacio, de la observación del metal y sus cualidades. Es un recurso que permite registrar y también comprender un sistema de trabajo de redes y tramas, donde las cualidades del metal permiten revelar el registro gráfico, conectado a su brillo y opacidad, por medio del relieve que se obtiene interviniendo la lámina de metal. Es el diálogo infalible que se construye con la luz que le da la técnica del calco. Una realidad espacial que encuentra sus claves estéticas en base a las formas en movimiento que se dan la libertad de caer en la profundidad debido a su nobleza física, brillantes incisiones semánticas que se dejan leer en base a la experiencia estética del material. Esta investigación ha sido posible gracias a la realización de la práctica de creación y producción en el estudio del artista Baldo Diodato”<sup>640</sup>

Para la instancia de **evaluación**, como se mencionó, las tres unidades de trabajo son coordinadas que reflejan el aumento y acopio de información y conocimientos, reflejadas de la siguiente manera:

- Primera unidad de trabajo: material y concepto **25%**
- Segunda unidad de trabajo: procedimientos y tratamientos **25%**
- Tercera unidad de trabajo: materialización del proyecto **50%**

El 100% contiene y reúne, finalmente, los valores que se sustentan en sus objetivos:

1. **Reflexionar** sobre la morfología de las obras en metal de Baldo Diodato
2. **Expandir** las claves Povera a un contexto de práctica artísticas diferente
3. **Experimentar** la técnica de calco metal, como sistema crítico y de reflexión creativa
4. **Registrar y documentar** proceso creativo en cuaderno de trabajo

---

<sup>640</sup> texto para proyecto expositivo “Tessuto Metallico”, Pilar García - Huidobro



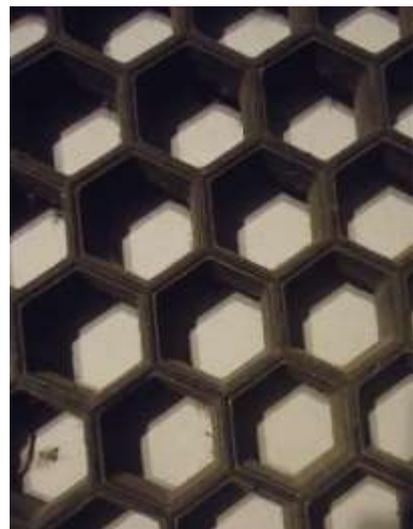
### *Tessuto Metallico*

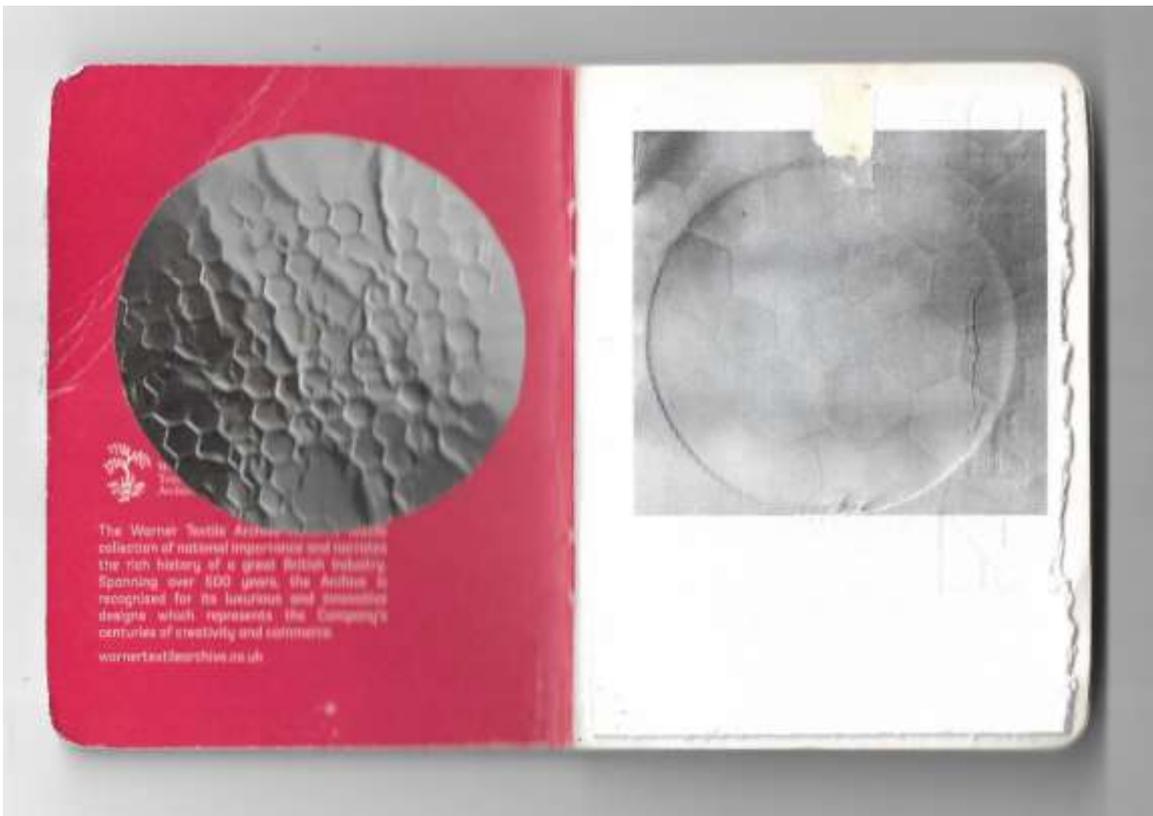
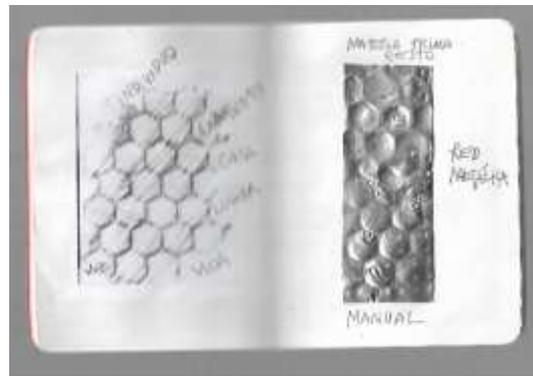
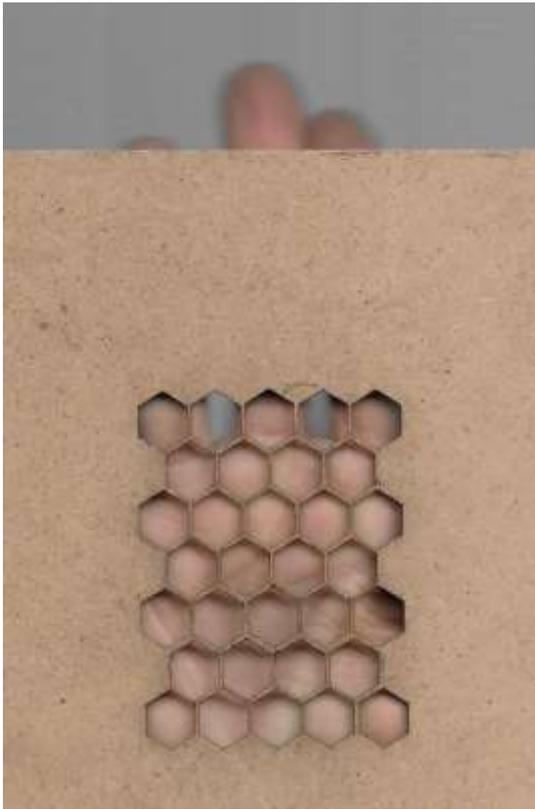
<https://pilargh.jimdo.com/obras-works-04/>

108 circunferencias metálicas diámetros de 34, 21, 13 y 6 cm

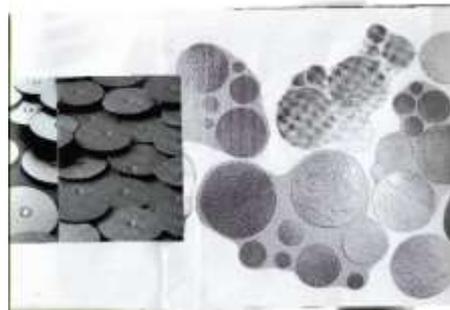
120 contenedores retro iluminados (leds)

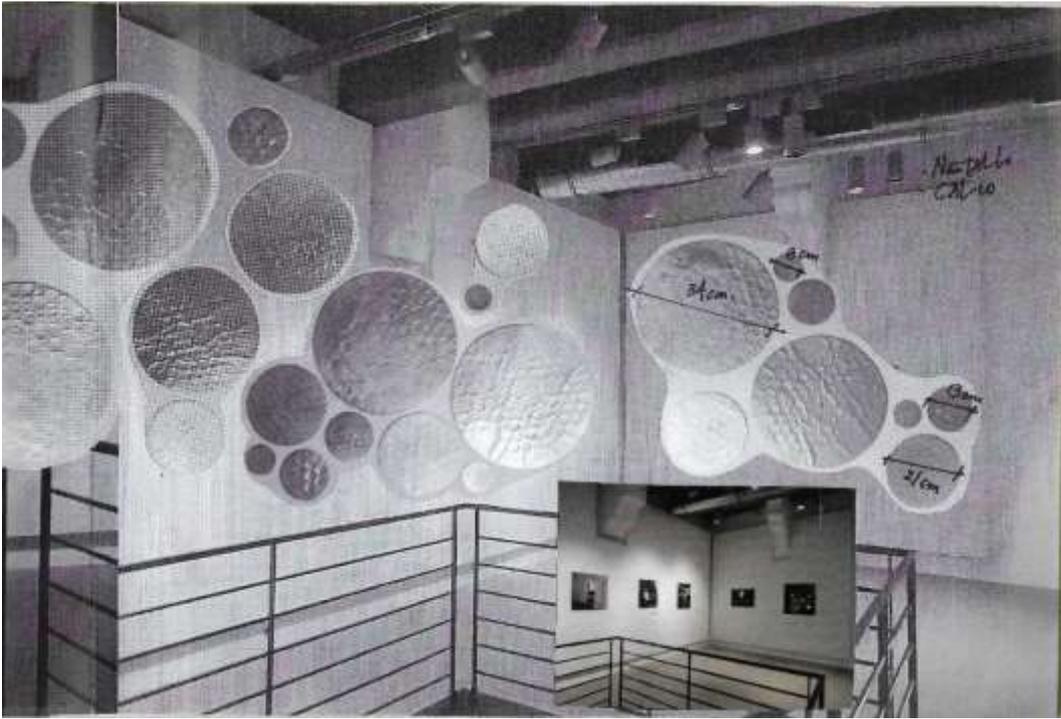
Medidas variables

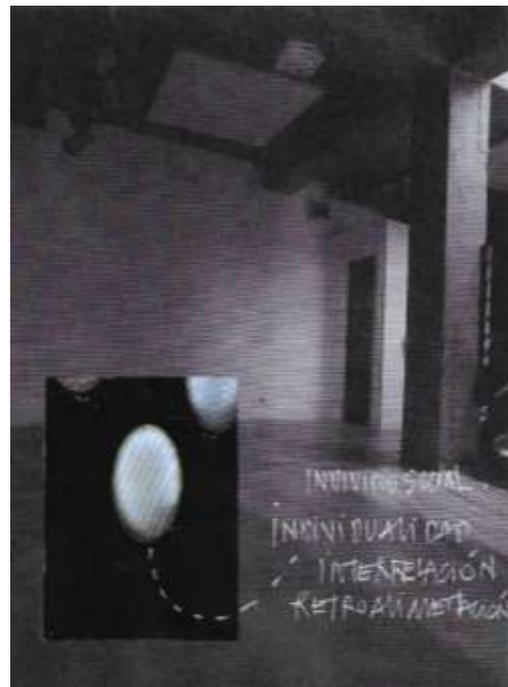
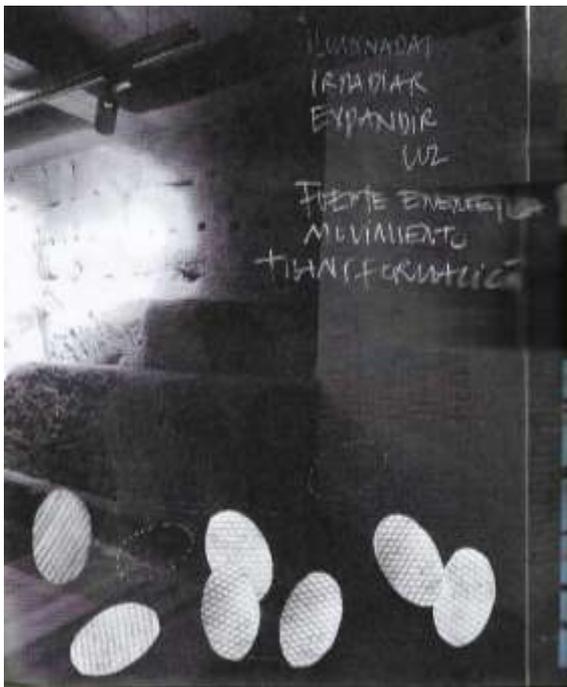
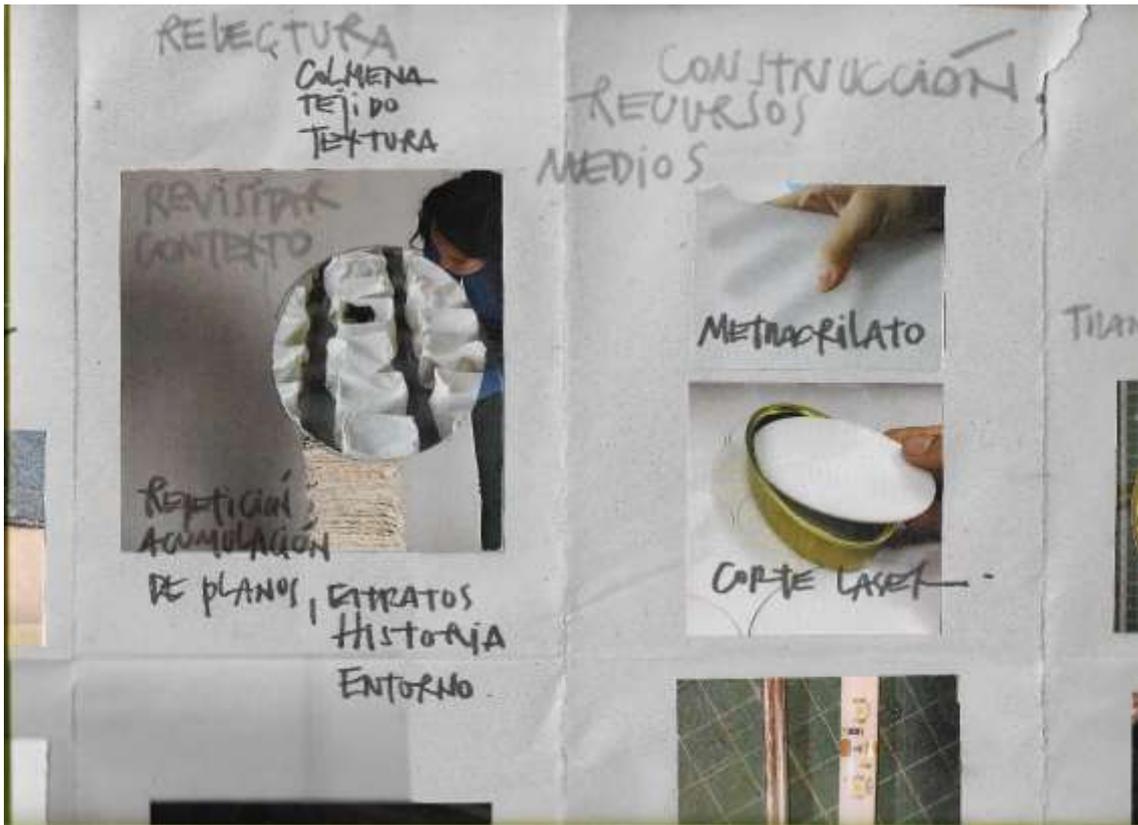


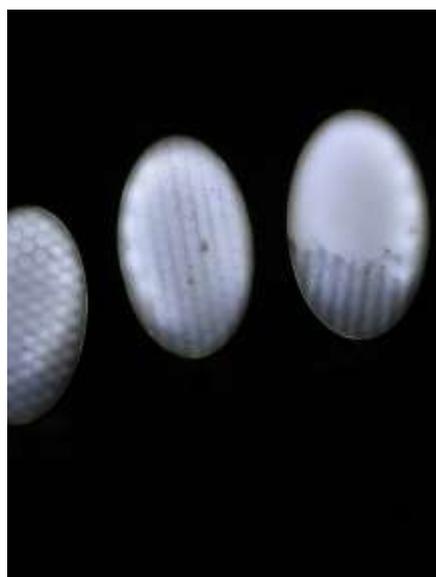
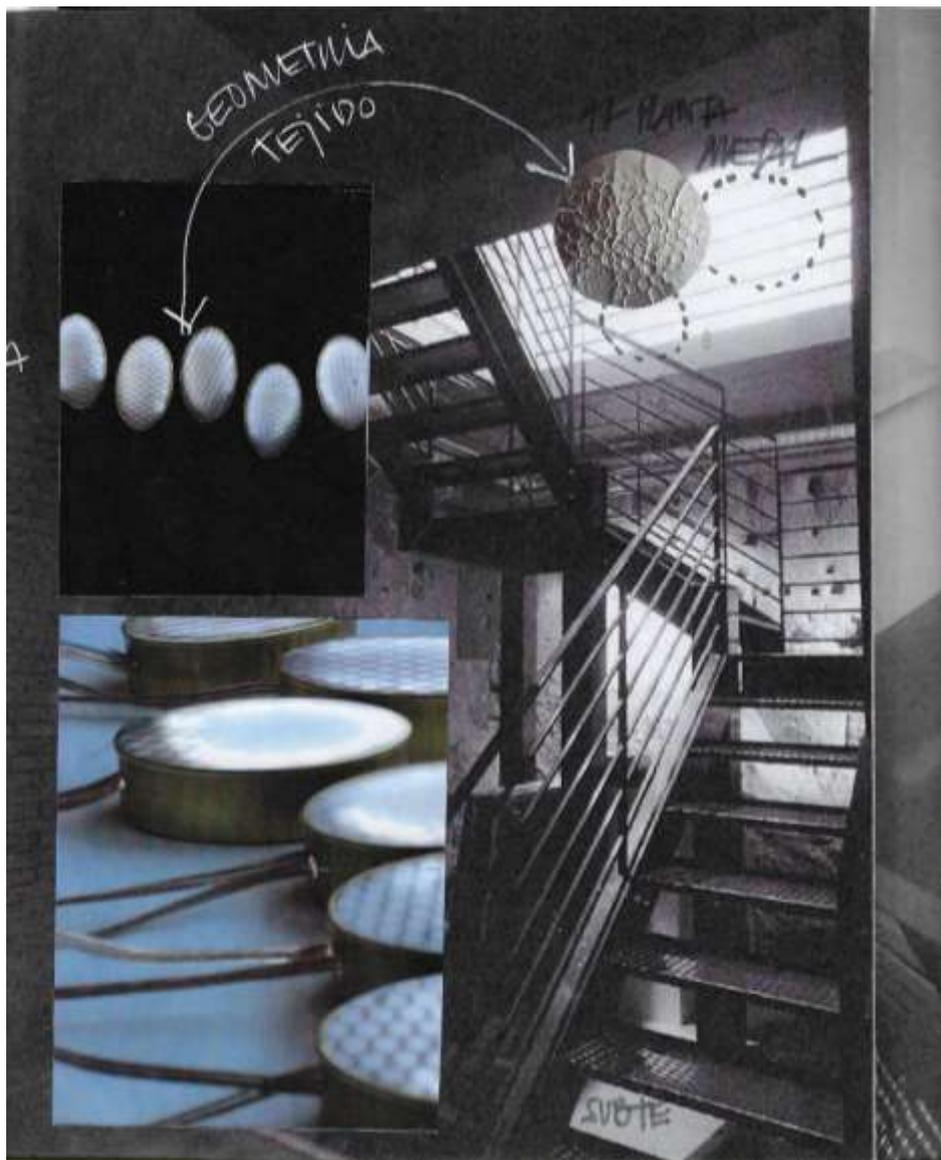


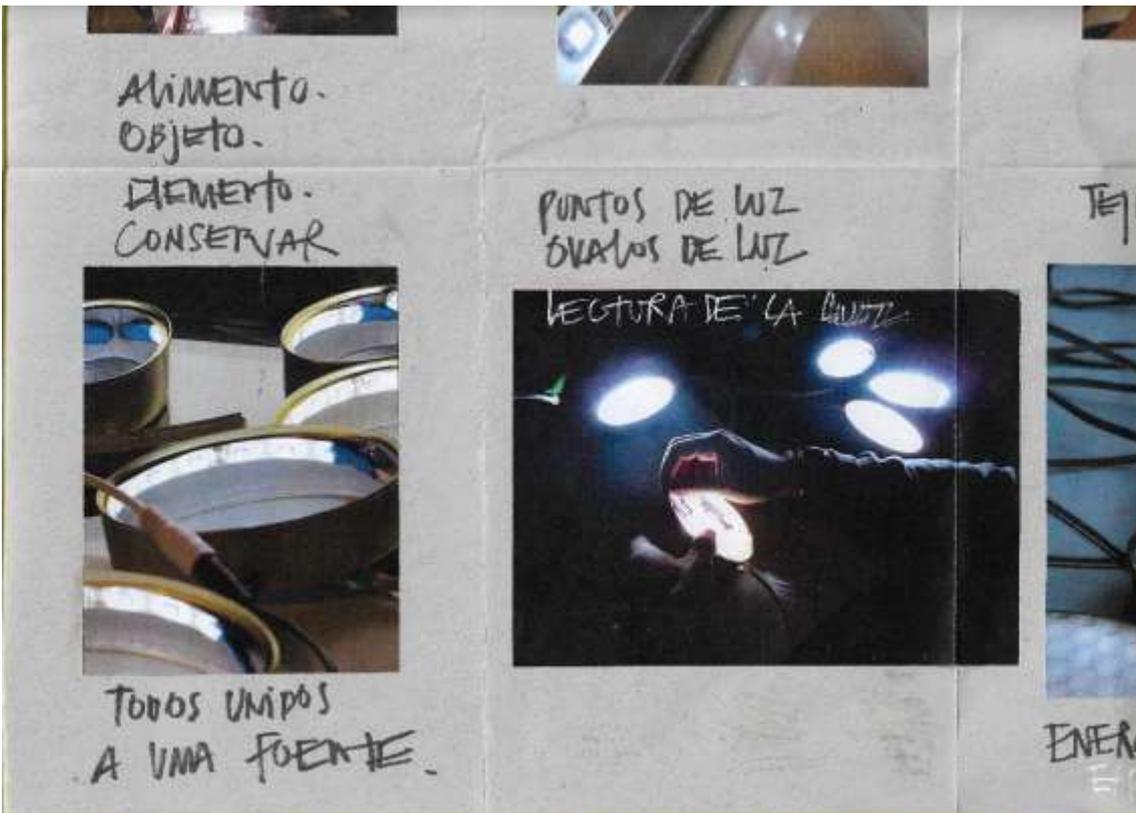
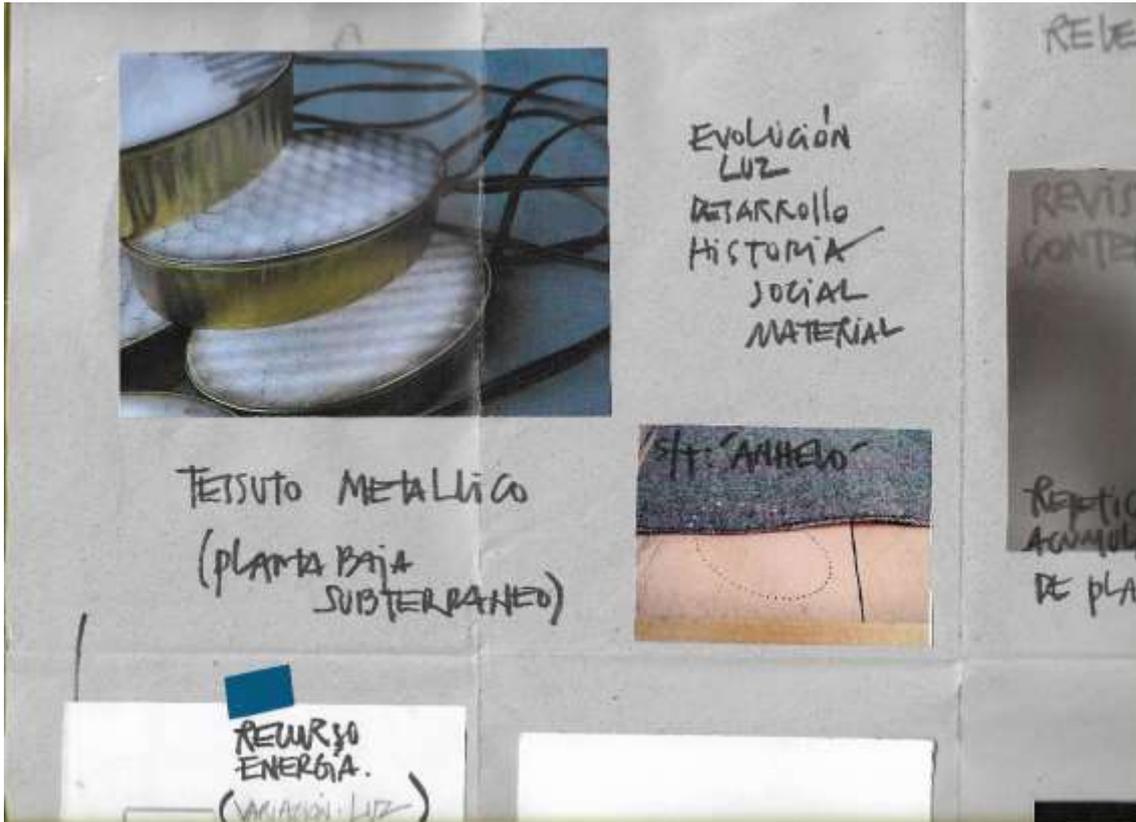












## **Parte II / C.2 / 5. TERCER CASO: “Materia prima. La educación comienza por casa”**

El proyecto “Materia prima. La educación comienza por casa”, se desarrolla durante la práctica de creación y producción de obra, para la Residencia de Investigación y Creación Artística, *Plus II*, realizado en el Museo Universidad de Alicante, MUA, en el mes de julio 2016. El proyecto se plantea material y técnicamente mediante procesos experimentales con la materia prima cera de abeja y el material resina de poliéster.

La convocatoria de las Residencias de Investigación y Creación Artística, *Plus II*, invitan a continuar desarrollando e investigando proyectos artísticos personales, los que se realizan en los espacios del museo participando como artista-investigadora. Durante el proceso de trabajo, se reciben tutorías de artistas, curadores, gestores culturales y del equipo del museo, para potenciar formal, estética y conceptualmente el proyecto de creación y su materialización en la exposición que se realiza en septiembre - octubre del mismo año, donde se reúnen los trabajos de los artistas residentes.

El proyecto nace reorientando el proceso creativo hacia la experimentación de los primeros estados de la materia, retomando la cera de abeja como parte de la imagen del conocimiento en su contexto original en el reino animal, asimismo su aspecto orgánico, natural y vital, junto a los elementos tierra, agua, fuego y resina sintética.

Es un proceso de construcción de identidad matérica y objetual, intercambiando y vinculando la realidad inmediata, presentando y representando, en el desarrollo de la experiencia estética de la creación, dinámica que circula por la investigación como parte atenta de la práctica artística y de la experiencia estética en la educación.

Cabe volver a señalar que los proyectos se retroalimentan desde “Cuadro de Crías”, “Natura Naturans”, y ahora, se incluye “Tessuto metallico”, que inspira justamente a recuperar el tratamiento del significado y sentido del contexto próximo, cercano, con la materia prima cera de abeja. También es necesario mencionar, que el estudio del

proyecto está orientado a ser presentado en una convocatoria, por cual, se optó por una descripción cercana a la realidad y a los elementos plásticos, como parte de la atmósfera del proyecto expositivo.

Las claves Povera, se manifiesta con sus experiencias fundantes, es decir, recuperan el valor de las raíces creativas enfocadas en los procesos vitales de la cotidianidad, la percepción del individuo y su entorno. Asimismo, el desarrollo de la experimentación con materiales y elementos que integran los diversos contextos de la cotidianidad.

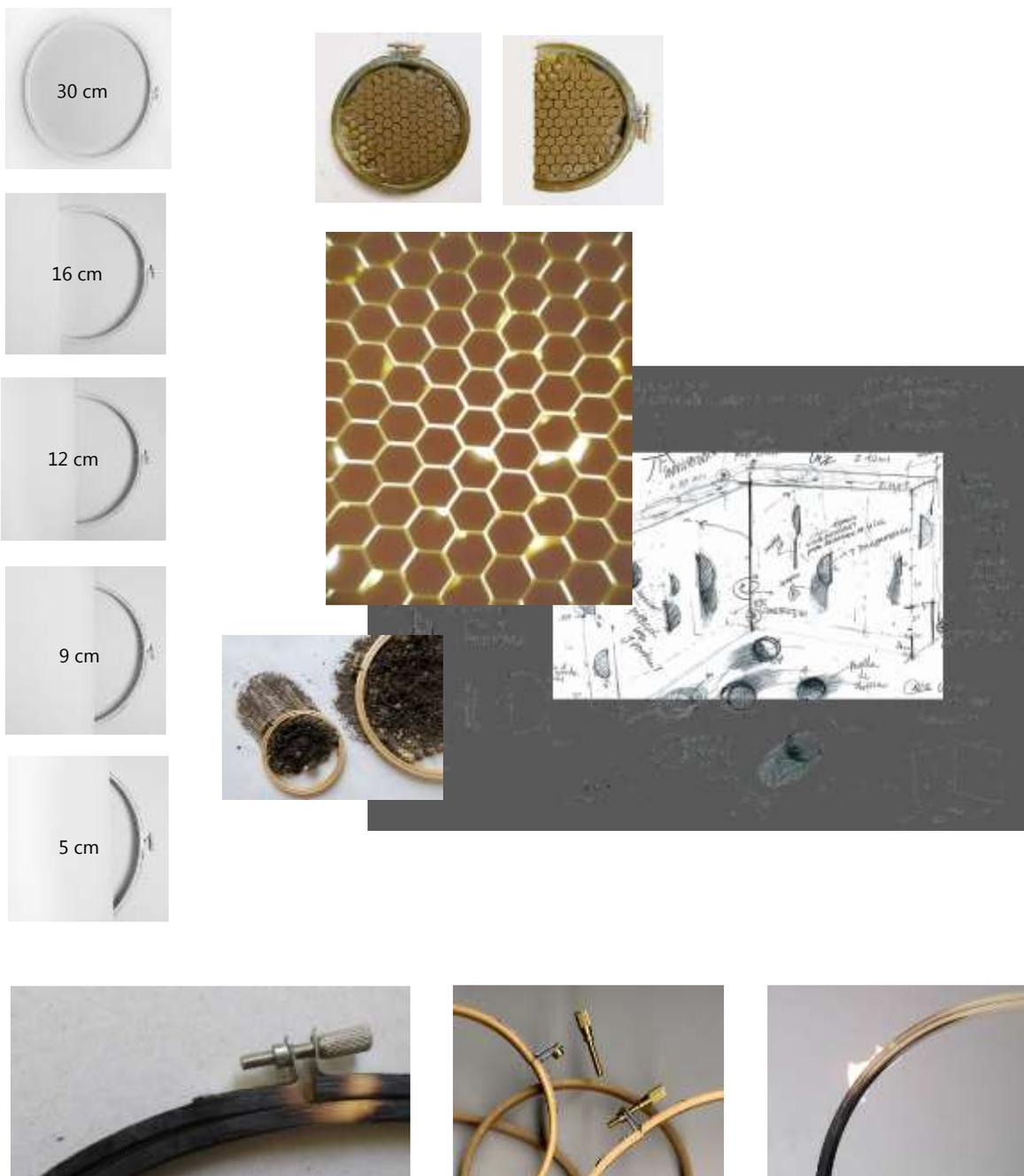
Los objetivos del caso de estudio son:

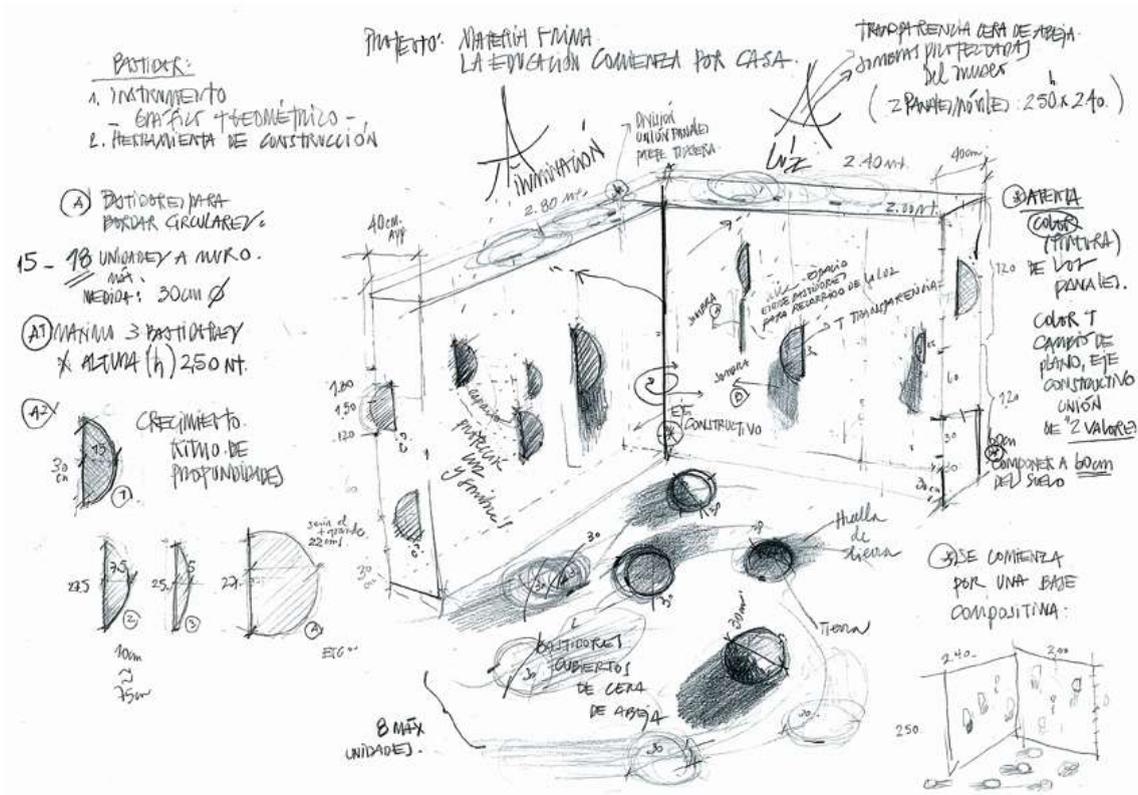
1. **Retornar** al origen, proceso de aproximación al contexto real
2. **Explorar** el espacio expositivo en clave Povera, construir realidad con signos vitales, mediante el recurso del *site specific*
3. **Potenciar** la experiencia estética
4. **Registrar y documentar** proceso creativo en cuaderno de trabajo

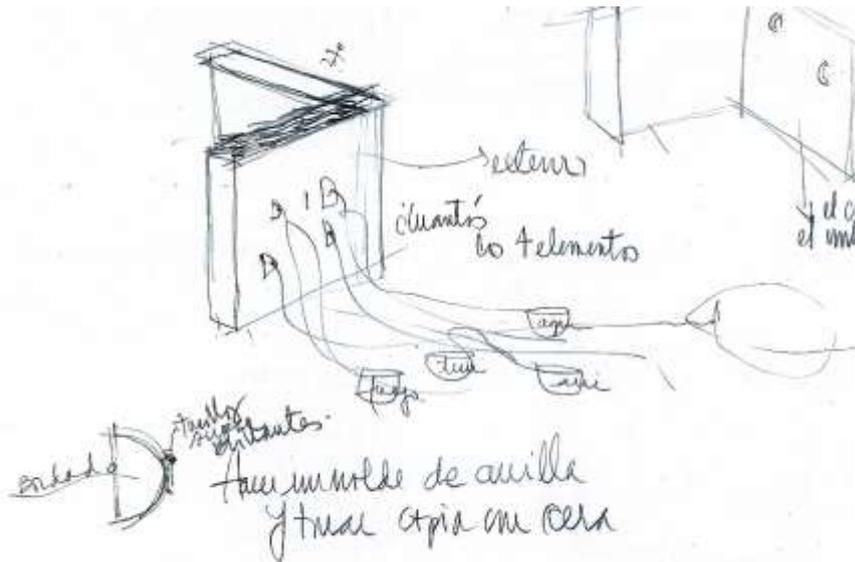
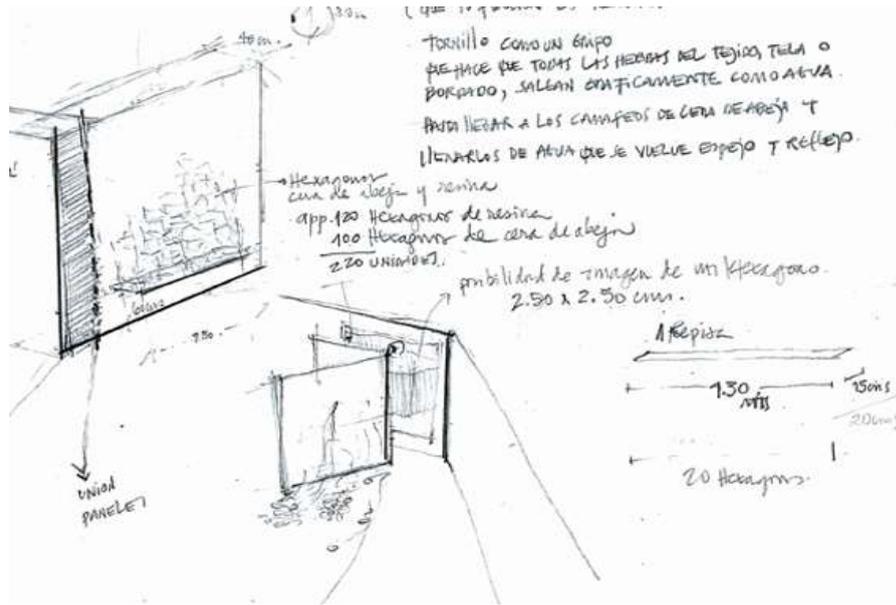
En la unidad de trabajo **material y concepto**, se observa y evalúa la experiencia adquirida anteriormente del material y someterla a nuevos procesos físicos abriendo relaciones desde la idea de materia prima como lugar de educación y formación del conocimiento. De este modo es posible generar otra perspectiva, en paralelo, explorando el significado de autoproducción y consolidación de un hábitat como reserva vital.

Por lo tanto, se inicia esta unidad de trabajo, reproponiendo y seleccionando los materiales y elementos que constituyen el discurso de la muestra. De este modo se pone en valor la producción de la materia prima, proveniente de un microsistema orgánico y biológico que construye en la percepción, un lugar de conocimientos, que relata, describe un tipo de autonomía desde el origen del material.

Por lo que, se retoma la trama de hexágonos, como textura que está contenida por un bastidor circular para bordar a mano. Es una herramienta de trabajo que permite la realización de las labores manuales como objeto de uso doméstico, capaces de contener las esencias geométricas de la materia prima de la cera de abeja. Se relaciona metafóricamente con la tensión de la trama, explorando con la luz el crecimiento, su desarrollo dentro de otra geometría que la contiene, haciendo emerger su función como una herramienta activa de labores. El muro del panel se convierte en un terreno espacial permitiendo que las formas se emerjan de el.







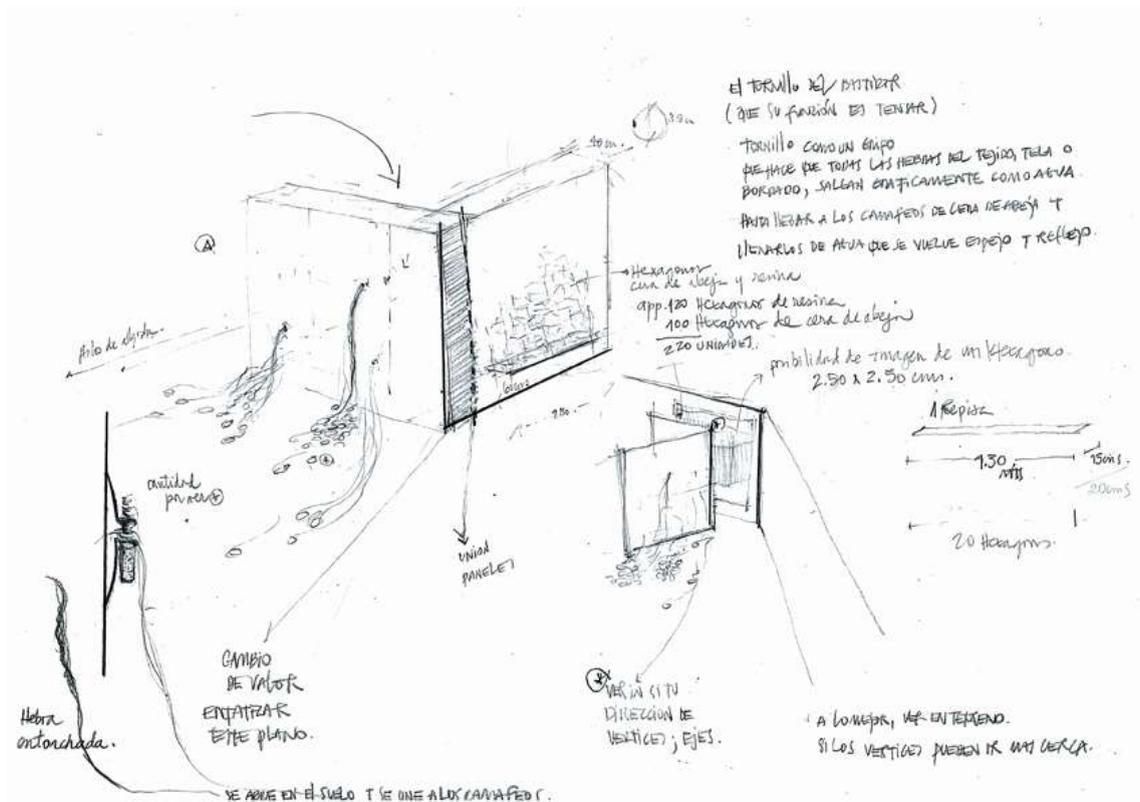
EXPRESIÓN DE LAS PRIMERAS FORMAS (O ESTADOS) DE LA MATERIA

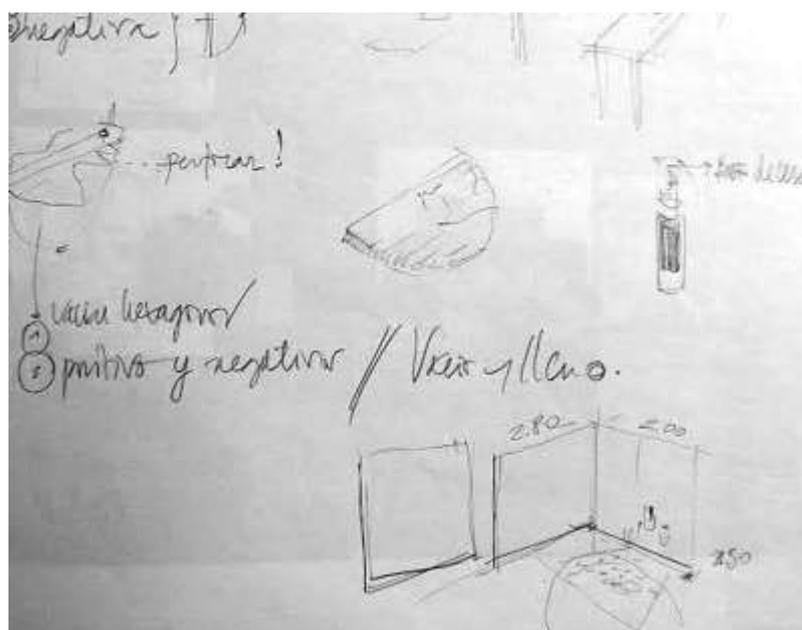
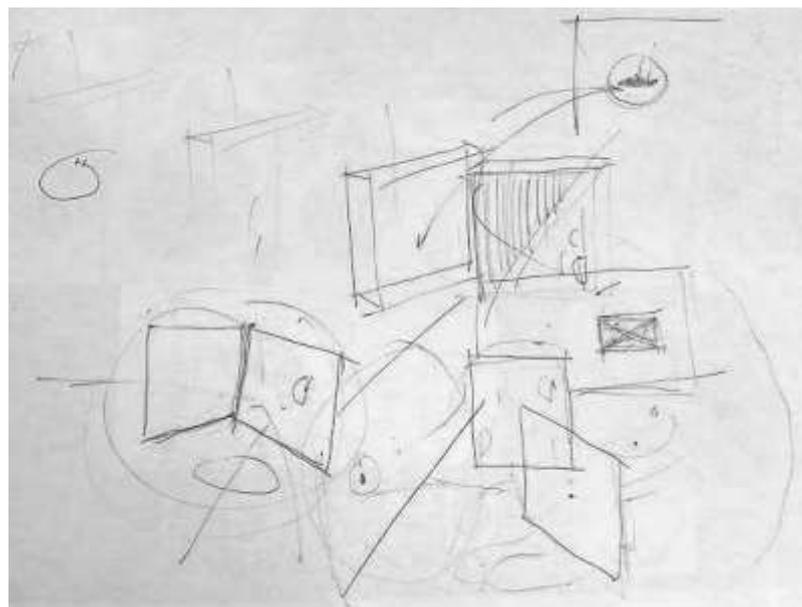
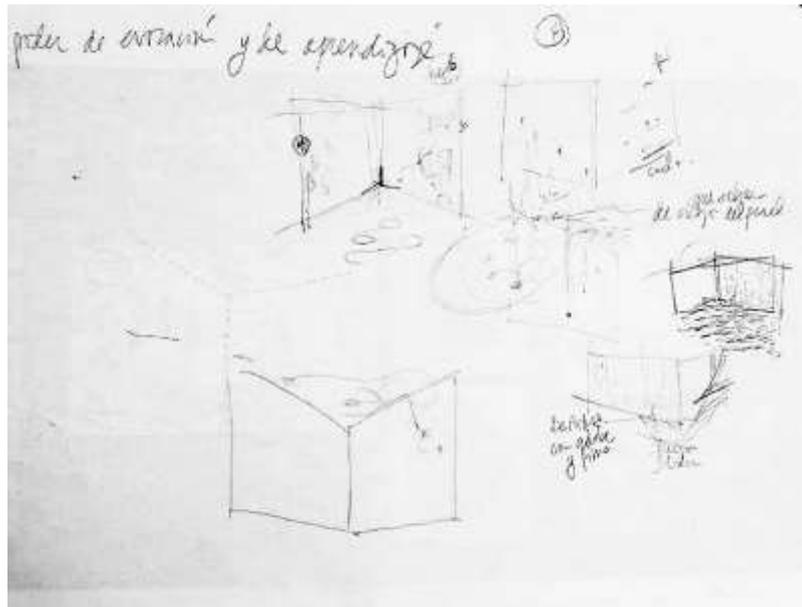


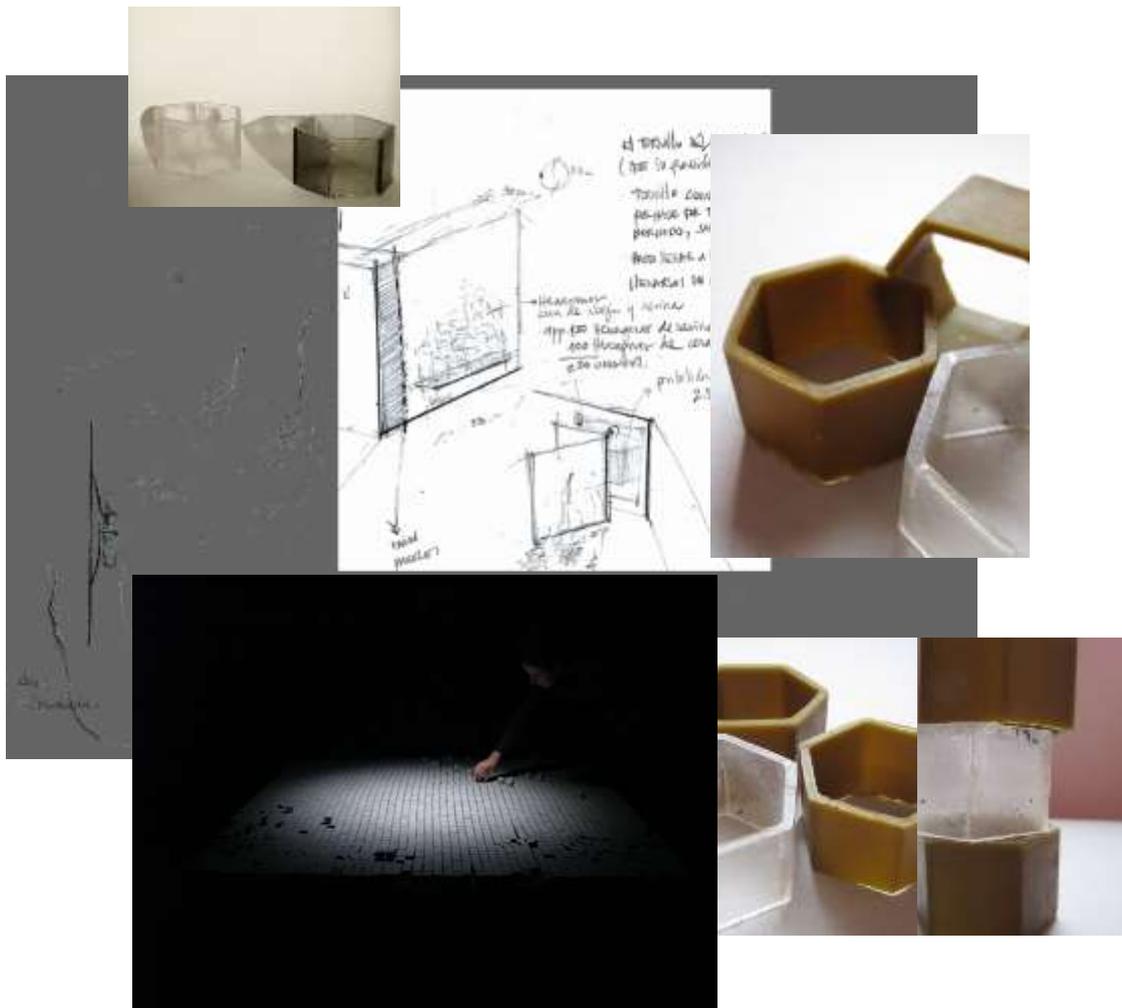


A continuación, se proyecta en el suelo una extensión y cantidad importante de cameos, cubriendo parte de la superficie generando una imagen total que será un instrumento semejante a un espejo. Los procesos de aprendizaje y conocimientos se encuentran en una relación poética con los elementos y objetos que se han elegido para este proyecto, con el propósito de descubrir nuestra relación y significado con nuestro entorno, hábitat y diario vivir.





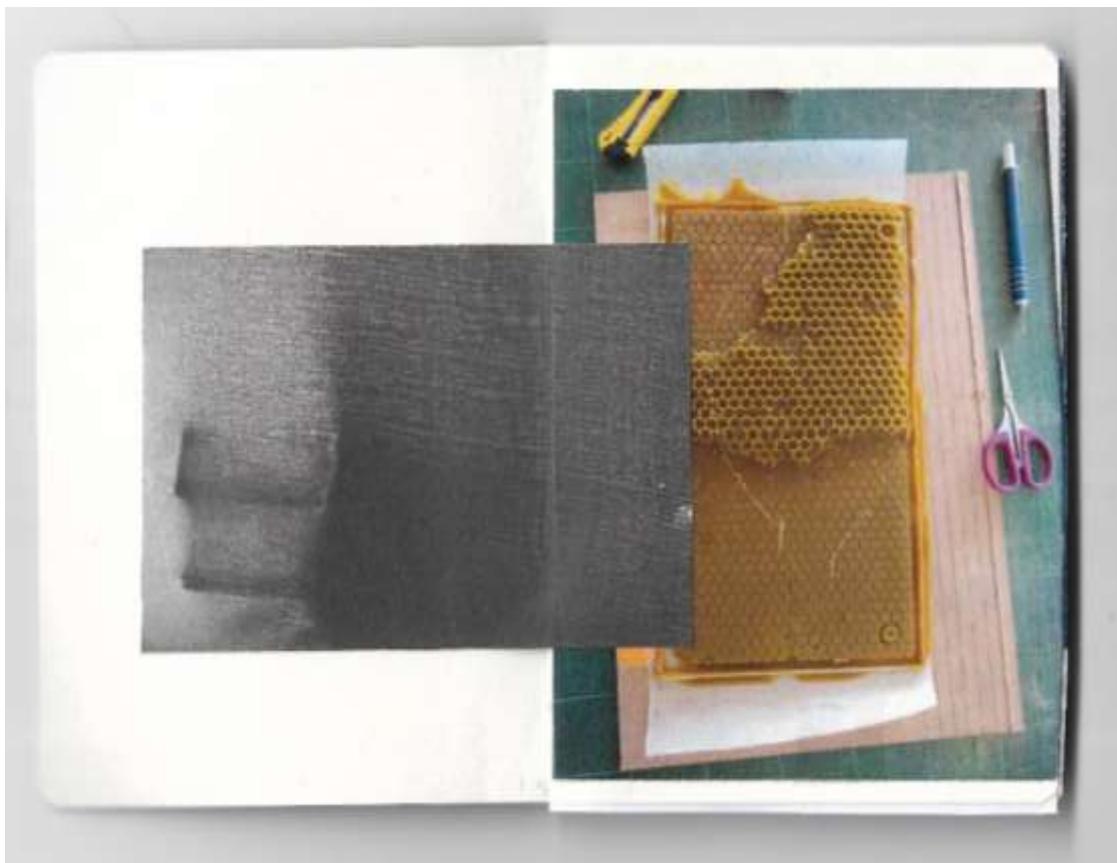




El sistema hexagonal en el reino animal refleja una forma de vivir. Es una organización y construcción que alberga vida, cobijo, alimento y diversas actividades hechas siempre por la comunidad de las abejas. La producción de la materia prima proviene de un microsistema orgánico y biológico que descubre en nuestra percepción un lugar de conocimientos que nos relata un tipo de autonomía desde el origen del material.

Al construir volúmenes hexagonales se retoma la sencilla operación constructiva, levantando un muro por medio de la apelación de los hexágonos, se vuelve hacia el observador y espectador el tradicional diálogo entre lo natural y artificial, organizado y edificando de esta forma una de las primeras críticas del medio en el que vivimos.

Una vez que se detectan las formas a estudiar, se da paso a la unidad de trabajo **procedimiento y tratamiento.**



El **esquema** para procedimiento **molde /panales**, como lo es para todos los casos de estudio, se relaciona con la segunda unidad: **procedimientos y tratamientos**.

Cabe reiterar que las tres unidades de trabajo estructuran las etapas de creación de los alumnos y quedan sujetas a evaluación. Así mismo, el apunte audiovisual contiene en gran parte los requisitos descritos a continuación, facilitando la comprensión de las operaciones que se necesitan y que se ajustan a las características del taller de la práctica **molde /panales**.

### **1. Sesiones de trabajo:**

10 horas de taller (puede ampliarse según la necesidad de pruebas y experimentación)

#### **1.1 Organización de las sesiones:**

-30 minutos: Presentación, espacio para la introducción del procedimiento, sus etapas y cuidados.

Es importante iniciar con el video ya que ejemplifica el terreno próximo del ejercicio, que, debido a la naturaleza de los materiales, la organización de sus tiempos depende del curado de la silicona.

--2 horas: proceso de copia de molde

Es necesario para este ejercicio tener moldes físicos de ejemplo, ya que mientras los alumnos

-3 horas: de experimentación de a cera sobre el molde

-4 horas: definir un pequeño proyecto a partir de los resultados de las pruebas y construcción de moldes

-30 minutos: exposición grupal de las pruebas y de proyecto in situ

(las horas se pueden redistribuir según cantidad de módulos que se puedan desarrollar seguidos, incluso tener presente si hay tiempo entre clase y clase para que los alumnos busquen otras alternativas para sus proyectos)

### **2. Curso/año donde puede ser impartido:**

Dirigido a todos los cursos de educación superior de Bellas Artes

### **3. Plazas del taller: hasta 30 personas**

Nota: el número de personas ideal, igual o superior a las 15 personas, para crear una dinámica y reflexión de trabajo grupal.

**3.1 Organización grupal (opcional):** Se puede trabajar en grupos de 4 personas para compartir herramientas o bien, facilitar la rotación por el total del grupo de alumnos, según intereses.

### **4. Materiales:**

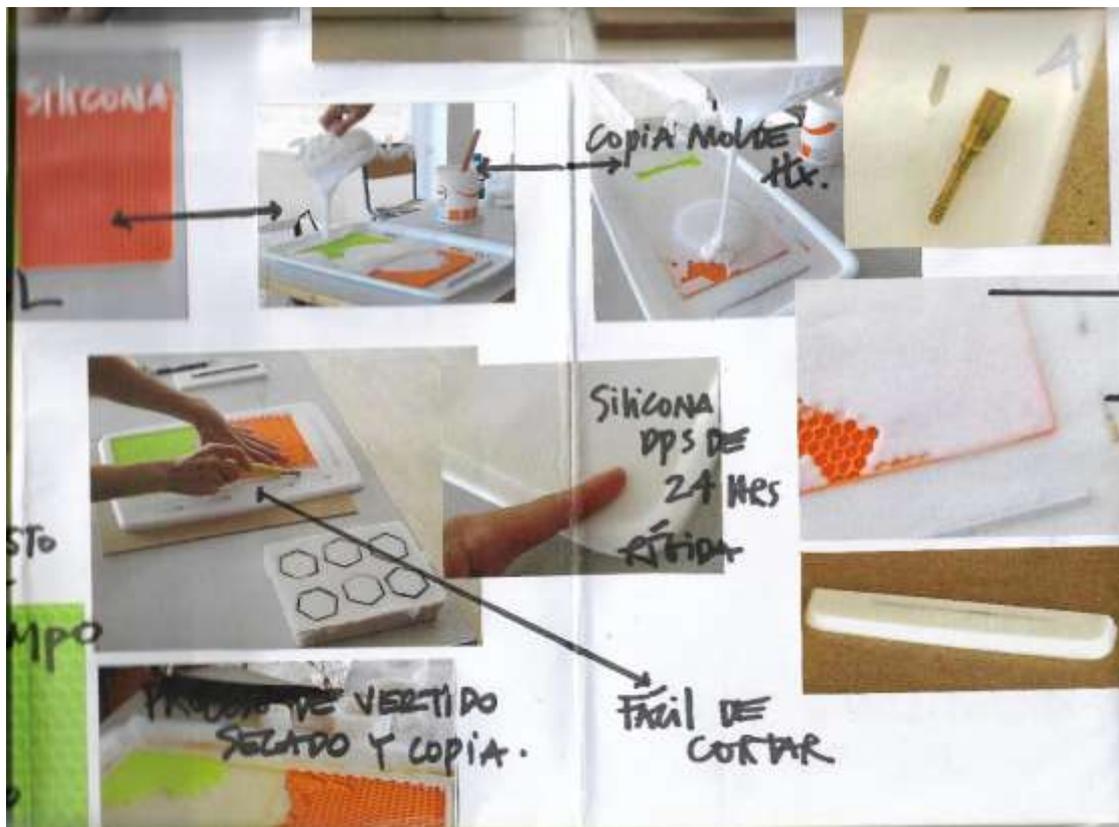
- cera, aprox comenzar con 3-4 láminas
- hornillo
- cazos (de diversos tamaños)
- silicona RTV-910 + catalizador
- recipientes de plástico para preparar mezcla de silicona y catalizador
- elementos de silicona o plástico
- bandejas de plástico
- acohol y papel absorbente
- cutter

#### **4.1 Herramientas o recursos extras:**

Extensores para los hornillos

### **5. Características de espacio:**

El espacio de trabajo no requiere de un equipamiento específico, solo la disponibilidad de mesas, sillas, y que se aun espacio abierto y ventilado.





Daily Motion: Material didáctico / Procedimientos

Link apunte audiovisual, disponible en:

<http://www.dailymotion.com/video/x5u69hc>

Duración / 3:01 minutos







Como se mencionó anteriormente en “Materia prima. La educación comienza por casa”, se establece un proceso de construcción de identidad matérica y objetual, intercambiando y vinculando la realidad inmediata. Su experiencia estética es dinámica y circula por la investigación como parte atenta de la práctica artística y de la experiencia estética en la educación. Asimismo, se puede observar como se establece en la búsqueda del origen un recorrido concreto y significativo, de carácter poético. Por lo tanto, en la presente unidad de trabajo **materialización del proyecto**, se observa la conclusión del proceso de producción. Por lo que “Materia prima. La educación comienza por casa”, representan:

“El arte nos permite contemplar la realidad desde diferentes perspectivas. En mi caso, utilizo la materia para ampliar el conocimiento sobre las relaciones vitales que establece el individuo con su entorno. Parto del gesto constructivo de la materia prima de la cera de abeja -Apidae-, para materializar la esencia misma del reino animal. La cera conecta con la reorganización de lugares para la conservación del agua, la tierra, las cenizas, la fibra vegetal, transfiriendo significados e ideas sobre las propiedades de la naturaleza y su evolución. La trama de la colmena refleja una construcción social y espacial que simula mediante hexágonos una estructura semejante a la actividad del ser humano. Una abstracción simbólica y estética que se asocia a las formas de habitar y de construcción de la memoria. De aquí el uso recurrente de los camafeos que son utilizados como pequeñas celdas para contener parcelas de memoria”.<sup>641</sup>

Para su **evaluación**, como se mencionó anteriormente, las tres unidades de trabajo son coordinadas que se valoran con sus respectivos porcentajes, las que refleja el aumento de la complejidad y conocimiento, reflejadas de la siguiente manera:

- Primera unidad de trabajo: material y concepto **25%**
- Segunda unidad de trabajo: procedimientos y tratamientos **25%**
- Tercera unidad de trabajo: materialización del proyecto **50%**

El 100% contiene y reúne, finalmente, los valores que se sustentan en sus objetivos:

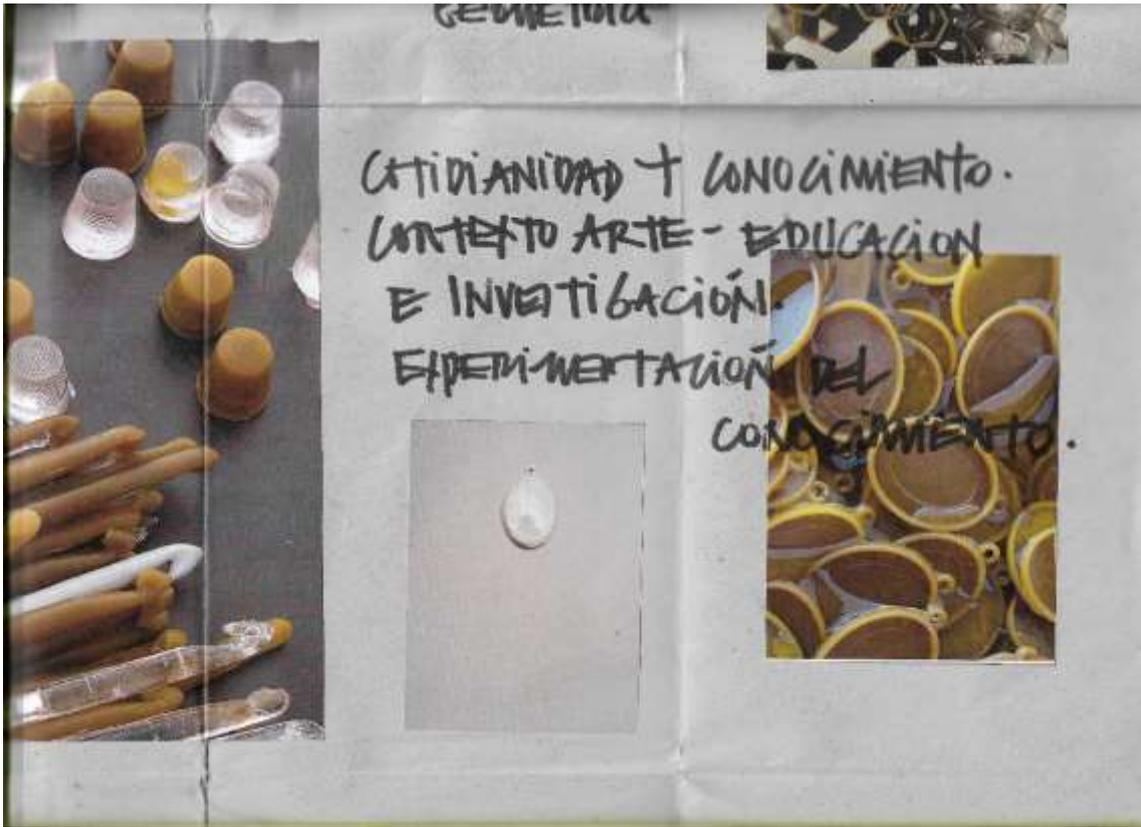
---

<sup>641</sup> Texto para la muestra “Materia Prima. La educación comienza por casa”, Pilar García Huidobro

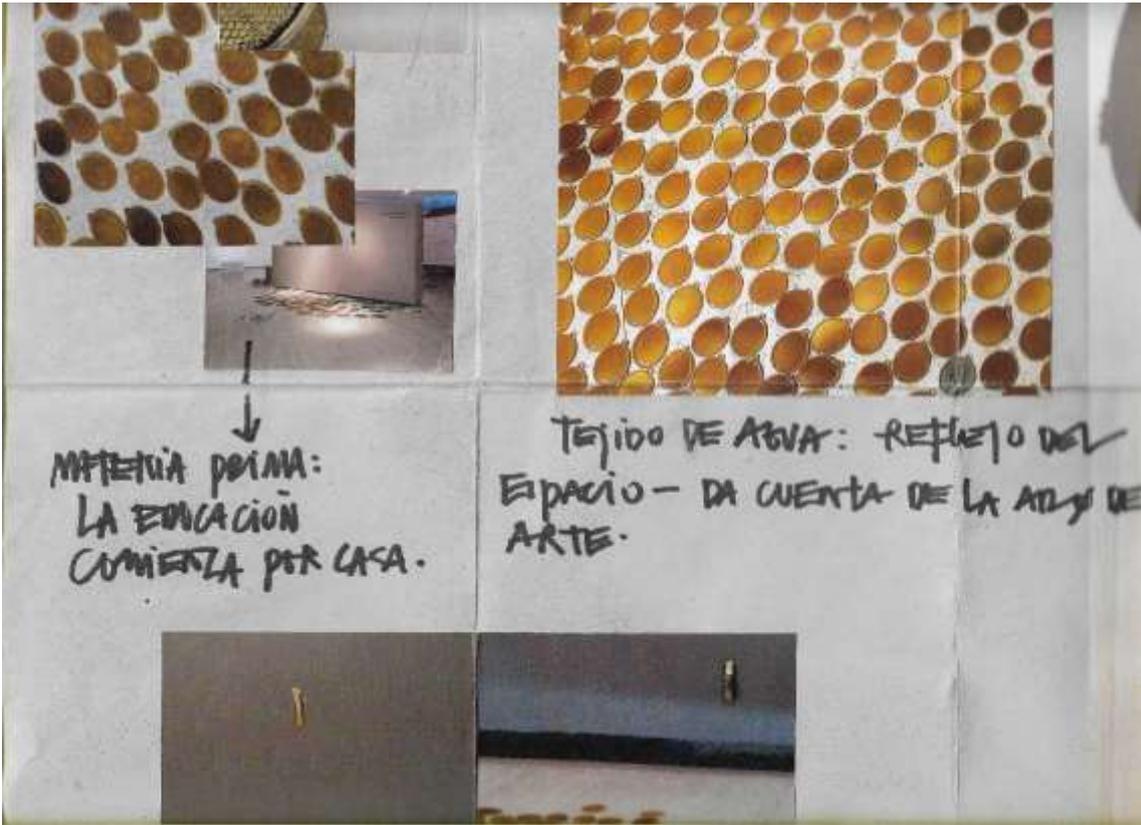
1. **Retornar** al origen, proceso de aproximación al contexto real
2. **Explorar** el espacio expositivo en clave Povera, construir realidad con signos vitales, mediante el recurso del *site specific*
3. **Potenciar** la experiencia estética
4. **Registrar y documentar** proceso creativo en cuaderno de trabajo

Como se mencionó anteriormente, el esquema de evaluación se puede aplicar a todos los casos, siempre y cuando se planteen las tres unidades de trabajo, de lo contrario, es posible generar otro tipo de valores para diseñar su calificación.

Antes de dar paso a la unidad materialización del proyecto, es posible realizar un mapa de las formas que constituyen el proyecto expositivo, recurso que permite extraer mediante la descripción de sus elementos, las claves que permiten construir su discurso estético y educativo.









*Materia Prima. La educación comienza por casa*

<https://e.jimdo.com/app/cms/preview/index/pageld/1047179170?public=https://pilargh.jimdo.com/obras-works-03/>

42 bastidores de madera con cera de abeja  
30, 25 y 15 cm de diámetro

3.000 camafeos de cera de abeja con agua  
4 x 3 cm

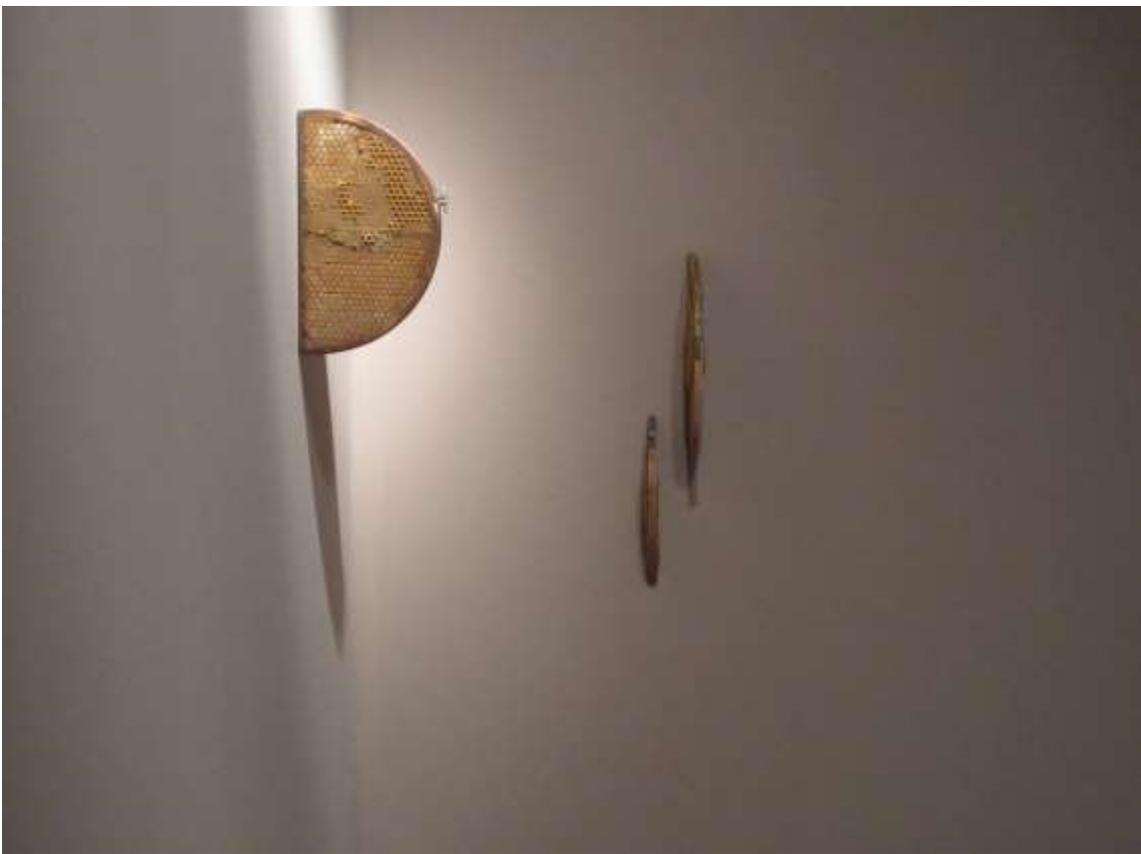
100 bastidor 30 cm diámetro y fragmentos madera quemados

14 tornillos de unión y tensión de bastidores

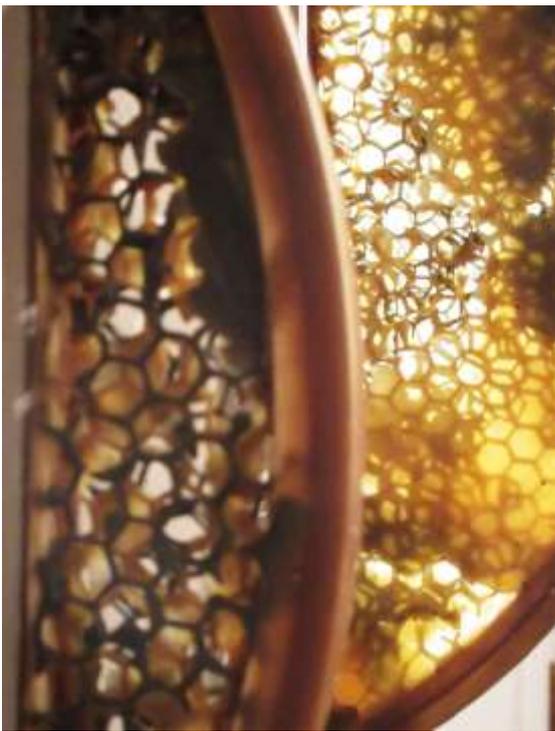
150 hexágonos de resina de poliéster, cera de abeja y arcilla

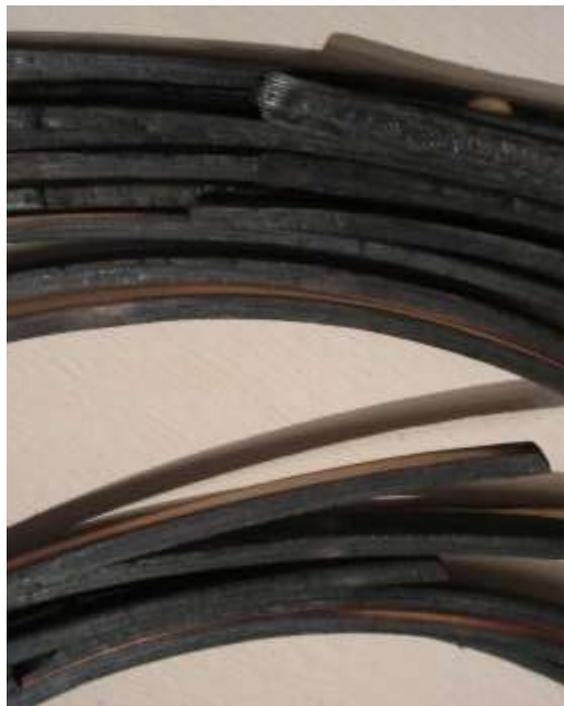
5 x 6, 5 cm (h:3,5 cm)

Medidas variables

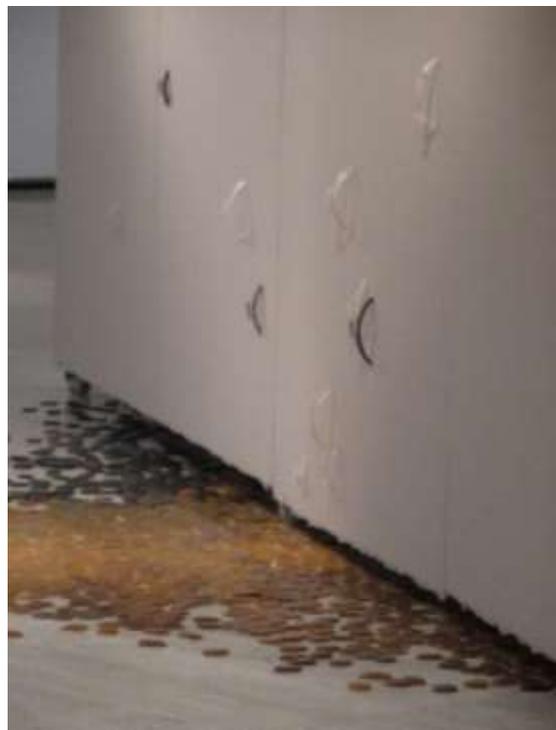


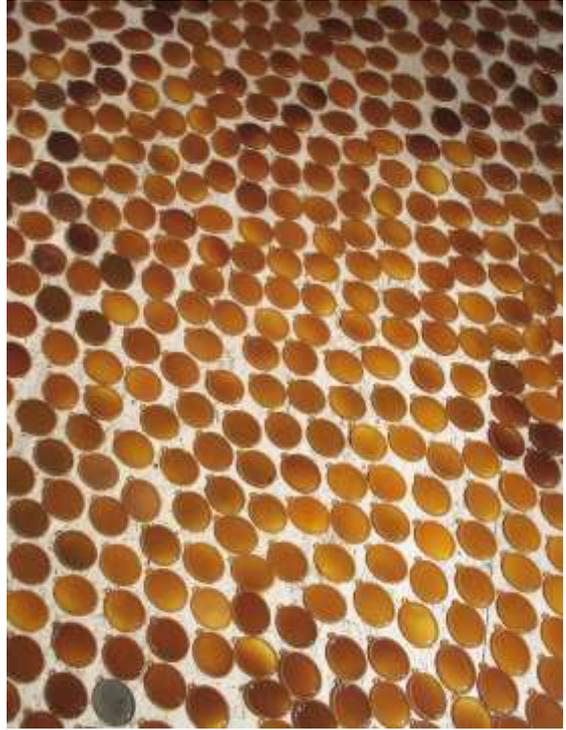
















## **Parte II / C.2 / 4. CUARTO CASO: Taller de procedimientos y tratamientos con cera de abeja**

Con el taller de *Procedimientos y tratamientos con cera de abeja*, se desarrollan las prácticas didácticas, en la asignatura *Taller Interdisciplinar de Materiales*, bajo la dirección y tutela de la docente Sara Vilar, en la facultad de Bellas Artes UPV, donde se participa como docente, durante el período académico de los años 2015, 2016 y 2017.

El taller se plantea material y técnicamente con la presencia única de la materia prima cera de abeja, mediante procesos experimentales de las propiedades y características del palmitato de miricilo nombre químico que recibe este material. Este caso de estudio tiene sentido en las posibilidades de su materialización, debido a los conocimientos que se adquieren a través del desarrollo de la experimentación formal de las propiedades y de las particulares características de la cera de abeja.

Es la experiencia del material dentro de un contexto que permite observar sus cualidades, para diseñar un procedimiento específico que nace como parte de la identidad del material. Es identidad que se vincula a las claves Povera, desde las cuales, es posible plantear diversos procesos de creación vinculados a otros referentes y producciones artísticas, para potenciar la diversidad de su lenguaje y comprensión como material estético.

El conocimiento de los comportamientos físicos de la cera, surgen en la obra “Cuadro de crías” del año 2014, los cuales han sido posible ir potenciando y sistematizando durante las prácticas, generando documentación a través de recursos teóricos y audiovisuales de los procedimientos y conocimientos del material, para optimizar la organización y potenciar la transmisión de los saberes que contiene el taller, reforzando sus contenidos didácticos y la visualización de sus posibilidades experimentales.

Por lo tanto, la materia prima cera de abeja se investiga bajo una línea experimental focalizada en sus posibilidades de transformación y procesos físicos, para

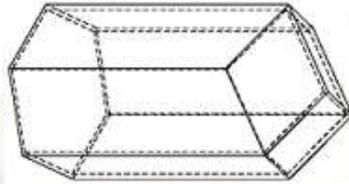
implementarla en las prácticas de creación de los artistas en formación, específicamente, para sus propuestas personales de la asignatura.

Por lo tanto, los objetivos del taller son:

1. **Desarrollar** procesos experimentales con la materia prima cera de abeja
2. **Potenciar** la experiencia activa en los alumnos
3. **Reconocer** formas de trabajo, sus problemas y soluciones
4. **Registrar y documentar** proceso creativo en cuaderno de trabajo

A continuación, se puede apreciar las coordenadas que dinamizan el proceso del conocimiento de la materia prima cera de abeja, desde su origen, producción y presencia en el reino animal. Y, por último, como se mencionó y se ha podido apreciar, los recursos audiovisuales significativos a la hora de complementar y potenciar la comprensión y comunicación de la acción que se requiere en los procedimientos, valorado como recurso didáctico en los espacios educativos.

## Cera de abeja Materia prima

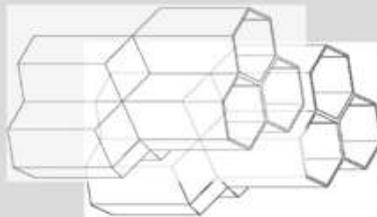


Palmitato de Miricilo



"Las abejas..., en virtud de una cierta intuición geométrica..., saben que el hexágono es mayor que el cuadrado y el triángulo, y que podrá contener más miel con el mismo gasto de material"

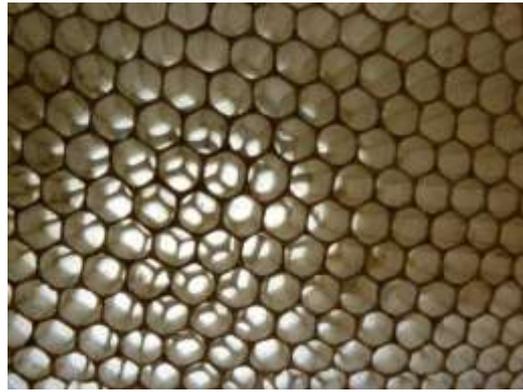
Pappus de Alejandria  
284 – 305 a de C.



Las celdas de los panales de abejas son prismas hexagonales terminados en tres rombos



Ceras de la Apis de Mellifera



Principalmente mezcla de tres sustancias:

- Miricina
- Cerina o Ácido cerótico
- Ceroleína

ALQUITATO DE MÉRIZALO

MATERIAL - TÉCNICA - PROCESO

Fórmula química: Molecular  
 $CH_3 - (CH_2)_{14} - CO - O - (CH_2)_{29} - ClB$

Sinónimos Cera de la Abeja Melífera  
 (6 ceras)  
 Cera animal  
 Cera flava  
 Cera virgen

Composición: más de 300 compo-  
 nentes

MONOSACÁRIDOS 3%	ÁCIDOS POLISACÁRIDOS 2%
HIDROCARBUROS 14%	ÁCIDOS AMINOSACÁRIDOS 1%
ÁCIDOS LÍPICOS 42%	ANTRACENO NO IDENTIFICADO 1%
DICÉLICOS 11%	
HIDROXILICÉLICOS 1%	
ETEROSACÁRIDOS 1%	
TERCÉLICOS 3%	

40 mg y 50 mg  
 - "propolis" la forma más básica

VER UNIDO DE UNA INTRODUCCIÓN ANT

ALQUITATO DE MÉRIZALO

ESTA PAPA BASES TRANSPARENTES PARA  
 PARA LAS S. INTRODUCE UNEL MÉRIZALO  
 DE LAS PAPA LAS PAPA LAS PAPA LAS PAPA  
 CON UNO DE LAS PAPA LAS PAPA LAS PAPA



- Agua e impurezas minerales 1 a 2 %
- Monoésteres de ácidos céreos, hidrohiésteres, diésteres, y triésteres 71%
- Colorantes: 0.3 %
- Esteres de colesterilo: Palmitato de miricilo, palmitato de lacerillo, oleopalmitato de miricilo y oleopalmitato de colesterilo: 1%
- Lactonas :0.6 %
- Ácidos céreos libres ( neocerótico, montánico y melísico) 13.5 a 14.5 %

**Composición** (más de 300 elementos)

PRINCIPALMENTE ES UNA MEZCLA ENTRE TRES SUSTANCIAS:

1. MIRICINA - INSOLUBLE EN ALCOHOL HIRVIENTE, ESTÁ FORMADO POR PALMITATO DE MIRICILO Y ALCOHOL MIRICILICO
2. CERINA O ÁCIDO CERATICO, SE DISUELVE EN ALCOHOL HIRVIENTE Y CRISTALIZA AL ENFRÍARLO.
3. CEROLETINA, SE DISUELVE EN ALCOHOL FRÍO.

Colmena de cabañas XVII



Colmena de cabañas XVII y los huecos de cera



El papel de la cera en la construcción de las colmenas

## LA CERA ES LA MATERIA PRIMA PARA CONSTRUIR LAS COLMENAS. LA PRINCIPAL FUNCIÓN DE ESTA CONSTRUCCION ES PROTEGER Y CONSERVAR

Desarrollo de una abeja



La colmena debe estar a una temperatura constante de 34°C. Si no es así, las abejas trabajan para mantenerla constante.



La miel se suela extraer por medio de un proceso de centrifugado y la cera por métodos como: cerificador solar, caldera a vapor y caldera de agua.



Producción de cera / Construcción de panales y colmenas



La cera es secretada por cuatro pares de glándulas ceríferas que se localizan del cuarto al séptimo segmentos del lado ventral del abdomen de las abejas obreras. Esas glándulas ceríferas secretan la cera en forma líquida disuelta en una sustancia volátil, que en la superficie externa del tegumento se evapora, dejando las placas de cera. Cada placa es hecha de una o más secreciones, y posee un espesor de 0,6 a 1,6 mm con peso promedio de 1,3 mg.:



Las abejas (obreras) la toman con las patas traseras y la llevan hasta las mandíbulas, donde la amasan y moidean, utilizando la secreción de las glándulas mandibulares, donde la reblandecen antes de utilizarla en la construcción del panal. Aproximadamente necesitan 2000 escamas para completar un gramo de cera. Solamente las abejas obreras presentan glándulas ceríferas y e entre los 10 y 18 días de edad cuando empiezan a producir cera.

Domenico Bianchi (1955, Roma)



Cera de abeja amarilla y blanca, Paladio(hojas), resina y fibra de vidrio

<http://www.ronchiniqallery.com/archives/artists/domenico-bianchi#>  
<http://www.pelaires.com/artista/domenico-bianchi/>  
<http://www.artnet.com/artists/domenico-bianchi/>  
<http://www.artsblog.it/galleria/museo-bilotti-roma-biq-bang/4>



Mario Merz (1925-2003, Milán)



<http://fondazionemerz.org/>  
[http://www.speronewestwater.com/exhibitions/mario-merz\\_1/installations](http://www.speronewestwater.com/exhibitions/mario-merz_1/installations)

Inspirada en la obra: *Quattro Tavole in Forma di Foglie di Magnolia* (1985)



Wolfgang Laib  
(1950, Alemania)



<http://www.speronewestwater.com/artists/wolfgang-laib#13>  
[https://www.youtube.com/watch?v=TBXHGsy8\\_lo](https://www.youtube.com/watch?v=TBXHGsy8_lo)  
<https://www.youtube.com/watch?v=FCqtb-Jx8u0>  
<http://blog.phillipscollection.org/2013/07/11/wax-city/>  
<http://www.phillipscollection.org/collection/laib-wax-room>  
<https://fartuculate.wordpress.com/2011/06/25/24-june-2011-post-wolfgang-laib-selected-works-interview/>



Penelope Stewart (Canada)  
<http://penelopestewart.ca/>



Aganetha Dyck  
(1937, Canada)

<http://www.aganethadyck.ca/index.html>

<http://pop-picture.blogspot.com/2014/02/Artista-colabora-con-las-abejas-para-realizar-esculturas-envueltas-en-panal.html>

<https://vimeo.com/27487390>



Tomás Gabzdil Libertiny  
(1979, Eslovenia)



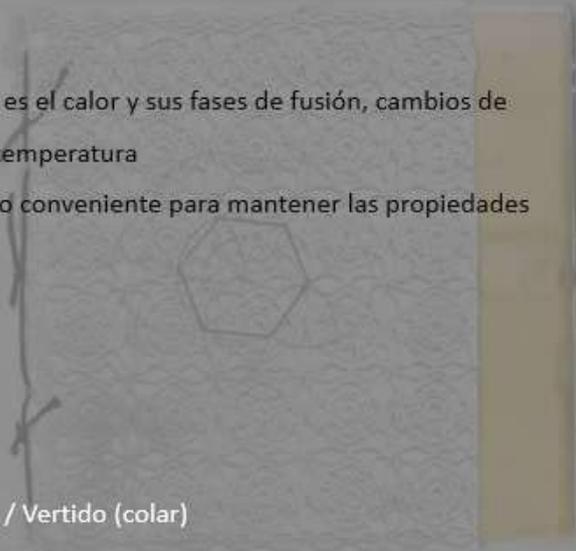
<http://www.studiolibertiny.com/>

## EXPERIENCIAS DEL PROCESO DE TRABAJO

### TRATAMIENTOS

- El medio esencial para los tratamientos es el calor y sus fases de fusión, cambios de estado por aumento y disminución de temperatura
- Punto de fusión: aprox 62º/65º C, rango conveniente para mantener las propiedades de la materia
- Se evapora a los 250º C

\* Inmersión (sumergir) / Laminado (capas) / Vertido (colar)

Una fotografía de una lámina amarilla translúcida, probablemente hecha de un material plástico o de un tipo de papel especial, que se está manipulando. La lámina es flexible y se dobla, mostrando su elasticidad. En el fondo, se puede ver una superficie oscura con algunas partículas blancas.

Características / Propiedades

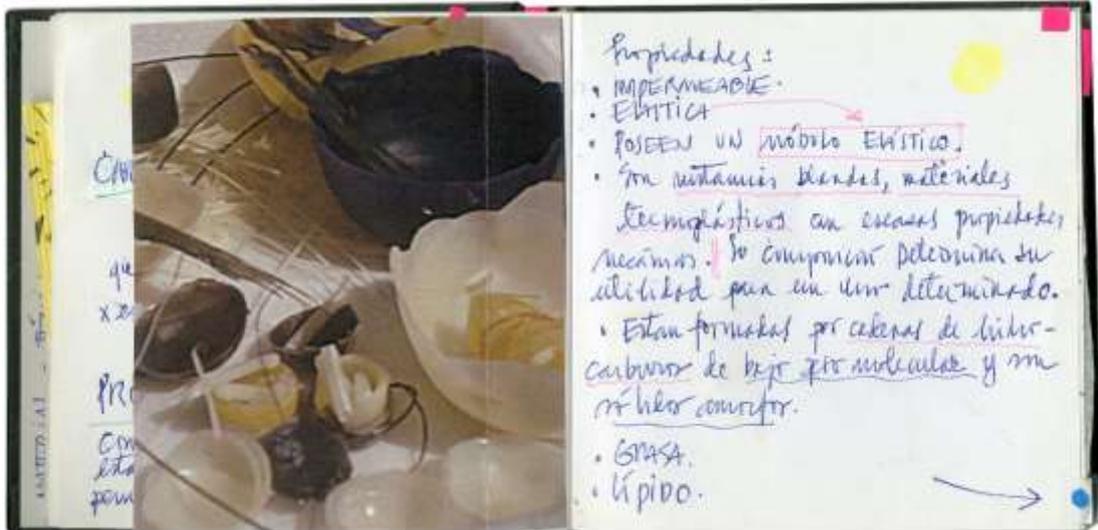
Grasa / Lípido

Sólidos amorfos  
Cadena de hidrocarburos de bajo peso molecular

Impermeabilizante  
Aislante – hidrófuga (conservación)  
Material dieléctrico

Elástica (módulo elástico), escasas propiedades mecánicas : poca resistencia a la compresión  
Es una sustancia blanda / material termoplástico: capacidad de ablandarse / moldearse

Fluidez  
Insoluble





El **esquema** para procedimiento **taller de procedimientos y tratamientos con cera de abeja** se relaciona directamente con la segunda unidad: **procedimientos y tratamientos**.

Los apuntes audiovisuales contienen gran parte los requisitos descritos a continuación, facilitando la comprensión de las operaciones que se necesitan y que se ajustan a las características del **taller de procedimientos y tratamientos con cera de abeja**.

### **1. Sesiones de trabajo:**

-8 horas de taller (puede ampliarse según la necesidad de pruebas y experimentación)

#### **1.1 Organización de las sesiones:**

-30 minutos: presentación power point y videos, de las características del taller y el material cera de abeja.

-1 hora 30 minutos, para cada actividad:

**Procedimiento lámina de cera**

**Procedimiento copia de objeto**

**Procedimiento calco cera**

**Procedimiento transferencia grafito**

-1 hora 30 minutos: repaso de los videos y refuerzo de la comprensión del procedimiento de cada actividad

Lo que comprende introducción de los materiales y descripción de la práctica con el material in situ. Con posterioridad puede facilitarse la información de los apuntes audio visuales.

-Opcional: ampliar horas para diseñar proyecto personal.

### **2. Curso/año donde puede ser impartido:**

Dirigido a todos los cursos de educación superior de Bellas Artes

### **3. Plazas del taller: hasta 30 personas**

Nota: el número de personas, idealmente igual o superior a las 15 personas, para crear una dinámica y reflexión de trabajo grupal.

**3.1 Organización grupal (opcional):** Se puede trabajar en grupos de 4-5 personas para compartir herramientas y materiales o bien, facilitar la rotación por el total del grupo de alumnos, según intereses.

### **4. Materiales base para los cuatro procedimientos:**

- cera, aprox comenzar con 3-4 láminas por persona (también 200 grs cera blanqueda)
- hornillo
- cazos (de diversos tamaños)
- papel de horno (para recoger sobrantes de cera)
- tablillas de apoyo o para personalizar área de trabajo
- pigmentos
- vaselina como desmoldante
- pinceles y discos de algodón

#### **4.1 Procedimiento lámina de cera**

- bandeja
- tablilla (o cartón en caso de ser pequeño, x ej: 10 x 15) que tenga las medidas del interior de la bandeja
- papel de horno

#### **4.2 Procedimiento copia de objeto**

- cucharas, cucharones u objetos cóncavos

#### **4.3 Procedimiento calco cera**

- elementos con textura
- barro y/o plastilina
- moldes de metal

#### **4.4 Procedimiento trasferencia grafito**

- IMPORTANTE: PAPEL VEGETAL

- relieves y elementos con textura
- grafitos de diferentes duerzas (2B, 5B, 7B)
- moldes de metal

## Procedimiento lámina cera de abeja



### Experiencias creativas y de construcción

Otro elemento del como hacer, es el *imprevisto*: elemento que acompaña todas las acciones.

Este elemento de nuestro trabajo se debe tratar con atención, con absoluto respeto; porque también si es fruto de un error, de una distracción, también fuese fruto de la casualidad, debe ser considerado en la fase de análisis del trabajo como un hecho positivo. Eso puede revelarnos una regla secreta de las cosas, una regla secreta del trabajo, el espacio que da la posibilidad que nuestra inteligencia, cultura, tecnica no nos había revelado.

Son problemas en suspenso.

Luciano Fabro / Coerenza in coerenza: dall' arte Povera al 1984/ Cura Germano Celant



Daily Motion: Material didáctico / Procedimientos

Link apunte audiovisual, disponible en:

<http://www.dailymotion.com/video/x5u5wm6>

Duración /3:10 minutos

## Procedimiento copia de objeto



"La mirada se desliza sobre los objetos de la experiencia cotidiana. Son formas dotadas de cualidades: Las cualidades son productos de los materiales. La memoria, la experiencia, la intuición intentan sacar de un catálogo mental los nombres: "madera", "hierro", "plástico"... Nuestra relación con la realidad pasa a través de esta capacidad de dar nombres: **ver, tocar, ensayar y en fin, reconocer, es decir, atribuir en base a esta experiencia subjetiva y local de los significados más amplios, sintetizados a su vez en un nombre.**"

La experiencia de nombrar y descubrir

Ezio Manzini



Daily Motion: Material didáctico / Procedimientos

Link apunte audiovisual, disponible en:

<http://www.dailymotion.com/video/x5u5wm4>

Duración / 1:47 minutos

## Procedimiento calco cera



### La experiencia sensible, estética

En sentido estricto, restringido y filosóficamente significativo, estética como ámbito de realidad, en clave ontológica, designa a la *aísthesis*, la sensación, lo que implica ya de entrada una relación con el sujeto sentiente, de modo que *aísthesis*, equivale a la sensibilidad del sujeto. [...] y contiene ya "conciencia" o "reflexión", por supuesto no conceptual, de modo que puede afirmarse que es un percibir"

Baumgarten



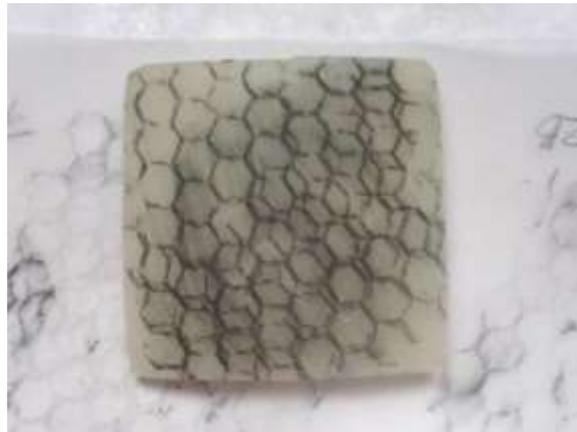
Daily Motion: Material didáctico / Procedimientos

Link apunte audiovisual, disponible en:

<http://www.dailymotion.com/video/x5u5qv>

Duración / 1:49 minutos

## Procedimiento transferencia grafito



“Materiales que pertenecen a la uniforme pasividad de lo cotidiano, que pasan inadvertidos en el mundo del intercambio generalizado de mercancías, se transfiguran de pronto, mediante su utilización estética, en espacios de transformaciones que abren una proliferación imprevisible de los sentidos”

*Mario Merz: obras históricas, instalaciones por Danilo Escher*

La experiencia de la materia y entorno



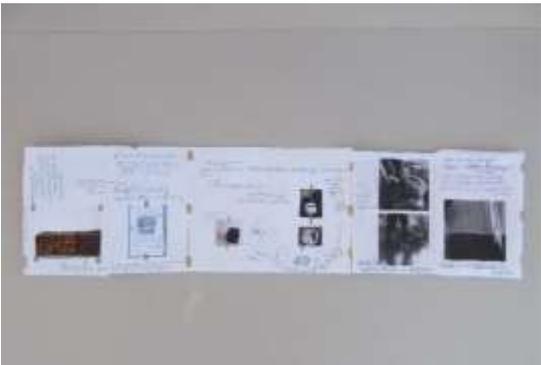
Daily Motion: Material didáctico / Procedimientos

Link apunte audiovisual, disponible en:

<http://www.dailymotion.com/video/x5u6mzi>

Duración / 2:26 minutos

Cuadernos de trabajo



Para la instancia de **evaluación**, las tres unidades de trabajo se transforman en coordenadas independientes, las cuales pueden ser evaluadas por si solas, o bien complementarse, como ya se ha hecho mención.

-Primera unidad de trabajo: material y concepto 25%

-Segunda unidad de trabajo: procedimientos y tratamientos 25%

-Tercera unidad de trabajo: materialización del proyecto 50%

El 100% contiene y reúne, finalmente, los valores que se sustentan sus objetivos:

1. **Desarrollar** procesos experimentales con la materia prima cera de abeja
2. **Potenciar** la experiencia activa en los alumnos
3. **Reconocer** formas de trabajo, sus problemas y soluciones
4. **Registrar y documentar** proceso creativo en cuaderno de trabajo

La experiencia del material y las realidades del cotidiano se articulan para experimentar procesos de formación y construcción de recursos técnicos y estéticos, con el propósito de poner a prueba el universo y naturaleza de los materiales. Así es, el flujo del día a día es inspiración que permite relacionar e integrar elementos, valorizar objetos, labores y actividades como experiencia estética dentro y fuera de la práctica artística. Las esencias vitales del entorno e individuo se manifiestan para crear relaciones con los distintos aspectos de la realidad más cercana.

Con las **experiencias** de los tratamientos de la cera de abeja:

Se puede diseñar un método de trabajo, con medios que permitan desarrollar trabajos independientes de equipamiento específico o alto nivel técnico.  
(bajo nivel de complejidad)

A través de la observación de las propiedades, características y origen del material, reconocer operaciones o acciones que el material permite e incluso sugiere como parte del discurso de la obra, para pausar el proceso creativo.

De lo anterior, saber que desde la experimentación de los procedimientos o tratamientos es posible construir argumentos en base a una búsqueda de sistematización de las etapas de trabajo. Es un material que proporciona ideas y formas debido a sus posibilidades **matéricas**.

Apreciar formas o tipos de lenguajes, sean estos de línea conceptual, poética / gráficos, volúmenes y problemas espaciales.

Reflexionar sobre la expresión y evocación.

Reconocer formas de trabajo: problemas, soluciones

## **CONCLUSIONES**

En la presente investigación, el desarrollo de la construcción de procesos de creación y producción han permitido explorar la práctica activa del objeto de estudio, considerado un problema creativo, artístico y didáctico, de carácter contemporáneo.

La recopilación de material didáctico, sus registros y documentación, permiten visualizar las características, e identidad, de cada caso, señalando el problema y objeto de estudio, para el diseño de una propuesta didáctica, a partir de las prácticas de creación y producción inspiradas en la experimentación del material y procesos creativos del Arte Povera.

Los resultados se materializan en un dispositivo de prácticas artísticas, que refleja el espíritu de búsqueda, producción y comprensión de las posibilidades que emergen en la exploración y procedimientos con los materiales, con lo cual hace posible experimentar el significado y sentido de los aspectos que señalan procesos vitales de la cotidianidad, donde se responde a los propósitos planteados mediante los objetivos generales y específicos:

#### Objetivos generales

- Construir procesos experimentales con los materiales y conceptos del Arte Povera
- Diseñar material didáctico con las prácticas de creación y producción de obra

#### Objetivos específicos

- Descubrir la versatilidad y vitalidad de los materiales
- Desarrollar y construir la experimentación con la realidad de la cotidianidad y sus vínculos con los materiales
- Construir una perspectiva didáctica que vincula procedimientos con el material y la recuperación de signos vitales

El concepto de cotidianidad aproxima a diversas realidades, pero al estar interpretada en clave Povera, específicamente como trabajo creativo, proporciona versatilidad y vitalidad al material, permitiendo profundizar y confirmar esta condición por medio de los referentes y literatura de cada una de las secciones expuestas.

Por lo tanto, cotidianidad y realidad, versatilidad y vitalidad del material, construcción de la práctica artística, contexto histórico del Arte Povera y su herencia artística; como también la exploración de las materias primas, desarrollo de la experimentación y sus procesos, el gesto de la manualidad, junto con el espacio de las prácticas artísticas y la construcción de la voz, se transforman en material y unidades de trabajo para la propuesta didáctica.

Así mismo, el hecho de ser un material experimentado por un artista - investigado como objeto artístico, estético, conceptual y didáctico -, el terreno de la educación se enriquece de la fuente original. El proceso de transmisión contiene las experiencias, asimismo la comunicación del saber y sus conocimientos.

El vínculo de la propuesta didáctica, con los referentes educativos John Dewey, Edgar Morin, Paulo Freire y María Angélica Oliva fueron inspiración para trazar la perspectiva didáctica del Arte Povera y sobre todo la vocación de la docencia en Bellas Artes, revelándose ambos, con afinidad en el concepto de la condición humana y desarrollo de procesos vitales.

Los casos, proyectan el espíritu de la perspectiva didáctica, en claves que si bien, se reúnen entorno al Povera, construyen un eco que expande las ideas del desarrollo y vida del conocimiento, de, las alternativas vinculantes que se transforman en preguntas, las que a su vez permiten trazar un terreno para la comprensión y antecedentes de los contextos involucrados en el proceso de trabajo.

Finalmente, permite que la materialización de las etapas experimentales en el tratamiento del material se vea reflejadas en los fundamentos personales. Por cual se construye y describe una fuente de orígenes, las que protagonizan una suerte de

vórtice que se expande concéntricamente, conteniendo el saber primero. De esta forma, se proporcionan recursos que permiten que los estudiantes de Bellas Artes puedan comenzar su trayecto de creación en base al tejido de la materialidad del cotidiano.

Para los artistas-docentes, es su propia escena creativa, la que da lugar a la enseñanza, siendo clave, en el caso de Dewey, el enfoque natural y orgánico, la continuidad de la vida y su readaptación, acentuando el interés por la observación del desarrollo del ambiente y vida del conocimiento. La complejidad en Morin que permite enlazar diversos conocimientos, disciplinas y observar las causas y razones con las cuales se tejen la trama de sus contextos para comprender los vínculos del pensamiento.

Con Freire, se destaca primordialmente, la capacidad del individuo de intervenir y transformar su realidad, la construcción de la transformación de la relación individuo y sociedad, se transforma con Freire, en motivo de búsqueda para construir e intervenir el texto de la realidad desde el texto y contexto, de la experiencia del ser- estar en el mundo. Y por último, las claves de Oliva, se encuentran en una Política de la Reparación, desde la cual ha trazado dispositivo- interrogantes y el descubrimiento metafórico o bien, la metáfora iconográfica, la que se complementa la reflexión por la ruta del espiral de la creatividad.

Se ha podido comprobar y reflexionar en las fortalezas o carencias del proceso de trabajo como un método en sí mismo - sistema abierto- para preguntarse por medio de la formalización de sus memorias de trabajo, sus escritos, imágenes y registros audiovisuales. De otro modo, es la práctica de un artista, que, mediante una observación cualitativa y descriptiva, produce un sistema de trabajo para enseñar desde la misma fuente de creación, solventando el pensamiento educativo orientado a claves contemporáneas que recorren los distintos ámbitos del individuo, finalmente en la formación integral de artistas en la enseñanza superior en Bellas Artes.

## **FUENTES DE INFORMACIÓN**

## BIBLIOGRAFÍA

ALDRETE, José Antonio. *La reconstrucción del paraíso*, Impreso en talleres Gráfica, Creatividad, Diseño S.A., D.F México, 2009

ARENDT, Hannah. *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 2009

ARGÁN, Giulio Carlo. *Esempi di critica sulle tecniche artistiche*, Mario Bulzoni editore, Roma, 1967

ALFANO MIGLIETTI, Francesca. *Per- Corsi, di Arte Contemporanea. Dal Impressionismo a oggi*. Skira, Milano, 2011

ASIMON, Isaac. *Breve historia de la química*, Alianza editorial, Madrid, 2010

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*, Fondo de cultura económico, Buenos Aires, 2000

BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños, ensayos sobre la imaginación de la materia*, Fondo de cultura económica, D.F México, 2011

BARILLI, Renato, *L'arte Contemporanea. Da Cezanne alle ultime tendenze*, Universale económica Feltrinelli, Milano, 2014

BARILLI, Renato. *Informale, Oggetto, Comportamento. Volumen nº2. La ricerca artistica negli anni '70*. Universale Economía Feltrinelli, Milano, 1988

BARILLI, Renato. *Storia sull'arte italiano contemporáneo in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*. Ed. Bollati Boringhieri, Turín, 2007

BARILLI, Renato. *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bolonia University Press, Bolonia, 2007

BAROCCHI, Paola. *Storia moderna dell'arte in Italia. III\* Tra Neorealismo ed anni novanta, 1945-1990. Manifesti, polemiche, documenti*, Giulio Einaudi editore, 1992

BLANCO SARTO, Pablo. *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermeneútica en Luigi Pareyson*. Ed EUNSA, Pamplona, 1998

BOATTO, Alberto. *Alighiero Boetti, Essegi*, Ravenna, 1984

BONITO OLIVA, Achille, *Enciclopedia delle Parole d'artista*, Skira editoriale, Milán, 2008

BORDINI, Silvia. *Arte contemporánea e tecnica, materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci editore, Roma, 2007

BORDINI, Silvia. *Le tecniche dell'arte contemporánea: Le pratiche video. Introduzione*. Collana di manuale e monografie del dipartimento di Storia dell'arte de "La Sapienza", publicado por Scriptaweb, Nápoles, 2006

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, S.A., Buenos Aires, 2008

CALLISTER D, William Jr. *Ciencia e ingeniería de los materiales*, Editorial Reverte, Barcelona, 2016

CALVERA, Anna. *Materiales para una estética del diseño*, Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 2007

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Editorial Siruela, Madrid, 1981

CAMPI, Isabel. *La idea y la materia Vol 1. El diseño de producto en sus orígenes*. Editorial Gusatvo Gilli, Barcelona, 2007

CAPRA, Kritjo. *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Anagrama, Barcelona, 1999

CARAMEL, Luciano. *Arte in Italia, 1945 – 1960*, Vita e Pensiero, Milán, 1994

CARAMEL, Luciano. *Pino Pascali*, Mazzotta, Milán, 1993

CELANT, Germano. *Arte Povera 2011*, Electa, Milán, 2011

CELANT, Germano. *Arte Povera. Storie e protagoniste*, Mondadori Electa S.p.A., Milán, 2011

CELANT, Germano. *Arte Povera*, Mazzotta, Milán, 1969

CELANT, Germano. *Arte Povera. Storie e protagonisti / Histories and protagonists*,

Mondadori, Milán, 2011

CELANT, Germano. *Tornato americano. Arte al potere 1949 – 2008*, Skira, 2008

CHELLI, Maurizio. *Storia dell'arte. Dall'Impressionismo alla Transvanguardia*, Universale, Ed. Edup, Roma, 2007

CHANGEAUX, Jean -Pierre. *Il bello, il buono, il vero, un nuovo approccio neuronale*, Raffaello Contra editore, Milán, 2014

CHRISTOV - BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*, Phaidon Press limited, Londres, 1999

CROW, Thomas. *El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, Madrid, 1996

CROW, Tomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Editorial Akal, Madrid, 2002

COCA REBOLLERO, P; ROSIQUE JIMÉNEZ, J. *Ciencia de los materiales. Teoría - Ensayo - Tratamientos*, ediciones Pirámide (Grupo Anaya, S.A.), Madrid, 2003

COLOMBO, Paolo. *Genio e Materia. Contribuiti per una definizione del mestieri d'arte*. Centro di ricerca, Arte e Mestieri. Vita e Pensiero, Milán, 2000

COLOMBO, Paolo. *A regola d'arte*, Vita e Pensiero, Milán, 2005

DAMASIO, Antonio. *En busca de Spinoza; neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Critica, Barcelona, 2007

DEWEY, John. *La experiencia del arte*. Paidós, Barcelona, 2008

DEWEY, John. *Democracia y educación*, Ediciones Morata, Madrid, 1998

DEWEY, John. *Mi credo pedagógico en Teoría de la educación y sociedad*, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1977

D'ELIA, Anna. *L'universo futurista. Una mappa: dal quadro alla cravatta*. Edizioni Dedalo, Bari, 1989

DE CERTAU Michel. *Invencción de lo cotidiano. I; Artes de hacer*. Ed. Universidad Iberoamericana, México D.F., 2000

DE MICHELLI, Mario. *Las vanguardias de siglo XX*. Alianza, Madrid, 1999

DE SAJA, José Antonio. *Introducción a la física de los materiales*, Gráficas Varona, Salamanca, 2000

DOMENECH CARBÓ, María Teresa. *Principios físicos – químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*, Editorial Universitat Politecnica de Valencia, Valencia, 2013

DORFLES, Gillo. *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dal Informale al Neo – oggettuale*. Feltinelli, Milán, 2015

DORFLES, Gillo. *Artificio e Natura*, Skira, Milán, 2003

DORFLES, Gillo. *Naturaleza y antinaturaleza*, en *Arte y Naturaleza*, Huesca: Arte y Naturaleza, actas del I curso, 4-8 sep, Edita Diputación de Huesca, Impresión ediciones La Val de Onsera, Huesca, 1995

DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1968

FERINO, Sylvia. Del Torre, Francesca. *Parmigianino e la pittura dell'alchimia*. Silvana editore, Milano, 2003

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*. Nerea, Hondarríbia, 1999

FOCILLON, Henri. *Vita delle forme da elogio della mano*. Giulio Eudini editore S.p.A., Turín, 2002

FORMAGGIO, Dino. *Fenomenologia della tecnica*, Pubblicazioni della facoltà di lettere e filosofia dell'università degli studi di Milano, 23. Edición digital coordinada por Simona Chiodo, Nuvooletti, Milán, 1953

FREIRE, Paulo. *Cartas a quien pretende enseñar*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2004

FREIRE, Paulo. *Pedagogía de la indignación. Cartas pedagógicas en un mundo revuelto*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2012

GALOFANO, Luca. *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2003

GIANNINI, Humberto. *La reflexión cotidiana*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1987

GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*. Alanza Forma, Madrid, 2000

HALL, Edward T. *La dimensión oculta*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2003 (21ª ed)

HAWKING, Stephen W. *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*, Ed Critica, Barcelona, 1999

HISCOX, G.D, HOPKINS, A.A. *El recetario industrial*, Ed. Gustavo Gilli, SL, Barcelona, 2007

HOBBSAWN, Erick. *La era de la revolución 1789 – 1848*. Paidós / Crítica, Buenos Aires, 6ª edición, 2007

HOBBSAWN, Eric. *Historia del siglo XX*. Crítica Grijalbo Mondadori, Buenos Aires, 1998

JODAR, Francisco. *Alteraciones pedagógicas. Educación y políticas de la experiencia*, LAERTES S.A. de Ediciones, Barcelona, 2007

JOPPOLO, Giovanni. *L'arte Povera: Les années fondatrices*, Fall editions, París, 1996

KRAUSS, Rosalind. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, ediciones Akal, S.A., 2004

KUBLER, George. *La configuración del tiempo*, Nerea, Madrid, 1988

LEROI-GOURHAN, André. *El gesto y la palabra*, Ediciones biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971

LEROI-GOURHAN, André. *El hombre y la materia*, Altea Taurus Alfaguara S.A., Madrid, 1988

LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico 1966 a 1972*, Ediciones Akal, Madrid, 2004

LISTA, Giovanni. *Arte Povera*, Editore 5 Continents editions, Milán, 2006

LISTA, Giovanni. *Arte Povera, Interviste curate e raccolte da Giovanni lista*, Abscondita

SRL, Milán, 2011

LLAVADOR BELTRÁN, José. *Dewey, John. Mi credo pedagógico* (texto bilingüe). León. Editado por el secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1997

LÓPEZ ANAYA, Jorge. *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*. Emece editores, Buenos Aires, 2007

LÓPEZ PÉREZ, Ricardo. *Prontuario de la creatividad*, Baro y Allende editores, Santiago de Chile, 1998

MADERUELO, Javier. *La idea del espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Tres Cantos, Akal, D.L., Madrid, 2008

MADERUELO, Javier. *Caminos de la escultura contemporánea*, ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012

MANDOKI, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, Editorial siglo Veintiuno, México, D.F, 2006

MANZINI, Ezio. *La materia de la invención*, grupo editorial Ceac. S.A., Barcelona, 1993

MARÍN, Joan M, TORRENTE, Rosalía. *Historia del diseño industrial*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid, 2005

MARINA, José Antonio. *El vuelo de la inteligencia*. Penguin Random House Grupo editorial, Barcelona, 2015

MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 1993

MATURANA, Humberto. *La realidad: ¿objetiva o subjetiva?, I. Fundamentos biológicos de la realidad*. Ediciones Anthropos, Barcelona, 1995

MATURANA, Humberto. *El sentido de lo humano*, Dolmen ediciones S.A., Santiago de Chile, 1996

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *El árbol del conocimiento las bases biológicas del entendimiento humano*, Lumen, Buenos Aires, 2003

MATURANA, Humberto. *El sentido de lo humano*, Dolmen ediciones S.A., Santiago de

Chile, 1996

MELOTTI, Umberto. *El hombre entre la naturaleza y la historia*, Ediciones Península, Barcelona, 1981

MITCHAM, Carl. *Qué es la filosofía de la tecnología*, Anthropos, País Vasco, 1989

MORIN, Edgar. *La cabeza bien puesta, Repensar la reforma, reformar el pensamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1999

MORIN, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, editado por la UNESCO, 1999

MUMFORD, Lewis. *Arte y técnica, Pepitas de calabaza*, Logroño, 2014

NANCY, Jean-Luc. *La partición de las artes. Correspondencias*, Pre-Textos. Editorial, Valencia Universidad Politécnica de Valencia, 2013

NEISSER, Ulrich. *Procesos cognitivos y realidad. Principios e implicaciones de la psicología cognitiva*, Marova, Madrid, 1981

OLIVA, María Angélica. *Historia local. Una invitación desde la didáctica para la enseñanza de una historia viva*, Ministerio de educación, programa MECE- MEDIA, grupos profesionales de trabajo, Santiago de Chile, 1997

PANCOTTO, Pier Paolo. *Arte Contemporanea. Dell'ultima tendenza a oggi*. Carocci editore, Roma, 2010

PENONE, Giuseppe. *Respirar la sombra / Respirare l'ombra*, 1º volumen de la colección Palabras del Arte, CGAC Centro Galego de Arte Contemporáneo, Xunta de Galicia, Galicia, 1999

PENONE, Giuseppe. *Writings 1968 – 2008, publicaciones MAMbo e Ikon Gallery*, Bologna, 2009

PIAGET, Jean. *Biología y conocimientos. Ensayo sobre las relaciones entre las regulaciones orgánicas y los procesos cognitivos*. Editorial Siglo XXI México D.F, 2004

PIRSON, Jean Francois en *La estructura y el objeto (ensayos, experiencias y aproximaciones)* PPU promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, 1988

POLI, Francesco. *Arte Contemporanea le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Mondadori Electa, Milán, 2005

POLI, Francesco. *La scultura del Novecento. Forme plastiche, costruzioni, oggetti, installazioni ambientali*, Editori Laterza, Bari, 2015

POLI, Francesco. *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Economia Laterza, Roma- Bari, 2014

POLI, Francesco en *Conservar el arte contemporáneo*, AAVV. Nerea S.A., Donostia, San Sebastián, 2006

POUNDS, Norman J.G. *La vida cotidiana. Historia de la cultura material*. Editorial Crítica, S.L., Barcelona, 1999

PUGLIESE, Marina. *Scolpire lo Spazio. Tecnica e metodologia della scultura dall'antichità al contemporáneo*, Campanotto editore, Udine, 2002

PUGLIESE, Marina. *Tecnica mista. Come è fatta l'arte dell novecento*. Bruno Mondadori, Milán, 2012

SEMPER, Gottfried, *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección*, Edición Fundación Arquia, Barcelona, 2014

SENNETT, Richard. *El artesano*, Alfaguara, Barcelona, 2008

SHACKELFORD, James F. *Ciencia de los materiales*, edición Custom publishing, Madrid, 2011

VV.AA. *Chile Artesanal, patrimonio hecho a mano*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile, 2008

VV.AA. *Colección Christian Stein. Una historia del arte italiano*, Ediciones Mondadori-Electa, Milán, 2010

VV.AA. *Introducción al conocimiento de los materiales y a sus aplicaciones*, Universidad Nacional de Educación a la Distancia, librería UNED, Madrid, 2013

VV.AA. *L'arte del XX secolo. Neoavanguardia, posmoderno e arte globale, Volume 4*, Skira, Milán, 2009

VV.AA., *Linee delle ricerche artistiche in Italia 1960 – 1980, vol II*, De Luca editore, Roma, 1981

VV.AA. *Mano de obra*, publicación sobre arte y oficios, edición Universidad de Chile, Stgo de Chile, 2009

VV.AA. *Materiales. Estructura, propiedades y aplicaciones*, Paraninfo, S.A., Madrid, 2005

VV.AA. *Parchemins (Giuseppe Penone)*, edición École supérieure des beaux arts. París, 2003

VALÉRY, Paul. *Piezas sobre arte*. Ed. La barca de la medusa, Madrid, 1999

VERA LARA, José Miguel. *Curso elemental de filosofía y lógica*. Universidad Central de Chile, Facultad de ciencias jurídicas y sociales, dirección de investigación, extensión y publicaciones, Santiago de Chile, 2001

VETTESE, Angela. *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari, 2011

VERGINE, Lea. *Parole sull'arte 1965-2007*. Il Saggiatore S.p.A, Milan, 2008

VOLLI, Ugo. *La scienza dell'arte: nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici*, G. Mazzotta, Milán, 1972

ZEKIR, Semir. *Visión interior Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Ed Machado libro, Madrid, 1999

## **CATÁLOGOS**

AGULIÓ, Magdalena. *De Als nostes diez*, exposición centre da cultura Sala Gran i Pati, Fundacio SA NOSTRA, Bahía industria gráfica, Palma Mallorca, 2002

ARMSTRONG, Richard; MARSHALL, Richard. *Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana 1965 - 1975*, Palacio de Velásquez, Ministerio de cultura Madrid D.L 1986

BARILLI, Renato. *Arte Povera e dintorni*, Belluno, Palazzo Crepadona, Mazzotta, Milán, 1997

BATTISTA, Giovan. *Insicuro Noncurante, 1975. Alighiero Boetti, Campanotto*, París, 1975

BONITO, Achille. *Quartetto*, Mondadori, Milán, 1984

BORJA-VILLEL Manuel J.; PICAZO, Glòria; TARANTINO, Michael. *Miguelangelo Pistoletto*, ediciones MACBA distribución ACTAR, Barcelona, 2000

CASTAGNOLI, Pier Giovanni, PASSONO, Riccardo; PISTOLETTO; Miguelangelo. *Miguelangelo Pistoletto: lo sono un`altro*, Edizioni GAM Galleria d`Arte Moderna e Contemporanea Torino, Turin, 2000

CASTAGNOLI, Pier Giovanni. *Marisa Merz*, Hopelfulmonster, Turin, 1998

CELANT, Germano. *Del Arte Povera a 1985*. Ministerio de cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos con la colaboración de la Città di Torino, Assessorato per la Cultura, comisario Germano Celant, Palacio de Velásquez, Palacio de Cristal, Madrid, 1985

CELANT, Germano. *Coerenza in Coerenza*, Arnoldo Mondadori editore, Milán, 1984

CELANT, Germano. *Gilberto Zorio*, Hopelfulmonster editore, Florencia, 1991

CELANT, Germano. *Giulio Paolini 1960 al 1972*, Progetto Prada Arte, Milano, Milán, 2003

COCA, Bruno. *Pier Paolo Calzolari*, Hopelfulmonster, Turin, 1999

DAVID, Catherine. *Gilberto Zorio*, Galleria Civica d`arte contemporaneo Torino, (coor) Danilo Eccher, Roberto Ferran, Hopelfulmonster, Turin, 1998

ECCHER, Danilo; FERRÁN, Roberto. *Gilberto Zorio*, Hopelfulmonster, Turin, 1996

ECCHER, Danilo. *Mario Merz: obras históricas, instalaciones*, Fundación Proa, Buenos Aires, 2003

FARANO, Marco; MUNDICI, Maria Cristina; ROBERTO, Maria Teresa. *Michelangelo*

Pistoletto. *Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni, 1967 / 2004*, Edizioni Fondazione Torino musei, Turin, 2005

FLOOD, Richard; MORRIS, Francis. *Zero to infinity. Arte Povera 1964-1972*, Tate Enterprises Ltd, Londres, 2004

FRAGASO, Luca. *Mario Merz*, GAM, galleria civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín, editorial Fondazione Merz, 2006

FRANCO, Francesca; RISALITI, Sergio. *Alighiero Boetti. Tra sé e sé abbracciare il mondo (Embracing the world between self and self)*, Impreso a Typography Born to Print, Quarto Naples, Milán, 2015

GIANELLI, Ida. *Arte povera in collection / in collezione*, GAM Turin, Charta, Milán, 2000

GIANELLI, Ida. *Il giardino delle sculture fluide di Giuseppe Penone*. U. Allemandi, Turin, 2007

GILBERT, Perle. *Miguelangelo Pistoletto, Edition Nice Musées, Niza, 2007*

GODFREY, Mark. *Alighiero Boetti. Estrategia de Juego*, Museo nacional centro de arte Reina Sofía, editorial Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011

GRENIER, Catherine. *Giuseppe Penone Editions Centre Pompidou, París, 2004*

MARANIELLO, Gian Franco. *Gilberto Zorio*, Editan Comuna di Bologna Stampa: Artegrafica//grupo graphican, Bolonia, 2011

MONTES, James; TUCKER, Marcia. *Anti-illusion: Procedures/Materials*, Whitney Museum of American Art, 1969, disponible en:

PALAZOLLI, Daniela. *Con temp l'azione*, actualmente no disponible, <http://www.danielapalazzoli.com/?p=70>,

PEDRINI, Enrico. *Les multiples 1966 -1980*, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Niza, 1996

PETIT, Pascale Pietro; SPARTA, Vittorio. *Gilberto Zorio, Au fond de la cour à droite*, Chagny, 1996

- POLI, Francesco; PEYRE Ives. *Giulio Paolini 1963 – 1978*, París, 1993
- RUDI, Fuchs. *Marisa Merz*, exposición en Villa delle Rose, Bolonia, Galleria d'arte Moderna; Giovanni, Pier; Eccher Danilo, Hopefulmonster editore, Turín, 1998
- RUBIU, Vittorio. *Pascali*, publicación Galleria Gian Enzo Sperone, Turin, 1966
- RUBIU, Vittorio. *Pascali Geometrico*, edición Fabio Sargentini ex Galleria L'Attico, Roma, 2000
- SOUTIF, Daniel. *Mario Merz*, The National Museum of Contemporary Art, Norway, Oslo, 2004
- TRINI, Tommaso. *Marisa Merz*, Galleria L'Attico, Roma, 1968. Disponible en: [http://www.artslab.com/data/img/pdf/016\\_49-53.pdf](http://www.artslab.com/data/img/pdf/016_49-53.pdf),
- VERZOTTI, Giorgio. *Gilberto Zorio*, Hopefulmonster editore, Turin, 2005
- VV.AA. *Arte Povera. Energia e metamorfosi dei materiali*, Fai (Fondo ambiente italiano), MART, Museo d'arte contemporanea di Trento e Rovereto, Silvana editore S.L., Milán, 2009
- VV.AA. *Ergo, materia. Arte Povera, en el MUAC*, David Miranda, Ediciones Universidad Autónoma de México, Ciudad de Mexico DF, 2010
- VV.AA. *Giovanni Anselmo*, Hopel Monster, Florencia, 1989
- VV.AA. *Giovanni Anselmo, ARC*, Les amis du musée d'art moderne de la ville de Paris, París, 1985
- VV.AA. *Giuseppe Penone*, Publication Haunch of Venison, Londres, 2011
- VV.AA. *La artesanía en el año del diseño '03: pasado-presente: presente-futuro*, Ministerio de ciencias y tecnología D.L. Valladolid, 2013, p.4
- VV.AA. *L'effetto metafísico: 1918-1968; attraverso collezioni della Galeria Nazionale d'Arte Moderna GNAM*, Gangem ed, Roma, 2010
- VV.AA. *Live in your head. When the attitudes become Form*, 1969, disponible en: <http://www.radicalmatters.com/radical.matters.cd.cdr.catalogue.asp?tp=2&c=406>
- VV.AA. *Luciano Fabro, 1963 -1986*, Umberto Allemandi & C. Edinburgh, Lothian,

Edimburgo, 1987

VV.AA. *Out of sight, out of mind/ Fuori dalla vista, fuori di testa/ Fuera de la vista, fuera de la cabeza*, Colección Alfonso Artiaco, Palacio de Sástago, Diputación Provincial de Zaragoza, área de cultura y patrimonio, 2005

VV.AA. *Pier Paolo Calzolari, opere 1968 – 1986*, Edizione Cooptip, Modena, 1986

VV.AA. *Pino Pascali, la reinención del mito Mediterráneo*, GNAM y Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía Fotomecánica: Cromotex Impresión: tf, Madrid, 2001

VV.AA. *Pino Pascali: La construcción de la naturaleza 1967-1968*, IVAM, Valencia, 1992

VV.AA. *Repetición/Transformación*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999

VV.AA. *The italian Metamorphosis 1943 – 1968*. (coor) Celant, Germano, Museo Guggenheim, Arnoldo Mondadori editore S.p.A., Milán, 1994

VV.AA. *Mario Merz*, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín, editorial Fondazione Merz, 2006

## ARTICULOS / REVISTAS

APAQUALI, Marilena. *Morandi*, Revista Artdossier, Giunti editore S.p.A., Florencia, nº 50, octubre 1990

ARGAN, Giulio Carlo. *La Storia dell'arte in "Storia dell'arte"*, nº 1-2 (1969), pp. 5-36. Redizione negli studi in onore di Giulio Carlo Argan, Firenze, 1994

BUILES ESCOBAR, Natalia. *Vida, muerte y reencarnación de los objetos*, Revista Iconofacto, ISSN 1900- 2785, ISSN-e 2390-0040, Vol. 2, Nº. 3, 2006

BRUNO, Gianfranco. *Disponibilità sperimentale*, NAC 31, Notizario Arte Contemporánea, número especial dedicado a Lucio Fontana, 15 febrero 1970

CAMPI, Isabel. *El surtido de objetos: del museo al supermercado*. El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección, Ajuntament de Barcelona, Institut de cultura, Disseny

Hub Barcelona, Museu de les arts decoative, associació per a l'estudi del moble, 2009 (B- 13169-2009)

CELANT, Germano. Revista nº 284, Arte e Dossier, Arte Povera, *Il territorio dell'Arte Povera*. Giunti editore S.p.A., Florencia, enero 2012

COEN, Ester. *Futurismo*, Revista Artdossier, Giunti editore S.p.A., Florencia, nº2 mayo 1986

FAMELI, Pasquale. *Dalla Materia all'energia. Poética de la microemotividad*. Senza cornice, Rivista online di arte contemporanea e critica, disponible en: <http://www.senzacornice.org/rivista/articolo.php?id=90>,

FUSTER PEIRÒ, Àngela Lorena. *Notas sobre notas: el Diario filosófico de Hannah Arendt*. Enrahonar. An international journal of theoretical and practical reason, [S.l.], v. 51, p. 143-149, nov. 2013. ISSN 2014-881X, disponible en: <http://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v51-fuster>, <http://dx.doi.org/10.5565/rev/enrahonar/v51.14>.

GÓMEZ MENDOZA, Miguel Ángel. *La transposición didáctica: historia de un concepto* en Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (Colombia), vol. 1, núm. 1, julio-diciembre, 2005, (pp. 83-115)

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, vol. iii, pp. 229 y ss, citado por Giorgio Agamben, en *¿Qué es un dispositivo?*, revista *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264 mayo-agosto 2011

GARRETÓN, MELLA, O. Bravo y Allende editores, Dimensiones Actuales de la Sociología, 1995, disponible en: <http://www.carlosmanzano.net/articulos/Canales.htm>

LUQUE MOYA, Gloria, *Estética de lo cotidiano* en Actas del XLVII Congreso de Filosofía Joven. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, versión digital, 2010, ISBN: 978-84-693-1342-8, p. 1-2

MAZZOTTI Pabello, ALCARAZ, Giovanna; ROMERO, Víctor Manuel. *Arte y experiencia estética como forma de conocer*. Revista Casa del Tiempo, Vol 07, nº 87, abril 2006, ISSN en trámite, de la Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F

MEAD, George Herbert. *La Naturaleza de la Experiencia Estética*. Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social, [S.l.], abr. 2001. ISSN 1578-894

RODRÍGUEZ, Nel. *Las manos del pintor y las bellas materias*. Investigaciones fenomenológicas: Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología, (Ejemplar dedicado a: Serie Monográfica), ISSN 1137-2400, Nº 2, 2010

OLIVA, María Angélica. Revista Neuma, año 2, *Universidad de Talca, Cartas para (re)vivir una vocación por la educación*, pp. 176 a 201, 2009. Disponible en: [www.otalca.cl](http://www.otalca.cl)

OLIVA, María Angélica. Revista Neuma, año 3, Universidad de Talca, *Profesar una vocación por la educación. Tres cartas en forma de escargot*, pp. 158 a 183, 2010. Versión digitalizada disponible en: [http://musica.otalca.cl/DOCS/neuma\\_vol\\_1/vol%20N%C2%B03/Neuma\\_No3\\_split12\\_docarticulo4.pdf](http://musica.otalca.cl/DOCS/neuma_vol_1/vol%20N%C2%B03/Neuma_No3_split12_docarticulo4.pdf)

OLIVA, María Angélica. *Pedagogía de la Repación. Voz de la memoria. Arquitectura de la alteridad*, Rescoldos. Revista de Diálogo Social, Madrid: Asociación cultural Candela. 1er semestre de 2011 nº 24, junio, pp. 23 a 30

OLIVA, María Angélica. *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, Univesità degli Studi di Milano; Saggi/ Ensayos/ Essais/ Essays; Otros movimientos sociales. Política y derecho a la educación – 04/2016, *Grito por el derecho a la educación en Chile. Marcha de los paraguas y movilización estudiantil de 2011*, pp. 201 a 217

PÉREZ SERRANO, Gloria *Desafíos de la investigación cualitativa*, Universidad Nacional de Educación a distancia (UNED), Chile, noviembre 2007, disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/237798499\\_DESAFIOS\\_DE\\_LA\\_INVESTIGACION\\_CUALITATIVA](https://www.researchgate.net/publication/237798499_DESAFIOS_DE_LA_INVESTIGACION_CUALITATIVA),

POLA, Francesca. *Un contesto internazionale. Arte Povera 1968-70*. UndoNet, año 22, número 62, 2011, disponible en: <http://www.undo.net/it/magazines/1305821031>;

SOLÓRZANO, Augusto. *Devenir histórico de la materialidad de los objetos y sus efectos en la dimensión estética*. Dagognet, François. *El elogio del objeto: por una filosofía de la mercancía*, citado en revista Dearq 8, Julio 2011, ISSN 2011-3188. Bogotá, p.54-61

## TESIS

HERNÁNDEZ PACHECO, Gabriela (2009). *Análisis curricular sobre el uso de fuentes iconográficas y la implementación del método crítico iconográfico para la enseñanza de historia y ciencias sociales*. Tesis de Máster, Universidad Academia Humanista Cristiano. Escuela de educación, pedagogía en historia y ciencias sociales, Santiago de Chile

LARREA JORQUERA, Carolina (2015). *El papel en el Geido. Enseñanza, praxis y creación desde la mirada de oriente*. Tesis doctoral, Valencia: Universitat Politècnica de València, Valencia, disponible en:

[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/53030/INDICE\\_TESIS%20DOCTORAL%20Ma.CAROLINA%20LARREA.pdf?sequence=2](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/53030/INDICE_TESIS%20DOCTORAL%20Ma.CAROLINA%20LARREA.pdf?sequence=2)

TALENS PARDO, Anna (2011). *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte. El nomadismo y lo efímero*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia

TRONCONE, Alessandra (2011-2012), *La mostra: strumenti critico o dispositivo creativo? La scrittura espositiva in Italia negli anni della smaterializzazione dell'oggetto artistico (1966-1973)*, tesis doctoral, año académico, Universidad L`Sapienza de Roma, Roma

## SITIOS WEB

<http://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-in-context/monogram>

<http://www.jasperjohns.com/>

<http://ops.thejewishmuseum.org/1966/video>

<http://dle.rae.es/?id=VXdBgGD>,

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>,

<http://www.domusweb.it/en/art/2010/10/31/germano-celant-the-arte-povera-period.html>,

<https://archive.org/details/antiillusionproc61whit>

<http://www.edgarmorin.org/>,

<http://www.lisemoller.cl/>

<http://javieramoreira.cl/formacion.htm>

<http://www.baldodiodato.it/>

<http://www.philosophia.cl>,

<http://www.fondazionecalzolari.org/?q=home>

<http://www.pistoletto.it/>

<http://www.fondazioneboetti.it/>

<http://www.fondazionepaolini.it/biografia.php>

<http://www.archivioanselmo.com/>

<http://fondazionemerz.org/>

MORIN, Edgar. Cátedra itinerante, UNESCO, disponible en: <https://www.ciuem.info/>