

## ***Manual para crear objetos indisciplinados de arte postmedial: revisión y propuesta metodológica***

### ***A handbook to create undisciplined objects of postmedial art: review and methodological proposal***

**Bernal Rivas, Gonzalo Enrique** 

Universidad de Guanajuato

[ge.bernal@ugto.mx](mailto:ge.bernal@ugto.mx)

Recibido: 23-04-2023

Aceptado: 12-09-2023



**Citar como:** Bernal Rivas, G.E. (2023). A handbook to create undisciplined objects of postmedial art: review and methodological proposal. *ANIAY-Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 13, p. 17-29, septiembre 2023. ISSN 2530-9986. Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2023.19602>

#### **PALABRAS CLAVE**

Manual; disciplina; indisciplina; medios; postmedia.

#### **RESUMEN**

Este trabajo se ha elaborado con la intención de revisar algunos conceptos y antecedentes para el proyecto *Manual para crear objetos indisciplinados de arte postmedial*, cuyo objetivo es favorecer la producción de artistas profesionales y aficionados. Se ha estructurado en dos secciones. En la primera se hace un acercamiento al concepto de manual entendido como una herramienta pedagógica desde una perspectiva histórica breve; se examinan las nociones de objeto indisciplinado y postmedialidad, partiendo de la división de las artes y considerando la postura de Muller (2015); se examina una selección de antecedentes como el plan de estudios intermedial de Maciunas (1968-1969) y la estrategia curatorial postdisciplinar de Stafford y Terpak; se aborda la clasificación de las artes centrada en los lenguajes de Tatarkiezicz (2001) y se incluyen las diferencias que hay entre estos de acuerdo con Entenza (2008); además, se explora un manual (Gómez-Peña y Sifuentes, 2011) para determinar si podría observarse como modelo. En la segunda sección, después de la revisión hecha, se muestra una propuesta metodológica que contribuye a la creación de objetos que poseen las características descritas.

#### **KEYWORDS**

Handbook; discipline; undiscipline; mediums; postmedia.



## ABSTRACT

This work has been prepared with the intention of reviewing some concepts and background for the project called Handbook to create undisciplined objects of postmedial art, which objective is to favor the production of professional and amateur artists. It has been structured in two sections. In the first one, an approach is made to the concept of handbook understood as a pedagogical tool from a brief historical perspective; the notions of undisciplined object and postmediality are examined, departing from the division of arts and considering Muller's position (2015); a selection of precursors is examined, such as the intermedial curriculum of Maciunas (1968-1969) and the post-disciplinary curatorial strategy of Stafford and Terpak; the language-focused Tatarkiewicz's (2001) classification of the arts that is addressed and the differences between them are included according to Entenza (2008); also, a handbook is explored (Gómez-Peña and Sifuentes, 2011) to determine if it could be regarded as a model. In the second section, after the review that was made, a methodological proposal that contributes to the creation of objects that have the described features.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo forma parte de una serie de estudios previos para el desarrollo del proyecto *Manual para crear objetos indisciplinados de arte postmedial*, el cual intenta ser una herramienta dirigida a personas con o sin formación artística, para que identifiquen, valoren y desarrollen su potencial para producir arte por medio de una serie de ejercicios prácticos.

El proyecto de manual se construirá teniendo como base una metodología que se propone en el presente documento, mismo que está integrado por dos secciones. La primera se subdivide en tres partes, cada una de las cuales aborda una idea fundamental para el desarrollo del proyecto. La primera parte está centrada en la noción de manual y en el cambio que sufrió ese tipo de libro en los últimos trescientos años según Boulboulé (2018), pasando de ser un libro portátil de contenido religioso a ser una herramienta pedagógica cuyos contenidos pueden ser de naturaleza diversa, entre ellos, aquellos dedicados a enseñar cómo producir arte. Además, para tener un panorama completo, se menciona la posición contraria, representada por Elkins (2001) que apoya la idea de que el arte no puede enseñarse.

En la segunda parte se realiza un acercamiento a dos ideas que definieron la naturaleza del proyecto de manual que se está elaborando: el objeto artístico indisciplinado y la postmedialidad. La primera se aborda desde la historia de la división del arte de Tatarkiewicz (2001) y considerando la definición de Muller (2015). La segunda se revisa considerando la perspectiva de Weibel (2016).

En la tercera parte exploramos ciertos planteamientos previos de naturaleza diferente a la indisciplina y a la postmedialidad con la intención de apoyarse en ellos para elaborar una propuesta propia. Se examinó el concepto de intermedia de Higgins y el plan de estudios de Maciunas (1968 y 1969), señalando a la yuxtaposición como una de sus características clave. Por otra parte, se revisó la noción de transdisciplina de Nicolescu (1996) y la

estrategia curatorial de Stafford y Terpak, destacando a la superposición como un rasgo común relevante. Además, se aborda brevemente la problemática que las diferencias de lenguaje supondrían para esta metodología teniendo como referente la clasificación de las artes de Tatarkiewicz y las ocho diferencias identificadas por Enteza (2008). También, se examina un manual (Gómez-Peña y Sifuentes, 2011) para determinar si podría considerarse como un ejemplo de texto para la creación de objetos indisciplinados de arte postmedial.

Finalmente, en la segunda sección, se presenta a manera de conclusión, una propuesta metodológica para el manual caracterizada por desafiar los límites entre disciplinas y por permitir que todos los soportes tengan la misma importancia a través de una estrategia de yuxtaposición y superposición simultáneas.

## METODOLOGÍA Y DESARROLLO

Para comenzar este trabajo hemos considerado que es importante incluir una primera aproximación a la idea de manual, que según la RAE es un “Libro en que se compendia lo más sustancial de una materia.”<sup>1</sup> Boulboulé (2018) señala que la palabra inglesa *handbook* ha sido definida etimológicamente por el Oxford English Dictionary como “Un libro suficientemente pequeño para ser llevado fácilmente y destinado a ser guardado cerca de la mano”. El término alemán *hantbok* fue usado en ese sentido en el siglo XIV y el vocablo holandés *handboek* también fue usado así a principios del siglo XVI. Esto ha llevado a Boulboulé a pensar que en el período premoderno y moderno temprano la noción de manual se refería solamente al aspecto físico del libro y no a su contenido.

De hecho, dice Boulboulé, el *Diccionario de lenguas francesa e inglesa de Randall Cotgrave* que data de 1611 define el vocablo *manual* como “libro (de oraciones) portátil”, mientras que una búsqueda en el *Universal Short Title Catalogue* confirma que antes de 1700 la palabra *manual* se refería a libros portátiles fundamentalmente de contenido religioso o legal, pero no vinculado con las artes. La autora destaca también otras categorías de manuales como los manuales médicos, por ejemplo, el libro alemán *Chirurgia das ist handwürrkung der wundartzney* de Hieronymus Brunschwig (1534) que incluye en su título la idea de “trabajo manual”; o como los manuales de comerciantes flamencos como *Cooplieden handboucxkin* que permitía al usuario comparar una moneda con su ilustración. En pocas palabras, el sentido de la palabra *manual* vinculado con instrucciones o con el aprendizaje práctico es relativamente reciente.

Un ejemplo particular de manual para la creación artística señalado por Boulboulé es *The Mayerne Manuscript*, uno de los manuales de pintura más importantes del siglo XVII. En él se presentan técnicas para elaborar pigmentos y pintar al óleo. El autor y médico de Carlos I, Theodore de Mayerne, recolectó unos arándanos y los cocinó para hacer un

---

<sup>1</sup> Real Academia Española. (s.f.) Manual. En Diccionario de la lengua española.

colorante que pudiera servir para trazar siguiendo una receta que probablemente tomó de una colección de principios de su siglo en la que se describía el antiguo proceso de elaboración de pigmentos naturales del norte de Europa. La obra de Mayerme incluye notas en rojo, comentarios en el margen y muestras de color, y la información contenida en él fue agregada a lo largo de veinticinco años, entre 1620 y 1646.

De la misma manera, señala Boulboulé, otras recetas anónimas medievales fueron reproducidas en monasterios como ocurrió en el manuscrito llamado *Schwäbische Chronik* y que se caracteriza por incluir rezos, elaboración de pigmentos y recetas de cocina. Algunas de sus páginas fueron transcritas en el siglo XIX por Charles Eastlake y ese trabajo ayudó a la creación del Manuscrito de Estrasburgo, se considera comúnmente con el manual para artistas más famoso, el *Libro dell'arte* de Cennino Cennini's, escrito hace más de quinientos años.

El manual en nuestro tiempo se ha convertido en una herramienta pedagógica, gracias a la cual aprendemos a hacer algo, a vincular la teoría y la práctica. Heidegger exploró ese vínculo entre pensamiento y práctica, entre mente y cuerpo, y propuso dos estados mente-cuerpo que llamó *presente para la mano* y *listo para la mano*. El primero se refiere al momento en que una persona sin experiencia considera a la herramienta como un estorbo que lo aleja de su objetivo. Poco a poco, con orientación y práctica, esta persona se familiariza con la herramienta de tal manera que la percibe de manera integral, reuniendo intelecto y práctica, hasta que pasa al segundo estado en el que la herramienta se vuelve una extensión tanto de su cuerpo como de su mente.

Por supuesto, existen detractores frente a la idea de que es posible enseñar el arte. Uno de ellos es James Elkins. Según él un componente indispensable para que algo pueda enseñarse es la intencionalidad. El profesor debe querer impartir algo que debe estar dirigido a una audiencia determinada. Las dudas sobre si el arte puede enseñarse o no, explica Elkins, datan del concepto de *mania* (inspiración) de Platón y del de *ecstaticos* (genio y raptó) de Aristóteles. Es decir, si el arte está hecho con la ayuda de inspiración, la enseñanza común no puede tener efectos mayores sobre ella; y si es una enseñanza inspirada es más bien una especie de infección en la que el maestro contagia al alumno sin tener control sobre ello.

Elkins señala que estas ideas de Platón y Aristóteles han influido sobre las reglas del arte en occidente, destacando dos momentos históricos en los que se afirmó que la inspiración es tan importante en el arte que es imposible enseñarlo. El primero de ellos fueron las escuelas de arte romántico, que consideraban a cada artista como un ser individual, por lo que no sería posible que la enseñanza grupal fuera exitosa. El segundo fue la Bauhaus, que frecuentemente se manifestaba a favor de que el arte no podía enseñarse. En nuestro tiempo, apunta Elkins, la mayoría de los profesores de arte afirman que no enseñan arte directamente, sino a nivel institucional en las universidades.

*Manual para crear objetos indisciplinados de arte postmedial*, desea ser una herramienta que permita a los lectores aprender a generar ese tipo de productos artísticos en el

contexto actual a través de la ejecución de una serie de ejercicios prácticos. Pero ¿qué es un objeto indisciplinado? y ¿cómo se define la situación postmedial del arte?

A lo largo de la historia, las disciplinas y particularmente las artes se han clasificado de muy diversas maneras. Para este trabajo es relevante destacar la división de las artes propuesta en la antigua Grecia por Plotino quien las separó, según Tatarkiewicz (1987), tomando como principio su grado de espiritualidad, en cinco conjuntos ordenados aquí desde el de menor grado hasta el de mayor grado: las que producen objetos físicos como la arquitectura; las que ayudan a la naturaleza como la medicina; las que imitan a la naturaleza como la pintura; las que decoran la acción humana como la retórica; y las puramente intelectuales como la geometría. Podríamos apuntar que el principio en torno al cual se hizo la clasificación de Plotino es su grado de materialidad, marcando el inicio de una postura centrada en la que podría denominarse cultura de los materiales.

Esta cultura de los materiales nos ha llevado, a lo largo de la historia a separar los objetos, hasta que ha llegado un momento de emergencia post-disciplinar en el que es necesario integrar dichos objetos en espacios expositivos en los que no se hagan diferencias entre obras de arte o máquinas, ni entre objetos nuevos o viejos, incluyendo también a los objetos indisciplinados. Estos objetos son aquellos que desafían las fronteras que existen entre diferentes áreas del conocimiento, mezclando cosas que aparentemente no están conectadas entre sí. En palabras de Muller (2015, p.3) los objetos indisciplinados “... son con frecuencia híbridos que desestabilizan los límites disciplinares; combinando la experiencia estética con las máquinas, las herramientas, los procesos, la interacción y a veces incluso con la materia viva”.

Por su parte, Weibel (2006, p. 141) señala que la situación postmedial del arte se caracteriza porque ha dejado de existir un medio<sup>2</sup> o soporte preponderante, sino que todos ellos tienen la misma importancia y establecen lazos entre sí. De acuerdo con él “...debe definirse esta situación de la actual práctica artística como condición *postmedial*, porque ya no es solamente un medio aislado el que domina, sino que los medios interactúan y se condicionan mutuamente”. Además, Weibel (2006, p. 140) señala que “todo el arte es postmedial” porque todos los materiales se han universalizado y democratizado, permitiendo la misma experiencia para todos los espectadores, quienes también pueden ser creadores desde sus dispositivos móviles, usando diversas plataformas y aplicaciones. La postmedialidad para Weibel se explica en términos de horizontalidad en dos sentidos, por una parte todos los medios tienen la misma importancia y por otra parte todos los espectadores podemos tener el mismo acercamiento a los medios.

---

<sup>2</sup> El término inglés *medium* “...puede referirse al tipo de arte (ej. Pintura, escultura, grabado), así como a los materiales de los que una obra de arte está hecha. [...] Por ejemplo, una escultura en el soporte de bronce o mármol; una pintura en el soporte de óleo sobre lienzo, o acuarela sobre papel; un dibujo en el soporte de un lápiz o crayón; una impresión en el soporte de aguafuerte o litografía.” [Traducción propia] Tate Gallery. (s.f.). *Art term. Medium*. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/medium>.

Considerando este escenario ¿Podría establecerse una herramienta para producir objetos que están más allá de las fronteras disciplinares en un entorno en el que los soportes tienen la misma relevancia? Y todavía, ¿podría esa herramienta fundamentarse en otras de naturaleza diferente planteadas con anterioridad?

Buscando responder a estas interrogantes recordemos el concepto de intermedia que fue definido por Dick Higgins como “la forma de expresión que cae entre los géneros existentes tales como poesía y música, por ejemplo, poemas vocales o poemas visuales.” (Mieko, 2013). Una noción que estuvo presente en el plan de estudios planteado entre 1968 y 1969 por Maciunas. De hecho, la partícula *inter* aparece dos veces en el plan. La primera en un recuadro llamado *Seminarios interdepartamentales* que abarcarían, según la descripción incluida en el plan, dos o más disciplinas para romper la rigidez de ciertas áreas del conocimiento y que permitirían que los artistas pudieran acceder a tecnologías típicamente pertenecientes a ámbitos como la ingeniería. La segunda vez que el prefijo *inter* aparece en el plan es en la parte baja de la letra “O” de SOS en la palabra *intermedia*, acompañada por una especie de lengüeta como las que se usan en las ruletas.

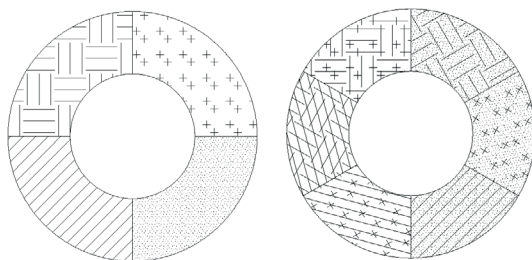
Ese plan parecía el tablero de un juego de mesa en el que el camino que debía seguirse formaba las siglas SOS en referencia a la emergencia que según él había de cambiar los programas académicos de arte de esa época en Estados Unidos. La letra “O” está formada por dos círculos concéntricos y muestra una propuesta de talleres para los primeros dos años del programa de la licenciatura en arte. El círculo interno incluye un texto que declara que “Los bloques de taller presentarán entrenamiento y experiencia integral en tecnologías de varios medios y sus interrelaciones...Suministro de una atmósfera de exploración, experimentación y avance dentro de una amplia variedad de intereses e ideas más que de técnicas” (Maciunas, 1968-69). El círculo externo, por su parte, fue dividido en ocho partes. Cuatro de ellas tienen el dibujo de un globo aerostático, el dibujo de un objeto parecido a un instrumento de aliento, un dibujo técnico quizá vinculado a la óptica y un dibujo técnico relacionado con una esfera. Estas cuatro partes se alternan con otras cuatro que contienen los grupos de talleres que propuso Maciunas: arte auditivo, arte objeto y diseño; arte ambiental; y arte gráfico y diseño. El círculo de Maciunas yuxtapone<sup>3</sup> gráficamente los cuatro bloques de talleres que propone.

La yuxtaposición de Maciunas fue superada por una especie de superposición horizontal de Weibel a la que nos hemos referido antes. Podríamos agregar aquí que para el autor la condición postmedial tiene dos etapas. En la primera, ya superada, se trató de lograr que los medios tradicionales como la pintura o la escultura tuvieran el mismo reconocimiento que los nuevos medios como el cine o el video. En la segunda, que está en desarrollo, “...se trata de mezclar los mundos propios de cada medio en sentido artístico y del reconocimiento teórico” (Weibel, 2006, p. 141). Esta combinación ha sido ilustrada por Weibel a través de varios ejemplos como la manera en que la fotografía y el videoarte, inicialmente bidimensionales, alcanzaron la tridimensionalidad en las instalaciones; o

---

<sup>3</sup> “Poner algo junto a otra cosa o inmediata a ella”. Real Academia Española. (s.f.) *Yuxtaponer*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://dle.rae.es/yuxtaponer>

la forma en que un acontecimiento capturado en fotografía puede ser una escultura. Apoyándose en ellos el autor examina los resultados que la condición postmedial está teniendo sobre la producción artística actual: la mezcla de medios está resultando en innovaciones; los medios están generando reflexiones sobre su relación con otros medios; el código binario propio de las computadoras y la estética de los algoritmos está presente en todas las formas de arte.



**Figura 1.** Esquema del plan de estudios interdisciplinar de Maciunas caracterizado por la yuxtaposición (izq.) y esquema del modelo postmedial de Weibel en el que se observa superposición horizontal (der.). Elaboración propia.

Aproximémonos ahora a la noción de transdisciplina. Nicolescu (2009) explica que de acuerdo con el pensamiento clásico, entre las disciplinas no existe nada y el conocimiento en su totalidad se representa como una pirámide. Cada parte del conocimiento, cada disciplina, es también una pirámide, la cual abarca en su interior un campo de acción infinito (Figura 2).

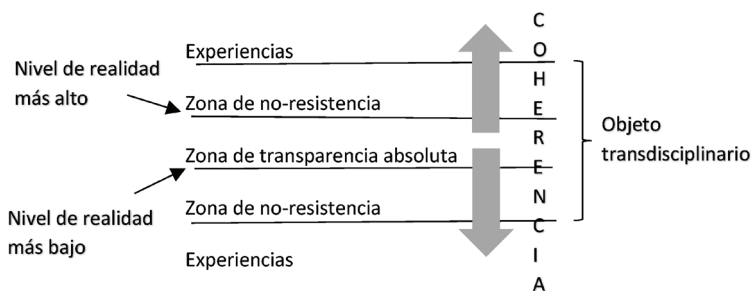


**Figura 2.** Esquema de la relación entre disciplinas de acuerdo al pensamiento clásico según Nicolescu. Elaboración propia.

En este modelo piramidal, explica Nicolescu, los vértices de cada triángulo, de cada disciplina, al ser cada vez más afilados dificultaron la comunicación entre disciplinas hasta ocasionar lo que llamó big bang disciplinario. Esta explosión originó muchas piezas, cada una de las cuales son estudiadas por diversas disciplinas, alcanzando una

gran complejidad. La estructura disciplinar se caracteriza por abarcar un solo nivel de la realidad. A diferencia de esto, la estructura de la transdisciplinariedad incluye simultáneamente varios niveles.

Nicolescu señala que los niveles de realidad están unidos por una zona de transparencia absoluta que parece un velo vista desde nuestras experiencias porque los niveles superior e inferior son diferentes. Existe coherencia entre ellos, pero para que esta se extienda más allá tendría que prolongarse por medio de una zona de no-resistencia hasta llegar a “nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes o formalizaciones matemáticas” (Nicolescu, 2009, p. 43). Lo que hay arriba y abajo es igual y se une a la zona de transparencia absoluta a través de la zona de no-resistencia, que incluye todo aquello que no es racional. La suma de los niveles de realidad y la zona de no-resistencia integran lo que se denomina objeto transdisciplinario (Figura 3).



**Figura 3.** Esquema de la estructura de la transdisciplinariedad según Nicolescu.  
Elaboración propia.

Considerando estas ideas de Nicolescu, es importante mencionar a Stafford y Terpak (en Muller, 2015) quienes explican que una exposición post-disciplinar debería seguir como estrategia curatorial “la organización epistémica del gabinete de curiosidades por yuxtaposición y superposición de elementos heterogéneos” (Muller, 2015, p. 5). Un ejemplo de esta, explican Stafford y Terpak, es la exposición *Devices of wonder: from the world in a box to images on a screen*, en la que se exploró la atracción que las personas hemos sentido por los dispositivos ópticos a lo largo del tiempo por medio de una colección de objetos de diferente naturaleza, desde obras de arte hasta máquinas ópticas.

Si comparamos la visión transdisciplinar de Nicolescu (2009) y la perspectiva post-disciplinar de Stafford y Terpak (2001), encontraremos a la superposición como una noción clave. El primero señala diversos niveles de realidad que se estudian simultáneamente para alcanzar una comprensión global, mientras que los segundos están interesados en la superposición de objetos de diferente naturaleza para abordar una misma idea. La diferencia entre ambas posturas, la trans y la postdisciplinar es que solamente la segunda está interesada por la yuxtaposición.



Finalmente, uno de los obstáculos que debe enfrentar nuestra propuesta es la diferencia de lenguajes de las diferentes disciplinas. Aunque no es el objetivo de este texto profundizar en ese tema es importante mencionar brevemente, en concordancia con la clasificación de las artes de Tatarkiewicz, las diferencias entre los lenguajes que plantea. Entenza (2008), identificó ocho diferencias, agrupando los puntos de vista de diferentes autores.

Las divergencias entre los lenguajes verbales y visuales notadas por Entenza incluyen: la estimulación, que en el lenguaje visual está dirigida al cuerpo (como la música) y en el lenguaje verbal no, motivo por el cual el primero no necesita un aprendizaje previo (Debray, 1994); la estructura, integrada por fonemas<sup>4</sup> para el lenguaje verbal y por el establecimiento de un dominio cerrado para el lenguaje visual (como ocurre en la señalética de los baños de hombres y mujeres) (Sönesson, 1992); las estructuras sintácticas<sup>5</sup> que están presentes en el lenguaje verbal, pero no en el lenguaje visual, es decir, no tiene una dimensión espacio-temporal ni está formado por los sintagmas sujeto, verbo y predicado (Saint Martin, 1994); la codificación, que para el lenguaje verbal es muy cerrada (Grupo  $\mu$ , 1993), mientras que el lenguaje visual incluye signos icónicos que reproducen solamente las condiciones que nos permiten distinguir a los objetos (como las rayas que nos ayudan a diferenciar una cebra de un burro) (Eco, 1978); las unidades mínimas, que en el lenguaje visual no deberían buscarse, sino más bien encontrar subsignificaciones que se ordenen en una unidad con sentido completo (como ocurre con las imágenes de una boca unos ojos respecto al conjunto cabeza), mientras que en el lenguaje verbal se necesitan todos los fonemas para que una palabra tenga significado (Sönesson, 1992); la relación significado-significante, que en el lenguaje verbal es arbitraria, mientras que en el lenguaje visual no está definida con claridad (Saussure, 1961).

Otras diferencias entre los lenguajes verbales y visuales señaladas por Entenza son: la paridad, porque el signo visual no corresponde con un signo verbal sino con un acto de habla (el dibujo de un caballo equivale al signo verbal un caballo negro que galopa) (Eco, 2000) y porque un signo visual corresponde con el signo verbal y también a todos los signos verbales que se necesitan para entenderlo (el dibujo de una cabeza equivale a la palabra cabeza y a todas las palabras que se necesitan para entender ese signo visual) (Grupo  $\mu$ , 1993); el carácter, que en el lenguaje visual es continuo y espacial, mientras que en el verbal es discontinuo y lineal, aunque este último no siempre es lineal (como

---

<sup>4</sup> “Unidad fonológica que no puede descomponerse en unidades menores y que es capaz de distinguir significados.” Real Academia Española. (s.f.) Fonema. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://dle.rae.es/fonema>

<sup>5</sup> “Sintaxis es la parte de la gramática que estudia el modo en que se combinan las palabras y los grupos que estas forman para expresar significados, así como las relaciones que se establecen entre todas esas unidades.” Real Academia Española. (s.f.) Sintaxis. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://dle.rae.es/sintaxis?m=form>

en los duetos de las óperas) (Arnheim, 1986); la polisemia<sup>6</sup> como rasgo del lenguaje visual y la monosemia como rasgo del lenguaje verbal; la generalidad del lenguaje verbal contra la particularidad del lenguaje visual (Cossette, 1982).

¿Qué manual de creación artística podríamos analizar en busca de un referente que use este modelo? *Exercises for Rebel Artists, Radical Performance Pedagogy* de Gómez-Peña y Sifuentes (2011) es un libro en el que La Pocha Nostra plasmó su pedagogía de performance radical con el objetivo de que pudiera ser enseñada en universidades de diferentes partes del mundo. Dicha metodología fue el resultado del taller que han impartido en varios países desde el 2005, año en que se consolidó su escuela de verano de performance.

Nos permitimos considerarlo manual porque en su prefacio se menciona: “El reto formidable presentado a nosotros por Routledge fue, ¿cómo podríamos traducir esta práctica fronteriza adaptativa en un manual de performance para los bohemios del siglo xxi?” (Gomez-Peña y Sifuentes, 2011) Además, la parte central del libro denominado *Ejercicios de performance, rituales, y juegos para cruzar fronteras* incluye una serie de treinta y cinco ejercicios, organizados en cinco secciones. Cada ejercicio tiene un nombre y se especifica la duración en minutos, el nivel (básico, intermedio o avanzado) y comentarios, para después incluir la historia y objetivos del ejercicio, las instrucciones y posibles variaciones de cada actividad.

La naturaleza pedagógica de *Exercises for Rebel Artists* está fuertemente marcada porque incluye un plan de estudios en el que se proponen dos tipos de talleres, uno de tres días y otro de doce días de duración. Cada día de estos talleres tiene una estructura de dos sesiones, una básica y otra creativa. Cada tipo de taller incluye determinados ejercicios entre los propuestos en el libro.

Por otra parte, ¿qué tan cercano es *Exercises for Rebel Artists* a la creación de objetos indisciplinados? ¿qué tan cercano es a la creación de arte postmedial? Cada ejercicio del manual es diferente y sería necesario analizar cada uno para determinarlo. En esta ocasión destacaremos *Creando tableaux vivants*, un ejercicio que señala en sus instrucciones: “Los accesorios, disfraces, pintura, movimiento, arquitectura, e iluminación son todos una parte integral del performance, pero recuerda que el cuerpo de tu compañero es el elemento más importante.” (Gomez-Peña y Sifuentes, 2011 pp. 109-110)<sup>7</sup>. Esto indica, por un lado que este ejercicio en particular busca desestabilizar los límites entre disciplinas, pero por otra parte, aunque mezcla diferentes medios, se establece que el cuerpo como soporte tiene mayor importancia que el resto, por lo que podríamos decir que permite crear productos artísticos indisciplinados, pero no postmediales.

---

<sup>6</sup> “Pluralidad de significados de una expresión lingüística.” Real Academia Española. (s.f.) Polisemia. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://dle.rae.es/polisemia>

<sup>7</sup> Traducción propia.

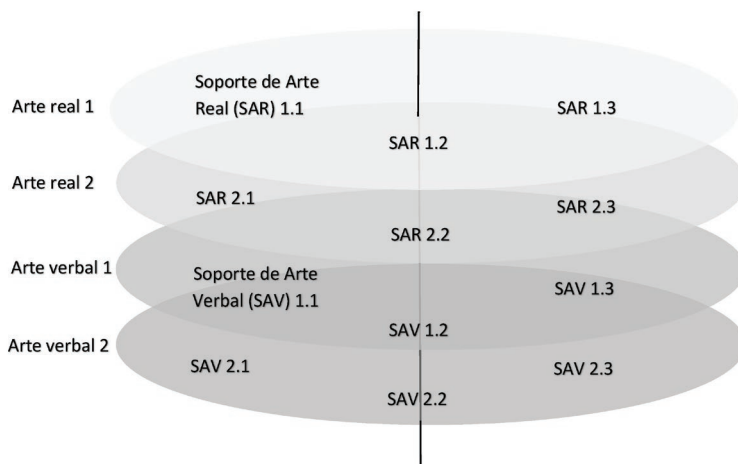
## CONCLUSIONES

Después de haber revisado los antecedentes presentados, nuestra metodología para el *Manual para crear objetos indisciplinados de arte postmedial* deberá tener dos rasgos fundamentales: conseguir que se desafíen los límites disciplinares y favorecer que todos los soportes tengan la misma relevancia, lo anterior por medio de una estrategia que combina la yuxtaposición y la superposición.

Se propone un modelo integrado por varios niveles verticales, superpuestos unos sobre los otros y transparentes, siguiendo las consideraciones de Nicolescu; y Stafford y Terpak. Horizontalmente, cada nivel estará representado por un círculo (tomando como referencia el Plan de estudios de Maciunas) que incluirá los medios propios de cada disciplina. Esos medios podrán estar ubicados uno al lado del otro a la manera de Maciunas o combinarse entre sí de acuerdo con el planteamiento de Weibel. Cada nivel podrá girar en torno a un eje central. De esta manera, en el eje vertical se promoverá la colaboración de varias disciplinas mientras que en el eje horizontal cada disciplina incluirá los soportes que le son propios.

Cada nivel representará una disciplina. Pero si el objetivo de la presente metodología es evitar las divisiones, no sería coherente fundamentarla en una clasificación como la de Plotino que mencionamos anteriormente, sino en un planteamiento diferente. Tatarkiewicz (2001), luego de hacer un amplio estudio sobre la evolución de las tipologías de las artes, admite que en nuestro tiempo es difícil establecer una clasificación porque una sola obra de arte puede incluir elementos tomados de diferentes ámbitos entre los que aparentemente no hay relación. Aun así, se declara a favor de una clasificación de las artes en reales y verbales. Las primeras presentan cosas y las segundas hacen referencia a cosas usando símbolos lingüísticos. Esta clasificación, señala Tatarkiewicz, no es nueva y tiene una larga tradición, pues autores como Cicerón, San Agustín, Maciej Kazimierz, Francis Bacon y Goethe, la apoyaron. En nuestra metodología proponemos que se incluyan libremente tantos niveles como disciplinas contribuyan a la producción de un objeto indisciplinado de arte postmedial, sin importar si se requiere más de un nivel para cada tipo de arte (real o verbal).

De acuerdo con nuestra metodología para crear objetos indisciplinados de arte postmedial existen dos posibilidades de creación. La primera es el uso del mismo soporte por diferentes disciplinas. Un ejemplo de este caso es el propuesto por Benjamin (2003) en el que el lienzo puede ser soporte en la pintura y también en el cine. La segunda posibilidad es la presencia de diferentes disciplinas y soportes en la creación de un producto artístico. Un ejemplo de esto es el proyecto escénico para *Metafísica de un becerro de dos cabezas* de la escenógrafa Salmah Beydoun, en el que el video tiene una pantalla translúcida (malla) como soporte, mientras que la obra de teatro tiene como soporte principal al cuerpo de los actores.



**Figura 4.** Propuesta metodológica para el manual de creación de objetos indisciplinados de arte postmedial. Elaboración propia.

Una tercera posibilidad no podría ser incluida en nuestra metodología porque es más cercana a la transmedialidad y porque no podría ser considerada indisciplinada. Abarcaría aquellos productos artísticos elaborados dentro de una sola disciplina, pero que tienen diferentes soportes. Un ejemplo de esto es el trabajo de los arquitectos que presentan un cúmulo de información usando diversos materiales para asegurarse de que un proyecto sea comunicado de manera clara. Particularmente, Greg Corso y Molly Hunker, presentaron tres proyectos a través de maquetas, imágenes y dibujos en la 36a exposición organizada con motivo del premio *Architectural League* para jóvenes arquitectos y diseñadores, que en 2017 tuvo como tema los soportes.

Ahora que la metodología del manual está definida se desarrollarán en apego a ella los primeros ejercicios, teniendo siempre presente el objetivo de favorecer la creación de objetos indisciplinados de arte postmedial.

#### FUENTES REFERENCIALES

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Beydoun, S. (s.f.). *Witkacy/Two-headed calf*. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://www.salmahbeydoun.com/two-headed-calf>
- Boulboulé, J. (2018). *The manual as artifact: on artists' manuals and craftsmen's handbooks*. History of knowledge. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://historyofknowledge.net/2018/06/04/manual-as-artifact/#ffn1>
- Elkins, J. (2001). *Why art cannot be taught*. Champaign: University of Illinois Press.

- Entenza, A. (2008). *Elementos básicos de las representaciones visuales funcionales. Análisis crítico de las aportaciones realizadas desde diversas disciplinas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Gomez-Peña, G., Sifuentes, R. (2011). *Exercises for Rebel Artists. Radical Performance Pedagogy*. Nueva York: Routledge.
- Griporio, A. (2017). *Soportes*. Arquine. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://arquine.com/soportes/>
- Maciunas, George (1968-1969). *Curriculum plan*. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <http://georgemaciunas.com/exhibitions/george-maciunas-point-dappui/curriculum-plan/>
- Mieko, S. (2013). *Intermedia/Transmedia*. Post notes on art in a global context. Museum of Modern Art (MoMA). Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://post.moma.org/intermedia-transmedia/>
- Muller, L. (2015). *The return of the wonderful: monanisms and the undisciplined objects of media art*. *Studies in material thinking*. 12, art.3.
- Nicolescu, Basarab. (2009) *La transdisciplinariedad* (Vallejo Gómez, M. Trans.). Hermosillo: 7 Saberes.
- Real Academia Española. (s.f.) *Fonema*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://dle.rae.es/fonema>
- Real Academia Española. (s.f.) *Manual*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://dle.rae.es/manual>
- Real Academia Española. (s.f.) *Polisemia*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://dle.rae.es/polisemia>
- Real Academia Española. (s.f.) *Sintaxis*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://dle.rae.es/sintaxis?m=form>
- Real Academia Española. (s.f.) *Yuxtaponer*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://dle.rae.es/yuxtaponer>
- Schmidt-Burkhardt, A. (2011). *Maciunas' Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus*. Viena: Springer Vienna Architecture. <https://doi.org/10.1007/978-3-7091-0480-4>
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Rodríguez, F. Trans.). Madrid: Tecnos.
- Tate Gallery. (s.f.). *Art term. Medium*. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/medium>
- Weibel, P. (2006). *La condición postmedial*. (Onetto, B. Trans.). *Revista Austral de Ciencias Sociales*. Universidad de Chile. 10, pp. 137-141. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2006.n10-09>