

Anderson Ibar Federico
Anguio María Bibiana
Anta Juan Fernando
Antonini Florencia
Arдохain Sergio
Basso Gustavo
Beccaría Horacio José
Bernatene Valeria
Bianucci Paula Virginia
Calderone Marina
Cañas María Adela
Cejas Valeria
Ceriani Alejandra
D'Angelo Mariela
Del Prete Norma Emma
Del Valle Nora
De Rueda María de los Ángeles
Di María Graciela
Farina María Andrea
Fernández Berdaguer Leticia
Fükelman Cristina
Gago Lorena
Garay Diego
Giambelluca Vanesa
Giglietti Natalia
Grassi María Celia
Guzmán Gerardo
Jaureguiberry Federico
Lezcano Evaldo Ariel
Martínez Isabel
Massa Luciano
Mastropietro Carlos
Matewecki Natalia
Menchi Marianela
Montequin Diana
Panfili Marina
Passarella Luciano
Podestá Luján
Rodríguez Edgardo
Rogliano Adriana
Sánchez Pórfido Elisabet
Tedeschi Ángela
Tegiacchi Juan
Valent Guillermina
Valente Alicia
Valles Mónica
Wagner María Beatriz
Zarauza María Delfina

Arte investigación

Revista Científica
de la Facultad de Bellas Artes



Arte investigación

Revista Científica
de la Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

PRESIDENTE
Dr. Fernando Alfredo Tauber

VICEPRESIDENTE ÁREA INSTITUCIONAL
Lic. Raúl Aníbal Perdomo

VICEPRESIDENTE ÁREA ACADÉMICA
Ing. Armando de Giusti

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DECANA
Prof. Mariel Ciafardo

VICEDECANA
Lic. Cristina Terzaghi

SECRETARIO ACADÉMICO
Prof. Santiago Romé

SECRETARIA DE CIENCIA Y TÉCNICA
Lic. Silvia García

SECRETARIA DE PUBLICACIONES Y POSGRADO
Prof. María Elena Larrègle

SECRETARIO DE PLANIFICACIÓN,
INFRAESTRUCTURA Y FINANZAS
DCV Juan Pablo Fernández

SECRETARIA DE EXTENSIÓN
Prof. María Victoria Mc Coubrey

SECRETARIO DE RELACIONES INSTITUCIONALES
DI Eduardo Pascal

SECRETARIO DE CULTURA
Prof. Carlos Coppa

SECRETARIO DE PRODUCCIÓN Y COMUNICACIÓN
DCV Jorge Lucotti

SECRETARIO DE ASUNTOS ESTUDIANTILES
Prof. Esteban Conde Ferreyra



Facultad de Bellas Artes
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Arte e Investigación es propiedad
de la Facultad de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata
Diag. 78 N° 680, La Plata, Argentina.
publicaciones@fba.unlp.edu.ar
secyt@fba.unlp.edu.ar

Diseño: DCV María Ramos
Diagramación: DCV Valeria Lagunas

Primera edición: febrero de 2011
Cantidad de ejemplares: 500

ISSN 1850-2334
Registro de Propiedad Intelectual: en trámite
Impreso en Argentina - Printed in Argentina



Directora

Lic. Silvia García

Comité Científico

Lic. Sergio Balderrabano

Mg. María de los Ángeles de Rueda

Lic. Verónica Dillon

Mg. Cristina Fükelman

Dra. Silvia Furnó

Mg. Leticia Muñoz Cobeñas

Dr. Eduardo Russo

Secretaría de Publicaciones

Secretaria

Prof. María Elena Larrègle

Prosecretaria

Lic. Miriam Socolovsky

Edición y Corrección

Prof. Nora Minuchin

Lic. Florencia Mendoza

Lic. Adela Ruiz

Secretaría de Ciencia y Técnica

Asistentes

Tco. Karen Grandez

Prof. Silvina Valesini

EDITORIAL	7	FÜKELMAN CRISTINA	88
ANDERSON IBAR FEDERICO	9	Arte de acción en La Plata: propuestas y modos de intervención en el espacio público	
Paisaje de productos industriales del mobiliario doméstico argentino (1880-1990)			
ANGUIO MARÍA BIBIANA	15	GIAMBELLUCA VANESA - WAGNER MARÍA BEATRIZ	95
La casa en silencio.		Historias de vida de docentes y cambio educativo. De la singularidad de una vida a la colectividad social	
Una lectura de las obras de Hammershøi y Lacámara			
ANTA JUAN FERNANDO	21	GIGLIETTI NATALIA	103
La transposición didáctica de objetos musicales. ¿Qué se enseña cuando se enseña música?		No hay vanguardia que dure cien años... Distancias y cercanías entre la vanguardia futurista y el grupo Mayumana	
ANTONINI FLORENCIA - CALDERONE MARINA	31	GRASSI MARÍA CELIA - TEDESCHI ÁNGELA - DEL PRETE NORMA - PODESTÁ LUJÁN	107
La fotografía como método de representación visual en los primeros Juegos Olímpicos		Alternativas en los tratamientos de superficies cerámicas. Instrumentación y transferencia	
ARDOHAIN SERGIO	36	GUZMÁN GERARDO	110
El eterno Teatro Colón del imaginario colectivo argentino		Del Yo personal al Yo nacional. Nacionalismo e Imperialismo en el siglo XIX	
BASSO GUSTAVO - FARINA MARÍA ANDREA - CEJAS VALERIA - JAUREGUIBERRY FEDERICO	41	LEZCANO EVALDO - BIANUCCI PAULA - RODRÍGUEZ EDGARDO	116
Un recorrido acústico por la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Primera parte: El Salón Auditorio "Roberto Rollié"		Ginastera nacionalista	
BECCARÍA HORACIO - GARAY DIEGO - GAGO LORENA - VALENT GUILLERMINA - VALENTE ALICIA	46	MASSA LUCIANO	123
El libro de artista. Aspectos narrativos. El aporte del análisis estructural		Antecedentes de la escuela de Abel Carlevaro. La tradición guitarrística española del siglo XIX	
BERNATENE VALERIA	51	MASTROPIETRO CARLOS	129
Lo documental y el cuerpo en la fotografía contemporánea (1965-1985). El caso de Adriana Lestido		Transformación tímbrica en un fragmento de <i>Sinfonía Nº 40</i> de Mozart	
CERIANI ALEJANDRA	56	MATEWECKI NATALIA	135
Espacio digital y cuerpo		El bioarte y los problemas de su definición	
DE RUEDA MARÍA DE LOS ÁNGELES	61	PASSARELLA LUCIANO	141
Transitoriedad e hibridación en las poéticas contemporáneas		<i>Almanaque del Mensajero</i> . Cosmopolitismo y piezas gráficas en torno al Centenario	
DEL VALLE NORA	68	ROGLIANO ADRIANA	146
Preceptiva del uso de la producción humana		La belleza, una cuestión siempre actual	
DI MARIA GRACIELA - SÁNCHEZ PÓRFIDO ELISABET - MONTEQUIN DIANA	73	TEGIACCHI JUAN - CAÑAS MARÍA ADELA - D'ANGELO MARIELA	153
Prácticas de arte efímero en el espacio público de La Plata		Arquitectura de la información en la señalización vial	
FERNÁNDEZ BERDAGUER LETICIA - MENCHI MARIANELA - PANFILI MARINA - ZARAUZA MARÍA DELFINA	83	VALLES MÓNICA - MARTÍNEZ ISABEL	159
Trayectoria educativa y laboral de graduados de Historia de las Artes Visuales		Procesos de análisis implicados en la recepción de la estructura métrica	

Editorial

Esta nueva edición de *Arte e Investigación* reúne, una vez más, los artículos de docentes-investigadores y becarios de esta Facultad, que dan respuesta a preocupaciones suscitadas por el abordaje de la praxis artística y proyectual.

El interés y la actualidad de los trabajos incluidos resultan evidentes. No sólo manifiestan el pensamiento, la curiosidad y la búsqueda de algunas certezas, sino también la apertura constante de diálogos y nuevos interrogantes que surgen del mundo de la producción artística, caracterizado por la frenética aceleración que le imprime el contexto de la cultura contemporánea que requiere reflexión estética y crítica en la que, justamente, estamos empeñados cuando investigamos arte, y, en este sentido, el tiempo de las ideas le sirve de anclaje.

Así como lo concibió la tradición de lo moderno, portador de valores autónomos, ese ámbito de la producción se ve hoy desbordado y polemizado por posiciones provenientes de otras áreas disciplinares, como la semiótica, la antropología y el psicoanálisis, entre otras. Lo interesante es que, si bien la diversidad de los discursos contribuye al enriquecimiento del fenómeno artístico, el aporte de nuestros investigadores en el campo del conocimiento artístico resulta ineludible, porque se trata de un saber producido por artistas, con estrategias propias, y que, además, como señala Sonia Vicente “se ha producido desde el arte, esto es, no se trata de conocimiento científico, sino de una mirada que aborda al arte desde el mismo arte”.¹

Este concepto queda expresado en las ideas que circulan en el conjunto de los textos que ponemos a consideración en esta séptima entrega, cuyas enunciaciones se presentan como puntos de vista siempre situados y asumidos por sus autores, que intentan contribuir al avance del conocimiento académico y también propiciar debates y discusiones entre docentes, alumnos y becarios.

Por último, esperamos que el pluralismo de las temáticas abordadas sea un estímulo para quien lea, seleccione y disienta según sus expectativas y saberes. Estas respuestas de los lectores configurarán para los autores un inestimable diálogo que, sin duda, enriquecerá sus propias experiencias.

A todos, mi sincera valoración.

Lic. Silvia García
Secretaria de Ciencia y Técnica

¹ Sonia Raquel Vicente, “Pensar el diseño... La práctica de la investigación en la disciplina del diseño”, en René Gotthelf (dir.), *La investigación desde sus protagonistas. Senderos y estrategias*, Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo (Ediunc), 2006.



Paisaje de productos industriales del mobiliario doméstico argentino (1880-1990)

Ibar Federico Anderson

Diseñador Industrial, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Magíster en Estética y Teoría del Arte y Doctorando en Arte Contemporáneo y Latinoamericano, FBA, UNLP. Titular interino de Integración Cultural I y Ayudante técnico en la Secretaría de Producción, FBA, UNLP. Becario del Programa de Retención de RRHH formados por la UNLP. Recibió premios de investigación, desarrollos tecnológicos, diseño, patentes e inventos.

Introducción

Este trabajo es una síntesis del informe final de investigación de la Beca de Formación Superior presentado a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNLP. En el año 2006, primer año de investigación, se construyó un Marco Teórico-Metodológico de análisis de la vivienda y su fachada interior (hall, sala de estar y/o living-room, comedor, cocina, baño y dormitorios). Luego, en 2007, segundo año de investigación, se procedió a la búsqueda y recopilación de material documental diverso (fuentes primarias y secundarias) que se clasificó, ordenó y archivó según un estudio de casos de historia del diseño industrial y artesanal de utensilios, enseres, artefactos, muebles, electrodomésticos y otros productos con valor histórico y patrimonial del habitar doméstico de la Argentina del período 1880-1990, que, por sus características arquitectónicas, artísticas, estilísticas y tecnológicas, resultaron ser paradigmas en la evolución histórica, definieron una realidad artificial estratificada en capas geológicas y, como consecuencia del orden burgués, dieron por resultado un complejo paisaje interior ecléctico en sus ambientaciones y mobiliario.

Se procedió con una metodología holística, interdisciplinaria-hermenéutica e integradora de las segmentadas historia del arte, historia de la arquitectura, historia del diseño industrial e historia de la ciencia y técnica, impulsando el reconocimiento de la historia del diseño industrial doméstico de la Argentina del siglo XX –restos arcaicos de la colonización tecnológica, según conceptos de Michael de Certeau– como parte del Patrimonio Industrial Nacional. Finalmente, en el año 2008 se utilizó dicho material para la elaboración, presentación y defensa de la Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes de la FBA, UNLP.

Hipótesis y objetivos

La construcción del ambiente doméstico es el resultado de la interacción de un conjunto

de factores del diseño, la arquitectura, el arte y la ingeniería que conformaron distintos paisajes interiores con valor paradigmático para ese momento histórico, época o período de tiempo, según Siegfried Giedion en *La mecanización toma el mando*,¹ dado que los artefactos, muebles, electrodomésticos y otros productos del diseño industrial y artesanal se superponen como capas geológicas de objetos artificiales, tal como sostiene Ezio Manzini en *Artefactos*.²

Como objetivo principal de la investigación se planteó la elaboración y estudio cualitativo de una base de datos visuales de más de dos millares de imágenes (iconografías) paradigmáticas de productos del diseño industrial y artesanal con valor histórico-patrimonial.

Además, como objetivo secundario, se presentó esta información procesada a la Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial (ALADI), que posee un museo nómada de la Historia del Diseño Industrial nacional, para que pueda utilizar la investigación como una guía teórica para el armado de su museo itinerante. Por último, el material analizado y procesado en la investigación se incorporó a la elaboración y defensa de la Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes de la FBA, UNLP.

Materiales utilizados

Los materiales usados difieren entre el 1^{er} y 2^o año de investigación, según el Plan de Trabajo presentado a la Beca de Formación Superior de la SCyT de la UNLP, oportunamente aprobado por el sistema de evaluación correspondiente.

En el 1^{er} año, los materiales empleados fueron textos teóricos (fuentes primarias y secundarias combinadas): libros; trabajos de investigación acreditados en organismos oficiales de gobierno y/o universidades; bibliografía de cursos de posgrado; documentación internacional sobre patrimonio; actas de congresos, jornadas, seminarios, coloquios, conferencias nacionales e internacionales; revistas especializadas sobre ambientación arquitectónica de interiores (arte, decoración y muebles de estilo) para profesionales (arquitectos, diseñadores, licenciados, decoradores y otros); artículos diversos para todo público aparecidos en distintos medios de comunicación masiva (revistas y diarios) y otro material de archivo documental (fotográfico) de la época que se consideró oportuno.

En el 2^o año, los materiales usados fueron fuentes primarias y secundarias, con las que se elaboró un estudio de casos.

Fuentes primarias

Se fotografiaron distintos casos de casas-museos de arquitectura del denominado estilo eclecticismo historicista (italianizante, clasicista, renacentista) de fin de siglo XIX y principios del siglo XX, con sus ambientes interiores (antecámara, escritorio, hall, comedor, jardín de invierno, *fumoir*, sala de baile, dormitorios y otras salas) con todos sus muebles, objetos, artefactos, utensilios y electrodomésticos existentes en su interior, tales como: el Museo Nacional de Arte Decorativo (ex residencia de Matías Errázuriz-Alvear de eclecticismo francés, con su variada exposición de salas de estilo y muebles de la época [Barroco del Luis XIV, Regencia, Rococó del Luis XV, Luis XVI, Renacimiento Francés o Tudor, Arte Decó]); el Museo Metropolitano (ex Palacio Anchorena); el Museo Histórico Nacional (ex quinta de estilo italiano que perteneció a José Gregorio Lezama y los muebles de época que se conservan en su interior); el Palacio San José (ex residencia rural de estilo renacentista-italiano que perteneció a Justo José de Urquiza, que guarda mobiliario indo-portugués y francés); el Museo Histórico de Zárate (Quinta Jovita de moderado eclecticismo historicista, ex casa de Manuel José de la Torre y Soler, que conserva muebles burgueses); el Museo Mitre (ex residencia de estilo colonial que perteneció a Bartolomé Mitre, que atesora mobiliario afrancesado e isabelino); el Museo Histórico Sarmiento (con muebles franceses, ingleses, victorianos y brasileños); el Museo Dardo Rocha (ex residencia de Dardo Rocha, con ambientes y muebles de la época de la Generación de 1880) y otros museos como el de la Ciudad de Buenos Aires (donde se conservan ambientaciones de un dormitorio Art Nouveau, un escritorio de 1910 y una cocina de la década de 1950) y la ex residencia de Carlos Gardel con sus radios, pianos, fonógrafos y otros artefactos de época. También se registraron los conventillos de los barrios de La Boca y Caminito, en Buenos Aires, y el Barrio de inmigrantes de la calle Nueva York de Berisso, localidad próxima a la ciudad de La Plata. Asimismo, se fotografiaron otros museos: el Museo de la Inmigración y el Museo del Inmigrante "Asociación 1871 de Berisso"; el Museo de la Emigración Gallega en la Argentina (MEGA), con el objetivo de reconocer mobilia-

1 Siegfried Giedion, *La mecanización toma el mando*, 1978.

2 Ezio Manzini, *Artefactos*, 1992.

rio, objetos y otros enseres domésticos. Se complementó con el Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires.

Fuentes secundarias

El relevamiento (fotografiado y/o escaneado) incluyó información destinada a profesionales y a todo público, proveniente de multiplicidad de revistas, diarios, libros, catálogos y otros materiales de la época que contenían documentación iconográfica diversa con valor paradigmático, ejemplificador o emblemático, con los que se construyó una base de datos visuales de 2.154 fotografías, dibujos arquitectónicos y de diseño, representaciones artísticas y decorativas, ilustraciones de propagandas y publicidades, así como gráficos caricaturescos y/o humorísticos.

Metodología

La metodología se encuentra centrada en el objeto físico (objetos, artefactos, utensilios, muebles, electrodomésticos y otros) pues, para un historiador de los objetos, las ideas se encuentran expresadas en formas, materiales, colores, texturas, estilos artísticos, tecnologías e ingenierías, tipologías, conceptos, morfologías, situaciones de uso, relaciones espaciales y arquitectónicas y otras cuestiones disciplinares específicas del campo del diseño, la arquitectura, el arte y la ingeniería (y que puedan ser leídas a la luz de la semiología, los análisis tecnológicos y de ingeniería, sociológicos, antropológico-etnográficos, artísticos, arquitectónicos y de diseño). Así, el objeto físico, como documento histórico, se transforma en objeto de estudio o análisis.

Estos objetos pueden ser entendidos como “bienes materiales patrimoniales” o “muebles patrimoniales”. Lo interesante es que el período 1880-1931, metodológicamente trabajado con fuentes primarias, representó una historia de las polarizadas burguesía y proletariado, mientras que el período 1914-1990, metodológicamente trabajado con fuentes secundarias, representó una historia de la clase media argentina.

En el caso especial de los avisos publicitarios como indicadores, los mismos constituyen unidades semánticas que tenían como objetivo para la época comunicar necesidades de orden político, económico, social, estético y tecnológico, en los que se encontraba el imaginario doméstico común del período analizado, constituyendo discursos publicitarios creados por los medios masivos de comunicación de la época

(diarios y revistas) y exhibiendo en primer plano el deseo de consumo –de la clase media– como un modo específico de acumulación y ascenso social, como símbolos de movilidad social.

Evolución de los ambientes

Con relación a la transformación del mobiliario en los distintos ambientes que conforman la vivienda se pueden plantear las siguientes conclusiones.

En la sala de estar

En las décadas de 1880 hasta 1940, la sala de estar o living-room estuvo fuertemente condicionada por la presencia de pianos, pianolas y auto-pianos (herencia de los halls arcaicos) junto con el mueble de estilo (en un eclecticismo de estilo que varía desde los Luises al Victoriano y del Art Decó – Art Nouveau al luso-brasileño e indo-portugués). De 1910 a 1920 el living se encontraba invadido por la proliferación tecnológica de los gramófonos, los fonógrafos, las vitrolas y las concertolas. Todos competían entre sí por cuál de ellos dominaba esta sala, hasta que en 1920 se apoderó de este ambiente la radio (aunque hubiera un piano). La década de 1940 estuvo signada por los combinados, los radio-fono-bar, los radiofonógrafos, los radioreceptores, los radio-combinados, los tocadiscos y las bandejas reproductoras de discos. En la década de 1950 aparece la televisión, pero sólo logra su pleno dominio en la década de 1960.³ Además, a partir de 1910 y hasta 1970 en esta sala se observan los artefactos con avances en radiotelefonía y telefonía, que cohabitaron con los artefactos eléctrico-electrónicos antes descriptos.

En la cocina

Desde el cambio de siglo XIX al XX, el ambiente comedor no sufrió grandes variaciones respecto de su mobiliario (mesas, sillas y aparadores) y artefactos tecnológicos (que van asociados a la cocina, como la calefacción). En cambio, la cocina fue el ambiente más afectado. La mecanización de los trabajos domésticos, en lo que Giedion⁴ denominó “núcleo mecánico” del hogar (cocina, heladera, calefón, lavasecarropas y otros), afectó la organización del proceso de trabajo doméstico por efecto de los adelantos tecnológicos que se hallaban ya en marcha antes de disponer de tales artefactos mecanizados debido a la gestión científica, sólo

³ En la década de 1980 aparece el televisor a color.

⁴ Sigfried Giedion, *op. cit.*, 1978.

que sufrió una aceleración con la entrada de los electrodomésticos. A esto se lo denominó luego “ingeniería del hogar” o “ciencia doméstica” y dio como resultado en el mobiliario las alacenas combinables estandarizadas que junto con otros electrodomésticos, como la heladera y el lavaplatos, fueron modificando el paisaje interior de este ambiente y crearon una unificación en la producción de muebles en serie.

El otro artefacto de cocina que se impuso como objeto-producto fue la heladera.⁵ Las fuentes de energía sólidas (carbón, leña, coque y antracita), que dominaron el período 1850 hasta 1910 para cocinar, se enfrentaron en el período 1910-1920 con los combustibles líquidos (aguardiente, gas de alcohol y querosene). La electricidad, que se abarata en la década de 1930, hace su fuerte aparición en la cocción de alimentos y, por último, surge el combustible gaseoso (gas y supergas) a partir de 1935, aproximadamente. Todos entran en la lucha darwinista de la década de 1930 de la supervivencia del más apto para cocinar.

Respecto de otras conclusiones, podemos afirmar que si el cajón es la evolución del cofre, y la cómoda francesa lo es del arca (a la cual se le han agregado cajones y patas), entonces la cocina económica es la evolución de la cómoda francesa fundida en hierro (variante del armario alemán). Además, si el *almaiar* (armario alemán para guardar documentos) era un cofre de madera con varios cajones o una versión alemana de la cómoda francesa, entonces –*ceteris paribus*– la cocina económica es una (cómoda francesa) de fundición de hierro para guardar fuego (un mueble tecnológico para guardar fuego o arca de cajones de fundición de hierro). Definimos a la cocina económica como la evolución tecnológica del mueble artesanal llamado cómoda (descendiente directo del arca estudiada por Giedion) en el sentido de “arca de cajones de fundición de hierro” por analogía con Chippendale (que llamaba “cómoda” a toda pieza decorativa provista de cajones que, por definición morfológica, en los casos más trabajados era un prisma rectangular hueco con un plano superior de apoyo que en su interior contenía el fuego y las brasas, con patas en forma cabriolé, en algunos casos con un motivo tallado en la rodilla, una concha similar hoja de acanto y, en otros, eran una estilización de la pata-cabriolé que, valga la redundancia, en el mejor de los casos poseía una terminación en

voluta, confundiendo con una garra de león). Esto nos recuerda a las cómodas del siglo XV que habían asumido con sus cajones la función medieval del cofre. Quedan así demostradas las influencias del arte en el mueble antiguo y de estilo (muebles decorativos) para la posterior tecnología industrial y sus primeros muebles-tecnológicos (que eran con arte aplicado o decorados), algo que resultaba difícil de suponer por el carácter decididamente innovador, revolucionario, de la tecnología industrial naciente. En la década de 1930 todas las fuentes de energía en libre competencia de mercado rivalizan por el primer puesto. En 1950 sale triunfante el gas como energía para cocinar (cocina a gas) así como para calentar agua (calefón y termotanque) y ambientes (estufas). Algo parecido sucedió con la calefacción, tecnológicamente cercana a la cocción y al proceso de calentar agua para el baño o ducha. También en 1950, la electricidad triunfa como energía para refrigerar (heladeras). Además, un mismo combustible era simultáneamente usado para refrigerar, cocinar y calentar agua para bañarse.

En el baño

Este ambiente terminó de instalarse como baño de ablución, apéndice del dormitorio, pero ligado tecnológicamente a los artefactos de la cocina para calentar el agua (calefón, termotanque). En el período 1860-1930, y con la denominada tipología arquitectónica de la “casa chorizo”, se evidencia el cuarto de baño (sala de aguas) en su condición nómada segregado respecto de las letrinas o comunes (para deyecciones o deposiciones fisiológicas), como dos ambientes separados y distintos (en los dormitorios de las casas señoriales, los muebles operaban como cómodas de doble función: bidé-inodoro, por las bacinillas o sillicos-cajón, también conocidos como servicios o vasos necesarios adosados a los muebles y simultáneamente lavabos, por la jofaina y jarra).

Esta situación cambió y puso fin al nomadismo cuando se logró el abastecimiento constante de agua por cañerías y desagües (alcantarillas y cloacas) y el ingreso de los artefactos típicos, como la bañera de hierro esmaltado (para lavarse el cuerpo), el lavabo (para lavarse caras y manos) y el bidé. En 1885, el artefacto inodoro reemplazó a las letrinas cuando se conectó a las cloacas y, denominado entonces excusado o retrete, quedó próximo a los dormitorios (situación verificable en las organiza-

⁵ Nace en 1920 como refrigeración eléctrica y, en 1935, como refrigeración a gas, pero triunfa finalmente con la electricidad en 1950. En 1975 aparece el freezer.

ciones domésticas de tipología compacto como el Petit-Hotel o el departamento). En 1920, la sala de desechos fisiológicos (sala de inodoro o *water-closet*) se integró a la sala de baño de ablución (sala de ducha o también denominada "sala de aguas"). Esto dio lugar al surgimiento de lo que actualmente se conoce como el baño-habitación moderno, unificándose por primera vez en un solo ambiente las operaciones de defecación (excrementos) y de aseo personal (baño o ducha de ablución) sin intervención estilística pero con normalización, estandarización de las partes y eficiencia espacial (teorías del Movimiento Moderno).

Por otro lado, en el dormitorio, del mismo modo que en la cocina, la mecanización de los trabajos domésticos afectó la organización del proceso de estas tareas –debido a la gestión científica, como se expresó anteriormente– y dio como resultado las alacenas combinables estandarizadas, creando una unificación en la producción de muebles en serie. En el dormitorio hubo avances en el mobiliario, como los placares empotrados y otros muebles-cajón, organizadores del espacio, la ropa y otros objetos.

En los aspectos tecnológicos

Las tecnologías constructivas e ideario inventivo para resolver los problemas sociales (alimentarse, bañarse, calentarse) también fueron modificadas por diversas soluciones, dado que las ideas *flotaban* en el aire de la época, como afirma Giedion. Esto explica las analogías de los mecanismos y dispositivos tecnológicos aplicados a la construcción de artefactos (cocinas, calefones y estufas) en base a los combustibles usados (como las similitudes entre una cocina económica de hierro fundido para cocinar los alimentos y las modificaciones adaptadas a un serpentín para calentar agua para bañarse y una salamandra para calentar el ambiente), por lo que aseguramos que no sólo existen similitudes tecnológicas y constructivas, sino tipológicas, formales, de estilos de diseño y estéticas, que definen lo declarado por Giedion.

Otras conclusiones de la investigación se centran en que el mueble y otros objetos, artefactos, productos tecnológicos y electrodomésticos se desarrollaron con relativa autonomía respecto de la arquitectura-interior del inmueble, a pesar de la aparente relación directa entre ésta (una ambientación Luis XV o

XVI) y el mobiliario decorativo de estilo (tipo Luis XV o XVI), pues aparecieron profundas interrupciones estilísticas que confirman tanto el eclecticismo decorativo en el mobiliario, como la cuestión estratigráfica, lo que corrobora las hipótesis iniciales de esta investigación. El eclecticismo de los ambientes está presente incluso en las viviendas más *civilizadas* diseñadas con más recursos económicos (palacios, palacetes, petit-hoteles, *grand hôtel particulier*, *hôtel privé* francés de 1880-1930) donde no siempre, ni necesariamente, existió un correlato entre el estilo del mobiliario y los objetos acumulados y el estilo arquitectónico de los ambientes o salas. Esto se agravó con la llegada de los electrodomésticos, dado que aumentó el sincretismo material doméstico.

Aun en las mejores residencias de 1880-1930, en las que se evidenció un eclecticismo-burgués en el mobiliario, lo que verdaderamente importaba era lo moderno (adelantos tecnológicos) más allá de lo estético (artístico-estilístico), pues lo más avanzado, confortable e higiénico para la época era lo que más se valoraba, y no tanto la cuestión decorativa y de diseño estético presentes en un segundo plano condicionado a qué significaba ser *civilizado* desde mediados del siglo XIX en adelante. "Lo salubre = lo civilizado = palacio francés" y "lo insalubre = la barbarie = conventillos", según el paradigma de "civilización/barbarie" de D. F. Sarmiento, se articuló con el paradigma "salubre/insalubre" de E. Echeverría, según explica Jorge Salessi en *Médicos, maleantes y maricas*.⁶

La tecnología domina a la estética desde 1880 y hasta, aproximadamente, 1930, dado que los artefactos (sin estética propia de electrodomésticos como los conocemos en la actualidad) formaban bricolajes de objetos por "agregación" en los ambientes, tal como sostiene Jorge Liernur en *El umbral de la Metrópolis*⁷ y en el *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*.⁸ La estética-tecnológica de los electrodomésticos de la década de 1920, de fuerte influencia norteamericana, se opuso a la estética-habitacional de la misma década de notable influjo europeo.

Como la tecnología no era inicialmente decorativa (lámparas eléctricas, radio, televisores y otros), en muchos casos se le incorporaban agregados vistosos o se la trataba de camuflar con los muebles (como las radio-muebles val-

6 Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina* (Buenos Aires: 1871-1914, 1995).

7 Jorge Liernur y Graciela Silvestre, *El umbral de la metrópolis*, 1993.

8 Jorge Liernur y Fernando Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, 2004.

vulares de madera de la década de 1920). Nació así una línea de muebles tecnológicos: la cocina económica de la década de 1910, a carbón, coque o leña, en analogía con la cómoda francesa (un mueble tecnológico para guardar fuego o arca de cajones de fundición de hierro) o la cocina mueble a nafta de 1930, la heladera mueble de la década de 1910 y los primeros televisores caja de madera de la década de 1950, en algunos casos con claras relaciones estilísticas con la arquitectura Art Decó (radios gabinetes integrales de 1930-1935).

Nuevas conclusiones nos revelan que en todos los casos se buscaba ocultar o disimular la tecnología, relacionándola directamente con la arquitectura, situación en la que operaba la fachada o único frente visible de los objetos, como sucedió en la década de 1930 cuando aparecieron las heladeras empotradas (también conocidas como "sistema nicho" o gabinetes para sistemas de refrigeración central) que mostraban sólo el frente de estos artefactos, en tanto el resto se encontraba oculto dentro de la pared. Otros productos industriales también fueron asociados a la arquitectura moderna de su época.

Conclusión

En el período 1930-1945, debido al Movimiento Moderno en Arquitectura tal como lo conocemos en nuestros días, con la vivienda compacta tipo cajón y los ambientes determinados se recuperó un verdadero diálogo estético-tecnológico (manifestación de la estética vanguardista basada en el principio de lo útil) equilibrado en arquitectura, diseño e ingeniería que logró una unificación estilístico-tecnológica moderna y sin rasgos del pasado, diferente a los anteriores bricollages. Esta alianza final dejó sellado definitivamente el vínculo estrecho entre el arte, la arquitectura y el diseño industrial.

Bibliografía

- BERNATENE, María del Rosario: "Objetos de uso cotidiano en la Argentina: 1940-1990. Marco teórico", en *Arte e Investigación*, Año III, Nº 3, La Plata, FBA, UNLP, 1999.
- BERNATENE, María del Rosario y GANDOLFI, Fernando: "La insoponible densidad de las cosas. Artefactos y paisaje doméstico en la Argentina del siglo XX", en *Arte e Investigación*, Año IV, Nº 4, La Plata, FBA, UNLP, 2000.
- GIEDION, Sigfried: *La mecanización toma el mando*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- LIERNUR, Jorge y SILVESTRE, Graciela: *El umbral de la Metrópolis*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993.

- LIERNUR, Jorge y ALIATA, Fernando: *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Tomos I-VI, Buenos Aires, Clarín/Arquitectura, 2004.

- MANZINI, Ezio: *Artefactos*, Madrid, Experimenta, 1992.

- SALESSI, Jorge: *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1995.

La casa en silencio

Una lectura de las obras de Hammershøi y Lacámara

María Bibiana Anguio

Profesora y Licenciada en Artes Plásticas orientación Pintura, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora Adjunta del Taller de Pintura y Profesora Adjunta de Lenguaje Visual II, FBA, UNLP. Profesora Titular Ordinaria de Lenguaje Visual, Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón” (DAVPP), Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Pintora.

*La angustia es el vértigo
de la libertad.*

Søren Kierkegaard

Este texto es el fruto de recorridos diversos en torno a un pequeño número de cuestiones que me acompañan insidiosamente: la casa, los silencios, la representación como toda explicación posible. Pinté durante veinte años los lugares, ya vacíos, en los que transcurri. Azarosamente, encontré en internet a un pintor danés: Vilhelm Hammershøi (1864-1916) y –como a tantos debe pasarle, muchas veces– lamenté infinitamente no ser la autora de sus pinturas. Conjuré en parte ese duelo mediante un trabajo anterior que retomo y que pretendo complementar en este trabajo –los vasos comunicantes entre tiempos y espacios– con obras de un artista nuestro, el pintor argentino Fortunato Lacámara (1887- 1951).

A partir de una selección de la producción de los pintores elegidos aplicaré el análisis utilizado en el Taller de Pintura a cargo del Profesor Raúl Moneta en la FBA, UNLP,¹ y determinaré las invariantes estilísticas y sus rupturas. El tema de esta investigación es lo dicho en ciertas pinturas de *la casa*, para mostrar en primer término la premisa fundamental del mencionado Taller de Pintura: no es lo que se pinta lo que constituye la particularidad, la *imago mundi* de un artista, sino cómo lo hace, y eso puede leerse desde la comprensión de los códigos visuales consensuados por una cultura.

En segundo lugar, pretendo ensayar un análisis como “síntesis de las posibilidades de organización de la experiencia” según lo enunciara el Licenciado Fernando Silberstein en su seminario “Psicología de arte” dictado en la FBA, en 2004. Me interesa también examinar las pinturas elegidas en relación con algunas de las nociones presentadas por la Dra. Marta Zátónyi en el seminario “Problemas actuales de la Estética y la teoría del Arte” que brindara en el marco del Doctorado de la FBA, en 2007, tales como el valor de la vida cotidiana en tanto conciencia acerca del lugar de permanencia de lo sagrado y lo profano.

¹ Raúl Moneta, “Programa del Taller de Pintura”, 2009.

Primera parte Aplicación de la matriz de análisis utilizada en el Taller de Pintura

La obra de Vilhelm Hammershøi se caracteriza por el uso de las formas: predominan cerradas, geométricas, definidas, ordenadas ortogonalmente, cuya temática se restringe a interiores de su residencia de principios del siglo XX, ya sean vacíos o bien con personajes en actividades cotidianas [Figura 1].

La obra de Fortunato Lacámara define un grupo de trabajos caracterizados por un uso del encuadre en planos generales, cuya temática se restringe a interiores de su taller vacío [Figura 2].

En las pinturas seleccionadas de ambos autores se observa:

A) Organización espacial: el espacio representado es tridimensional, de máxima iconicidad, pero la tridimensionalidad se relativiza por la alineación de las formas que constituye una superposición de rectángulos con fuerte predominio de la ortogonalidad o por la alternancia de claros y oscuros en cada una de las instancias espaciales sucesivas, lo que genera importantes series de sobreencuadres. Este es un recurso expresivo preferencial. La composición es asimétrica en términos generales, con una organización tácitamente axial sobre la mediana vertical. El espacio tiene preponderancia por sobre la figura que en Hammershøi, en la mayoría de los casos, se percibe como ausente (*figura* alude, en esta instancia, al *motivo principal* y no a la *figura humana*). La ausencia de figura y los juegos de luces generan en algunos casos reversibilidad espacial o por lo menos, ambigüedad. El

modo de representación dominante en ambos autores es el de plenos levemente texturados, yuxtapuestos.

B) Características formales: en ambos artistas dominan las formas cerradas, geométricas, con importante énfasis en la delimitación. La línea sólo aparece subsidiaria a la forma y generada por los contrastes entre superficies.

C) Características tonales: la clave tonal más frecuente en Hammershøi es la de mayor contraste con luminosidad media o media-baja. La cromaticidad es moderada, dado el alto grado de quebramiento del color. La paleta se restringe a colores quebrados, desaturados al tono y al tinte; es completa siempre en baja intensidad cromática. En Lacámara la clave tonal más frecuente es la de mayor contraste, con luminosidad media o media-baja. La cromaticidad es alta, dada por integración de quebramiento y saturación del color. La paleta es completa en tanto se equilibran cálidos y fríos.

D) Factura: en los dos autores las obras están realizadas al óleo sobre lienzo de formato rectangular, en alto cercano al cuadrado. La pincelada es de gesto contenido, levemente empastada.

E) Ubicación estilístico-genérica: las pinturas de Hammershøi se incluyen en un realismo naturalista que, en un punto, podría catalogarse como una versión urbana del costumbrismo, pero la apelación permanente a la ausencia o a la incomunicación produce un vuelco de la obra hacia una vertiente de corte existencial. Las pinturas de



Figura 1. Vilhelm Hammershøi:
Interior, 1904



Figura 2. Fortunato Lacámara:
Desde mi estudio, 1938

Lacámara también participan de un realismo naturalista, pero en las más tardías, al reducir drásticamente los motivos enfatizando en la luz, produce un vuelco hacia una vertiente existencial. En ambos aparece una apelación a lo no dicho, a lo suspendido, por ausente o bien por nimio.

F) Relaciones posibles, citas o semejanzas: estas producciones se pueden relacionar con diversos autores por las proximidades temáticas y, específicamente, por algunas cuestiones propias del lenguaje: con Jan Vermeer, por los juegos de sobreencuadre,² con Edward Hopper, por la temática *costumbrista existencial*,³ y con ambos, por la atención a lo cotidiano y la serenidad de los climas generados.

G) Cuestiones temáticas: en este aspecto encontramos una serie restringida de redundancias significativas que operan como estructuradoras del mensaje. Las más notorias en los dos artistas son: juegos de sobreencuadres; ausencia humana o bien figuras que niegan la interlocución (personajes de espalda o cuya mirada se pierde antes de llegar a la del espectador) y presencia de la luz como protagonista por defecto (como no hay nadie, está la luz). En Hammershøi domina una sobreentendida indiferencia, ignorancia, hacia el espectador y una fuerte oposición entre interiores humanos ordenados, cerrados, y exteriores naturales, aleatorios y abiertos. En cambio en Lacámara hay apertura de los interiores hacia el afuera, se comunican.

Segunda parte

No, ya no está aquí: un intento de lectura sobre la pintura de Hammershøi

*Así como el animal en cautividad
recorre a diario la jaula
para desentumecer sus patas
o mide la longitud de su cadena,
así mido yo la longitud de la mía,
remontándome hasta la muerte,
para desentumecer mis miembros,
y hacer más llevadera la vida.*

Søren Kierkegaard

En este apartado intentaré localizar un relato posible de tipo vivencial⁴ en la producción de Vilhelm Hammershøi [Figuras 3 y 4] sobre la base de los análisis realizados, consciente de



Figura 3. Vilhelm Hammershøi:
Puertas abiertas, 1905



Figura 4. Vilhelm Hammershøi:
Mi estudio, 1900

que este trabajo presenta una serie de desafíos de difícil resolución y que implican el riesgo de caer en subjetivismos de poco valor, que conjuraré en cierto modo al considerar, por ejemplo, que la organización de un relato a partir de una imagen fija y única implica un forzamiento, cuya mensura resulta poco fácil. En este sentido rescato la reflexión de Roland Barthes:

El cuadro, escriba quien escriba, no existe sino en el relato que se hace de él; es más: un cuadro nunca es otra cosa que su propia descripción plural. Esta travesía del

² Ver Norbert Schneider, *Vermeer*, 1994.

³ Ver Rolf G. Renner, *Edward Hopper*, 1991.

⁴ Fernando Silberstein, "Notas sobre la percepción artística y la creatividad", 2004.

cuadro por el lenguaje que lo constituye, que próxima y a la vez distante resulta de la idea de una pintura que fuera supuestamente un lenguaje; como Jean-Louis Scheafer dice: La imagen carece de una estructura a priori, solo tiene estructuras textuales (...) de las que ella misma es el sistema-; así, pues, no es posible (y es ahí donde Scheafer saca de su carril a la semiología pictórica) concebir la descripción que constituye el cuadro como un estado neutro, literal, denotado, del lenguaje; ni tampoco como una pura elaboración mítica, el espacio, infinitamente disponible, de las interpretaciones subjetiva: el cuadro no es ni un objeto real ni un objeto imaginario.⁵

En general, las obras de Hammershøi se presentan como instancias finales frustradas (disfóricas) de un encuentro humano en el interior de una casa y si bien esto puede leerse como una resolución final negativa (no está el/la buscado/a), dicha resolución no empaña el detenido trabajo de atención sobre múltiples motivos, entre los cuales la luz se vuelve protagonista en medio de muebles, puertas, vajillas, personajes de espalda, instrumentos musicales y pictóricos y cuadros en las paredes. Todo esto realizado con un modo no tan distante al que expresaba Edward Hopper al decir “tal vez yo no sea muy humano, sólo me interesaba pintar la luz del sol contra una pared”, por cuanto para Vilhelm Hammershøi la luz es la más rotunda expresión de la ausencia humana. Por eso debemos decir que se produce un contrapunto entre resolución final *suspendida* y alusión a una serie de pequeños motivos escenográficos que toma preeminencia por cuanto es delator de esa ausencia. Por otro lado, en cierto momento creí percibir, como conclusión de esta búsqueda lenta, casi táctil y frustrada, un cierto retroceso del punto ciego, como un volver sobre sus pasos después de recorrer la serie de vacíos que denotaba el fracaso.

Respecto de la polaridad estatismo/acción, según el razonamiento anterior puede decirse que el estatismo del estadio final (cuadro frente a nuestra vista) da cuenta de una serie de acciones sin el final esperado. La casa fue recorrida, se constató la ausencia, la constatación retrotrae al inicio y paraliza en un tiempo detenido. En el mismo sentido, la presencia de personajes de espaldas o bien de frente, pero sin fijar nunca la mirada en el pintor-espectador, refuerza esa sensación de no ser el motivo buscado, de no ser el sujeto de la inquieta persecución. Queda por analizar el valor de la luz proyecta-

da (desde el exterior), protagonista por defecto, que rompe la ortogonalidad por una diagonal que quiebra la excesiva ascética de los ángulos rectos que forman la clásica arquitectura y que se enfatizan y subrayan por la proliferación de sobreencuadros, generados estos por las aberturas de ambientes en sucesión, los muebles o por la inclusión de cuadros o fragmentos de ellos en el cuadro. En este punto se produce una inclusión del exterior desordenado, incontrolable, *domesticado* por los marcos ortogonales.

En síntesis, si se trata de percibir un desarrollo (movimiento) desde un estado inicial que mediante avatares llega a un estadio final, podría decir que aquí el estado inicial puede apreciarse como una soledad expectante, una quietud que espera ser modificada; veo los avatares en la recorrida de los múltiples espacios con la constatación de ausencia sucesiva, o *ignorancia* del espectador por parte de los personajes atareados; el estado final, un retroceso al punto inicial, sin encuentro y por ende sin ser encontrado, es decir mirado.

Tal vez estas pinturas cuentan la frustración de no hallar mirada. O tan sólo el placer de mirar, atender, valorar lo ignorado.

Puedo afirmar que todos los elementos del lenguaje: valor, color, composición, organización espacial acompañan silenciosamente este tránsito dado que:

- a) la alternancia de claridades y oscuridades (estructuras de valores) marca un ritmo, el movimiento de la búsqueda;
- b) la restricción de la paleta a desaturaciones agrisadas conlleva la calma expectante (cualquier color podría intensificarse generando un encuentro, una detención de la mirada en un foco atrayente, pero esto no sucede);
- c) la organización de encuadres sucesivos marca las *estaciones* del recorrido, pautado, ordenado y organizado por la obsesiva articulación de verticales y horizontales, y
- d) la vista de plano general normal hace coincidir inicio y final del recorrido o, desde otra mirada, anula la posibilidad de movimiento alguno.

Tercera parte

Todo desde aquí: un idéntico intento de lectura sobre la pintura de Lacámara

A partir de los análisis realizados, esta vez buscaré un relato posible en la obras de Fortunato Lacámara. Respecto de una narración

⁵ Roland Barthes, “¿Es un lenguaje la pintura?”. En *Lo obvio y lo obtuso*, 1987.

tácita, éstas se presentan como instancias de recorrido en el interior de una –su– casa; este es amable, sin sorpresas, conocido.

Con relación a la polaridad estatismo / acción, y según el razonamiento anterior, puede decirse que el estatismo del estadio final (cuadro frente a nuestra vista) da cuenta de una serie de acciones: la casa fue recorrida; se constató su *bienestar*; permanecen los afectos (un pequeño altar, una planta cuidada) y todo dialoga con el paisaje exterior.

Respecto de la sacralidad de lo cotidiano: se confirma y exagera a lo largo de la obra, acentuada por los *retratos* de una pera, unos huevos, un malvón, un vaso de agua.

Respecto de las relaciones con el afuera: son armónicas, posibles, integradoras.

En síntesis, si se trata de percibir un desarrollo (movimiento) desde un estado inicial que mediante avatares llega a un estadio final, se podría decir que en las obras seleccionadas para este apartado, el estado inicial puede apreciarse como una soledad tranquila, que no requiere ser modificada; los avatares son la recorrida de los múltiples espacios con la constatación de lo ya sabido, y el estadio final es como una confir-

mación del punto inicial, pura constatación de la existencia.

En este punto puedo nuevamente afirmar que todos los elementos del lenguaje: valor, color, composición, organización espacial acompañan silenciosamente este tránsito, dado que la completud de la paleta conlleva la calma expectante, cualquier olor se intensifica generando un encuentro, una detención de la mirada en un foco atrayente, calmante.

Conclusión

Ambos pintores exaltan el valor de la vida cotidiana, su *lugar en el mundo*: cerrado en uno, abierto en el otro, pero siempre apreciando la conciencia sobre el lugar, la permanencia de lo sagrado, del hogar continente, el aquí propio, sacralizado por la luz. Representan así uno de los universales: lo sagrado de la existencia desde la singularidad de la producción y la experiencia. Infinitamente mejor dicho, con palabras de John Berger: “Esa ‘mirada’ que el pintor espera, anhela, que le devuelva el lienzo nunca es directa, sólo puede llegarle a través de un lugar”.⁶



Figura 5. Fortunato Lacámara:
Interior, 1929

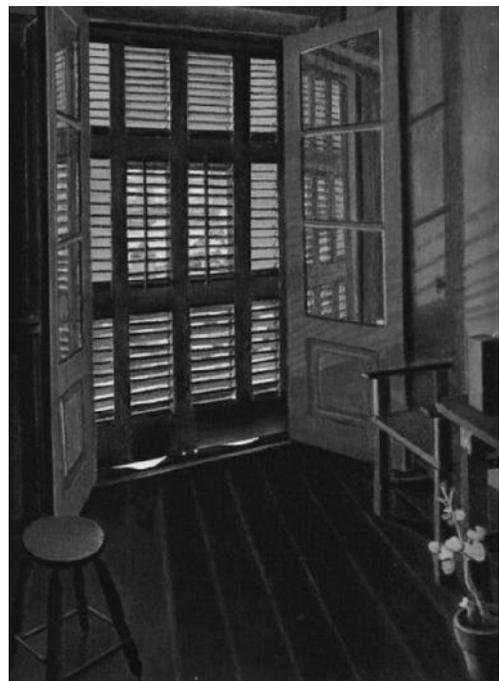


Figura 6. Fortunato Lacámara:
Contraluz, 1947

⁶ John Berger, “Charla en el estudio”. En *El tamaño de una bolsa*, 1998, p. 38.

Bibliografía

- AA.VV.: *Pintores de la Boca I*, Colección Pintura Argentina, Buenos Aires, Velox, 2001.
- BARTHES, Roland: “¿Es un lenguaje la pintura?”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1987.
- BERGER, John: “Charla en el estudio”, en *El tamaño de una bolsa*, Buenos Aires, Taurus, 1998.
- HABER, Abraham y otros: *La pintura argentina, Cuadernos de arte N° 1*, Buenos Aires, CEAL, s/f.
- HOCHBAUM, Nora y CANAKIS, Ana: *Fortunato Lacámara*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2000.
- MONETA, Raúl: “Programa del Taller de Pintura”, FBA, UNLP, 2009. S/publicar.
- MONETA, Raúl; PORTO, Horacio y ROLLÍE, Roberto: *Introducción a la plástica argentina*, Buenos Aires, Fundación Forjar, Impresiones Oficiales de la provincia de Buenos Aires, 1991.
- RENNER, Rolf: *Edward Hopper*, Colonia, Taschen, 1991.
- RYBCZYNSKI, Witold: *La casa, historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé, 1991.
- SCHNEIDER, Norbert: *Vermeer*, Colonia, Taschen, 1994.
- SILBERSTEIN, Fernando: “¿Cómo pensaba Leonardo? Un estudio sobre la creatividad”, en *Psicodiagnosticar*, Vol. XIII, Asociación Argentina de Estudio e Investigación en Psicodiagnóstico, N° 13, Rosario, 2003.
- SILBERSTEIN, Fernando: “Notas sobre la percepción artística y la creatividad”, Mesa redonda sobre creatividad, La Plata, octubre 2001.
- ZÁTONYI, Marta: *Arte y creación*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2007.
- ZÁTONYI, Marta: *Gozar el arte, gozar la arquitectura*, Buenos Aires, Infinito, 2006.

Fuentes de Internet

- Entrada a Vilhelm Hammershøi en la Base de datos de artistas daneses, [En línea], <http://www.kulturarv.dk/kid/VisKunstner.do?kunstnerId=63>, [20 de marzo de 2010].

La transposición didáctica de objetos musicales

¿Qué se enseña cuando se enseña música?

Juan Fernando Anta

Profesor en Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Magíster en Psicología de la Música. Docente de Audioperceptiva II y Metodología de las Asignaturas Profesionales, FBA, UNLP. Sus principales áreas de interés se centran en torno al estudio de los aspectos involucrados en la cognición musical, en particular en la música contemporánea y en el análisis de sus implicancias en la didáctica de la música. Desarrolla sus tareas de investigación como becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Introducción

Según Yves Chevallard,¹ la transposición didáctica es aquel proceso mediante el cual un “objeto de saber” erudito (es decir un saber tal y como se encuentra definido en el estado del arte de una disciplina dada) es designado como “objeto a enseñar” (como contenido curricular) y, finalmente, se concreta en un “objeto de enseñanza” (como contenido que se enseña y se aprende). Esta sería, según Chevallard, la definición *sensu lato* del proceso de transposición didáctica; *strictu sensu* refiere a “la transformación de un contenido de saber preciso en una versión didáctica de ese objeto de saber”.² Tal distinción pone de relieve el sentido más acabado del concepto, así como también sus implicancias más salientes para la didáctica general.

Definida *strictu sensu*, la transposición podría implicar lo que Chevallard refiere como la “creación didáctica de objetos de saber y de enseñanza a la vez”. Es decir, el efecto de la transposición puede conllevar la invención de un nuevo objeto, uno que originalmente no estaba contenido en la estructura de la disciplina de la que se toma (o la que se intenta enseñar). Esta invención puede ser beneficiosa cuando promueve o facilita el aprendizaje significativo; de hecho, la transposición podría considerarse necesaria por cuanto un profesor se enfrenta con los problemas de la “comprensividad” del objeto a enseñar.³ Sin embargo, en otros casos podría considerársela perjudicial.

En esta línea, Chevallard hace referencia a “los efectos más espectaculares de la transposición” o a la creación de objetos *per se*, pero también a las “inadecuadas disfunciones a las que da lugar”, esto es, cuando se producen “sustituciones patológicas de objetos”.⁴ En uno u otro caso, estos otros tipos de objetos consistirían en contenidos curriculares (que se enseñan y/o aprenden) que son o implican cosas diferentes que aquellos saberes eruditos a los

¹ Yves Chevallard, (1991) *La transposición didáctica: del saber sabio al saber enseñado*, 1998.

² *Ibidem*, p. 46.

³ Edith Litwin, (1997) *Las configuraciones didácticas*, 2005.

⁴ Yves Chevallard, *op. cit.*, p 49.

que originalmente estuvieron asociados. Con relación a este problema, Edith Litwin señala:

(...) aun cuando la selección de contenidos se realice a partir de la identificación de conocimientos científicos centrales de un campo disciplinar, estos sufren procesos de traducción al ser convertidos en contenidos del currículo (...) Partiendo del supuesto de que se enseña lo que se cree que se aprende, no se reconoce que las transformaciones [didácticas] adaptativas de los conceptos científicos generan la creación de otros conceptos válidos desde el lugar de la autoridad y no sostenidos desde el marco de las estructuras disciplinares de las que forman parte.⁵

En síntesis, la presencia del fenómeno de transposición didáctica permite diferenciar, por un lado, los saberes disciplinares y las disciplinas propiamente dichas, y por otro, los contenidos a enseñar y los “inventarios” diseñados para la enseñanza, los currículos.

Ahora bien, si la transposición puede considerarse como necesaria para la didáctica, entonces podría registrarse también en el ámbito de la didáctica musical; luego, una pregunta central para los educadores musicales es qué enseñamos cuando enseñamos música. Más específicamente, ¿existen transposiciones didácticas de los conocimientos musicales?, ¿cuáles? Esas transposiciones, ¿responden a necesidades de comprensión?, ¿generan creaciones de objetos de saber?, ¿dan lugar a sustituciones patológicas de objetos? Cuando se enseña un contenido musical, ¿se enseña el objeto de saber y las redes que lo vinculan a la disciplina o el objeto de enseñanza que lo sustituye? Seguramente pueda acordarse que la respuesta a las dos primeras preguntas es afirmativa. Las respuestas para las preguntas restantes son más complejas; sin embargo, invitan a la reflexión del docente, a la revisión del objeto de saber erudito que aspira a enseñar y al examen de los instrumentos y métodos que utiliza para ello.

Con el objeto de identificar fenómenos de transposición didáctica y analizar sus implicancias para la enseñanza de la música, en los siguientes párrafos se presentan y cuestionan algunos contenidos musicales que muy probablemente un músico estudiará en uno u otro

momento de su formación. No se pretende aquí determinar el estatus y la validez epistémica de los objetos de saber que se traen a discusión; pero sí se espera que la problematización de contenidos que habitualmente se enseñan y el estado del arte en el tema en su contexto disciplinar –esto es, qué se sabe actualmente acerca de un objeto de saber en un ámbito de estudio dado–, fomenten la reflexión acerca de qué enseñamos cuando enseñamos música.

Estudio de casos Las escalas musicales

Uno de los contenidos u objetos a enseñar que le resultará familiar a los músicos es el de *las escalas musicales*. Es muy probable que la mayoría haya estudiado en alguna oportunidad que «las escalas musicales son...». Más detalladamente, este contenido incluiría la escala mayor, la escala menor armónica, la melódica y la bachiana, las escalas modales, las exóticas, etc., y puede asumirse que a la mayoría de los músicos les ha tocado recibir clases sobre el tema. Efectivamente, el término *escala* es de amplio uso tanto entre los músicos como entre los escritos *especializados* en la materia. En el libro *Armonía*, de Walter Piston,⁶ por ejemplo, el capítulo 1 versa sobre “Escalas e Intervalos”, lo que da cuenta de la importancia que éstas, en tanto objetos de saber, han tenido para la disciplina teoría musical.

Ahora bien, en dicho capítulo se señala que las escalas que se utilizaron en la música académica de los siglos XVIII y XIX son la mayor, la menor armónica, la menor melódica y la cromática.⁷ En este punto ya puede notarse, seguramente, una diferencia con el marco teórico –generalmente tácito, no “público”–⁸ que tenemos de referencia: ¿por qué la escala menor bachiana no es considerada por Piston?, ¿o acaso no se utilizó en la música de la práctica común de los siglos XVIII y XIX?; y si éste no es el caso, ¿qué música la utiliza, por qué nos la enseñaron? La respuesta suele ser: «Pues porque hay casos puntuales, obras, en donde al menos a veces el VI y el VII grado están ascendidos tanto cuando la melodía sube como cuando baja». De ser así, esto debería llevarnos a concluir que puede haber *cambios locales de la escala que se utiliza* y, por último, que al menos localmente

⁵ Edith Litwin, *op. cit.*, 2005, pp. 48-49.

⁶ Walter Piston, *Harmony*, 1959.

⁷ *Ibidem*, p. 3.

⁸ El término “público” está utilizado en su acepción de conllevar de maneras más bien explícitas los elementos que le dieron origen. Ver Mario Bunge, *La ciencia, su método y su filosofía*, 1960.

con la *alteración de las notas* lo que pasa es que *se cambia de una escala a otra* (como cuando aparece la tercera de picardía y se la considera como una irrupción del modo mayor en un contexto menor).⁹

Seguramente, esta conclusión ya resulta extraña, lo cual sugiere el carácter disfuncional del objeto a enseñar al que nos referimos como *escalas*. ¿Cuál es el límite a partir del cual las “alteraciones” sugieren el uso de una nueva escala?, ¿puede haber entonces decenas de escalas inventadas?¹⁰ En un fragmento del *Estudio 9* de Heitor Villa-Lobos [Figura 1], la obra comienza en Fa#m, como lo sugiere la armadura de clave; pero hacia la cadencia del compás 29 ¿qué versión de la escala de Fa#m utiliza?, ¿o acaso utiliza el modo frigio? Esta opción tampoco podría ser, dada la aparición del mi# en la voz superior. ¿Hace falta recorrer la obra desde el comienzo para saber qué escala usa? Pruébese hacer esto a ver qué respuesta surge; si es así, ¿qué hay de la hipótesis de los “cambios locales” arriba señalada? ¿Utiliza la “escala cromática” a la que hace referencia Piston, pues hacia la cadencia

–compases 28–29–, efectivamente, aparecen las 12 notas? Y en la sección que sigue, ¿qué escala usa? Alternativamente, uno podría preguntarse: ¿en qué medida las escalas, tal y como las conocemos, son objetos válidos a enseñar?, ¿permiten comprender la música?, ¿surgen como respuesta a los problemas de comprensividad con los que se enfrenta el docente de música?

El problema de las escalas musicales es más complejo. Conllevan la idea de “un conjunto de notas organizadas por distancia de tonos y semitonos” y de cualidades sonoras y afectivas particulares. Piston señala que las escalas se diferencian por la distribución de los grados conjuntos por semitonos y tonos;¹¹ luego, las notas de las escalas se distribuirían dentro de una octava, de modo tal que la estructura de tonos y semitonos quedaría revelada. Finalmente, las notas generarían sensaciones de tensión y expectativas de resolución, como la tendencia melódica de la sensible hacia la tónica.¹² Estas mismas ideas subyacen en varios libros clásicos del tema, por ejemplo en Arnold Schoenberg.¹³ De estas ideas, finalmente, se desprenden cuasi-

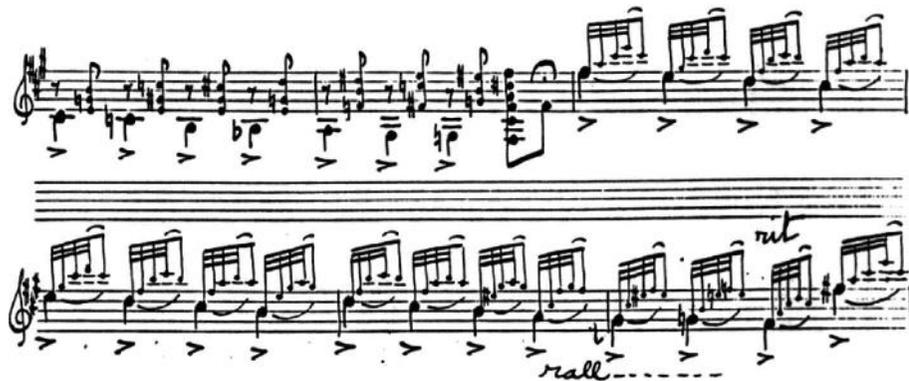


Figura 1. Heitor Villa-Lobos: Estudio 9 (c. 28-33), Max Eschig, archivo



Figura 2. Johann Sebastian Bach: comienzo de Invención a dos voces N° 4

⁹ Ver, por ejemplo, Walter Piston, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 19/29-30.

¹¹ *Ibidem*, p. 4.

¹² *Ibidem*, p. 18.

¹³ Arnold Schoenberg, (1954) *Structural functions of harmony*, 1969.

apogemas tales como en la escala menor hay un semitono entre el II y el III grado, en la mayor entre el III y el IV”, etcétera.

Véase la figura que muestra la melodía de Johann Sebastian Bach [Figura 2], correspondiente a la *Invencción a dos voces N° 4*. La pregunta del docente suele ser, «¿qué escala se está usando?». Entonces, ¿qué escala se usa en este pasaje de la *Invencción...?* Por supuesto que la citada melodía está en modo menor, pero ¿usa la escala menor armónica?, pues el VI grado está bajo y el VII está alto. Seguramente, se acordará en que no es el caso. Tampoco es la escala menor antigua, pero ¿utiliza la escala menor melódica? Técnicamente no, pues no se emplea el VI ascendido ni el VII descendido. Por otro lado, la distancia que hay entre el VI y el VII no es de tono ni de semitono, ya que en realidad (en la música) hay un intervalo de 7^{ma} disminuida entre dichos grados (compases 1 y 2). Todo esto, finalmente, impide inferir qué escala usó Bach en la obra, al menos si seguimos la clásica idea de la distribución de los intervalos dentro de la escala. Entonces ¿qué nos permite entender de la música el objeto a enseñar *escala?*, ¿qué nos permite entender de esta música el que podamos adjudicarle una u otra escala? Adjudicarle una escala a este pasaje, ¿responde a un problema de comprensividad?

Finalmente, otro supuesto que justifica la enseñanza de las escalas es la idea de que las mismas preceden a la música, de que la música está hecha a partir de una u otra escala. Por ejemplo, según Piston las escalas son usadas como la base de la música de los siglos XVII y XIX y, asimismo, los sonidos que forman los intervalos musicales entre las notas se extraen de la escala.¹⁴ En ocasiones, la perspectiva de Schoenberg¹⁵ parece estar incluso más *transpuesta* (téngase presente que estos libros de armonía tienen también una finalidad didáctica, de allí los ejercicios que suelen contener). Schoenberg afirma que las notas de la escala menor en su versión descendente –se refiere al descenso de la escala menor melódica– son las mismas que la de su escala relativa mayor.¹⁶ Ahora bien, ¿qué significado tiene señalar esto?, ¿qué significado tendría señalar que el descenso de la escala de La menor melódica usa las mismas notas que la escala de Sol mixolidio, o

las de Mi frigio?, ¿qué dice todo esto acerca de alguna música?

Ampliando aún más este cuestionamiento, uno podría preguntarse si, más allá de los artefactos utilizados dentro de las aulas de música, las escalas realmente existen. Tal vez sean creaciones didácticas de objetos. Y, probablemente, ocurre lo mismo con muchos otros objetos a enseñar; piénsese en las “reglas de conducción de voces” (otro clásico objeto a enseñar –o contenido– de la formación musical). Por ejemplo: “Regla N° 1, la sensible resuelve en la tónica. Regla N° 2, resuelve por semitono ascendente”. Para evaluar la validez de estas *reglas* en términos de *objetos de saber*, obsérvese nuevamente el comienzo de la *Invencción...* de Bach.

Como alternativa del término *escala* podría incorporarse en la disciplina teoría musical el término *jerarquía tonal*, utilizado en la disciplina psicología de la música.¹⁷ Este término recupera la idea de *grupo de sonidos* también incluida en *escala*, pero prescinde de descripciones registrales específicas (que favorecen la formulación de *reglas* como las mencionadas arriba), al tiempo que enfatiza explícitamente la importancia de la estabilidad tonal de los sonidos para organizarlos dentro del grupo. De hecho, una jerarquía tonal tiene una organización topológica o espacial, en vez de *registral* como tiene la *escala* (en el clásico gráfico que muestra una octava recorrida hacia el agudo por tonos y semitonos, según corresponda).

Acerca de la partitura

“¿Dónde están mis pasajes favoritos (...)?, Ah, allí están, en aquellas notas pequeñas”. Estas expresiones aparecen en una anécdota que involucra a Schoenberg y a su apreciación de la teoría reduccional propuesta por Heinrich Schenker.¹⁸ La anécdota relata que Schoenberg observó el gráfico del análisis reduccional propuesto por Schenker para el nivel medio de la estructura de la sinfonía *Heroica* de Ludwig van Beethoven, y se preguntó: “¿dónde están mis pasajes favoritos?”. Luego vio los remanentes del nivel de superficie y contestó su propia pregunta diciendo: “Ah, allí están, en aquellas notas pequeñas”. Esta anécdota refleja una contraposición entre ambos teóricos de la música. Pero

14 Walter Piston, *op. cit.*, p. 3.

15 Arnold Schoenberg, *op. cit.*, 1969.

16 *Ibidem*, p. 9.

17 Jamshed J. Bharucha, “Event hierarchies, tonal hierarchies, and assimilation: a reply to Deutsch and Dowling”, 1984, pp. 421- 425.

18 Ver Charles Rosen, (1972) *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, 1986.

también pone en evidencia una de las conceptualizaciones más importantes para un músico profesional: “la música está en la partitura” o, en su versión más extrema, “la partitura es la música”.

El estudio teórico de la música desde un marco semiológico, por ejemplo en autores como Jean Molino¹⁹ y Jean-Jacques Nattiez,²⁰ reconoce que la partitura no es la música; en todo caso, es una de las maneras de ser de la música. Sin embargo, en el ámbito del aula, la notación musical –otro de los contenidos clásicos en la formación del músico– no siempre es definida en estos términos. Imagínese, por ejemplo, una clase en la que se le pide a un alumno armonizar una melodía dada: típicamente, ésta se entrega anotada en una partitura (en el pizarrón, con seguridad); tal como es característico, el alumno vuelca su armonización en la partitura y, finalmente, el profesor corrige lo que el alumno hizo según lo que haya anotado en el papel. En este hipotético caso, la partitura es la música que el alumno hizo, y el profesor suele evaluar si lo que el alumno hizo está bien o mal analizando lo que el alumno puso en la partitura. Así, el conocimiento “la partitura es la música” opera como un objeto creado (o perpetuado) por la didáctica de la música.

Casos como el que se acaba de hipotetizar, por otro lado, se multiplican en las aulas. En las actividades que involucran el uso de instrumento, por ejemplo, es frecuente indicarle al alumno que debe tocar lo que está en la partitura, en el supuesto de que ella *contenga* la música. En las actividades que involucran la composición musical suele aceptarse que lo que el alumno compone está *en la partitura que escribe*, asumiéndose que si vemos la partitura y *discutimos sobre ella* analizamos la música que se está componiendo. En las actividades que involucran la percepción musical, finalmente, también es frecuente indicarle al alumno que escriba lo que escucha y, por último, evaluar *si el alumno escucha bien* de acuerdo con lo que ha escrito. En todos estos casos, *la partitura es la música*: lo que hay que tocar, la obra compuesta, o el modo en que *suenan*.

La partitura, sin embargo, no es la música. Para la semiología, la partitura sería un *texto escrito* que haría de soporte del discurso mu-

sical, en este caso un soporte gráfico. En otra versión semiológica del tema, la partitura sería sólo un signo, algo que está en lugar de otra cosa: la música. De hecho, los semiólogos también hablan del fenómeno de *transposición*. Según Nicolás Bermúdez,²¹ de la Universidad de Buenos Aires, este término es utilizado para referirse a la operación social por la cual una obra o un género cambian de soporte y/o de sistema de signos. Ahora bien, como agrega Bermúdez, uno de los aspectos fundamentales de la transposición es el de la no equivalencia signíca; esto, de hecho, se daría aun conservando el soporte, como cuando en el lenguaje verbal se cambia de idioma.²² El significado de algo no puede ser transpuesto en otro algo; el cambio de soporte (y el de signo) afecta al significado. Esto explicaría (en términos semiológicos) por qué aprender música *de oído* puede ser tan eficiente: es una manera de aprender la música que no implica transposición, ni en términos semiológicos, ni didácticos.

Para la psicología, la partitura tampoco es la música. En su versión más clásica, en esta disciplina la partitura es un modo de representación.²³ Como lo que aquí importa es la experiencia del sujeto, los productos de la inteligencia son concebidos como el reflejo de lo que la gente cree, piensa o siente, acerca de algo, en este caso la música. La partitura, entonces, refleja o representa lo que la gente piensa sobre la música. Esto justifica, de hecho, la evaluación del desempeño del alumno a través de la partitura. El razonamiento sería: si algo está mal en la partitura es porque el alumno lo está representando mal o, más vulgarmente, no lo sabe. Esta es, sin embargo, la transposición didáctica del objeto de saber tal y como lo reconoce la psicología musical. En este sentido, señalar sin más que algo en la partitura está mal responde a un problema eminentemente didáctico, el de la evaluación; la partitura, entonces, deja de ser un recurso para favorecer la comprensión y pasa a ser un instrumento para evaluar el aprendizaje. Efectivamente, en el ámbito psicológico no hay un interés (ni una necesidad) disciplinar de delimitar qué está bien y qué está mal en términos cognitivos; en todo caso se pretende determinar qué desempeños son más sencillos y cuáles más difíciles, lo cual finalmente con-

19 Jean Molino, “Fait musical et sémiologie de la musique”, 1975, pp. 37-62.

20 Jean-Jacques Nattiez: “La sémiologie musicale dix ans après”, 1986, pp. 22-33.

21 Nicolás Bermúdez, “Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros”, 2008.

22 Ver Emile Benveniste, *Problemas de Lingüística General*, 1999.

23 John A. Sloboda, *The musical mind: the cognitive psychology of music*, 1985.

tribuye a la didáctica de la música para mejorar sus técnicas y criterios de evaluación.

Ahora bien, en el terreno psicológico, la dificultad es típicamente estimada de manera gradual, mientras que en el terreno didáctico el problema de la evaluación se resuelve, en general, determinando sólo dos alternativas: qué está bien (la respuesta correcta) y qué está mal (cualquier otra respuesta). Por ejemplo, mientras que los estudios psicológicos informan que es más fácil confundir los sonidos de la tríada entre sí que con cualquier otro sonido diatónico,²⁴ en tareas de ejecución, composición o audición, el intercambio de los eventos de la tríada suele ser considerado un error, de la misma forma que el intercambio de tales eventos por otras alturas diatónicas (o incluso cromáticas). Imagínese que un hipotético intérprete introdujese, sin querer, un re_4 en la voz superior al comienzo del compás 3. Entonces, ¿el error sería de la misma magnitud o calidad que si introdujera el sol_4 ?, y este error ¿sería del mismo calibre que introducir el $do\#_4$ o el $fa\#_4$? Actualmente, en la Facultad de Bellas Artes, la Profesora María Inés Burcet²⁵ está llevando adelante un estudio en el que estas consideraciones son examinadas a la luz de las problemáticas de la enseñanza de la comprensión auditiva de la música. Siguiendo esta línea, la pregunta es si, cuando un alumno transcribe el sujeto de la *Invenición...* de Bach, como nota de cierre pone un re_4 el error ¿es de la misma magnitud que si pusiese el sol_4 , el $do\#_4$ o el $fa\#_4$? Incluso más, la transposición didáctica que opera en la escritura musical *ortodoxa* es tal que tiende también a desvirtuar el sentido disciplinar de la notación. Vuélvase a observar la Figura 1: nótese la diferencia de tamaño en las figuras utilizadas por Villa-Lobos para determinar y diferenciar el plano melódico del acompañamiento. Compárese esta versión con la versión comercial de la editorial Max Eschig (o con cualquier otra edición que no sea urtext): incluso esa edición ya implica una transposición didáctica, la derivada de enseñar con recursos no específicos (la notación analítica) la obra del compositor brasileño a otros guitarristas. En cualquier caso es una transposición que da lugar a una creación de objeto, a una nueva partitura que hace de objeto a enseñar, o a algo que está desvirtuado respecto del objeto

de saber que es la partitura y la notación de Villa-Lobos.

La obra del compositor Villa-Lobos

Con relación a la obra del compositor brasileño, uno de los objetos de enseñanza más difundidos en el área de la historiografía de la música de América Latina podría sintetizarse como *Nacionalismo en América Latina* y, luego, *la música de Villa-Lobos*. En el terreno de la interpretación musical, este contenido da lugar a otro que es también muy frecuente, sobre todo para los guitarristas: *interpretación de música latinoamericana, Villa-Lobos*. Efectivamente, si uno toma como fuente de conocimiento un libro de historia de la música, lo más probable es que éste plantee este conjunto de ideas como válidas, lo cual a su turno las validaría como un contenido a enseñar. Según Robert Morgan, por ejemplo, Villa-Lobos es uno de los compositores que comenzaron sus carreras como “ardientes nacionalistas y se sintieron responsables de llevar a cabo una reconciliación entre las técnicas más avanzadas del modernismo europeo y los elementos melódicos y rítmicos propios de su país”.²⁶ Morgan sugiere también que Villa-Lobos alcanzó su estilo al formarse dentro del contexto de la música popular brasileña, en Río de Janeiro, y después afirma que: “este contacto directo con la música urbana fue completado con un creciente interés por la música folclórica rural de Brasil que fue adquiriendo en sus viajes por todo el país”.²⁷ Esta es, probablemente, una de las imágenes más difundidas alrededor del nacionalismo y, particularmente, de este compositor: Villa-Lobos recorriendo el Brasil, recolectando música folk, para luego nutrir su propia obra.

Sin embargo, Morgan no informa la fuente de este conocimiento sobre Villa-Lobos y su obra. ¿Cuál es esa fuente?, ¿cuáles son las técnicas de investigación y las evidencias musicológicas que dieron origen a tal conocimiento y que validan hacer tales afirmaciones? Téngase presente que una de las características del conocimiento científico (del objeto de saber o saber erudito) es su estatus de *pública*.²⁸ Ahora bien, si las imágenes mencionadas que giran alrededor de la figura de Villa-Lobos son contenidos u ob-

24 Carol L. Krumhansl, “The psychological representation of musical pitch in a tonal context”, 1979, pp. 346-374.

25 M. Inés Burcet, “Comportamientos prototípicos de la música tonal y su incidencia en las representaciones formales de la melodía”, 2009, pp. 25-31.

26 Robert P. Morgan, *La música del siglo XX*, 1999, p. 335.

27 *Ibidem*, p. 336.

28 Ver la acepción del término en Nota 8.

jetos de enseñanza, ¿en qué medida ponen en juego un fenómeno de transposición didáctica? y, si conllevan una transposición *strictu sensu*, ¿representan sólo nuevos objetos de saber o directamente una sustitución patológica de unos objetos por otros?

Una indagación científica o sistemática acerca de la vida y obra de Villa-Lobos fue realizada recientemente por el antropólogo brasileño Paulo R. Guérios.²⁹ El objeto de saber que estudia el autor es, precisamente, en qué medida Villa-Lobos fue un compositor nacionalista y cómo se vuelve un compositor *nacional*. Según lo reseña Guérios, Villa-Lobos fue inicialmente formado por su padre, quien lo relacionó con la música considerada en la época como “erudita” y como vehiculizando los valores modernos de interés para la República Velha: Wagner, Debussy, o Saint-Saëns. El propio Villa-Lobos decidió luego continuar sus estudios en el Instituto Nacional de Música, en donde se enseñaba la música de los *maestros* arriba mencionados, aunque debió interrumpir dichos estudios hacia 1904, época en la cual sus posteriores biógrafos informan que Villa-Lobos recorre Brasil absorbiendo la música folclórica. Sin embargo, según Guérios hay sólo dos viajes documentados de Villa-Lobos por Brasil (desde Río de Janeiro), uno hacia Paranaguá y otro, a Manaus, ambos fundamentalmente por razones laborales. Luego Guérios agrega: “Os relatos de Villa-Lobos são muito mais extensos. Anos mais tarde, ele chegaria a afirmar que cruzara todo o interior do Brasil, incluído os rios Amazonas e Xingu, a bordo de uma canoa. Não por acaso, esses relatos inverossímeis surgiram justamente após Villa-Lobos tornar-se um músico ‘nacional’”.³⁰

Guérios informa asimismo que las primeras obras del compositor, de alrededor de 1915, estaban inspiradas en la música de los *maestros* que se enseñaba en el Instituto Nacional; sintomáticamente entre las primeras obras registradas figuran dos sinfonías, el poema sinfónico *O Naufrágio de Kleonicos* y la ópera *Izaht*. De hecho, Guérios aporta la referencia de un biógrafo de Villa-Lobos que, con el consentimiento del compositor, señala que dichas obras fueron compuestas de acuerdo a las reglas postuladas por Vincent D'Indy, vinculadas tanto a Wagner, como a Saint-Saëns. Las obras un poco posteriores, como el *Cuarteto Simbólico* (1921) u otras pequeñas piezas completarían el reper-

torio al incorporar marcadamente las técnicas debussyanas. En la tesis de Guérios, la composición de estas obras utilizando las técnicas de Wagner y los franceses le sirvió a Villa-Lobos para probar su capacidad de ser un compositor erudito del *establishment* musical carioca, pues en su contexto socio-cultural brasileño esas técnicas se asociaban a la valiosa modernidad de la República. Estas composiciones habrían llamado la atención del *establishment*, ya que los mecenas de la época comienzan a promover la difusión de la música del Villa-Lobos quien, para 1920, habría alcanzado el reconocimiento como compositor de vanguardia, pero no *nacionalista*, sino *moderno*.

Continuando con su trayectoria, Villa-Lobos viaja a París en 1923; según Guérios lo hace convencido de que también tendrá éxito en Europa, pues parece ser que al llegar a la capital francesa el compositor afirma que “no fue a aprender sino a mostrar lo que ha hecho”. A poco de su llegada a París, Villa-Lobos fue invitado a participar de un almuerzo en el que también estuvieron Cocteau y Satie. Según reseña la crónica, durante la comida la conversación habría derivado hacia el tema *la improvisación musical*, por lo cual Villa-Lobos se habría sentado al piano para hacer una improvisación. Luego de escucharlo, Cocteau señaló que en su opinión la música que el compositor presentara no pasaba de ser una emulación de los estilos de Debussy y Ravel. Si bien Villa-Lobos comenzó de inmediato otra improvisación (seguramente diferente a la anterior), Cocteau ya no le habría prestado atención. De acuerdo a Guérios, éste habría sido uno de los desencadenantes en el cambio estilístico de Villa-Lobos, quien comenzará paulatinamente a convertirse en compositor *nacionalista*. Efectivamente, Cocteau era para entonces una de las personalidades más influyentes en la estética de la época. Otra de las causantes señaladas es el espíritu general de época en París durante *les années folles*. A comienzos de la década del 20, el contexto en París no era el mismo que en Río de Janeiro; bajo la influencia de Cocteau la obra de Debussy había pasado a ser “de la generación anterior”, mientras que la nueva generación aspiraba a revalorizar, por un lado, la simplicidad y la claridad de la música francesa (según Cocteau, representada por Satie), y por otro, los rasgos *nacionales* de las otras músicas del mundo. Según Tarsila de Amaral, dueña del estudio donde

29 Paulo R. Guérios, “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro”, 2003.

30 *Ibidem*, p. 86.

se realizara el anecdótico almuerzo, hacia 1923 París estaba “harta del arte parisiense”.³¹

La tesis de Guérios concluye con la idea de que Villa-Lobos se transformó en un compositor “nacionalista” sólo luego de sus primeros viajes a París durante los años 20 y, más importante aún, cuando fuera interpelado por un conjunto de actores externos cuyos juicios estéticos consideraba como válidos. Sintomáticamente, la mayor parte del repertorio difundido de Villa Lobos son las obras que compuso luego de la primera mitad de la década del 20. Asimismo, la crítica argentina ya había señalado hacia 1922, en ocasión de una visita de Villa-Lobos a Buenos Aires, que las obras del compositor eran muy debussystas, lo cual no parece haber afectado la trayectoria de Villa-Lobos. Por otro lado, dicha prensa también miró con desconfianza el “nacionalismo” de Villa-Lobos que comenzaba a aparecer hacia fines de la década del 20, en tanto que, según los críticos porteños de la época, poco reflejaba del “alma brasileña”.³² En palabras de Guérios, Villa-Lobos “reconhecia o julgamento dos parisienses como válido e legítimo. [Él] reconhecia e admirava a ‘civilizacao’ francesa”,³³ al punto tal que junto con una serie de personalidades productoras de la cultura brasileña “acatarem as definicoes, opinioes e estéticas de artistas europeos, constituindo-se como brasileiros no espelho por eles forneido”.³⁴

Los puntos centrales de esta tesis pueden sintetizarse de esta manera: por un lado, Villa-Lobos no fue siempre el compositor nacionalista que hoy podemos considerar que fue, en todo caso uno debería reservar este término para referirse a un período en la obra del compositor; y por otro lado, Villa-Lobos no se vuelve nacionalista sólo por voluntad propia, sino porque es interpelado por las valoraciones de otros que asume como válidas; esto habría dado lugar al proyecto de Villa-Lobos de hacer música “brasileña”, pero de acuerdo a una concepción francesa de Brasil.³⁵

Retomando nuestro objeto central de saber, la transposición didáctica, caben ahora las siguientes preguntas: ¿en qué medida enseñar sin más reparos que «Villa-Lobos perteneció al grupo de compositores nacionalistas» es un objeto

a enseñar válido?, ¿en qué medida es un objeto didáctico creado o incluso disfuncional? A partir de las conclusiones de Guérios como objetos de saber, los objetos de enseñanza asociados a la figura de Villa-Lobos deberían revisarse, pues ¿qué sería lo nacional brasileño?, ¿es lo mismo ahora que lo que era a comienzos del siglo anterior?, ¿fue lo mismo para los brasileños, los franceses o los argentinos en aquel entonces? Por supuesto que hay un problema transversal que es el de determinar cómo se define una *música nacional*, pero ¿caso las primeras obras de Villa-Lobos no son brasileñas y las posteriores, sí lo son?; entonces, lo “nacional” ¿pudo ser definido desde afuera, por otro que no formaba parte de esa entidad, o Villa-Lobos no fue brasileño hasta que compuso las obras que hoy conocemos más?

Conclusiones

En el presente artículo se retomó la reflexión acerca de uno de los objetos de saber que ha recibido una creciente atención en la Didáctica, esto es, el objeto referido como “transposición didáctica”. Se repasaron algunas concepciones acerca de ésta, particularmente las que la definen *sensu lato* o *strictu sensu*.³⁶ Como se examinó más arriba, en uno u otro caso la transposición puede dar lugar a la creación de objetos de saber y de enseñanza pero no como corolario de una reacomodación de los conocimientos en un campo disciplinar, sino como emergente de una necesidad didáctica y como resultante de una determinada adecuación del *objeto de saber*. Asimismo, se intentó, por un lado, identificar casos que permitan observar concretamente algunos efectos de las transposiciones didácticas y, por otro lado, examinar en qué medida tales transposiciones respondían a un problema de comprensividad.

Es probable que el objeto a enseñar *escalas* pueda considerarse como una creación didáctica; los aspectos aquí examinados respecto de cómo *las escalas* habitualmente se definen y de su eficiencia al momento de permitir analizar la música sugieren que éste sería el caso. La idea “la partitura es la música” también parece una creación, aunque tal vez basada más en pro-

31 Paulo Guérios, *op. cit.*, p. 96.

32 Silvina L. Mansilla, “Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920: recepción y campo musical”, 2007, pp. 42-53.

33 Paulo Gueirós, *op. cit.*, p. 100.

34 *Ibidem*, p. 101.

35 *Ibidem*, p. 100.

36 Yves Chevallard, *op. cit.*, 1998.

blemas de *comprensividad*; efectivamente, la escritura es uno de los medios más sólidos de comunicación, que al mismo tiempo permite transformar el pensamiento en un objeto externo susceptible de análisis.³⁷ En todo caso, tanto las *escalas* como la *notación musical* pueden considerarse como instrumentos facilitadores del aprendizaje, aunque esto no exime de evaluar sus limitaciones como recursos didácticos y, de ser necesario, las disfunciones a las que dan lugar. Un objeto a enseñar del tipo “Villa-Lobos fue un compositor nacionalista”, sin embargo, puede resultar más problemático; su construcción en el contexto de la emergencia de un estado-nación y sus concomitantes políticas e ideológicas podrían considerarse más difíciles de sobrellevar. Parafraseando a Litwin, en comparación con los otros objetos a enseñar, este último parece estar validado más desde el lugar de la autoridad que desde el marco de una estructura disciplinar. En uno u otro caso, sin embargo, queda de manifiesto la necesidad de conocer la disciplina de origen, el estado del arte en dicha disciplina respecto del objeto de saber y, finalmente, la correspondencia o adecuación del objeto a enseñar (y del objeto de enseñanza) al de saber.

La falta de correspondencia o adecuación, por supuesto, puede evitarse. Según Chevallard,³⁸ por ejemplo, la “sustitución patológica” podría evitarse manteniendo una actitud de “vigilancia epistemológica”, de modo tal de cuidar que se enseñe (o que se aprenda) lo que se pretende enseñar. Litwin³⁹ agrega la idea del diseño conjunto por parte de investigadores y didácticas de los currículo que conforman los planes de estudio, de manera de incorporar las voces actualizadas y polémicas de la comunidad científica; efectivamente, la más bien tradicional escisión entre los roles de investigador y docente puede considerarse como una de las causas de la creación de objetos mediante la transposición.⁴⁰ Asimismo, debe tenerse presente que las disciplinas operan con cuerpos teóricos que se sostienen en los contextos de descubrimiento y justificación que los científicos manejan,⁴¹ los cuales no deberían perderse en un contexto didáctico. Alternativamente, la idea de plantear contenidos en términos de núcleos temáticos que permitan recuperar más cabal-

mente la estructura de las disciplinas podría ser una propuesta aun prometedora. Estas u otras alternativas tal vez mejorarían los procesos de transposición didáctica, de modo tal de saber con mayor certeza la validez de lo que enseñamos cuando enseñamos música.

Bibliografía

- AUSUBEL, David; NOVAK, Joseph y HANESIAN, Helen: (1968) *Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo*, Méjico, Trillas, 1997.
- BENVENISTE, Emile: (1974) *Problemas de Lingüística general II*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- BHARUCHA, Jamshed: “Event hierarchies, tonal hierarchies, and assimilation: a reply to Deutsch and Dowling”, en *Journal of Experimental Psychology: General*, Nº 113, Año 3, 1984.
- BUNGE, Mario: *La ciencia, su método y su filosofía*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1960.
- BURCET, M. Inés: “Comportamientos prototípicos de la música tonal y su incidencia en las representaciones formales de la melodía”, en *Actas de la VIII Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, 2009.
- CARDELLI, Jorge: “Reflexiones críticas sobre el concepto de Transposición Didáctica de Chevallard”, en *Cuadernos de Antropología Social* Nº 19, 2004.
- CHEVALLARD, Yves: (1991) *La transposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado*, Buenos Aires, Aique, 1998.
- GIANELLA, Alicia: *Introducción a la epistemología y a la metodología de la ciencia*, La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 1995.
- GUÉRIOS, Paulo: “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convirtiendo-se em um músico brasileiro”, en *Mana*, Vol. 9, Nº 1, 2003.
- HOYNINGE-HUENE, Paul: “Context of discovery and context of justification”, en *Studies in History and Philosophy of Science*, Vol. 18, Nº 4, 1987.
- KRUMHANSL, Carol: “The psychological representation of musical pitch in a tonal context”, en *Cognitive Psychology*, Nº 11, 1979.
- LITWIN, Edith: (1997) *Las configuraciones didácticas*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- MANSILLA, Silvina: “Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920: recepción y campo musical”, en *Per Musi*, Nº 16, 2007.
- MOLINO, Jean: “Fait musical et sémiologie de la musique”, en *Musique en Jeu*, 17, 1975.

37 David Olson, *op. cit.*, 1998.

38 Yves Chevallard, *op. cit.*, 1998.

39 Edith Litwin, (1997): *Las configuraciones didácticas*, 2005.

40 Jorge Cardelli, “Reflexiones críticas sobre el concepto de Transposición Didáctica de Chevallard” 2004, pp. 49-61.

41 Alicia Gianella, *Introducción a la epistemología y a la metodología de la ciencia*, 1995. Véase también Paul Hoyningen-Huene y Hans Reichenbach.

- MORGAN, Robert: (1991) *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1999.
- NATTIEZ, Jean-Jacques: “La sémiologie musicale dix ans après”, en *Analyse musicale* 2, 1986.
- OLSON, David: *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura en la estructura del conocimiento*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- PISTON, Walter: (1941) *Harmony*, London: Victor Gollancz, 1959.
- REICHENBACH, Hans: *Experience and Prediction. An analysis of the foundations and the structure of knowledge*, Chicago, University of Chicago Press, 1938.
- ROSEN, Charles: (1972) *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza Música, 1986.
- SCHOENBERG, Arnold: (1954) *Structural functions of harmony*, Nueva York, W. W. Norton & Norton Company, 1969.
- SLOBODA, John: *The musical mind: the cognitive psychology of music*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

Fuentes de Internet

- BERMÚDEZ, Nicolás: (2008) “Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros”, en *Estudios Semióticos*, Revista digital, [En línea] <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe4/2008-eSSe%5B4%5D-N.%20D.%20BERMUDEZ.pdf>, [19 de Marzo de 2010].

La fotografía como método de representación visual en los primeros Juegos Olímpicos

Florencia Antonini

Diseñadora en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora Titular de Introducción a la Práctica Proyectual, de Práctica Proyectual I y II, Departamento Asignaturas Afines y Complementarias, Universidad Nacional del Noroeste de la provincia de Buenos Aires (UNNOBA). Profesora Adjunta de Taller de Diseño en Comunicación Visual II-V, FBA, UNLP y de Introducción a la Comunicación, Departamento Asignaturas Afines y Complementarias, UNNOBA. Coordinadora de las Carreras de Diseño, UNNOBA.

Marina Calderone

Diseñadora en Comunicación Visual, FBA, UNLP. Profesora Adjunta de Práctica Proyectual II, Departamento Asignaturas Afines y Complementarias, UNNOBA. Jefa de Trabajos Prácticos de Tecnología de Comunicación Visual III y de Taller de Comunicación Visual I "C", FBA, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

Mediante la fotografía algo pasa a formar parte de un sistema de información, se inserta en proyectos de clasificación y almacenamiento que van desde el orden cronológico (...) hasta las catalogaciones.

Susan Sontag

A partir del siglo XIX, "el mundo deja de ser un orden predeterminado de antemano al cual debemos someternos y deviene objeto de la voluntad humana".¹ Este proceso de desencantamiento con la organización religiosa del mundo, que permite el paso de una concepción teocéntrica a una antropocéntrica, se ha dado en llamar Modernidad. Según Consuelo Corredor, "el advenimiento de la sociedad moderna recoge un doble ideario: el de transformar el entorno material y el de transformar al hombre como centro del mismo",² esto es, apropiación de la naturaleza por el hombre, la primera, y apropiación del hombre de su propia naturaleza, la segunda.

El hombre se apropia de la naturaleza. El desarrollo de las ciencias de la naturaleza y el interés por el conocimiento del mundo instala el pensamiento positivista. Sobre un terreno abonado por innumerables cambios tecnológicos producidos por la Revolución Industrial, el hombre fija su atención en la ciencia. Sólo se considera la posibilidad de estudiar científicamente los hechos, los fenómenos, el dato experimentable, lo observable, lo verificable para lograr el progreso de la sociedad, y ello se puede alcanzar exclusivamente a través de la ciencia, considerada desde Hegel como la expresión más pura de la racionalidad de la cultura. Esta concepción, que propone entender el mundo real, definir sus relaciones, leyes y características de la manera más objetiva, se

1 Norbert Lechner, "Democracia y Modernidad...", 1989, p. 36.

2 Consuelo Corredor Martínez, *La modernización y la modernidad como procesos...*, 1992, p. 37.

expande hacia todas las ramas del saber, inclusive hacia los hechos sociales que también son tratados como cosas.

Ya no es el hombre a merced de la naturaleza, es un ser que encuentra respuestas lógicas al estudiar en forma analítica los mecanismos de los objetos que se encuentran en su alrededor. Así, la fotografía, presentada formalmente en 1839 ante la Academia de Ciencias de París, provoca una modificación sustancial en las representaciones visuales de la segunda mitad del siglo XIX.

Apropiación del hombre de su propia naturaleza. El autodescubrimiento del hombre como sujeto histórico instala una visión humanista del universo. Este impulso humanista despierta un profundo interés en las culturas clásicas, motiva un gran número de excavaciones arqueológicas en puntos clave del mundo antiguo y posibilita el desarrollo teórico y técnico de esta área de las ciencias.

Las excavaciones que desenterraron Olimpia, el escenario de las más famosas fiestas de la Hélade, se extendieron desde 1875 hasta 1880, y sus hallazgos, como los famosos pórticos del templo de Zeus y el Hermes de Praxíteles, entre otros, infundieron en la juventud el entusiasmo por la belleza del cuerpo humano, luego de períodos de intenso rechazo como el victoriano, y fueron la chispa que prendió la nueva idea olímpica. En este marco, los primeros juegos modernos se concretaron en 1896 y 1900, en las ciudades de Atenas y París respectivamente, coincidiendo con la celebración de la Feria Internacional.

La fotografía, fortalecida luego de sus primeras décadas de desarrollo, y en su calidad de técnica científica –y por ende verídica– de registro, se convierte en el sistema de información apropiado a la cosmovisión de la sociedad moderna. Según Susan Sontag, en su libro *Sobre la fotografía*, el avance del pensamiento humanista y científico de finales del siglo XIX, contrariando el modelo platónico de aprehensión de lo real libre de imágenes, fortaleció una nueva era de incredulidad sometida a éstas. “La génesis mecánica de la fotografía, y la literalidad de los poderes que confiere, implica una nueva relación entre la imagen y la realidad”.³ Técnica y ciencia, física y química, se conjugan para reproducir hechos y objetos de forma fidedigna.

El registro fotográfico de los juegos de Atenas, incluido en su Reporte Oficial, exhibe imágenes que responden a las características visua-

les de las *cartes de visite*, forma de distribución social de la fotografía en 1896 y primera industria de comunicación de masas, barata y asequible para todos hasta su pérdida de popularidad en la primera década del siglo XX. Las *cartes de visite* eran pequeñas fotografías obtenidas a partir del procedimiento patentado por André Disderi, que permitía registrar una serie de ocho tomas, posteriormente recortadas y montadas sobre cartón.



Figura 1. Robert Garret, vencedor en lanzamiento de disco. Fotografía relevada del Reporte Oficial de los Juegos Olímpicos de Atenas 1896. Informe del 1^{er} día de los Juegos, p. 65

Estas fotografías fueron el tipo de retrato de moda –al punto de coleccionarse– en los primeros tiempos de la fotografía sobre papel, y se caracterizaban por:

1. *Poses rígidas.* Victor Fournel, en su libro *Le qu'on voit dans les rues de Paris*, crítica las fotografías de su época: “En las poses, hasta las más sencillas y más naturales, en apariencia, se nota (...) una importancia ingenua y cómica”.⁴

2. *Decorados escenográficos.* El estudio fotográfico se convierte en el almacén de accesorios de un teatro que guarda preparadas, para todo el repertorio social, las máscaras de sus personajes. Al respecto, Disteri señala:

3 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 2006, p. 222.

4 Victor Fournel, *Le qu'on voit dans les rues de Paris*, 1867, p. 387.

(...) en un inmenso taller perfectamente arreglado, el fotógrafo, dueño de todos los efectos luminosos, mediante velos y reflectores, provisto de fondos de tipo, de decorados, de accesorios, trajes (...) puede componer cuadros de género.⁵

3. *Nitidez general.* En 1884 aparecen los primeros objetivos anastigmáticos que se distinguen por una nitidez desconocida hasta entonces.

Por otra parte, las *cartes de visite* también fueron influenciadas por la estética pictorialista, que se inicia con Julia Margaret Cameron en la década de 1860, y que se rige posteriormente por el corpus teórico establecido por el *Photo-Club de Paris*. Esta influencia es evidente en:

4. *Estructura visual que sigue las leyes de la pintura.* Los primeros fotografías provenían del ámbito de la pintura y por ende extendieron sus conocimientos a la técnica fotográfica.

5. *Composiciones de corte alegórico.* En la composición de los retratos se buscaba referenciar los arquetipos clásicos de nobleza, valor, justicia, etc., según la personalidad del retratado. Disderí, representante del retrato fotográfico



Figura 2. Aristidis Constantinidhis, vencedor de la maratón de ciclismo. Fotografía relevada del Reporte Oficial de los Juegos Olímpicos de Atenas 1896. Informe del 3^{er} día de los Juegos, p. 76

popular, aconseja en su libro *Esthetique de la Photographie* de 1862 "(...) que la actitud esté en armonía con la edad, estatura, los hábitos, las costumbres del individuo".⁶

6. *Aplicación de técnicas de laboratorio como apantallado, aplicación de viñetas y retoques.* Las necesidades sociales de una burguesía en expansión –cuya exigencia primordial era que la halaguen– suscitaron el nacimiento de técnicas capaces de eliminar de la imagen todos los detalles molestos, en busca del ideal de belleza propuesto por la estética del momento. "Hay que obtener la mayor belleza que pueda sugerir el cliente".⁷

A continuación, se presenta una comparativa entre dos de las fotografías impresas en el Reporte Oficial de los Juegos Olímpicos de 1896 [Figuras 1 y 2] y dos *cartes de visite* contemporáneas [Figuras 3 y 4] donde se observa la correspondencia formal y estilística.

Figuras 3 y 4. *Cartes de visite* (circa 1890). Fotografía social ampliamente difundida desde finales del siglo XIX hasta 1910, aproximadamente. Colección particular



5 André Disderí, *L'art de la photographie*, 1862, p. 146.

6 André Disderí citado por Giselle Freund, *La fotografía como documento social*, 1983, p. 64.

7 *Ibidem*, p. 65.

En 1900 se habían afianzado las teorías para la catalogación de tipos sociales. Se popularizaron los retratos arquetípicos que ofrecían imágenes de una neutralidad pseudocientífica que respondía a ciencias tipológicas como la frenología,⁸ la fisonomía y la eugenesia.⁹ La fotografía, como ciencia, atomizaba el orden social en un número indefinido de tipos.¹⁰

Por otra parte, nuevos avances tecnológicos aplicados a la fotografía permitieron utilizarla para explorar y explicar el movimiento, y sentaron, a la vez, las bases de la cinematografía. De este modo, en el Reporte Oficial de la segunda edición de los Juegos Olímpicos se incluyeron como sistema de información fotografías antropométricas y las secuencias de imágenes provistas por la cronofotografía. En las fotografías antropométricas el sujeto es presentado como espécimen, ha dejado de lado la pose, y la imagen se presenta libre de decorado y/o utilería. La toma fotográfica responde totalmente a fines científicos de comparación y catalogación. La cronofotografía –desarrollada en 1890 a partir de las experimentaciones respectivas de Étienne Jules Marey, Eadweard Muybridge y Ottomar Anschutz– consiste, básicamente, en hacer fotografías instantáneas, sucesivas y a intervalos regulares de un objeto en movimiento sobre una placa única. Así, cada fotografía representa una fase de este movimiento, y el conjunto de ellas permite su análisis.

Con respecto a esta técnica, y con posterioridad a la celebración de las Olimpiadas, la publicación *American Magazine* hace referencia en uno de sus artículos a la experiencia singular promovida por el Comité Organizador de las competencias atléticas de la Exposición de París:

(...) algunos aparatos fotográficos, oportunamente emplazados, han tomado una decena de posiciones de un cuerpo que salta; estas imágenes, simplificadas en líneas de contorno y posicionadas gracias a las indicaciones provistas por un asta graduada, son acomodadas en un gráfico que presenta toda la acción en su fluir. Esta representación inusitada lleva a conciliar los términos antagónicos de espacio y tiempo.¹¹

Las siguientes imágenes fotográficas fueron relevadas del Reporte Oficial de los Juegos

Olímpicos de 1900 y ejemplifican claramente el uso de la fotografía en respuesta a las teorías de catalogación antropométricas [Figura 5], el estudio secuencial del movimiento [Figura 6] y una traducción gráfica lineal como producto de la síntesis de una cronofotografía [Figura 7].

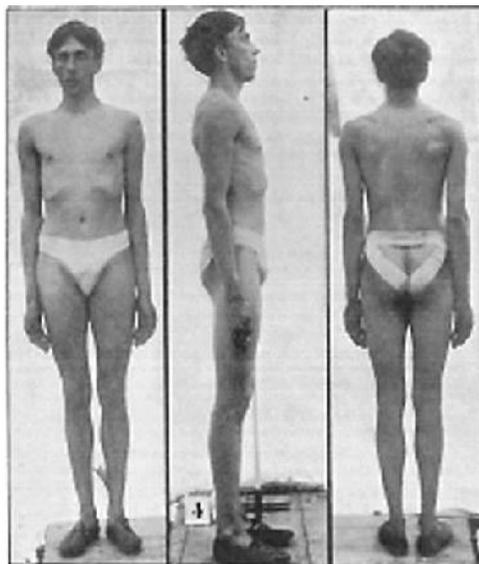


Figura 5. Fotografía relevada del Reporte Oficial de los Juegos Olímpicos de París 1900, Tomo I, Sección XIII, p. 387



Figura 6. Fotografía relevada del Reporte Oficial de los Juegos Olímpicos de París 1900, Tomo I, Sección XIII, p. 394

8 La Frenología sostenía que la inteligencia y el carácter podían ser evaluados por la forma del cráneo humano.
9 La Eugenesia estudiaba la aplicación de las leyes biológicas de la herencia al perfeccionamiento de la especie humana.

10 Susan Sontag, *op. cit.*, 2006, p. 91.

11 Piero Pacini, "Visioni in movimento: Cronofotografía, fotodinámica e futurismo". La traducción nos pertenece.

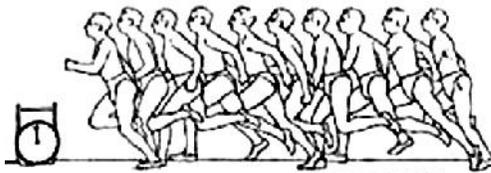


Figura 7. Gráfico relevado del Reporte Oficial de los Juegos Olímpicos de París 1900, Tomo I, Sección XIII, p. 394

Por otra parte, el registro fotográfico de los dos primeros Juegos Olímpicos no se limita a las imágenes incluidas en sus respectivos reportes oficiales. Se debe considerar también el papel desempeñado por los incipientes medios de comunicación de masas: El *Daily Mail* inglés; el *Illustrirte Zeitung* alemán; las revistas francesas *Paris Moderne* y *La vie au grand air*; el suplemento dominical *The New York Times Magazine* y el *Outing Magazine* americanos, entre otros medios cuantitativa y cualitativamente distintos a la prensa existente hasta 1896, que habían comenzado a incluir fotografías como complemento del texto a partir del desarrollo del sistema de impresión Halftone (medios tonos), en particular los semanarios y revistas mensuales



Figura 8. Página de Outing Magazine N° 36, 6 de septiembre de 1900

que contaban con más tiempo para preparar sus ediciones. En este sentido, Mario Valenzuela expresa: “Los hábitos de abstracciones verbales se detienen y se cambian por una riqueza de impactos visuales”.¹²

Con la inclusión de fotografías de los Juegos Olímpicos de 1896 y 1900 [Figura 8], respectivamente, y considerando lo masivo de las tiradas (sólo el *Daily Mail* alcanzó el millón de ejemplares durante el año 1900) el *new journalism* contribuyó a modificar la concepción del deporte, originando nuevos paradigmas visuales, promocionándolos e imprimiéndolos el impulso hacia el desarrollo global del que gozan actualmente.

Lo expuesto en el presente trabajo, realizado en el marco de la investigación Sistemas de Signos en Juegos Olímpicos, permite considerar a la fotografía – particularmente desde su aspecto de método de clasificación, orden cronológico y catalogación– como uno de los antecedentes del desarrollo de los sistemas de información visual implementados en eventos masivos a partir de mediados del siglo XX.

Bibliografía

- CORREDOR MARTÍNEZ, Consuelo: *La modernización y la modernidad como procesos*, Bogotá, Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP)-Universidad Nacional de Colombia, 1992.
- DISDERI, André: *L'art de la photographie*, París, publicación del autor, 1862.
- FURNEL, Victor: *Le qu'on voit dans les rues de Paris*, París, E. Dentu Editeur, 1867.
- FREUND, Giselle: *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- SONTAG, Susan: (1973) *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006.

Fuentes de Internet

- LECHNER, Norbert: “Democracia y Modernidad. Ese desencantamiento llamado postmoderno”, en *Foro*, N° 10, Bogotá, septiembre de 1989, [En línea] <http://cmap.upb.edu.co>, [25 de junio de 2010].
- PACINI, Piero: “Visioni in movimento: Cronofotografía, fotodinámica e futurismo”. Guía de arte contemporáneo en Italia [En línea] <http://www.undo.net>, [25 de junio de 2010].
- VALENZUELA, Mario: “Fotoperiodismo: desde la fotografía a la posfotografía”, en *Comunicación y Medios*, N° 12, Universidad de Chile, 2000, [En línea] www.periodismo.uchile.cl/comunicacion-y-medios, [25 de junio de 2010].

12 Mario Valenzuela, “Fotoperiodismo: desde la fotografía a la posfotografía”, 2000.

El eterno Teatro Colón del imaginario colectivo argentino

Sergio Ardohain

Profesor en Artes Plásticas orientación Escultura, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Arquitecto, Universidad Católica de La Plata. Completó su formación con el dibujante Osvaldo Attila, la pintora Graciela Genovés y como ayudante en el taller del escultor catamarqueño Ricardo Dalla Lasta. Docente de Dibujo artístico, FBA, UNLP. Investigador en el proyecto “Técnicas de restauración y puesta en valor de esculturas, monumentos y ornamentos en materiales no convencionales”. Realizador y restaurador de monumentos; de los relieves que enmarcan el acceso a la Catedral de La Plata, de la fuente de mármol de Lola Mora en la localidad de Tandil y del cielorraso del Paraíso en la sala Principal del Teatro Colón de Buenos Aires, entre otros múltiples trabajos.

Introducción

En 2007 fui convocado por la empresa multinacional española Grupo San José, adjudicataria de las obras en la sala principal, a participar en las obras de restauración y puesta en valor del Teatro Colón. Específicamente, se me encomendaron las tareas de restauración del cielorraso del Paraíso de la sala, uno de los más deteriorados. A cargo de un equipo de restauradores, y bajo la supervisión de los mejores profesionales del país en la materia, fui participe de la obra. Este texto no profundiza en cuestiones técnicas y metodológicas de la práctica del restaurador, sino que aborda sólo una serie de interrogantes que me fueron surgiendo en el transcurso de la tarea. Más allá de su materialidad, este breve ensayo pretende esbozar algunas preguntas sobre el valor intangible que encierra este emblemático edificio o aquel otro que funcionó donde ahora se encuentra el Banco de la Nación.

Patrimonio tangible e intangible

Patrimonio tangible e intangible son dos caras de una misma moneda, de un mismo objeto de estudio. El semiólogo francés Ferdinand de Saussure expresó acerca del signo lingüístico y la relación entre significante y significado: “Estos dos elementos están íntimamente unidos y se reclaman recíprocamente”.¹ Del mismo modo, las manifestaciones materiales de nuestro pueblo, ya sean particulares o colectivas, se muestran solo como índices de una realidad íntima que las supera en significaciones inmateriales, como un substrato paradigmático oculto debajo de cada ladrillo, detrás de cada piedra, debajo de cada puerta de esos edificios que forman parte de nuestra heredad.

Así, en el confuso desarrollo de creación de todo acervo cultural, se puede aseverar que lo intangible es tan inherente a lo tangible como el alma lo es al cuerpo, cualesquiera sea su precisión: ensoñación, imaginario, subjetivo,

¹ Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General*, 1986, p. 62.

espiritual ideal, arroja una cualidad firmemente sujeta a una materialidad, a esas memorias manifiestas de nuestro escenario urbano. Las expresiones sólidas se sostienen solo en la legitimidad del contenido intangible que ocultan en la intimidad de su ser corpóreo. Lo imaginario intangible las supera en significaciones porque carece de los límites de su materialidad.

Hace unos años, ya desde la época de Viollet Le Duc² e inclusive hasta nuestros días, el interés científico general que rodeaba las prácticas de conservación y restauración, quizá de forma inocente, insistía de modo recurrente sobre el aspecto palpable a conservar de los edificios patrimoniales. Las discusiones giraban en torno a los tipos de intervención y las técnicas utilizadas; en qué grado eran intrusivas y de qué manera se garantizaba su máximo grado de reversibilidad, cuál era el modelo que se debía conservar, el tipo, el proyecto original, el proyecto logrado, o quizá el que nunca se terminó de ejecutar. Sin embargo, ninguna de dichas posturas superaba la contingencia sensible de

todo documento del pasado construido. Últimamente, empiezan a *sonar* ecos de una nueva actitud que va más allá de lo superficial, que se adentra en el substrato simbólico e imaginario que se aloja por debajo de sus piedras. Es en este sentido en el que va a estar encaminado este trabajo, tomando como ejemplo para ello uno de los edificios, o quizá, el edificio más emblemático para el pueblo argentino, luego de una nueva intervención para restaurarlo y renovarlo, el *Teatro Colón de Buenos Aires*.

Interrogantes acerca de una construcción emblemática

*Bajamos y no bajamos a los mismos ríos,
nosotros mismos somos y no somos.*

Heráclito de Éfeso³

La historia fluye como un río. El Teatro Colón no es ajeno a ese devenir. El primitivo Teatro Colón abrió sus puertas el 27 de abril de 1857, con el montaje en escena de *La Traviata*, de Verdi. Originariamente, se hallaba frente a la Plaza de Mayo, en el ángulo sudoeste de la manzana circunscrita por las calles Reconquista, Rivadavia, Bartolomé Mitre y 25 de Mayo. Evidentemente, ahora es un dato olvidado, pero la ejecución de este edificio quizá haya sido más importante que la construcción del que conocemos ahora, ya que representó no solo para los porteños, sino para una Nación que aún no llegaba a consolidarse a mediados del siglo XIX, el acceso a la actualidad cultural del momento y la posibilidad de atraer a las principales compañías de ópera del mundo, como los grandes teatros europeos.

Diseñado por el ingeniero Carlos Enrique Pellegrini, padre del que fuera nuestro Presidente, el proyecto preveía una obra colosal para su época. Las instalaciones de última generación y de suma particularidad, estaban en el nivel de



Figura 1. Reproducción del dibujo original del proyecto realizado por el Arquitecto Meano en 1892 tras introducir modificaciones sobre el primer diseño del Arquitecto Tamburini

² Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (París 27 de enero de 1814- Lausana, 17 de septiembre de 1879) fue un arquitecto, arqueólogo y escritor francés. Constituye una de las más importantes figuras de la escuela racionalista francesa, que rechazó la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes, sustituyéndola por la práctica y los viajes por Francia e Italia. Se dedicó principalmente a la restauración de conjuntos monumentales medievales como la Cité de Carcasona o el Castillo de Roquetaillade, y fue criticado por el atrevimiento de sus soluciones. Sus restauraciones buscaron recuperar e incluso mejorar, el estado original del edificio, con un interés centrado más en la estructura y en la propia arquitectura que en los elementos decorativos. Utilizó el estudio arqueológico en el examen crítico inicial de los edificios, como paso previo para conocer su realidad y defendió el uso del hierro y la coherencia de la arquitectura gótica, en contra del eclecticismo. Es importante su aportación teórica, en la que defendió el uso de una metodología racional en el estudio de los estilos del pasado, contrapuesta al historicismo romántico.

³ Según este filósofo griego todo fluye, todo cambia, nada permanece. "No podemos bañarnos dos veces en el mismo río", dice en uno de los fragmentos que han llegado hasta nosotros (Ni el río ni nosotros seríamos los mismos). El devenir es el Principio de Todas las Cosas. Ver Heráclito, *Fragments*, 1982.

las mejores salas europeas. En 1855, el gobierno otorgó el predio para la ejecución del nuevo viejo teatro, que fue realizada velozmente si se tienen en cuenta el tamaño y la abundancia de detalles menores. En aquel momento existían en la ciudad porteña el viejo Teatro Coliseo y el Victoria. Pero la nueva sala los superaba en dimensión y calidad escenográficas. La Sala principal del viejo Teatro Colón fue proyectada para albergar a 2.500 personas. Según se puede leer en la página del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires:

Fue el primer teatro de la ciudad con paraiso en los pisos superiores. Hasta entonces, los teatros ubicaban esos lugares (los más económicos) detrás de las plateas, separados por barandillas. La platea estaba construida en forma de herradura y en plano inclinado –único en la ciudad– con el fin de mejorar la disposición de los espectadores y la visibilidad. Además, incluía 80 palcos para los miembros notables de la sociedad porteña. En la construcción del techo se incorporó un elemento novedoso, que desplazó a la tradicional madera: su armazón, traído de Irlanda, estaba elaborado en hierro, y revestido con placas de zinc. Otro elemento moderno era la iluminación: las lujosas arañas no estaban alumbradas con las tradicionales velas sino con un complejo sistema de gas.

La expectativa era tanta que, en 1856, aún sin terminar, se realizó allí una selecta fiesta de disfraces en el marco de los carnavales porteños. Por fin, el 25 de abril de 1857, el tenor con mayor fama de entonces, el italiano Enrico Tamberlick (1820- 1889) fue convocado para la noche inaugural de la sala. Las crónicas cuentan que la función se inició a las 21 con el Himno Nacional, del cual Tamberlick recitó un fragmento como solista, para la felicidad de la audiencia. Posteriormente el elenco interpretó la ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi. En el viejo Colón actuaron célebres artistas de la ópera del siglo XIX como Giuseppina Medori, Sofia Vera-Lorini, Julián Gayarre, Adelina Patti y Francesco Tamagno, pero también artistas de otros rubros, como el famoso ilusionista alemán Hermann.

En la década del 80 se comenzó a proyectar un nuevo Colón, más grande y con mayor calidad, que se ubicaría en donde está emplazado hoy. El viejo Colón cerró sus puertas en 1887. Pasaron aún dos décadas para la

inauguración de la sala de Cerrito: fue el 25 de mayo de 1908, nuevamente con Verdi, esta vez con la ópera *Aida*.⁴

El presente edificio se encuentra entre las calles Cerrito, Viamonte, Tucumán y Libertad, a pocos metros del obelisco de la ciudad de Buenos Aires. La construcción que todos conocemos empleó cerca de veinte años. Su piedra fundamental quedó instalada el 25 de mayo de 1890, con la finalidad de abrirlo en vísperas del 12 de octubre de 1892 en concomitancia con los cuatrocientos años del descubrimiento de América. El actual edificio fue inaugurado el 25 de mayo de 1908 con la ópera *Aida*, de Verdi. El diseño germinal fue realizado por el arquitecto Francesco Tamburini. A su muerte, acaecida en 1891, fue prolongado y transformado por su cofrade, el arquitecto Víctor Meano, autor del edificio del Congreso Argentino [Figura 1].

Las labores prosperaron hasta 1894, pero se detuvieron prontamente por asuntos económicos. En 1904, asesinan a Meano en su vivienda, y el gobierno encomendó entonces a Jules Dormal que concluya la tarea. Dormal incorporó algunas reformas estructurales y estampó su firma en el estilo francés del ornamento. El edificio posee características especiales, como se puede leer en el sitio oficial del mismo Teatro Colón:

[...] el edificio, en un estilo ecléctico propio de principios del siglo XX, abarca 8.202 metros cuadrados, de los cuales 5.006 corresponden al edificio central y 3.196 a dependencias bajo nivel del pasaje Arturo Toscanini (aledaño al edificio del teatro, paralelo a la calle Viamonte). La superficie total cubierta del edificio antiguo es de 37.884 metros cuadrados. Las ampliaciones realizadas posteriormente, sobre todo las de finales de la década de 1960 (arquitecto Mario Roberto Álvarez), sumaron 12.000 metros cuadrados, llevando la superficie total del Teatro Colón a 58.000 metros cuadrados.

La sala principal, en forma de herradura, cumple con las normas más severas del teatro clásico italiano y francés. La planta está bordeada de palcos hasta el tercer piso. La herradura tiene 29,25 metros de diámetro menor, 32,65 metros de diámetro mayor y 28 metros de altura. Tiene una capacidad total de 2.478 localidades, pero también pueden presenciar los espectáculos alrededor de 500 personas de pie. La cúpula, de 318

⁴ “Se inaugura el viejo Teatro Colón”, en www.buenosaires.gov.ar, sitio del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

metros cuadrados, poseía pinturas de Marcel Jambon, que se deterioraron en los años treinta. En la década de 1970 se decidió pintar nuevamente la cúpula y el trabajo le fue encargado al pintor argentino Raúl Soldi.

El escenario posee una inclinación de tres centímetros por metro y tiene 35,25 metros de ancho por 34,50 de profundidad, y 48 metros de altura. Posee un disco giratorio de 20,30 metros de diámetro que puede accionarse eléctricamente para girar en cualquier sentido y cambiar rápidamente las escenas. En 1988, se realizaron trabajos de modernización de la maquinaria escénica en el sector de las parrillas, con el fin de facilitar el manejo de los decorados y agilizar los cambios de escena. El foso de la orquesta posee una capacidad para 120 músicos. Está tratado con cámara de resonancia y curvas especiales de reflexión del sonido. Estas condiciones, las proporciones arquitectónicas de la sala y la calidad de los materiales contribuyen a que el Teatro Colón tenga una acústica excepcional, reconocida mundialmente como una de las más perfectas. El gran hall de entrada, con su magnífico mármol Rosso Verona, sus notables estucos, los vitrales de la cúpula y la escalinata de mármol blanco de Carrara y barandas de mármol de Portugal conducen al foyer de plateas, al Salón de los Bustos, al Salón Dorado y al Salón Blanco en el primer piso. Desde los laterales de la escalera principal se accede al Pasaje de Carruajes, pequeña calle interior que comunica Toscanini con Tucumán, y por la que antiguamente se ingresaba al foyer principal. Desde 1997, la Boletería se ubicó en instalaciones que dan a este pasaje.⁵

¿Cuál será el verdadero Teatro Colón? El de Plaza de Mayo, el que fue demolido y donde Bustillos construyó el Banco Nación. O tenemos que cristalizar la memoria del Colón en este nuevo edificio, que fue la obra de tres arquitectos sucesivos, donde cada uno quiso imprimir con cierto respeto su sello, pero introduciendo modificaciones sobre el proyecto de su colega próximo anterior; que ya tiene más de cien años, y que no sigue siendo el mismo de 1908, el del día de su inauguración, que ha sufrido una serie de modificaciones y ampliaciones, como puede leerse también en la página del Teatro:

El Teatro Colón realiza las producciones de sus espectáculos en talleres propios que están ubicados en los subsuelos. En 1938 se ampliaron los subsuelos bajo la plaza lateral sobre Arturo Toscanini y se ejecutó un túnel que conectaba los talleres de producción. Ese año fueron habilitados los talleres de Maquinaria, Escenografía, Utilería, Sastrería, Zapatería, Tapicería, Mecánica escénica, Escultura, Fotografía, Maquillaje y Peluquería. En 1963 se crea el taller de decoración de utilería y pintado de trajes. Desde 1968 a 1972, según el proyecto del arquitecto Mario Roberto Álvarez, se encaró una segunda ampliación, avanzando debajo de la plaza y la calle Cerrito. En este lugar se sitúan los sectores de producción teatral, talleres escenográficos, salas de ensayos, oficinas administrativas y un comedor para el personal. Se incorporaron luego la sección técnica de Diseño de Producción y los talleres de Luminotecnia, Efectos especiales electromecánicos, y Audio y Video.

En 2000 el Poder Ejecutivo de la Ciudad, a través de la Subsecretaría de Patrimonio Cultural, convoca a la Dirección General de Infraestructura para elaborar un "Plan Maestro" para la puesta en valor del edificio y actualización tecnológica de la caja escénica.⁶

La historia descubre un sinfín de modificaciones, transformaciones, incluso demoliciones que impiden abarcar al Teatro Colón de forma unívoca. ¿De cuál teatro deberíamos hablar entonces? ¿De aquel que fue, de éste que es, del que quiso ser, o del teatro inagotable, el de sus modificaciones continuas? Y cuál sería el teatro de nuestro imaginario colectivo.

Definir lo intangible en los mismos términos que definimos lo tangible sería caer en un error. Por otro lado, definir lo intangible a partir de lo tangible, también implicaría caer en un error. Al respecto, Lévi-Strauss expresa: "los símbolos son más reales que lo real que simbolizan".⁷

¿Cuál es el valor que posee ese Teatro para todo un pueblo? Quizás el edificio más emblemático de los argentinos. El edificio valorado en su intimidad colectiva. Su imaginario intangible, su carga simbólica da sentido, sustento y razón de ser al Teatro real y tangible. Pero de qué estamos hablando, cuál es el ser de dicho patrimonio que, como hemos visto, sobrevive al traslado del edificio, aquel viejo que funcionó

5 "Historia", en www.teatrocolon.org.ar, sitio del Teatro Colón.

6 *Ibidem*.

7 Claude Lévi-Strauss, "Introducción a la obra de Marcel Mauss", 1979, p. 28.

en Plaza de Mayo. Valor que ha resistido a su demolición y escapa a toda definición científica. Que se ha perpetuado en el nuevo edificio. Que ha sido modificado a lo largo de su historia y que forma parte de un proceso dinámico. Parafraseando a Heráclito diremos, entonces, que entramos y no entramos dos veces al mismo Teatro Colón. Que en el fondo es siempre el mismo. Son todos esos teatros que se hacen uno en el momento en que lo vivimos en plena presencia. O incluso en su ausencia. Es nuestra creación, como afirma Castoriadis,⁸ creación ex-nihilo, obra del imaginario radical; es ese teatro, que desborda toda posibilidad de ser representado y definido simbólicamente, el eterno *Teatro Colón* del imaginario colectivo argentino.

Bibliografía

- DE SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada, 1986.
- FERRARI, Ángel (Concesionario): *El nuevo Teatro Colón, Planos definitivos aprobados por el Superior Gobierno con Decreto de fecha 10 de Setiembre de 1892*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1892.
- GARLAND, Marguerite: *Más allá del Gran Telón*, Buenos Aires, Nova, 1948.
- HERÁCLITO, *Fragmentos*, (traducción de Luis Farre), Buenos Aires, Aguilar, 1982.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en Mauss, Marcel: *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos, 1979.
- MUJICA LAINEZ, Manuel: *Vida y Gloria del Teatro Colón* (Fotos de Aldo Sessa), Buenos Aires, Cosmogonías, 1983.

Fuentes de Internet

- "Se inaugura el viejo Teatro Colón", en el sitio del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, [En línea] http://www.buenosaires.gov.ar/areas/ciudad/historico/calendario/destacado.php?menu_id=23203&ide=18, [20 de julio de 2010].
- "Historia", en el sitio del Teatro Colón, [En línea] <http://teatrocolon.org.ar/index.php?id=historia>, [20 de julio de 2010].

8 Para Cornelius Castoriadis, la imaginación es la creación humana indeterminada, por tanto, mutación. La mutación social involucra interrupciones radicales que no consiguen ser expuestas en expresiones de principios deterministas o exteriorizadas como una cadena de sucesos. El cambio surge a través del imaginario social. Todas las sociedades cimientan sus propios *imaginarios*: instituciones, leyes, tradiciones, creencias y comportamientos.

Un recorrido acústico por la Facultad de Bellas Artes de la UNLP

Primera parte: Salón Auditorio “Roberto Rollié”

Gustavo Basso

Ingeniero en Telecomunicaciones, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Posgrado en Acústica Arquitectónica, UNLP.

Profesor Titular de Acústica Musical, Facultad de Bellas Artes (FBA), UNLP y Profesor Asociado de Acústica, Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigador en temas relacionados con la acústica de salas para música y percepción musical. Integrante de la Orquesta Estable del Teatro Argentino de La Plata en calidad de violinista.

María Andrea Farina

Profesora de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, FBA, UNLP. Arquitecta, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA. Profesora Adjunta de Acústica Musical, FBA, UNLP. Actualmente, investiga y trabaja en temas relacionados con la acústica de salas para música y prosa.

Valeria Cejas

Estudiante de la Licenciatura en Composición y de la Licenciatura en Dirección Orquestal, FBA, UNLP, y de Canto en el Conservatorio Provincial “Gilardo Gilardi”. Cursó estudios de Ingeniería electrónica. Docente de Acústica Musical, FBA, UNLP. Desempeñó tareas docentes en los distintos niveles educativos. Actualmente, investiga y trabaja en temas relacionados con la acústica de salas para música y prosa.

Federico Jaureguiberry

Realizó estudios en la Licenciatura en Composición, FBA, UNLP y en Ingeniería Electrónica. Ayudante de Acústica Musical, FBA, UNLP. Profesor particular de instrumento (saxo) y colaborador en varias agrupaciones musicales y teatrales platenses.

Introducción

El Salón Auditorio “Roberto Rollié” de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP fue parte del proyecto de la Escuela Superior de Bellas Artes concebida para la enseñanza de artes plásticas y musicales y cuya construcción comenzó en 1926 y finalizó en 1937. Su primera función correspondió a la de Salón de actos de la institución. Actualmente se lo utiliza con este propósito, para eventos especiales y también como aula, a raíz de la gran cantidad de alumnos que estudia en la Facultad. La cátedra de Acústica Musical elaboró un diagnóstico del Salón Auditorio con el fin de detectar, y eventualmente corregir, ciertas anomalías de origen acústico que, a juicio de sus usuarios habituales, perjudican su funcionamiento. A partir de una simple prospección se logró determinar que las dificultades acústicas tienen su raíz en tres ejes principales: elevados niveles de ruido, geometría inadecuada y tratamiento acústico envejecido e ineficiente.

Una vez identificadas de manera preliminar las causas de los problemas, se realizó un estudio detallado de campo acústico (físico) del salón, que incluyó el análisis de los niveles de ruido y del campo acústico interior, y se compilieron encuestas de opinión sobre su calidad acústica en las que participaron músicos, público, operadores de audio, docentes y alumnos. El presente trabajo describe los resultados generales de dicho estudio y, en particular, muestra la correlación hallada entre los datos físicos y los perceptuales.

Estado actual del Salón Auditorio

En este apartado se analizan las tres causas de los problemas acústicos del Salón: ruido, geometría y tratamiento acústico interior.

Ruido. El salón se encuentra rodeado por un pasillo muy transitado que comunica entre sí varias aulas donde se dictan clases a una importante cantidad de alumnos que, al circular, constituyen una fuente de ruido significativa.

Los pasillos perimetrales, además, son utilizados como lugar de reunión y sala de ensayo ocasional. El ruido del exterior penetra con facilidad pues las aberturas que separan los pasillos del Salón no presentan un aislamiento acústico adecuado. Las puertas de acceso al Auditorio no cierran herméticamente. Las hendijas entre sus hojas permiten que las ondas acústicas, con frecuencias en el rango audible, ingresen fácilmente, favorecidas por el fenómeno de difracción, incrementando el nivel acústico en su interior. También son apreciables los ruidos de impactos que se producen en la escalera lateral. Aquellos generados en el interior del Salón, como los que provienen del movimiento de las butacas de madera y de las pisadas en el piso del palco, son menos importantes.

Geometría. La pared posterior del Auditorio tiene forma de semicircunferencia y, como tal, produce focalizaciones de energía acústica en ciertas zonas –los puntos focales– y déficit de energía, en otras. Encontramos dos puntos focales prominentes: uno, ubicado en la platea y otro, en el escenario. Esta distribución no homogénea de la energía determina la existencia de sectores de la sala más eficientes que otros para el intercambio acústico. En una clase, cuando un docente habla, controla su emisión de acuerdo a la respuesta acústica que percibe en el punto de la sala en el que se encuentra, generalmente en el escenario. Cada alumno oye en función de su ubicación, que en muchos casos presenta condiciones acústicas diferentes a las que experimenta el docente. El resultado se traduce en una escasa comprensión por pérdida

de inteligibilidad. La situación es similar y simétrica si es el alumno el que habla, por ejemplo, al formular una pregunta.

Otra característica geométrica significativa es la forma y ubicación de la bandeja superior, que obstruye el paso de la energía proveniente del cielorraso hacia las butacas del fondo de la platea [Figura 1], reduciendo la presencia de reflexiones acústicas en dicha zona.

Tratamiento acústico interior. En gran parte de las superficies interiores el tratamiento acústico parece haber sido concebido a partir de un criterio de intervención característico de la década de 1950, en el que los defectos se suprimían por absorción de la energía acústica asociada. Se pudo comprobar que el tratamiento existente perdió eficiencia al deteriorarse por el paso del tiempo y por la falta de mantenimiento adecuado.

Metodología

El programa de actividades desarrollado incluyó la recopilación de planos y documentos existentes y el relevamiento y la confección de los planos conforme a obra.

Para la medición de niveles de ruido evaluamos los niveles máximo y equivalente utilizando instrumental especializado. Para las mediciones de campo acústico se usó una fuente impulsiva externa que se ubicó en el escenario y se realizaron seis registros de audio en diferentes puntos de la sala. El análisis del campo acústico incluyó varios parámetros temporales y energéticos definidos por la Norma ISO 3382 a los que se agregaron el tiempo de reverberación a espectro completo y el patrón de reflexiones tempranas.¹

Por su parte, las encuestas de opinión se elaboraron a partir de cuestionarios desarrollados *ad hoc*, planteados en función de los distintos usos que se le dan al Auditorio, y que incluyeron preguntas sobre la percepción individual de la inteligibilidad, la reverberación, los niveles de ruido, la sonoridad aparente y las características tímbricas del sonido. Las respuestas fueron analizadas posteriormente con métodos estadísticos.

Una vez obtenido el corpus de datos físicos y perceptuales se buscaron correlaciones significativas entre ambos grupos.

Mediciones de niveles de ruido

Durante esta etapa del trabajo realizamos cuatro mediciones de niveles de ruido que, al

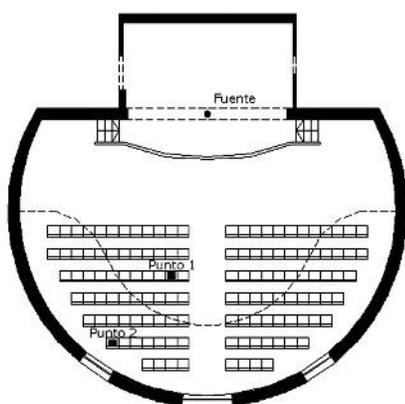


Figura 1. Planta de platea y puntos de medición

¹ Ver Leo Beranek, *Acoustical Measurements*, 1988, y John S. Bradley, "Using ISO 3382 measures, and their extensions, to evaluate acoustical conditions in concert halls", 2005, pp. 170-178.

promediarse, dieron como resultado un nivel máximo $L_{\max} = 81,25$ dB y un nivel equivalente $L_{\text{eq}} = 67,7$ dB, valores que se ajustan a las curvas de criterio de ruido NC 55/60. Si se considera que la literatura especializada recomienda no superar la curva NC 25 en un recinto con funciones similares a las del Salón Auditorio, queda claramente de manifiesto que, en cuanto al ruido de fondo, el lugar no cumple ni aproximadamente con las condiciones de calidad acústica requeridas.²

Medición del campo acústico

Luego de un análisis preliminar del conjunto de parámetros acústicos definidos por la norma ISO 3382 se escogieron el tiempo de reverberación (T_{30}), el tiempo de decaimiento temprano (EDT) y la claridad para palabra y música (C_{50} y C_{80}).

El parámetro T_{30} ideal para un Auditorio como el estudiado es de aproximadamente 1,3 s para todo el espectro de frecuencias y en todos los puntos de medición. Las mediciones arrojaron datos muy diferentes: por ejemplo, para la banda de 63 Hz, la toma realizada en la esquina de la platea dio un T_{30} de 3,39 s y bajo la bandeja, de 2,62 s.

Los EDT analizados tampoco son parejos, sino que varían a lo largo del espectro de frecuencias y entre puntos de medición [Gráfico 1]. El EDT ideal tendría que ser constante a lo largo del rango audible de frecuencias, con una fluctuación máxima de $\pm 0,1$ s y ligeramente más bajo que el T_{30} .³

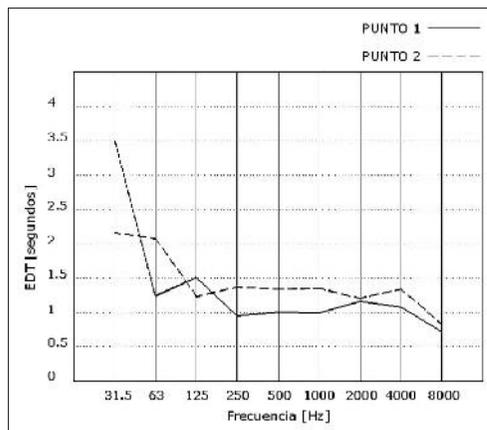


Gráfico 1. EDT [s]. Se grafican los dos puntos indicados en la Figura 1

Los valores recomendados de C_{50} están entre 3 y 5 dB ($\pm 0,5$ dB). Sin embargo, los datos obtenidos muestran un comportamiento irregular a lo largo del espectro de frecuencias, con valores por debajo de los necesarios, y señalan un déficit en la cantidad de energía en la sala. El parámetro C_{80} –claridad para música– da a conocer un comportamiento similar. El rango ideal en este caso debería estar comprendido entre los 4 y 6 dB ($\pm 0,5$ dB).⁴ El Gráfico 2 C_{50} muestra curvas con varias pendientes y, en general, por debajo del umbral inferior requerido.

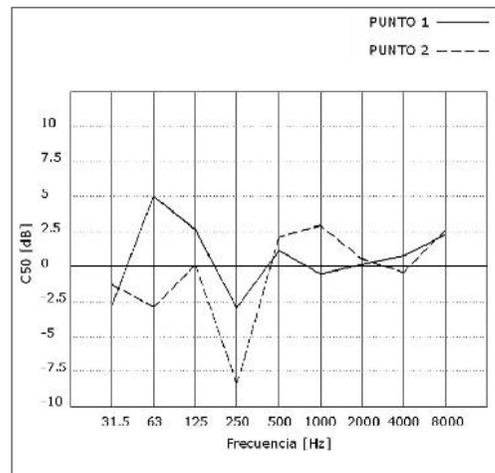


Gráfico 2. C_{50} [dB]. Se grafican los dos puntos indicados en la Figura 1

Los datos completos de las mediciones se encuentran en el informe “Estudio Acústico del Auditorio de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP”.⁵

Encuestas de opinión. Estudio perceptual

Análisis de las encuestas a los docentes

El análisis de los datos obtenidos a partir de las encuestas de opinión arrojó gran cantidad de información que corrobora y amplía el análisis físico realizado. El 63,6% de los docentes encuestados manifestó haber detectado algún defecto acústico importante en la sala.

Con relación a los niveles de ruido, más del 90% dijo haber sido afectado por el ingreso de

² Higini Arau, *ABC de la acústica arquitectónica*, 1999.

³ Leo Beranek, *Music, Acoustics and Architecture*, 1962.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Gustavo J. Basso y otros, “Estudio acústico del Auditorio de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP”, 2008.

ruido al abrirse la puerta de acceso al Auditorio; el 45,5%, por el ruido del interior del edificio y solo el 18%, por el ruido proveniente del exterior del edificio.

Con respecto a la audición de los alumnos, el 50% de los docentes considera que su voz se proyecta bien y que sus alumnos la entienden claramente. Sin embargo, estos valores varían si se analiza la posición desde la que emiten su palabra: el 54,5% de los encuestados se ubicó abajo del escenario y un 36,4 %, sobre el escenario. La mayoría (75%) de los que lo hacían sobre el escenario considera que su emisión no es eficiente, mientras que el 66,7% de los que se ubican abajo del escenario expresa que sí lo es.

La mayoría (72,7%) de los docentes encuestados manifestó dificultad para comprender las palabras de los alumnos y notó, además, que los alumnos tienen dificultades para comunicarse entre sí. Como dato adicional, hubo acuerdo en señalar que la inteligibilidad del discurso docente empeora a medida que aumenta la cantidad de alumnos en el Salón.

Análisis de las encuestas a los alumnos

Con relación a los niveles de ruido, los alumnos se vieron afectados en mayor proporción por los ruidos que ingresan desde el pasillo al abrirse la puerta de acceso y por los provenientes del interior del edificio, mientras que los ruidos del exterior no perturban significativamente el desarrollo de las clases. Más del 40% de los encuestados declaró no oír claramente el discurso docente, situación que empeora en la platea ubicada debajo del palco, donde solo el 55% oye con claridad.

En contradicción con lo manifestado por los docentes, la mayoría de los alumnos encuestados (77,8 %) dijo entenderlos con claridad cuando éstos se ubican arriba del escenario. En cambio, cuando hablan al pie del escenario y delante de la platea, menos del 40 % de los alumnos respondió oírlos claramente.

En coincidencia con los resultados de las encuestas a los docentes, se determinó que a medida que aumenta la cantidad de alumnos en la sala empeora la claridad de la audición y, si bien la sala se vuelve más seca, crece el murmullo.

Entre los alumnos, la dificultad en la comprensión de la palabra de un compañero en la platea se presenta en el 74,5 % de los encuestados y se acentúa debajo del palco y al incrementarse la cantidad de estudiantes en el Auditorio.

Es de destacar que cuando el docente utiliza refuerzo electroacústico, el 100 % de los alumnos dice oírlo con claridad. Sin embargo, muy pocos docentes usan este recurso. Finalmente, indagamos acerca del funcionamiento de la sala durante las clases con ejecución de música. Los alumnos ejecutantes suelen ubicarse en tres posiciones diferentes: sobre el escenario, delante o detrás de la boca de escena, o abajo del escenario. La ubicación más favorable es sobre el escenario, delante de la boca de escena. En ese caso, casi el 70% manifestó oír claramente su propio instrumento y más de la mitad consideró que la calidad tímbrica del sonido era adecuada. La situación se revierte con los músicos ubicados sobre el escenario detrás de la boca de escena, situación en la que solo el 20% de los encuestados consideró que el sonido era adecuado. En cuanto a la reverberación, se manifiesta una polarización entre los encuestados, ya que el 41% consideró que la sala tiene una reverberación correcta, mientras que un 36% la percibió como muy seca, es decir con baja reverberación.

Las encuestas mostraron que el tratamiento acústico de la zona debajo del palco es más eficiente para la audición de música que para la percepción del discurso hablado.⁶

Conclusiones

El análisis de los datos físicos y perceptuales nos permitió inferir que la sala dista de ser acústicamente homogénea. La planta semicircular del Auditorio provoca que ciertas zonas reciban más energía que otras; los defectos son más notorios cuando las fuentes acústicas no entregan grandes cantidades de energía, como es el caso del dictado de clases.

Una clara evidencia de los problemas de carácter acústico del Salón son las discrepancias entre las opiniones de los alumnos y las de los docentes en cuanto a la audición de la palabra del docente: este último se suele ubicar en una zona con focalizaciones acústicas y recibe una respuesta de la sala completamente diferente a la de los alumnos. Las encuestas muestran que la comunicación docente/alumno dista de ser óptima, situación que empeora a medida que aumenta la cantidad de alumnos en la sala.

La presencia de ruido de inmisión es importante y las mayores molestias provienen del generado en el interior del propio edificio, que ingresa fácilmente a través de la puerta de acceso. No hay un *foyer* que atenúe el ruido a la entrada ni un tratamiento acústico en el pasillo

⁶ Los datos completos de las encuestas pueden verse en Gustavo Basso y otros, *op. cit.*, 2008.

que condicione psicológicamente a los ingresantes. El tratamiento acústico existente no es adecuado y se debería plantear la necesidad de reemplazarlo.

Las mediciones físicas corroboran lo expresado por alumnos y docentes en las encuestas de opinión. Los datos físicos y perceptuales recopilados mostraron altos valores de correlación. En el caso de las clases, donde la información circula en ambos sentidos, la influencia de los efectos acústicos se acentúa considerablemente.

Bibliografía

- ARAU, Higinio: *ABC de la acústica arquitectónica*, Barcelona, Centro de Educación a Distancia, 1999.
- BASSO, Gustavo y otros: "Estudio acústico del Auditorio de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP", Buenos Aires, Asociación de Acústicos Argentinos, Federación Iberoamericana de Acústica, 2008.
- BERANEK, Leo: *Acoustical Measurements*, Nueva York, Acoustical Society of America, 1988.
- BERANEK, Leo: *Music, Acoustics and Architecture*, Nueva York, Wiley, 1962.
- BRADLEY, John: "Using ISO 3382 measures, and their extensions, to evaluate acoustical conditions in concert halls", en *Acoustical Science and Technology*, Vol. 26, N° 2, 2005.
- NORMA ISO 3382 - 1997.

El libro de artista

Aspectos narrativos. El aporte del análisis estructural

Horacio Beccaría

Profesor Nacional de Grabado. Profesor titular de Grabado y Arte Impreso, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP); de Grabado y Arte Impreso, Oficio y Técnicas de las Artes Visuales (OTAV) y Proyectual, Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA). Investigador en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Actualmente, dirige el Proyecto de investigación “El libro de artista en la Argentina entre 1980 y 2000. Un rastreo y catalogación, histórico, técnico y estético”.

Diego Garay

Profesor y Licenciado en Artes plásticas, FBA, UNLP. Profesor Adjunto de Grabado y Arte Impreso, FBA, UNLP, y de Grabado y Arte Impreso OTAV y Proyectual, IUNA. Investigador en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Actualmente, es codirector del Proyecto de investigación “El libro de artista en la Argentina entre 1980 y 2000. Un rastreo y catalogación, histórico, técnico y estético”.

Lorena Gago

Profesora y Licenciada en Artes Plásticas, FBA, UNLP. Ayudante Diplomada Ordinaria de Grabado y Arte Impreso, FBA, UNLP. Como becaria de la UNLP realizó la investigación “Educación artística: paradigmas y saberes en el aula”. Actualmente, lleva a cabo el estudio “Educación plástica: sujetos pedagógicos, prácticas educativas e institución escolar”. Integrante del Proyecto de investigación “El libro de artista en la Argentina entre 1980 y 2000. Un rastreo y catalogación, histórico, técnico y estético”.

Guillermina Valent

Profesora y Licenciada en Artes Plásticas, FBA, UNLP. Ayudante Diplomada Ordinaria de Grabado y Arte Impreso, FBA, UNLP. Distinguida con el premio Joaquín V. González Municipalidad de La Plata, UNLP. Integrante del Proyecto de investigación “El libro de artista en la Argentina entre 1980 y 2000. Un rastreo y catalogación, histórico, técnico y estético”.

Alicia Valente

Profesora en Artes Plásticas orientación Escultura, FBA, UNLP. Estudiante avanzada en la Orientación Grabado y Arte Impreso, FBA, UNLP. Ayudante Diplomada de Grabado y Arte Impreso, FBA, UNLP. Integrante del Proyecto de investigación “El libro de artista en la Argentina entre 1980 y 2000. Un rastreo y catalogación, histórico, técnico y estético”.

El libro de artista moderno, que aparece en la segunda mitad del siglo XX, es un objeto plástico reconocido como obra de arte que remite al objeto libro y a su dispositivo, fundamentalmente a través de su formato. Puede estar elaborado en su totalidad por el autor o tratarse de un libro ya existente e intervenido plásticamente. A partir de las características formales del libro, el artista lleva a cabo diferentes apropiaciones sin que su producción deje de identificarse como libro.

En esta adopción o apropiación de un objeto de uso cotidiano como el libro y su puesta en escena como objeto de arte encontramos los rasgos del arte objetual, dado que se eluden el objeto de arte tradicional y el rol pasivo del espectador. Por el contrario, desde una mirada estética se introduce un objeto omnipresente en la vida cotidiana y se apela a la interacción del receptor con ese objeto. Por otra parte, también hay características del arte conceptual¹ en el libro de artista si consideramos la importancia dada a la idea, al significado que sirve como eje a la propuesta plástica como proyecto que alude, además, a la interpretación del lector para poder completar su mensaje. La obra se desenvuelve como mediación de sentidos, más que como finalidad en sí misma. La actividad del receptor es así central y constitutiva de la propuesta artística que se extiende en el intercambio que permiten las diferentes prácticas de lectura que acciona cada espectador. No se trata sólo de un contacto meramente visual, sino también táctil y de intervención directa en el desarrollo o devenir de la obra durante el tiempo de lectura.

Podemos vincular esta obra con la convocatoria a una “apertura programática” propia del arte contemporáneo, según los planteos de Umberto Eco en *Obra abierta*.² Así, si ponemos en tensión las cualidades del libro de artista con las de las producciones bidimensionales tradicionales, cuya máxima expresión es el cuadro de caballete, observamos que en el libro de artista se abre el juego hacia lo plurívoco en lugar de la apelación a lo unívoco, propia de las propuestas plásticas más ortodoxas [Figura 1]. Esta pluralidad de voces o, más precisamente, de imágenes, está directamente vinculada a la constitución del libro en base a hojas que posibilitan distin-

tas articulaciones en secuencias que se completarán en la captación de la totalidad de la obra como efecto de la concatenación que se haga entre lo que es percibido en cada página.



Figura 1. Helen Malone:
Roman Alphabet, 1993

De este modo, el libro de artista, a diferencia de una obra tradicional, está sujeto en la raíz de su configuración a lo ambiguo, en el sentido que puede desplegarse a la mirada del espectador de varias formas, según las diferentes trayectorias de lectura que permita y que el receptor descubra. Por este motivo puede decirse que no se trata de producciones del todo acabadas, sino que se completan al entrar en contacto ellas determinado espectador. Por eso es posible afirmar también que el libro de artista ofrece una manipulación directa del receptor sobre la materialidad de la obra.

En ese intercambio nacen las posibilidades narrativas del libro de artista, en la confluencia entre las operaciones de recepción y reconocimiento. Podemos considerar que autor y lector se constituyen por medio de la narratividad que habilita diversos efectos de sentido. Con relación a la variedad de efectos posibles de un discurso y a la importancia de incluir en el análisis de un mensaje tanto la gramática de producción, como la de reconocimiento, Eliseo Verón sostiene:

(...) el semiólogo se encuentra en una posición difícil: por un lado, dice que un mensaje nunca produce un solo efecto, que siempre son posibles numerosos efectos, y, por el otro, asegura que un mensaje nunca produ-

¹ Adolfo Vásquez Rocca afirma: “El arte ‘conceptual’ enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. De lo que se trata, por encima de un antiobjetualismo a ultranza e indiscriminado, es, como he señalado, de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor”. Ver Adolfo Vásquez Rocca, “Arte conceptual y arte objetual”, en *Revista Escaner*, 2007.

² Umberto Eco, *Obra abierta*, 1993.

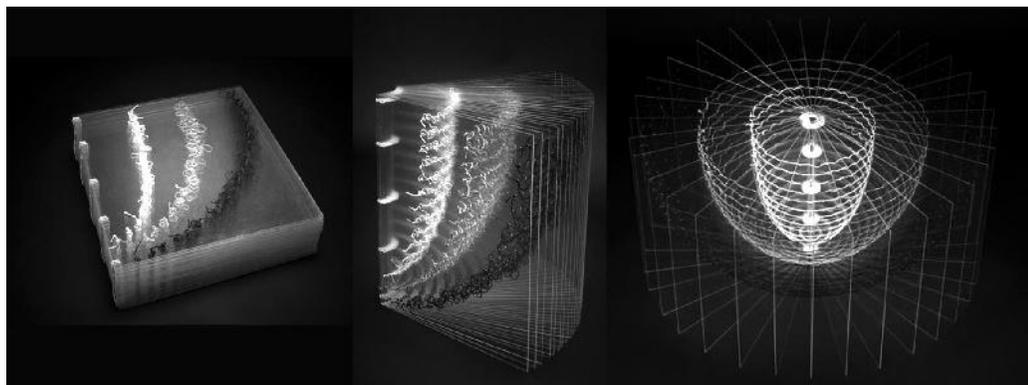


Figura 2. Adele Outteridge: *Vessels*, 2004

ce cualquier efecto. Creo que, ciertamente, si uno afirma ambas cosas a la vez, se halla en una situación muy incómoda en lo que a causalidad se refiere. Considero que hay que tratar de preservar esta ambigüedad y permanecer en una posición que consiste en decir que ningún efecto de sentido es automático, que ningún efecto de sentido corresponde al orden de una relación causa/efecto, pero que al mismo tiempo hay efecto de sentido y que ese efecto tiene alguna relación con las propiedades del mensaje.³

Así el autor se define por medio de la codificación del discurso. Con respecto al lector, la posibilidad de manipulación del libro de artista le permite construir variados itinerarios según cómo indague con relación al dispositivo que se le ofrece y según el grado de apertura o intervención que la obra admita desde su materialidad y contenido.

En el proceso de construcción del libro de artista ocurren operaciones de transformación del objeto libro que proponen modificaciones acerca del uso habitual y el modo de lectura cotidiano. En este sentido, la labor poética del artista consiste en trabajar con la materialidad del libro, resignificándola. Se puede decir que la narración se da a través del juego poético visual material. De este modo, experimenta con sus elementos constitutivos: cubierta, tapas, retiros

de tapa, páginas de cortesía, hojas, texto, índice, colofón, como significantes de una imagen múltiple.⁴ Tal multiplicidad da especial relevancia a la secuencia como forma de componer la obra en una sucesión que puede dar mayor o menor participación a la inventiva del receptor.

Con respecto a la secuencia, es importante vincularla con la producción del discurso, teniendo en cuenta que, a diferencia de lo que sucede con el argumento o la historia en el discurso, como expresa Tzvetan Todorov: “No son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer”.⁵ En un libro de artista las distintas partes que conforman el relato como discurso se suceden configurando una o varias secuencias de carácter menor o mayormente aleatorio según el grado de apertura con el que se ofrezca la obra.

Resulta operativo asociar las distintas instancias de la secuencia con el concepto de *función* desarrollado por Roland Barthes.⁶ De este modo se entiende a las funciones como unidades de contenido que, por ser complementarias y consecuentes, van permitiendo la construcción del relato. Así, la secuencia emerge del enlace entre esas unidades *funcionales* o *distribucionales*, que Barthes identifica con el sintagma y con la metonimia. Pero para que el relato se constituya son necesarias también unidades *integradoras* o *indicios* o lo que Eco llama *vectores*,⁷ refiriendo a los modos de producción signíca en artes

3 Eliseo Verón, *Fragmentos de un tejido*, 2004, p. 182.

4 Al hacer una tipología temporal de las imágenes, Jacques Aumont compara la imagen única con la múltiple, y observa que “unicidad y multiplicidad se definen espacialmente (la imagen múltiple ocupa varias regiones del espacio, o la misma región del espacio en sucesión), pero no sin incidir en la relación temporal del espectador con la imagen”. Jacques Aumont, *La imagen*, 1992, p. 170.

5 Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, 1986, p. 161.

6 Roland Barthes, “Análisis estructural de los relatos”, 1986, p. 14.

7 Eco las define como: “configuraciones no necesariamente icónicas en las que las marcas perceptibles de espacialidad y temporalidad reproducen relaciones que se han de identificar en el contenido transmitido”. Umberto Eco, “Perspectivas de una semiótica de las artes visuales”, en *Criterios*, 1990, pp. 221-223.

visuales [Figura 2]. Los *indicios* remiten a conceptos que aportan sentido a la obra; actúan de manera paradigmática y metafórica.

Teniendo en cuenta los conceptos enunciados, debemos considerar que las secuencias de imágenes de un libro de artista se sostienen en el encuentro de los dos niveles señalados: el de las funciones, de carácter sucesivo, y el del sentido, de carácter integrador. Acerca de los diferentes niveles de descripción con los que se puede analizar un relato, Barthes señala:

(...) el relato es una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es sólo seguir el desenrañarse de la historia, es también reconocer “estadios”, proyectar encadenamientos horizontales del “hilo” narrativo sobre un eje implícitamente vertical.⁸

A partir de estas apreciaciones podemos considerar que los encadenamientos horizontales o *funciones* establecen secuencias que se integran en el nivel vertical e implícito del sentido que debe ser descifrado. Es ilustrativa la comparación que hace Barthes del modo en que se activa el sentido a través de los indicios con lo que llama una *relación paramétrica*.⁹ Según esta comparación, los indicios tendrían efecto en el nivel narrativo de igual manera que un elemento que se mantiene a lo largo de la duración de una pieza musical (da como ejemplos el tempo en un allegro de Bach y el carácter monódico, en un solo). De este modo, las unidades integradoras de las que emerge el sentido generan el hilo conductor, el carácter o la atmósfera en la que se inscribe la obra.

Por último, con relación al diálogo entre secuencia y narración destacamos su cercanía con el concepto de *montaje* utilizado en el campo cinematográfico. En este concepto confluyen, según Sergio Eisenstein –que también hace una comparación musical–, los desarrollos *horizontal* y *vertical* de la narración:

Todos conocemos una partitura de orquesta. Hay varios pentagramas, y cada uno contiene la parte de un instrumento o grupo de instrumentos. Cada parte se desarrolla horizontalmente. Pero la estructura vertical desempeña un papel no menos importante, al relacionar entre sí todos los elementos de la orquesta dentro de cada unidad determi-

nada de tiempo. A través de la progresión de la línea *vertical* que ocupa todo el conjunto, y entrelazado horizontalmente, avanza el intrincado y armónico movimiento de la orquesta entera.¹⁰

Eisenstein señala así la contribución del montaje para entrelazar distintas *líneas* de sentido en un *movimiento unificado*. De manera semejante, la secuencia de imágenes en un libro de artista hilvana fragmentos, a los que asociamos con el orden de la metonimia, al tiempo que construye un orden superior, el narrativo, al que identificamos con el orden de la metáfora.

Estas ideas de narración se las complementa con la noción de lectura/narración de hipertexto. Al respecto, Paolo Vidali considera que “(...) la competencia que permite navegarlos [los hipertextos] no nace del nivel de la frase, sino del de las relaciones”;¹¹ es decir, saber leer entre los distintos nodos del texto, saber reconocer los significantes de transporte, íconos, estilos tipográficos, plegado y unión de páginas, etc., que en los libros de artista aparecen de modo manifiesto y que, como determinantes, muchas veces llevan el plano del juego expresivo plástico hacia el primer nivel de significado de la obra.

La narración, para ser reconocida como tal, debe tener cierta coherencia, cierta unidad. Esto supone una identidad formal entre las partes que la componen y estrategias de integración entre esas partes que propongan modos de conexión que articulen los distintos componentes del libro. Prioritariamente, la textura del papel. Las telas, los metales, los plásticos u otros materiales que conformen las hojas y las cubiertas, los troquelados, los pliegues, las costuras, la tipografía y el color hilvanan la integración de una página a otra, no sólo plástica de la obra.

Es así como el libro de artista cobra significación en el encuentro que toda narración supone entre un autor y un lector por medio de ese contacto que apela a distintas competencias y sentidos. En este caso, un autor que toma al objeto libro como medio de indagación plástica y un lector que se encuentra con la obra en actitud de descubrimiento, decodificando desde sus saberes un mensaje poético.

Lo propio del mensaje poético sería, en coincidencia con Eco, su función connotativa, caracterizada por estimular asociaciones en el receptor que trascienden la simple indicación de

⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 11.

⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁰ Sergio Eisenstein, *El sentido del cine*, 1944, pp. 71-73.

¹¹ Paolo Vidali, “Experiencia y Comunicación en los nuevos *media*”, 1995, p. 274.

un referente –como ocurre en la función denotativa–, y despierten significados ligados a la subjetividad del espectador. Por esto, se puede definir el mensaje estético “como un sistema de connotaciones dirigido y controlado por la misma estructura del mensaje”.¹² Este concepto tiene alcance para toda obra, sólo que en el caso del libro de artista se da, como dijimos, esa particular manera de convocar al espectador a operar dentro mismo de la obra. En relación con esto es interesante el aporte que hace Roberto Follari para pensar cómo lo social impregna los modos de conocimiento, dentro de los cuales ubicamos al arte. Teniendo en cuenta este planteo, nos preguntamos acerca de las condiciones socio-históricas de las que emerge una producción artística como el libro de artista. Con respecto a esas condiciones, Follari afirma:

[en la contemporaneidad] el objeto se entiende como nudo, como red, como rizoma: desaparece la linealidad causal, o su inevitable contrapartida, la suposición de un actor autotransparente que al conocer los fines de sus propios actos, encontraría en ellos sus causas.¹³

Esto implicaría que en nuestra época existe una concepción del sujeto y sus modos de conocer ligada a la contingencia, a la incertidumbre y a la conciencia de la arbitrariedad de toda normatividad. Se trata de un sujeto que no reproduce saberes, sino que los produce.¹⁴

Desde esta argumentación podemos enmarcar los actos de producción y reconocimiento que confluyen en el libro de artista y considerar que están atravesados por modelos de lo social que problematizan al sujeto y al objeto (artístico) inscriptos en el paradigma tradicional.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques: *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- BARTHES, Roland: “Análisis estructural de los relatos”, en BARTHES, Roland *et al.*: (1982) *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1986.
- ECO, Umberto: *Obra abierta*, Buenos Aires, Ariel, 1993.
- EISENSTEIN, Sergio: *El sentido del cine*, Buenos Aires, Lautaro, 1944.
- FOLLARI, Roberto: “Procesos de objetivación y

constitución social de la mirada”, en *Epistemología y sociedad*, Rosario, Homo Sapiens, 2000.

- TODOROV, Tzvetan: “Las categorías del relato literario”, en BARTHES, Roland y otros; (1982) *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1986.

- VERÓN, Eliseo: *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa, 2004.

- VIDALI, Paolo: “Experiencia y Comunicación en los nuevos *media*”, en AA.VV.: *Las Nuevas Tecnologías de la Comunicación*, Barcelona, Paidós, 1995.

Fuentes de Internet

- ECO, Umberto: “Perspectivas de una semiótica de las artes visuales”, en *Criterios*, Nº 25-28, La Habana, enero-diciembre 1990, [En línea] <http://www.criterios.es/pdf/ecoperspectivassemiomaticas.pdf>, [28 de junio de 2010].

- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo: “Arte conceptual y arte objetual”, [En línea], <http://revista.escaner.cl/node/42>, [28 de junio de 2010].

12 Umberto Eco, *op. cit.*, 1993, p. 112.

13 Roberto Follari, “Procesos de objetivación y constitución social de la mirada”, 2000, p. 84.

14 “(...) sujeto dividido, que no se sabe a sí, que está hablado desde el Otro, que está atravesado por lo inconciente. Sujeto sujetado al lenguaje, a las relaciones de parentesco, a las condiciones sociales de inscripción y de práctica”. Roberto Follari, *op. cit.*, p. 85.

Lo documental y el cuerpo en la fotografía contemporánea (1965–1985)

El caso de Adriana Lestido

Valeria Bernatene

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Docente de la cátedra Epistemología de las Ciencias Sociales, FBA, UNLP. Integrante del proyecto de investigación “Prácticas sociales juveniles: discursos de inclusión/exclusión en la web”, dirigido por Leticia Muñoz Cobeñas, FBA, UNLP. Cursó talleres de fotografía en la Escuela Superior de Formación Profesional en Fotografía, La Plata, y de fotografía documental con Beatriz Cabot y Xavier Kritskautsky.

A lo largo de mi trayectoria como estudiante de la Licenciatura y del Profesorado en Historia de las Artes Visuales, me vinculé tempranamente con la fotografía, los debates sociológicos sobre su pertenencia al campo artístico¹ y las posibilidades de un análisis e interpretación de lo fotográfico como objeto de estudio. La escasez de bibliografía existente sobre la fotografía documental, tanto nacional como mundial, fue una de las causas fundamentales que me llevó a realizar esta tesis de final de Licenciatura. Desde este recorrido, entiendo a la fotografía como una producción simbólico-artística, por lo tanto corresponde analizarla dentro del campo artístico tal como se hace con otras producciones artísticas.

Es mi intención con este trabajo aportar al interior de lo disciplinar de la historia del arte con la incorporación de la fotografía y, en especial, con la profundización en el análisis y la interpretación del cuerpo dentro de este registro visual, por cuanto observo que para la historia del arte tradicional o hegemónica el cuerpo vivido y representado ofrece poco interés y escaso estudio. Uno de mis objetivos en el proyecto de investigación fue analizar algunas obras de la fotografía documental argentina a través de los propios actores/productores del proceso, en este caso la fotógrafa contemporánea Adriana Lestido.² En este sentido, espero contribuir al mayor conocimiento y difusión de la fotografía documental contemporánea argentina.³

¹ Pierre Bourdieu, *La distinción*, 1988.

² Adriana Lestido nació en Mataderos, Buenos Aires, en 1955. Comenzó sus estudios de fotografía en 1979. Entre 1982 y 1995 se desempeñó como reportera gráfica en los diarios *La voz* y *Página 12* y en la agencia de noticias DyN. Realizó trabajos fotográficos: *Madres Adolescentes* (1988-90), *Hospital Infante-Juvenil* (1986-88) y, además, los dos ensayos que se analizan en este texto. Desde 1995 complementó su producción artística con la docencia, coordinando talleres y clínicas fotográficas en Argentina y México. Vive y trabaja en Buenos Aires.

³ Con el término *contemporáneo* se alude al concepto según lo define Arthur Danto: “(...) no designa un período sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos”. Arthur Danto, *Después del fin del arte*, 1997, p. 32.

La temática con la que trabaja Adriana Lestido me permitió hacer un análisis sobre la base de la noción de cuerpo. Para este propósito, rastree bibliografía que hace directa alusión a este enfoque, como el trabajo de John Pultz;⁴ John Berger;⁵ de historiadores como Jacques Le Goff y Nicolas Truong;⁶ Carlos Masotta, en nuestro país, desde la antropología visual,⁷ y Oscar Traversa desde la semiótica,⁸ entre otros.

A partir de la elección del objeto de estudio y del marco metodológico que propuse, formulé la siguiente hipótesis de trabajo: la imagen fotográfica documental nos permite realizar un análisis de la noción del cuerpo y su significación, determinado por contextos sociales, históricos y culturales.

Mi estudio de la fotografía documental contemporánea coincide con lo que plantea Boris Kossoy en su libro *Fotografía e historia*.⁹ Es por eso que analicé el pasado, por cuanto esto permite ampliar las posibilidades de actuación de la fotografía contemporánea, para lo cual se hizo necesario considerar: 1.El desarrollo de la historia: los acontecimientos sociales, culturales y económicos del pasado; 2.Los actores del proceso: los fotógrafos, y 3.El producto: las obras fotográficas.

La metodología de trabajo que llevé a cabo la resumo en dos etapas de investigación. La primera consistió en un trabajo de campo en archivos, museos, bibliotecas y librerías en los que se rastreeó material bibliográfico. También se realizaron consultas por Internet a páginas Web de organismos, entidades y fotógrafos argentinos. La segunda etapa se enfocó hacia una metodología con perspectiva antropológica, teniendo en cuenta la descripción y el análisis de la racionalidad de los mismos actores/productores que intervienen en el proceso creativo que se va a

analizar. El desarrollo partió de un relevo de entrevistas que la fotógrafa Lestido otorgó a los distintos medios gráficos en los períodos de creación y exhibición de sus trabajos. Me pareció de suma importancia incluir las voces de los actores/productores intervinientes en la producción artística porque considero que el proceso creativo que lleva a cabo el fotógrafo (que comprende la idea, el trabajo de investigación que implica realizar un ensayo fotográfico, encontrar las personas adecuadas para retratar, etc.) es relevante y muy valioso para este estudio.

Con respecto al desarrollo de la primera etapa de investigación, definí la fotografía documental a manera de introducción, teniendo en cuenta distintos autores y describiendo las características generales de la fotografía testimonial, la de registro y la conceptual.

En los apartados siguientes de esta primera parte, expuse acerca de los inicios de la nueva concepción de la fotografía documental, señalando como punto de partida el contexto socio-cultural de EE.UU. entre los años 1965 y 1985, aproximadamente, a través de aquellos fotógrafos que trabajaron con el cuerpo y marcaron esta nueva mirada de la fotografía de autor dentro del campo artístico de la época. Los fotógrafos seleccionados del período comprendido entre 1965 y 1975 son: Diane Arbus (1923-1971),¹⁰ Garry Winogrand (1928-1984)¹¹ y Lee Friedlander (1934);¹² y desde 1975 a 1985: Robert Mappletope (1946-1989)¹³ y Nan Goldin (1953).¹⁴ La elección de estos artistas se debió a que los considero constructores de la nueva concepción de la fotografía documental a partir del quiebre en el cambio de estética que produjera Robert Frank¹⁵ en los años 50. Fue necesario acotar

4 John Pultz, *La Fotografía y el cuerpo*, 2003.

5 John Berger, *Modos de ver*, 2000.

6 Jacques Le Goff y Nicolas Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, 2005.

7 Carlos Massota, "Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Límites del estereotipo en las Postales de Indios Argentinos (1900-1940)", 2003, pp. 1-16.

8 Oscar Traversa, *Cuerpos de papel*, 1997.

9 Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, 2001.

10 Nació en Nueva York. Estudió con Lisette Model. Recibió las becas Guggenheim en 1963 y en 1966; colaboró con retratos en la revista *Harpers's Bazaar*; expuso en la muestra colectiva *New Documents* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York junto con Friedlander y Winogrand.

11 Nació en el Bronx, Nueva York. Se desempeñó durante toda su vida como *free-lance*. Fue financiado dos veces por la Fundación Guggenheim: la primera, entre 1964 y 1965, y la otra, más adelante, en la que trabajó en una serie sobre la influencia que tienen los medios en los acontecimientos diarios. Sus fotografías se exhibieron en 1977 en el Museo de Arte Moderno (MOMA).

12 Nació en Aberdeen, Estado de Washington. En 1956 se estableció en Nueva York. De 1960 a 1962 ganó una beca de la Guggenheim Memorial Foundation.

el corpus de esta instancia del trabajo, razón por la que llevé a cabo una aproximación a la obra total de cada fotógrafo seleccionando entre dos y tres fotografías por autor. Por lo tanto, es un estudio de los trabajos más destacados de la época que aportaron a esta nueva forma de concebir la fotografía.

En la segunda parte, focalicé la investigación en el circuito de la fotografía documental contemporánea argentina, en particular de uno de los exponentes más reconocidos en el campo artístico-fotográfico, la fotógrafa Adriana Lestido, ya que la temática a la que se aboca concierne a nuestro estudio acerca del cuerpo. Considero oportuno destacar que cuando en el año 2008 recorrí la muestra retrospectiva de Lestido, *Lo que se ve: 1979-2007*,¹⁶ observé las imágenes que luego formarían parte de mi investigación. Fue entonces que decidí trabajar a partir de su obra. Distinguí en esta exposición la gran capacidad narrativa de cada imagen fotográfica, su expresión y su enfoque. Todo esto me sedujo para llevar a cabo un análisis desde un punto de vista diferente.

Se tuvieron en cuenta dos ensayos fotográficos de su autoría: *Mujeres presas* (1991-1993) [Figura 1] que narra la relación vincular entre mujeres que conviven en cautiverio con sus hijos en el penal de Los Hornos, Partido de La Plata, Buenos Aires, y *Madres e hijas* (1995-1999) [Figura 2] que comprende cuatro diferentes historias del vínculo madre-hija. Es importante aclarar que la exploración que corresponde a la primera parte de este análisis constituyó un aporte para comprender la repercusión que alcanzara la producción artística de Adriana Lestido alrededor de diez años más tarde en el contexto de Argentina.

En principio, el objetivo principal fue considerar, sobre la base del eje de análisis, las imágenes fotográficas seleccionadas de ambas obras, junto con el proceso creativo, los elementos técnicos y los datos proporcionados



Figura 1. Adriana Lestido: Mujeres presas (1991-1993)



Figura 2. Adriana Lestido: Madres e hijas (1995-1999)

por Lestido relevados en distintos medios de comunicación. Consideré necesario acotar el corpus de trabajo haciendo una selección de imágenes de ambas publicaciones. En el caso de *Mujeres presas*, elegí 4 fotografías de diferentes mujeres, de las 24 que contiene el libro. Con respecto a *Madres e hijas* seleccioné, entre las cuatro historias vinculares, la que se encuentra primera con respecto al orden de la publicación: “Eugenia y Victoria” y la última, con el mismo criterio, en la que se narra la relación entre “Marta y Nana”.

13 Nació en Queens, Nueva York. En 1964 se va a estudiar artes gráficas y diseño publicitario al campus del Pratt, pero no los concluye. En 1971 se instaló en Nueva York. Retrata a figuras famosas del mundo del arte y la moda que formaban parte de su entorno. Su obra más polémica es la de sexo sadomasoquista censurada en 1988.

14 Nació en Washington DC. Vive en New York desde 1978. Entre sus trabajos más reconocidos se encuentra *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), entre otras.

15 Nació en Zurich. Fue becado por la fundación Guggenheim para realizar el trabajo que consistió en viajar por gran parte de Estados Unidos en 1955, con el fin de producir un “reporte en imagen” del país. El resultado se publicó en un libro titulado *The Americans (Los Americanos)* con una introducción de Jack Kerouac, que apareció en 1959 después de una tenaz resistencia.

16 Esta muestra se inauguró el 11 de marzo de 2008 en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y recorrió numerosas salas durante ese año y también en 2010. Es destacable la curaduría impecable de Gabriel Díaz y Juan Travník y la incorporación de los escritos de autores que Lestido admira.

Conclusiones

Con respecto a la primera parte del escrito, se reflexionó acerca del recorrido que se hizo de los diez primeros años (1965 y 1975) a través de los tres autores de fotografía – Diane Arbus, Garry Winogrand y Lee Friedlander– y se dedujo una cierta profundización de esta nueva noción de la fotografía documental, en la que se manifiestan las inquietudes (ya sea en sus problemas existenciales como en sus búsquedas) desde la condición de artista exponente de la época, mientras que en periodos anteriores el documentalista intentaba ser neutral con respecto a su subjetividad. Cada uno de los artistas mencionados interiorizó su búsqueda a partir del interés en el tema o en aquello que llamó su atención y generó un vislumbramiento hacia nuevas aristas que hasta el momento estaban ocultas, como ocurre en las excentricidades de las imágenes de Diane Arbus y también en la representación de las nuevas mujeres de la década o en los interiores y exteriores de Lee Friedlander.

Con respecto al recorrido general de los siguientes diez años (1975-1985), sobre algunas imágenes de los fotógrafos elegidos –Robert Mapplethorpe y Nan Goldin– se pudo ver claramente el cambio de posicionamiento. La expresión de Nan Goldin, resume esta idea: "Estas fotografías surgen a partir de relaciones, no de la observación". Hay una posición más comprometida en todo sentido con lo que se quiere fotografiar, en el nivel emocional en mayor medida que en el social. Esta nueva manera de documentar, incorporándose a lo fotografiado como sujeto y objeto a la vez, abrió una mirada renovada, y dejó asentado el hecho de que *fotografiar lo que quiero, implica identificarme e incorporarme a la escena para dejar documentado el haber estado allí*. Ambos fotógrafos transgredieron mostrando lo que la sociedad del momento trataba de negar o ignorar: temas que para los pacatos no eran *arte*, ya que ambos hicieron evidente que la sexualidad y los *cuerpos erotizados* eran los temas fundamentales de sus trabajos fotográficos. Tanto sus imágenes como sus propios testimonios lo manifiestan. Con el tiempo se puede comprobar que, por el reconocimiento y la nueva estética que demostraron, tanto Mapplethorpe como Goldin fueron dos grandes exponentes de los años 80 norteamericanos, y de quienes quedan vestigios en obras de fotógrafos de la actuali-

dad, que retoman esa estética reelaborándola en el contexto actual.

En la segunda parte de de la investigación acerca de los trabajos del circuito nacional de fotógrafos, en el cual Adriana Lestido ocupa un lugar privilegiado, pude analizar que en esas imágenes se observa el protagonismo del rol femenino. Hay que resaltar que en estas fotografías se rompe con la figura femenina que muestra al cuerpo en una actitud pasiva, como señala John Berger:

En la forma-arte del desnudo europeo, los pintores y los espectadores-propietarios eran usualmente hombres, y las personas tratadas como objetos, usualmente mujeres. Esta relación desigual está tan profundamente arraigada en nuestra cultura que estructura todavía la conciencia de muchas mujeres.¹⁹

En estos trabajos se describe una subjetividad de la mujer con respecto a las acciones que se llevan a cabo, pero en ningún momento de forma pasiva, sino todo lo contrario. Los cuerpos no se conciben como objetos de contemplación tal como refiere Berger, sino en un movimiento constante de prácticas y que, precisamente, no tienen que ver con el lugar asignado a la mujer *para ser mantenida y someterse a esa tutela del hombre de por vida*. Por lo tanto, considero transgresora esta mirada con ausencia del rol masculino, que rompe con el esquema de familia tradicional del padre *como figura que tiene la autoridad*. Esta nueva concepción se desprende de esa funcionalidad y representa, simplemente, que dos personas pueden constituirse como una familia. Valoro esta representación más acorde con la realidad de estos días, ya que actualmente existen familias de padres divorciados, separados o también en situaciones en las que las mujeres deciden tener hijos sin tener pareja, ya sea por adopción o concibiéndolo mediante inseminación artificial o de forma natural.

Considero que una de las particularidades que caracteriza el trabajo documental de Lestido es ese don de hacerse casi invisible cuando representa un momento de intimidad, en este caso entre una madre y una hija. Ofrece una mirada más real de la mujer, sin superficialidades, que va más allá de su quehacer doméstico; ahonda en esta conexión generada por el vínculo maternal desde todo punto de vista y en dos situaciones muy diferentes: en una institución penitenciaria y en un ambiente familiar. Es que Lestido intenta representar percepciones, intui-

¹⁹ John Berger, *op. cit.*, p. 73.

ciones del cuerpo que no son ingenuas; tienen una posición político-ideológica implícita en sus imágenes.

Los cuerpos que fotografía Lestido se identifican como cercanos, casi familiares. También logran que nos detengamos a reconsiderar nuestro entorno. Con esa tarea tan ardua, casi invisible, que hay detrás de cada fotografía, Lestido nos transporta al contexto mismo de cada imagen y ese trabajo es digno de reconocimiento, ya que en la artista hay algo más que talento.

Bibliografía

- BERGER, John: *Modos de ver*, Buenos Aires, Gustavo Gili, 2000.
- BOURDIEU, Pierre: *La distinción*, Madrid, Taurus, 1988.
- DANTO, Arthur: *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- KOSSOY, Boris: *Fotografía e historia*. Buenos Aires, La Marca, 2001.
- LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolas: *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- LESTIDO, Adriana: *Mujeres presas* (Prólogo de Guillermo Saccomano), Buenos Aires, Dilan Editores, Colección Fotógrafos Argentinos, 2008.
- LESTIDO, Adriana: *Madres e hijas*, Buenos Aires, La Azotea, 2003.
- PULTZ, John: (2003) *La Fotografía y el cuerpo*. Madrid, Akal, 2003.
- TRAVERSA, Oscar: *Cuerpos de papel*, Barcelona, Gedisa, 1997.

Fuente de Internet

- MASSOTA, Carlos: "Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales de indios argentinas (1900-1940)", 2001, en *Revista de Antropología Visual*, N° 3, Santiago, 2003, [En línea] <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes3/imprimir/masotta.pdf>, [28 de julio de 2010].

Espacio digital y cuerpo

Alejandra Ceriani

Profesora y Licenciada en Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Maestranda en Estética y Teoría de las Artes, en proceso de realización de la Tesis. Docente de la carrera Diseño en Comunicación Visual, FBA, UNLP. Becaria de Formación Superior, SCyT, UNLP. Artista multimedial, coreógrafa y bailarina.

Introducción

El arte ha renunciado al lugar exclusivo de la producción de objetos de arte para comenzar a desarrollar algo que podemos denominar prácticas artísticas, que se aproximan cada vez más a la producción inmaterial, a la circulación de ideas y de acontecimientos. Estas prácticas artísticas, en su gran mayoría, ubican al cuerpo como punto central de autoproducción de lenguaje.

El presente trabajo se propone trazar algunas reflexiones acerca de la relación entre el campo artístico y las nuevas tecnologías, más específicamente de los procesos de concreción de la tecnología digital interactiva en instalaciones con sensores de movimiento y captura en tiempo real, el espacio escénico y el cuerpo.

Con el fin de documentar y reunir componentes teóricos para el estudio crítico, se estudió y analizó una experiencia desarrollada dentro de la producción artística local, *Proyecto Hoseo*,¹ que puede ser entendida como una obra que responde a la relación entre cuerpo e interactividad. Esta performance escénica interactiva en tiempo real permite explorar algunos conceptos que se recombinan junto con el desarrollo de diversas técnicas y herramientas cada vez más precisas en el análisis y censado de espacios y patrones de movimiento y gestualidad y que orientan la producción escénica multimedial actual.

Los saberes del cuerpo

La danza se concibe como el arte del movimiento, del movimiento corporal tratado como un lenguaje: el lenguaje del movimiento. Tiene en sí misma un método de entrenamiento y trabajo que puede ser enseñado y practicado con grados de intensidad y complejidad muy variados. En la actualidad, se hace necesario revisar y sincronizar los enfoques, las metodologías y las prácticas de formación para dar y crear respuestas a las transformaciones surgidas en los distintos ámbitos, resultantes de otros planteamientos conceptuales a partir de las nuevas herramientas tecnológicas.

Los cambios y transformaciones dentro de una cultura generan la movilidad de sus códigos

¹ En relación con conceptos e imágenes, ver el material incorporado en <http://movimientolaredsd.ning.com/profile/ALEJANDRACERIANI>

internos, la actualización en la dinámica de producción y los dispositivos de representación. Las performances o *metaformance*² con dispositivos numéricos modifican la noción de espectáculo y a las que actualmente se denomina *escenas* o *performances digitales* o *numéricas*. La actividad del cuerpo desencadena relaciones con una obra dispositivo e inicia una exploración física y psíquica de otra índole. Entonces, los sistemas interactivos que se sustentan en la actividad física constante del interactivo, ¿qué tipo de actividad, qué calidad de movimientos requiere? Podríamos decir que el despliegue técnico alrededor de un cuerpo que baila lo convierte en una situación de alta complejidad. Al interior de estos sistemas, el cuerpo en movimiento debe aprender a interactuar con imágenes, sonidos, espacios, textos, videos y luces, es decir con un sinnúmero de parámetros disparados por el propio movimiento, realizando una especie de mapeo taxonómico y un orden de control sobre cada uno de los movimientos realizados.

En cierto modo, investigar con la interactividad y el cuerpo puede ser considerado como un ensayo y una reflexión, un proceso de creación permanente. Son acciones corporales básicamente dedicadas al desarrollo reflexivo sobre el uso de herramientas digitales interactivas en ámbitos escénicos. Las creaciones se conciertan desde una asociación entre lo real y lo virtual, lo analógico y lo digital, lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial. Explorar las maneras de dialogar entre los sistemas de movimientos corporales y los de lenguajes matemáticos en procesos de espontaneidad y de regeneración otorga el poder de pugnar con fuerzas invisibles, de intervenir y operar fenómenos de lo real y lo virtual tecnológico.

La implicación de quien interactúa con el sistema deja entrever que lo que entendimos como coreografía o diseño de movimiento, estaría pensada desde la correspondencia que se establece con los dispositivos: computadora, parlantes, pantalla, proyector, etc., y con las interfases: cámara Web, programas de imagen y sonido. No hablaríamos de una *coreografía*³ desde la disposición y/o composición de una serie de movimientos en y para

un espacio escénico, sino desde el interjuego de resonancias que se experimenta entre estos dispositivos tecnológicos y el cuerpo expandido. En todas las situaciones, el cuerpo debe intervenir en el espacio físico y provocar el sistema. Por esta razón, el acto de componer movimientos no consta de diseños previos ni de réplicas desde movimientos trazados por tal o cual técnica ensayada o aprehendida, sino sobre esa simultaneidad cenestésica que abre juego en el encuentro con el sistema interactivo, “una nueva escritura del cuerpo, una nueva gramática”.⁴ Este sustrato diferente se reorganizaría, se recombinaría con los anteriores, generando un nuevo campo de constitución del movimiento, de la gestualidad.

El carácter del movimiento bajo la tecnología interactiva da origen a una nueva realidad mixta de mayores combinaciones posibles y por lo tanto de mayor complejidad. Pero el sistema interactivo independizará a este cuerpo de un sinnúmero de operaciones y transferirá gran parte de su responsabilidad de coreografiar a la interacción misma. Para ello, es esencial que esta práctica de creación de movimientos sea colocada en su contexto híbrido y complejo. Al respecto, Edmond Couchot plantea la hipótesis del comienzo de la construcción de una nueva matriz perceptiva, de sentido numérico y fisiológico, asociada a una nueva corporeidad,⁵ “mitad carne y mitad cálculo”.⁶ Una nueva y paradójica mixtura entre el cuerpo y el cálculo, la improvisación y el algoritmo. La interacción en tiempo real tiene más que ver con el encuentro, con el descubrimiento de ese encuentro, que con el control. Y es justamente esta posibilidad de controlar la que queda en jaque y produce nuevas coyunturas al interior del diseño de movimiento en la danza y/o performance con interactividad.

Diálogo y control en las obras interactivas

A partir de lo explicitado en el párrafo precedente, se deriva una especulación basada en

2 Acerca de *metaperformance*, Claudia Giannetti expresa: “En 1994, cuando propuse agrupar las diversas manifestaciones performáticas que utilizan las nuevas tecnologías audiovisuales y sistemas interactivos o telemáticos bajo el término de *metaformance*, señalé la tendencia general del Media Art a potenciar el desarrollo de la interfaz entre la obra y el espectador/usuario”. Ver “*Metaformance-El sujeto proyecto*”, 1997.

3 Susana Tambutti, “Respecto de los términos...”, 2007, pp. 51-93.

4 María Pía Serra, *Cuerpo y Verbo*, instalación multimedia, 2003.

5 Edmond Couchot, *La Tecnología en el arte*, 1998.

6 María Pía Serra, *op. cit.*

el ensayo de Jim Campbell que se titula, precisamente, "Ilusiones de Diálogo: control y elección en el arte interactivo".⁷ La ambivalencia entre diálogo y control sitúa a las obras interactivas "en el espectro dinámico que va de los sistemas controlables a los sistemas responsivos"⁸ e involucran y definen el tipo de acciones que el espectador y/o performer puede ejecutar.

Con relación a la computadora, Jesús Martín-Barbero especifica:

(...) no es un instrumento con el que se produce objetos, sino un nuevo tipo de tecnología que posibilita el procesamiento de informaciones, y cuya materia prima son abstracciones y símbolos, que inaugura una nueva aleación del cerebro e información, que sustituye a la relación exterior del cuerpo con la máquina.⁹

Hay un orden de lo *numerizable*, una nueva "dimensión operatoria –control, cálculo y previsibilidad–, la potencia interactiva (juegos de interfaz) y la eficacia metafórica (traslación del dato cuantitativo a una forma perceptible, visual, sonora, táctil)".¹⁰ Una propuesta de danza o de cuerpo en movimiento, que media con sistemas interactivos en tiempo real, funciona básicamente utilizando programas y dispositivos analógicos y digitales. Una computadora, esa "caja negra", concepto acuñado por Vilém Flusser,¹¹ trae aparejada una serie de incógnitas sobre el trabajo del artista al momento de programar el tipo de interacción que accionará el cuerpo: "¿Es el artista quien seriamente trabaja con nuevas tecnologías supuestamente quien haga sus programas, y hacer o cambiar sus máquinas según sus necesidades? O, ¿solamente debe saber cómo rehacer programas y máquinas?".¹² Autores contemporáneos, más vinculados en general a las artes plásticas digitales, se interrogan acerca de estas problemáticas. La primera pregunta que surge es siempre la más simple y la más difícil de responder y refiere a qué niveles de competencia tecnológica debe operar un artista; si lo debe hacer

como usuario de productos colocados en el mercado por la industria de la electrónica o como ingeniero o programador, de modo de poder construir las máquinas y los programas necesarios para dar forma a sus ideas estéticas o tal vez rehusarse a hacer un uso legitimador de la tecnología. Subsistir sin saber lo que pasa en el interior de la máquina, nos sitúa como analfabetos en cuanto a las imágenes técnicas. Frente a estas inclusiones, exclusiones y entrecruzamientos de la materialización de los sentidos sociales en las prácticas artísticas; la conformación de criterios emergentes de la actualización de las mismas; la incidencia de los factores técnicos en la constitución de los valores simbólicos de una sociedad; la mezcla de procedimientos que cohabitan en un mismo espacio de visualización, etc., se nos proporciona una sólida justificación para promulgar que "[la] tendencia sola no basta. (...) La tendencia es la condición necesaria, pero jamás suficiente, de una función organizadora de las obras".¹³ La tecnología en arte, más allá de difundir tendencias, es productora y producto de representaciones y lenguajes, de formas y categorías del pensamiento y del discurso que exceden el propio medio.

En concordancia con esta idea de la producción de discursos abiertos, se esbozan las bases para modelar la forma de interacción en una obra interactiva a partir de un sistema dinámico, cuya evolución temporal obedece, en parte, a los criterios de programación insertados en los vínculos de las interfases. Al respecto, también cabe mencionar que las interfases pueden ser discretas o continuas. Según Campbell: "(...) en las primeras la interacción se produce entre el espectador y la interfaz, mientras que en la segunda ocurre entre el espectador y la obra o el programa".¹⁴ Pero lo que más define esta diferencia es el cuestionamiento acerca de si "la búsqueda de interacción permite un mayor o menor grado de intuición o de lógica, por lo cual, es más apropiado pensar en la forma de materialización de la información",¹⁵ determinada por el

7 Jim Campbell, "Ilusiones de diálogo: control y elección en el arte interactivo", 2008.

8 *Ibidem*, p. 10.

9 Jesús Martín-Barbero, "Nuevas visibilidades de lo cultural y nuevos regímenes de lo estético", 2008, p. 106.

10 *Ibidem*, p. 110.

11 Acerca de este concepto de Vilém Flusser, ver Arlindo Machado, "Repensando a Flusser y las imágenes técnicas", 1993.

12 *Ibidem*.

13 Walter Benjamín, "El autor como productor", 1998, p. 134.

14 Jim Campbell, *op. cit.*, 2006.

15 Mariano Sardón y Laurence Bender, "Una aproximación a las obras interactivas como sistema dinámico complejo", 2005.

vínculo establecido por el performer. En este escenario se constituye un sistema de sucesivas transformaciones, componiendo una suerte de sistema-obra con su propia dinámica evolutiva.

En los párrafos anteriores se han establecido determinadas condiciones con relación a la experiencia interactiva que nos convoca. Estas ideas sobre la información asociada, la interacción dinámica y el establecimiento de un diálogo significativo colocarían al performer y/o bailarín en un proceso de exploración con el sistema que operaría sobre la construcción misma de las relaciones, los criterios para su análisis y modelado y la generación de posibles estéticas en el lenguaje del cuerpo en movimiento. Por esta razón, los aspectos metodológicos tradicionales tanto de la formación disciplinar, como de la creación coreográfica y de la ejecución, se construyen sobre ciertos parámetros organizados y otras variables aleatorias, ya que la combinación del cuerpo vivo en movimiento y los dispositivos tecnológicos se instalan en una relación dialéctica de diálogo/control y no en el sentido de desconocer el sistema aplicado, sino que la interfaz se establece sobre ciertos parámetros que pueden ser armonizados cada vez de manera diferente según los estados físicos, emocionales, contextuales y anímicos del cuerpo. Esto se acerca a la idea básica de la ciencia, el experimento, una aproximación en busca de conocimiento.

Ciertas premisas del lenguaje del movimiento serían necesarias para la creación estratégica en la producción de material de movimiento en un proceso en el que se modelan las características de la interacción, de modo que entre el metaformer y las interfaces se desarrolla una dinámica que es consecuencia de un modelo particular de interacción y de los elementos formales de la salida de la información. En la faceta más rigurosa de interacción en tiempo real se desplaza la danza de los márgenes esteticistas hacia una idea más elemental, tal como lo explicitan Sardón y Bender:

(...) noción más básica y abierta, la de cuerpo humano en movimiento, acercándose a un contexto metodológico preformativo y despojándose de los deseos tradicionales de lo acabado-prolijo-controlado expuesto en obra, como una especie de reivindicación del Arte como producción trascendental del ser humano.¹⁶

Conclusión

Frente a estas contingencias, mixturas, transformaciones, de las propuestas escénicas y sus elementos constitutivos tanto para el propio cuerpo en movimiento puesto a interactuar, como para el espectador o público de arte relacional o interactivo, se requiere de otra aprehensión del hecho escénico. El encuentro escénico, como vivencia compartida por creadores y espectadores, no se transforma en virtual/digital solamente a través de una transferencia mediática de lo presencial. Lo que necesitamos saber es si una comunidad virtual de creadores y receptores puede conseguir la misma empatía que una comunidad presencial. Y esto es una preocupación del presente.

Existiría, a raíz de esta materialidad aludida, un modo de apropiación diferencial de conceptualizar el evento escénico virtual/digital y las disciplinas concretas puestas a interactuar. Debemos pensar, después, la forma de originarlo ya que, seguramente, poco tendrá que ver con los modelos de producción tradicionales. Estas nuevas tecnologías, traducidas en nuevas poéticas del espacio, del cuerpo, del tiempo, aportarán otras formas de producción, circulación y consumo de los productos artísticos y/o culturales, sin perder de vista a la escena local, concreta, situada.

Bibliografía

- AA.VV.: *Arte, Cuerpo y Tecnología*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- BENJAMÍN, Walter: (1972) "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1998.
- BONSIPE, Gui: *Del objeto a la interfase*, Buenos Aires, Infinito, 1999.
- CAMPBELL, Jim: (1996) "Ilusiones de Diálogo: control y elección en el arte interactivo", en *Inter/Activos, Ambientes, Redes, Teleactividad, Programa de Arte Interactivo II*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2006.
- COUCHOT, Edmond: *La Tecnología en el arte*, Nimes, Jacqueline Chambon, 1998.
- LE BRETON, David: (1995) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús: "Nuevas visibilidades de lo cultural y nuevos regímenes de lo estético", en *La Puerta*, Año 3, Nº 3, La Plata, FBA, UNLP, 2008.
- QUÉAU, Philippe: *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, Barcelona, Paidós, 1995.

¹⁶ Mariano Sardón y Laurence Bender, *op. cit.*

- SANTAELLA, Lucía: *Corpo e Comunicação, Síntoma da Cultura*, Sao Paulo, Paulus, 2004.
- SARDÓN, Mariano y BENDER, Lawrence: (2005) “Una aproximación a las obras interactivas como sistema dinámico complejo”, en AA.VV.: *Interactivos: Espacio, Información, Conectividad, Programa de Arte Interactivo 2005*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2006.
- TAMBUTTI, Susana: “Respecto de los términos...”, en AA.VV: *Creación Coreográfica*, Libros del Rojas, UBA, 2007.

Fuentes de Internet

- CAIDA LIBRE/ BRISA MP (2008), “Procesos. Aproximaciones a las prácticas artísticas ligadas al cuerpo y la tecnología”, en *Interferencias*, libro- catálogo, Santiago de Chile, 2009, [En línea] <http://www.danzaeinterfacechile.com>; [22 de noviembre de 2009].
- CAUSA, Emiliano y Silva, Christian: “Interfaces y Metáfora en los Entornos Virtuales”, 2004, [En línea] http://ar.geocities.com/e_causa/2005/inter1/interface/interface.htm, [25 de octubre de 2009].
- CERIANI, Alejandra: “Indagación en el territorio de la performance y las nuevas poéticas tecnológicas”, [En línea], <http://revista.escaner.cl/node/1187>, [22 de noviembre 2009].
- CERIANI, Alejandra: Página en la web, [En línea], <http://movimientolareds.ning.com/profile/ALEJANDRACERIANI>; <http://www.youtube.com/user/Danzainteractiva>, [30 de noviembre de 2009]; <http://blogteatrolaplata.blogspot.com/2009/09/el-descentramiento-antropocentrico.html>; <http://www.danzanet.com.ar/>
- COTAIMICH, Valeria: (2004) “El impacto de las nuevas tecnologías en la puesta en escena. La Estética Dialógica como desafío estético, poético y político. Generalidades acerca de la integración de nuevas tecnologías en la escena teatral”, [En línea] <http://www.liminar.com.ar/jornadaso4/ponencias/cotaimich.pdf>, [22 de noviembre de 2009].
- GIANETTI, Claudia: “Metaformance-El sujeto proyecto”, en: *Luces, cámara, acción (...) ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*, Valencia, IVAM Centre Julio Cortazar, Valencia, 1997, [En línea] http://www.artmetasmedia.net/pdf/Gianetti_Metaformance.pdf; [22 de noviembre de 2009].
- GIANETTI, Claudia: “Reflexiones acerca de la crisis de la imagen técnica, la interfaz y el juego, 1997”, [En línea] http://www.artmetasmedia.net/pdf/Gianetti_Metaformance.pdf; [22 de noviembre de 2009].
- MACHADO, Arlindo, “Repensando a Flusser y las imágenes técnicas”, 1993, [En línea], <http://www.arteuna.com/CRITICA/Machado.htm>, [26

de noviembre de 2009].

- SERRA, María Pía: “Cuerpo y Verbo”, propuesta de instalación multimedia, sobre cómo las tecnologías digitales desarrollarían una nueva escritura del cuerpo. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 27 de mayo al 06 de julio de 2003, [En línea] <http://www.mac.uchile.cl/>, [28 de octubre de 2009].

Transitoriedad e hibridación en las poéticas contemporáneas

■ **María de los Ángeles de Rueda**

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Profesora Titular de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos y de Historia de las Artes III, FBA, UNLP. Directora del Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), FBA, UNLP.

Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Directora del proyecto de investigación “Las artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad”.

Las producciones artísticas ponen en evidencia la transitoriedad de la cultura contemporánea mediante las mezclas de técnicas, dispositivos y recursos, materiales y conceptuales, provenientes de un estado global, de las prácticas sociales emergentes y residuales y de las nuevas y viejas tecnologías. Es casi imposible hablar de técnicas o lenguajes puros, tal vez sea más adecuado referirse a dispositivos mixtos, hibridados y a una serie de operaciones dominantes en la cultura, relacionadas con la incorporación de citas y fragmentos de las artes y la cultura de masas.

Es destacable la gran movilidad y expansión de las artes a otros campos, como la intervención social, ecológica y política. Dentro de las experiencias colectivas o individuales de los últimos años, es importante subrayar las formas de intervención vinculadas a la ampliación del sentido del arte, su uso en manifestaciones o reclamos sociales o, simplemente, su contribución con la ciudad para generar otras vistas y recorridos.

El concepto de *arte ampliado* hace referencia a los nuevos modos de hacer de numerosos artistas a partir de las llamadas neovanguardias de los años 60 y también a determinados gestos de la vanguardia. Algunas manifestaciones abrieron el horizonte de la creatividad más allá de la canónica institución del arte. De la misma manera, se puede interpretar el arte en un sentido antropológico, como manifestación del hombre en la sociedad, como un excedente de los significantes flotantes. De ahí que esa concepción primigenia se conjuga con la búsqueda utópica de algunas vanguardias de unir arte y vida, y surja, entonces, una ruptura que prolonga los límites hacia las acciones, las performances y los escenarios de las calles, de la naturaleza, de la intimidad.

La crítica y la estética empezaron a comprender este fenómeno en dos direcciones: una, desde el arte hacia la vida cotidiana, a partir de la mediatización de la sociedad, de la estetización de lo cotidiano y del concepto de arte-sin arte; y otra, que considera a todas las manifestaciones inclasificables y que trabajan

con otras formas, con otras disciplinas, como una ampliación de lo artístico en diálogo con la etnografía, la ecología o la antropología, como una hibridación o pasaje desde las esferas del conocimiento y la acción pública hacia una ética-estética.

Con relación a las diversas acciones iniciales que definieron a los nuevos géneros como artecorreo, intervenciones en espacios públicos, land art, arte ecológico, performances, happening y arte de sistemas, Joseph Beuys¹ extremó las posibilidades y generó una praxis sobre su concepción de “creación ampliada”, un pasaje de la estética a una teoría antropológica de la creatividad. Su programa poético político sobre la conjunción arte-vida lo llevó a expresar que “cada hombre es un artista” generando así una apertura de la creatividad para y desde todos los hombres. El concepto de Beuys de “escultura social” legitimó la construcción colectiva o individual de intervención en la esfera pública de proyectos donde se valoriza la voluntad creadora, el pequeño e íntimo gesto y la acción social. Señalaremos algunos casos urbanos que revitalizan, según nuestras consideraciones, este programa poético en el contexto de la transitoriedad y la hibridación.

Proponemos una interpretación de estos fenómenos actualizando el concepto de “culturas híbridadas”, elaborado por Néstor García Canclini en el contexto de la cultura global y la interconectividad.² Al respecto, José Luis Brea señala que uno de los mayores desafíos que las prácticas artísticas tienen en el contexto de la cibercultura es el de experimentar con las posibilidades de reconfigurar la esfera pública y el de transformar los dispositivos de distribución social.³

A partir de estas consideraciones, cabe preguntarnos: ¿cómo producen sentido estas prácticas y cómo participan de estos escenarios efímeros, en tránsito?, ¿qué referencias se constituyen en nuestra vida cotidiana relacionadas con este *paisaje táctico* de poéticas hibridadas?

El paisaje táctico de las hibridaciones

Globalización e hibridación son conceptos amplios que dan cuenta de diversos fenómenos y comportamientos de la contemporaneidad. La globalización presupone nuevas formas de interdependencia mediadas por la alta y mediana tecnología. Se generan vínculos, desterritorializados, entre la producción y el consumo sin fronteras, un devenir en simultaneidad y con un tipo de receptor interconectado, en el mejor de los casos, o desconectado, en casos menos apropiados. Se comprende que la globalización genera exclusiones y segregaciones.

En los campos culturales no predomina simplemente la mercantilización y la información de bienes y mensajes. Más bien se aprecia una tensión entre las tendencias homogeneizadoras y comerciales de la globalización, por un lado, y, al mismo tiempo, la valoración del arte y la informática como instancias para continuar o renovar las diferencias simbólicas.⁴

Mantener las diferencias en la Red de Redes parece ser una tarea ciclópea, especialmente en el círculo de las artes, puesto que los espacios institucionales, como las ferias o bienales, construyen un simulado espacio heterogéneo, que mantiene, sin embargo, el formato estipulado por las instituciones y desplaza sus fronteras multiculturales.

Ante estas variadas acepciones pareciera que el concepto amplio de las hibridaciones viene a aportar algunas herramientas para albergar propuestas disímiles, producciones heterogéneas y rasgos característicos de lo intercultural. En cambio, la hibridación se reaviva como elemento táctico de comprensión de lo latinoamericano, en aquellas culturas intersticiales, residuales o emergentes, como también se suelen caracterizar.

[La hibridación] abarca diversas mezclas interculturales -no sólo raciales a las que suele limitarse ‘mestizaje’- y porque permite

1 La enumeración de nuevos géneros, o los llamados nuevos comportamientos, enmarca la inclusión del colectivo Ala Plástica dentro del territorio del Arte. Para ello se han tomado como referente las conversaciones de Joseph Beuys con Clara Bodenman-Riter. Ver Joseph Beuys, *Cada hombre, un artista*, 1995.

2 Néstor García Canclini, *Culturas Híbridadas*. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, 1992.

3 José Luis Brea, “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia”.

4 Néstor García Canclini, “La globalización ¿productora de culturas híbridadas?”, 2000.

5 Néstor García Canclini, op.cit., 1992, p. 5.

incluir las formas modernas de hibridación mejor que 'sincretismo', fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales.⁵

Ese proceso de producción de una nueva entidad, basada en la mixtura de otras, caracterizó la fase moderna de la cultura latinoamericana y creó una heterogeneidad multitemporal.

En una perspectiva complementaria, Alfonso De Toro distingue cinco niveles de aplicación del término hibridación:

- a) Hibridez es entendida como la difícil y compleja conjunción de culturas, religiones y etnias;
- b) Hibridez se entiende también como el empleo de diversos sistemas de signos tales como multilingüismo, internet, video, film, pintura, mundos digitales y virtuales, electrónicos, sistemas de máquinas (cibespacio, por ejemplo);
- c) Hibridez se refiere al entrecruce de sistemas antropológicos y sistemas discursivos tales como el sistema homeopático, el feminista, el gay o el histórico;
- d) Hibridez se concibe como una categoría de "teatralidad";
- e) Hibridez apunta a un tipo de ciencia "transversal", como una actividad transdisciplinaria.⁶

Los diferentes niveles implican inclusiones de prácticas de producción y prácticas de lectura e interpretación que pueden articularse creando nuevos lugares, zonas, géneros, disciplinas, especies. Por ello es importante destacar que son los procesos de hibridación, más que las producciones híbridas en sí mismas, los que pueden brindar las herramientas para tratar elementos complejos y disímiles.

García Canlini señala:

(...) tres procesos clave para explicar la hibridación: la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros.⁷

Coleccionar, des-coleccionar, archivar

Los artistas, antes de llegar a ser conocidos, deben pasar por un ligero purgatorio mitológico: primero hay que poderlos asociar de una manera maquinal a un objeto, una escuela, una moda o a una época de los que, para la opinión común, sean precursores, fundadores, testigos o símbolos. En resumidas cuentas, necesitamos poderlos *clasificar*, cómodamente, adscribirlos a un nombre común, como la especie al género.⁸

Esta ironía confirma una tendencia coincidente con el nacimiento de la historia del arte y el coleccionismo, entendida, hasta hace pocas décadas, como manera de estudiar los fenómenos artísticos. Por otra parte, el coleccionismo se convirtió en una práctica nacida en los albores de la modernidad, que atravesó la episteme clásica y se adaptó a los cambios paulatinos del siglo XIX y XX. En la caracterización de una nueva forma de pensamiento moderno fue necesario, entonces, separar las esferas del conocimiento y realizar un ejercicio de clasificar, tabular y establecer equivalencias lógicas entre palabras e imágenes.⁹

Junto con el afán de organizar el mundo, surge, en la sociedad burguesa, el interés de poseer bienes simbólicos, distintivos o pertenecientes al universo del kitsch, de acuerdo a las reglas de consumo, a la moda, al estándar de vida y al desarrollo del gusto.

Los grandes coleccionistas se distinguen con frecuencia por la originalidad con que seleccionan sus objetos. (...) Lo normal es que los coleccionistas sean guiados por los objetos mismos (...) para Fusch, su verdadero fuerte lo constituyen sus atisbos de cosas despreciadas, apócrifas.¹⁰

Walter Benjamin se ocupó de estudiar una serie de fenómenos a contrapelo de la historia. Hizo emerger los detalles o las insignificancias de la cultura establecida, ofreciendo en ese camino una serie de temas y ejemplos que contribuyeron a redefinir la división existente entre la alta cultura, la cultura de masas y las prácticas

6 Alfonso De Toro, "Hacia una teoría de la cultura de la 'hibridez' como sistema científico transrelacional 'transversal' y 'transmedial'", 2004.

7 Néstor García Canlini, *Culturas Híbridas*, Poderes Oblicuos, p. 10.

8 Roland Barthes, *Lo Obvio y lo Obtuso*, 1986, p. 125.

9 Michael Foucault, *Las palabras y las cosas*, 1987.

10 Walter Benjamin, "Historia y coleccionismo. E. Fusch", 1990, p. 134.

de valoración y coleccionismo. Así, la figura de Fusch le sirve para demostrar otras prácticas de reunión, acopio de bienes y de conocimiento. Presentó un modelo de coleccionismo que ayudó al autor a despojarse del carácter clásico de la colección y pensar en la idea de “archivo disperso, multifocal”. En este sentido, Benjamin señaló que una de las consecuencias de la matriz de reproductibilidad es la percepción en dispersión, fuera de un foco o de un centro. Estas consideraciones, junto a otras dentro del sistema de la cultura y la distribución de lo simbólico, implicaron la necesidad de construir otras narraciones para la cultura contemporánea.

En las últimas décadas del siglo XX el concepto de colección fracasó junto con el de una percepción homogénea, en la medida en que la esfera pública ofreció una heterogeneidad de estímulos, sensaciones, formas y bienes simbólicos que no admiten reducción a una especie, género, modo o espacio único contenedor. García Canclini señala que el pasaje del espacio público a las pantallas, en ámbitos privados, trae aparejado la acción de des-coleccionar, al menos en el sentido de que las nuevas colecciones no pueden soportar el formato clásico. En la medida que se descolecciona se empiezan a recrear otras formas, por ejemplo, la de archivo. Las prácticas de archivo, la concepción del arte, la cultura como archivo y los usos y límites que la historia del arte puede entretejer en torno a los mismos, son interrogantes que surgen al enfrentarnos con algunos casos de *archivo o in-archivo de artes* contemporáneos que desafían las lógicas de catalogación tradicionales y a la vez propician la valoración de los documentos y registros de una manera significativa a la hora de analizar o comprender el arte actual. Se piensa en las instancias de producción de la cultura como un gran archivo al cual se puede acudir para informarse, apropiarse, citar, plagiar o recuperar memorias. Esta idea de archivo empieza a funcionar en las instancias de recepción de los bienes simbólicos y en sus nuevas formas de circulación o mediación.

Las tecnologías de reproducción, registro e información, han ayudado a que en el nuevo milenio se produzcan una serie de intervenciones que constituyen un nuevo tipo de archivos que se combinan con las producciones híbridas que van vinculando.¹¹ Algunos ejemplos de esto pueden ser: los sitios de archivos virtuales que sostienen, con diferentes entradas, producciones imposibles de existir en forma por las características marginales de las obras o, fuera de las legitimaciones, archivos didácticos que funcionan como aulas virtuales, archivos de proyectos de investigación en temas generalmente cercanos a las llamadas prácticas híbridas, trabajos de artistas que conciben su obra como archivo, en la medida en que citan, recuperan y se apropian de materiales capturados en la calle o en la red, en diferentes ámbitos, con estrategias del azar y el absurdo; o por ejemplo, el proyecto fotográfico de la memoria reciente sobre los desaparecidos en la última dictadura militar, como *Buena memoria* de Marcelo Brodsky.

Transitoriedad y otros territorios

García Canclini planteaba la relación entre la *descoleccion*, la supuesta heterogeneidad multicultural, y la desterritorialización, como un fenómeno de implicancia durante el siglo XX y de los años transcurridos del XXI, período en el que la contemporaneidad ha agudizado sus características. En ese estado de situación, múltiples ejemplos ofrecen las características de no lugares, de no territorios o de hibridaciones negativas. Asimismo, se pueden pensar variados ejemplos de intervenciones tácticas para redefinir esos des-territorios y pensar en tránsitos, migraciones y nuevos territorios, como la red, o los lugares de la modernidad que dejaron de ser funcionales en la contemporaneidad, el espacio público, lo liminar, el sesgo y los intersticios.

En las ciudades de América Latina coexisten procesos de desterritorialización y de mezcla de componentes foráneos y migratorios como en la ciudad de Tijuana, cuyo alambre tejido “puede ser el principal monumento de la cultura en la frontera”,¹² representando un universo simbó-

11 María de los Ángeles De Rueda, “Archivo, memoria y contemporaneidad. Reflexiones sobre estos conceptos en el marco de la investigación: ‘Las artes en la ciudad’”, 2010.

12 Néstor García Canclini, op cit, 1992, p. 300.

13 Ala Plástica, un grupo de ambientalistas y artistas platenses, es un interesante ejemplo de híbrido que apela a la conciencia grupal a través de sus manifestaciones con proyectos sustentables. Presenta varias inscripciones, el arte ecológico, el arte sociológico, los sitios específicos y este cruzamiento se puede resumir en las ideas de arte-vida y creación ampliada. El eje del trabajo está en la intervención creativa junto a los grupos de cada lugar, en proyectos sustentables, en los que la dimensión ecológica se funde con la social y la artística. Con respecto a algunas consecuencias de la globalización, ellos señalan y redefinen cuestiones como la desterritorialización con propuestas de re-territorialización, por ejemplo, de participación ciudadana, de dominio público. www.alaplastica.org.ar/



Figura 1. Grupo Ala Plástica: encuentro Ecuador Político 2007

lico, complejo y desolador como lo demuestra la fotografía tomada por el grupo *Ala Plástica*,¹³ en el encuentro Ecuador Político 2007. En la Figura 1, el encuentro familiar y las caricias de la mujer al niño, a través de un alambrado, remiten a esos alambrados culturales que la modernidad tejó. En contraste, está la red para aquellos interconectados, que permite aludir a nuevas territorialidades.

Con relación a marcar otros mapas, que son transitorios, efímeros, migrantes, a menudo virtuales y desplazados, podemos destacar los proyectos artísticos de grupos como *POCS*, un colectivo de artistas y arquitectos, que han trazado una red para reflexionar y producir intervenciones públicas en diferentes ciudades: Barcelona, Sao Paulo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Quilmes y La Plata.

El colectivo *La Grieta*, de la ciudad de La Plata, trabaja la resignificación de las relaciones estéticas, comunicacionales y sociales con el barrio Meridiano V, en la zona de la Vieja Estación Provincial de dicha ciudad. Este grupo de artistas, trabajadores sociales y sociólogos viene desarrollando, desde hace varios años, dos semanas de intervención artística-cultural en y con el barrio. De esta manera, ponen en funcionamiento un proceso de amalgama de



Figura 2. Colectivo La Grieta: afiche de la 4ª Muestra Ambulante, 2007



Figura 3. Colectivo La Grieta: *Oesternautas*, muestra/instalación, 4ª Muestra Ambulante, 2007

imaginarios, sentidos y significaciones sobre formas plásticas, literarias, musicales, performáticas, juegos, tradiciones y exposiciones que se enlazan, finalmente, en la *Muestra Ambulante*. Proponen un procedimiento relacional que permite la activación del pensamiento singular y grupal que genera nuevas formas de interpelación social en o frente a la cibercultura. El escenario recreado en esos días de muestra ambulante activa un ritual colectivo, programado y espontáneo; la cotidianeidad se ve alterada con producciones artísticas que se integran con las prácticas de los vecinos. Los tiempos de la percepción, del goce y del hacer se mezclan, como los saberes y los gustos; autores y coautores co-

existen en un intercambio de diferentes formas y lenguajes junto con las acciones solidarias, que forman parte de la propuesta del colectivo. Las intervenciones en los comercios, en la calle, en los garajes y en el galpón de encomiendas transitan los ritos de pasaje entre el arte y la vida cotidiana, entre la ética y la estética.

Géneros impuros o hibridaciones restringidas

En la actualidad resulta casi imposible hablar de técnicas o lenguajes puros. Es más adecuado referirse a dispositivos mixtos, hibridados y a una serie de operaciones dominantes y residuales en la cultura, relacionadas con la incorporación de citas, fragmentos y diversas apropiaciones de las artes y la cultura de masas en la cultura de redes. Como señala García Canclini,¹⁴ así como se pensaron estrategias para entrar y salir de la modernidad es posible que existan estrategias para entrar y salir de la hibridación, considerando que se puede, en determinado momento, producir una obra pura.

¿Qué será entonces o a qué llamaremos un género puro en esta posible entrada y salida de la cibercultura?, ¿será necesario encontrar una norma para detectar géneros puros a través de una disciplina hibridada? La contemporaneidad nos ofrece un paisaje de hibridaciones, mezclas y amalgamas imposibles de aislar. Esto se considera tanto estratégico como táctico en lo que respecta a los escenarios latinoamericanos y a sus diálogos globales, principalmente, porque nos interesa mirar el sesgo y habitar los detalles de una historia construida con impurezas. Dada la gran movilidad y expansión de las artes a otros campos, de los tránsitos de las formas, los estilos, los archivos, los desplazamientos de elementos de la cultura legitimada en el círculo de las artes, la cibercultura, lo popular masivo, las industrias culturales y la multiplicación de pantallas, entonces es necesario encontrar esas herramientas, mirar géneros impuros y encontrar posibles marcas fundantes.

Entre los géneros impuros y las apropiaciones restringidas se pueden considerar las fotoperformances y las videoperformances, ampliamente trabajadas en los últimos años, los pasajes entre el artecorreo y el mailart, los proyectos de intervenciones en la esfera pública, los blogs de artistas, entre otras formas de habitar y reactivar los archivos de la modernidad. El grupo *Tierra Bien Amada*¹⁵ llevó a cabo, en el marco

de la *Muestra Ambulante 2006, El Tendedero*, una instalación de poemas, objetos y manifestaciones estéticas de coautoría realizadas en grupo con la idea de red, de flujo, de arte-no arte, de creación ampliada, de transitoriedad, de memoria y cotidianeidad.

La foto como registro de acciones pasajeras fue componiendo una modalidad no solo informativa, sino constitutiva de esos géneros impuros. Los dispositivos de registro y almacenamiento devienen obra por una sumatoria de operaciones y estrategias de producción y recepción contemporáneas. Hibridaciones restringidas que habilitan nuevos interrogantes y reflexiones para trazar un mapa, un conjunto de posibles observaciones sobre las poéticas contemporáneas.

Consideraciones finales

La transitoriedad de las prácticas contemporáneas se manifiesta en la asunción del presente, en las acciones de corta duración material pero extensas en sus operaciones de base, en sus reenvíos discursivos hacia diversas fuentes artísticas y extraartísticas. Los nuevos territorios no tienen localización fija, es necesario trazar entonces diferentes cartografías y hojas de ruta, capaces de establecer relatos fragmentarios, de un universo de cruces e impurezas. A los escenarios conquistados fuera de la *institución arte*, como la calle, se suman las redes y las pantallas, el discurso no canónico de la tecnología y del intercambio social. Por estos cruces afirmamos la actualidad del concepto de hibridación como una estrategia no conciliadora sino descriptiva de las poéticas contemporáneas, más cerca de las divisiones de la modernidad y de los emblemas de la cultura global, más cerca del intersticio y de la huella.

Bibliografía

- BARTHÉS, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*, Buenos Aires, Paidós, 1986.
- BENJAMIN, Walter: "Historia y coleccionismo. E.Fusch", en *Discursos Interrumpidos*, Buenos Aires, Taurus, 1990.
- BEUYS, Joseph: *Cada hombre, un artista*, Madrid, Visor, 1995.
- DE TORO, Alfonso: "Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, transversal y transmedial", en *Hibridez y estrategias de Hibridación*, 2004.

14 García Canclini, "Notas recientes sobre la hibridación", 2003.

15 Creado por la artecorredista y artista de acción Graciela Gutiérrez Marx, primero como compañía llamada Tierra Malamada y en los últimos años, Bien Amada.

- DE RUEDA, María de los Ángeles: "Archivo, memoria y contemporaneidad. Reflexiones sobre estos conceptos en el marco de la investigación: `Las artes en la ciudad", en Actas de las Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2010.
- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1987.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: "Notas recientes sobre la hibridación", Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México D.F., 2003.

Fuentes de Internet

- BREA, José Luis: "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia", [En línea], <http://www.acccpar.org/numero5/imagen.htm>, [18 de Junio de 2010].
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: "La globalización ¿productora de culturas híbridas?", en Actas III Congreso para el estudio de la Música popular, agosto de 2000, [En línea] www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actasautor1.html, [18 de Junio de 2010].

Preceptiva del uso de la producción humana

Nora Del Valle

Profesora en Historia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora Titular de Teoría de la Historia, Facultad de Bellas Artes (FBA), UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

La verdad no es una organización lógica y universal de "verdades" abstractas: es la totalidad del Ser en tanto se manifiesta la historialización de la realidad humana.

Jean Paul Sartre¹

Los límites de la aplicación

Frente a la posibilidad de considerar el empleo de métodos cualitativos en la pragmática metódica del investigador del diseño industrial, con la intención de constituirse en una ciencia neutral y a causa de las condiciones hegemónicas de producción, la reflexión epistemológica introduce un problema excluido sistemáticamente en las preceptivas circunscritas por la ciencia moderna. Se trata de la responsabilidad axiológica, propia del conocimiento científico, que propone evaluar hipótesis o teorías a la luz de su aporte posible para la construcción de condiciones favorables para la vida de los hombres, en vez de estimarlas de acuerdo a los parámetros propios del campo científico tales como los métodos de validación, coherencia o contrastación empírica.

Efectivamente, la ciencia es una práctica racional y metódica, adecuada a fines que, en el proceso de trabajo, está encaminada a la selección del objeto de estudio, a la rectificación incesante de métodos de abordaje, herramientas e instrumentos, y a facilitar la aplicación de unos y otros con el fin de distinguir los elementos necesarios de aquellos que son arbitrarios, individuales o transitorios para poder determinar lo que es común a todos los hombres y establecer los medios que posibiliten condiciones de vida cualitativamente superadoras.

Para resolver este problema, que deviene de las actuales condiciones de producción, el campo científico propuso una alternativa que ha sido bien aceptada en el ámbito académico y que modera las condiciones de producción científica actuantes. Se trata de utilizar el concepto *aplicación* como recurso para implementar una acción controlada desde las posiciones teóricas hacia las condiciones concretas en la

¹ Paul Sartre, *Verdad y existencia*, 1964.

práctica profesional específica. Se mantiene así el dualismo existente entre la investigación básica y la investigación aplicada. Sin embargo, no se resuelve por este camino la cuestión fundamental referida a la favorable construcción de condiciones materiales que está centrada en la necesidad social.

La responsabilidad de los usos sociales de la ciencia, sus consecuencias y correspondencias, no se encuadra como las actuales condiciones de producción en una necesidad establecida socialmente, sino que permanece en manos de las condiciones de aplicación y de las posibilidades de la investigación aplicada. Esta condición de la pragmática investigativa incide, de manera concluyente, en el sentido que exponemos, la determinación del *uso de la producción*, en tanto se sostiene en la adecuación de los productos científicos y se organiza en principios ligados al incentivo y a los hábitos de consumo social, en el proceso de aceptación de la producción por parte del grupo social al que va dirigida.

Este modelo de reflexión basado en sostener, como recurso ético, el criterio de *aplicación*, se fusiona con cuestiones morales, como por ejemplo, la decisión de utilizar procedimientos o prácticas terapéuticas, la reglamentación del modo en que debe difundirse la información pública o la consideración sobre los límites ya aceptados entre las especies.

Es indudable que el patrón de reflexión que observamos logra acercar la preocupación ética al ámbito de la epistemología, pero esta circunstancia sólo llega, en el mejor de los casos, a producir reglas sobre los usos; es decir, se instala en las condiciones de producción actuantes y opera sobre el consumo.

En estas circunstancias, los productos de la ciencia ya están en el mercado. Siguen obturados los procesos de decisión que orientan la investigación básica promocionando temas o jerarquizando métodos. Es menester poner en relieve que el marco teórico que introduce la posibilidad de hablar de procesos de decisión en el sentido presente contiene, como cuestión nuclear, un movimiento dialéctico entre necesidad social y producción.

La tesis que entiende que la sociedad constituye una unidad que rebasa la simple sumatoria del accionar de sus componentes individuales remite en Marx a la idea de totalidad, de una unidad compleja, articulada y jerarquizada en los elementos que la componen, cuya comprensión no se alcanza

por el agregamiento de partes, por más exhaustivo que este sea.

El conocimiento de la totalidad no significa que podamos alcanzar un conocimiento de todo lo que acontece en sociedad que iría asociado a la idea de completud, sino de los elementos que articulan, organizan y jerarquizan la vida societal y que hacen posible que se reproduzca, material y socialmente, de una manera determinada.²

La determinación del concepto de *aplicación* al que nos hemos referido anteriormente se asocia a la condición de neutralidad que se pretende de la ciencia y contribuye a evitar una nueva reflexión ética que logre incidir sobre los supuestos epistemológicos que sostienen las condiciones de aplicabilidad de los productos en las actuales condiciones de producción. Se puede verificar entonces una condición dialéctica entre los criterios de teoría y práctica disociada de la categoría de *praxis* que opera como síntesis en la resolución de ese movimiento.

Asimismo, las condiciones de *aplicabilidad* son sostenidas por instancias de poder que posibilitan, en cada caso, crear y mantener tanto objetos de estudio, hipótesis y teorías, como el aparato metodológico de investigación para facilitar, también, el uso y el desarrollo de tecnologías e instrumentos. Así, el conocimiento científico aparece escindido de las prácticas sociales con un comportamiento autónomo que le permite excluirse de las relaciones sociales de producción que lo conformaron y de las complejas condiciones reales donde la ciencia moderna opera como producto.

El propio Karl Marx advirtió que el *fetichismo* de las mercancías consiste en creer que el valor de uso es una expresión del valor de cambio; esa preeminencia de las ideas sobre las cosas indica una construcción científica alienada. Efectivamente, el intercambio de mercancías se sustenta en una abstracción: el valor de la mercancía es algo distinto de ella pero la representa en el comercio.

La emergencia de nuevos criterios de determinación

El sentido de la humanización viene dictado por la *cultura* que el hombre construye. De ahí nuestra responsabilidad ante semejante oportunidad. Esto implica que, ciertamente, estamos frente a la necesidad de una racionalidad humana no instrumental, compatible con esa

2 Jaime Osorio, "Crítica de la ciencia vulgar. Sobre método y epistemología", 2000, p. 61.

evolución cultural. Los esfuerzos dirigidos a la plasmación de una *racionalidad crítica*, mediante diversas direcciones de reflexión y práctica actuales, permiten establecer nuevas condiciones de la epistemología.

Estas direcciones científicas y epistémicas están caracterizando una tendencia a la integración del saber contemporáneo. Constituyen cuerpos de saber y de praxis provenientes del desarrollo actual y del umbral alcanzado por la cultura y están transformando el cuadro científico del mundo del siglo XXI, condición observable en el estilo de pensamiento de la ciencia. Por esta razón, es posible estimar que están delimitando sus bases.

Lo que hacen los investigadores, aun sin proponérselo, es formular un desafío a todo tipo de reflexión epistemológica y de práctica que alcance la dimensión de repensar la relación dialéctica *filosofía-ciencia* a partir, entre otras cosas, de la elaboración crítica creadora de las nuevas proyecciones ontológicas, epistemológicas, axiológicas y praxiológicas que proceden de esos cambios cualitativos en el saber y en la cultura contemporánea. Al menos, se ha observado un desplazamiento en la comprensión de la relación epistémica del hombre para con el mundo, en tanto se está produciendo una mutación en términos de la contextualización de la *relación sujeto-objeto* del saber de la modernidad. El campo donde se desarrollan esas relaciones no es otro que el paradigma seguido por los científicos en su práctica profesional concreta.

En términos de los cambios paradigmáticos en las ciencias sociales, dirigidos a la *determinación del uso social de la producción*, es posible observar que la *experiencia social*, el recuerdo de esa experiencia, los mecanismos que intervienen en la construcción del recuerdo de la experiencia, y el relato del recuerdo de esa experiencia, son recursos que, en concurrencia con los componentes políticos, históricos y culturales que están en la base de esa interpretación, socavan los presupuestos de la aplicabilidad de los productos de la ciencia, lo cual también determina, en gran medida, el tipo de datos aceptables para la investigación. Por lo tanto, las categorías de verdad y valor están mucho más interrelacionadas de lo que los epistemólogos clásicos están dispuestos a admitir.

A partir de estas cuestiones surge la pregunta por el alcance de la *innovación*. En el Libro

verde de la Innovación Comisión Europea de 1996, Francisco Alburquerque Llorens afirma:

La innovación no es únicamente un mecanismo económico o un proceso técnico, ante todo es un fenómeno social a través del cual los individuos y las sociedades expresan su creatividad sus necesidades y sus deseos. Independientemente de su finalidad, sus efectos o sus modalidades, la innovación está estrechamente imbricada en las condiciones sociales en que se produce.³

Por eso, es tarea de los científicos desmontar el edificio que sostiene los presupuestos de la aplicabilidad de los productos de la ciencia y enseñar que detrás de los datos están las teorías, que también se eligen y no son algo *dado*, y por ello, indiscutible. En un sentido general, son proyecciones parciales *hacia...* de las mismas metáforas que sustentan el sistema capitalista actual. Aparecen tan imbricadas en prácticas dadas por supuestas que resultan casi invisibles. Ocurre que los paradigmas más conservadores, al ser hegemónicos, no suelen reconocerse cuando funcionan como tales, pues una de las claves de la actividad ideológica es que sus participantes desconocen la esencia de sus mecanismos. Esta consideración entorpece cualquier proceso de actitud crítica que implemente la sociedad a favor de poner en juego sus derechos de admisión de los productos científicos.

Si fenomenología es el estudio de las esencias y sus problemas se reducen a definir las, es también una filosofía que vuelve a colocar la esencia en la existencia y considera que no se puede comprender al hombre y al mundo, sino a partir de su facticidad.⁴ El mundo está siempre presente y el hombre, al relacionarse con el mundo, comienza a filosofar, intenta hacer una descripción de la experiencia tal cual es, lo que también determina el tipo de datos aceptables para la investigación. Sobre la base de esta condición del proceso de conocer, este estudio se plantea la necesidad de introducir los ejes y conceptos que orientan las discusiones más recientes en las cuestiones metodológicas del trabajo de campo y de los métodos cualitativos en la investigación, para incluir recursos que estrechen las derivaciones que se instalan en la sociedad a partir de los presupuestos de aplicabilidad de los productos de la ciencia.

3 Francisco Alburquerque Llorens, "Innovación, transferencia de conocimientos y desarrollo económico territorial: Una política pendiente", 2008, p. 1.

4 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 1998.

Las técnicas cualitativas y el trabajo de campo

La literatura producida que se refiere al auge de los métodos cualitativos, asocia su surgimiento al fracaso de las premisas del positivismo; la importancia de lo directo, inmediato y comprobable; el empirismo que se aferra al método de la observación; la aplicación de un único método de comprobación de hipótesis y la construcción formal de teorías y leyes, es decir, de los enfoques científicos para analizar el significado del mundo social y la incidencia de la experiencia en su determinación.⁵ La necesidad de nuevas reflexiones condujo a los investigadores que inscriben sus trabajos en las corrientes radicales del materialismo histórico, en la culturalista y en la de género, a superar las contradicciones surgidas de las perspectivas científicas derivadas del neopositivismo, con sus limitaciones para la comprensión de los procesos sociales.

Pese al intento, algunos de los planteamientos mencionados conservan elementos del empirismo y presentan dificultades para comprender los procesos en tanto sus producciones no se articulan dialécticamente

La frecuentación de fuentes orales relacionadas con el tema nos permite acercarnos a la *esencia* para analizar el significado del mundo social y la incidencia de la experiencia en su determinación. Para comprender la dialéctica de esta aproximación al objeto de estudio, es menester acudir a la implementación de la categoría *transmisión* determinada por Regis Debray.⁶ De acuerdo con él, es posible establecer que la *transmisión*, en sentido diverso de la comunicación, incide en prolongar, mediante estrategias colectivas, las formas, valores y sistemas que la sociedad intenta conservar como propios y que son gestados por la experiencia social (cultura) a riesgo de condensar sus formas de expresión.

El título de este párrafo pretende examinar la relación entre técnicas y campo como soporte en el uso de fuentes orales y en procedimientos inclinados a la búsqueda de la necesidad social. Esta pretensión está sostenida en las reflexiones que sobre la verdad y el Ser produce el materialismo histórico. “La verdad comienza como una historia del Ser y es una historia del Ser puesto que es desvelamiento progresivo del

Ser”.⁷ Esta alusión sartreana al carácter ontológico del conocimiento, se refleja en la posición de Georgy Lukács.⁸ El problema que se plantea este filósofo húngaro es el de reconstruir la génesis de la conciencia del proletariado a través de la génesis-estructura del proceso de “trabajo extrañador”, que asimila al obrero y al objeto producido, dominado, a su vez, por el carácter fetichista de la mercancía. Esta perspectiva es fenomenológica y, al igual que la fenomenología hegeliana, “la perspectiva de Lukacs presupone -y al mismo tiempo conduce hacia- la emergencia de una dimensión estrictamente ontológica, a partir del inmediato ser histórico del proceso de trabajo - conocimiento”.⁹

La forma mercancía que produce la *alienación del sujeto cognoscente* equivale entonces al horizonte fenoménico a partir de cuya interna dialectización debe emerger la verdadera y originaria esencia del proceso productivo, la verdad en términos de Sartre. En esta contribución hemos puesto, en primer término, los recursos que constituyen el marco teórico adecuado al tratamiento de la construcción de condiciones materiales favorables que está centrada en la necesidad social.

El estado de la cuestión en el ejercicio del uso de metodología cualitativa, en torno a la posibilidad de la recuperación de la experiencia mediante la aplicación de técnicas referidas a fuentes orales en el campo, nos remite a la posibilidad de establecer los fundamentos del campo en tanto responden a las posiciones explicitadas más arriba, en el entendimiento de que la opción entre métodos cuantitativos y métodos cualitativos en el trabajo de campo no debe plantearse como una falsa disputa o una relación dicotómica o complementaria *per se*; es decir, proceder a plantear la opción de manera dilemática y no problemática. Este dualismo puede identificarse en diferentes momentos del proceso de investigación. Su resolución se basa en que las aproximaciones cualitativas permiten una visión del mundo más amplia que los enfoques cuantitativos. Se entiende en el campo científico que, si bien las entrevistas cualitativas pueden ser, solamente, un accesorio desde el punto de vista del empirismo en las ciencias sociales; son, por el contrario, absolutamente esenciales desde el punto de vista del realismo crítico, ya que esta postura reconoce que las es-

5 Claudia Pedone, “El trabajo de Campo y los métodos Cualitativos”, 2000.

6 Regis Debray, *Transmitir*, 1997.

7 Jean Paul Sartre, *op. cit.*, p. 16.

8 Gyorgy Lukács, *Ontología del Ser Social*, 2004.

9 Antonio Infranca, “Fenomenología y ontología en Lukács”, en *Ontología del Ser Social*, 2004.

estructuras subordinadas son complejas y pueden ser diferentes de los hechos observados y de los discursos de los cuales emergen.

La contrastación y verificación para probar la validez de las investigaciones deben ser propuestas por los mismos investigadores en cada caso específico. En este tópico, el empleo de más de una técnica, aun de triangulaciones metódicas, será el soporte de confiabilidad de la investigación.

“El ‘campo’ en el trabajo de campo es tratado, generalmente, como una asignación física, una tendencia que procede de su determinación en las ciencias naturales”.¹⁰ En torno a los intentos de levantamiento de información o de establecer una relación con fuentes orales, el campo cobra un nuevo sentido y se estructura en los pliegues de la vida cotidiana. El “campo” está situado, contextualizado y definido por el investigador; esto produce un cambio de límites espaciales, políticos y sociales en circunstancias cambiantes o en contextos políticos diferentes. “El ‘campo’ es, además, frecuentemente, un lugar que aparece como familiar y reconocible y, a su vez, extraño”.¹¹ Esta situación definida como “campo”, que integra estos atributos, proporciona un lugar donde no se está ni afuera ni adentro en sentido absoluto, dónde el rol profesional se asemeja al de un interlocutor.¹²

Es observable que el trabajo de campo se organiza como *espacio de resistencia* a las formas hegemónicas de la cultura y a las fuerzas de poder. En las regiones periféricas, donde el modelo neoliberal ha alcanzado también los ámbitos académicos en numerosas ocasiones, el trabajo de campo se convierte en una herramienta útil para enfrentarse a los postulados teóricos que enmascaran las realidades cotidianas de las mayorías.

Bibliografía

- ALBURQUERQUE LLORENS, Francisco: “Innovación, transferencia de conocimientos y desarrollo económico territorial: Una política pendiente”, en *Revista Arbor*, (CLXXXIV), Julio-Agosto 2008.
- DEBRAY, Régis: *Transmitir*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- INFRANCA, Antonio: “Fenomenología y ontología en Lukács”, en *Ontología del Ser Social*, Buenos Aires, Herramienta, 2004.
- LUKÁCS, Gyorgy: *Ontología del Ser Social*, Buenos Aires, Herramienta, 2004.

- MARX, Karl: (1987) *El Capital*, Madrid, EDAF, 1973.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- NAST, Heidi: “Women in the Field: Critical Feminist Methodologies and Theoretical Perspectives”, en *The Professional Geographer*, 1994.
- OSORIO, Jaime: “Crítica de la ciencia vulgar. Sobre método y epistemología”, en *Marx*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- SARTRE, Jean Paul: (1989) *Verdad y existencia*, Barcelona, Paidós, 1996.

Fuente de Internet

- PEDONE, Claudia: “El trabajo de Campo y los métodos Cualitativos”, en *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Nº57, Universidad de Barcelona, [En línea], <http://www.ub.es/geo-crit/sn-57.htm>, [15 de Julio de 2010, 16:00].

10 Claudia Pedone, *op.cit.*, 2000. En el idioma inglés, el término *betweenness* (que en castellano se ha traducido como espacio intermediario, usado para definir esta condición del campo) es ciertamente muy eficiente.

11 Antonio Infranca, *op. cit.*, 2004.

12 Heidi Nast, “Women in the Field: Critical Feminist Methodologies and Theoretical Perspectives”, 1994, p. 54-66.

Prácticas de arte efímero en el espacio público de La Plata

Graciela Di María

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Titular de Arte Contemporáneo, FBA, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Directora del proyecto de investigación “Los murales de La Plata: identidad cultural en los espacios públicos”. Coautora de *Cándido López, Florencio Molina Campos y Benito Quinquela Martín, como paradigmas de la plástica argentina* (1998) y *Maestros de la pintura platense, 18 pintores de la ciudad* (2005). Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), FBA, UNLP.

Elisabet Sánchez Pórfido

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, FBA, UNLP. Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de Arte Contemporáneo, FBA, UNLP. Docente del Liceo “Víctor Mercante” y del Bachillerato de Bellas Artes, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Autora de *Luis Tessandori cosmovisión serrana* (2009) y coautora de *Cándido López, Molina Campos y Quinquela Martín como paradigmas de la plástica argentina* (1998). Coordinadora y coautora de *Maestros de la pintura platense, 18 pintores de la ciudad* (2007). Directora del Atelier- museo “Luis Tessandori”, La Población, Departamento San Javier, Córdoba. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA, UNLP.

Diana Montequin

Profesora de Expresión Corporal, Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires. Realiza el trabajo final de la carrera de posgrado Especialización en análisis de la producción coreográfica, UNLP. Profesora Titular de Trabajo Corporal I, FBA, UNLP y docente en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata. Dictó seminarios de la especialidad en la Universidad de la Patagonia Austral. Integrante del equipo de currículo de la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires. Participa del proyecto de investigación “Producciones artísticas efímeras: ‘Modos de hacer’ contemporáneos (2001 -2010)”. Integró el grupo de Danza Contemporánea de Laura Falcoff y forma parte del Colectivo de arte y acción política Siempre.

Introducción

Este trabajo se propone analizar una selección de prácticas de arte efímero realizadas en la ciudad de La Plata durante los años 2008 y 2009 que incluyen acciones de diversas características que aluden a lo político –*Colectivo Lanzallamas*–, a lo festivo ritual –*los muñecos de fin de año*– y a la necesidad de artistas jóvenes de producir intervenciones por fuera de la institución arte con la finalidad de activar el espacio público conexas con la FBA, como es el caso de *Público*.

Estas prácticas –instalaciones, performances, pintadas en calzadas, distribución de afiches, fogatas e improvisaciones musicales– tienen en común su desarrollo en el espacio público y su condición de efímeras, así como la forma de documentar las acciones por medio del registro fotográfico y ediciones videográficas, características que las convierten en la única comprobación fidedigna de la intervención de los productores, quienes trabajan en forma colectiva sin autoría personal.

En cuanto a los tiempos de exhibición, las producciones comprenden desde unas pocas horas a la jornada completa, aunque coinciden en las convocatorias boca a boca, afiches o vía mail. Es indudable que la mayor respuesta de producción y público se encuentra en las intervenciones realizadas cada 31 de diciembre en la quema de los muñecos, acción comunitaria que atañe a lo festivo y que en los últimos años se ha institucionalizado a partir de los premios a la producción, otorgados por la Municipalidad de la ciudad.

Por otra parte, en las acciones de arte activista político es posible distinguir dos tipos de público: el que acude con conocimiento del hecho artístico que va a observar y se dispone a colaborar; y un público casual, el transeúnte, al cual se lo convoca mediante volantes informativos acerca de diferentes situaciones, sociales o judiciales, que activan la necesidad de las intervenciones y generan esfera pública.

Es una constante de las intervenciones el prolongado tiempo de preparación de consenso entre los organizadores, artistas y asociaciones de diversa índole, para luego concretar una acción que se consume, efímera en cuanto objeto, con la idea de perdurar en los espectadores a través tanto de una nueva participación, como de producir una apertura hacia renovadas ideas sobre diversas situaciones y posibilidades.

Público, espectáculo experimental

La indagación realizada se relaciona con un hecho artístico conformado por producciones contemporáneas que remiten al arte en espacios públicos y cuyo escenario urbano fue utilizado para manifestaciones de carácter efímero. Los artistas transmiten sus búsquedas y las producciones reflejan sus planteos y nuevos modos de hacer en torno a la desacralización del arte y la democratización.

Nuestro objeto de estudio tiene relación con *Público*, espectáculo realizado en el mes de julio de 2008 en la ciudad de La Plata, en la calle 4 entre 51 y 53, con la participación de jóvenes artistas y grupos de artistas provenientes de las más diversas disciplinas: música, pintura, cerámica, diseño, grabado, arquitectura y cine [Figura 1].



Figura 1. *Público*, en calle 4 e/ 51 y 53

Público alude a manifestaciones que se desarrollaron bajo el mismo título, en el mismo espacio, en tiempos diferentes. Las intervenciones artísticas que conforman nuestro trabajo evocan el transcurrir del hacer, por tal motivo nos detendremos en los diferentes modos de ejecución y recepción. Para el relevamiento e interpretación de las acciones tomamos como referencia las entrevistas realizadas en torno a ejes conceptuales a los curadores y artistas con el propósito de aproximarnos a las diversas propuestas de los grupos participantes.¹ Las producciones remiten al mural, objetos, instalación, intervenciones,

¹ Se realizaron entrevistas a los profesores y artistas Nicolás Bang, Gustavo Pérez, Luján Podestá, Camilo Garbín y Francisco Carraza.

grafiti, estencil, empaquetamiento, video y performances. Las experiencias innovadoras y fugaces desarrolladas intervienen, transforman y se apropian del espacio urbano.

El sitio seleccionado para esta ocasión fue previamente analizado por los organizadores. El edificio intervenido fue durante muchos años sede de la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA). Posteriormente, cambió la función ya que fue alquilado por la FBA para el dictado de clases desde el año 2001 hasta comienzos de 2009. En ese período, fue testigo de una gran afluencia de público, jóvenes estudiantes y profesores universitarios, a los que se sumó el tránsito obligado de asiduos concurrentes a varias instituciones cercanas: un destacado club de fútbol, la casa del Gobierno provincial, museos, bares y Correo. *Público*, perfectamente planificado, fue coordinado por artistas y profesores. La elaboración del proyecto, tiempo de ideación, discusión, consenso y aprobación llevó aproximadamente cuatro meses y la presentación del espectáculo, dos horas.

Las producciones artísticas que describiremos, ubicadas en un espacio que Marchan Fiz denominó *non site*, mantienen cierta secuencia y un diálogo con el entorno. El proyecto amalgama la experiencia estética y temas que aluden a la problemática urbana. Las prácticas experimentales coadyuvan a repensar y ponen al descubierto una forma diferente en el modo de hacer. Como sostiene Arthur Danto, “consiste en dar al público mayor posibilidad de expresión acerca del arte con el que va a vivir en espacios que no pertenecen al museo”.²

Primeramente, se convocó a grupos de artistas jóvenes con experiencia en arte callejero de la ciudad de La Plata, de este modo permitieron que las prácticas artísticas adquirieran características regionales. Una vez aprobado por los coordinadores, el proyecto se gestionó ante el Fondo Nacional de Las Artes y, posteriormente, se procedió a la ejecución. En dicho espacio conviven varias expresiones actuales en diferentes soportes y técnicas; convirtiéndose en soporte y escenario al mismo tiempo, y exhibe una manera diferente de hacer y comunicar.

Rodrigo Alonso señala acerca de estas acciones:

Intentan generar una relación más directa entre el espectador, la propuesta y su entorno, disolviendo la voluntad aurática de las

obras y potenciando el trabajo interpretativo. Desprovistas de toda explicación o estructura semántica que oriente al público en su lectura, ésta puede tomar las direcciones más diversas, incluso una muy distanciada de la proyectada por los artistas. Este es uno de los riesgos más comunes en las acciones que se desvinculan de los ámbitos institucionalizados y buscan a sus espectadores en los espacios públicos, pero al mismo tiempo es una de las situaciones más vitales que enfrentan los artistas que se desentienden de los circuitos legitimados.³

Los diferentes lenguajes escogidos mantuvieron cierto vínculo y provocaron en el transeúnte variadas manifestaciones. Un ejemplo es el mural ejecutado en una parte de la fachada del edificio. La composición explora las posibilidades de la ilusión del movimiento, propias del op-art, apelando a la acción por la sucesión curvilínea de acromáticos. Sorprende al espectador con estímulos ópticos que combinan acciones imprevistas. Asimismo, en otros lugares del edificio (ventanas, escalinata, pórtico y pilotes ubicados en el cordón de la vereda) se integraron cien palomas en diferentes posiciones y actitudes; las palomas irrumpieron y acompañaron el ritmo del mural y algunas obras intervenidas en los pilotes. En el centro de la cornisa se colocó un cartel realizado con tubos de neón con la palabra PÚBLICO, aludiendo por su forma y luminosidad al kitsch. En el catálogo del espectáculo, los autores expresan: “Esperamos provocar una experiencia que transforme la visión cotidiana de la ciudad, a la vez que proponga una reflexión sobre la noción de lo ‘público’ y sus infinitas maneras de hacerlo propio”.⁴

Los autores no sólo se plantearon resignificar el espacio como centro académico, sino también revitalizar las prácticas contemporáneas alejadas de los centros de legitimación. En las últimas décadas es notorio cómo el arte se segrega de su posible función social, sometándose al sistema controlado por el mercado del arte y el marketing. En cierta forma, el propósito de los coordinadores se dirigió a presentar y a difundir variadas producciones en un mismo espacio, alejados de la idea iluminista de la perdurabilidad de la obra de arte y la contemplación. Ya no quedan resabios de estas prácticas que se tornaron efímeras. Como elementos provocativos a intervenir y como soporte se utilizaron los

2 Arthur Danto, *Después del fin del arte*, 1999.

3 Rodrigo Alonso, “La ciudad-escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana”, s/f.

4 *Público*, Catálogo, 2008.

pilotes de hormigón ubicados sobre el perímetro que contienen y resguardan la seguridad del edificio. Uno de los ejemplos que causó pavor en el público fue la obra titulada *terrorinfantil*, el único productor que presentó en su obra fuertes connotaciones sociales. Como representante del street art se valió del estencil. Como práctica de la calle, el grafiti, se apropió del pilote de planta rectangular apaisada y lo interviene en ambas caras con tags, que desafían los lenguajes institucionalizados. Asimismo, con el seudónimo *Ghaozú*, el productor plasmó un fantasma, experimenta la figura sobre diferentes soportes en la vía pública, reiterándola y modificándola. En el reverso del pilote se realizó otra figura de animación japonesa, *Mazinger*, cuya pintura tuvo un tiempo de duración escaso, sólo una noche. Como testimonio de la imagen, el día de la inauguración los autores entregaron stickers con una foto de la figura desaparecida y una inscripción que apelaba a vivificar la imagen. En cierta forma, la escasa durabilidad remarcaba la fugacidad de la obra. En otro pilote tomaron como referencia los acromáticos del mural. En él, dos figuras cargadas de expresividad dividen el campo plástico, una masculina y otra, femenina. A su vez, una instalación de carácter efímero remitía a un macetero transformándolo en un cantero floral. Los autores jugaron con el opuesto natural-artificial, pensado para el disfrute de todo tipo de transeúnte.

El tiempo de duración de la instalación fue de una hora, aproximadamente; con lentitud, el público se apropió de las flores, parte del césped y varias palomas. El *tiempo* en estas obras deriva de las concepciones histórica e individual de lo temporal, ligado a lo inexorable.

Otro pilote intervenido por el colectivo *Figurones* sorprendió al público dado que se presentó empaquetado. El objeto provocó diferentes comportamientos sorpresivos en el espectador. Durante el tiempo en que se desarrolló el espectáculo, Radio Universidad participó con la musicalización. El cierre de *Público* estuvo a cargo del colectivo audiovisual *Bazaar*, que presentó un videoarte y performance. Convocados por la diversidad, estos artistas apelan a lo azaroso, lo casual, lo incoherente. Con una nueva percepción de carácter ilusionista del espacio pretenden establecer un vínculo interactivo entre el productor, la obra y el espectador.

Si bien el espectáculo estuvo programado, apuntó a la improvisación, lo fortuito, lo fugaz y, también, a lo lúdico. De esta manera, la pro-

puesta original se fue modificando. Se obtuvo lo esperado por los curadores: la integración social.

Muñecos de fin de año

La gestación, realización y quema de muñecos de fin de año en los diferentes barrios platenses constituye otra práctica efímera que refleja dicha integración social, en este caso, como un rito festivo, tradicional y permanente. La producción de estas obras, de tamaños que sorprenden a peatones y automovilistas, configura un hecho artístico de carácter espontáneo y participativo, un espacio de encuentro de diferentes sectores que permite estrechar lazos, mejorar la calidad de vida entre los vecinos, desarrollar la pertenencia, afirmar los valores y cumplir con una tradición platense.

El origen de estas experiencias sociales en nuestra ciudad se remonta a la década del 50. Los relatos que recorren la tradición oral coinciden en estipular como precursora la realización del primer muñeco en las calles 10 y 40 en homenaje a los jugadores de fútbol del Club Defensores de Cambaceres quienes se habían consagrado campeones de la Liga Amateur platense.

Con el correr de los años, esta tradición fue mutando. Variaron los modos de hacer los muñecos y los temas elegidos. Se multiplicaron las zonas de emplazamiento en la ciudad, hasta convertirse en una verdadera fiesta. Un paradigma de la cultura popular platense. “En cada celebración del 31 de diciembre en la ciudad se observa el espíritu creativo de miles de vecinos que encuentran una forma más de unirse para conservar intacta esta tradición de la quema de muñecos”.⁵

Estas manifestaciones familiares e interactivas perdieron fuerza sólo durante la dictadura militar. A partir del retorno a la democracia en 1983, se reinicia lentamente este modo de expresión popular para reafirmarse en la actualidad como una sólida experiencia social barrial.

Los especialistas consideran que en el fenómeno de la quema de muñecos de fin de año confluyen distintos elementos:

(...) un ritual purificador a través del fuego para eliminar lo malo del año que se va; una ruptura de lo cotidiano que genera un espacio de reflexión sobre la vida de todos los días y una reafirmación de la identidad local como respuesta a un mundo globalizado que tiende a uniformar las pautas culturales.⁶

5 “Entregaron los premios a los mejores muñecos”, 2001.

6 “Como cada fin de año arderán esta noche 120 momos”, 2002.

Paulatinamente, esta manifestación fue alcanzando su gran dimensión. Las técnicas de construcción, los mensajes de los muñecos, así como la convocatoria popular, han crecido notablemente en número y calidad. Durante su gestación se pueden observar diferentes planos de desarrollo y distintos aspectos de preparación. La originalidad, la sutileza y la colaboración de todos los sectores se incrementan en cada nuevo acontecimiento. Se elaboran figuras gigantes que simbolizan diferentes personajes. Éstos pueden ser políticos, deportistas, seres mitológicos, héroes de historietas u otras representaciones. Para muchos, constituyen una manera de homenaje; para otros, en cambio, una expresión de *justicia* cuando la quema se refiere a un personaje socialmente resistido. “Los muñecos cambian y también el sentido de su creación, pero la forma de trabajo sigue intacta”.⁷

Son construidos por vecinos sobre estructuras de hierro y madera, a las que se agrega papel y, si el tiempo de elaboración lo permite, se añade pintura en aerosol y apliques de otros materiales. La pirotecnia, que años atrás no existía, constituye la mayor diferencia con el pasado en cuanto al armado final de los muñecos. Esta práctica, mayormente promovida por los jóvenes, incluye en las noches previas el refugio en campamentos instalados junto a sus creaciones, a fin de evitar que barrios *rivales* o manos anónimas destruyan las obras antes de tiempo.

En los últimos años se manifestó una nueva tendencia: organizar alrededor de los gigantes de papel verdaderas fiestas populares donde, luego de la quema, se recibe al Nuevo Año con juegos de luces, fuegos artificiales, performance, música, bailes y bebidas. El rito se propaga con mayor fuerza cada año. Una experiencia que identifica a la ciudad y permite estrechar lazos entre los vecinos platenses, quienes comienzan a relacionarse con un fin común: cumplir con la tradición y ver quemar, simbólicamente, el año que se va.

Aproximadamente un mes antes de la noche de fin de año, diferentes grupos barriales se abocan al armado de las estructuras de cada muñeco. Con anterioridad, niños, jóvenes y adultos se reúnen para acordar la organización del trabajo: tema, diseño y distribución de tareas.

Embarcados en esta aventura, que tendrá fin el primer día del año en cada uno de los

diferentes barrios, se inician los preparativos... Llegado el nuevo año la organización del festejo en sí mismo consta de dos partes. La primera es un espectáculo pirotécnico, muchas veces acompañado por música. La segunda parte consiste en la quema del muñeco propiamente dicha. Para que el muñeco sea considerado una buena quema, tiene que arder y explotar, tiene que cumplir con las exigencias de ser una manifestación estruendosa.⁸

Se construyen diversos y variados muñecos. Desde aquellos que arma una sola familia y cuyas dimensiones no exceden los dos metros, hasta monumentales obras que rozan los límites permitidos por las ordenanzas vigentes y obligan al trabajo de decenas de vecinos durante días y de noches. La elección del tema es algo tan particular como la gente que lo construye. Así lo describe el Diario *El Día*:

Barrios enteros se movilizan en torno a los muñecos, ritual que convoca por igual a chicos y grandes. Un fenómeno que por pocos días le cambia la cara a barrios que suelen planear los muñecos con meses de anticipación y gastar sumas muy variables.⁹

Rosana Menna considera arte efímero a la construcción y quema de los muñecos de fin de año platenses: “Está condenado a la hoguera; a arder mucho tiempo, explotar, hacer mucho ruido, para que se vaya lo malo del año. Representa mucho trabajo invertido, para luego ser extinguido y no nos quedamos con más que el registro fotográfico”.¹⁰

Según el antropólogo Héctor Lahitte:

(...) el hecho de producir un acto artístico para luego entregárselo al fuego implica un rasgo de evolución importantísimo porque convoca y pasa y luego vuelve a convocar y pasa pero el mensaje queda, trasciende al objeto y llega a la persona. (...) La elección de los personajes a construir y quemar reflejan el estado de ánimo, las inquietudes, las esperanzas y las frustraciones del grupo. Son expresiones que se hacen a través de exaltación de valores.¹¹

7 “Los muñecos platenses en la cuenta regresiva. Como nació ésta tradición”, 2002, p. 13.

8 Rosana Menna y Griselda Spath, “Espacio público en llamas”, 2009.

9 “Un fenómeno platense. Muñecos de fin de año: la fiesta de los barrios”, 2000, p. 15.

10 Julia de Diego y Cecilia Famá, “Un arte efímero”, 2010.

11 Hipólito Sanzone, “Los muñecos de fin de año movilizan a barrios enteros”, 2003.

Para el colectivo *GAAM Draco*, uno de los grupos representativos de esta actividad artística,¹² el tiempo en la organización de estas escenografías es un factor fundamental tanto por los objetivos educativos, como por las dimensiones y características de estos muñecos. Es durante el mes de febrero cuando eligen el tema de lo que será su muñeco de fin de año. La antelación es necesaria porque se plantean, además, desarrollar escenas históricas para las cuales deben estudiar y buscar la información. Luego continúa el proceso productivo que demanda un prolongado período de tiempo. Uno de los objetivos principales es la participación del público. De una de las entrevistas realizadas surge:

Hacemos un listado de cinco o seis temas y se vota. Se plantea todo porque la temática es importante, y también tiene que resultarle interesante al público. Uno de nuestros objetivos es que las personas puedan entrar en los muñecos, se muevan e interactúen con ellos. Entonces la elegida será la que mejor se adecue a este criterio.¹³

El tiempo de realización es fundamental. Destinan prácticamente todo el año a la producción del muñeco. Después de la quema descansan durante el mes de enero para reencontrarse en febrero y elegir el próximo tema. A partir de ese mes se reúnen todos los sábados para iniciar la construcción del muñeco.

La primera etapa consiste en buscar información. Los bocetos son muy simples, generalmente están conformados por figuras geométricas y sus proporciones. De todas formas, no trabajan con un boceto definitivo porque éste se va modificando en el hacer. El trabajo se divide entre los integrantes del grupo y muchas tareas se realizan simultáneamente. Se comienza por armar la base, luego construir los personajes y por último, el sistema de movilidad de los mismos.

La técnica utilizada actualmente por el grupo *GAAM Draco* radica en la construcción de una primera estructura de madera sobre la cual se trabaja, a la que se reviste con alambre para lograr la forma deseada. Una vez forrada, se comienza por recubrir la estructura con dos o tres capas de papel de diario mojado con engrudo;

con posterioridad, se cubren las figuras con cinta de embalar y luego se reviste todo el muñeco con una capa de papel blanco que favorece el proceso de pintado y con lo que se logra mejor calidad con menor cantidad de pintura.

Una vez secas las partes forradas, se comienza con el proceso de pintura. En todos los casos, se aplica una primera mano lisa con el color que se necesita y luego sobre ésta se usan colores que contrasten para darle brillo y sombras al muñeco. Hasta el año pasado todos estos detalles de pintura eran realizados a pincel. A partir de este año comenzaron a utilizar un compresor que les facilitó la tarea.

Una característica y parte fundamental de estos muñecos es que tienen movimiento. De esta manera constituyen una puesta en escena, una escenografía armada en la que se desplazan e interactúan los personajes, como en una obra teatral. [Figura 2].

Los movimientos se logran con bicicletas y otros materiales de descarte. Son los integrantes del grupo quienes hacen mover los muñecos en el momento del show, que dura aproximadamente 8 minutos.



Figura 2. Colectivo GAAM Draco: El arca de Noé, diciembre 2009

Víctor, uno de los integrantes del grupo *GAAM Draco*, es quien se encarga de pintar el muñeco. Inicia esta última etapa con anterioridad al fin de año para poder darle unas semanas de descanso al resto de los compañeros antes de que el muñeco se saque a la calle, ya que en esa instancia las jornadas de trabajo son de 24 horas hasta la quema.

Durante todo el año se acopian los materiales; la mayoría son donados, encontrados o

12 El grupo fue variando en la cantidad de integrantes con el tiempo, pero son 12 básicamente los integrantes estables: Víctor Sochanowicz, Martín Sochanowicz, Fernando Ledesma, Mariano Paulino, Joaquín Casale, Marcos Said, Yonatan De Juana, Mariana Sochanowicz y los ayudantes de construcción: Sofía, Janet, Yamila y Eric.

13 Entrevista a Víctor Sochanowicz realizada el 18 de noviembre de 2009 por las profesoras Graciela Di María y María Albergo.

de trata [Figura 3]. Para esto, recibieron ayuda de estudiantes de artes visuales que concurrieron para la ejecución de la idea que ellos generaron.¹⁶ Asimismo, junto a la producción plástica se presentaron fotos de rostros y manos con cierres relámpago. Previamente, un diseñador en comunicación visual, elaboró el logotipo del Colectivo *Lanzallamas* y el tríptico que desarrollaba en detalle las diferentes aristas de la problemática, y que se repartió antes y durante la jornada, con lo cual se facilitó la difusión. Esta acción se llevó a cabo sobre el asfalto de la Avenida siete, en donde se interrumpió el tránsito vehicular, lo cual proporcionó un mayor despliegue de la intervención y, quizás, una participación más activa por parte de los transeúntes, por cuanto se realizó en un día no laborable.

Las figuras femeninas en alambre y tela se llevaron construidas a la instalación, mientras que la trama o red se fue haciendo con el público eventual que se acercaba a participar. La acción se complementó con la invitación a los transeúntes para que recorrieran el camino a la vera de la red en el que se iban exponiendo con carteles los distintos aspectos que involucra la “trata de personas”. Asimismo, a lo largo de la jornada se fue armando en el pavimento un “mapa de la trata de personas”, con líneas simples y pequeñas muñecas atadas y enterradas en arena que describían el camino que recorren en nuestro país las mujeres y niños atrapados en las redes del tráfico ilegal de personas. Finalmente, por la noche, y como cierre de la actividad, se llevó a cabo un recital de diferentes bandas y se encendió una fogata que convocaba y daba calor a los participantes.

Esta intervención de *Lanzallamas* utilizó el caso emblemático de Sandra Ayala Gamboa, de gran impacto en la ciudad de La Plata, para ampliar la mirada frente al tema, vinculando este episodio con el problema global de la violencia de género y la trata de personas.

Este tipo de prácticas interpelan de un modo diferente al transeúnte desprevenido de la ciudad y al público habitual de Congresos y Jornadas universitarias. En ese sentido, rescatamos también *Cuerpo adentro*, otra experiencia realizada por este grupo, esta vez en el marco de las V Jornadas de Sociología y I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales realizadas en diciembre de 2008. En lugar de presentar una ponencia a la manera tradicio-

nal, este Colectivo propuso una actividad que, a través de recursos interactivos orientados a la interpelación de los sentidos y a un debate dinámico entre coordinadores y participantes, intentaba generar reflexiones grupales sobre qué implican las relaciones de dominación y cuáles son las maneras de cambiarlas. Este encuentro se realizó en un espacio público pero puertas adentro: la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, en el que los participantes recorrían *el interior de una mujer*, pasando por La Cabeza, El Corazón y Las Visceras. En cada fragmento se representaban las diferentes miradas que la sociedad tiene de las mujeres. Así por ejemplo, en la cabeza se hallaba una biblioteca conformada por los libros de escritores, científicos y filósofos reconocidos mundialmente, con frases y párrafos señalados, que daban cuenta de la subestimación hacia lo femenino; también en la cabeza se encontraba una rueda del infortunio que indicaba cuáles son las posibles profesiones y roles asignados tradicionalmente a la mujer.¹⁷

Una característica propia de este tipo de producciones es el énfasis que se pone en el aspecto comunicativo, por cuanto el arte activista tiene una especial preocupación en torno a la recepción. Muchas veces, las acciones irrumpen en un ámbito determinado y transforman el entorno humano en espectador casual. Esto determina la necesidad de prestar particular atención a lo comunicacional, ya que de este factor depende el grado de participación de esa audiencia eventual. Según Clemente Padín, el hecho de poner el énfasis en los aspectos comunicativos no implica, necesariamente, una adaptación de la obra a los códigos populares. El propósito es resaltar cierta voluntad comunicativa subyacente en la propuesta original sin descuidar su productividad estética y su conflicto con el entorno.¹⁸ En el caso de *Lanzallamas*, y en particular la intervención vinculada al pedido de justicia por el asesinato de Sandra Ayala Gamboa, lo interesante es la combinación entre los elementos propios de su formación –por ejemplo la realización de un tríptico informativo y el mapa que sintetiza la red de trata– y los recursos comunicacionales plásticos que en gran dimensión pusieron en imagen la misma idea: una red con sus connotaciones negativas que da cuenta de un accionar en detrimento, particularmente, de mujeres jóvenes e inexpertas. En esta acción había una

16 Esta modalidad es frecuente en este Colectivo, ya que suelen invitar personas ajenas a la agrupación para colaborar desde otra disciplina.

17 Ver en el sitio de Facebook el álbum de fotos de la presentación *Cuerpo Adentro*.

18 Clemente Padín, “El arte en las calles”, 1990.

voluntad concreta de interpelar a ese sector de la comunidad, por tal motivo las fotografías que formaron parte de la instalación tenían una serie de frases de corte imperativo con el slogan "Despabilate".

Las acciones artísticas pensadas para el espacio público deben articular equilibradamente los postulados estéticos y los recursos con códigos de significación social, lo que los enfrenta a un alto nivel de riesgo y exposición. En ocasiones, esa exposición no es sólo de los artistas, sino también del público, dado que determinadas acciones precisan de un significativo grado de compromiso físico y emocional de la gente. Otras veces, esa participación es más acotada, y en algunas oportunidades se espera que sean solamente espectadores. También hay alternativas diferentes en cuanto a las formas de convocar al público, por ejemplo a través de afiches, cadenas de mails o audios. La actividad puede desarrollarse en un ámbito donde se sabe de antemano que la gente que asiste tendrá una buena disposición a *convertirse* en público por acordar con el contenido que expresa la acción, pero otras veces se trabaja *sin ninguna red*, solamente con el público que se interesa y se acerca. Desde este punto de vista, a la hora de diseñar la propuesta, los recursos que utilice el grupo para entusiasmar y convocar adquieren una notable trascendencia.

En las experiencias del colectivo *Lanzallamas*, los niveles de participación que han logrado difieren según se trató de acciones en ámbitos académicos o en urbanos. En la intervención del Congreso mencionado, la respuesta no fue muy grande, a pesar de ser un público potencialmente interesado en el tema que proponía *Cuerpo adentro*. No obstante, evidentemente la propuesta no resultó muy atractiva para asistentes habituados a otro tipo de discursos. Los más interesados fueron los alumnos, y solo unos pocos profesores de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación se acercaron. En este caso, se podría inferir que los jóvenes resultaron más permeables a las propuestas innovadoras y demostraron mayor curiosidad y apertura. Las intervenciones urbanas de este grupo, que apuntaron a un público más amplio, aunque en cierto punto indeterminado y difuso, tuvieron una convocatoria mucho mayor.

En la intervención por Sandra Ayala Gamboa, por ejemplo, también hubo más cantidad de gente joven, y los miembros de *Lanzallamas* concluyeron que, sin duda, el planteo plástico y la música aumentaron significativamente el

interés participativo de la gente. En ocasiones, el hecho de pensar en cómo atraer al público juega en contra y, entonces, en el afán de lograr una convocatoria masiva se produce en las acciones una superposición de actividades con un mismo objetivo, se satura de propuestas de diferentes disciplinas y se sobrecarga la información visual y auditiva produciendo un efecto abarrotado que puede resultar negativo. Nuevamente el equilibrio parece ser lo más difícil de lograr. La relación entre la intención de la actividad y la participación de la gente depende en gran medida del grado de concreción artística de la propuesta.

Lanzallamas no se define como un grupo de arte; sin embargo, esto no le impide utilizar el lenguaje del arte como herramienta. Otros colectivos activistas (también denominados hoy "artistas"), a pesar de ser grupos constituidos por artistas, tampoco definen su accionar como artístico porque no es éste su principal objetivo. Por otro lado, es bastante habitual que en la conformación de estos grupos no todos sean artistas. Por el contrario, suele haber integrantes que provienen de otras disciplinas y que hacen su aporte desde su especialidad, generando producciones híbridas como es el caso del grupo analizado.

Otra particularidad que los aparta de *la academia* es que muchas veces, a diferencia de los participantes del circuito artístico tradicional, la mayoría de estos grupos de arte de acción prefiere no hacer manifiesta la autoría de sus trabajos, de este modo desmitifican el valor específico y material que se le da en estos ámbitos a las firmas de las obras. Asimismo, este gesto conlleva la intención de incentivar la réplica de las acciones, con lo cual éstas van mutando y resignificándose con el tiempo, hasta que en cierto momento se pierde completamente cuál ha sido el origen de las mismas y quiénes son sus autores.

Finalmente, también es preciso destacar que el rol del artista, al participar en convocatorias que no parten de su iniciativa, sino de necesidades sociales concretas y urgentes, se modifica desde otros aspectos y se transforma en informador, experimentador, analista y activista.¹⁹

Bibliografía

- "Como cada fin de año arderán esta noche 120 Momos", en *El Plata*, La Plata, 31 de diciembre de 2002.
- DANTO, Arthur: *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999

¹⁹ Suzanne Lazy, "Explorando el terreno", 2001, pp. 107 y ss.

- “Entregaron los premios a los mejores muñecos”, en *El Día*, La Plata, 5 de enero de 2001.
- LAZY, Suzanne: “Explorando el terreno”, en *Blanco*, P. y otros: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- “Los muñecos platenses en la cuenta regresiva. Cómo nació esta tradición”, en *Hoy*, La Plata, 29 de diciembre de 2002.
- MENNA, Rosana y SPATH, Griselda: “Espacio público en llamas”. Primer Encuentro sobre Juventud, Medios de Comunicación e Industrias Culturales, La Plata, septiembre de 2009.
- PADIN, Clemente: “El arte en las calles”, ponencia presentada en el Primer Encuentro Bienal Alternativo de Arte Tomarte, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Rosario, Santa Fe, 1990.
- *Público*, Catálogo, La Plata, 2008.
- SANZONE, Hipólito: “Los muñecos de fin de año movilizan a barrios enteros. Intimidaciones de una tradición bien platense”, en *El Día*, La Plata, 28 de noviembre de 2003.

Fuentes de Internet

- ALONSO, Rodrigo: “La ciudad-escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana”, [En línea], http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php, [15 de marzo de 2009, 14:00].
- *Cuerpo Adentro*, álbum de fotos de la presentación, en el sitio de Facebook, [En línea], <http://www.facebook.com/album.php?aid=65384&id=52715764709>.
- DE DIEGO, Julia y Famá, Cecilia. “Un arte efímero. La quema del muñeco”, [En línea], <http://www.eldia.com.ar/cultura/ampliar.aspx?id=67>, [11 de noviembre de 2008, 20:00].
- Página de inicio del Grupo de constructores de muñecos ubicado en calle 77 entre 13 y 14, [En línea], <http://muniecoslaplata.com.ar/inicio.htm> [23 de julio de 2010, 15:00].

Trayectoria educativa y laboral de graduados de Historia de las Artes Visuales

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Leticia Fernández Berdaguer

Licenciada en Sociología, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Pontificia Universidad Católica Argentina. Posgrado, Fundación Bariloche. Doctoranda, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente Titular, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE) y de la Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente de grado y posgrado en universidades nacionales y en las de Nicaragua y México. Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Instituto Di Tella. Directora del proyecto de investigación “Jóvenes universitarios. Trayectos, aprendizajes y proyecciones”, acreditado en el Programa de Incentivos.

Marianela Menchi

Profesora de Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Cursa la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP, y el Posgrado sobre conservación de papel, Colegio Otto Krause, Buenos Aires. Miembro del proyecto de investigación “Jóvenes universitarios. Trayectos, aprendizajes y proyecciones”, acreditado en el Programa de Incentivos. Colaboró en actividades de conservación de documentos en el archivo del Ministerio de Obras Públicas, en la restauración y puesta en valor del Teatro Municipal Coliseo Podestá y de la Basílica San Ponciano, La Plata.

Marina Panfili

Profesora en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Cursa la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales, FBA y la Licenciatura en Filosofía, FAHCE, UNLP. Adscripta a la Cátedra Historia de las Artes Visuales IV, FBA, UNLP. Miembro del proyecto de investigación “Jóvenes universitarios. Trayectos, aprendizajes y proyecciones” y colaboradora del proyecto “Las Artes y la Ciudad: Archivo, memoria y contemporaneidad, Documentación del IHAAA”, ambos acreditados en el Programa de Incentivos.

María Delfina Zarauza

Profesora en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Cursa la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Adscripta a la cátedra Historia de la Cultura III, FBA, UNLP. Miembro del proyecto de investigación “Jóvenes universitarios. Trayectos, aprendizajes y proyecciones”, acreditado en el Programa de Incentivos.

Este artículo es un avance de investigación del proyecto “Jóvenes universitarios. Trayectos, aprendizajes y proyecciones”,¹ que tiene como objetivo describir aspectos de las trayectorias educativas y laborales de graduados de Historia de las Artes Visuales de la FBA, UNLP, con la finalidad de generar información que pueda ser de utilidad para futuros estudiantes y como insumo para el diseño de políticas educativas y de inserción laboral promovidas por la Facultad.

Diferenciación y conceptualizaciones

Los estudios sobre trayectorias laborales tienen un amplio y diverso abordaje. Una primera diferenciación puede observarse entre los trabajos realizados según se inclinen por el planteo de objetivos y métodos ligados a estudios cuantitativos y cualitativos y los que relacionan ambos. Claire Bidart subraya que los elementos subjetivos y objetivos se combinan e interaccionan a diferentes escalas sociales y temporales.² En las ciencias sociales del trabajo se ha desarrollado, en líneas generales, una perspectiva de análisis centrada en la interpretación de la vida laboral de los sujetos a lo largo de un periodo determinado, relacionando las características individuales con los condicionantes estructurales.³

En este documento definimos el término *trayectoria* en coincidencia con la conceptualización enunciada por Pierre Bourdieu:

(...) como la serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente o grupo de agentes en espacios sucesivos (lo mismo puede definirse para una institución). Es respecto a los estados correspondientes de la estructura del campo como se determinan en cada momento el sentido y el valor social de los acontecimientos biográficos, entendidos como inversiones a largo plazo y desplaza-

mientos en este espacio (...) o en los estados sucesivos de la estructura de la distribución de las diferentes especies de capital que están en juego en el campo, tanto económico, como simbólico como capital específico de consagración.⁴

Así, el concepto de *trayectoria* posibilita el abordaje de las múltiples acciones, percepciones y estrategias que los sujetos realizan a lo largo de su vida, buscando captarlas y reconstruirlas en secuencias de eventos y de cambios en el tiempo. En este sentido, dicho concepto es aplicable a una variedad de dominios, entre los que se incluyen el educativo y el laboral, así como las demás etapas vitales, por ejemplo la conyugal y la reproductiva, y también a otras múltiples temáticas, como las de migración, procesos de salud-enfermedad, etcétera. En este documento el concepto refiere a los recorridos que asumen los sujetos con relación al trabajo y al empleo, y que son producto de las prácticas, las acciones y las decisiones de los individuos a lo largo del tiempo.

En Argentina, las investigaciones sobre trayectorias laborales han señalado la incidencia de los procesos sociales, políticos y económicos de las últimas décadas, en las que las dificultades para obtener un trabajo afectaron especialmente a los jóvenes, aun a los de mayor nivel educativo.⁵ En el caso de los historiadores del arte no hemos identificado estudios específicos sobre el tema que describan los trayectos de los jóvenes universitarios en sus aspectos educativos y de trabajo ni con relación a sus expectativas profesionales y los balances de la formación recibida.

La situación de los graduados

La población objeto de la investigación está conformada por los graduados de la carrera de Historia de las Artes Visuales⁶ de la Facultad de

1 El proyecto tiene como unidad ejecutora la FBA, UNLP.

2 Claire Bidart, “Crises, décisions et temporalités: autour des bifurcations biographiques”, 2006.

3 María Juliana Frassa y Leticia Muñoz Terra, “Trayectorias laborales: origen y desarrollo de un concepto teórico metodológico”, 2004.

4 Pierre Bourdieu, “La ilusión biográfica”, 1997, p. 384.

5 Alfredo Monza, “Crecimiento y empleo en la Argentina contemporánea, situación y perspectivas”, 2002.

6 La carrera de Historia de las artes plásticas fue creada en la Escuela Superior de Bellas Artes en 1961, junto con otras como Diseño, Realización cinematográfica y profesorado en Historia de las artes plásticas y en Historia de la música. La carrera de Historia de las artes plásticas, implementada definitivamente en 1962, tenía una duración de cuatro años a partir de los que se obtenía el título de Licenciado o Profesor. Su creación tuvo la finalidad de proveer a los críticos y educadores de una formación científico-profesional, que se debió a las crecientes demandas en educación y a las transformaciones que se estaban produciendo en el escenario artístico local. Hacia 1975 se llevó a cabo una reforma de los planes de estudio para adecuarlos a la categoría de Facultad –obtenida en 1973– y se creó el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. En 2007 se aprobó una nueva reforma del plan.

Bellas Artes. La recolección de datos se realizó mediante un cuestionario con preguntas abiertas y cerradas. Los resultados que se presentan corresponden a las respuestas de 40 profesionales, cuyo período de graduación comprende desde 1984 hasta 2009, inclusive.⁷ Por consiguiente, estos avances no pueden ser extrapolados al total de graduados de Historia de las Artes Visuales. A pesar de esta limitación, el informe permite, por un lado, un primer acercamiento a esta temática referida a los historiadores del arte, para la cual no hemos encontrado antecedentes y, por otro, la apertura de nuevas hipótesis que darán lugar a futuras investigaciones.

El trayecto educativo

Mayoritariamente, la edad de ingreso a la carrera de los graduados se encuentra repartida en iguales proporciones entre las franjas etarias comprendidas entre los 18 y los 19 años y entre los 20 y los 25 años. La primera incluye a los jóvenes que ingresan inmediatamente después de su egreso de la escuela secundaria, mientras que la segunda está constituida, fundamentalmente, por alumnos que provienen de otras carreras. En este sentido, se destaca que gran cantidad de encuestados responden que inician la carrera de Historia de las Artes Visuales como complemento de una formación anterior, ya sea para fortalecer los aspectos teóricos de carreras estructuradas en torno a talleres prácticos –como Artes plásticas, Arquitectura, Teatro o Cine– o para adquirir otro enfoque teórico con relación a la formación humanística, por ejemplo Antropología, Historia o Letras.

Otro rasgo del alumnado de esta carrera es que está constituido principalmente por mujeres. Una de las posibles causas de este fenómeno podría hallarse en ciertos supuestos básicos subyacentes que forman parte del sentido común y que establecen un vínculo entre las disciplinas artísticas, la sensibilidad, la falta de rigor y la intuición, características que suelen atribuirse al género femenino. Históricamente, la cantidad de alumnos de sexo masculino se mantiene, mientras que se advierte un crecimiento poblacional femenino a lo largo de los años.

Con relación a los motivos de elección de la carrera, la información recolectada arroja que la mayoría privilegia el gusto por este área de conocimiento por sobre las expectativas laborales; más aún, expresan que no consideraron el futuro laboral. Una de las características que despierta el interés de los potenciales alum-

nos de Historia de las Artes Visuales es que el plan de estudio está constituido por materias cuyos enfoques provienen de diversos campos del saber, como filosofía, antropología, sociología, entre otros. En el caso de algunos de los graduados con el plan de estudios anterior al vigente, la combinación de la formación teórica y la realización de los talleres de artes plásticas –a diferencia de la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires, que no cuenta con los talleres– fue determinante en la elección.

En lo referido a las expectativas laborales al momento de la elección de la carrera, el resultado se distribuye en partes iguales entre quienes no tienen un panorama muy claro en relación con su futura inserción laboral y quienes consideran la docencia y la investigación como las ocupaciones más probables o deseables. Para algo más de la mitad de los graduados encuestados, la carrera de Historia del Arte fue la primera elección. De quienes iniciaron otra carrera previa, sólo seis entrevistados completaron dicho estudio.

En cuanto a los motivos de elección de la carrera expresados por algunos graduados, es posible identificar personas que ya realizaron la carrera en Artes plásticas y que inician Historia de las Artes Visuales para obtener un complemento teórico a la actividad práctica. En el caso de los ingresantes que eligen Historia de las Artes Visuales como primera opción, se observa una fuerte preferencia por el desarrollo de una profesión teórica y, en algunos casos, logra verse el caso inverso: la práctica artística aparece como complemento de la teoría. Podemos deducir que esto se debe a que la carrera cuenta con el dictado de talleres de artes plásticas.

Otra de las experiencias que se repite con frecuencia es un recorrido previo que los ingresantes realizan antes de tomar la decisión de estudiar Historia de las Artes Visuales. Podemos observar en los encuestados ciertas dudas que los llevan a investigar sobre la carrera, revisar los planes de estudio y consultar con profesores o personas conocidas vinculadas al tema. Por lo general, en el momento de elección de la carrera, los encuestados manifiestan tener varias áreas de interés, por lo que Historia de las Artes Visuales se presenta como una opción de estudio entre otras. Una característica de esta carrera, muy remarcada por los encuestados, es la posibilidad que otorga de conjugar el arte con diversas disciplinas, como pueden ser historia, antropología, sociología, etcétera.

⁷ Al no disponer de una base con los nombres de los graduados, el listado se fue armando a partir de contactos y de la estrategia denominada “bola de nieve”.

Las experiencias previas en diversas disciplinas artísticas durante la escuela primaria y/o secundaria fueron condicionantes en la elección de varios encuestados, así como también el hecho de que, en el ámbito familiar, el arte era un tema de interés. Asimismo, aparece como motivo de elección la influencia de materias o profesores del nivel secundario.

La formación de posgrado

Los estudios de posgrado se han incrementado en los últimos años en todas las carreras por diferentes motivos. Por una parte, como estrategia para ampliar y profundizar la formación. Por otra, como respuesta al hecho de que los especialistas han identificado procesos de una creciente demanda de credenciales, originada por la rigidez o las limitaciones del mercado de trabajo para generar requerimientos de empleo que permitan incorporar a los jóvenes y que incide en la necesidad de obtener otros estudios académicos como mecanismos de diferenciación positiva. Hoy en día, la competitividad dentro del campo laboral impone continuar estudiando luego de terminar la carrera de grado.

En el caso de los graduados de Historia del Arte, se observa que la mayoría continúa estudios posteriores a la titulación. En efecto, el 68% de los encuestados se encuentra cursando o ya realizó estudios de posgrado. Consultados acerca de qué les brindó esta formación explicitan que ésta posibilita profundizar la formación de grado ampliando las miradas teóricas, además de completar sus estudios en aquellas áreas donde la carrera presenta carencias. Este es el caso de aquellos que pretenden desarrollarse profesionalmente en ámbitos de gestión cultural, patrimonio, curaduría, etcétera. A su vez, para aquellos que buscan trabajar en investigación, los posgrados se han convertido en un requerimiento central para avanzar en la carrera académica y, también, les han permitido profundizar conocimientos metodológicos, que son escasos dentro de la carrera.

El trayecto laboral

La mayoría de los graduados inició algún trabajo en campos afines a la formación de grado mientras era estudiante, por ejemplo en la docencia, en ocupaciones vinculadas a museos y galerías o incorporándose a equipos de investigación; actividades que en algunos casos no son rentadas.

Con respecto a la condición laboral actual puede observarse que la docencia es la ocupación en la que se desempeña la mayoría de los historiadores del arte. Asimismo, una gran proporción conserva un vínculo con la facultad, ya sea como docentes y/o investigadores.⁸

En opinión de los graduados consultados, el mayor aporte que ofrece la experiencia laboral es la posibilidad de conocer mecanismos de manejo propios del campo en el que se desempeñan profesionalmente, por cuanto cada espacio posee sus características específicas y modos particulares de establecer vínculos entre los diferentes actores. El caso más frecuente es la docencia, en la cual los aspectos que los graduados destacan son los conocimientos adquiridos, tanto en lo que concierne al desempeño más apropiado delante de una clase y a la vinculación con los alumnos, como a la tarea de transposición didáctica de los saberes específicos del área. A su vez, remarcan la necesidad de conocer aspectos político-institucionales para lograr trabajar en este campo, que también surge de la experiencia laboral.

La investigación académica se ubica en segundo lugar como área de desempeño laboral; es, en parte, una actividad no remunerada y mayormente subsidiada mediante un programa de becas. En la mayoría de los casos, estas dos áreas –docencia e investigación– son desarrolladas paralelamente por los graduados. La muestra arroja como resultado una tendencia al trabajo dentro de instituciones estatales: son escasos los historiadores del arte que llevan a cabo proyectos autogestionados capaces de brindarles solvencia económica. Entre los graduados que se han orientado a otras áreas como la gestión cultural –el trabajo en instituciones relacionadas con el patrimonio cultural o en galerías y museos– sobresale con frecuencia el aprendizaje de contenidos teóricos que la carrera no contempla, ya que estos son temas que no incluyen los planes de estudio anteriores al actual.

Conclusiones

De acuerdo a la información analizada, es posible presentar algunos avances a partir de las respuestas de los graduados consultados:

- La carrera de Historia de las Artes Visuales dictada en la FBA de la UNLP no convoca un número significativo de alumnos de edades relativamente avanzadas. Entre quienes se gra-

⁸ Se toma en consideración que fueron más fácilmente ubicables aquellos graduados que continúan relacionados con la facultad. El avance del relevamiento considera este hecho como un sesgo potencial.

duaron hasta 1990, la media de edad al momento de ingresar a la Facultad fue de 20 años. El promedio más alto corresponde a quienes se graduaron en la década del 90: 22,75 años.

- Con respecto a la condición laboral de los graduados, puede observarse que la docencia es la ocupación en la que se desarrolla la mayoría de los historiadores del arte. Este es el campo laboral que a los recién graduados se presenta más accesible y con mayores perspectivas de estabilidad.

- La carrera está orientada casi exclusivamente a la docencia y, en menor medida, a la formación de investigadores. Es oportuno destacar que muchos encuestados señalan carencias con relación a las herramientas pedagógicas y metodológicas que, por lo general, se resuelven mediante la experiencia laboral o la realización de posgrados o seminarios. Estos últimos facilitan la especialización en diversas áreas y ofrecen la posibilidad de reorientar la carrera profesional hacia otras salidas laborales.

Finalmente, cabe señalar que es prioritario para esta investigación completar el relevamiento de la información de los graduados. Este avance de los resultados permitirá abrir dimensiones de análisis y consolidar algunas hipótesis.

Bibliografía

- BIDART, Claire: "Crises, décisions et temporalités: autour des bifurcations biographiques", en *Cahiers Internationaux de sociologie*, N°120, 2006.

- BOURDIEU, Pierre: "La ilusión biográfica", en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.

- FERNÁNDEZ BERDAGUER, Leticia y otros: *Demanda actual de universitarios y técnicos superiores*, Buenos Aires, CONEDUS-MECyT, 2002.

- FRASSA, María Juliana y MUÑIZ TERRA, Leticia: "Trayectorias laborales: origen y desarrollo de un concepto teórico metodológico", [CD] IV Jornadas de etnografía y métodos cualitativos del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), Buenos Aires, 2004.

- MONZA, Alfredo: "Crecimiento y empleo en la Argentina contemporánea, situación y perspectivas", en *Cuaderno de CEDEP*, N° 7, Facultad de Ciencias Económicas, UBA, Buenos Aires, 2002.

Arte de acción en La Plata: propuestas y modos de intervención en el espacio público

Cristina Fükelman

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Magíster en Teoría y Estética de las Artes, FBA, UNLP. Profesora Adjunta en Historia de las Artes Visuales II y en Arte Contemporáneo, FBA, UNLP. Secretaria del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), FBA, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Directora del proyecto de investigación "Producciones artísticas efímeras 'Modos de hacer' contemporáneos: 2001-2010".

Introducción

En este artículo se analizan los diversos modos de intervención realizados por colectivos de artistas en el espacio público de la ciudad de La Plata, que forman parte de las investigaciones llevadas a cabo en el proyecto "Modos de Hacer contemporáneos 2001-2010" de la cátedra Arte Contemporáneo de la FBA, UNLP. Se describen las acciones esenciales del horizonte local-social de las intervenciones de activismo artístico que, a partir de diferentes recursos, comparten el interés por tomar posición ante situaciones político-sociales de carácter polémico en la sociedad argentina y que constituyen casos emblemáticos relacionados con la desaparición de personas y otros casos de violación, asesinato y "gatillo fácil" ocurridos en la ciudad de La Plata, que configuran causas judiciales sin resolución hasta la fecha. En otro apartado se analizan con mayor detalle algunas de las situaciones más relevantes que en los últimos años han movilizado a los colectivos artísticos, junto con grupos de defensa por los derechos humanos y agrupaciones políticas de las principales ciudades tanto del interior del país, como de la ciudad de Buenos Aires. Una de ellas es la segunda desaparición de Julio López; otra, el *femicidio* de Sandra Gamboa y, finalmente, se aborda una intervención realizada en conmemoración del asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán.

El arte activista

En primera instancia, es necesario destacar el concepto de Lucy Lippard acerca del arte público: "(...) cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizado, respetando la comunidad y al medio".¹ Esta enunciación es pertinente para el estudio de los colectivos artísticos que

¹ Lucy Lippard, "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar" en Paloma Blanco y otros, 2001, p. 61.

actúan en la ciudad de La Plata en la primera década del siglo XXI y los temas que abordan en sus intervenciones. Las manifestaciones remiten al arte activista en el sentido que expresa Nina Felshin, quien diferencia el arte público del artista activista:

Arte público sería todo aquel arte dotado de un cierto compromiso político al que se le presupone una localización pública y una recepción participativa (...) los artistas activistas serán más eficaces en tanto sean capaces de estimular la continuidad del proceso de participación pública que su obra ha puesto en funcionamiento.²

El arte activista presenta intervenciones en el espacio público que poseen mayor convocatoria y repercusión en el entorno social. A su vez, en los últimos años, en el ámbito académico se ha producido una cantidad importante de trabajos relacionados con el arte activista, dada la relevancia que presentan en las producciones artísticas contemporáneas.

En el presente, las manifestaciones de arte de acción se integran en forma progresiva a los espectadores. Por otra parte, los acontecimientos históricos y culturales determinan un desplazamiento hacia el terreno político, que propicia la disolución del hecho artístico en el campo de la acción social. Es preciso señalar que, en la ciudad de La Plata –sede del Gobierno y de los organismos administrativos de la provincia de Buenos Aires– coexisten numerosas agrupaciones de estudiantes de la UNLP y de defensa de los derechos humanos. En las agrupaciones activistas que llevan adelante acciones enmarcadas en un contexto artístico para poner de manifiesto sus ideas y reclamos es preciso señalar una mayoría enrolada en la lucha de género, entre los cuales existen colectivos feministas vinculados con facultades, sindicatos, partidos políticos y entidades de derechos humanos. Entre las más activas se hallan Las Azucenas, Las Rojas, Pan y Rosas, Malas como las arañas, Mariposas Mirabal, Comisiones de Género de las Facultades de Humanidades y Ciencias de la Educación y de Periodismo y Comunicación Social, de Suteba, Comisión de Mujeres en el Frente Popular Darío Santillán, entre otras.

Estas asociaciones promueven y nuclean las manifestaciones de arte activista, eligen el espacio como forma de construcción de esfera

pública e incluyen en sus marchas de protesta acciones tales como la performance, las murgas, la realización de estenciles y murales en los sitios seleccionados para escraches³ o protestas, acciones que se relacionan con las actividades de Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), agrupación formada por los hijos de desaparecidos. Uno de los primeros grupos de arte activista que colaboró con HIJOS fue el *Grupo de Arte Callejero GAC* que, simulando las señales viales, indicaron en la ciudad de Buenos Aires los sitios donde vivían militares que habían participado en el terrorismo de Estado y fueran indultados entre 1989 y 1990 por el gobierno de Carlos Menem.

Las intervenciones de colectivos en casos emblemáticos

Tal como se señaló en el apartado inicial, en este artículo se abordan algunas de las acciones que transitan la esfera de la performance y las intervenciones de diversos Colectivos con el objetivo de reclamar justicia ante casos emblemáticos de desaparición de personas. Estas acciones se llevaron a cabo en centros de gran concurrencia de la ciudad de La Plata: la Plaza Moreno, centro geográfico y neurálgico de la ciudad, y la Plaza San Martín sobre la Avenida 7, arteria de gran tránsito donde se encuentra la mayoría de los organismos estatales de la provincia de Buenos Aires. Estos lugares denotan las zonas de protesta que se utilizan para manifestar reclamos a la máxima autoridad provincial, el Gobernador de la provincia de Buenos Aires, mientras que en otras oportunidades se desarrollan en los sitios –casas y oficinas institucionales– donde se perpetraron homicidios o actos de violencia.

Colectivos *Siempre y Sienvolando*

El Colectivo *Siempre*, en cuyo blog se autodenomina “Arte y Acción política”, se define como:

(...) un grupo de mujeres que encontramos en el arte un modo para reflexionar y operar sobre nuestra realidad, tomando diversas problemáticas políticas y sociales que nos convocan, nos preocupan, nos interesan. El discurso artístico es el medio y el cuerpo la principal herramienta de ese discurso. A veces hacemos producciones coreográficas

2 Nina Felshin, “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo” en Paloma Blanco y otros, pp. 79-89.

3 Desde 1995, el término *escrache* denota la denuncia y el señalamiento de militares, policías y parapoliciales que cometieron crímenes durante la última dictadura militar.

y otras, acciones más performáticas y agitativas, buscando la expresión y participación colectiva. Generalmente abordamos el espacio público como escenario.⁴

De acuerdo con la entrevista realizada a tres de las integrantes del Colectivo Siempre⁵ se pueden analizar algunas modalidades que hacen a la actividad que desarrollan. En principio, las decisiones sobre las acciones que llevan adelante se consensúan entre las trece participantes – modalidad de trabajo similar al Colectivo Lanzallamas– quienes provienen de diferentes áreas: danza, plástica, derecho, literatura, psicología y sociología.⁶ Las actividades se iniciaron en marzo de 2006, al cumplirse los treinta años del golpe militar, con una presentación de la performance denominada *Siempre* que dio origen al grupo:

(...) los “siempre” que hacen que se sostenga nuestra memoria, por los “siempre” que no cambiaron, por los que “siempre” cambian, por los que ayudan a que algo cambie. Son los que determinan que siempre habremos de hablar de esos “siempre” porque son parte de nosotros, porque marcan una parte de nosotros, porque nos identifican y definen.⁷

En cuanto a las acciones desarrolladas con relación a sucesos como la desaparición de Julio López, “el primer desaparecido en democracia”, es importante señalar que desde el 18 de septiembre de 2006, todos los meses se repite el día 18 una marcha reclamando justicia por esta segunda desaparición.⁸ A partir de noviembre de 2006, la agrupación HIJOS⁹ propuso un mayor

uso de los recursos de la imagen; tal es así que, en la actualidad, es natural reconocer la efígie de Julio López que se incorpora siempre en las marchas y en los espacios públicos en figurones, estenciles, murales y pancartas. [Figura 1].



Figuras 1 y 2. Colectivo Siempre: pancartas circulares con el rostro de Julio López y signos de interrogación. La Plata, 2007

4 “‘Siempre’ en Internet”, en la presentación que realiza el Colectivo Siempre en el blog que este grupo tiene como modo de difusión de sus acciones.

5 Entrevista realizada a tres participantes del Colectivo el 13 de noviembre de 2009.

6 El Colectivo Siempre es autor, junto con la Profesora Diana Montequin, de la presentación: “Intervenciones en el Espacio Público de La Plata: Arte, Política en el Análisis del ‘Colectivo Lanzallamas’”, presentada en la XIII Jornadas de Investigación en el área Artes del Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, noviembre 2009.

7 “‘Siempre’ en Internet”, en el sitio del Colectivo Siempre.

8 Jorge Julio López nació en Villegas en el año 1929, era albañil, vivía en La Plata y fue secuestrado durante la última dictadura militar en Argentina, entre octubre de 1976 y junio de 1979. Por su secuestro fue testigo en la causa judicial contra Miguel Etchecolatz, Director de Investigaciones de la Provincia de Buenos Aires, quien fue uno de los encargados de los centros clandestinos durante el Proceso de Organización Nacional. Julio López fue testigo de la causa judicial que llevó a prisión perpetua a Etchecolatz y se considera que su desaparición, ocurrida el 18 de septiembre del 2006, se relaciona con el juicio y con las acciones de la extrema derecha. A la fecha no se conoce el paradero de Jorge Julio López a pesar de las búsquedas realizadas para encontrarlo. Ver “Aníbal Fernández, sobre Julio López: ‘Si Dios y la Virgen me ayudan, lo encontramos y se va a la casa’”, en el sitio de Internet Clarín.com.

9 *Chempes*, “El recurso a la cultura en las marchas por Julio Lopez en la ciudad de La Plata. Período 2006-2008”, en el sitio de Internet del Centro de Medios Independientes en Argentina –Nota Nº 6–, un colectivo democrático de voluntarios sin fines de lucro y que sirve como unidad de organización local de la red Indymedia global.

En la marcha del 18 marzo de 2007, el Colectivo *Siempre* apeló a recursos tanto plásticos como musicales, instauró el uso de la pancartas circulares con el rostro de López con una gorra, trabajado con la técnica del estencil en color rojo sobre blanco y negro y también plasmaron los signos de interrogación en pancartas con el mismo formato [Figura 2]. A su vez, en junio de 2008, el Colectivo Sienvolando realizó una performance en el centro de la Plaza Moreno de La Plata con idéntico motivo en formato monumental, que se erigió en un índice de la inacción de la justicia y testigo de una época nefasta [Figura 3].



Figura 3. Colectivo Sienvolando: efígie de Julio López en Plaza Moreno. La Plata, 2008

Por su parte Jorge Pujol, artista plástico residente en Australia, el 18 de diciembre de 2006 intervino en direcciones cruzadas la Plaza de Mayo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, alrededor de la Pirámide de Mayo, con tres signos de interrogación de gran formato y rojos en la parte inferior, de manera de ser observados en una vista aérea, que interpelaban al Gobierno por la ausencia de respuesta y justicia. Estos signos se realizaron sobre el piso con velas envueltas en bolsas de papel blanco; cada uno representa un mes de ausencia. En el papel se imprimió una mano como signo de *stop*, con la idea de poner freno a las situaciones de injusticia.¹⁰

El 18 de marzo 2008, al cumplirse dieciocho meses de la desaparición de Julio López, se formalizó en La Plata otra intervención con el mismo sistema [Figura 4]. En esta oportunidad, Jorge Pujol fue convocado por la Central de Trabajadores Argentinos (CTA) y el Colectivo Justicia-Ya. Los creadores de la intervención, junto con el público devenido en productor, encendieron las mil ochocientas velas que re-

presentaban la efígie de Julio López antes de marchar desde la Plaza Moreno hasta el frente de la sede de la Gobernación de la Provincia de Buenos Aires, en Plaza San Martín.¹¹

Estos recursos plásticos y visuales proliferan en reclamos desarrollados en el espacio público de las ciudades más importantes del país. Remiten, indudablemente, a instaurar desde la imagen completa de Julio López, la efígie sintetizada, el signo de interrogación, el rostro con cintas adhesivas sobre la boca aludiendo al silencio, una denuncia a la impunidad y un sostén de la memoria. En el caso de las velas encendidas funcionaron como metáfora de la luz de esperanza en la búsqueda de justicia y en la forma de mantener viva la presencia. Si bien el recurso es simple, sintetiza significaciones imaginarias muy fuertes en el seno de la sociedad. Un artículo firmado por *Chempes* da cuenta de todas las acciones que incluyen las diferentes utilizaciones de la efígie, las intervenciones y los grafitis del caso Julio López. El texto fue publicado en Indymedia,¹² centro de información que tiene como premisa la libre difusión de noticias ausentes en los medios masivos tradicionales, para lo cual una cantidad importante de datos sobre movilizaciones, marchas y acciones estudiantiles están incluidas en esta página de la web y añaden múltiples aspectos que exceden a las consideraciones de este artículo.



Figura 4. Jorge Pujol: efígie de Julio López con velas en Plaza Moreno. La Plata, 2008

Entre las acciones del *Colectivo Siempre* también se halla la intervención performática realizada por el esclarecimiento del asesinato de Sandra Ayala Gamboa en la casa donde se encontrara su cuerpo [Figura 5]. En esta acción,

¹⁰ "Organizaciones políticas y de DD.HH. marcharon por Julio López", en el sitio de Internet de Gente BA.

¹¹ Jorge Pujol, "???Tres signos de interrogación por López", en el sitio de Internet Youtube.

¹² *Ibidem* Nota 9.

llevada a cabo el 23 de febrero de 2009, se invitó a la participación de la siguiente manera:

(...) convocamos a las/os que se quisieran sumar (mujeres y hombres), a ponerse de espaldas a la calle y de a poco empezar a darse vuelta enunciando bien fuerte: SOY SANDRA! Las voces se fueron superponiendo, se aunaron y el SOY SANDRA! se fue haciendo cada vez más fuerte. En el final la gente se alineó y levantó en silencio un cartel que decía ¡TODAS SOMOS SANDRA!¹³



Figura 5. Colectivo Siempre: Todos somos Sandra.

La Casa Sandra Ayala Gamboa está situada en La Plata, en la Avenida 7 entre las calles 45 y 46, contigua a la actual sede de la Agencia de Recaudación de Buenos Aires (ARBA) –ex dependencia de Rentas de la Provincia de Buenos Aires– donde se cometió la violación y asesinato de Sandra Ayala Gamboa el 22 de febrero del 2007. Precisamente, los días 22 de cada mes se realizan marchas y acciones performáticas organizadas por diferentes colectivos, entre los cuales se encuentran *Siempre, Lanzallamas, Arte al Ataque y Sienvolando*, este último grupo realizó una intervención en la fachada misma de la casa de Sandra, con fecha 22 de febrero del 2008.¹⁴

Es oportuno destacar que días previos a la realización de esta intervención, el Colectivo Sienvolando había confeccionado y distribuido puerta a puerta boletas simuladas de impuestos –similares en color, formato, tipografía y diseño a las confeccionadas por ARBA– con una serie de sustituciones de nombres y datos, que daban cuenta de la parálisis de la causa y la exigencia de justicia [Figura 6]. Los vecinos, inadvertidos, leían las pseudo-boletas y recibían, en cambio, la información de fecha, lugar y hora de las acciones y manifestaciones programadas en la casa vecina a ARBA, y también las cifras de los casos de violencia de género ocurridos sin esclarecimiento judicial. Además, con estas boletas se logró divulgar la necesidad de la madre de Sandra de recibir apoyo en su reclamo y dar a conocer su dirección de correo electrónico para comunicarse.

Estas iniciativas colectivas, entre otras que exceden el espacio del presente artículo,¹⁵ tienen en común reformular el estatuto de lo artístico, alterar las formas de representación y relacionarse con los movimientos políticos proponien-

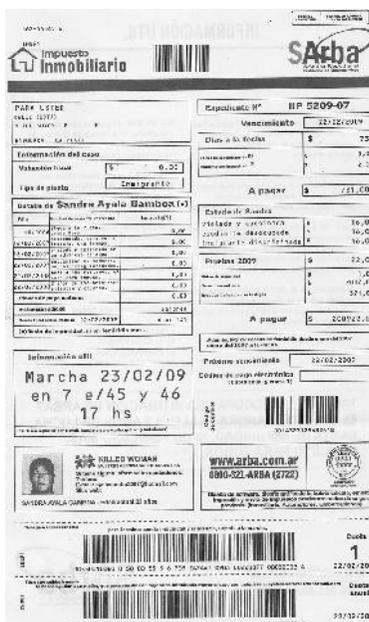


Figura 6. Colectivo Sienvolando: boleta símil de Arba.

do aportes desde el campo de lo artístico. Por ejemplo, el Colectivo Siempre acordó no participar del circuito convencional de la danza, y presentar, en cambio, en el Centro Cultural “Islas Malvinas” de La Plata, durante abril y mayo del año 2009, una performance denominada *Cuerpo de Baile. La Danza en la Mira*, cuya finalidad fue la denuncia acerca de las maniobras y excesos que se producen en y sobre el cuerpo en la sociedad actual. Asimismo, resolvieron realizar actividades tales como talleres en el Liceo “Victor Mercante” –La Plata, UNLP– con el objeti-

13 “Todos somos Sandra”, en el sitio del Colectivo Siempre.

14 Además de los sitios señalados, algunos de los colectivos presentan blogs en la red, donde dan cuenta de las intervenciones realizadas.

15 Una descripción de las acciones puede encontrarse en el texto de Ana Longoni, “Activismo artístico en la última década en la Argentina”, en el sitio La ventana, Portal informativo de la Casa de las Américas.

vo de llevar a cabo jornadas de reflexión. Por su parte, el colectivo *Sienvolando* concluyó sus actividades con esta denominación. Algunos de sus integrantes se organizaron con el nombre de *Luli*, mientras que otros se incorporaron a diferentes colectivos.

Es importante destacar una de las acciones en lenguaje digital que realizó *Sienvolando* en Internet, un medio no habitual para este grupo. Así, en junio del 2008, en conmemoración del aniversario del asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán,¹⁶ perpetrado el 26 de junio de 2002, reemplazaron las letras “o” del logo del buscador de la red Google por un dibujo sintético de los rostros de Kosteki y Santillán [Figura 7]. En la parte inferior del isotipo intervenido escribieron “Cajoneo del Gobierno” y “Buscar Justicia”, como sustitución de los buscadores alternativos.¹⁷ En la actualidad, dicha operación no puede visibilizarse por hallarse suspendida la acción e interrumpidos los links a los cuales se derivaba la conexión.¹⁸ Esta práctica de net-art tiene su correlato en el espacio público: en el marco de una jornada de protesta *Sienvolando*, junto con el Espacio Cultural Frente Popular Darío Santillán Regional La Plata, Berisso y Ensenada, llevó a cabo un mural en la ciudad de La Plata, en las calles 1 y 58, muy cerca del Departamento de Policía, con el mismo motivo visual que reproduce la página del buscador Google censurado.

Conclusión

En las consideraciones generales observamos que las acciones de los grupos activistas no presentan elaboraciones sofisticadas ni retóricas herméticas, sino recursos sencillos y multiplicables, repetidos en diferentes momentos y soportes, apelando a la recepción extensa. Por lo tanto, los interrogantes sobre el arte activista no refieren tanto a los parámetros de producción artística, sino a la recepción y participación del espectador. En esta cuestión es necesario reflexionar acerca de las acciones y la eficacia social que las agrupaciones políticas anhelan.



Figura 7. Colectivo *Sienvolando*: intervención en el logotipo del buscador de Google. Net art, 2008.

En cuanto al escenario del activismo, que integran grupos de artistas y no artistas, extiende y sistematiza recursos visuales para una mayor participación de los actores sociales, sin suscripción a la institución arte y sus condicionantes.

Bibliografía

- FELSHIN, Nina: “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en Blanco, Paloma y otros: *Modos de hacer. Arte Crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- LIPARD, Lucy: “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”, en Blanco, Paloma y otros: *Modos de hacer. Arte Crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

Fuentes de Internet

- “Aníbal Fernández, sobre Julio López: ‘Si Dios y la Virgen me ayudan, lo encontramos y se va a la casa’, [En línea], <http://edant.clarin.com/diario/2007/03/07/um/m-01375773.htm>, [7 de marzo del 2007].
- *CHEMPES*, “El recurso a la cultura en las marchas por Julio Lopez en la ciudad de La Plata. Período 2006-2008”, [En línea], http://media.argentina.indymedia.org/images/24mesesDeMarchasPorLopez_chempes.pdf, [8 de diciembre de 2009].
- “Darío Santillán y Maximiliano Kosteki”, [En línea] <http://sienvolando.blogspot.com/search/>

¹⁶ En la mencionada fecha, las principales organizaciones de desocupados del país realizaban una jornada de protesta para lograr diversos reclamos. En esta ocasión, Kosteki y Santillán –piqueteros del nucleamiento Movimiento de Trabajadores Desocupados “Aníbal Verón”– fueron asesinados por la policía en inmediaciones de la estación ferroviaria de la localidad bonaerense de Avellaneda. Alfredo Fanchiotti y Alejandro Acosta fueron encontrados culpables de los crímenes y condenados a prisión perpetua en 2006.

¹⁷ En Argentina, el término *cajoneo* se relaciona con las trabas burocráticas y ex profeso, la lentitud deliberada, generada en procesos judiciales o administrativos que no se resuelven por el ocultamiento de hechos delictivos, acciones y/o personas.

¹⁸ La descripción de esta acción se halla en “Darío Santillán y Maximiliano Kosteki”, en el sitio del Colectivo *Sienvolando*.

label/DarioSantillanyMaximilianoKosteki, [8 de marzo de 2010].

- LONGONI, Ana: “Activismo artístico en la última década en la Argentina”, [En línea] <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=5254> [27 de diciembre de 2009].

- “Organizaciones políticas y de DD.HH. marcharon por Julio López”, [En línea], http://www.genteba.com.ar/politica/notas/pol_notas.php?id=2274, [19 de diciembre del 2009].

- PUJOL, Jorge: “Tres signos de interrogación por López”, [En línea], <http://www.youtube.com/watch?v=VIHYEHbG5Ko&NR=1> [7 de diciembre del 2009].

- “‘Siempre’ en Internet”, [En línea], <http://colectivosiempre.blogspot.com/>, [23 julio del 2010].

- Sitios de otros Colectivos: [En línea], <http://malascomolamasa.blogspot.com>; <http://mariposasmirabal.blogspot.com>; <http://www.pyr.org.ar>; <http://sienvolando.blogspot.com>, [6 de diciembre de 2009].

- “Todos somos Sandra”, [En Línea], http://colectivosiempre.blogspot.com/2009_02_01_archive.html, [23 de julio de 2010].

Historias de vida de docentes y cambio educativo

De la singularidad de una vida a la colectividad social

■ Vanesa Giambelluca

Profesora en Artes Plásticas orientación Pintura, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante Diplomada de la cátedra Pintura I-V, FBA, UNLP. Cursó el Doctorado “Educación Artística: Enseñanza y Aprendizaje de las Artes Visuales”, Universidad de Barcelona, España. Titulación obtenida: Diploma de Estudios Avanzados. Acreditación de “Suficiencia Investigadora”. Maestranda en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP.

María Beatriz Wagner

Licenciada y Profesora en Pintura, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora Titular de la cátedra Dibujo Complementario I, FBA, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

En este trabajo exploraremos la *historia de vida* como abordaje metodológico que ofrece la posibilidad de leer la sociedad a partir de una biografía. A partir de una historia personal se puede comprender la dimensión social y contextual de la que forma parte la persona. En este punto reside el valor teórico que presentan los relatos biográficos con fines investigativos.¹

Situando la investigación

La finalidad de esta investigación es explorar las posibles incidencias de los cambios legislativos ocurridos en la educación argentina en los últimos veinte años, en la vida y trabajo de dos docentes de Educación Plástica. A partir de la pregunta/problema: ¿cuáles son las consecuencias de los procesos de reestructuración producto de las reformas legislativas para la profesión del docente de Educación Plástica?, se indaga en el sentido y significado que ellos otorgan a estos cambios, cómo los afectan en su práctica docente, cómo repercuten en su identidad profesional, en la comprensión del papel que desempeña su asignatura dentro de la educación del individuo y en la comprensión de su rol como docente, entre otros aspectos.

En lo que respecta a la orientación teórica, nos situamos en los lineamientos de la perspectiva construccionista,² que entiende que las realidades son construidas de forma local y

1 Este recorrido tiene como referencia la investigación “El impacto de las reformas de legislación educativa en las trayectorias profesionales de docentes de Educación Artística-disciplina Artes Plásticas”. Programa de incentivos del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Directora del proyecto: María Beatriz Wagner.

2 María Paz Sandín Esteban, conceptualiza esta orientación teórica de la siguiente manera: “El origen del término construccionismo y particularmente construccionismo social deriva en gran parte de los trabajos de Karl Manheim (1893-1947) y de la obra de Berger y Lukmann *The Social Construction of Reality* (1967) (Berger y Luckmann, 1967). La epistemología construccionista rechaza la idea de que existe una verdad objetiva esperando ser descubierta. La verdad, el significado, emerge a partir de nuestra interacción con la realidad. No existe el significado sin una mente. El significado no se descubre, sino que se construye. Desde esta perspectiva se asume que diferentes personas pueden construir diversos significados en relación a un mismo fenómeno. El conocimiento es contingente a prácticas humanas, se construye a partir de la interacción entre los seres humanos y el mundo, y se desarrolla y es transmitido en contextos esencialmente sociales”. *Investigación cualitativa en educación*, 2003.

específica. La persona está inserta en un tejido histórico, social y político del cual no puede ser separada y al margen del cual no puede ser estudiada. Las explicaciones no se buscan en la psique individual, como lo haría la psicología tradicional; tampoco en las estructuras sociales, como lo haría la sociología tradicional, sino en los procesos interactivos en que participan, de manera rutinaria, las personas. Se concibe al individuo y a la sociedad como componentes inseparables de un sistema y no como entidades aisladas o elementos opuestos de una dicotomía. Dentro de este marco, estudiar a los individuos, a sus prácticas, a las estructuras sociales y a los discursos que enmarcan el pensamiento y la experiencia humana, es estudiar un mismo fenómeno.³

En coherencia con este encuadre teórico, y en relación con los propósitos de la investigación, se adoptó la *historia de vida* como perspectiva metodológica. Esta herramienta tiene su origen en la llamada Escuela de Chicago durante la década de 1920. Ken Plummer conceptualiza el enfoque de la mencionada escuela desde el rechazo a las abstracciones analíticas, la lógica deductiva, los dualismos filosóficos o las verdades sacadas de sus contextos. El autor señala que la Escuela de Chicago, “sustituyó los juegos filosóficos que practican los filósofos, por el interés por la experiencia concreta implícita en la resolución de problemas”.⁴ Este interés se sustenta en el convencimiento de que “un individuo aislado es una abstracción que desconoce la experiencia, y también lo es la sociedad cuando es considerada como algo aparte de los individuos. Lo real es la vida humana(...)”.⁵ Las historias de vida utilizadas en la investigación buscan comprender los relatos biográficos dentro de una base contextual más amplia. Es decir, desde esta perspectiva de investigación se interpretan los hechos y las acciones que las personas narran a la luz de las condiciones sociales y de los procesos históricos en los que se han construido.⁶ De esta ma-

nera, las biografías docentes y sus experiencias de vida profesional, son el punto de partida de nuestra investigación.

Investigación educativa: el peso de las tradiciones

Si consideramos el sistema individuo/sociedad como una unidad, inseparables para su estudio, no serán satisfactorias las explicaciones procedentes de los enfoques holísticos/estructuralistas⁷ o los individualistas, presentados con afán de exclusividad. Según los primeros, explican Daniel Liston y Kenneth Zeichner, los fenómenos sociales seguirían siendo lo que son aun cuando los individuos presenten cualidades diferentes a las que en realidad tienen; dicho de otra manera, los individuos están significativamente limitados y, a veces, determinados, por fuerzas sociales globales. Por el contrario, los segundos explican que los conjuntos sociales se configuran según las personas individuales, es decir, se centran en las propiedades de los individuos para explicar los fenómenos sociales,⁸ otorgando a los agentes o grupos de actores capacidades transformadoras en ocasiones irrealistas. Estos autores mencionan tensiones a lo largo de la historia de la investigación educativa entre ambos enfoques.

Durante mucho tiempo, la perspectiva individualista/psicológica ha dominado la investigación educativa; hasta la proliferación durante las últimas décadas de análisis sociológicos, antropológicos, históricos, políticos y culturales, pero siempre orientados en sentido individualista o en sentido holístico/estructuralista. Y agregan:

Si seguimos utilizando de manera exclusiva las orientaciones individualistas u holísticas, es dudoso que progrese mucho en la comprensión de cómo las fuerzas institucionales limitan e impulsan a los docentes (...) y

3 Vivien Burr, *Introducción al construccionismo social*, 1997.

4 Ken Plummer, *Los documentos personales. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista*, 1989, p. 61.

5 Charles Horton Cooley (1956), citado en Ken Plummer, *op. cit.*, pp. 61-62.

6 Ivor Goodson, 2003a y 2005, citado en Antonio Bolívar, “Las historias de vida del profesorado: posibilidades y peligros”, 2005.

7 Tanto las descripciones holísticas como las estructuralistas de los fenómenos sociales resaltan la existencia de estructuras y fuerzas sociales más generales que limitan las acciones de los individuos. Pero las descripciones holísticas y estructuralistas no son estrictamente idénticas. Sin embargo, los autores aclaran que para los fines del trabajo utilizan ambos términos como sinónimos: una forma de análisis que asume la existencia de estructuras y fuerzas sociales más generales. Ver Daniel P. Liston y Kenneth M. Zeichner, *Formación del profesorado y condiciones sociales de la escolarización*, 1997, p. 137.

8 James, 1984, citado en Daniel P. Liston y Kenneth M. Zeichner, *op. cit.*, p. 156.

cómo estos educadores influyen en sus contextos institucionales. Ninguna orientación aislada parece capaz de dar cuenta de cómo se combinan las acciones de los profesores, el contexto institucional y las condiciones sociales más generales para crear una situación que facilite u obstaculice que los profesores alcancen sus fines educativos.⁹

Por otro lado, Daniel Liston y Kenneth Zeichner, al reseñar las improntas que los diferentes enfoques han dejado en la investigación educativa, agregan una escisión más: “La reconocida separación entre la investigación y la práctica educativa”.¹⁰ Al respecto, Elliot Eisner explica que lejos de concebir a la enseñanza como práctica que se desarrolla en una situación determinada, el arraigado enfoque clásico, para mejorar las escuelas de finales de los noventa, ha buscado en las investigaciones universitarias un saber para ofrecer posteriormente a los profesionales de la educación. Se trata de investigaciones con el propósito de:

(...) descubrir relaciones de causa y efecto mediante la experimentación o, de no ser posible, mediante estudios correlacionales que expongan relaciones bastantes fuertes, que generen la confianza de que ciertas variables se han relacionado consistentemente con otras y que la manipulación de una de ellas puede inducir cambios en las otras.¹¹

Producto de estas investigaciones, y mediante cursos universitarios, programas de perfeccionamiento, publicaciones, etc., las personas que saben llevan el saber a otros, colocando a los profesores en un papel pasivo y receptivo.¹²

Por otro lado, Fernando Hernández explica que la atención hacia el docente ha estado predominantemente vinculada a los procesos de cambio y reforma; convirtiéndolo en objeto de la investigación, se ha intentado conocer el porqué de su actuación en divergencia con

caminos propuestos por expertos universitarios o responsables de la administración educativa.¹³ El autor menciona como ejemplo los enfoques de reforma basados en el pensamiento de los profesores, investigaciones interesadas en conocer qué pensaba el docente y así anticipar lo que hará cuando se le plantee una innovación. Thomas Popkewitz¹⁴ explica que este tipo de investigaciones se centra en lo individual y, en consecuencia, pierde de vista lo social e histórico respecto al presente. Es decir, aísla el saber de las consideraciones de tiempo y espacio. Por otro lado, se considera el cambio como la organización del pensamiento que puede ordenarse desde un punto de vista racional pero son históricamente neutrales. El discurso se centra en analizar si los profesores son o no reflexivos, pero esta reflexión carece de:

(...) referencia filosófica o contexto histórico que facilite la comprensión de cómo, por qué o qué está ocurriendo. (...) Los informes sobre el cambio no reflejan que el razonamiento y las prácticas forman parte de procesos históricos ni cómo las percepciones, actitudes y creencias se construyen y se citan socialmente en medios culturales específicos.¹⁵

Los investigadores han arrancado al docente del contexto del aula, han fragmentado la práctica educativa entre la teoría y la práctica al considerar el saber como algo únicamente empírico o analítico, impidiendo el reconocimiento del “saber profesional personal del docente” como fuente de conocimiento.¹⁶ Eisner relaciona la continuidad de problemas y fracasos en el ámbito escolar estadounidense con estos estudios que se gestan de forma independiente del contexto y en desconocimiento de las prácticas que se intentan mejorar, con carácter fuertemente prescriptivo.¹⁷ En la misma dirección, Antonio Bolívar sostiene que los “cambios al margen

9 Daniel P. Liston y Kenneth M. Zeichner, *op. cit.*, p. 141.

10 *Ibidem*.

11 Elliot Eisner, *El ojo ilustrado*, 1997, p. 27.

12 *Ibidem*.

13 Fernando Hernández, “Las historias de vida como estrategia de visibilización y generación de saber pedagógico”, citado en Ivor Goodson, *Historias de vida del profesorado*, 2004.

14 Thomas Popkewitz, *Sociología política de las reformas educativas. El poder/saber en la enseñanza, la formación del profesorado y la investigación*, 1997, p. 30.

15 *Ibidem*, p. 31.

16 Butt, Raymond, McCue y Yamagishi, “La autobiografía colaborativa y la voz del profesorado”, en Ivor Goodson, *op. cit.*, p. 104.

17 Elliot Eisner, *op. cit.*, 1997.

de los sentimientos, inquietudes e identidades del profesorado, en la modernidad tardía, están condenados al fracaso".¹⁸ Es por ello que señala la necesidad de nuevos modelos de cambio educativo que surjan de la personalidad, de la vida de los docentes y de los modelos colaborativos de investigaciones que los comprometan en la renovación de sus propios contextos de trabajo.¹⁹

En este contexto, las historias de vida se presentan como una perspectiva capaz de hacer frente a los problemas anteriormente mencionados.

Las historias profesionales de vida constituyen evidencias valiosas para entender lo que sucede en las escuelas, y sobre todo, por qué sucede, en la medida que proporcionan imágenes de gente real en situaciones reales, enfrentándose con problemas reales.²⁰

Sin embargo, a pesar de la considerable trayectoria de la investigación basada en historias de vida en el ámbito de la educación, "es imposible desconsiderar las huellas que los paradigmas convencionales han dejado en el terreno de la investigación educativa de corte constructivista, hermenéutico o interpretativo".²¹ Con ello los autores se refieren a la necesidad que aún existe de preguntarnos si la experiencia personal, lo afectivo o subjetivo pueden generar conocimiento socialmente válido. De esta manera, el peso de esta herencia objetivista nos conduce a poner el acento, entre otros aspectos, en la posibilidad que tiene la historia de vida de establecer inferencias que sirvan a otras personas, sin desconocer las limitaciones o peligros de trabajar a partir de relatos biográficos.

El individuo: producto y productor de su sociedad

La historia de vida, como la biografía, nos proporciona una forma respetable de ceder a nuestro deseo de obtener, a partir de las existencias ajenas, la evidencia de que no estamos solos con nuestras dificultades,

nuestros sufrimientos, nuestros placeres y nuestras necesidades.²²

El sociólogo argentino Homero Saltalamacchia, en su libro *La Historia de Vida. Reflexiones a partir de una experiencia de investigación*, elabora un modelo desde el cual constituir uno de los posibles usos de los relatos de vida en el análisis social. Fundamenta, teóricamente, cómo la persona es sujeto y actor en la compleja cadena de las relaciones sociales y defiende que cada historia de vida puede ser considerada un verdadero testimonio de la sociedad en la que se desarrolló, alejándose de la idea de que existen rupturas, superposiciones o relaciones unilaterales de causa y efecto entre individuo y sociedad, para sostener, por el contrario, que se trata de una "compleja sustancia común".²³ El autor sostiene que "cada individuo (todo él) es un testimonio de su sociedad; no sólo como testigo y narrador de una historia que le tocó en suerte contemplar, sino como producto y testimonio de ella en cada uno de sus actos".²⁴ En este recorrido menciona:

Desde el punto de vista individualista, las historias de vida no serían más que meros relatos de un acontecer singular. Sin posibilidad alguna de que sus características permitan inferencias hacia un contexto explicativo más amplio.

Por el contrario, muy diferentes conclusiones se pueden extraer si se supone que los individuos, lejos de ser esencias fundantes, son primordialmente productos (aunque también a su vez productores) de las particulares configuraciones sociales en las que han desplegado sus vidas.²⁵

La historia de vida es definida por Daniel Bertaux como "lectura sociológica de la biografía".²⁶ Esta definición condensa los argumentos anteriormente presentados. Bolívar sostiene que "si bien los relatos de vida siempre hacen referencia a la singularidad de una vida, refleja a la colectividad social de que se

18 Antonio Bolívar, *op. cit.*, 2005

19 *Ibidem*, p. 66.

20 Witherall y Noddings, 1991, citado en AA. VV., "Historias vividas del profesorado en el mundo digital", 2007. p. 11.

21 *Ibidem*, p. 14.

22 Lynda Measor y Patricia Sikes, "Una historia de vida: ética y metodología de la historia de vida", en Ivor Goodson, *op. cit.* p. 270.

23 Homero Saltalamacchia, *La Historia de Vida. Reflexiones a partir de una experiencia de investigación*, 1997.

24 *Ibidem*, p. 76.

25 *Ibidem*, p. 75.

26 Daniel Bertaux, *Los Relatos de Vida. Perspectiva etnosociológica*, 2005.

trate”,²⁷ o, como sostiene, Ferrarotti, es posible “leer una sociedad a través de una biografía”.²⁸

Bolívar enumera varios casos representativos del contexto italiano, francés e hispano, como la modélica historia de vida que conjuntamente escribieron Catani y Mazé en 1982, investigador, el primero, y persona biografiada, el segundo, con el fin de reconstruir la historia social de Francia. Otro ejemplo a mencionar son las historias de vida de homosexuales de diferentes edades realizadas por Ken Plummer y Jeffrey Weeks, que permitieron entrever la vida social de Inglaterra entre 1920 y 1975, y empezar a comprender cómo ha cambiado la experiencia misma de la homosexualidad. Plummer explica que “gracias a estas dos historias personales [la de un homosexual de 70 años y otro de 20 años] puede aprenderse mucho sobre el impacto del cambio histórico en la experiencia sexual”.²⁹

En Argentina podemos citar la obra maestra de Juan F. Marsal, *Hacer la América: Autobiografía de un inmigrante español en la Argentina*, publicada en Buenos Aires en 1969. Se trata de un relato autobiográfico de un inmigrante catalán en la Argentina, identificado con las letras J. S., que, como explica Jesús M. de Miguel, revela la historia nunca contada de los que vuelven de América al cabo de los años, arruinados material y moralmente “para enfrentarse con una patria hostil, que se burla de sus americanismos”.³⁰

Sucede que, como explica Saltalamacchia, en la narración de la persona es posible detectar los discursos que anduvieron en aquel que nos brinda su testimonio, se pueden vislumbrar rastros de la sociabilidad que llegó a constituir al narrador. Es posible llegar a esos discursos mediante el relato oral. Sin embargo, aclara que no se trata de los discursos de toda la sociedad:

En nuestras complejas sociedades modernas, ningún individuo se estructura en relación directa con toda la sociedad. La sociedad es una totalidad sumamente compleja y sumamente ‘segmentada’. Es en relación a alguna específica combinación de esos segmentos que el individuo se organiza; y es sólo de ellos un testimonio.³¹

Con palabras de Sigmund Freud, Saltalamacchia explica que cada individuo es:

(...) miembro de muchas masas, tiene ligazones de identificación y ha edificado su ideal del yo según los más diversos modelos. Cada individuo participa, así, del alma de muchas masas: su raza, su estamento, su comunidad de credo, su comunidad estatal, etc.³²

El individuo entrevistado nos hablará de esas almas y de los singulares puntos de cruce entre distintos ámbitos de determinación. Pero no lo será de toda la sociedad. El autor sostiene que tener en claro cuáles son los cruces más significativos para la investigación es un conocimiento indispensable para seleccionar a los entrevistados al comienzo de la misma.

La experiencia docente desde un enfoque contextual

El predominio empirista y positivista en las ciencias sociales de la primera mitad del siglo pasado impidió el uso de la historia de vida en todo su potencial, limitándola a ser un instrumento auxiliar. Así lo señala Saltalamacchia, mientras reseña los principales momentos en la evolución de la historia de vida. La mayor crítica que recaía sobre esta metodología consistía en que el dato construido era un dato demasiado individualizado y subjetivo.

Fue recién con el ocaso del paradigma impuesto por el empirismo lógico que fue posible demostrar cómo las limitaciones que se le atribuyeron no eran el efecto de sus deficiencias intrínsecas sino una secuela de los errores de perspectiva (esto es: del “enquadre epistemológico”) de sus cultores. Alterada la óptica, la subjetividad ya no sería una traba sino un elemento natural de todo proceso de conocimiento y si ya no era la cirugía sino la inmunología el modo de bregar con la subjetividad, la historia de vida recuperaría sus laureles debido a su especial capacidad para hacer posible esa inmunización.³³

27 Antonio Bolívar, *op. cit.*, p. 61.

28 Franco Ferrarotti, 1983, citado en Antonio Bolívar, *op. cit.*, p. 61.

29 Ken Plummer, *op. cit.*, p. 80.

30 Jesús M. de Miguel, “Review: Hacer la América Autobiografía de un inmigrante español en la Argentina”, pp. 399-402.

31 Homero Saltalamacchia, *op. cit.*, p. 76.

32 Sigmund Freud, (1979), citado en Homero Saltalamacchia, *op. cit.*, p. 77.

33 Homero Saltalamacchia, *op. cit.*, p. 22.

Como hemos mencionado anteriormente, junto con el reconocimiento de la subjetividad como zona legítima de investigación,³⁴ estamos presenciando un sostenido desarrollo de las perspectivas personales y biográficas en investigación, con el objetivo de comprender el *saber personal* del docente.³⁵ Sin embargo, resulta importante prestar atención a los planteamientos que se formulan en relación con dato individualizado y subjetivado que este tipo de perspectiva pudiera generar y las limitaciones que ello conlleva. Al respecto, Ivor Goodson resalta, positivamente, el hecho de que se valore la dimensión personal sin dejar de advertir el peligro de centrarse exclusivamente en el conocimiento práctico y personal, desvinculándolo del conocimiento teórico y contextual. Goodson, tomando como ejemplo el trabajo desarrollado por Susan Robertson³⁶ sobre la labor docente y sus drásticas reconstrucciones hasta llegar a un «nuevo profesionalismo» distinto, dentro del contexto de las economías posfordistas, sostiene que en el marco de las reestructuraciones de gran impacto en vida la laboral del profesorado, son limitados los alcances de aquellos métodos que se centran sólo en los mundos prácticos y personales de los docentes. Explica que:

Las reminiscencias y comentarios, tanto personales como prácticas, del profesorado están relacionadas con su trabajo y su práctica. Por lo tanto estos datos, en el nuevo terreno descrito por Lawn y Robertson, versarán principalmente sobre una labor en la que el juicio moral y profesional desempeña un papel cada vez más reducido. Al centrarse en la práctica y en lo personal, se priva a los datos y relatos proporcionados por los docentes de la oportunidad de hablar de otros modos, de otras personas, otros tiempos y otras formas de ser profesor o profesora. La restricción de los métodos de investigación exclusivamente a los aspectos personales y prácticos se convierte entonces en un acto de abdicación metodológica del derecho a hablar sobre cuestiones relacionadas con la construcción social y política. Al hablar de este modo de temas personales y prácticos

tanto el investigador como el docente pierden la voz en el mismo momento de hablar. Porque la voz que se ha estimulado y a la que se ha otorgado un espacio de dominio público, en el ámbito de lo personal y lo práctico, es la voz de la competencia técnica, la voz del práctico aislado en el aula, las voces de los trabajadores cuya labor ha sido reestructurada y reconstruida.³⁷

El saber personal docente y la historia de vida como posibilitadora de un análisis inter-contextual son escogidas por los autores reunidos en el libro coordinado por Goodson, *Historias de vida del profesorado*. Esta perspectiva de investigación busca localizar el propio relato individual en el marco de un análisis contextual más amplio, es decir, construir “una narrativa de la acción dentro de una teoría del contexto”.³⁸ Esto significa, según Goodson, enlazar las experiencias docentes, como saber personal, con narrativas sobre el cambio social y la globalización. Estos marcos teóricos y contextuales permiten localizar, interpretar y fundamentar dichos relatos, buscando nuevas interpretaciones acerca de la construcción social del proceso de enseñanza. Los relatos que los profesores cuentan son siempre singulares, selectivos y específicos, situados en un espacio y tiempo, el sujeto es un proyecto reflexivo en continua elaboración y no una entidad estable y fija. Por eso mismo deben ser complementados con otras narraciones del mismo sujeto, en otros espacios y tiempos y con otros medios (documentos, testimonios orales) que ayuden a comprender el contexto donde toman un sentido más amplio. De esta manera, explica Goodson, se evitaría un tratamiento individualista y subjetivado del dato, mientras que se permitiría generar un conocimiento plenamente generador y eficaz, social y políticamente. El autor acuerda con lo dicho por Andy Hargreaves sobre cuál es el desafío de la investigación educativa postmoderna:

(...) conectar las narrativas localizadas de estudiantes, profesores y padres y madres dentro de sus propias escuelas con los cuadros generales o grandes narrativas del cambio

34 David Thomas, “Reasonable or trustworthy text: Reflections on teacher narrative studies”, en David Thomas, *Teachers’ stories*, 1995.

35 Véase Kridel, 1998; Denzin y Lincoln, 2000; Goodson y Sikes, 2001; Roberts, 2002, en Ivor Goodson, *op. cit.*

36 Susan Robertson, (1994) “An exploratory análisis of post-Fordism and teachers’ labour”. Susan Robertson (1996) “Teachers’ work, restructuring and post-Fordism: Constructing the new professionalism”. Susan Robertson (1997) “Restructuring teachers’ labor: ‘Troubling’ post-Fordism”, citados en Ivor Goodson, *op. cit.*, pp. 32-33.

37 Ivor Goodson, *op. cit.*, p. 33.

38 Lawrence Stenhouse, citado en Ivor Goodson, *op. cit.*, p. 50.

educativo y social que tiene lugar «ahí fuera», más allá de los muros del aula, pero que afecta directamente sus vidas.³⁹

En este punto es importante poder distinguir entre lo que es un *relato de vida* o *historia vivida* (*life stories*), es decir, la narración que podemos construir sobre nuestra propia vida, una reconstrucción personal de la experiencia; y lo que es una *historia de vida* (*life histories*), que también empieza por el relato de vida que narra el docente pero tiene como objetivo seguir elaborando la información mediante la recopilación y trabaja con un mayor abanico de pruebas documentales y datos históricos que permiten construir un trasfondo contextual. Bolívar resume, de esta manera, la defensa de Goodson a este método:

Las vidas y trayectorias profesionales de los profesores y profesoras se han de asentar en una “genealogía del contexto” que las dote de un sentido más extenso, y -al tiempo- otorgar toda la relevancia a lo que dicen y sienten. Si la conciencia es construida, más que autónomamente producida, argumenta Goodson, es preciso incluir al constructor (contexto social) junto al que habla.⁴⁰

Sin esta conexión con el sustrato social y político, las investigaciones biográficas-narrativas centradas sólo en lo personal generarían una visión “políticamente naïve”, como señala Bolívar.⁴¹ Cuando se reflexiona sobre las propias biografías y no se analizan las estructuras y sistemas en que están inmersas, sobre todo en momentos en que las condiciones de trabajo del profesorado son sometidas a fuertes re-conversiones, se ejerce, como sostiene el autor, un papel conservador, dejando las cosas como están.

Michael Foucault, Norman Denzin o Nikolas Rose también han reflexionado sobre los peligros y limitaciones de métodos que permiten dar voz a los agentes. Bolívar recoge las reflexiones de estos autores mencionando que son, por otro lado, dispositivos de saber y de

poder, instrumentos de dominio mediante el acceso al conocimiento de la vida:

Este querer saber sobre la vida, además de una “tecnología del yo” en formas modernas de confesión (narrar la verdad de sí mismo), cuando no de pastoral, se inscribe -como destacó Norman Denzin (...)- en la lógica cultural conservadora del capitalismo tardío, que contribuye a preservar el mito de un individuo autónomo y libre, convirtiéndolo en artículo de consumo en los media.⁴²

Docentes de educación artística y cambios legislativos

Como hemos mencionado a lo largo del texto, las historias de vida se construyen entretrejiendo las narrativas de los sujetos con sus referentes contextuales, es decir, con la historia social en la que se inscribe y otorga sentido a sus vidas. Los relatos personales conformarían el *nexo biográfico*, mientras que los referentes teóricos, mayormente aportados por el investigador, funcionarían como *nexo contextualizador*.⁴³

En el caso de nuestra investigación, este último nexo se construyó realizando un estudio de los cambios en la legislación educativa nacional y provincial, particularmente en lo que atañe al área de la Educación Artística: el proceso de reforma iniciado formalmente con la sanción de la Ley 24.195, llamada Ley Federal de Educación, en 1993, y el proceso de la reforma iniciada en 2006, con la sanción de la Ley Nacional de Educación 26.206, que está actualmente en proceso de implementación. Como expresa María Catalina Nosiglia, más allá de las semejanzas y diferencias que se pueden encontrar entre estas dos últimas leyes, dado que la Ley Nacional de Educación se está aplicando en otro contexto internacional y nacional, tanto en el orden político-ideológico como en el económico, “se espera que obtenga, por el futuro de la Argentina y de sus hombres y mujeres, mejores resultados que aquella”.⁴⁴

Quisiéramos concluir este artículo retomando el aporte que ofrece este tipo de investigación en

39 Andy Hargreaves, (1999) “Schooling in the new Millennium: Educational research for the post-modern age”, en *Discourse: studies in the Cultural Politics of Education*, citado en Ivor Goodson, *op. cit.*, p. 31.

40 Antonio Bolívar, *op. cit.*, p. 63.

41 *Ibidem*, p. 67.

42 *Ibidem*, p. 66.

43 Juana M. Sancho, *Con voz propia. Los cambios sociales y profesionales desde la experiencia de los docentes*, 2008, p. 31.

44 María Catalina Nosiglia (2007) “El proceso de sanción y contenido de la Ley de Educación Nacional N°26206: continuidades y rupturas”, p. 114.

lo que respecta al éxito y fracaso de una reforma. Ezequiel Ander-Egg, en un trabajo de 1999, a más de 5 años de implementación de la Ley Federal, denuncia:

(...) ha habido una excesiva acumulación de formulaciones teóricas, pero sin capacidad de operacionalizar para dar solución a problemas concretos y prácticos. El vacío retórico y las promesas, no sólo que no transforman la realidad, sino que producen descorazonamiento acerca de la posibilidad de hacerlo. Cuando se produce un abismo entre lo que se dice y lo que se hace, nace el desencanto. Y esto, además de desmotivar, es un obstáculo para la participación de los docentes que es la conditio sine qua non para el éxito de toda reforma educativa.⁴⁵

Ante el amplio reconocimiento que tiene el papel de los docentes (sus intenciones y experiencias pedagógicas) a la hora de realizar cambios significativos en el aula,⁴⁶ es necesario recuperar su protagonismo para que la Reforma Educativa surja de la entraña de la escuela pública.

Bibliografía

- ANDER-EGG, Ezequiel: *Qué es una reforma educativa*, Buenos Aires, Magisterio del Río de la Plata, 1999.
- BERTAUX, Daniel: *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*, Barcelona, Bellaterra S.L, 2005.
- BOLÍVAR, Antonio: "Las historias de vida del profesorado: posibilidades y peligros", en *Conciencia social*, N^o 9, Sevilla, Diada editora, 2005.
- BURR, Vivien: *Introducció al construccionisme social*, Barcelona, Proa, 1997.
- DE MIGUEL, Jesús M.: "Review: Hacer la América Autobiografía de un inmigrante español en la Argentina", en *Revista española de la opinión pública*, No. 21/22 (Jul. - Dec., 1970), p. 399-402
- EISNER, Elliot: *El ojo ilustrado*, Barcelona, Paidós, 1998.
- GOODSON, Ivor: *Historias de vida del profesorado*, Barcelona, Octaedro, 2004.
- LISTON, Daniel y ZEICHNER, Kenneth: (1993) *Formación del profesorado y condiciones sociales de la escolarización*, Madrid, Morata, 1997.
- PLUMMER, Ken: *Los documentos personales. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista*, Madrid, Siglo XXI, 1989.

- POPKEWITZ, Thomas: *Sociología política de las reformas educativas. El poder/saber en la enseñanza, la formación del profesorado y la investigación*, Madrid, Morata, 1997.

- SALTALAMACCHIA, Homero: "La Historia de Vida. Reflexiones a partir de una experiencia de investigación", Ediciones CIJUP, 1997.

- SANCHO, Juana y otros: "Historias vividas del profesorado en el mundo digital", en *PRAXIS Educativa*, Año 11, N^o 11, Santa Rosa, La Pampa, 2007.

- SANCHO, Juana y otros: *Con voz propia. Los cambios sociales y profesionales desde la experiencia de los docentes*, Madrid, Centro de Investigaciones y Documentación Educativa (C.I.D.E.), 2008.

- SANDÍN ESTEBAN, María Paz: *Investigación cualitativa en educación*, Madrid, Mc Graw Hill, 2003.

- THOMAS, David: "Treasonable or trustworthy text: Reflections on teacher narrative studies", en Thomas, David, *Teachers' stories*, Open University Press Buckingham, Philadelphia, 1995.

45 Ezequiel Ander-Egg, *Qué es una reforma educativa*, 1999, p. 61.

46 Véase Butt, Raymond, McCue y Yamagishi, *op. cit.*

No hay vanguardia que dure cien años...

Distancias y cercanías entre la vanguardia futurista y el grupo Mayumana

■ Natalia Giglietti

■ Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Cursa la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP, y la Especialización en producción de textos críticos y de difusión mediática de las artes, Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Ayudante en Lenguaje Visual I B y Adscripta en la cátedra Historia de las Artes Visuales III, FBA, UNLP.

A partir de las características que presentan los espectáculos *Andraba* y *Bejuntos* del grupo Mayumana¹ se pueden establecer numerosas relaciones con los manifiestos del futurismo, especialmente aquellos que conciernen a temáticas vinculadas con la música, el arte escénico y la performance. No obstante, se observan profundas distancias y diferencias con el movimiento futurista, lo que nos impide categorizarlo como un *fenómeno de vanguardia*, a pesar de las semejanzas y de los intentos de los artistas que integran el grupo y de gran parte de la crítica.

Mayumana fue creado en 1996 en Tel Aviv, Israel. Se establece como un conjunto interdisciplinario, en el que convive una gran comunidad de artistas de diferentes disciplinas, cuya principal característica es la combinación simultánea de ritmo, percusión, danza, destreza, acción y color. En este sentido, podemos entrever las vinculaciones con el futurismo, que propugna la belleza del dinamismo, y “la embriaguez del movimiento, de la acción; un arte fundamentado en la simultaneidad de las sensaciones y de las ideas suscitadas por las mismas”.² A partir de esta premisa analizaremos de qué manera se producen los cambios del movimiento en las propuestas y en los espectáculos de Mayumana.

Ante todo, partiremos de uno de los aspectos más predominantes del grupo: la producción de sonidos alternativos a partir de objetos no convencionales, por ejemplo, tarros de basura, patas de rana, tubos de metal, entre varios otros. Asimismo, es importante no olvidar los sonidos realizados con el cuerpo (mejillas, dedos, muslos, abdomen, etc.) y la utilización de la voz a partir de la repetición y la deformación de onomatopeyas. En este aspecto, hay dos cuestiones que son interesantes de considerar: la relación con el “ruidismo” que plantea Luigi Russolo y la articulación que se produce entre lo tecnológico-industrial y lo artesanal-primitivo. La intención de incorporar la música

¹ Mayumana refiere a la palabra hebrea *Mayumanut* que significa habilidad, destreza. Ver Florencia Arri, “Mayumana, energía en movimiento”, en el sitio de *El Litoral*, 2008.

² Holda Gerlac, “El futurismo italiano”, en el sitio del Centro de estudios euroasiáticos, 2007, p. 5.

ca como libreto de las acciones de los artistas en las performances y la posibilidad de ampliar el repertorio musical a partir de ruidos que se transforman en sonidos musicales, se encuentran sumamente explicitados en el *Manifiesto futurista*,³ dedicado a la música del futuro: “Nació así, la ‘orquesta futurista’: se construyeron instrumentos especiales (...) cajas de madera rectangulares (...) con amplificadores en forma de embudo, que contenían varios motores que hacían una familia de ruidos”.⁴ La búsqueda de otros materiales sonoros se evidencia también en la aparición de la música concreta, en la que se utilizan no sólo objetos sonoros, sino que se experimenta con aparatos electrónicos.⁵ Todos estos antecedentes tienen una profunda vinculación con las acciones llevadas a cabo por Mayumana en sus espectáculos, ya que no sólo se construyen o se transforman objetos en instrumentos musicales, sino que también se juega con los sonidos electrónicos, de gran avance tecnológico.

Estas consideraciones nos permiten introducirnos en el segundo aspecto a tratar: la combinación entre la tecnología altamente desarrollada y la percusión y el ritmo realizados con objetos reciclables, que además contienen profundas evocaciones de músicas y sonidos de regiones afroamericanas y orientales. Por momentos, se puede entrever que los sonidos que se producen en los espectáculos *Andraba* y *Bejuntos* remiten al mundo industrial (motores, explosiones, etc.), que los futuristas llamaban “la orquesta de la gran batalla”,⁶ pero éstos se fusionan con otros vinculados con una producción más artesanal, ancestral y primitiva. Sin embargo, estos signos, si bien deben pensarse como provenientes de espacios simbólicos opuestos, aparecen conjugados por una estructura musical y escénica que se esfuerza en combinar ambos elementos sin marcar entre ellos una disyunción, sino más bien en producir una coexistencia casi complementaria. Dicha combinación (industrial-artesanal) es una característica que contiene numerosas raíces provenientes de los movimientos vanguardias y que manifiesta una aparente contradicción. Sin embargo,

podríamos decir que, en el caso de Mayumana, esta combinación se desenvuelve como una tensión y no como una contradicción. Tensión que es a la vez constitutiva y productiva de la escena y, en este sentido, este grupo actúa como metáfora del equilibrio de esta tensión.

Acerca de las similitudes, y centrándonos especialmente en el arte escénico y en los espectáculos de Mayumana, podemos señalar ante todo el desarrollo de la “poliexpresividad”⁷ y con ello el desdibujamiento de los límites entre los distintos lenguajes artísticos, combinando distintos elementos, “desde la música cromática y plástica hasta la música de objetos. Será, en resumidas cuentas, pintura, arquitectura, escultura, palabras en libertad, música de colores, líneas y formas, conjunto de objetos y realidad caotizada”.⁸ No sólo el espectáculo adquiere estas características de interdisciplinariedad, sino también los artistas. En este sentido, la performance planteada en el *Manifiesto futurista*, otorgó a los artistas mayor libertad de acción, trató de no encasillarlos en una disciplina particular. Esto mismo es lo que buscan los creadores de Mayumana en la elección de sus integrantes: artistas que, junto con el espectáculo que construyen, puedan desenvolverse en todas las disciplinas. Una visión más clara de dicha intención la podemos encontrar en las declaraciones de Boaz Berman, uno de los creadores: “Como cada miembro del grupo proviene de un campo artístico diferente, debemos conducir a todos a un nivel común: convertir a los bailarines en tamborileros, a los tamborileros en actores, a la gente en intérpretes, a los individuos en un conjunto”.⁹

En cuanto a la descripción de la escenografía y el ambiente de los espectáculos de Mayumana es sorprendente la enorme correspondencia entre los escritos futuristas y el desarrollo de la escena que presenta el grupo. Entre las características más sobresalientes podemos encontrar: la eliminación de la escena pintada, las combinaciones dinámicas, la intersección de luces y sombras, los colores fluorescentes, los tubos de neón y los decorados móviles.¹⁰ La iluminación es un factor muy importante en el

3 Texto que configuró las bases del movimiento futurista escrito por el poeta italiano Filippo Tomaso Marinetti en 1908 y publicado en *Le Figaro* en Francia, en 1909.

4 *Ibidem*, p. 16.

5 Pierre Schaeffer, experiencias en los estudios de grabación de la radiodifusión francesa en 1948.

6 Gerlac Holda, *op. cit.*, 2007, p.16.

7 *Ibidem*, p.32.

8 *Ibidem*, p.32.

9 Simón Griver, “Mayumana: El ritmo de Israel”, en el sitio Israel Ministry of Foreign Affairs, 1999.

10 Holda Gerlac, *op. cit.*, p. 37.

espectáculo y complementa la acción dinámica de los intérpretes junto con el ritmo proveniente de los extraños ruidos de los objetos sonoros. La danza que realizan los artistas también tiene relaciones con el *Manifiesto futurista* en el sentido de parecerse, en algunos casos, al movimiento mecánico y sistemático de un ejército o “en la manera de marcar el boom boom de los proyectiles”.¹¹ Sin embargo, la acción precisa y mecánica de los bailarines se combina –lo mismo que ocurre con los ruidos– con movimientos orgánicos, sutiles y sensuales que tienen reminiscencias orientales, caribeñas, entre otras, como por ejemplo la aparición entre las acciones mecanizadas de bailarinas del vientre. Esto acentúa fuertemente el carácter regionalista, que en este aspecto refiere a las raíces de la sociedad israelí pero al mismo tiempo aspira a un carácter *universal* que, según explica Ana, portavoz brasileña, rememora el mundo infantil: “(...) se intenta recuperar las cosas que hemos hecho desde niños: sacar sonido a los cacharros y a los charcos”.¹²

Finalmente, los espectáculos de Mayumana encuentran gran concordancia con las formas del teatro sintético futurista, particularmente en la ausencia de la lógica del argumento. En ninguno hay textos; el argumento se construye a partir de “colores, formas, sonidos, ruidos”¹³ y desplazamientos dinámicos. La condensación de todos estos aspectos se produce, como en la síntesis del teatro de variedades futurista, en la que “la simultaneidad se halla en ambientes que se compenetrán con muchos tiempos distintos puestos en acción a un mismo tiempo”.¹⁴

En cuanto al público al que dirigen la propuesta, se presenta como un espectáculo en el que la originalidad de la puesta en escena permite al espectador involucrarse en la obra a partir de la diversión, el entretenimiento y, fundamentalmente, la incorporación de nuevos elementos que, similares a las intenciones de los artistas futuristas, sorprenden por su carácter novedoso. Esta propuesta futurista se explica perfectamente en el Manifiesto según señala Holda Gerlac: “Los autores, actores y técnicos del teatro de variedades sólo tenían una razón para existir. Ésta era inventar incesantemente elementos de asombro (...) [mediante lo] inesperado de sus descubrimientos y la simplicidad

de sus medios”.¹⁵ El diálogo que se produce con los espectadores y la experimentación con la audiencia a partir de estos nuevos elementos de asombro, generan un tipo de relaciones vinculares diferentes, una disposición cognitiva, sensitiva y corporal distinta, dadas no sólo por la nueva configuración escénica en contraposición a la escena más tradicional, sino también por la combinación de las más variadas técnicas ancestrales y de gran desarrollo tecnológico.

Ahora bien, no sólo encontramos semejanzas, existen además profundas diferencias y la mención de éstas es lo que nos permitirá no caer en la común muletilla contemporánea de catalogar a estos espectáculos como “fenómenos de vanguardia”. La distancia con la vanguardia se observa, principalmente, en la ausencia de propuestas antiartísticas de reintegrar o fundir el arte y la cotidianidad. Podemos inferir que en los espectáculos de Mayumana no se evidencia ningún ataque antiacadémico ni tampoco repudio a las instituciones; por el contrario, las performances se realizan generalmente en teatros tradicionales y se encuentran enmarcadas por el proscenio, dado que las acciones no se desarrollan en los palcos ni en las butacas, como indicaban los futuristas, y menos aún, en espacios no convencionales o urbanos.

De esta manera, el *golpe* al gusto burgués y la necesidad de fundir el arte y la praxis social se desintegran o, mejor dicho, ni siquiera forman parte de las intenciones de los artistas. En el caso específico del futurismo, el abismo es más profundo ya que la apología a la violencia, a la guerra y al pasado resultan cuestiones totalmente ajenas a las propuestas de Mayumana. Finalmente, el escándalo, la polémica, la rebeldía, la audacia, la revolución, etc., forman parte del proyecto político y artístico de la vanguardia de principios del siglo XX y no de las prácticas artísticas contemporáneas que, a partir de la ampliación generada en el campo artístico y apropiándose de muchas de las estrategias y operatorias de las vanguardias, las hacen funcionar en contextos diferentes y con sentidos diferentes.

¹¹ *Ibidem*, p. 39.

¹² Roberto Miranda Zaragoza, “Mayumana, el show de los sonidos y ritmos universales”, en el sitio de *El Periódico de Aragón*, 2006.

¹³ Holda Gerlac, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴ *Ibidem*, p. 43.

¹⁵ *Ibidem*, p. 35.

Bibliografía

- MAISONNEUVE, Sophie: “La Voix de son Maître: entre corps et technique, l'avènement d'une écoute musicale nouvelle au XXe siècle”, (Traducción de Domin Choi), en *Communications*, N^o 81, Seuil, Paris, 2007.
- TRAVERSA, Oscar: “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, en *Signo y seña*, N^o 12, Revista del Instituto de Lingüística, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2001.

Fuentes de Internet

- ARRI, Florencia: “Mayumana, energía en movimiento”, en el sitio El Litoral.com, edición de 23 de septiembre de 2008, [En línea], <http://ellitoral.com/index.php/diarios/2008/09/23/escenariosysociedad/SOClo2.html>, [30 de noviembre de 2010].
- CRUZ, Alejandro: “Mayumana, un show de percusión”, en el sitio de *La Nación*, jueves 31 de julio de 2003, [En línea], http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=515268, [29 de noviembre de 2010].
- GERLAC, Holda: “El futurismo italiano”, 2007, [En línea], http://cee.11omb.com/142_futuristalilian.pdf, [30 de noviembre de 2009].
- GRIVER, Simón: “Mayumana: El ritmo de Israel”, diciembre 1999, [En línea] http://www.mfa.gov.il/MFAES/MFAArchive/1990_1999/1999/12/Mayumana-ElRitmodelsrael, [29 de noviembre de 2010].
- ZARAGOZA, Roberto Miranda: “Mayumana, el show de los sonidos y ritmos universales”, [En línea] <http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=229362>, [29 de noviembre de 2010].

Alternativas en los tratamientos de superficies cerámicas

Instrumentación y transferencia

María Celia Grassi

Profesora y Licenciada en Artes Plásticas orientación Cerámica, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Master en Gestión Cultural, Universidad de Palermo (UP). Profesora Titular de la cátedra Cerámica, FBA, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Ex asesora cultural de la Nación. Directora del Museo Provincial de Bellas Artes de la provincia de Buenos Aires.

Ángela Tedeschi

Licenciada y Profesora de Cerámica, FBA, UNLP. Profesora Adjunta de la cátedra Cerámica, FBA, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

Norma Del Prete

Licenciada en Artes Plásticas orientación Cerámica y Profesora de Artes Plásticas orientación Pintura y Cerámica, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra Cerámica, FBA, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Ex Jefa de Inspección de la Dirección de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires.

Luján Podestá

Profesora de Artes Plásticas, FBA, UNLP. Ayudante Diplomada de la cátedra Cerámica, FBA, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

Cuando se elige un área de investigación se piensa en las innovaciones a generar como estímulo o motor. Siempre se deambula por las hipótesis de trabajo hasta jerarquizarlas como directrices. Los posibles concretan el trayecto y los imposibles, desafían.

El panorama global de las artes del fuego en la enseñanza académica contenía, tradicionalmente, técnicas que actualmente no se encuentran en las currículas, como mosaico, vitraux, esmalte sobre metal, etc. Estas técnicas eran abordadas por las iniciativas de alumnos en razón de sus proyectos o por los docentes en consideración de intereses y expectativas dicentes. La aparición en el mercado de nuevos materiales industriales avizoran otras posibilidades y motivan búsquedas y experiencias.

En el marco de la cátedra Cerámica Básica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata proponemos resignificar ciertas técnicas descuidadas por la complejidad y por el alto costo de implementación. La guía siempre ha sido la intención de instrumentar y transferir; no como repetición sistemática de una técnica de moda sino como incorporación de nuevas operatorias para amplificar la perspectiva conceptual y expresiva de la producción artístico/cerámica contemporánea.

En publicaciones anteriores abordamos los *Trayectos Musivos*. En este artículo tomamos dos vías del amplio campo de las impresiones sobre superficies cerámicas recuperadas en el proyecto de investigación en curso: la fotocerámica y la serigrafía vitrificable. Cada una de ellas abarca experiencias que desembocan en técnicas tangentes a otras, en solapamientos procedimentales que se van dando en el hacer creativo. Como señala Viadel Marin “La definición de contenido del arte (...) nos obliga a utilizar una metodología flexible y holística”.¹

La bibliografía sobre el tema es amplia y las técnicas en sus desarrollos paso a paso deben

¹ Ricardo Viadel Marin, *Investigación en educación artística*, 2005, p. 297.

ser releídas para fijarlas. Rastreamos los procedimientos, los materiales y sus funciones en las fórmulas y experiencias, controlando factores técnicos, estéticos y hasta climáticos para optimizar los resultados. Las experiencias de los creativos se abren como abanicos y siempre se descubre que hay un camino de ensayo y error cuando entran variables no controladas o cuyo control inicialmente no se previó.

Ya es conocido nuestro camino de recurrir a profesionales, especialistas en una técnica, para recibir asesoramiento en la etapa inicial. A partir de seminarios teórico/prácticos en posibles derivaciones expresivas, se afianzan haceres y se aventuran mixes originales. Esto provoca “un desencadenarse de procesamientos de tipo analógico-experimental partiendo de aquellos modelos hallados”.²

La fotocerámica aporta, como alternativa, un sinfín de posibilidades, cualidades y calidades expresivas que develan nuevos recursos no incorporados a la currícula académica y que se consideran importantes para la comunicación de los posibles discursos abordados en la concreción de los proyectos personales de los estudiantes. Dichos recursos enriquecen el vocabulario estético-comunicacional. Tal como se incorporan palabras al escrito, se conceptualizan técnicas y procedimientos en los procesos expresivos.

Más allá de los aprendizajes académicos y de las titulaciones, respetamos, reconocemos y valoramos la experiencia de toda una vida dedicada a búsquedas, cambios y afirmaciones, máxime cuando va acompañada de un don pedagógico y de generosidad por compartir y tutelar aprendices. La curiosidad y el entusiasmo sostienen al investigador al igual que el asombro revitaliza y los fracasos se superan con nuevos esfuerzos.

Es imposible hallar una especialización cerrada. En todo especialista pueden verse las búsquedas y estudios alrededor de un campo, la expansión de sus aprendizajes y la seguridad adquirida en el investigar y el hacer. Se encuentra al maestro cuando hay una voluntad firme y también se busca el momento.

En nuestro caso la conexión se dio a través de la red. Nos vinculamos con Antonio Vuolo, un docente italiano, experimentado y apasionado por diferentes argumentos de ciencia y técnica, autor de publicaciones y programas didáctico/técnicos de divulgación. Él nos tutela día a día vía e-mail en la fotocerámica. Compartimos

videos y experiencias gráficas para luego emprender acciones y registrar resultados.

Experimentamos, ajustamos e implementamos el enfoque ancestral de la fotocerámica abriendo el núcleo discursivo y formal. Tomamos distancia del objeto funerario/utilitario históricamente afianzado.

Las variables procedimentales y estéticas intervinientes determinaron diferentes experiencias. Las primeras muestras se hicieron sobre bizcocho de arcilla roja y blanca, de alta y baja temperatura, con o sin cubierta transparente vitrificada. Se planearon y concretaron intervenciones en la película fotográfica y experiencias de exposición al sol siguiendo la fórmula de emulsión bicromatada. “El proceso del pegamento de bicromato es un viejo proceso fotográfico (...) que depende de un selectivo endurecimiento de la goma arábica, los pigmentos y del bicromato de amonio y potasio cuando es expuesta a la luz ultravioleta”.³

Luego, realizamos muestras sobre cerámicos industriales esmaltados y bizcochos de alta tem-

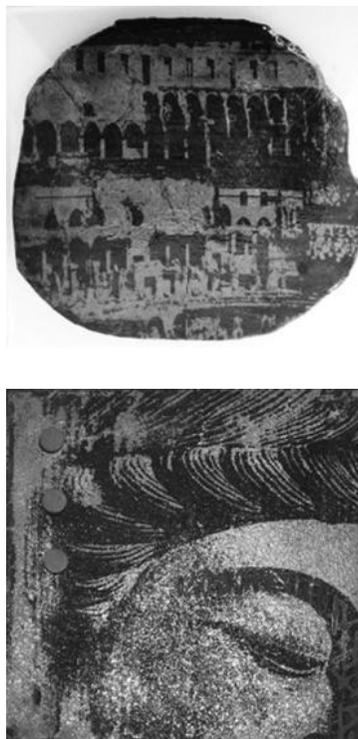


Figura 1. Experiencias realizadas con la fórmula bicromatada de Scout (1.1 Tedeschi; 1.2 Del Prete)

2 María Celia Grassi y otros, *Estrategias de producción en los desarrollos espaciales cerámicos*, 2005, p. 46.

3 Paul Scott, *Cerámica y técnicas de impresión*, 1997, p. 150.

peratura, implementando el método directo negativo *alle polveri* con la emulsión diazoica.“(...) prevede uno spolvero del colore vitrificabile sulla soluzione sensibile, subito dopo la sua esposizione”.⁴ Usamos variaciones de esmaltes, colores bajo y sobrecubierta, intervenciones en la emulsión y en la imagen fotográfica; diferentes fuentes luminicas en diferentes calidades de superficie.

Finalmente, partiendo de positivos fotográficos, produjimos muestras usando la emulsión sensible de bicromato de amonio y pigmento



Figura 2. Experiencias realizadas con la fórmula negativo directo de Antonio Vuolo (2.1 Tedeschi; 2.2 Grassi)

alle polveri. Intervenciones con serigrafía y pigmentos sobrecubierta completaron esta primera etapa de experiencias.

En definitiva, consideramos que instrumentar e implementar nuevas estrategias para sumar recursos expresivos es abrir portales. Una enseñanza escindida conspira con la manifestación del verdadero aprendizaje que es la transferencia, a su vez generatriz, de otros aprendizajes.

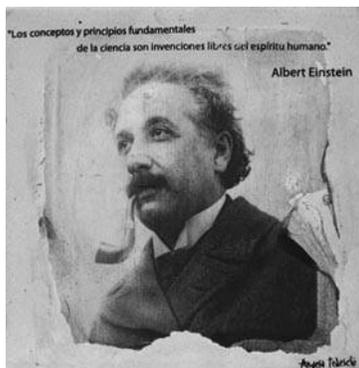


Figura 3. Experiencias realizadas con la fórmula positivo directo de Antonio Vuolo (3.1- Tedeschi; 3.2-Grassi)

Bibliografía

- GRASSI, María Celia y otros: *Estrategias de producción en los desarrollos espaciales cerámicos*, La Plata, Edulp, 2005.
- SCOTT, Paul: "Emulsiones", en *Cerámica y técnicas de impresión*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1997.
- VIADEL MARIN, Ricardo: *Investigación en educación artística*, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- VUOLO, Antonio: *Fotocerámica (arte-hobby)*, Roma, Melito Editore, 1995.

⁴ Antonio Vuolo, *Fotocerámica (arte-hobby)*, 1995, p. 24.

Del Yo personal al Yo nacional

Nacionalismo e Imperialismo en el siglo XIX

Gerardo Guzmán

Profesor y Licenciado en Composición, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctorando en Arte Contemporáneo Latinoamericano, FBA, UNLP. Profesor Titular de la cátedra Historia de la Música III, FBA, UNLP. Docente del Conservatorio "Gilaro Gilardi" y Director Titular de la Escuela de Arte de Berisso. Investigador en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Pianista y compositor.

Entre las características sobresalientes del Romanticismo del siglo XIX, se destacan como datos fuertemente identificatorios la emergencia de la subjetividad y de un individualismo centrado en los planos emocional y afectivo. La asunción de un arte centrado en un artista único, particular y con rasgos intrasferibles que el período tiende a proponer como instancia productiva e interpretativa, irradia hacia un marco mayor con un mismo interés, estableciendo una problemática equivalente pero en una dimensión más extensa y ambiciosa.

El surgimiento del Nacionalismo proviene, entre otras razones de corte político, de esta fractalidad de elementos particulares que se orientan, amplifican y constituyen en un Yo nacional. A partir del siglo XIX, especialmente, los estilos de gobierno, las economías, las ambiciones de dominio territorial y el sentido de univocidad de lo nacional, promovieron una extensión de esta noción de individuación personal al ámbito simbólico de pertenencia a un pasado, presente y futuro común de un pueblo.

El Imperialismo como concepción básica de muchos países europeos, sean éstos repúblicas o monarquías, definió las consignas no sólo de conquista, apropiación, dominio, aculturación o incluso desaparición de una determinada cultura extraterritorial, sino que en algunos casos estableció guiones identitarios específicos e internos para el estado conquistador. Estos programas fueron igualmente derivados sobre el país dominado, con el propósito de definir desde éstos cómo debía ser y caracterizarse la nación hegemónica y, consecuentemente, de qué modo debían promoverse y concretarse rasgos propios que la definían como tal y por ende la diferenciaban de otras.

La nacionalidad, por tanto, no era -o no es- un esencial modo de ser, sino posiblemente un modo propuesto, buscado y promocionado de cómo un país desea ser visto, una interpretación de éste, por lo cual se produjeron a tal fin, inclusiones y exclusiones de sentidos. Como consecuencia, sobre los elementos nacionalistas en el Romanticismo suponemos primeramente que:

(...) ninguna identidad cultural aparece de la nada; todas son construidas de modo co-

lectivo sobre las bases de la experiencia, la memoria, la tradición (que también puede ser construida e inventada), y una enorme variedad de prácticas y expresiones culturales, políticas y sociales.¹

Al mismo tiempo:

(...) desde el fin del S. XVIII hasta el presente, las nociones centrales de Occidente, de Europa y de identidad europea se encuentran casi siempre estrechamente relacionadas con el ascenso y caída de los grandes poderes imperiales, sobre todo los de Gran Bretaña, Francia y Rusia.²

Este sistema, en estrecha vinculación con el capitalismo, contó por otra parte con la aprobación y el criterio aseverativo de gran parte de la población burguesa europea, casi como inherente e imprescindible condición para el desarrollo de las culturas dominantes. Al respecto, Inglaterra y Francia, los países imperialistas más importantes del siglo XIX, generaron no sólo conquistas extraeuropeas sino que implantaron poderes políticos y culturales en naciones de la Europa central, provocando paulatinos conflictos con los estratos poblacionales más desprotegidos, tales como obreros y campesinos que estaban diseminados por todo el territorio continental.

Las posesiones imperialistas más allá de Europa afectaron a artistas de diversos dominios y tendencias a través de influencias de la literatura y la pintura. Estos cambios en la forma de hacer y ver el arte podrían comenzar en las referencias anecdóticas de Charles Dickens o Jane Austen, hasta las definitivas piezas de Daniel Defoe con su modélica y promisoría *Robinson Crusoe*. También pueden nombrarse las obras de Rudyard Kipling, Joseph Conrad, Victor Hugo, Gustave Flaubert, Paul Verlaine, Robert Luis Stevenson, Eugène Delacroix, Camille Corot, entre otros. Esta situación impactará aun en el siglo XX, por ejemplo en las obras de Paul Gauguin, Albert Camus, Gustave Moreau, e incluso en el cine de aventuras y fantástico de los primeros años.

Indagaremos en la música académica las relaciones con estos procesos imperialistas.

Música e imperialismos

En este ámbito, las obras escritas durante el siglo XIX no escapan del impacto que estos

modelos nacionales expansionistas irradian desde los estados hegemónicos.

Estas influencias recayeron principalmente en la ópera. Sobre este género pueden señalarse tres tipologías: 1) aquellas que elogian el sentido de conquista sobre otro país intra o extraeuropeo a través de una autorreferencia al momento histórico contemporáneo de creación, como *Los Troyanos*, de Beriloz; *La Estrella del Norte* y *La Africana*, de Meyerbeer; *Nabucco*, *Las Vísperas Sicilianas*, *Juana de Arco*, *Aida* y *Simon Boccanegra*, de Verdi; 2) las que intentan situarse en un espacio pleno de orientalismo y exotismo, como *Lakmé*, de Delibes; *Los Pescadores de Perlas*, de Bizet; *Taïs* y *Esclarmonde*, de Massenet; *Sansón y Dalila*, de Saint Saëns, y aun la ya crítica *Madama Butterfly*, de Puccini; y 3) las que revisten de naturalística alteridad a países de la misma Europa, en un tiempo anterior o contemporáneo, como *Carmen*, de Bizet; incluso en los mismos imperios para su propio territorio, como *Ruslan y Luzmila*, de Glinka o *Sadko*, de Rimsky Korsakov.

Igualmente, los poemas sinfónicos o las músicas incidentales sobre diversos temas nacionales o extranjeros, celebraron glorias o relataron simplemente historias nativas o paisajes en los que, en los casos de existencia de textos, la lengua de cada país contribuyó, al igual que en las óperas y en las canciones, a reforzar los rasgos identitarios.

Obviamos aquí la pertenencia de estas obras a estilísticas o estéticas específicas, esto, es a la ópera lírica, la gran ópera, el naturalismo, el simbolismo o el verismo, porque entendemos que ya se trate de fastuosos elogios al triunfo imperial o de más ascéticas e íntimas miradas, el sentido central de estas producciones consiste en la evocación de mundos legendarios, evasivos o distantes en el recorte, la caracterización y separación de identidades, y la supremacía de un juicio de la civilización con respecto a diferentes tipos de *barbaries*.

Desde la inaugural conquista de Egipto por Napoleón, recogida en pesados volúmenes y atravesada por interpretaciones europeas, hasta las numerosas colonias y dominios de Francia y Gran Bretaña asentadas en Asia, África, Oceanía y América, que tuvieron como correlato la investigación científica en plena época positivista, el concepto de lo nacional europeo se construye, como ya ha sido fundamentado en numerosas oportunidades, desde una supremacía de Europa en relación con el resto del mundo. Este pro-

¹ Edward Said, "Cultura, Identidad e Historia" en *Teoría de la cultura*, 2009, p. 39.

² Ibídem.

ceso se manifiesta en tendencias diversas entre las que mencionamos, en principio, la dificultad de vigilancia de las regiones de ultramar, hecho en general menos complejo para los primeros e históricos conquistadores europeos: griegos y romanos. Para éstos, el territorio a dominar no implicaba un sustancial alejamiento de la patria, sino que resultaba visible en cierto margen de continuidad y contigüidad geográfica.

Contrariamente, la independencia en el siglo XVIII y en los primeros años del XIX de las colonias españolas e inglesas en América del Norte y Sur, revelan una operatoria que en algún modo descubre un sentido de lejanía y un control cada vez más deficiente, que culmina, finalmente, en los estallidos revolucionarios y libertarios de dichos dominios. A partir de los años 1850, aproximadamente, se impone un estricto y severo modelo imperial fundado en la explotación de los recursos naturales y humanos, la esclavitud, la sujeción sistemática y programada a largo plazo y la expansión territorial y cultural. Esta empresa, llevada a cabo principalmente en Asia y África, resultó en todo el siglo XIX paradigmática. La expansión y el dominio sobre Asia estuvieron acompañados por un cierto conocimiento y respeto por las culturas milenarias, estudiadas y reconocidas en Europa como fundantes de la humanidad en sus aspectos raciales, lingüísticos, migratorios y obviamente culturales.

Con África no sucedió lo mismo. Su complejo universo identitario, territorial y el no reconocimiento de naciones antiguas o modernas (salvo el mencionado Egipto) que hubieran tenido el aura y el peso de grandes y poderosos imperios, redundó en una ausencia absoluta de consideración respecto a su entidad histórica o a un posible resquejamiento de civilización.

La fragmentación racial, la organización comunitaria y casi primigenia cultura africana, condujeron a Hegel a decir, a propósito de sus lecciones en la ciudad alemana de Jena en 1830 - 1831 (recogidas más tarde en su *Filosofía de la Historia*), lo siguiente:

En este punto dejamos África para no mencionarla más, pues, en efecto, no forma parte histórica del mundo; no muestra un movimiento ni desarrollo. Lo que entendemos propiamente por África es el Espíritu Ahistórico y No Desarrollado, sometido a las condiciones de la mera naturaleza que aquí debemos presentar únicamente en el umbral de la historia universal.³

Pero no hubo sólo una superioridad de Europa con respecto a lo que podemos definir genéricamente como lo extraeuropeo. También se verificaron, en este camino civilizatorio que Hegel entiende estructuralmente demarcado de este a oeste, una serie de procesos de conquistas, discriminaciones y exclusiones de varios territorios, complejos en su conformación racial, espacial, lingüística y cultural, con fronteras siempre equívocas y cambiantes por guerras, pactos o repartos de los más poderosos.

Si existió o existe una otredad europea, ésta se constituyó principalmente en los países del este del continente y en Escandinavia. Con la caída de Napoleón, y luego del Congreso de Viena, Europa fue literalmente repartida entre cuatro naciones: Inglaterra, Francia, Alemania y Rusia. De todas ellas, la entidad nacional de Rusia era la que estaba revestida de rasgos de bárbara y exótica alteridad. Su gran territorio y su diversidad de lenguas y procesos culturales impregnaron su estatuto político (más allá de los esfuerzos y los logros de sus grandes gobernantes, Pedro “el Grande” y Catalina “la Grande”) de una relativa coherencia y unidad, en la que una sospechosa pátina de perfumes y empolvadas pelucas se depositaba sobre una particular sustancia de monjes malditos, rituales ortodoxos, influencias bizantinas y asiáticas, campesinos y *salvajes* artistas.

Esta situación de dominio de cuatro estados provocó las Revoluciones de 1830 y 1848, que dejaron resultados desfavorables, principalmente en los países dominados. Al mismo tiempo, dichas contingencias de mediados del siglo XIX, generaron no sólo la búsqueda de una independencia política, sino también la necesidad y el consecuente desarrollo de estilos culturales con rasgos propios en estos países no centrales de Europa. Los artistas se embanderaron como fuerza histórico cultural en una estirpe de sólida identidad estética que pretendía compensar las carencias y dificultades económicas, sociales e institucionales con originales modos, materiales y criterios de selección y organización de sus producciones.

De esta manera, el conocido carácter nacional de los compositores de Rusia, Polonia, Escandinavia, Checoslovaquia, Hungría, etc. durante el siglo XIX, consolidó una acepción del Nacionalismo vinculado a lo fenoménicamente más epidérmico y pregnante. Sus rasgos se basaron en el despliegue de pinceladas pintorescas, atentas tanto a materiales musicales autóctonos como a narrativas y contenidos extramusicales,

3 Henk Wesseling, “Historias de Ultramar” en *Formas de hacer historia*, 1993, p. 99.

emergentes de fuentes literarias nacionales. Sin negar esa caracterización, hecho que merece un mayor y detallado análisis, interesa aquí preguntar cómo el Romanticismo hurgó (desde Herder) esta faceta nacionalista en las naciones centrales de Europa.

¿Dónde situamos a los países hegemónicos en el contexto nacionalista del Romanticismo? ¿Qué ocurre al respecto con Francia, Inglaterra, Alemania e Italia?

Nacionalismo y Hegemonía

Consideramos que los Estados recién mencionados son, por supuesto, nacionales. Su historia, como decíamos más arriba, a lo largo de cientos de años gestó un riquísimo acervo de objetos, procesos, intercambios e interpretaciones comunes que otorgaron a su patrimonio tanto un componente material como un sentido de Nación e identidad a través de elementos tangibles e intangibles.

Posiblemente, y centrando una vez más nuestro interés en la música, lo que ocurrió fue que estos elementos de origen urbano, rural o foráneo estaban ya considerablemente fusionados, sintetizados o decantados en el período del Romanticismo, hecho al que contribuyó el Clasicismo con su búsqueda de lo internacional. Por lo tanto, el *sabor local* del que tanto se tomaron los otros nacionalismos, para crear una imagen contundente y nítida de sus países, no era tan evidente.

Asimismo, tanto en el repertorio académico instrumental como vocal, existió la tendencia general europea de enarbolar elementos nacionales, hurgando en compilaciones tradicionales, literarias o musicales, situación que también alcanzó a los países centrales.⁴ Es llamativo en este punto el caso particular de la cultura austro alemana: si pensamos en el S. XVIII, es la ciudad de Viena la que detenta el foco central del Clasicismo, mientras que en Alemania tenían lugar los movimientos prerrománticos como el *Estilo Sensible* y el *Sturm und Drang*. Los alemanes (y no austríacos), van a ser los compositores más importantes del Romanticismo (a excepción tal vez de Schubert).

Por otro lado, si nos extendemos aún más, esta situación de los nacionalismos no fue instalada por primera vez por los románticos, ya

que este elemento nacional se registra como tal entre las diversas formas profanas del Renacimiento, como así también en las escuelas italianas, alemanas, inglesas e italianas del Barroco.⁵

Podríamos inquirir que estas tipificaciones de lo nacional recalcan en algún elemento unificador del lenguaje musical. Inferimos que la consistencia del sistema tonal, implica, en algún sentido, una historicidad alcanzada no sólo por un determinado país, sino por la cultura europea central, por lo que tal vez la tendencia hegemónica fue la de borrar *identidades nacionales* por sobre *identidades del sistema*.

Y si nos preguntamos en cuáles países o estados la tonalidad se constituyó con más fuerza y equilibrio, podemos concluir que es en estas naciones, cuyos rasgos de identidad musical devienen de una decantación y *neutralidad* de elementos, donde el *sistema tonal* alcanzó sus más altos estándares.

Paralelamente, recordamos que la mayor carga de alteridad que detentaron los nacionalismos a partir de mediados del Siglo XIX en los países del este y del norte de Europa, recayó en las innovaciones, excepciones y corrimientos del *sistema tonal*. Las gamas pentatónicas, los elementos modales u otras escalas propias de esos países, métricas menos convencionales dadas por el uso de compases de amalgama, la asimétrica fraseología rítmico melódica y los cambios de metro, una orquestación renovada y con crecimientos cuantitativos en la percusión y los vientos, se establecieron como los elementos más característicos. Por esta razón, la *tonalidad* tendió a informar de diversas *incorrecciones* que permitieron conformar, de alguna manera, un otro lenguaje, aunque sea provisoriamente enmascarado o intervenido con un sutil o llamativo ropaje.

Europa y América

Por último, deseamos hacer una referencia a la América del Sur romántica o finisecular, en la que el poder de los imperialismos europeos estableció a través de las clases dominantes una adopción casi tan natural y equivalente a las intencionalidades expansionistas del Viejo Mundo. Sin duda, Inglaterra y Francia compiten aquí con Portugal y España, países que entre

⁴ Basta recordar las óperas belcantistas o verdianas, el canto coral inglés, las óperas de Gounod o Massenet, el repertorio sinfónico alemán o el Drama Musical wagneriano.

⁵ Pensemos a su vez en Debussy cuando, como músico francés, reconoce como sus antecedentes centrales a los compositores que cimientan según él la identidad de Francia: François Couperin y Rameau, salteando a Glück, Berlioz, Franck o Saint Saëns.

otras herencias legan la lengua y las costumbres originadas en los fundacionales virreinos.

Los aspectos políticos y culturales, es pertinente rescatarlo aquí, oscilan en un reconocimiento y generación de lazos de diferente índole e intereses. Mientras que con Inglaterra y Alemania se establecieron importantes mercados industriales y tecnológicos, con Francia y su irradiante vida artística, se perfilaron los más importantes reconocimientos y traslaciones de estilos musicales, literarios y pictóricos. El actual concepto de lo latinoamericano, proveniente de la adopción de una propuesta europea, surgida en México en el S. XIX (durante el dominio napoleónico en ese país), en contrastación a lo hispanoamericano o lusoamericano, pretende fundar el sentido de una unívoca cultura, que de hecho ostenta hoy una dudosa unidad identitaria tanto de orígenes, conceptos y objetos, como de procesos fenoménicos y performáticos.

Para la Argentina, la culminación de este proceso de desarrollo europeizante se constituyó durante la Generación del 80'. En este Estado absolutamente enrolado en las nociones internacionalistas, progresistas y positivistas de una Europa un tanto agotada y crítica en cuanto a un hipertrófico desarrollo, visible en su marcado eclecticismo, el camino del Nacionalismo se postuló como un paradójico estado de ser y actuar. Mientras la civilización desmontaba, desorganizaba, excluía o arrasaba los elementos nativos y originarios, se potenciaba desde los poderes centrales el rescate de músicas criollas, centradas principalmente en las regiones de la pampa o el noroeste. El procedimiento de intervenir estos repertorios con un *aire de actualidad*, revestimiento sinfónico u operístico y pintoresco ropaje por medio del uso de melodías y ritmos de canciones o de danzas de aquellas procedencias, mixturadas con materiales armónicos y formas europeas, dio como resultado un estilo híbrido en muchos casos, de discutible autenticidad.

Es conocida la casi obligatoria migración de los artistas argentinos a Europa, en principio a Francia o Italia, países en los que perfeccionaban su técnica con los maestros más destacados del momento, en el caso de la música resultan centrales las figuras de Paul Dukas, Vincent D'Indy, Cesar Franck, o Ernest Chausson. Así como los llamados fundadores, aquellos que se forjaron con el período heroico de la Revolución de Mayo, como Pedro Esnaola, Juan Bautista Alberdi, Amancio Alcorta, tuvieron en general una formación más asistemática y desempeños cercanos a lo amateur. Los músicos de este final del Siglo XIX y comienzos del Siglo XX, pudieron realizar sus proyectos personales en un Estado

que proveía para determinadas clases sociales, las condiciones de estudio, perfeccionamiento y producción a través de mecanismos y ámbitos de indiscutida profesionalización, como por ejemplo los conservatorios, fundados con el modelo francés, las organizaciones privadas y sociedades de amigos de la música, los teatros, entre otros espacios.

Las escuelas postrománticas, impresionistas y simbolistas llenaron de extrañas o forzadas analogías las músicas argentinas de ese tiempo. Los elementos pentatónicos del noroeste, por ejemplo, se asimilaron con cierta incoherencia a las búsquedas del impresionismo, o bien las músicas de la pampa argentina, se contagiaron de un impulso cromático y modulante frecuentemente desnaturalizado. Del mismo modo, la fundación de institutos de formación artística, los espacios culturales de la oligarquía y alta burguesía argentina (o deberíamos decir en principio rioplatense), y los ámbitos de circulación y difusión del Arte, establecieron la consigna de identidad absoluta de Argentina para con una Europa finisecular, plena de correspondencias e identidades y a su vez sospechosa, salvo por rasgos de pátinas locales, de los mundos auténticos de lo criollo, lo urbano, o más aun lo originario.

Como sea, este nacionalismo de lo argentino, en el que se destacan los compositores Julián Aguirre, Carlos López Buchardo, Gilardo Gilardi, Constantino Gaito, Pascual de Rogatis y Alberto Williams; se forja en un momento crucial y fundacional del país sobre un rumbo, entendemos, equívoco en cuanto a su ficticia ideología nacionalista. Su valor, hoy en día tan válidamente cuestionado como criterio de búsqueda y logros musicales, puede reconocerse únicamente por su rol articulador y organizacional de un sentido de proyecto cultural de fuerte coherencia y solidez.

Por su parte, la ópera europea, que invadía los escenarios porteños, bonaerenses y aun nacionales con permanentes visitas de compañías italianas, llenó también un importante lugar en el circuito de difusión. Muchas veces se generaron estrenos prácticamente simultáneos con Europa, así como la escena nacional contó con la presencia de figuras internacionales que posicionaron principalmente a la ciudad de Buenos Aires, como un destino de capital cultural americana y mundial.

Para concluir, es imposible omitir, en este momento de finales del Siglo XIX, el nacimiento del tango, género que concretará una de las más relevantes poéticas de toda la música urbana del mundo. Su origen y expansión cursará por instancias muy diferentes a los propios

de las músicas académicas nacionalistas, conformando un genuino destilado de influencias europeas y americanas. Al mismo tiempo, en diversas regiones del país se consolidó el desarrollo de variadas músicas rurales como danzas y canciones, constituyentes del patrimonio folklórico nacional, cuyo estudio y proyección, creemos, excede por sus particularidades técnicas, epocales y sociales, los límites de este texto.

Bibliografía

- GLUSBERG, Jorge: *Orígenes de la Modernidad*, Buenos Aires, Emecé, 1994.
- SAID, Edward: (2001) "Cultura, Identidad e Historia", en *Teoría de la Cultura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- STEINBERG, Michael: (2004) *Escuchar la razón*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- WESSELING, Henk: "Historias de Ultramar", en *Formas de hacer Historia*, Barcelona, Alianza, 1993.

Ginastera nacionalista

Evaldo Lezcano

Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Compositor, arreglador y guitarrista.

Paula Bianucci

Profesora de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, Facultad de Bellas Artes FBA, UNLP. Profesora del Conservatorio "Luis Gianneo" de Mar del Plata.

Edgardo Rodríguez

Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical y Licenciado en Composición Musical, FBA, UNLP. Doctor en Artes, Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor Adjunto a cargo de la cátedra Lenguajes Musicales Contemporáneos I, FBA, UNLP. Investigador en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

Desde la edición del clásico libro *Ginastera en cinco movimientos*, de Pola Suárez Urtubey,¹ la música de Alberto Ginastera ha sido tradicionalmente dividida en tres períodos: nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y neo-expresionista. De acuerdo con la autora, el período nacionalista objetivo se caracteriza por la presencia directa de elementos folclóricos y por el mantenimiento de la tonalidad. El período nacionalista subjetivo, por su parte, está marcado, por un lado, por un mayor sincretismo entre las técnicas de la música académica y el uso del material folclórico, y por el otro, por la transición hacia el serialismo. Finalmente, el período neo-expresionista se caracteriza por la adopción explícita de la técnica dodecafónica.

Sin embargo, varios autores han sugerido, entre ellos la misma Suárez Urtubey² junto con Malena Kuss,³ la posibilidad de reagrupar los dos períodos nacionalistas en uno solo por las similitudes estructurales que poseen. El propósito de este trabajo es sostener analíticamente esa proposición, porque consideramos que, por lo menos, tres factores importantes permanecen constantes en ambos períodos: ciertos modos de ordenamiento de las alturas, la constancia del intervalo de cuarta y la estructura rítmico-métrica. A continuación, los ejemplificaremos y analizaremos.

Las alturas

El análisis de las alturas consideró las líneas melódicas independientemente del contexto armónico en que ocurren. Esta decisión analítica supone asumir que, incluso en el marco del análisis de las dos dimensiones (la melódica y la armónica), la dimensión lineal admite una estructura y una direccionalidad propias que se interrelacionan con aquellas específicas del elemento armónico y que es, justamente, la interrelación entre esos dos campos la que caracteriza la complejidad de esta música.

Al delimitar el objeto, hemos encontrado dos modos típicos de organización de las alturas que resultaron independientes de los períodos tratados. En primer lugar, los cambios en las escalas utilizadas se asocian, generalmente, al cambio del material melódico, lo que sugiere

1 Pola Suárez Urtubey, *Ginastera en cinco movimientos*, 1972.

2 Pola Suárez Urtubey, *Alberto Ginastera, veinte años después*, 2003.

3 Guillermo Scarabino, *Alberto Ginastera. Técnicas y estilo (1935-1950)*, 1996, p. 120.

Furiosamente rítmico e energético $\text{♩} = 152$ 

Figura 1. Danza del gaucho matrero



Figura 2. Danza del gaucho matrero (c. 58)

la tematización de la escala. Este proceso puede implicar o no la modificación de la tónica. En segundo lugar, las alteraciones del diatonismo por medio de *inflexiones cromáticas* suelen ser de dos tipos: a) bordaduras o dobles bordaduras, es decir, alteraciones no estructurales; y b) cambio de escala, alteración estructural del diatonismo.

En *Danza del gaucho matrero* -la tercera de las *Danzas Argentinas*-, perteneciente al período nacionalista objetivo, se puede observar claramente el primer modo de organización de las alturas. Tal como se muestra en

la Figura 1, la pieza comienza con un conjunto de materiales cromáticos repetitivos.

En la Figura 2 se puede ver que la gran sección central de oposición que comienza en el compás (c.) 58 establece un repertorio de alturas claramente diatónico. De este modo la oposición temática es también una oposición de escalas.

La Figura 3 muestra la *Pampeana No.2*, perteneciente al segundo período de la obra de Ginastera. La melodía del violonchelo, que se extiende desde el comienzo de la pieza hasta el c.12, está estructurada sucesivamente sobre las escalas pentatónicas de Re y La. El La pentatónico se introduce en el momento en el cual el patrón de ascenso cambia a cuartas ascendentes y tercera menor descendente. Por ejemplo, en el levare al c. 8 y en el c. 8 se observan las cuartas ascendentes La-Re-Sol-Do que finalizan en el La. En el compás 14 se introduce la escala de Re dórico al agregar las notas Mi y Si coincidiendo con otro cambio en el patrón del manejo de las alturas. Ahora disminuye la amplitud de los saltos y aparece, más desarrolladamente, el uso

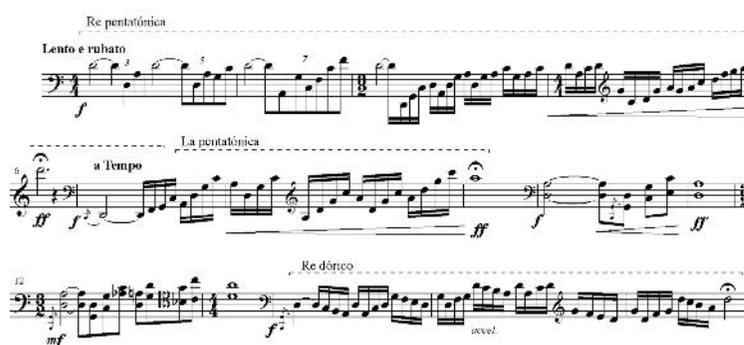


Figura 3. Pampeana N° 2



Figura 4. Pampeana N° 2 (c. 22)

del grado conjunto. En la Figura 4, a partir del c. 22, se establece una escala pentatónica de Mi. Cuando el material cambia en el c. 26 también se modifica la escala, lo que sugiere una pentatónica de Si.

En la Figura 5, los compases 7 y 8 del primer movimiento de *Sonata para piano No. 1* muestran un material estructurado en torno a la escala pentatónica de La. Éste será transpuesto a distintas tonalidades durante toda la obra. Los



Figura 5. Sonata para piano N° 1

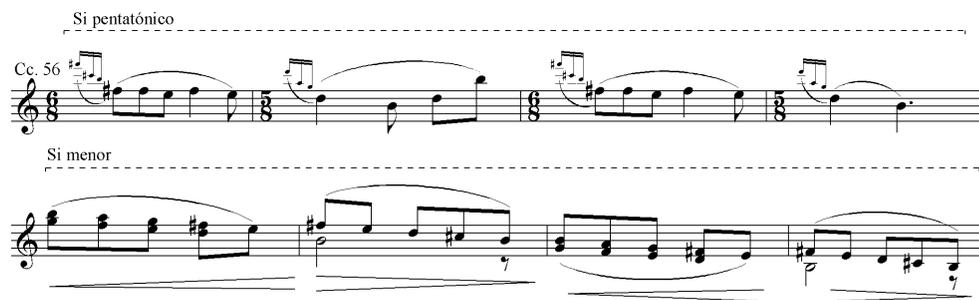


Figura 6. Sonata para piano N° 1 (desde c. 56)



Figura 7. Segundo movimiento de Sonata para piano N° 1



Figura 8. Preludio N° 4 de Doce Preludios Americanos



Figura 9. Variaciones Concertantes (Tema)

materiales novedosos implicarán cambios en la estructura escalar del material melódico. A partir del c. 7 se establece la pentatónica y sobre el final se introduce un nuevo material que sugiere Do mayor.

Por su parte, en los c. 56 a 63 reaparece el material transpuesto sobre la escala de Si pentatónica que luego, cuando cambia el material, se transforma en una escala de Si menor. Esto se puede observar en la Figura 6.

En el segundo movimiento de la *Sonata*, que se muestra en la Figura 7, hemos encontrado cuatro escalas distintas ligadas a cambios en el material melódico: Mi pentatónica (c. 38-44), La menor (c. 44-47), La pentatónica (c. 48-51) y Re menor (c. 51-57). La forma (a) de nuestro segundo principio es muy común en la música de Ginastera de los dos períodos en cuestión y su origen es fácilmente rastreable en la música folclórica argentina.⁴

Las Figuras 8 y 9 ejemplifican la forma (b), el *Preludio No. 4* de *Doce Preludios Americanos*, perteneciente al período nacionalista objetivo, en el cual se cubre la cuarta ascendente Re-Sol con la escala mayor de Re, desciende con Re menor. Por su parte, el tema de las *Variaciones Concertantes* (c.1-8) comienza sobre Mi frigio y al cadenciar en el c. 4 lo transforma en Mi antiguo (cambia de fa por fa#).

Estructuras cuartales

Las estructuras cuartales son típicas de la música de Ginastera. Se presentan horizontalmente, junto con el intervalo complementario de quinta justa, como intervalo marco (IM) del desarrollo melódico y, verticalmente, en acordes por cuartas.⁵ En este trabajo sólo nos ocuparemos de las cuartas en función melódica.

El concepto de IM de cuarta caracteriza tres posibilidades: a) la melodía se extiende registralmente acotada a una cuarta (o su intervalo complementario), b) la cuarta (o su complementario) se presenta entre las alturas agógicamente más importantes de la melodía, y c) la cuarta (o su complementario) aparece como la distancia entre fragmentos melódicos sucesivos.

En la Figura 10 se muestra el comienzo de *Danza del viejo boyero* (perteneciente a las *Danzas argentinas*) donde las cuartas son evidentes: IM en el ostinato de la mano izquierda (Lab-Mib), en los c. 10-11 de la Figura 11 en el ascenso Sol-Do de la mano derecha y en los c. 14-15 en el descenso Mi-Si. También en ese sector se puede observar el IM en el ostinato de la mano derecha.

En la *Pampeana No. 2*, perteneciente al segundo período, todo el comienzo a cargo del violonchelo está estructurado en torno a un IM

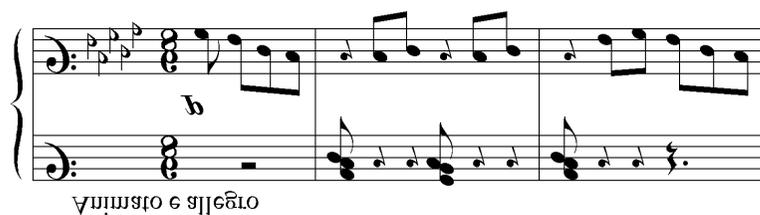


Figura 10. Danza del viejo boyero

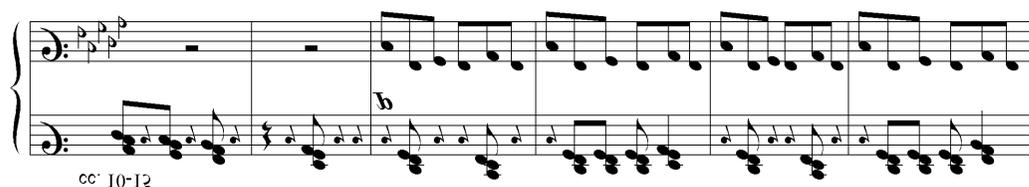


Figura 11. Danza del viejo boyero (desde c. 10)

⁴ Este principio se puede rastrear en *Danzas Argentinas* (Op. 2) y en el segundo preludio de *Doce Preludios Americanos* (Op. 12), entre otras obras. O, por el contrario, determinados usos de estructuras cuartales posibilitan la reconstrucción de escalas pentatónicas. Ver Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, 1944, p. 126.

⁵ Las estructuras cuartales podrían derivarse del uso de las escalas pentatónicas o del acorde que resulta de la ejecución de las cuerdas al aire de la guitarra, explicado por Ginastera.



Figura 12. Pampeana N° 2 (desde c. 22)



Figura 13. Sonata para piano N° 1 (desde c. 7)



Figura 14. Sonata para piano N° 2

de cuarta.⁶ Las alturas más importantes agógicamente de toda la introducción, es decir, desde el comienzo hasta cifra de ensayo 2, son Re y La. Por ejemplo, el primer Re del compás 1, los La de c. 9 y 12 y, por último, el Re de c. 16. También en el interior de la sección, las cuartas son omnipresentes: La-Re, Sol-Do en los primeros compases; Re-Sol-Do en c. 4 y subsiguientes; La-Re-Sol-Do en el compás 7; en las dobles cuerdas de c. 11; como IM del movimiento descendente por grado conjunto Re-La de c. 14; como IM entre los grupos de cuatro semicorcheas de ese mismo compás, etcétera.

En la Figura 12, a partir del compás 22, la cuarta aparece como IM de toda la frase (Mi-Si-Mi); de la primera parte de la frase (hasta c. 26) como Mi-Si; y en la segunda parte como IM agógico, Si-Mi. En los compases 22 y 23 se presenta como IM registral Sol-Re.

A partir del c. 7 del comienzo de la primera *Sonata para piano*, que se puede ver en el pentagrama superior de la Figura 13, se observan varios ejemplos del IM de cuarta: c. 7 y 8 (Mi-La); c. 9 y 10 (Mi-Si); c. 10 y 11 (Mi-La); y como IM entre grupos en c. 11 y 12 (La-Mi)

También se pueden encontrar cuartas estructurales en el segundo movimiento.⁷ Son evidentes en los diseños que van desde c. 38 a 44. En c. 48 aparece como IM registral Sol-Do, en c. 51 como IM agógico La-Re y a partir de allí, en varias instancias con las clases de alturas La y Re.

El tema de *Variaciones Concertantes*⁸ está enteramente construido en torno de las cuartas. Aparece como IM de toda la primera frase (Mi-La-Mi); también de la segunda Si-Fa#-Si y como IM entre las dos frases (Mi-Si). Además, la cuarta es importante en todas las variaciones.

6 Ver Figura 3.

7 Ver Figura 7.

8 Ver Figura 9.

Por último, señalaremos que las estructuras cuartales están presentes incluso en obras pertenecientes al último período expresionista, como se puede observar fácilmente en la Figura 14 donde se transcribe *Sonata para piano No. 2*, Op. 53 (sólo la mano derecha). El IM aparece en las apoyaturas La-Mi del comienzo; en el ascenso Mi-La y en el descenso La-Mi (de c. 5 y 6 respectivamente); en el descenso Mi-Si de c. 8; y, por último, en el ascenso Si-Fa# de c. 12.

El componente rítmico-métrico

Hemos observado que las obras pertenecientes a los dos períodos estudiados, el nacionalista objetivo y el nacionalista subjetivo, se organizan de acuerdo a un mismo principio de estructuración rítmico-métrica. Éste consiste en la utilización sistemática de los compases de 3/4 y de 6/8, de manera homométrica, es decir, los dos estratos texturales se configuran con idéntico metro (y/o sus divisiones); o de manera equivalente, es decir los estratos texturales se configuran con distintos metros que poseen idéntica duración (reordenan idénticos valores duracionales).

Por otro lado, las obras de estos períodos utilizan algunas de las fórmulas rítmicas típicas

del folclore argentino, como se puede observar en la Figura 15.⁹

Hemos clasificado las variaciones en dos grupos: las que se dan a nivel del pulso o variaciones locales y las que, tomando como unidad el pulso, producen agrupaciones más grandes o variaciones globales. No obstante, en nuestra clasificación es usual que ambas formas aparezcan complementándose.

Variaciones locales

En el pequeño fragmento de la tercera de las *Danzas Argentinas* (Op. 2, c. 80-82), que se puede ver en la Figura 16, aparecen varias de las posibilidades. Los componentes rítmicos permutan su ubicación dentro del compás, mientras que uno de ellos, el último compás, aparece retrogradado (corchea negra en lugar de negra-corchea del primer compás).¹⁰

En el ejemplo de la Figura 17, perteneciente a *Malambo*, Op. 7, la rítmica básica subyace detrás del nivel métrico correspondiente a la articulación de las corcheas (o pie). El primer compás supone dos pulsos de negra con punto, a partir de la densificación

Figura 15. Fórmulas rítmicas típicas del folclore argentino

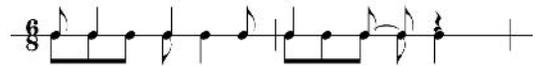


Figura 16. Tercera danza de Danzas Argentinas (c. 80-82)



Figura 17. Fragmento de Malambo (Op. 7)



⁹ Isabel Aretz, *El folclore musical argentino*, 1952, p. 40.

¹⁰ Cabe destacar que no siempre se produce un nivel de elaboración tan concentrado como en este caso, más bien, lo que sobresale en las obras es la repetición de un modelo elaborado, generalmente de un compás, que provoca, en muchos casos, ese ritmo ostinato tan característico de muchísimas piezas y fragmentos. Ver Guillermo Scarabino, *Alberto Ginastera. Técnicas y estilo (1935-1950)*, 1996, p. 117. Para más ejemplos se pueden ver el segundo y cuarto movimiento de *Sonata No. 1* para Piano, Op. 22; el cuarto movimiento de *Suite de Danzas criollas*, Op. 15; o la cifra de ensayo 20 de la *Pampeana No. 2*, Op. 21.

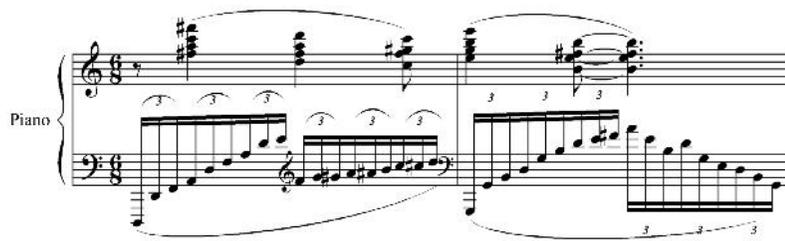


Figura 18. Tercera pieza de Tres piezas (c. 100-101)



Figura 19. Tercera danza de Danzas Argentinas (c. 65-66)



Figura 20. Sonata para piano Nº 1 (c. 122-123)

sonora y de la articulación, y el segundo tres pulsos de negras.¹¹

Como se puede observar en la Figura 18, la subdivisión del pulso, o incluso de un nivel métrico menor, como en este caso, es otra de las variaciones aplicadas a los esquemas (*Tres piezas Op. 6, Nº 3, c. 100-101*).¹² En este ejemplo también se puede apreciar otro de los procedimientos habituales: el reemplazo de una figura por un silencio equivalente.¹³

Variaciones globales

Cuando los procedimientos de variación se aplican al esquema global se vuelven difusos perceptualmente. En los ejemplos que siguen, tomados de *Danzas Argentinas, Nº 3, c. 65-66*, aparece un procedimiento típico: el agregado y la sustitución de los pulsos pertenecientes a los dos esquemas básicos ya descriptos. En el primer caso, representado en la Figura 19, se agrega un pulso de 6/8 a la segunda parte del esquema y en el segundo, en la Figura 20 (*Sonata No. 1, c. 122-123*), se sustituye un pulso de 6/8 por uno de 3/4 (en el compás de 5/8).

Hasta aquí hemos presentado ejemplos que refuerzan lo que se propuso al comienzo de este trabajo. Cierta manera característica de las alturas, la estabilidad de las estructuras rítmico-métricas y la constancia en el uso de los intervalos de cuarta, parecen sugerir que los períodos nacionalista subjetivo y nacionalista objetivo de la música de Alberto Ginastera conforman una unidad estructural.

Bibliografía

- ARETZ, Isabel: *El folclore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi, 1952.
- SCARABINO, Guillermo: *Alberto Ginastera. Técnicas y estilo (1935-1950)*, Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA), Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 1996.
- SUÁREZ URTUBEY, Pola: *Ginastera en cinco movimientos*, Buenos Aires, Lerú, 1972.
- SUÁREZ URTUBEY, Pola: *Alberto Ginastera, veinte años después*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.
- VEGA, Carlos: *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Losada, 1944.

11 Véase también cuatro compases antes de la cifra 2 de *Pampeana No. 2*.

12 Véase también *Harp Concert*, Op. 25 en el que utiliza sistemáticamente este procedimiento.

13 Véanse los c. 38-39 de la primera de *Danzas Argentinas* y los c. 14-15 de *Sonata No. 1*.

Antecedentes de la Escuela de Abel Carlevaro

La tradición guitarrística española del siglo XIX

Luciano Massa

Profesor Superior de Guitarra, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante Diplomado de la cátedra Guitarra Introdutoria y Adscrito de la cátedra Historia de la Música I, FBA, UNLP. Becario de Iniciación a la Investigación, UNLP. Ex Becario del Fondo Nacional de las Artes y de la Universidad de Santiago de Compostela, España. En 2007 grabó *UCO*, un CD con interpretaciones de música de los siglos XVII, XIX y XX. Ofrece regularmente conciertos de guitarra en el país y en el exterior, en Lausanne, Haute-Nendaz (Suiza) e Iserlohn (Alemania).

Introducción

El siglo XX presenció el surgimiento de la guitarra como instrumento de concierto. Los avances efectuados dentro del ámbito de la luthería por Antonio de Torres (1817-1892) y el surgimiento de figuras como la de Francisco Tárrega (1852-1909), Miguel Llobet (1878-1938), Emilio Pujol (1886-1980) y Andrés Segovia (1893-1987) posibilitaron dicho fenómeno. Gracias a las innovaciones realizadas por de Torres, la guitarra pudo –entre otros avances– ingresar a salas de mayores dimensiones. Por otro lado, los guitarristas y compositores españoles mencionados contribuyeron a ampliar un repertorio muy limitado mediante transcripciones, composiciones propias y encargos de nuevas obras.

Durante dicho siglo aparecen, además, novedosos aportes pedagógicos, como los de Abel Carlevaro (1916-2001), Aaron Shearer (1919-2008) y Jorge Cardoso (1949), por citar sólo algunos. La bibliografía pedagógica escrita para la guitarra, cuyos rumbos habían estado hasta entonces timoneados por métodos y planteamientos propios de la tradición clásico-romántica española, recibe un novedoso flujo de ideas que pone en crisis los paradigmas predominantes.

Este trabajo se enmarca en una investigación cuyo eje temático es el planteamiento de Abel Carlevaro.¹ Dentro de este planteamiento se pueden advertir, por un lado, algunos elementos comunes con la tradición decimonónica española y, por otro, un corpus de ideas totalmente novedoso que, a la postre, configura lo que se denomina la “Escuela de Abel Carlevaro”. Esta doble condición de continuidad y ruptura con respecto a los cánones del siglo XIX se puede advertir ya en el prólogo de su libro *Exposición de la Teoría Instrumental*:

La historia de la guitarra nos muestra un panorama amplio y una evolución lógica y

¹ Este trabajo surge a partir de una Beca de Iniciación a la Investigación otorgada por la UNLP, “Aportes para la reformulación de planteamientos pedagógicos en el área de la guitarra ‘clásica’”. Las propuestas de Abel Carlevaro y Eduardo Fernández”. La dirección está a cargo del Lic. Daniel Belinche.

constructiva a través del tiempo. Tenemos ante nosotros un pasado que nos guía con sus virtudes y también con sus defectos. Unos y otros de suma importancia: virtudes, para seguir insistiendo en esa ruta determinada que nos da ya un camino seguro; y defectos para detenernos y pensar que debemos evitar caer en los mismos errores.²

En este texto se procurará analizar algunos de aquellos planteamientos propios de la tradición clásico-romántica que, de algún modo, influyen en el núcleo de ideas desarrolladas por Carlevaro, ya sea por funcionar como disparadores para encontrar nuevas respuestas o por estar también, en cierta medida, presentes en su concepción. Lejos de pretender trazar una rigurosa genealogía de todos aquellos métodos y textos publicados fundamentalmente en Francia, España e Italia durante los siglos XVIII y XIX, se intentará revisar los aportes más relevantes.

Aportes a la pedagogía guitarrística durante los siglos XVII y XIX

Si bien cada uno de estos aportes, efectuados en el periodo señalado, presenta características propias, se puede verificar que la mayoría comparte una serie de atributos. Un rasgo distintivo y común en estos textos es el hecho de estar escritos de modo tal que la presencia de un docente en el proceso de aprendizaje se torna prescindible. Esto da lugar a pensar en una especie de autodidactismo. En esta línea encontramos tanto el *Método*, de Don...,³ como así también los trabajos de Sor, Aguado, Carcassi, Carulli y otros tantos. Otra característica de estos textos es la de incluir una sección dedicada a explicar los rudimentos básicos de la lecto-escritura musical. Además de confirmar la hipótesis del autodidactismo, se pueden encontrar algunas explicaciones para la inclusión de dichos anexos. Autores como Federico Moretti, quien escribió *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* publicado en Madrid en 1792,⁴ argumentan la necesidad de incluir un compendio de este tipo en virtud de la au-

sencia de libros de teoría musical escritos en castellano.

Ahora bien, dentro de esta línea de autores y textos hay uno que escapa a esta idea implícita de autodidactismo: el de Salvador Castro de Gistau, publicado en París hacia fines del siglo XVIII. En él, la total ausencia de digitaciones y de textos explicativos daría pie a considerar que no se podía prescindir de la interacción alumno-docente (por entonces *discípulo-maestro*).

En 1820 aparece la primera *Colección de Estudios*, de Dionisio Aguado, que es una suerte de preludio a su posterior y célebre *Método completo para guitarra*. A partir de esta circunstancia, los rumbos de la pedagogía guitarrística cambiarían sustancialmente. Además de discutir cuestiones de índole estético-técnica, como la calidad del sonido producido con uñas y el sonido producido con yemas, Aguado comienza a preocuparse por ciertas cuestiones de índole fisiológico-ergonómico que serán centrales en muchos de los planteamientos del siglo XX. Aparte de exponer ideas de índole técnico acompañadas de una profusa cantidad de *ejercicios* y de incluir una sección de teoría musical, uno de los rasgos distintivos del texto es la intención de persuadir al alumno de seguir un plan secuencial de trabajo con el instrumento, es decir, una especie de *entrenamiento aeróbico* por medio del cual el alumno alcanzaría el éxito en el proceso de aprendizaje. En su versión de 1825, Aguado redobla la apuesta ampliando y revisando lo publicado en 1820 e incluyendo, por ejemplo, una detallada descripción de las condiciones físicas que deberían poseer el intérprete (por ejemplo, "manos normales"), la guitarra y la sala de conciertos. Con cierta configuración genética, con un instrumento particular y una sala adecuada, el éxito estaría garantizado.

En 1830, Fernando Sor publica en París *Méthode pour la guitare*. Este texto, en palabras de Matanya Ophee, más que un método sería un "libro de ideas". Es decir, una suerte de ensayo en lugar de un texto en el que se prescriben ejercicios técnicos para ser abordados con determinado orden y rigor. Asimismo, Ophee sostiene que muchas de las ideas que aparecen como novedosas en textos y tratados contem-

² Abel Carlevaro, *Escuela de la guitarra. Exposición de la Teoría Instrumental*, 1985.

³ El *Método* de Don... es un texto publicado en 1758 posiblemente en España. Su autor, que prefirió ocultarse tras el seudónimo de Don..., propone un plan para memorizar al cabo de diez días todas las notas del diapasón de la guitarra. Ciertos investigadores, como el musicólogo Matanya Ophee, estiman este trabajo como el primer método para guitarra.

⁴ Considerado por Matanya Ophee como el primer intento serio de sistematizar el conocimiento de la guitarra y sus posibilidades.

poráneos de guitarra tienen su germen en las ideas expuestas por Sor en su *Méthode*. En este sentido, podría hacerse referencia a lo que Carlevaro denominó (sin atribuirse la paternidad absoluta de la idea) la *participación activa del brazo izquierdo* en los cambios de presentación de la mano, aspecto que Fernando Sor desarrolla en su *Méthode*.

Durante los años posteriores a la aparición del *Méthode...*, de Sor, Aguado vuelve a publicar dos veces su *Método*. En 1835 lo hace fundamentalmente para promocionar su nuevo invento, un artefacto cuya utilización permitía prescindir del banco que habitualmente se usa debajo del pie izquierdo, y proponer una nueva configuración postural.⁵ En 1843, año en que se publica su *Nuevo Método para la guitarra*, que es el que actualmente se encuentra con más facilidad, además de suprimir ciertas secciones incluidas en las ediciones anteriores, la intención de Aguado es, según Ophee, la de desterrar por completo cualquier tipo de aserción que hubiera dado pie a interpretaciones ambiguas. Ophee sostiene que esto ocurrió en virtud de la toma de conciencia de Aguado acerca del éxito que comenzaban a tener otros métodos, como los de Carulli y Carcassi.⁶

Se puede observar, entonces, cómo la pedagogía guitarrística durante gran parte de los siglos XVIII y XIX se vio fundamentalmente orientada por ciertos aportes que pusieron en el centro de gravedad a la construcción de automatismos musculares. Prueba de ello es la copiosa cantidad de ejercicios de índole *mecánica*⁷ presentados de manera descontextualizada (es decir, escindidos de cualquier contexto musical).

Un rasgo que merece la pena ser destacado es el hecho de que muchos de estos textos acuden a la repetición como fundamental estrategia para la obtención de automatismos musculares. En la edición de 1843 del *Método*, de Dionisio Aguado, se pueden encontrar ejercicios cuya práctica el autor recomienda efectuar cotidianamente. Por otro lado, las referencias a la conformación anatómica del intérprete son permanentes en este texto. Ya en el primer capítulo de su *Nuevo método para guitarra* Aguado sostiene:

Llena de medios para representar las ideas, la guitarra se presta para la improvisación o, como suele decirse, tocar de capricho. La mejor prueba que tengo de semejante aserción, es que a pesar de mi adelantada edad y de tener una constitución física débil, he logrado producir los indicados efectos, y, si se me permite, añadiré que he conseguido halagar mi amor propio hasta el punto de quedar satisfecho de mi modo de ejecutar en este instrumento. Mucho hay que esperar de él en manos de jóvenes robustos, dotados de delicada sensibilidad y de una imaginación fecunda.⁸

A la repetición mecánica descontextualizada y a la disposición biológica se agrega una suerte de espiritualismo. Al explicar los beneficios del uso de su invento, el *tripode* o *máquina de Aguado* (que antes de la versión de 1843 de su *Método* fue bautizado con la voz griega *tripódison*), Aguado afirma:

(...) el buen servicio que este mecanismo presta tanto al instrumento como al que lo toca, me dan esperanzas de que su uso llegará a generalizarse; que crecerá la afición a la guitarra tan luego como se advierta que con este auxilio puede ser tocada con la mayor perfección, atendiendo a que la voluntad se ve exactamente obedecida, y que el alma, en contacto directo con el cuerpo sonoro, está en el caso de expresar los sentimientos más delicados.⁹

En este mismo sentido podemos hallar el testimonio de Emilio Pujol, heredero directo de la tradición decimonónica española, quien expresa en el segundo apartado de su opúsculo acerca del sonido en la guitarra:

Para el guitarrista, el sonido constituye una cuestión dogmática de tanta importancia como pueda ser para un moralista un sentimiento de fe. Lo curioso es que a través del sentido estético –casi siempre intuitivo– inherente a cada partidario de un determinado timbre, podría deducirse un esbozo de espiritualidad personal.¹⁰

5 Rasgos de este invento pueden hallarse en ciertos dispositivos actuales como los soportes *Ergo Play* o *Gitano*.

6 Matanya Ophee, "A Brief History of Spanish Guitar Methods", 1998.

7 Se utiliza aquí esta palabra en el sentido propuesto por Eduardo Fernández en su libro *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*, 2000.

8 Dionisio Aguado, *Nuevo método para guitarra*, 1932.

9 *Ibidem*.

10 Emilio Pujol, *El dilema del sonido en la guitarra*, 1934.

Pujol prosigue con una descripción de los procedimientos utilizados en la Antigüedad Helénica para la producción de sonido en ciertos instrumentos de cuerda pulsada, con citas y referencias a Plutarco, Athenaeus, Anacreonte, Aristógenes y Virgilio. Evocaciones helénicas, espiritualismos, repetición descontextualizada y disposición genética se conjugan para establecer una serie de principios que operan como columna vertebral en estos planteamientos.

Desde el punto de vista pedagógico se puede comprobar que muchas de estas ideas se vinculan con postulados propios de los modelos basados en la epistemología y psicología sensual empirista (que en pedagogía musical se traducen en las ideas de innatismo, la inspiración mística y divina, la genialidad del músico, la idea del *don*) y tecnicistas (mecanicismos, progreso unidireccional, aprendizajes atomizados, negación de la subjetividad).

La “Escuela Tárrega”: controversias y curiosidades

En el *racconto* de planteamientos propios de la tradición española de los siglos XVIII y XIX es ineludible detenerse a considerar la denominada “Escuela Tárrega”. Tárrega fue un prolífico concertista, compositor y transcriptor que contribuyó, al igual que Segovia, a posicionar a la guitarra como instrumento de concierto. Asimismo, se suele atribuir a este músico el haber sistematizado los principios de la actual técnica del instrumento. Curiosamente, no dejó ningún texto pedagógico escrito, como así tampoco ninguno de carácter ensayístico a partir del cual se puedan inferir dichos principios.

Aquello que hoy en día se recupera como postulados propios de dicho planteamiento llega por medio de algunos de sus alumnos, como es el caso de Emilio Pujol. Este guitarrista catalán realizó estudios con Tárrega y escribió *Escuela razonada de la guitarra*, editada en cuatro volúmenes y basada, según se indica en la portada en “los principios de la técnica de Tárrega”.¹¹

Con relación a la Escuela Tárrega, hay ciertos hechos que revisten singular importancia: en 1907 emigra a la Argentina un joven guitarrista, también catalán, llamado Domingo Prat.

Tal como se sabe, Prat emigra a nuestro país llevando ideas acerca de la pedagogía y la técnica guitarrística que se suponían habían sido originadas con Tárrega y que desde entonces se conocen como la “Escuela Tárrega”. Sin embargo, Prat repudió la idea de la existencia de dicha Escuela y prefirió mostrar ideas propias. A pesar de ello, en Argentina, la posibilidad de pensar en una Escuela Tarreguiana tuvo éxito y fue notable la cantidad de adhesiones a una misteriosa tradición oral de la que no había nada escrito.¹² Uno de los seguidores de tales principios fue Julio Sagreras, quien en *Lecciones*¹³ acude continuamente al “Sistema Tárrega” al referirse a un procedimiento mecánico específico, el toque apoyado.¹⁴

Otro hecho de especial relevancia es que en 1921, Pascual Roch publica *Método Moderno de Guitarra (Escuela Tárrega)*, obra dividida en tres volúmenes que supuestamente contenía los principios desarrollados por el guitarrista nacido en Villarreal. Lo cierto es que dicho *Método* tuvo tantos seguidores como detractores, que sostenían que lo desarrollado por Roch difería de las ideas de Tárrega.

Así, se puede observar cómo se *edifica* una tradición sobre la base de muy pocos registros escritos y ninguno atribuible al propio Tárrega. Sin embargo, dicha Escuela tuvo mucho auge en Argentina durante toda la primera mitad del siglo XX, a partir de las asiduas visitas a Buenos Aires de guitarristas como Miguel Llobet y Domingo Prat y de la intensa actividad artística y pedagógica de algunos de sus alumnos, como es el caso de María Luisa Anido (alumna de Llobet). Se suele considerar que todos ellos eran portadores tanto del bagaje mecánico del guitarrista de Villarreal como así también de ciertos criterios estéticos evidenciables en el carácter de las interpretaciones y en la elección de los repertorios que presentaban en conciertos públicos.

Segovia y el Río de la Plata

En un tramo final de este recorrido por los principales aportes de la tradición decimonónica española, cabría mencionar a Andrés Segovia, notable guitarrista español quien, con su intensa actividad de recitales, encargos de nuevas obras, transcripciones y composiciones propias,

11 Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra*, 1997.

12 Matanya Ophee, *op. cit.*

13 *Lecciones*, de Julio Sagreras, es una obra dividida en seis volúmenes que suele formar parte de la bibliografía obligatoria de las cátedras de guitarra en los diferentes circuitos formales de educación musical de la Argentina.

14 Uno de los inventos que se suele atribuir a Tárrega y que formaría parte de su planteamiento es el del toque apoyado. Para un análisis detallado de esta cuestión ver Matanya Ophee, “The history of apoyando”, 1982.

contribuyó a posicionar a la guitarra como instrumento de concierto.

Asimismo, hay un hecho que reviste singular importancia: la estadía de Segovia en la ciudad de Montevideo en la época de la Guerra Civil Española. Este acontecimiento fue de suma relevancia para el posicionamiento de la guitarra como instrumento de concierto en el Río de la Plata. Sin embargo, en una ciudad como Montevideo, esto posiblemente hubiera sucedido a pesar de la visita de Segovia,¹⁵ dado que sus cartas de dicha época manifiestan el asombro producido por la intensa actividad que había en la ciudad oriental en torno a la guitarra.

Ahora bien, cabría preguntarse qué tipo de relación se establecía entre Segovia y sus antecesores ibéricos. Se sabe que Segovia rechazaba la idea de una Escuela Tárrega, tal como lo explica en el único y pequeño texto de escalas que publicó, editado en Buenos Aires, en el cual se incluye un ataque a los defensores de la Escuela Tárrega.¹⁶ Sin embargo, tanto por su bagaje mecánico como por sus preferencias estéticas que se evidencian en los recursos interpretativos; en la selección del repertorio de sus conciertos y grabaciones como así también en la elección de compositores a quienes le encargaba nuevas obras (es decir, en la elección de compositores a quienes no le encargaba nuevas obras), son más los puntos que acercan a Segovia a dicha tradición que los que lo separan. Y de algún modo esa tradición llega también de manera directa a Abel Carlevaro, ya que este guitarrista uruguayo estudió con Segovia en Montevideo. Cabe citar los siguientes dos pasajes que ofrecen el testimonio del propio Carlevaro acerca de su vínculo con Segovia:

Inmensamente positivo. Me enseñó muchísimo, y, sobre todo, me inculcó el sentido del orden. (...) sólo que yo no aceptaba mecánicamente lo que él me decía, sino que me hacía preguntas y buscaba mis propias soluciones.¹⁷

(...) le tenía mucha estima y aprecio, y me estimulaba, pero al mismo tiempo yo estaba descubriendo otro mundo diferente dentro

de la técnica y no sabía si todo el mundo lo hacía o yo era el único. (...) Segovia era una persona de talento que cumplió una función muy importante en la historia de la guitarra. Unió el siglo XIX con el XX.¹⁸

Conclusión

Se puede verificar que una de las vías por medio de la cual Carlevaro entra en contacto con todo ese linaje estético y mecánico propio de la tradición española de fines del siglo XVIII y del siglo XIX es a partir de su relación con Segovia. Resulta oportuno ahora ahondar en los puntos de intersección entre el planteamiento de Carlevaro y los de sus antecesores; sin embargo, la extensión de este texto impide hacer un análisis exhaustivo de esta cuestión.¹⁹

No obstante, se puede afirmar que si bien Carlevaro comparte algunas cuestiones básicas de índole mecánica con los planteamientos propios de la tradición decimonónica (el empleo de un banco debajo del pie izquierdo, de uñas en la mano derecha y de grupos musculares mayores –idea en cierto modo planteada por Fernando Sor–, etc.), hay otras tantas que son centrales en el corpus de ideas desarrollado por Carlevaro y que se distancian drásticamente de las de sus antecesores.

En el planteamiento de Carlevaro, el centro gravitacional se ubica en torno a cuestiones tales como la reflexión sobre la acción, es decir, una actitud racional frente al estudio del instrumento que se opone a la repetición mecánica y a la acumulación de horas de estudio irreflexivo; la búsqueda del máximo resultado con el mínimo esfuerzo, etcétera. La consecuente acuñación de un vocabulario específico y novedoso es algo también propio del planteamiento carlevariano. Un análisis de los rasgos constitutivos de estos aspectos implicaría duplicar la extensión de este artículo; pero, al menos, podría dejarse planteada la cuestión del nivel de actualidad que tienen hoy en día los diferentes tipos de propuestas en los circuitos formales de educación musical: ¿cuán vigentes están en la actualidad los sistemas apoyados en premisas propias del pensamiento positivista?; ¿qué nivel

15 Para un análisis exhaustivo de este tema se sugiere consultar el texto *Don Andrés y Paquita. La vida de Segovia en Montevideo*, de Alfredo Escande.

16 Matanya Ophee, *op. cit.*, 1998.

17 Lincoln Maiztegui y Daniel Dessent, “El pensador de la guitarra”, 2005.

18 Oliver Primus, Entrevista a Abel Carlevaro, 2005.

19 Para un análisis de este tema se recomienda consultar el texto *Sor-Aguado-Carlevaro. Continuidades y rupturas*, 2005, como así también *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*, 2005, ambos de Alfredo Escande, guitarrista e investigador uruguayo e íntimo colaborador de Carlevaro.

de inclusión tienen aquellos otros más actuales que de algún modo amplían el espectro de destinatarios? Los interrogantes abren tantos otros e invitan a exceder los límites editoriales. En una próxima instancia se procurará abordar algunos de ellos.

Bibliografía

- AGUADO, Dionisio: (1843) *Método completo para guitarra*, Buenos Aires, Ricordi, 1932.
- BELINCHE, Daniel y LARRÈGLE, María Elena: *Apuntes sobre apreciación musical*, La Plata, Edulp, 2006.
- CARDOSO, Jorge: *Science et méthode de la technique guitaristique*, Paris, Les Editions Austréales, 1983.
- CARLEVARO, Abel: (1979) *Escuela de la guitarra. Exposición de la Teoría Instrumental*, Montevideo, Dacisa, 1985.
- ESCANDE, Alfredo: *Sor-Aguado-Carlevaro: continuidades y rupturas*, Buenos Aires, Barry, 2005.
- ESCANDE, Alfredo: *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*, Montevideo, Aguilar, 2005.
- ESCANDE, Alfredo: *Don Andrés y Paquita. La vida de Segovia en Montevideo*, Montevideo, Lulú, 2009.
- FERNÁNDEZ, Eduardo: *Mecanismo, Técnica, Aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*, Montevideo, Art Ediciones, 2000.
- IZNAOLA, Ricardo: *Kitharologus - The Path to Virtuosity*, Pacific, Mel Bay, 1997.
- MAIZTEGUI, Lincoln y DESSENT, Daniel: "El pensador de la guitarra", entrevista, en *Posdata*, Montevideo, 24 de agosto de 1995, citada en Escande, Alfredo: *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*, Montevideo, Aguilar, 2005.
- OPHEE, Matanya: "The history of apoyando", en *Guitar Review* N° 51, New York, 1982.
- OPHEE, Matanya: "A Brief History of Spanish Guitar Methods", conferencia ofrecida en el Festival de la Foundation of America (GFA Festival) 1998, Montreal, [En Línea] <http://www.guitarandluteissues.com/guitisue.htm> "[10 de septiembre de 2010].
- PRIMUS, Oliver: Entrevista a Abel Carlevaro, en *Gitarre Aktuell*, traducida y citada en Escande, Alfredo: *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*, Montevideo, Aguilar, 2005.
- PUJOL, Emilio: (1935) *Escuela razonada de la guitarra*, Buenos Aires, Ricordi, 1997.
- PUJOL, Emilio: *El dilema del sonido en la guitarra*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934.
- ROCH, Pascual: *Método Moderno para Guitarra* (Escuela Tárrega), New York, G. Schirmer Inc., 1921.
- SOR, Fernando: (1830) *Méthode pour la guitare*, Ginebra, Minkoff, 1981.

Transformación tímbrica en un fragmento de *Sinfonía N° 40* de Mozart

Carlos Mastropietro

Profesor en Música orientación Composición, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP), donde estudió con Mariano Etkin, Gerardo Gandini y Manuel Juárez. Posteriormente amplió su formación como compositor con Coriún Aharonián. Sus obras han recibido distinciones de entidades nacionales e internacionales y han sido interpretadas en el país y en el exterior. Profesor Titular de Instrumentación y Orquestación y Profesor Adjunto de Composición, FBA, UNLP. Fue Profesor de Composición en el Centro de Estudios Avanzados de Música Contemporánea de Buenos Aires (CEAMC). Dictó cursos de Instrumentación y Orquestación en la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay) y en el CEAMC. Director del Proyecto de investigación “Instrumentación: los fenómenos tímbricos como herramienta de análisis y composición”.

Introducción

El surgimiento del fenómeno tímbrico, como uno de los rasgos distintivos de ciertas estéticas en la producción musical del siglo XX,¹ plantea la necesidad de reformular las estrategias al abordar el estudio de la instrumentación, aspecto que no se encuentra reflejado en la mayor parte de la bibliografía de Instrumentación y Orquestación.² En este sentido, esta propuesta de investigación está dirigida al estudio de la Instrumentación desde un enfoque que le otorga al timbre la relevancia adquirida. El trabajo se focaliza en cuestiones de instrumentación, relacionadas con el aspecto tímbrico, que potencialmente contribuyan a caracterizar y reelaborar determinados fenómenos tímbricos³ generados por medio de procedimientos y recursos instrumentales y de instrumentación,⁴ algunos de los cuales puedan ser desarrollados como herramientas para el análisis musical.⁵

La Instrumentación, desde nuestra perspectiva de trabajo, se entiende como la utilización de los instrumentos en pos de la obtención de una resultante sonora determinada y es aplicable a cualquier instrumento o grupo instrumental, inclusive a la orquesta. Los *procedimientos* y *recursos instrumentales* son las cuestiones relacionadas con cada instrumento o grupo instrumental en sí mismo; por ejemplo, la problemática acústica y las técnicas de ejecución, los *modos de producción del sonido* y los *modos de ataque*,⁶ entre otros. La noción de *procedimientos* y *recursos de instrumentación* se refiere a las cuestiones de instrumentación, cuya noción es independiente de las técnicas aplicadas y de los instrumentos utilizados; por ejemplo, las duplicaciones, la intensidad, la sumatoria instru-

1 Jean-Baptiste Barrière, “Introduction”, 1991, pp. 11-13. Pierre Ovules, *Le timbre et l’écriture, le timbre et le langage*, p. 541-549. Arnold Schoenberg, *Tratado de armonía*, p. 501.

2 Carlos Mastropietro, “El timbre: enfoques teóricos, composición e instrumentación”, 2002, pp. 351-357.

3 Conformaciones tímbricas, transitorios de ataque, transformaciones tímbricas: modulación tímbrica, yuxtaposición tímbrica, discontinuidad tímbrica, derivación tímbrica.

4 Carlos Mastropietro, “En una cara: estrategias instrumentales para contrabajo”, 2004, pp. 148-149.

5 Carlos Mastropietro, “La Instrumentación a través de los fenómenos tímbricos y la Composición”, 2006.

6 *Ibidem*.

mental y la distribución registral, entre muchos otros.

El estudio analítico

El trabajo analítico consiste, fundamentalmente, en la caracterización de fenómenos relacionados con las transformaciones tímbricas a partir de los procedimientos y recursos instrumentales y de instrumentación utilizados en las obras analizadas.

Una de las líneas de trabajo consiste en partir de una formulación preliminar de la noción de *Modulación Tímbrica*, para utilizarla como herramienta para el análisis musical. Esta noción, a su vez, debe ser susceptible de ser redelineada y ampliada como consecuencia de los resultados obtenidos de los estudios realizados desde esta perspectiva.

La *Modulación Tímbrica* (MT) es el proceso durante el cual varían las características tímbricas de un material musical de acuerdo con las transformaciones que se le infringen a la fuente sonora.⁷ Cada proceso de MT establece un *régimen de transformación tímbrica*⁸ que está determinado, principalmente, por la interacción de las siguientes características: gradualidad, direccionalidad y temporalidad.⁹

Aplicación en el estudio de un fragmento musical

Como parte de las tareas desarrolladas, se abordó el estudio de los fenómenos tímbricos en la producción musical anterior al siglo XX, donde pueden rastrearse importantes contribuciones, aún cuando estas expresiones musicales no se consideren como fuente de modelos de cuestiones tímbricas.

De un corpus de obras provenientes de los siglos XVIII y XIX, se seleccionaron para ser analizados desde una perspectiva tímbrica,¹⁰ aquellos fragmentos en donde los recursos instru-

mentales y la función o manipulación del timbre no estuviesen orientados, exclusivamente, a la diferenciación de planos texturales y a una posible configuración de estructuras formales.¹¹

En este trabajo se estudia un fragmento extraído del cuarto movimiento de la Sinfonía N° 40 de Mozart, utilizando la noción de MT como herramienta de análisis.

Compases 125 a 132 del 4to Movimiento

El fragmento estudiado, que puede verse en la Figura 1, está conformado por un *tutti* parcial¹² (no participan los cuernos), con textura del tipo “unísono-octava”¹³ orquestal y se presenta en forma prácticamente autónoma, pues está enmarcado por comportamientos y texturas orquestales notoriamente diferentes. Este pasaje, cuyo atributo más sobresaliente –considerando el contexto en el que se encuentra– es el unísono-octava orquestal, constituye un modelo de transformación tímbrica provocada por cambios en la distribución instrumental y por las 8vas abarcadas por cada uno de los grupos instrumentales que intervienen: cuerdas y vientos.

A partir del estudio de la orquestación, el fragmento puede dividirse en seis *Momentos*¹⁴ caracterizados por diferentes distribuciones instrumentales.

La primera distribución instrumental (Figura 1, letra A) se prolonga a lo largo de 7 ataques y conforma el 1er Momento del proceso de transformación. En el último ataque del compás (c. 126) ocurre el primer cambio de distribución instrumental (letra B) provocado por el movimiento de los clarinetes (Cl.) en dirección contraria al resto de los instrumentos. Esta distribución se mantiene por 3 ataques (2do Momento). El siguiente cambio (letra C) se produce en el c. 128 donde algunos instrumentos ascienden una 8va [flauta (Fl.), fagotes (Fg.), violas (Ma.), violonchelos (Vc.), contrabajos (Cb.)], mientras

7 Carlos Mastropietro, “La Modulación Tímbrica. Una herramienta para el análisis musical”, 2003, pp. 87-88.

8 *Ibidem*.

9 La gradualidad se refiere a la graduación del cambio tímbrico donde entran en juego la cantidad de Momentos de un proceso de MT y la magnitud de las diferencias tímbricas entre éstos. La direccionalidad está definida por el tipo de “recorrido” tímbrico establecido entre la resultante tímbrica inicial y la final. Los modos básicos son direccionalidad unívoca y direccionalidad equívoca. La temporalidad se refiere a la duración de los Momentos de una MT y se relaciona exclusivamente con el contexto en donde se encuentra. Una MT puede presentarse en forma continua o discontinua. Ver, Carlos Mastropietro, (2004) “Caracterización de la Modulación Tímbrica”, 2006, 2008.

10 Pablo Díaz, “La instrumentación a través de la modulación tímbrica”, p. 215.

11 Pablo Fessel, “Condiciones de linealidad en la música tonal”, 2000, p. 84.

12 Samuel Adler, (1982) *The study of Orchestration*, 1989, p. 460.

13 Walter Piston, (1955) *Orquestación*, 1984, pp. 377-38. Samuel Adler, *op.cit.*, p. 460.

14 Carlos Mastropietro, *op.cit.*

Figura 1. Sinfonía N° 40 de Mozart

que el resto permanece en la misma 8va. Esta instrumentación identifica al 3er Momento que se prolonga hasta el c.129. La modificación de instrumentación que genera el 4to Momento se da en el compás siguiente (c.130, letra D), donde oboes (Ob.) y Cl. ascienden una 8va más que el resto de los instrumentos. Esta instrumentación permanece solamente un ataque, al igual que el siguiente cambio de distribución (letra E), que se produce en el c.131, donde sólo los Fg. cambian de posición en la instrumentación (5to Momento). La última transformación en la distribución orquestal (letra F), donde también cambia de posición en la instrumentación un solo instrumento (Fl.), se produce en el último compás del pasaje (6to Momento).

Una vez descriptos los cambios en la distribución orquestal y los lugares donde se producen, se analiza la instrumentación de cada Momento en forma independiente, sin considerar en esta instancia el aporte que la sucesión de las diferentes distribuciones orquestales hace al diseño del proceso de transformación tímbrica.

Análisis de las instrumentaciones

Instrumentación A: las Cuerdas abarcan el ámbito total de las tres 8vas del *tutti* y participan de todas las notas.¹⁵ Los Vientos abarcan sólo las dos 8vas superiores de la distribución instrumental y participan en las tres notas co-

¹⁵ En la Figura 1 esto está indicado con un corchete en línea continua del lado izquierdo del acorde en la "reducción".

respondientes.¹⁶ Nótese que en esta primera distribución orquestal, las cuerdas exceden una 8va hacia el grave el ámbito de los vientos y que la nota más aguda de los dos grupos orquestales coincide.

Instrumentación B: en el grupo de los Vientos, los Cl. ascienden, al contrario del resto de la orquesta, y se sitúan al unísono con Fl. y Ob. Como consecuencia de este cambio, si bien las Maderas continúan abarcando dos 8vas, ningún instrumento de viento participa de la nota intermedia de este ámbito.¹⁷ Las Cuerdas permanecen como en A.

Instrumentación C: algunos instrumentos permanecen en la misma 8va (Ob., Cl., violines I y II (VI.) y el resto asciende una 8va. Como consecuencia de este cambio, el ámbito que abarcan la Cuerdas se reduce ahora a dos 8vas, quedando igual que el de los Vientos y éstos vuelven a participar en las tres notas correspondientes a su ámbito. Además, los Vientos ahora exceden en una 8va hacia el registro agudo el ámbito de las Cuerdas. En este sentido, en el registro grave todo continúa igual, es decir, la nota más grave de las Cuerdas está una 8va más grave que los Vientos.

Instrumentación D: la modificación que se verifica en este punto es el ascenso de los Ob. y Cl. hacia el unísono con la Fl. Esto provoca que, al igual que en B, los Vientos no participan de la nota central del ámbito de dos 8vas que abarcan desde el inicio y tengan la misma distribución instrumental que en B. Las Cuerdas permanecen como en C, situación que mantienen hasta el final del segmento en las instrumentaciones E y F.

Instrumentación E: los Fg. son los instrumentos que se mueven diferente al resto. Como consecuencia de este comportamiento, los Vientos solamente abarcan el ámbito de una 8va, la cual ya no comparten con las Cuerdas, sólo queda con éstas una nota en común (VI. y Vla. al unísono con los Fg.). Las Cuerdas ahora sobresalen dos 8vas hacia el grave en relación con los Vientos. El ámbito total de la orquesta continúa siendo de tres 8vas, como desde el comienzo, y las Maderas continúan sobresaliendo una 8va hacia el agudo con respecto a las Cuerdas como desde el cambio de instrumentación C.

Instrumentación F: por último, el único cambio que ocurre en este lugar es el salto de la Fl. hacia el registro agudo una 8va más que el resto de la orquesta. Esto provoca las últimas

modificaciones en la distribución orquestal: la totalidad de la orquesta abarca ahora, en estos dos últimos ataques, el ámbito de cuatro 8vas; las Maderas amplían su ámbito y vuelven a las dos 8vas que ocupaban desde el comienzo, sobresaliendo a su vez dos 8vas por encima de las Cuerdas. Ambos grupos orquestales continúan teniendo una nota en común que en este caso resulta un eje de simetría en la distribución de los grupos instrumentales.

Proceso de transformación tímbrica

El principal aporte de este segmento reside en el proceso de transformación tímbrica generado por medio del procedimiento de instrumentación, conformado por las distribuciones instrumentales en sucesión. El principal atributo de este procedimiento de instrumentación es la simple modificación gradual de la variable *distribución de los instrumentos en las diferentes octavas*. El proceso parte de la instrumentación A (1er Momento) para llegar en forma gradual y sistemática con direccionalidad unívoca a la Instrumentación F (6to Momento). Esta direccionalidad se genera por las modificaciones en la distribución instrumental que conducen, paulatinamente, a una separación cada vez mayor entre el ámbito abarcado por las Cuerdas y el abarcado por los Vientos.

El primer paso en esa dirección se produce en B, 2do Momento de la transformación tímbrica, donde los Cl., que tocaban la nota intermedia del grupo de los vientos, ascienden hacia el unísono con Fl. y Ob. dejando sin instrumento de viento esa nota intermedia. Aislado del contexto, podría entenderse esta distribución de los Vientos como un caso no habitual de orquestación en Mozart, sin embargo, es simplemente una fase del proceso sistemático de transformación tímbrica, paso previo y gradual hacia la instrumentación C. En esta distribución instrumental C, se produce la primera separación de los Vientos con respecto a las Cuerdas en el registro superior por el ascenso de la Fl. y la vuelta a la disposición de las Maderas en tres notas por el ascenso de los Fg. Se conforma así una instrumentación de los Vientos muy similar a la distribución A. En este 3er Momento también ocurre otro cambio significativo en dirección a la orquestación final: la reducción del ámbito de las Cuerdas a dos 8vas provocado por la permanencia de los VI. en la misma 8va. Esta

¹⁶ En la figura esto está indicado con un corchete en línea continua del lado derecho del acorde.

¹⁷ Está indicado con un corchete en línea quebrada del lado derecho del acorde.

es la única modificación de distribución que ocurre en el grupo de las cuerdas.

En el 4to Momento (instrumentación D) se aplica el mismo tipo de cambio que en B, es decir, los instrumentos de viento que tenían a cargo la nota central de las tres notas del grupo ascienden al unísono con el instrumento que toca la nota superior del mismo, lo que origina una vez más un vacío en la distribución instrumental de los Vientos. Así, el cambio que se produce entre la instrumentación anterior (C) y ésta (D) es muy similar al que se produce entre A y B. La instrumentación D es un paso previo y gradual hacia las distribuciones instrumentales siguientes (E y F), al igual que B es un paso previo y gradual hacia C.

Continuando con el ascenso en la distribución instrumental de los Vientos y la separación registral de éstos con las Cuerdas, se produce la modificación que lleva a la instrumentación E, que nuevamente tiene a los Vientos dispuestos en 8vas consecutivas (en este caso una sola 8va) y prepara el paso a la instrumentación F. En este último Momento (F) se produce el ascenso de la Fl. y se conforma la instrumentación final: los Vientos vuelven a abarcar el ámbito de dos 8vas y la orquesta abarca, por única vez, el ámbito de cuatro 8vas donde no existe ninguna 8va coincidente entre Cuerdas y Vientos, sólo una nota en común.

Para comprender la lógica de los cambios, el movimiento del grupo de los vientos puede resumirse en:

- Movimiento 1: en B, suben en la distribución orquestal los instrumentos que tienen a cargo la nota central del grupo (en este caso los Cl.) a la nota superior.
- Movimiento 2: en C, suben en la distribución instrumentos de las notas extremas del grupo (Fl. y Fg.).
- Movimiento 3: en D, igual movimiento que en B, suben los instrumentos que tienen a cargo la nota central del grupo (Ob. y CL.) a la nota superior.
- Movimiento 4: en E y F se divide la modificación aplicada en C en dos pasos: en E suben los Fg., en F sube la Fl.

Estos movimientos denotan una lógica secuencial en las modificaciones y provocan que las instrumentaciones en los Vientos sean B igual a D, C igual a F y estas últimas similares a A, lo que genera, entre las diferentes ins-

trumentaciones, un cambio tímbrico de similar graduación.

Como resultado general, el proceso analizado origina una transformación gradual (con direccionalidad unívoca) de la resultante tímbrica del pasaje, sin que se noten cambios de 8va o ampliación del registro abarcado como movimientos cuantitativos. Se percibe, simplemente, un sutil cambio de la resultante tímbrica.¹⁸ Sobre este punto es importante destacar la duración del 1er Momento, el cual establece la resultante tímbrica inicial a lo largo de los primeros 7 ataques distribuidos en 2 compases, que sumado a la fuerte presencia del diseño melódico colocan a las modificaciones en la instrumentación en un plano posterior. También entra en juego en estas cuestiones la preponderancia de la articulación *staccato* pues ofrece menos tiempo para distinguir cabalmente ciertas variables, como es el caso de la instrumentación.

Conclusiones

La orquestación de este fragmento se basa en una transformación de la resultante tímbrica orquestal en forma paulatina, donde los Momentos intermedios constituyen pasos lógicos entre los extremos, generando una direccionalidad unívoca. En este caso particular, esta direccionalidad no es generada en forma automática¹⁹ por la simple aplicación de un procedimiento, sino que es generada a partir de la elaboración de pasos intermedios que producen la transformación elegida: el ascenso en forma gradual y sistemática del grupo de los vientos en la distribución orquestal y, por consiguiente, la separación registral de éstos con el ámbito abarcado por las Cuerdas.

Varias son las razones que permiten el estudio del fragmento desde una perspectiva tímbrica y, en este caso particular, a partir de la utilización del concepto de MT como herramienta de análisis. La principal de estas razones, es que esta propuesta de investigación procura rastrear los aportes a las cuestiones relacionadas con los fenómenos tímbricos, también en obras y compositores no considerados desde el punto de vista tímbrico. Por otro lado, si se analiza cada Momento de instrumentación con criterios de orquestación relacionados con la época de composición, algunas de las distribuciones orquestales de los Momentos no responderían

¹⁸ Registros fonográficos utilizados: A. Toscanini, NBC Symphony Orchestra, 4to movimiento de la sinfonía .40.[CD], 1937, RCA RCCD-1001; Karl Böhm, Berlin Philharmonic, 4to movimiento de la sinfonía .40.[CD], Universal 469620-2; Samuel Adler, 4to movimiento de la sinfonía .40, Ej. XV-3, Disco compacto 4.

¹⁹ Carlos Mastropietro, "Caracterización de la Modulación Tímbrica. Aspectos de Direccionalidad", p. 30.

fielmente a modelos de instrumentación-orquestación provenientes de la música del período clásico. En este sentido, cobran valor como fases del proceso analizado y no como casos especiales. Otro enfoque posible consistiría en realizar un estudio de las diferentes distribuciones instrumentales, considerando las cuestiones estrictamente técnicas instrumentales y de orquestación, como es el caso del estudio que realiza Samuel Adler de este pasaje y no relacionar las diferentes instrumentaciones en sucesión. Es evidente que estas cuestiones de instrumentación básicas y las relacionadas con los recursos instrumentales²⁰ están presentes en la orquestación de este pasaje y son consideradas en este estudio; simplemente no se mencionan pues son aspectos básicos de instrumentación y orquestación sin los cuales no se podría haber abordado un análisis de estas características. Sin duda, una de las facetas más interesantes de la orquestación de este fragmento reside en el proceso de transformación tímbrica analizado.

Bibliografía

- ADLER, Samuel: (1982) *The study of Orchestration*, W.W. Norton & Company, New York-London, 1989.
- BARRIÈRE, Jean-Baptiste: "Introduction", en *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, IRCAM, Christian Bourgois Éditeur, 1991.
- BOULEZ, Pierre: "Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage", en J. Barrière (Comp.) *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, IRCAM, Christian Bourgois Éditeur, 1991.
- DÍAZ, Pablo: "La instrumentación a través de la modulación tímbrica", en *Actas del 4to Encuentro de Investigación en Arte y Diseño (ENIAD 2003)*, Universidad Nacional de La Plata, 2003.
- FESSEL, Pablo: "Condiciones de linealidad en la música tonal", en *Arte e investigación*, Año 4, N° 4, Facultad de Bellas Artes (FBA), UNLP, 2000.
- MASTROPIETRO, Carlos: "El timbre: enfoques teóricos, composición e instrumentación", en *Actas de las Vas Jornadas "Estudios e Investigaciones"*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002.
- MASTROPIETRO, Carlos: "La Modulación Tímbrica. Una herramienta para el análisis musical", en *Actas del 4to. ENIAD 2003*, Secretaría de Ciencia y Técnica, FBA, UNLP, 2003.
- MASTROPIETRO, Carlos: "Caracterización de la Modulación Tímbrica. Aspectos de temporalidad", en *Actas de las Primeras Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*, [CD-ROM], FBA, UNLP, 2004.

- MASTROPIETRO, Carlos: "Caracterización de la Modulación Tímbrica. Aspectos de gradualidad", en *Actas de las Vías Jornadas "Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música"* (2004), [CD-ROM], Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2006.
- MASTROPIETRO, Carlos: "'En una cara': estrategias instrumentales para contrabajo", en *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 10, Universidad Nacional del Litoral, 2004.
- MASTROPIETRO, Carlos: "La Instrumentación a través de los fenómenos tímbricos y la Composición", en *Actas de las 2das JIDAP*, [CD-ROM], FBA, UNLP, 2006.
- MASTROPIETRO, Carlos: "Caracterización de la Modulación Tímbrica. Aspectos de direccionalidad", en *Arte e investigación*, Año 12, N° 6, FBA, UNLP, 2008.
- PISTON, Walter: (1955) *Orquestación*, Madrid, Real Musical, 1984.
- SCHOENBERG, Arnold: (1911) *Tratado de armonía*, [Trad.: *Harmonielehere*. Ramón Barce], Madrid, Real Musical, 1974.

²⁰ Características idiomáticas de cada instrumento en relación a la época de composición, la función de cada instrumento con respecto al diseño melódico del pasaje, las distribuciones orquestales en octavas, etc.

El bioarte y los problemas de su definición

Natalia Matewecki

Magíster en Estética y Teoría de las Artes, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente de la cátedra Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos, FBA, UNLP. Becaria de Formación Superior de la UNLP. En el 2005 obtuvo el premio a la Investigación de las Artes Visuales (CCEBA) por el proyecto “Arte argentino y discurso científico: marcas, usos y apropiaciones”, junto a las licenciadas N. Correbo, B. Gustavino y F. Suárez Guerrini. El resultado de la investigación fue galardonado en 2008 por el Fondo Nacional de las Artes para su publicación.

El propósito de este artículo es sistematizar las distintas conceptualizaciones sobre bioarte ya que, dada la novedad de esta práctica artística, no hay una única definición sino que existen una variedad de posturas teóricas que explican y describen tal concepto.¹

La dificultad de acotar terminológicamente el concepto de bioarte y definir sus propiedades constitutivas se debe a que, en palabras de Jens Hauser, el bioarte está en constante cambio,² pues en los últimos años su estatus se redefinió y pasó de una concepción inmaterial, dada por la simulación digital de los procesos biológicos, a una concepción material que se funda en el trabajo con componentes orgánicos vivos.

En el año 2006, Julien Knebusch, moderadora de la lista de discusión YASMIN,³ invitó a nueve personalidades⁴ ligadas a la curaduría, la filosofía, la crítica y la práctica artística a debatir durante diez días sobre los aspectos exhibitivos del bioarte. El 27 de febrero de 2006, Mónica Bello escribió el primer mensaje donde señalaba diferentes cuestiones acerca de la exhibición de obras de bioarte:

En el desarrollo de mi propia exhibición “Organismos: esto es vida” llevada a cabo en La Casa Encendida en Madrid, en el insoportablemente caluroso verano de 2004, tuve la oportunidad de identificar algunas cuestiones relativas a la exhibición de arte con sistemas vivos (...) ¿La duración de una exhibición de bioarte está limitada al tiempo de vida de la obra? (...) ¿Es igual de efectivo exhibir la obra de bioarte como residuo, como presentación o como documentación? (...) ¿Las obras deberían ser *muséables*, comprensibles, claras y transparentes para que el público, los medios y las instituciones las acepten?

1 El presente artículo forma parte del capítulo “Bioarte: del concepto al género” de la tesis *Aproximaciones al bioarte: concepto, cuerpo, género*, realizada para el Magíster en Estética y Teoría de las Artes, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2009.

2 Jens Hauser, “Bio Art - Taxonomy of an etymological monster”, 2005, p. 182.

3 YASMIN (Your Arts Science Mediterranean International Network) es una lista de discusión moderada creada para debatir cuestiones vinculadas con las intersecciones entre arte, ciencia y tecnología en la región del Mediterráneo.

4 Las nueve personalidades invitadas fueron: Annick Bureaud (París, Francia), Pier Luigi Capucci (Bolonía, Italia), Nina Czegledy (Montreal, Francia), Pau David Alsina Gonzalez (Barcelona, España), Jens Hauser (París, Francia), Anna Hatziziannaki (Atenas, Grecia), Beral Marda (Estambul, Turquía), Tomislav Medak (Zagreb, Croacia) y Polona Tratnik (Liubliana, Eslovenia). Sin embargo, la lista estaba abierta a la participación de otros miembros.

Las respuestas a este mensaje y a sus preguntas no tardaron en llegar pero estuvieron dirigidas, principalmente, a cuestionar, no tanto las problemáticas exhibitivas, sino aquello que Bello consideraba bioarte, es decir, una práctica artística ligada exclusivamente al trabajo con el medio orgánico vivo (células, tejido orgánico, plantas, peces, insectos, mamíferos, etc.). Roger Malina fue el primero en hacer ese tipo de observación al señalarle dos cuestiones. La primera tenía que ver con el cuestionamiento sobre el arte como residuo o documentación, un problema que no era nuevo pues también afectaba al arte conceptual y al arte performático. La segunda fue que existían otras clases de bioarte aparte del que incluía obras con organismos vivos, como por ejemplo la línea que trabajaba con Vida Artificial: “La Vida-A es definida como la biología de la vida ‘que podrían ser’, por lo tanto, desde mi punto de vista, las obras de bioarte necesitan incluir el arte de vida-A”.

Esta idea de Malina fue avalada por los mensajes de Ana Leonor Madeira Rodrigues y Pier Luigi Capucci, entre otros, quienes también entendían que el campo de acción del bioarte era más amplio e incluía el uso de técnicas digitales que permitían simular los mecanismos, procesos y transformaciones de la vida a través de la Inteligencia Artificial o la Vida-A.

Mónica Bello entonces, envió un mensaje explicitando su marco teórico basado principalmente en el pensamiento de Jens Hauser y Eduardo Kac, el cual le permitía entender al bioarte como:

[Un] arte de transformación en vivo que manipula materiales a niveles discretos (por ejemplo, células individuales, proteínas, genes, nucleótidos) y crea dispositivos que permiten a la audiencia participar de ello tanto emocional como cognitivamente.

En este sentido, Bello considera que los artistas que abordan el bioarte están más interesados en el trabajo con los procesos y las transformaciones físicas y reales de los organismos vivos, que en la simulación virtual de los mismos; por ello su idea era dirigir la discusión hacia ese enfoque.

El conflicto protagonizado, principalmente, por Bello y Malina pone de manifiesto el problema de la sistematización de las distintas conceptualizaciones sobre bioarte. Según explica Hauser, en un principio el bioarte se vinculaba con las producciones digitales de arte genético y vida artificial que contemplaban la realización de una clase de arte basado en los estudios de las ciencias biológicas. Posteriormente, fue adquiriendo cada vez más el estatus de un arte viviente como consecuencia de la incorporación de la práctica y los productos de la biología húmeda. Por otra parte, si bien en su origen se lo relacionó con las artes digitales, la mayoría de los artistas involucrados provenían del campo del body art y la performance, por cuanto los modos de producción y exhibición del bioarte se vinculaban más con el arte performático y conceptual que con las artes electrónicas. Todos estos cambios en las propiedades que definen y constituyen al bioarte son explicados por Hauser a través de cuatro operaciones: simulación, rematerialización, performance y conceptualización.

Simulación, rematerialización, performance y conceptualización en el bioarte

En un principio las *simulaciones* por computadora de sistemas biológicos que utilizaban algoritmos genéticos eran consideradas bioarte. El arte genético, el arte biogenerativo o el *Artificial Life Art* (arte y vida artificial) representaban una clase de arte basado en el concepto de *software*, es decir, un arte puramente virtual construido de bits. Luego, artistas como Kac o Jeremijenko,⁵ dejaron de lado la simulación virtual de procesos biológicos para operar directamente sobre material orgánico vivo trabajando con técnicas de transgénesis y clonación. De este modo, se pasa de un arte basado en la inmaterialidad del software (como por ejemplo la simulación de los cruzamientos hereditarios), a otro centrado en la materialidad del *hardware*, una materialidad física, tangible, formada por átomos y genes donde los cruzamientos hereditarios ya no son simulados en una computadora sino realizados sobre material genético en el laboratorio.

5 En 1998, Eduardo Kac utilizó la denominación arte transgénico para dar nombre a un conjunto de obras que involucraban tanto la manipulación y transferencia de genes naturales como la creación y transferencia de genes sintéticos. Entre las obras transgénicas creadas por Kac figuran: GFP Bunny, Genesis, The Eighth Day y Move 36. En tanto, Natalie Jeremijenko trabaja con el tema de clonación biológica e informática. La obra One Trees expuesta en el año 2003 constaba de cien árboles clonados exhibidos en el Yerba Buena Center for the Arts de San Francisco. Luego de la exhibición, los árboles (idénticos entre sí) fueron plantados en distintas áreas de San Francisco; las contingencias sociales y las diferencias ambientales hicieron que cada árbol se desarrollara de un modo diferente.

La *rematerialización* del bioarte es comparable con el arte de la performance. Hauser establece una distinción entre la representación metafórica y la presencia real: el actor de teatro encarna metafóricamente un rol al representar un personaje que dista de la persona real, en cambio, el artista performer brinda su propio cuerpo y su biografía personal a la obra.⁶ Esto ocasiona en el espectador cierta tensión en el modo de percibir ya que debe distinguir entre el reino simbólico del arte de la performance y el de la vida real del performer. Del mismo modo, las producciones de bioarte se presentan ante los espectadores como experimentos reales ejecutados bajo las normas y los protocolos de la ciencia, al mismo tiempo que se alejan de esa realidad científica para convertirse en objetos estéticos metafóricos.

El bioarte comparte el mismo carácter estructural que presentan los artistas performers especializados en body art. Stelarc y Orlan son dos artistas que provienen del campo del *body art* y que incursionaron en el trabajo con biología húmeda para desarrollar algunas de sus producciones. En el marco del laboratorio de arte biológico *SymbioticA*, Stelarc realizó, mediante técnicas de ingeniería tisular, una obra que presentaba una réplica de su propia oreja. Unos años más tarde, en ese mismo laboratorio, Orlan se sometió a una intervención quirúrgica para componer la obra *Harlequin Coat* donde se mezclaban células de su propio cuerpo con otras provenientes de diferentes personas.

Otros artistas que también expusieron su cuerpo para desarrollar obras en el marco de una performance son Oron Catts y Ionat Zurr (*TC&A*), Adam Zaretsky y Eduardo Kac. En la obra *Disembodied Cuisine*, el grupo *TC&A* montó un laboratorio ambulante para producir carne comestible pero sin matar animales. Luego de producir las piezas de carne a través del cultivo de células de rana, organizaron un gran almuerzo con el fin de comerse su propia producción biotecnológica. Otro caso fue *Workhorse Zoo*, para llevar a cabo esta obra Adam Zaretsky se encerró en una habitación esterilizada para poder convivir durante una semana con animales y vegetales utilizados frecuentemente en experimentos de transgénesis y clonación. Finalmente, la obra *Time Capsule*, de Eduardo Kac, manifiesta ciertas similitudes con las performances quirúrgicas de Orlan, en este caso el

artista se sometió a una intervención para que le fuera implantado un microchip en su cuerpo.

Todas estas producciones se valieron de cámaras fotográficas, videocámaras domésticas y hasta transmisiones televisivas en vivo para registrar el proceso de cada obra. Por esta razón, Hauser indica que tanto el *body art* como el bioarte comparten el aspecto efímero que tienen las actuaciones y los objetos biológicos exhibidos, ya que en ambos casos las obras sólo sobreviven como documentos filmicos, fotográficos, gráficos u otro tipo de registro documental.⁷

El bioarte no sólo posee un lado técnico, vinculado a los sistemas de información y transformación de datos, sino que también expresa un costado más complejo y conceptual.⁸ En general, las obras de bioarte no exaltan el aspecto técnico sino que la (bio)tecnología es una herramienta que sirve para poner en evidencia ciertas problemáticas actuales vinculadas a lo ético, lo estético, lo social o lo cultural. Por mencionar algunos casos, la obra *Harlequin Coat*, de Orlan, plantea el problema de la discriminación basada en la raza o el sexo. La obra *Victimless Leather*, de *TC&A*, propone reflexionar sobre el uso social de los tapados de piel, y *Free Range Grain*, del CAE, cuestiona la ética científica utilizada en aquellas disciplinas vinculadas a la manipulación genética.

Estas cuatro operaciones descritas por Hauser, simulación, rematerialización, performance y conceptualización, manifiestan el pasaje del bioarte, primero, como un arte inmaterial, y luego, como un arte material y vivo. En este sentido, Eduardo Kac menciona tres rasgos característicos del bioarte que permiten diferenciarlo de otras prácticas que incluyen la presencia de organismos vivos como el *land art*, el arte ecológico o el *body art*: la transformación de biomateriales en formas o comportamientos específicos; la utilización subversiva o inusual de los procesos y las herramientas de la biotecnología y la invención o transformación de organismos vivos con o sin integración ambiental o social (desde una célula hasta un mamífero).⁹

Arte viviente

Las discusiones que siguieron al mensaje de Mónica Bello continuaron con el debate sobre un *arte viviente*, debido a ello se incorporaron

⁶ Jens Hauser, *op. cit.*, p. 184.

⁷ *Ibidem*, pp. 185-187.

⁸ *Ibidem*, p. 185

⁹ Eduardo Kac, "Introduction", 2007, p. 18.

problemáticas relativas a ese costado complejo y conceptual que mencionaba Hauser, como los cuestionamientos en torno a los aspectos éticos, morales, políticos y estéticos que surgen por manipular organismos vivos en nombre del arte.

Teniendo en cuenta la caracterización del bioarte como un arte viviente, en el 2008 otra lista de discusión llevada a cabo por *Synapse*¹⁰ inauguró la discusión mensual sobre el tópico *bioarte*, centrando el debate en su materialidad, particularmente, en los efectos de utilizar material vivo para la producción de obras. El primer mensaje enviado por Oron Catts señalaba que el uso de la vida como medio artístico presentaba una manera materialista (no espiritual) de hablar sobre la esencia de la vida, en consecuencia, el vitalismo era la materialidad del bioarte.

Aquel breve mensaje volvió a instalar un debate acerca de la definición del bioarte: ¿es adecuado utilizar la conjunción bio (vida) y arte para nombrar a esta práctica?, ¿a qué se hace referencia cuando se habla de vida?, ¿la materia viva tiene una vida?, ¿el vitalismo es realmente la materia del bioarte?

Uno de los participantes de la lista, Pier Luigi Capucci, envió un mensaje que actualizaba la problemática entre lo *vivo* y lo que deriva de la vida, lo *viviente*, expuesta en la introducción a la edición italiana del libro de Jens Hauser, *L'Art Biotech*,¹¹ escrita por él y por Franco Torriani. A pesar de afirmar que el bioarte se funda en la materia viviente, los autores italianos no definen en aquel texto qué es la vida.¹² Según Capucci y Torriani, en una dimensión macroscópica se puede distinguir lo vivo de lo no vivo, pero esta certeza se desvanece cuando se trata de definir lo *viviente* a nivel microscópico. En ese nivel, indican los autores, muchos biólogos consideran que los límites entre lo *viviente* y lo no *viviente* no están claramente definidos.

En relación con el conflicto planteado por Capucci y Torriani sobre la caracterización de lo vivo, es interesante observar la teoría desarrollada por Humberto Maturana y Francisco Varela respecto del tema. Estos autores desarrollan una

teoría de lo *viviente* que explica y describe cómo se constituye y opera el ser vivo en el nivel más discreto de la biología, el nivel molecular. El ser vivo es y existe como ente molecular autónomo sólo en tanto permanece en la conservación de su organización. Esta organización que denominan *autopoiesis*, consiste en un proceso de relaciones e interacciones cerrado en sí mismo, cerrado en la propia dinámica del ente molecular (de una célula o de una neurona). Existen distintos sistemas autopoieticos, como la cultura, la familia o la sociedad, que son entendidos como espacios de relaciones, de comunicaciones y de conversaciones pero que no son seres vivos.

La teoría de lo *viviente* explicita que el ser vivo no depende de una dinámica de organización circular para vivir, sino que él es esa dinámica, es un sistema de organización relacional y cerrado. Maturana y Varela explican que el ser vivo es un ser *viviente* por este modo particular de organización:

- a) que el ser vivo es, como ente, una dinámica molecular, no un conjunto de moléculas;
- b) que el *vivir* es la realización, sin interrupción, de esa dinámica en una configuración de relaciones que conserva en un continuo flujo molecular; y c) que en tanto el *vivir* es y existe como una dinámica molecular, no es que el ser vivo use esa dinámica para ser, producirse o regenerarse a sí mismo, sino que es esa dinámica lo que de hecho lo constituye como ente vivo en la autonomía de su *vivir*.¹³

Entonces, la explicación de lo *viviente* se debe dar: primero, en el nivel molecular, pues sólo en ese nivel opera el ser vivo autónomamente, y, segundo, en su modo de organización circular y cerrado, ya que ser vivo y sistema autopoietico son lo mismo.¹⁴

Vitalismo

George Gessert realizó una observación al mensaje de Oron Catts. Señaló que la definición

10 *Synapse* es un entorno colaborativo entre arte y ciencia desarrollado por la Red Australiana para el Arte y la Tecnología (ANAT) (The Australian Network for Art & Technology). Entre las diferentes actividades que despliegan figuran residencias (en asociación con el Australian Council for the Arts), la base de datos *Synapse* y la lista de discusión moderada *elist*.

11 *L'Art Biotech* fue una de las primeras exposiciones de bioarte curada por Jens Hauser en Le Lieu Unique, Nantes, Francia, 2003.

12 Pier Luigi Capucci y Franco Torriani, "Introduzione", 2007.

13 Humberto Maturana y Francisco Varela, (1972) *De máquinas y seres vivos: autopoiesis, la organización de lo vivo*, 2003, pp. 15-16.

14 *Ibidem*, p. 18.

de vitalismo, según el diccionario inglés *Webs-ter*, lo describe como una doctrina donde la vida de los organismos vivos es causada y sustentada por una fuerza vital diferente de toda fuerza física y química. En consecuencia, la noción de vitalismo no está ligada a una idea de materialidad como señalaba Catts, sino más bien a una fuerza inmaterial.¹⁵

Para Monika Bakke, otra de las participantes de la lista, el término vitalismo tampoco es el más apropiado para dar cuenta de la especificidad del bioarte. En su mensaje señala que la noción contemporánea de vitalismo¹⁶ se ha vuelto ciertamente antropocéntrica al expresar un modo de vitalidad impersonal e inhumano en aquellas formas de vida *intermedias* como la vida aumentada, la vida manipulada o la vida sustentada tecnológicamente. Es allí cuando Jens Hauser ingresa a la discusión proponiendo utilizar los términos *bios* y *zoe*,¹⁷ para hablar, desde un punto de vista no antropocéntrico, de esas formas de vida intermedias generadas por la biomedicina.

Bios y *zoe* son dos términos griegos que expresan lo que nosotros entendemos con un único término: vida. Giorgio Agamben explica que *zoe* (Ζωή) manifiesta el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos, sean animales, hombres o dioses; en cambio *bios* (βίος) indica una forma de vivir cualificada propia de un individuo o de un grupo de individuos que habitan la polis.¹⁸ Es posible comparar, por una parte, el término *zoe* (simple vida natural) con la vida biológica y, por otra parte, el término *bios* (vida confinada a las reglas de la polis) con la vida cultural. Por esta razón, se cuestiona en la lista de discusión *Synapse* si es apropiado hablar de bioarte utilizando el término *bio*, cuando quizás se debería utilizar el término *zoe* por ser más general y abarcar a cualquier organismo, desde células y bacterias hasta animales y seres humanos.

Para Hauser existe, indudablemente, una problemática etimológica pero que, si bien algunos de los términos utilizados por los artistas son más específicos y otros más generales (*Bio Art*, *Transgenic Art*, *Genetic Art*, *Vivo Arts*, *Moist Media Art*, *Life Science Art*, *Biotech Art*, *Live Art*, *Wet Art*), todos y cada uno de estos términos describen una práctica artística que involucra métodos de manipulación de los sistemas vivos que permiten describir los procesos de transformación *in vivo* o *in vitro*.

Por otra parte, Hauser advierte que intentar definir al bioarte aludiendo únicamente a una cuestión temática, a la representación de los sistemas biológicos, es caer en un grave riesgo teórico ya que “nadie actualmente podría pensar en categorizar las pinturas conceptuales de Miltos Manetas que representan joysticks, mouse de computadoras y marañas de cables como arte cibernético o *media art*”.¹⁹

El bioarte es un concepto que ha variado a través del tiempo pero que conserva cierta especificidad que va más allá de una cuestión temática ligada a la naturaleza o a la biología. Una obra no puede ser inscrita dentro de este género basándose simplemente en el contenido que representa porque entonces, ejemplifica Hauser, las pinturas impresionistas de Claude Monet que representan a la naturaleza también serían bioarte.

A partir de las problemáticas manifiestas en las listas de discusión en torno a la acotación terminológica, se puede afirmar que el bioarte es un género artístico que se vincula con los procesos vitales. Al principio, el término estuvo vinculado con las producciones artísticas que utilizaban Inteligencia Artificial y *Vida-A* para simular el desarrollo de los procesos biológicos, como el nacimiento, el crecimiento, la reproducción y la muerte. Más tarde, la incorporación de la biología húmeda a la práctica artística posibilitó el estudio de esos procesos vitales a nivel molecular.

15 Por esta razón, Maturana y Varela tampoco van a hablar de vitalismo para describir los mecanismos organizadores de los sistemas vivientes, pues de ese modo estarían cayendo en una concepción aristotélica que concibe la existencia de fuerzas inmateriales organizadoras de los sistemas vivos. Los autores adhieren al pensamiento cartesiano que permite brindarles un enfoque mecanicista acerca del fenómeno de la vida al no aducir a fuerzas ni principios que no se encuentran en el universo físico. Humberto Maturana y Francisco Varela, *op. cit.*, pp. 63-65.

16 Monika Bakke retoma esta idea de Mónica Greco. Ver “On the Vitality of Vitalism”, en *Theory, Culture & Society*, 2005.

17 Jens Hauser cita los conceptos de bios y zoe de Susan Squier. Ver Susan Merrill Squier, *Liminal Lives: Imagining the human at the frontiers of biomedicine*, 2004. En un mensaje posterior, enviado el 11/03/2008, Monika Bakke le responde a Hauser que el enfoque sobre el concepto zoe que utiliza Squier en ese texto es antropocéntrico. Sin embargo, el enfoque que Rosi Braidotti brinda de zoe en *Transpositions: on nomadic ethics*, es verdaderamente no antropocéntrico.

18 Giorgio Agamben, (1995) *Homo Sacer I*, 2006, pp. 9-11.

19 Jens Hauser, *op. cit.*, p. 182.

De este modo, las obras que incluyen ingeniería tisular, trabajo con virus u organismos transgénicos, se enfrentan con dos cuestiones: el carácter efímero de su producción cuyo tiempo de vida es acotado y; la focalización en el aspecto conceptual que surge como consecuencia del trabajo con manipulación genética (cuestionamientos éticos, morales, estéticos, políticos). Por este motivo, el bioarte se acerca más a los modos de producción, exhibición y registro del arte conceptual o del arte performático, que a las prácticas artísticas electrónicas y digitales.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio: (1995) *Homo Sacer I*, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- CAPUCCI, Pier Luigi y TORRIANI, Franco: "Introduzione", en *Jens Hauser* (a cura di), Art Biotech, Bologna, Clueb, 2007.
- HAUSER, Jens: "Bio Art - Taxonomy of an etymological monster", en *Hybrid, living in paradox*, Austria, Hatje Cantz, 2005.
- KAC, Eduardo: "Introduction", en *Signs of life*, London, MIT Press, 2007.
- MATEWECKI, Natalia: "Génesis y Transgénesis del Arte. Intersecciones entre el Arte y la Ciencia", en Horacio Beccaría (comp.), *Grabado, Fotografía y Obra Transmediática. Reflexiones sobre los modos contemporáneos en la gráfica artística*, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2007.
- MATURANA, Humberto y VARELA, Francisco: (1972) *De máquinas y seres vivos: autopoiesis, la organización de lo vivo*, Buenos Aires, Lumen, 2003.

Fuentes de Internet

- Lista de discusión *YASMIN*, Your Arts Science Mediterranean International Network, [En línea], <http://www.media.uoa.gr/yasmin>, [7 de octubre de 2009].
- Lista de discusión *Synapse* elist, The Australian Network for Art & Technology (ANAT), [En línea], <http://www.synapse.net.au>, [7 de octubre de 2009].

Almanaque del Mensajero

Cosmopolitismo y piezas gráficas
en torno al Centenario

Luciano Passarella

Diseñador en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor Adjunto de la cátedra Panorama Histórico Social del Diseño, FBA, UNLP. Becario de Perfeccionamiento de la UNLP con el proyecto “Cosmopolitismo e Identidad Nacional en la iconografía de la Arquitectura y las Artes Aplicadas en torno al Centenario. 1900-1930”. Investigador en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Integrante del proyecto de investigación “La vida de los edificios. Transformaciones y devenir histórico de la arquitectura monumental de la ciudad de La Plata”.

El presente artículo se desarrolla en el marco de un proyecto de investigación que tiene como objetivo central la interpretación de las tensiones existentes entre las posturas cosmopolitas y nacionalistas operantes en el proceso de modernización metropolitana mediante las representaciones iconográficas de la Arquitectura y de las *Artes Aplicadas*,¹ que se manifestaron en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires en torno a la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo en 1910.

El proyecto se propone relacionar el problema estético e ideológico de la búsqueda de una identidad nacional tensada entre el planteo cosmopolita que proponía el Modernismo, a través del Arte Nuevo o Art Nouveau, y la postura tradicionalista del rescate hispanista, expresado en la corriente Neocolonial. Desde posiciones idealistas, ambos polos de esta tensión en torno a la Identidad Nacional² planteaban una postura alternativa a la corriente del Eclecticismo, que suponía, para cualquier producción visual, una solución positivista altamente pragmática dentro de la hegemonía del cosmopolitismo.

Este trabajo explora, particularmente, el caso de *Almanaque del Mensajero*, una publicación que se podría considerar característica del pensamiento cosmopolita, a partir de la producción de las denominadas *Artes Aplicadas* y de la edición de piezas gráficas en torno a la conmemoración del Centenario.

¹ Se denomina *Artes Aplicadas*, término ampliamente difundido desde fines del siglo XIX, a las manifestaciones artísticas volcadas a las esferas del uso cotidiano. Constituyeron la conjunción de arte y artesanía que, avanzado el siglo XX, daría nacimiento a nuevas disciplinas proyectuales (diseño en comunicación visual o gráfico, así como diseño industrial, textil, etc.) ligadas a posteriores fases de industrialización, pero que a fines del siglo XIX y principios del XX eran concebidas como formando parte de una totalidad expresiva por los movimientos modernistas. En dicha época, aún se encontraba presente la idea de Artes Mayores (Pintura, Escultura, Arquitectura) y Artes Menores (Grabado, Ilustración, Decoración, Objetos artesanales, etc.), la cual establece una situación de subordinación de las segundas bajo la tutela ideológica de las primeras, en pos de la búsqueda de una armonía entre las partes y de un resultado totalizador.

² Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, “Arte Nuevo” y “Neocolonial”, 2004.

El Arte Nuevo y la producción editorial en Argentina

El Arte Nuevo, heredero de los desarrollos del movimiento de *Artes y Oficios* de Inglaterra y de las ideas de rescate medievalista, surgió en nuestro país a fines del siglo XIX, casi en simultaneidad con Europa. En Argentina, la vertiente francesa fue la que inspiró las producciones modernistas que se materializaron en el Espacio Público³ de las ciudades cosmopolitas como Buenos Aires. Con motivo de la Exposición del Centenario en la Argentina, que puso en evidencia la creciente difusión del Arte Nuevo en el país, se editaron una gran cantidad de piezas gráficas como afiches, catálogos y folletos en los que se plasmaron soluciones formales y recursos gráficos novedosos que luego fueron absorbidos, rápidamente, por un ámbito local siempre atento a las tendencias europeas.

En los años del Centenario en la Argentina fue principalmente la clase media en ascenso la que impulsó el desarrollo del Arte Nuevo mediante el encargo de residencias particulares y del consumo de piezas gráficas y publicaciones.

En el siglo XX, como resultado del desarrollo de las tecnologías de impresión y de los transportes en la Segunda Revolución Industrial (fines del siglo XIX), comenzó un incremento importante de la oferta editorial. Se produjo un incremento de piezas gráficas de circulación pública, como afiches, folletines, catálogos y revistas.

Se pueden nombrar algunas revistas destacadas de Argentina, como *El Hogar* o *Mundo Moderno*, que podríamos denominar de interés general, y también, algunas publicaciones especializadas, cercanas a los temas que abordamos, como la *Revista de Arquitectura* y la *Revista Nuestra Arquitectura*. Este formato fue utilizado, incorporando en algunos casos la crítica y el humor, para la difusión de ideas, opiniones y para los debates de la época. En estos años ya eran ampliamente conocidas las revistas *PBT* y *Caras y Caretas*.

Almanaque del Mensajero

Una de las publicaciones con un formato propio de la época fue *Almanaque del Mensaje-*

ro. En la *Enciclopedia Británica*, que aún en sus ediciones más actuales conserva voces tradicionales, se explica:

El almanaque –publicación anual que recoge datos, noticias o escritos de diverso carácter– vinculado en la antigüedad con la astronomía, conoció gran difusión y popularidad a través de la imprenta. Contenía el calendario, un registro de fenómenos astronómicos, predicciones climáticas, las fases de la luna y el sol, la posición de los planetas, las variaciones de las mareas, sugerencias según las estaciones para los agricultores, un calendario de festividades religiosas y los días de los santos. A medida que la ciencia fue avanzando, el elemento sensacionalista –astrología, predicciones, profecías– fue desapareciendo. Sin embargo, el almanaque popular evolucionó, convirtiéndose en una verdadera forma de literatura folclórica, que, además del calendario y las predicciones del tiempo, contenía estadísticas e informes instructivos, sucesos históricos, preceptos morales y proverbios, consejos médicos, remedios, chistes, inclusive verso y ficción.⁴

Una definición del término *almanaque* que puede leerse en el Gran Diccionario Espasa Ilustrado expresa: “Registro o catálogo de todos los días del año con datos astronómicos, meteorológicos, religiosos, etc. sin calendario”. De alguna manera, en el concepto de *almanaque* la característica de compendio de temas de interés ligados o no al desarrollo del año se ha ido diluyendo, quedando referido, en la actualidad, sólo a su aspecto de “Calendario”. No obstante, a principios del siglo XX un almanaque era aún un formato de publicación.

En el presente artículo se analiza la edición de 1910, décimo aniversario de la publicación de *Almanaque del Mensajero* y año de la conmemoración del Centenario. Esta publicación comenzó en 1901, editada por M. Sundt en Buenos Aires, y tuvo sus últimas ediciones en la década del 40. Se podía conseguir en las librerías o solicitar por correo y era consumida, fundamentalmente, por la clase media en ascenso, tanto del ámbito urbano como rural.

³ Cuando se habla de *espacio público* no se hace referencia, únicamente, al espacio físico, sino que se trata de un espacio que incluye la circulación pública. Más que referirse al hábitat, el concepto está ligado a la comunicación y al intercambio de ideas. Por lo tanto, se propone entender dicho concepto mediante el planteo de *esfera pública* desarrollado por Jürgen Habermas, en *Historia y crítica de la opinión pública*, en relación con la idea de *opinión pública*. De esa manera estaría asociado a aquellas manifestaciones que se hacen públicas logrando una circulación que trasciende el ámbito privado. Ver Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, 1994.

⁴ Encyclopedía Británica, 2002.



Figura 1. Almanaque del Mensajero, página interior: La moda actual

En su primera edición comenzó como un folleto de ochenta páginas. La edición que analizamos contaba con trescientas cincuenta. Estaba editado en un tamaño de 13,5 x 19,5 cm porque resultaba fácil de transportar y de almacenar en una biblioteca.

El *Almanaque del Mensajero* poseía un índice alfabético mezclado con varias páginas de abundante publicidad. Luego, un autógrafo de Bartolomé Mitre que saludaba a la editorial y festejaba el contenido de la publicación. La estructura de contenido de esta décima edición se organizaba mediante siete partes.

La primera parte contenía el calendario con las tablas astronómicas de efemérides calculadas para uso en la Argentina y en los países limítrofes, informaciones náuticas para uso de la navegación en las costas argentinas y uruguayas, datos del clima proporcionados por la Oficina Meteorológica Argentina, el almanaque rural y las efemérides históricas “que día a día

hacen recordar á los grandes hombres que han vivido y los acontecimientos de antaño”.⁵ La segunda parte contenía una reseña de todos los países del mundo y de sus gobiernos, y una guía para conocer las autoridades e instituciones de la República Argentina. La tercera ofrecía la reseña histórica del año que incluía la necrología, el año “esportivo”,⁶ una referencia especial de los principales acontecimientos y, por último, una “Miscelánea: sección amena e instructiva”.⁷

La cuarta parte contenía los mapas de las banderas mercantiles y de los ferrocarriles, las costas y los ríos argentinos y de la ciudad de Buenos Aires y los datos estadísticos, en general económicos, de la Argentina. La quinta parte estaba compuesta por un manual de monedas, pesos y medidas; una guía postal y tablas de formularios, de intereses y de cálculos de uso frecuente. La sexta parte comprendía una lista de vapores y pasajes, así como las tarifas y distancias kilométricas de los ferrocarriles. Finalmente en la séptima parte se incluía una guía de medicina doméstica y veterinaria, indicaciones útiles, avisos e informaciones de carácter particular.

En su ensayo “El Libro-Objeto en la obra de Julio Cortázar: La vuelta al día en ochenta mundos y Último Round”, María Victoria Riobó menciona:

En su correspondencia, refiriéndose a La vuelta al día, Cortázar explica que la obra: “Será una especie de «almanaque» o de baúl de sastre, pero prefiero el primer término porque no les tengo simpatía a los sastres y en cambio toda mi infancia estuvo iluminada por El almanaque del mensajero, del que quizá quede algún ejemplar en su casa (hay que mirar en los muebles viejos, en los sótanos)” (...) y sabemos que Último Round originariamente se iba a llamar Almanaque.⁸

No es casual la referencia de Cortázar a esta publicación, ya que el escritor pertenecía a la clase media. Es fácil deducir que, si en su infancia Cortázar tuvo acceso frecuente a esta publicación y la reconoce como parte de su formación, no sin un dejo de ironía, la misma llegó a los hogares de clase media y se encontró al alcance de todos los miembros de la familia. Evidentemente, por la diversidad de su conteni-

5 *Almanaque del Mensajero*, Décimo Aniversario, 1910, p. XVI.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 María Victoria Riobó, “El Libro-Objeto en la obra de Julio Cortázar: La vuelta al día en ochenta mundos y Último Round”, 2007.

do, podía ser de interés tanto para los adultos varones como para las mujeres y los niños, ya que poseía curiosidades o aspectos didácticos de rápida lectura facilitada por una importante presencia de imágenes fotográficas y dibujos.

Análisis de los recursos iconográficos

Esta investigación se propone analizar las imágenes como un material histórico que permite sacar conclusiones respecto de la época en que fueron generadas, y analizar las características del momento histórico de su producción para explicar la existencia de determinadas producciones visuales. Según Erwin Panofsky,⁹ las imágenes forman parte de una cultura total y no pueden entenderse si no se tiene un conocimiento de esa cultura, es decir que para interpretarlas es preciso estar familiarizado con los códigos culturales. La interpretación iconológica que plantea Panofsky, como seguidor de

la Escuela de Warburg, propone ahondar en “los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica”.¹⁰

La propuesta visual de la publicación se destaca por algunas soluciones modernistas, propias de la época en el marco de una composición editorial más bien tradicional, ligada a códigos de la ampliamente difundida gráfica victoriana. Su portada representa, mediante una ilustración, la temática del Centenario como el acontecimiento más relevante de ese año.

La Figura 2 se compone de una figura femenina, en un claro recurso alegórico para representar a la Nación, que porta una antorcha, cuyo fuego tiene una representación decorativa de líneas ondulantes propia del Arte Nuevo. En el fondo se representa un paisaje urbano y por delante de éste un “arco de triunfo” con la inscripción “1810”. La utilización de este elemento monumental, propio de la cultura europea y no de cualquier otro monumento simbólico y auténtico de la independencia como podría haber sido el Cabildo o la Pirámide de Mayo, revela el enfoque cosmopolita de ciertas representaciones simbólicas en la Argentina de los años del Centenario.

En su interior se combinan recursos del Arte Nuevo con una gráfica más bien tradicional, el uso de guardas y ornamentos con una composición a dos columnas, y el uso de una gran variedad de fuentes tipográficas.

Algunas conclusiones

Podemos decir que *Almanaque del Mensajero* refleja, en parte, la manera de entender el mundo de principios del siglo XX, signado, en general, por el pensamiento positivista y cosmopolita difundido en esos años.

Uno de los aspectos más interesantes son las noticias internacionales, especialmente las de los países de oriente, donde se trasluce la visión positivista eurocéntrica a través de un imaginario que destaca lo exótico y los rasgos truculentos ligados con el concepto de barbarie. En la Figura 3, por ejemplo, que incluye los artículos acerca de la “Deposición del sultán Abdul-Hamid, el déspota, falso y sanguinario de Turquía”¹¹ o “La Revolución liberal en Persia”,¹² se muestra una fotografía de un grupo de prisioneros encadenados y condenados a muerte.



Figura 2. Almanaque del Mensajero, portada

⁹ Edwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, 1979.

¹⁰ Meter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, 2001.

¹¹ *Almanaque del Mensajero*, Décimo Aniversario, 1910, p. 231.

¹² *Ibidem*, p. 232.



Figura 3. Almanaque del Mensajero, páginas interiores: noticias internacionales

En la actualidad un almanaque es sinónimo de calendario. Sin embargo, en períodos anteriores fue considerado una tipología de publicación que cumplía la función de aportar los datos que constituían el bagaje de “conocimientos” de determinado sector de la sociedad, ligado a la clase media en ascenso. Tenía el papel de conformar la llamada *cultura general*, concepto utilizado aún en la actualidad por dicho sector social, que implica *saber un poco de todo*. Privada en aquellos años del acceso a una educación superior, todavía excluyente, esta literatura satisfacía la ambición de la clase media de obtener conocimiento, considerado un factor clave para el ascenso social.

Tomando las palabras de Cortázar, el *Almanaque del Mensajero* puede entenderse como una publicación con características de “baúl de sastre”, donde más allá de un aparente orden marcado por los meses del calendario, la heterogeneidad de datos y temas lo convierten en una suerte de caja de sorpresas y curiosidades, que al abrirla podía tener algún nuevo dato de interés.

Décadas después cumplirían esa función, por ejemplo, publicaciones como *Muy Interesante* o *Conozca Más*, destinadas a satisfacer la curiosidad científica o las publicaciones como *Gente* o *TV Guía*, destinadas a las noticias denominadas sociales o a aquellas relacionadas con el espectáculo, en otro contexto de mercado signado por una mayor diversificación de los productos. Hasta la década del 40, todos estos aspectos se encontraban en una misma publicación en este formato de almanaque. Es posible que el almanaque haya desaparecido como formato de publicación debido al debilitamiento del positivismo cosmopolita, a una mayor complejidad del mercado editorial y a la especificidad de intereses de la población lectora.

Bibliografía

- *Almanaque del Mensajero*, Décimo Aniversario, Buenos Aires, M. Sundt, 1910.
- BURKE, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, 2001.
- *Encyclopædia Britannica*, Chicago, Encyclopædia Britannica Inc., 2002.
- HABERMAS, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1994.
- LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando: *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín/Arquitectura, 2004.
- PANOFKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza-Forma, 1979.
- RIOBÓ, María Victoria: “El Libro-Objeto en la obra de Julio Cortázar: La vuelta al día en ochenta mundos y Último Round”, en *Borges/Cortázar. Penúltimas lecturas*, Buenos Aires, Circeto, 2007.

La belleza, una cuestión siempre actual

Adriana Rogliano

Profesora de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Titular Ordinaria de la Cátedra Estética I-II. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Directora del proyecto de investigación "Diccionario de Estética y Artes". Ha publicado, entre otros, los libros *Estética. Temas y problemas*, Faja de Honor 2001-2002, Sociedad de Escritores de la Provincia de Buenos Aires; y *Vocabulario. Filosofía y estética*, Faja de Honor 2003-2004.

Introducción

La raíz del término "belleza" aún produce desconcierto. El diminutivo *bellum*, origen de las voces modernas "belleza" y "bello", procede de *bonum*, bueno. Sin embargo, en griego se empleaba el término *kallos* (belleza) como sustantivo y adjetivo, con la forma neutra *kallón*, para referirse a lo bello concreto y, en latín, *pulchritudo* y *pulcher*,¹ vocablos estos utilizados hasta el Renacimiento.

A partir de la *Metafísica* y la *Poética* aristotélica, y recogiendo el legado de los poetas y filósofos griegos, se asoció la belleza con el arte, tras lo cual, la revalidación de lo bello en el arte permanecerá casi incólume en el devenir del pensamiento occidental. Más aún, desde el Renacimiento y con el Clasicismo, el arte se convierte en el ámbito propio de la belleza.

En *Historia de la belleza*, Umberto Eco² postula la solidaridad de la belleza con el desarrollo de la cultura, por cuanto la búsqueda de lo bello ha sido un propósito persistente y una aspiración profunda en cada uno de sus momentos. Sin embargo, entiende que en todo período histórico conviven "tendencias divergentes".

Así, en los inicios del filosofar, la meditación sobre la belleza se relacionaba con la búsqueda del origen y el fundamento de lo real. De las respectivas doctrinas metafísicas se desprendieron las reflexiones en torno a lo bello, en la naturaleza primero y en el arte después. La filosofía medieval continuó con esta tradición, aunque sin soslayar las cuestiones referidas a la belleza estética. Pero fueron los pensadores modernos, quienes al identificar la realidad con contenido de conciencia, allende Descartes,³ provocaron un giro fundamental en la concepción de lo bello. Se trata de la belleza concebida únicamente como *experiencia estética*. Ahora bien, al centralizar en el sujeto su validación, la belleza deja de interesar en cuanto rasgo de lo real. La atención se fija, entonces, en el *sentimiento de lo bello*, del cual dimanar los *juicios de gusto*. En consecuencia, la estética ya no se ocupará de la belleza -que como toda *realidad en sí* es

1 Del cual en español se conserva la palabra pulcro, que actualmente significa limpio, aseado, antes que bello.

2 Umberto Eco, *Historia de la belleza*, 2004.

3 René Descartes, *Meditaciones metafísicas*, 1980.

declarada por Kant incognoscible-, sino de los *juicios de gusto* productos del *sentimiento*, nuevo *sentido común* que se sumará al de la razón.

En el siglo XX se ha querido dejar atrás la asociación arte-belleza. La percepción del sin-sentido y de la crisis se ha enseñoreado de la vida y del arte. Las vanguardias plásticas, literarias y musicales fueron proponiendo obras y gestos cada vez más audaces, difícilmente compatibles con el concepto de belleza y de obra de arte establecidos por el Renacimiento, haciendo crepitar, con ello, los cimientos mismos de la cultura. Tanto es así que el producto industrial y utilitario parecería constituirse en el último refugio de la belleza.

La belleza como entidad metafísica. Del pitagorismo al platonismo

El pitagorismo

La primera noción de belleza procedente de la tradición helénica, originada en la observación del mundo físico y contenida en las viejas cosmogonías pre-filosóficas, presenta a la belleza como propiedad del cosmos, totalidad bella y ordenada. Esta creencia, difundida por los poetas, luego se convertirá en la doctrina propia de los pitagóricos, y en la asumida por Platón. Y por cuanto lo bello se entiende en sentido cuantitativo y cualitativo, los pitagóricos destacan la concepción cuantitativa, que adquiere una condición teórica en relación con la comensurabilidad. Mientras que otras escuelas filosóficas presocráticas señalaban alguno de los cuatro elementos o la conjunción de todos ellos,⁴ los pitagóricos defendieron como origen a un principio de orden racional no material. Su fundamento metafísico es el principio de lo real como *número*. Así, la belleza consiste en la relación entre las partes de un todo, vale decir, en una *proporción*. Esa proporción se llama *armonía* cuando es referida a lo auditivo y musical, y *simetría*⁵ en lo que respecta a lo visual. Pero

la belleza supone algo más: la conmoción del alma frente a la armonía o la simetría, esto es, la *euritmia*, un rasgo eminentemente subjetivo.

La doctrina platónica de la belleza

Es sabido que el problema de la multiplicidad de las cosas y las percepciones⁶ fue resuelto por Platón mediante la postulación de unidades inteligibles⁷ que dan razón de las mismas. Se trata de las Ideas, “lo que verdaderamente es”, esencias realmente existentes que ofician de arquetipos de las realidades sensibles. Entre éstas, la Idea de Belleza ocupa un puesto singular por ser equiparada con la idea del Bien, realidad absoluta de la cual penden todas las otras. Eterna e inmóvil, la Idea de Belleza no puede identificarse con algo sensible.⁸ La analogía que más parece convenirle es la de la luz, tal como lo propone Platón en la *Alegoría del sol*:⁹ así como el sol ilumina y sustenta el mundo sensible, la Belleza resplandece en el mundo inteligible gobernado por el Bien y se refleja en el mundo sensible.¹⁰

Basándose en la enseñanza pitagórica de la eternidad del alma, Platón afirma que la Belleza es conocida por ésta antes de aposentarse en un cuerpo material, corruptible, mortal. Una vez que el alma encarna, su entendimiento se ofusca. Sin embargo, guarda un recuerdo de la Belleza-Bien que ha contemplado previo a su reclusión en la “cárcel del cuerpo”, y la puede reconocer en lo que aparece, en lo sensible. Y porque la belleza despierta amor, y todo amor es movimiento de lo inferior a lo superior, del no-ser al ser, el alma es capaz de elevarse, mediante el *eros*, hasta la contemplación de la Belleza misma. Emprende el regreso a la “patria originaria” en donde reside el objeto más deseable: el Bien. Una vez alcanzado “ese inmenso océano de Belleza”,¹¹ el alma advierte que nada puede decirse, sino por negación, pues todo lo relativo naufraga ante lo absoluto. Y sabrá que todas las belle-

4 La *humedad*, según Tales de Mileto; el *pneuma* (aire, soplo vital) para Anaxímenes; el *apeiron* (lo interminado) para Anaxíandro; el *logos* en Heráclito; el *átomo* para los materialistas Leucipo y Demócrito, etcétera.

5 La noción de simetría será expuesta en *Los diez libros sobre arquitectura*, del romano Vitruvio. Un edificio es bello cuando está proporcionado en ancho y altura, cuyo modelo ejemplar es el cuerpo del hombre.

6 “Existe lo bello en sí y lo bueno en sí, y de igual modo, en todas las cosas que determinamos como múltiples, declaramos que a cada una de ellas corresponde su idea que es única y que designamos ‘aquello que es’”. Cfr. Platón, *República*, 507 b, 2003.

7 Refiriéndose a las Ideas, Platón dice que éstas son “pensadas pero no vistas”. Ver Platón, *República*, 507 b, 2003.

8 Platón, *Banquete*, 246, 2003.

9 Platón, *Alegoría del Sol*, 2003.

10 Platón, *op. cit.*, 529 c.

11 Platón, *Banquete*, 224 c, 2003.

zas de este mundo sensible no son más que destellos de aquella única realidad.

La estética medieval de la Patrística a la Escolástica

El neoplatonismo cristiano, en lo referente a la belleza, tiene por modelo los escritos del Pseudo Dionisio Areopagita¹² cuya doctrina, procedente de Proclo y Plotino, será la más influyente en los filósofos posteriores. Los Padres de la Iglesia griega como Basilio Magno, Gregorio de Niza y Gregorio Nacianceno, habían encontrado la belleza de la naturaleza en la variedad de sus criaturas, irradiando juntas la belleza del Creador y constituyendo una alabanza de Dios. Se trata de un *lenguaje alusivo* referido a Dios mismo, belleza y realidad absoluta, origen, fuente y sostén de aquella. Dionisio Areopagita enseña que la Belleza, suprema Luz, realidad supraesencial, se muestra en la naturaleza a modo de resplandor, que, a su vez, se presenta como color.¹³

La concepción de la belleza como luminosidad o claridad es incorporada por el pensamiento escolástico medieval. De Alejandro de Hales a Santo Tomás de Aquino, el discurso acerca de lo bello pasa por la escuela de San Víctor y la consideración del sujeto, de tal modo que es inconcebible la estética moderna sin tomar en cuenta esta novedad aportada por los autores medievales. Así, para Santo Tomás,¹⁴ la belleza, concebida metafísicamente como uno de los trascendentales del ser¹⁵ —junto con el bien, la unidad, la verdad—, debe ser encarada desde dos ángulos: el objetivo y el subjetivo.¹⁶ Vale decir, que la belleza es examinada no solamente en su carácter metafísico, o bien matemático de orden de las partes, sino en busca tanto de los rasgos esenciales que ostentan las cosas bellas, como del efecto que producen en quien las contempla. La belleza, en sentido objetivo, consiste

en la *integridad*, la *proporción* y la *claridad* de la forma¹⁷ mas, en el subjetivo, bello es aquello cuya vista agrada.¹⁸

Mediante la consideración subjetiva¹⁹ de la belleza, Santo Tomás profundiza en la cuestión puramente estética, adelantándose, así, a la noción moderna de *belleza artística* que requería de la aparición de una doctrina psicológica.

El filósofo argentino Luis Juan Guerrero afirma al respecto:

La importancia de esta orientación psicológica de Santo Tomás es muy grande. Abre una brecha en la teoría metafísica de la belleza, excesivamente espiritualista, del neoplatonismo [...] Por eso Santo Tomás amplía esta concepción puramente metafísica con la interpretación psicológica de la relación interna entre nuestra sensibilidad y los objetos bellos [...] De esta manera hace posible una estética como disciplina filosófica relativamente independiente.²⁰

La belleza como sentimiento estético

Ya Descartes tanto en su tratado sobre la música,²¹ como en la carta a Mersenne (1630),²² se refiere a la belleza considerándola como la relación que nuestro juicio mantiene con un objeto. He aquí, anticipado, el principio de la estética kantiana. Descartes, racionalista y realista en metafísica, en lo que refiere al arte y la belleza, tiene una posición diferente, que no desarrolló en profundidad, la cual será recogida posteriormente, y en especial, por Kant.

El paso para que se produjera la total *subjetivización* de las cuestiones estéticas, tal como se lee en Hume, Locke y Addison, parece haber sido dado en Inglaterra, sobre todo por Shaftesbury.²³ Los empiristas ya habían encontrado una relación entre el juicio y la experiencia estética.

12 Pseudo Dionisio Areopagita, *La jerarquía celeste, Obras completas*, 1995.

13 *Ibidem*, 704 b, p. 301.

14 Santo Tomás, *Suma Teológica*, 1964.

15 Aunque no lo manifieste expresamente en la *Suma Teológica*, se deduce de su Comentario a *Los nombres divinos* del Pseudo Dionisio. Tesis defendida por Umberto Eco en su trabajo doctoral de 1956, así como en *Arte y belleza en la estética medieval*, 1997.

16 Octavio N. Derisi, *Lo eterno y lo temporal en el arte*, 1965.

17 Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, I, q.39 a.8., Tomo II-III.

18 Santo Tomás de Aquino, *op. cit.*, I, q.5 a.4, Tomo I.

19 No confundir subjetiva con subjetivista.

20 Luis Juan Guerrero, *Qué es la belleza*, 1956, p. 38.

21 René Descartes, *Compendio de música*, 1992.

22 René Descartes, "A Mersenne", *Obras escogidas*, 1980.

23 Shaftesbury, *Los moralitas*, 1965, pp. 153-164; *Del soliloquio o Consejos al escritor*, 1962.

Sin embargo, el juicio es particular y alude a una experiencia también individual. Por lo tanto, habrá tantos juicios como sujetos pensantes. Y puesto que no hay modo de llegar a un acuerdo, cierta amable tolerancia es propuesta por los doctos: *no se debe discutir acerca de ello*. La consabida expresión “sobre gusto no hay nada escrito” refleja la carencia de una normativa posible respecto de las cuestiones estéticas. Pero con ello la universalidad y la científicidad del juicio estético quedan melladas. Al no haber norma alguna en relación con la percepción de bello toda opinión resulta plausible.

Tras los esfuerzos de los empiristas por dilucidar la experiencia estética, cambiando totalmente el enfoque acerca de lo bello, Kant²⁴ procede a la sistematización de sus posiciones al sustituir la cuestión de la belleza por la del gusto. En efecto, a través de un exhaustivo análisis de los *juicios de gusto*, Kant resuelve el problema de la universalidad del juicio estético. Los juicios de gusto se distinguen de los referidos a la percepción o estéticos, según el sentido originario del término, tanto de los juicios científicos como de los morales. El juicio de gusto no dice nada acerca de las cosas, tampoco relaciona conceptos como un juicio analítico, ni se refiere al obrar. Sólo expresa a quien valora. Analizando la facultad de juzgar, advertimos que el juicio de gusto es un juicio *reflexivo* o *reflexionante*. Así, un juicio que sostiene “el Partenón es bello” difiere de otro que afirma “me agraden los días iluminosos”. Este último responde a la subjetividad empírica, vale decir, a quien lo formula. El agrado es individual, en tanto que el gusto apunta a una subjetividad trascendental (en el sentido kantiano del término). El juicio de gusto reconoce una cualidad que despierta en todo sujeto humano una misma respuesta. Es pues universal, no procede de una reflexión ni exige la existencia de aquello a lo que se refiere. Ciertamente que esta universalidad del juicio de gusto nada tiene que ver con la universalidad científica, cimentada en rasgos objetivos, sino que se trata de una universalidad postulada. Lo universal es el *sentimiento*, el sentido común fundante de los juicios de gusto.

La belleza concebida como sentimiento era tópicamente corriente del siglo XVIII. El análisis del

sentimiento constituye el *leitmotiv* de los filósofos ilustrados y prerrománticos. Así apuntaba Moses Mendelssohn:

La belleza es la denominadora incuestionable de todos nuestros sentimientos, el fundamento de todos nuestros impulsos naturales, el espíritu vivificante que transforma en sentimientos el conocimiento especulativo de la verdad y que enciende en nosotros una activa resolución.²⁵

La crisis de la belleza en el arte

Desde el último siglo la belleza, considerada por los artistas, los teóricos y el público, como un sinónimo de excelencia artística y, por tanto, constituida en meta suprema del arte, pareció haber llegado a su fin. Más aún, cierta crítica ha sabido menoscabar la aspiración hacia lo bello artístico, considerándolo un resabio perimido del pasado.

La ruptura con la tradición artística occidental, y en especial renacentista, va acompañada de un marcado desinterés y menosprecio por la categoría de lo bello en el arte. Otras categorías estéticas han ocupado el lugar de la belleza. Como es sabido, las obras de las diversas y sucesivas vanguardias pretenden producir rechazo, sacudimiento, protesta, virulencia, más no belleza. Tanto es así que hubo que rescatar la noción kantiana de *sublimidad* para encuadrar las obras más conspicuas de este tiempo en que lo desmesurado, original, sorprendente y siempre imprevisible ha saltado al primer plano del interés estético.

Tal abandono de la belleza se produce no solamente en el arte, sino también en la teoría del arte. En efecto, la tematización de lo bello sólo se ha conservado en la corriente realista que actualiza y desarrolla la tesis tomista²⁶ (J. Maritain, E. Gilson), y más recatadamente en el espiritualismo cristiano (L. Stefanini, L. Pareyson).²⁷ En tal sentido, es de destacar la asociación de la noción de obra bella con la de *obra lograda*, realizada por Luigi Pareyson,²⁸ quien resalta la idea de *forma formante*, que pretende contener tanto la obra como el proceso creador. Y cuando se pensaba que ya no había más que

²⁴ Manuel Kant, *Crítica del juicio*, 1946.

²⁵ Moses Mendelssohn, “Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras”, 1999, p. 240.

²⁶ Ver, Jacques Maritain, *La poesía y el arte*, 1954; Étienne Gilson, *Pintura y realidad*, 1960.

²⁷ Ver, Luigi Stefanini, *Trattato di Estetica. I. L'arte nella sua autonomia e nel suo processo*, 1960; Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, 1954.

²⁸ Luigi Pareyson, *op. cit.*

decir la preocupación por la belleza reaparece en los textos de H.-G. Gadamer,²⁹ de la mano de Kant.

Pero el nuestro es un tiempo agónico en que se experimenta el vago sentimiento de un fin de época. Un largo proceso en que todo parece declinar. Las antiguas certidumbres dejan paso a los más despiadados cuestionamientos. Y el arte, anticipadamente, lo exhibe. Desde diversos ángulos se ha hablado del *crepúsculo*. Crepúsculo de los dioses, crepúsculo de Occidente.

El Profesor Narciso Pousa³⁰ escribió al respecto:

El crepúsculo es una imagen sugerente y patética, grabada en la memoria ancestral de la humanidad, que esconde una estructura conceptual más definida de lo que suponemos en ese primer momento sentimental de fiebre y agonía. La estructura conceptual del crepúsculo es la de la crisis. Cuando una empresa histórica ha llegado a sus últimas fases sobrevive esa estructura crítica del tiempo [...] El tiempo del crepúsculo no es, pues el de la realización sino el tiempo de la toma de conciencia.³¹

La voz "crisis" es pronunciada por doquier. Derivado del venerable nombre *krineo* (cribar, separar, juzgar), este término parece, según los filósofos, el más adecuado para definir al hombre y a la cultura del siglo XX. La sombra del nihilismo y su profeta Nietzsche se ciernen sobre su horizonte. De Husserl a Heidegger, de Jaspers a Sastre y a Marcel, las voces de los pensadores se alzarán para denunciar la intemperie en que se encuentra el hombre contemporáneo. Y una vez destruidas las antiguas convicciones, aquellas certezas en las que se asentaban la vida y el pensar tras las experiencias límites y las esperas inútiles sustituidas por el vértigo y la fuga, parece que el antiguo ideal de la belleza-armonía había quedado atrás.

En tal sentido, Umberto Eco, reconociendo la importancia cultural de la belleza, de modo semejante a como Wilhelm Dilthey definía históricamente la noción de filosofía, muestra los diversos conceptos e ideales de belleza corres-

pondientes a los grandes períodos de la cultura occidental, ejemplificando con las obras de arte, "porque han sido los poetas, los novelistas los que nos han explicado a través de los siglos qué era en su opinión lo bello y nos han dejado ejemplos",³² y por ser los bienes culturales mejor conservados. Este autor constata, tanto la permanencia de "la identificación de la belleza con la belleza del cuerpo humano, especialmente el femenino (desde las Venus paleolíticas hasta las modelos de los calendarios contemporáneos),³³ como la existencia de "tendencias divergentes" respecto del ideal de belleza profesado dentro de cada período histórico. Así, por ejemplo, en la Antigüedad reconoce la coexistencia de la belleza de las proporciones y de la belleza como luminosidad.

Desde el siglo XX la contradicción se multiplica, no sólo a causa de la proliferación de las tendencias divergentes, sino por el cuestionamiento mismo del ideal de belleza.

Umberto Eco se detiene en vivos análisis de la estética industrial, la máquina, las vanguardias, la materia y los media. Parecería que en el siglo XX "el utensilio adaptado para su fin (producto tecnológico)" se convierte en el último refugio del anhelo de belleza. Desde "la exaltación futurista de la velocidad, Marinetti llegará a afirmar, tras haber invitado a matar el claro de la luna como trasto inútil poético, que un coche de carreras es más bello que la Niké de Samotracia".³⁴ Surge así la era de la "estética industrial":

[...] la máquina ya no necesita ocultar su funcionalidad tras los oropeles de la cita clásica, como sucedía con Watt, porque ahora se afirma que la forma sigue a la función, y la máquina será tanto más hermosa cuanto más capaz sea de exhibir su propia eficiencia.³⁵

La belleza, pues, se asienta preferentemente en la vida cotidiana; aparece, más bien, bajo la forma de la moda, los productos de la técnica del diseño y/o la publicidad. Del *diseño* procede el ideal de la funcionalidad, se alterna con el de *estilo*, que hace hincapié en el agrado es-

29 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, 1999; y *La actualidad de lo bello*, 1980.

30 Distinguido poeta y filósofo platense (1920-2008), autor de selectos artículos sobre cuestiones de estética y filosofía contemporánea.

31 Narciso Pousa, "El hombre crepuscular", 2004, p. 13.

32 Umberto Eco, *op. cit.*, p. 12.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*, p. 394.

35 *Ibidem*.

tético no resultante de la función, sino como valor agregado con el fin de seducir al futuro comprador.

Umberto Eco denomina “belleza de la provocación”, a la que propondrían los distintos movimientos de vanguardia y del experimentalismo artístico: del futurismo al cubismo, del expresionismo al surrealismo, desde Picasso hasta los grandes maestros del arte informal.

“El arte de las vanguardias no plantea el problema de la belleza. Se sobreentiende, sin duda, que las nuevas imágenes son artísticamente ‘bellas’ y han de proporcionar el mismo placer procurado a sus contemporáneos por un cuadro de Giotto o de Rafael”,³⁶ afirma nuestro autor. Eco resalta la actitud de provocación de las vanguardias al violar, sistemáticamente, todos los cánones estéticos respetados hasta ese momento:

El arte ya no se propone proporcionar una imagen de la belleza natural, ni pretende procurar el placer sosegado de la contemplación de formas armónicas. Al contrario, lo que pretende es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, a disfrutar del retorno a modelos arcaicos o exóticos: el mundo del sueño o de las fantasías de los enfermos mentales, las visiones inducidas por las drogas, el redescubrimiento de la materia, la nueva propuesta alterada de objetos de uso en contextos improbables (véase nuevo objeto, *dadá*, etcétera), las pulsiones del inconsciente. [...]

Sólo una corriente del arte contemporáneo ha recuperado una idea de armonía geométrica que puede recordarnos la época de las estéticas de la proporción, y es el arte abstracto. Rebelándose contra la dependencia tanto de la naturaleza como de la vida cotidiana, el arte abstracto nos ha propuesto formas puras, desde las geometrías de Mondrian a las grandes telas monocromas de Klein, Rothko o Manzoni.³⁷

Opuestas entre sí, conviven, curiosamente, la belleza sugerida por las nuevas corrientes artísticas y la difundida por los *media*, con el fin

de estimular el consumo, multiplicándose, así, las contradicciones respecto de la existencia de un único criterio. Nuestra época, asevera Eco, se entrega “a la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza”.³⁸

Entre los autores actuales que han considerado la crisis de la belleza en el arte se destaca también Arthur Danto,³⁹ quien da cuenta de la ruptura del concepto y la vivencia de la belleza en el arte contemporáneo a partir de Duchamp. Sin embargo, Danto parece ir más allá, al avistar en el gesto provocativo de Duchamp y su célebre *Fuente* (1917), un “cuestionamiento del ideal mismo de belleza”, y con ello la apertura de una nueva era: la de “la injuria de la belleza”, preanunciada en los versos de Rimbaud.⁴⁰

De este modo, a la ‘muerte del arte’ anunciada por Hegel, se sumaría la *desaparición* de uno de sus componentes esenciales: la belleza, en aras de la cual se habrían menospreciado otras cualidades estéticas posibles, tales como, lo repugnante, lo abyecto, etcétera.

Respecto de la filosofía del arte del siglo XX, Danto elogia “el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales”.⁴¹ En el tiempo del “hombre crepuscular”, al decir del Profesor Pousa, reina “la imprecisión”, el esfumado de su propia imagen de hombre:

[...] la imagen del crepúsculo incluye como resonancia armónica el tema de la decadencia, de la disgregación y de la muerte; conlleva todo ese mundo sombrío que es limítrofe con el reino de la muerte, temas preferidos desde el romanticismo al surrealismo y expresionismo, pasando por las figuras claves de un Baudelaire o un Rimbaud, hasta el mundo en ruinas de Trakl, o de *The Waste Land*, de Eliot, etc. [...]⁴²

[Tiempo] del abandono de toda “creación” en los dominios del arte, para sustituirlo por una actitud de “composición” que lleva a un formalismo hipertrofiado, o a una sujeción de la *hylé* en su manifestación más incommunicable. Toda la vida cultural huma-

³⁶ *Ibidem*, p. 415.

³⁷ *Ibidem*, pp. 415-417.

³⁸ *Ibidem*, p. 417.

³⁹ Arthur Danto, *El abuso de la belleza*, 2005.

⁴⁰ Rimbaud escribe, en *Una temporada en el infierno*: “Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. / y la encontré amarga. / y la injurié”. Ver, Arthur Danto, *op. cit.*, p. 79.

⁴¹ *Ibidem*, p. 102.

⁴² Narciso Pousa, “El hombre crepuscular”, 2004, p. 14.

na es presa de febriles búsquedas de “originalidad”, o sea de rupturas y de anhelos de nuevos puntos de partida.⁴³

Lo cierto es que hoy en día lo bello se muestra fuera de la experiencia corriente del arte contemporáneo, en lo que éste tiene de característico o representativo.

Ahora bien, a pesar de las producciones reulsivas de los artistas y las elucubraciones de los teóricos, perdura en el inconsciente colectivo, más allá de los expertos y del público de arte, la convicción de que en el arte tiene que haber belleza. Ello produce un conflicto serio entre el artista y el común del público, desprevenido y desconcertado al no poder acceder a la recepción de formas expresivas al margen de lo bello o que procuren un análogo de lo bello, no la belleza misma. En fin, la dupla arte-belleza sostenida por el Renacimiento parece haber sufrido un daño severo y, para muchos, irreparable. El tiempo nos dará la respuesta.

Bibliografía

- DANTO, Arthur: *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005.
- DERISI, Octavio Nicolás: *Lo eterno y lo temporal en el arte*, Buenos Aires, Emecé, 1965.
- DESCARTES, René: *Meditaciones metafísicas*, en *Obras escogidas*, Buenos Aires, Charcas, 1980.
- DESCARTES, René: “A Mersenne, 18-3-1630”, en *Obras escogidas*, Buenos Aires, Charcas, 1980.
- DESCARTES, René: *Compendio de música*, Madrid, Tecnos, 1992.
- ECO, Umberto: *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.
- ECO, Umberto: *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg: *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- GUERRERO, Luis Juan: *Qué es la belleza*, Buenos Aires, Columba, 1956.
- KANT, Manuel: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1946.
- MENDELSSONH, Moses: “Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras”, en Baumgarten, A. y otros, *Belleza y Verdad. Sobre la estética en la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba Editores, 1999.
- PAREYSON, Luigi: *Estética. Teoría della formativà*, Turín, Edizioni di Filosofia, 1954.
- PAREYSON, Luigi: *Conversaciones de estética*, Madrid, Visor, 1987.

- PLATÓN: *Diálogos. Volumen IV: República*, Madrid, Gredos, 2003.
- PLATÓN: *Diálogos. Volumen III: Fedón. Banquete*, Madrid, Gredos, 2003.
- POUSA, Narciso: “El hombre crepuscular”, en *Aproximaciones*, La Plata, Fundación Santa Ana, 2004.
- PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA: *Las jerarquías celestes*, en *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1995.
- SHAFTESBURY: *Los moralistas*, La Plata, Instituto de Filosofía, UNLP, 1965.
- SHAFTESBURY: *Del soliloquio o Consejos al escritor*, La Plata, Instituto de Filosofía, UNLP, 1962.
- STEFANINI, Luigi: *Trattato di estetica*, Brescia, Morcelliana, 1955.
- TOMÁS DE AQUINO (Santo): *Suma Teológica*, Tomos I y II-III, Madrid, BAC, 1964.

43 Narciso Pousa, *op. cit.*, 2004, p. 16.

Arquitectura de la información en la señalización vial

■ Juan Tegiacchi

Profesor y Diseñador en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor Titular Ordinario de Taller de Diseño en Comunicación Visual II-V "A", FBA, UNLP. Investigador en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. En la actualidad dirige un equipo que está desarrollando una investigación referida a la Arquitectura de la Información en la Red Vial Interurbana. Fue Director de la Unidad de Regulación y Control de la Comunicación Visual y la Publicidad de la Municipalidad de La Plata.

María Adela Cañas

Diseñadora en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora Adjunta de Taller de Diseño en Comunicación Visual II-V "A", FBA, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. En la actualidad está desarrollando una investigación referida a la Arquitectura de la Información en la Red Vial Interurbana.

Mariela D'Angelo

Diseñadora en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Magíster en Diseño, Universidad de Palermo (UP). Profesora Adjunta de Taller de Diseño en Comunicación Visual II-V "A", FBA, UNLP. Investigadora del Programa de Investigación del Centro de Estudios de la UP y en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. En la actualidad está desarrollando una investigación referida a la Arquitectura de la Información en la Red Vial Interurbana.

La fenomenología del tránsito vehicular está determinada por tres factores concurrentes: el medio ambiente, los vehículos y los conductores; con las implicancias propias de cada uno de ellos y las relaciones que se establecen entre los mismos. El objetivo de este trabajo de investigación es vincular estos tres componentes en relación con los actos de conducir que están asociados a las acciones que realizan los conductores en función de la información que poseen para llegar a un destino preestablecido y de la que disponen en el contexto de la red vial interurbana.

Quienes circulan por nuestras rutas, pueden apreciar las dificultades que existen en la señalización visual y en la información que en éstas se expone, especialmente en el caso de las señales informativas.

Todo conductor, seguramente, experimentó en algún momento la incertidumbre de no saber si estaba en el camino correcto y, en más de una oportunidad, tras varios kilómetros recorridos, descubrió que se había equivocado en un desvío o en una rotonda anterior y que estaba conduciendo hacia un destino no deseado. En muchos casos, esto se debe a la ausencia de señales pero, en otros, a errores cometidos en la determinación de los contenidos informativos y/o a la localización inadecuada de las mismas por desconocer la contextualización que éstas requieren para poder ser percibidas.

Al abordar esta problemática nos hemos visto inducidos a analizar distintos tipos de variables que inciden, de manera directa o indirecta, en el fenómeno. Hemos detectado, entre ellas, algunas que condicionan, en forma determinante, posibles intervenciones comunicacionales. En este proceso establecimos, como factor primario, la fenomenología propia de la conducción de vehículos de transporte de carga, de pasajeros y de particulares en rutas para, a partir de allí, definir parámetros que permitan distinguir *componentes, actores y requerimientos* en función de la estructuración espacial y temporal de la información considerada necesaria y así poder contrastarla con la preexistente.

Determinar la comunicación visual vial requerida para la conducción de vehículos en rutas implica interpretar un universo de posibilidades y de necesidades diferenciadas: los conductores en sus diferentes tipologías, el diseño vial, la ingeniería de las vías de circulación, las rotondas, los intercambiadores, el tipo y la densidad del tránsito, la información sobre los

destinos, las normativas de tránsito, la secuencia y alternancia con que se brindan las mismas, la diversidad de contextos en que se insertan los mensajes visuales y el dimensionamiento de los mismos en función de las distancias, los tiempos y las condiciones de lectura.

Lo enunciado hasta aquí constituyó el objeto a relevar mediante el trabajo empírico para determinar el estado de situación actual y para establecer, a partir de allí, posibles lineamientos para potenciales intervenciones.

Planificar un viaje implica definir una *hoja de ruta*, cuyo objetivo es un destino específico que se constituye por una secuencia de recorridos, que están determinados en base al origen del recorrido, a la localidad o lugar de destino, a localidades intermedias, a rutas y a cruces de ruta, entre los que se destacan puntos de referencia que definen etapas y vías alternativas de circulación. Existen distintos recursos que permiten a un conductor constituir una hoja de ruta. Ésta puede generarse en función de los conocimientos previos que la persona posea (los que pueden ser suficientes por sí mismos) o recurriendo a herramientas externas, como los mapas viales. De la forma que fuere, esta hoja de ruta quedará integrada, básicamente, por la determinación de una serie secuencial de referentes, entre los que se destacan aquellos *puntos de toma de decisión -hitos-* que con distintos fundamentos han sido seleccionados como referentes primarios, a partir del uso de posibles criterios que se determinarán a continuación.

La elección de los referentes para la confección de las hojas de ruta responde a posibles criterios lógicos que no siempre coinciden con los utilizados para establecer los contenidos de la señalización informativa existente.

La constitución de una hoja de ruta implica la determinación de los contenidos informativos que debería aportar la señalización vial, en función de los requisitos para la toma de decisiones de los conductores, en diferentes contextos de la red vial.¹

De esta afirmación surge la principal hipótesis que rige la investigación: las variables que definen los contenidos de la información, brindada por las señales informativas en las rutas, deben guardar correspondencia, secuencial y de contenido, con las posibles hojas de ruta. De esta forma, su percepción y posterior decodificación será satisfactoria. Esto implica concebir,

¹ Juan Tegiacchi; María Cañas; Mariela D'Angelo, "Hitos y Nodos en la Señalización Vial. Estructuración de referentes, en el entorno de un distribuidor de tránsito", 2009.

a partir del requisito de complementariedad de la información requerida, la determinación de los contenidos de la comunicación en las distintas instancias del recorrido y en función de los medios disponibles.

Otro factor a considerar, desde una perspectiva contextual, es la manera en que se relacionan las señales informativas: nomenclatura vial, destinos, distancias, características de la vía e información aportada por las señales reglamentarias, prohibición, prevención, restricción y prioridad, que definen las normas de conducción en función de la seguridad vial. Las *señales reglamentarias* y las *informativas* constituyen la información que debe proporcionar la autoridad vial en el sistema interurbano, en función de las normativas vigentes y de los requerimientos de los diferentes tipos de vehículos y conductores. La señalización vial es, sin lugar a dudas, uno de los factores más importantes de la seguridad vial y del alto índice de accidentes que afecta a nuestro país.

Por lo expuesto hasta aquí, podemos inferir que la problemática que aborda el proyecto se estructura a partir de dos grandes ejes. Por un lado, los factores contextuales entre los cuales podemos incluir la traza vial, las características físicas de las vías de circulación, la señalización reglamentaria e informativa, la comunicación visual temporal y complementaria, los carteles publicitarios, el paisaje o el entorno físico y el tipo y la densidad del tránsito. Por otro lado, las variables referidas a la forma y a los contenidos de la comunicación visual con que se informa al conductor, entre los que podemos mencionar las tipologías de las señales, las tipologías de las estructuras portantes, las magnitudes de los soportes de información, la localización relativa de las señales y la cantidad, tipo y jerarquía relativa de los símbolos y los referentes utilizados en cada unidad portante.

Todo esto se piensa en función de los diferentes tipos de conductores y sus requerimientos específicos, las normativas y reglamentaciones vigentes, el factor humano, las tecnologías de información aplicadas a la conducción y a la circulación vehicular y las variables referidas a los contenidos y su estructuración secuencial. Estas variables definen la manera en que se organiza y articula la información -la arquitectura de la información-; es decir, las señales en sí

mismas como estructuras significantes diferenciales con las particularidades que las definen y lo sistémico, como orden estructurante.

Tipificación de la información

Para diferenciar los contenidos de la *señalización vial informativa*, estableceremos tres tipologías: los hitos, los nodos y las rutas.

Los *hitos*² están constituidos por cruces de rutas, rotondas e intercambiadores. Pueden ser primarios o secundarios. Los primarios son aquellos puntos del camino en que, en función de un destino preestablecido, se modifica una trayectoria, se cambia de ruta. Los secundarios son aquellos en que se confirma un recorrido, lo que implica continuar transitando por la misma ruta por la que se venía circulando, descartando las opciones y alternativas que estos puntos ofrecen. De esta manera, un hito que puede ser considerado primario en un recorrido, puede ser secundario en otro caso y viceversa.

Los *nodos*, al recurrir a la cartografía vial y a las hojas de ruta, permiten determinar en forma clara el inicio, los puntos intermedios y el destino final de un recorrido. Pueden establecerse niveles jerárquicos que permiten diferenciar localidades más importantes, que denominaremos *nodos de primer orden* y, localidades de menor importancia que constituirán *nodos de segundo orden*, que son referenciables por su situación relativa con respecto a los primeros. Es necesario determinar en los diferentes recorridos posibles cuáles son los nodos primarios. Esto se puede establecer a partir de los tipos de conductores que se dirigen a ellos, por lo que se debe considerar que las localidades turísticas, las agrícolas, las ganaderas y las industriales; los puertos, las cabeceras de Partido y las capitales de Provincia, constituyen destinos de primer orden, a los que debemos sumar los que, por proximidad, refieren hitos primarios. Las *rutas*, finalmente, son la denominación de las vías por las que se está circulando y hacia las que se dirige. Éstas constituyen el tercer tipo de referentes básicos de la señalización informativa en el sistema vial.

Un aspecto central para el desarrollo y la obtención de conclusiones en la investigación reside en la determinación de las pautas y los posibles criterios para establecer los contenidos y la secuencia de la información que requie-

² Los conceptos de hitos y nodos fueron de Kevin Linch, quien explicita que "la estructura que permite la orientación en espacios complejos como la ciudad está compuesta por cinco elementos, perceptibles de manera puramente visual: hitos o puntos de referencia, nodos o concentraciones de actividad, senderos o recorridos, áreas o barrios y bordes o límites entre los anteriores elementos", haciéndolos extensivos a los espacios interurbanos. Kevin Linch, *La Imagen de la ciudad*, 1998.

ren los conductores para arribar a un destino preestablecido.

Los relevamientos efectuados permiten apreciar las diferencias de criterio existentes en la elección de referentes para la estructuración de la información en la señalización de distintas rutas y aun en distintos tramos de una misma ruta. Esto permite inferir la necesidad de establecer pautas que permitan unificar criterios en la elección de referentes al momento de determinar los contenidos de las señales informativas en los hitos y en los tramos de ruta que los vinculan.

Entre las *herramientas* definidas como propias para la programación de un viaje es posible reconocer fácilmente *nodos* de distinto orden e *hitos* que están, por lo general, asociados a los *nodos*, constituidos por intersecciones de rutas de la red vial que confirman o redefinen circulaciones.

Herramientas para constituir un recorrido

De la observación de la *cartografía vial* disponible surgen, como componentes destacados, la Red Vial Troncal Nacional y sus vinculaciones con las Redes Provinciales, y las Redes Vecinales o Municipales; donde se pueden definir *hitos* constituidos por cruces, cuya importancia es acorde a la jerarquía de las rutas con que se vinculan.

Al observar distintas *hojas de ruta*, que podemos obtener por Internet, se puede visualizar, como componente principal de la información, la traza de un recorrido en el cual se pueden determinar etapas definidas por nodos e hitos. Algunas hojas de ruta, en función de un origen y un destino establecido por un usuario, suelen estar acompañadas por un listado de los hitos y nodos que constituyen el recorrido, la denominación de las rutas o tramos de ruta que los vinculan y las distancias a recorrer en cada segmento.³ Cuando se establece un recorrido en función de un destino, lo que hacemos es determinar etapas en el mismo, que quedan definidas por los tramos a recorrer en las rutas involucradas, por la secuencia de las localidades por las que se pasa y por los cruces con otras rutas. Estos últimos suelen coincidir o estar próximos a determinadas localidades (nodos), lo que las convierte también en hitos de un recorrido. Los hitos, los nodos y las distancias por las rutas involucradas son los datos que se vuelcan en un

gráfico lineal al que denominamos *diagrama de recorrido*. Este consiste en una traza representada en forma lineal a partir de la eliminación de los cambios de dirección propios de cada tramo, donde constan los hitos, los nodos, las distancias que median entre ellos y la denominación de las rutas que los vinculan.

Los *equipos GPS* representan en sus pantallas, en forma dinámica y secuencial, los tramos de ruta por los que se circula, contextualizados con referencias cartográficas constituidas por trazas urbanas, lagunas y cursos de agua, lindantes al recorrido. Aportan, además, datos como el número y el tipo de ruta, nacional o provincial, los sucesivos hitos a los que el conductor se dirige y la distancia y el tiempo que media para alcanzarlos. De esta manera, estructura etapas determinadas por y a partir de cada hito, que definen secuencialmente la totalidad del recorrido. Los *hitos secundarios* sólo son considerados a partir de la distancia que media hasta ellos y al momento de trasponerlos.

Un detalle muy particular de los GPS es que paralelamente a las características propias de la traza vial -que pueden ser vistas a distintas escalas de graficación, lo que es posible a partir de los recursos propios de cada instrumento-, advierten, en forma gráfica y sonora, sobre los límites de velocidad permitidos o la proximidad de los puntos de detención, como estaciones de peaje.

La planificación de un viaje con este tipo de instrumentos puede diferir en función de las posibilidades tecnológicas de cada equipo y de las preferencias de cada conductor. Esto depende, básicamente, de la determinación de los hitos intermedios, de la elección posible a partir de las rutas alternativas disponibles y de las distancias más cortas o de las vías más rápidas.

De la observación y el análisis de la información que aportan a un conductor las herramientas descritas precedentemente, se puede inferir que una ruta vincula básicamente dos puntos, el de origen y el final; que estos puntos no necesariamente son localidades sino que pueden estar constituidos por intersecciones de rutas localizadas en las proximidades de las mismas; que algunas rutas superponen su recorrido con otras por algunos kilómetros; que los puntos extremos de una ruta constituyen *nodos de primer orden*; que entre ambos referentes (origen y destino) existen puntos intermedios (localidades o accesos a las mismas), que pueden ser *nodos de primer orden* o *de segundo orden* de acuerdo

³ Como un dato complementario, los sitios de Internet permiten opciones en la determinación de recorridos, ya sea por la ruta más segura o por rutas alternativas definidas por otros factores.

a su tipo y en función de los requerimientos de cada conductor; que los *nodos de segundo orden* son localizables en relación con su ubicación relativa respecto a los *nodos de primer orden*, pudiendo también estar integrados a los mismos como *centralidades*, por ejemplo un puerto en relación a una localidad que lo incluye; que algunos *nodos* coinciden con cruces de rutas, lo que les otorga una función de *hitos*; y que observando la *red vial* en su conjunto se pueden establecer recorridos alternativos para ir de un punto a otro, algunos de los cuales son inviables por la diferencia de distancias a recorrer.

La señalización vial existente

Quien haya establecido una hoja de ruta o esté utilizando un mapa vial para conducir, espera encontrar señales informativas concordantes con la información obtenida previamente. Estos requerimientos de información se tornan críticos al momento de acercarse a un hito. Antes, durante y después de estos puntos, el conductor requiere información para tomar decisiones perentorias de conducción. La información, en el entorno de estos puntos, debe cumplir con algunos requerimientos.

Ser visible. Esto determina el tamaño necesario de los textos y signos y la localización de las señales en función de las características físicas del entorno, la densidad y el tipo de tránsito.

Ser legible. Esto determina la cantidad de información admisible por unidad portante y su configuración en función del contexto, de la velocidad de circulación y del tiempo de lectura del que dispone un conductor para internalizarla (aprehenderla).

Ser comprensible. Esto determina la forma de designar los referentes, la secuencia en que se estructuran y cómo se diferencian los contenidos.

Ser pertinente. Esto establece que la información aportada en cada señal sea la requerida en el punto en que se localiza la misma.

Ser predecible. Esto determina que la información brindada debe coincidir con la información que el conductor espera encontrar. Esta coincidencia está condicionada por la información que el conductor obtiene previamente a partir del uso de las herramientas antes citadas, al programar su recorrido.

Como hemos dicho anteriormente, de una ruta a otra, y a veces en diferentes tramos de una misma vía, se hace evidente la coexistencia de diferentes criterios de señalización. La antelación con que se brinda una información, la elección de los referentes, la cantidad de refe-

rentes por señal, las tipologías y las magnitudes de las estructuras portantes, las familias y variables tipográficas utilizadas, la cantidad de texto y de signos, y la localización de las señales, son factores que claramente denotan criterios disímiles en las señalizaciones al momento de definir los contenidos y la estructura secuencial de la información.

Es necesario, a partir de un cuidadoso análisis de la información aportada por las herramientas descritas anteriormente, establecer pautas posibles para definir los referentes que deben constituir los contenidos de las distintas señales informativas en el entorno de los hitos y en los tramos de ruta que los vinculan.

Paralelamente, como significantes complementarios de la información brindada, cualquiera sea su tipología, es necesario, además, definir tipos de soportes, magnitudes y localizaciones propias para cada situación contextual, a partir de los requisitos de la información de cada contexto. Teniendo en cuenta la naturaleza de las señales informativas es necesario establecer tipologías y modelos específicos para la determinación de los contenidos pertinentes, en función de los requerimientos de información de los distintos conductores.

Cuantificación de la información

Es condición básica y necesaria determinar la cantidad de información que puede contener la señal. Esto debe ser determinado a partir de las distancias de percepción, las condiciones de legibilidad y los tiempos de lectura requeridos para una adecuada interpretación. Para ello es preciso establecer una importante cantidad de variables que respondan a distintos factores. En función de algunos condicionantes contextuales, de la densidad y velocidad del tránsito, y del tipo de vehículos, se debe establecer la localización y la magnitud de las señales. Esto se puede obtener en función de las distancias de visualización y de lectura, de las familias tipográficas utilizadas y la magnitud de las tipografías, y de la cantidad de palabras y de signos por unidad portante, en función del tiempo de lectura requerido y del que dispone un conductor en relación con las distintas condiciones de tránsito.

A partir de la cantidad de información que puede soportar una *unidad informativa*, por las condicionantes descritas precedentemente, podemos establecer la cantidad de señales requeridas y su ordenamiento secuencial. Los contenidos de las unidades informativas se deben constituir secuencialmente, en un orden a establecer, que priorice los nodos de primer orden (generalmente asociados a hitos), los hitos

primarios (intersecciones con las rutas hacia las que se dirige), la ruta por la que se circula, los nodos de segundo orden y las distancias que median para alcanzar los hitos y nodos. Todo lo expuesto debe ser considerado en función de una conducción segura, contemplando los tiempos necesarios para la toma de decisiones, a partir de lo requerido por cada conductor.

Estas tipificaciones y determinaciones deben posibilitar que se establezcan las pautas de diseño que, al momento de proyectar, permitan unificar criterios al determinar referentes y al configurar, cuantificar y dimensionar la información, además de establecer una adecuada localización de las señales en función de las diferentes situaciones contextuales propias del sistema vial interurbano. De esta manera, el *señalamiento vial* brindará a los conductores la información necesaria, en los lugares en que sea requerida, con unidad de criterio en todo el sistema vial.

Para realizar esta investigación se utilizaron materiales filmicos y fotografías con un hito de origen y otro de destino. El hito de origen fue la Estación de Peaje Hudson y el hito de destino, la Rotonda de Pinamar. Los hitos y nodos asociados fueron: el Empalme RP63, Dolores; Empalme RP11, Esquina de Croto; Empalme RP64, Gral. Conessa; Cruce RP74, Gral. Madariaga; Cruce RP74 y RP11.⁴

Conclusión⁵

A partir del trabajo de campo y del material gráfico, filmico y fotográfico obtenido y evaluado, surgen las diferencias de criterio existentes, tanto en la elección de referentes, como en la estructuración secuencial de la información en las *señales informativas* de la red vial que vinculan al Peaje Hudson (AU La Plata-Buenos Aires y RP-2) con la rotonda (cruce de la RP-74 con la RP-11) en el acceso a Pinamar, comparativamente con la aportada por las Hojas de Ruta, la Cartografía Vial, los Diagramas de Recorrido, y por las pantallas de un GPS.

Los hitos y nodos que surgen de las herramientas analizadas para planificar el recorrido son aleatoriamente elegidos como referentes de la señalización existente, fundamentalmente, en empalmes, rotondas e intercambiadores,

que son los puntos estratégicos en donde los conductores deben definir, en forma perentoria, si continúan o redireccionan sus recorridos en función de los destinos establecidos.

Bibliografía

- COSTA, Joan: *Señalética Corporativa*, Barcelona, Costa Punto Com, 2007.
- COSTA, Joan: *Señalética*, Barcelona, Ceac, 1989.
- CUEVA TAZZER, Ma. de la Concepción: "Ergonomía visual en el Diseño Gráfico", Escuela de Diseño, Universidad de Guanajuato.
- ECO, Umberto: *Signo*, Barcelona, Labor, 1994.
- ECO, Umberto: *Los límites de la Interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- ECO, Umberto: *Tratado de semiótica general*, Lumen, 1988.
- FEZ, Dolores y CAPILLA, Pascual: "La visión del movimiento (I)", "La visión del movimiento (II)", Escuela Universitaria de Óptica y Optometría, 2004.
- FOUCAULT, Michel: (1968) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 2002.
- JUNG, Carl: (1984) *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Carlat, 1997.
- MARTINEZ VERDU, Francisco y DE FEZ SAIZ, Dolores: "La influencia de la vista en la conducción: aspectos legales y controles de calidad", en *Gestión Práctica de Riesgos Laborales*, 2006.
- TEGIACCHI, Juan; CAÑAS, María y D'ANGELO, Mariela: "Hitos y Nodos en la Señalización Vial. Estructuración de referentes en el entorno de un distribuidor de tránsito", Publicación digital, Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2009.
- LINCH, Kevin: *La Imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.

⁴ El material documental, constituido por Diagramas Lineales, Mapas, Hojas de Ruta, Capturas de pantallas de GPS; fotos y tomas extraídas de filmaciones realizadas de la señalización existente en el entorno de los hitos y en los tramos de recorridos que median entre ellos, puede solicitarse a catedra.tgh@gmail.com

⁵ El presente trabajo sólo posibilita establecer conclusiones parciales respecto al recorrido relevado, en la medida que no han sido consideradas ni evaluadas alternativas de posibles recorridos, establecidos a partir de hitos considerados en este relevamiento como de segundo orden (por ende, la información requerida por conductores en función de otros posibles destinos vinculados a los mismos no ha sido considerada).

Procesos de análisis implicados en la recepción de la estructura métrica

■ Mónica Valles

Profesora de Iniciación Musical y Profesora de Educación Musical, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Jefa de Trabajos Prácticos de las cátedras Audioperceptiva I y II, FBA, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Miembro del proyecto de investigación “Sonido musical y relaciones melódicas: construcción de categorías perceptuales”, dirigido por la Dra. Silvia Furnó. Secretaria de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.

■ Isabel Martínez

Doctora en Filosofía con aplicación a Psicología de la Música, Universidad de Roehampton, Surrey, Reino Unido. Licenciada en Educación Musical, FBA, UNLP. Profesora Titular de Metodología de las Asignaturas Profesionales y Profesora Asociada de Audioperceptiva, FBA, UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Directora del proyecto de investigación “La Transmodalidad en la composición, la audición y la ejecución musical”. Presidente de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.

Introducción

El rol de la estructura métrica en la representación de una obra musical y su incidencia en las habilidades de audición e interpretación son indiscutidos. La estructura métrica ha sido considerada, por varios investigadores, “como una guía para la atención a la música, probablemente debido a la inherente regularidad de sus intervalos de tiempo”.¹ La definición más aceptada en la actualidad en el campo de la psicología de la música la describe como “el patrón regular y jerárquico de pulsaciones (beats) con los cuales el oyente relaciona los eventos musicales”.² Así, pareciera que en forma instintiva se infiere un esquema regular de tiempos fuertes y débiles contra el que se confrontan los sonidos musicales que se están percibiendo.

La organización métrica juega un rol esencial en el modo en que se percibe la música, proporcionando un marco de referencia al que el oyente se remite para establecer relaciones entre los distintos eventos de una obra e influyendo, significativamente, en la representación mental de un pasaje musical.³ Acceder a la estructura métrica de una obra conlleva reconocer los diferentes patrones de pulsación existentes en la jerarquía métrica y, especialmente, comprender las interrelaciones entre ellos. “Es la interacción de los distintos niveles de pulsación (o la alternancia regular de tiempos fuertes y débiles en un nivel dado) lo que produce la sensación de métrica”.⁴ Si bien advertir los niveles de pulsación y sus interrelaciones constituye el procedimiento básico para configurar una estructura métrica, hay otros factores que influyen en las elecciones métricas del oyente, además de los más obvios de duración y acentuación.

En la música se producen diferentes enfatizaciones que resultan de la interacción de diversos componentes musicales: puntos de ataque, acentos locales como *sforzandi*, cambios en la

1 Lloyd Dawe, John Platt y Ronald J. Racine, *Music Perception*, 1994, p. 58.

2 Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, *A generative theory of tonal music*, 1983, p. 17.

3 David Temperley, *The cognition of basic musical structures*, 2001.

4 Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, *op. cit.*, p. 68.

dinámica o el timbre, puntos de gravedad melódicos/armónicos. Para establecer un metro, los oyentes deben inferir acentos métricos a partir de los acentos fenoménicos, que son aquellos eventos que implican cambios en el estímulo físico, y de los acentos estructurales que emergen de la cognición de jerarquías más abstractas de las relaciones tonales, por ejemplo, la relación entre tonos, acordes y claves.⁵ Así, la saliencia de cualquier evento de la superficie musical brinda al oyente indicios para la configuración métrica. Si estos eventos son irregulares o entran en conflicto, el acento métrico resulta ambiguo. Cuanto más en fase se encuentren los diferentes patrones de acentuación en relación con dichos elementos, menos ambigua resultará la estructura métrica. Por lo tanto, estructuras métricamente ambiguas, pueden dar lugar a que el oyente genere más de una respuesta posible, en tanto que si el estímulo es métricamente inequívoco no da lugar a elecciones alternativas.

Según Ernst Terdhardt,⁶ la insuficiencia de información estructural incluida en el estímulo y el contenido de información estructural contradictoria que contenga el estímulo, son fuentes básicas de ambigüedad. Mari Riess Jones,⁷ considera que la atención orientada en el dominio temporal, está sustentada por dos actividades superpuestas e interactivas: la abstracción, que se vincula con la extracción de información musical, y la generación, que se relaciona con el uso de esa información para producir expectativas en tiempo real. Desde esta perspectiva, la inferencia de una estructura métrica implica la extracción y codificación de invariantes de la superficie musical: duraciones de referencia, comparaciones duracionales para establecer el beat y el metro, relaciones entre intervalos de ataque sonoro, picos de energía acústica, etc., para luego correlacionarlas con el conocimiento previo del oyente sobre las jerarquías métricas y su gramática estructural.

Este conocimiento previo permite al oyente invocar el marco métrico adecuado (o al menos hacer algunas hipótesis métricas provisionales) incluso en aquellas instancias en que el marco métrico puede estar de algún modo

poco determinado por las características invariantes de la superficie musical *per se*.⁸

Tal es el caso de aquellas obras en que algún nivel de la jerarquía métrica se encuentra poco expresado por los eventos de la superficie musical. La elección de una cifra de compás podría, entonces, entenderse como el resultado de procesos analíticos fundados en la interacción entre relaciones abajo-arriba y arriba-abajo de la cognición musical, y entre niveles de respuesta inconsciente o automática, tales como el reconocimiento y la abstracción de los niveles de pulso, que interactúan con otros de nivel consciente. Los procesos analíticos consignados permiten al oyente no sólo acceder a la comprensión y representación de la estructura métrica, sino que también facilitan la concientización de las estrategias cognitivas utilizadas durante el proceso de construcción de la respuesta final.

Según Herbert Klausmeier,⁹ en todo proceso de pensamiento, los conceptos resultan agentes fundamentales. Por este motivo, propone un modelo de adquisición de conceptos según el cual éstos son alcanzados a través de cuatro niveles de entendimiento: nivel concreto, nivel de identidad, nivel clasificatorio y nivel formal. Un concepto se encuentra en el nivel concreto cuando un ítem es discriminado como una entidad diferente de su entorno y es posible reconocerla posteriormente como la misma entidad si el contexto de aparición es el mismo que en la primera representación. En el nivel de identidad, se es capaz de reconocer una entidad observada previamente como la misma, aun cuando se presenta desde otra perspectiva o con una modalidad diferente. El *tactus*, un acorde, una sección formal, podrían ser ejemplos de estos niveles de conceptualización. El nivel clasificatorio de un concepto es alcanzado cuando dos o más ejemplos del concepto son generalizados como equivalentes y es posible identificar instancias y no instancias del concepto, aun sin comprender la base para la clasificación. Por ejemplo, la división binaria y la ternaria o secciones formales diferentes como conceptos equivalentes. En el nivel formal, es posible nombrar el concepto y sus atributos definatorios, definir y especificar

5 Lloyd Dawe; John Platt; Ronald J. Racine, op.cit., 1994.

6 Ernst Terdhardt, "Music perception and sensory information acquisition: relationships and low-level analogies", 1991, pp. 217-239.

7 Mari Jones, *Psychomusicology*, 1990.

8 Justin London, *Music Perception*, 1995, p. 65.

9 Herbert Klausmeier, *Dimensions of thinking and cognitive instruction*, 1990.

los atributos que lo distinguen de otros muy relacionados, señalar las características que frecuentemente están asociadas al concepto, articular estrategias para identificar entidades y relacionar el concepto en cuestión con otros conceptos. El dominio de esta etapa precisa que el individuo aplique procesos cognoscitivos del nivel clasificatorio y procesos de pensamiento de orden superior que consisten en plantear hipótesis, evaluar e inferir. Por ejemplo, es posible señalar por qué una estructura métrica es diferente de otra o, una sección es A y otra B.

Este trabajo se propone analizar la resolución de la tarea de asignar una estructura métrica a una obra musical determinada, con el objeto de advertir los recorridos mentales que los oyentes ponen en juego en su realización. Se considera que, en el marco del presente trabajo, el modelo de Klausmeier puede resultar una herramienta útil para aproximarse a los niveles de pensamiento de los alumnos para desarrollar sus prácticas de audiopercepción en el dominio métrico.

Objetivo y metodología

Analizar en los registros declarativos de los estudiantes los procesos de pensamiento puestos en juego cuando se les solicita justificar la elección de la cifra de compás en una obra musical.

Procedimiento

50 estudiantes de Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), alumnos de las cátedras de Audioperceptiva I y Audioperceptiva II –asignaturas orientadas al desarrollo de competencias de audición y lecto-escritura musical– participaron voluntariamente en el estudio realizado.

Se les solicitó a todos los participantes: 1) escuchar el fragmento musical, 2) analizar la estructura métrica y asignar como consecuencia una cifra de compás y 3) proveer el análisis detallado de las características métricas de la obra y los criterios en que basaron la asignación de la cifra de compás.

Las particularidades compositivas del fragmento generaban la posibilidad de elegir entre diferentes alternativas de organización métrica.¹⁰ Al solicitar a los participantes la asignación de una cifra de compás como respuesta, se favoreció la activación de un conflicto cognitivo

como resultado de forzar la interacción entre el prototipo obligado (la cifra de compás) y la variedad de argumentaciones que, se suponía, surgirían al tratar de dar cuenta, por medio del análisis declarativo, del grado de ambigüedad de la estructura.

Estímulo

Se utilizó como estímulo el *Allegro del Concerto Grosso Op.6 Nro. 3*, de Arcangelo Corelli. En un estudio anterior¹¹ en el que se solicitó la misma tarea aquí descrita a un grupo de expertos, pudo advertirse que esta obra posee características de ambigüedad en su estructura. Por un lado, presenta un conflicto de *tactus* debido a que existen dos niveles de pulsación que pueden ser tomados adecuadamente como niveles de referencia, dando lugar a respuestas distintas según la preferencia del oyente por uno y otro nivel. Por otro lado, se observó en la construcción compositiva del fragmento un contraste en la dimensión de equivalencia y/o duración entre el antecedente y el consecuente de la primera frase. Este contraste está dado por la articulación sostenida durante 4 *tactus* del nivel inferior temario en el ritmo del antecedente, y la articulación sostenida del *tactus* repartido entre dos estratos lineales registrales y/o por una conducción lineal con retardos sucesivos ocupando 2 unidades de *tactus* en la textura en el consecuente. Esta competencia en las configuraciones de antecedente y consecuente, generó, en algunos de los expertos, la preferencia por uno u otro metro (2 o 4) de acuerdo a si elegían como pregnante la organización compositiva del antecedente o la del consecuente. Las respuestas brindadas por los expertos incluyeron diversas cifras de compás y argumentos de diversa naturaleza para justificar las elecciones.

Resultados

1) Se analizaron las respuestas provistas por cada estudiante en cuanto a la cifra de compás elegida. Los resultados se muestran en el Gráfico 1. Se observa que del total de participantes, un 88% volcó su preferencia por 12/8 y 6/8 (62% y 26% respectivamente). Un 8% se distribuyó entre 2/4, 4/4 y 3/8. El 4% no ajustó la respuesta a este aspecto de la consigna, en tanto, o bien no proporcionó una cifra de compás, o bien no logró decidirse por una.

2) Se analizaron las respuestas brindadas por los sujetos para identificar los criterios utili-

¹⁰ Ver "Estímulo".

¹¹ Mónica Valles e Isabel Martínez, "Preferencias de novatos y expertos en la elección del metro", 2008.

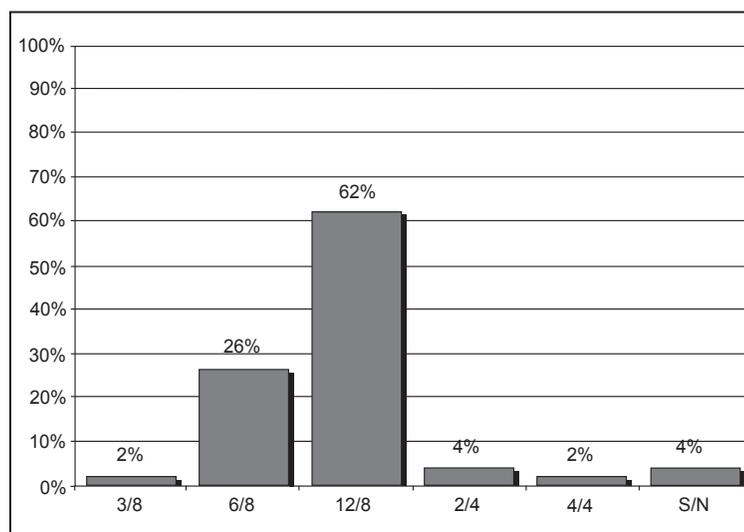


Gráfico 1. Porcentajes de las cifras de compás proporcionadas por los participantes

zados al escoger una cifra de compás. Se encontró que los mismos fueron de diversa naturaleza según las preferencias de los estudiantes.¹²

Los criterios más utilizados fueron:

Jerarquías métricas y su interrelación especialmente en términos de la división del *tactus*.

Extensión de la frase melódica inicial.

Ritmo armónico.

Acentos.

En menor medida y sólo por parte de algunos estudiantes, se utilizaron criterios relacionados con el ritmo, el aspecto textural, instrumental, estilístico e interpretativo. Quienes utilizaron criterios vinculados a la interpretación se refirieron, fundamentalmente, al gesto que consideraron más adecuado para dirigir la obra.

3) Se analizaron las respuestas brindadas por los sujetos para indagar en torno a los procesos analíticos puestos en juego durante la realización de la tarea. Se observaron diferentes niveles de abordaje cognitivo. Algunos permanecieron en un nivel de análisis basado en la abstracción de invariantes de la jerarquía métrica y sus interrelaciones, mientras que otros utilizaron una gama de opciones vinculadas con emergentes estructurales y aspectos interpretativos. Un porcentaje de participantes, no obstante haber optado por una cifra, informó haber considerado la posibilidad de obtener cifras alternativas, según las relaciones posibles entre diferentes saliencias de los componentes del discurso. En algunos casos, los análisis incluyeron la descripción de algunos aspectos de la obra susceptibles de ser vinculados a la Estructura métrica (tiem-

po, densidad cronométrica, tipos de comienzo) pero sin especificar estos vínculos, por lo que quedaron sólo como un dato de carácter informativo. Se aplicó el modelo de Klausmeier para analizar las respuestas desde una perspectiva de construcción conceptual. Se observaron respuestas pertenecientes al Nivel de Identidad, al Nivel Clasificadorio y al Nivel Formal.

Las respuestas en el Nivel de Identidad adjudican uno o más elementos de identidad a la elección métrica sin explicitar las relaciones. Algunos ejemplos de este nivel son:

Elegí la cifra 3/8 por la acentuación que tiene cada grupo de 3 corcheas.

Me pareció que el bajo marcaba cada 4 tiempos y también tuve en cuenta las frases de cada parte que eran de 4 tiempos cada una.

La frase melódica se desplaza sobre el nivel -1, el pie es ternario y las frases se articulan cada 4 tiempos.

En las respuestas de Nivel Clasificadorio se advierten cambios en las invariantes musicales sin perder de vista su identidad y describen indicios que contrarían la estructura métrica elegida aunque no consideran la posibilidad de cambios métricos. Por ejemplo:

La cifra es 12/8 está dada por el motivo rítmico que se desarrolla en toda la obra. Sin embargo en el 3er compás pareciera estar en 6/8 por el movimiento y la acentuación de los violines.

¹² Se considera la preferencia en tanto que los estudiantes pudieron elegir libremente las pautas de análisis para asignar la cifra de compás.

(...) el pie es ternario (aunque por momentos también se puede marcar el binario). Luego de la repetición del motivo inicial se percibe un cambio, tal vez alguna ligadura de prolongación, que no llegué a identificar bien y que produce cierto 'corrimento'.

Se podría organizar la estructura métrica de la obra dentro de un compás de 6/8 a pesar de los cambios en la agrupación de la división que genera compases con mayor cercanía al 3/4.

En las respuestas de Nivel Formal se establecen relaciones entre atributos identificatorios del concepto métrico y atributos de otros conceptos musicales que contribuyen a la configuración métrica. Son ejemplos de esto:

Considero que el numerador para esta obra es 4/4, aunque hay secciones acentuadas cada 2 pulsos (tal es el caso de las secuencias que reciben un impulso por parte de las cuerdas). Las primeras 2 secciones de la obra representan esta ambigüedad. Mientras el 1er motivo tiene un comienzo acéfalo (que dificulta el establecimiento del pulso de base) y una extensión de la frase amplia (lo que me lleva a concebirla dentro del compás 4/4), en la 2da sección (motivo secuenciado) el movimiento melódico más el apoyo de la orquesta alteran las acentuaciones modificando la percepción de la misma hacia patrones de 2 pulsos. Por otra parte, la cantidad de información que presenta el discurso (pensando en una obra barroca que tiene ciclos de frases continuos y una velocidad rápida) restringe la posibilidad de agrupar los impulsos cada 2 tiempos...Sin dudas, la subdivisión y la división presentan ambigüedad ya que siento la división ternaria pero considero que es una cuestión perceptual que en la construcción musical no se me representa como para la escritura.

Formalmente presenta 2 secciones separadas por un silencio. La pulsación en cada sección se puede percibir y agrupar cada 4 tiempos en relación con la articulación del bajo (siendo en este caso un compás de 12/8) pero esta relación se disocia en la parte más contrapuntística de la sección agrupando cada 2 debido a que no se percibe ningún elemento de la textura que enfatice cada 4 tiempos. En una primera parte se presenta la melodía y luego un contrapunto, es difícil localizar el tipo de comienzo debido a que no se percibe un fuerte apoyo métrico al principio pero

que se lograría establecer más adelante por medio de la melodía.

Discusión

Los resultados de este estudio muestran que la cifra indicadora del compás es una condición necesaria pero no suficiente para dar cuenta del procedimiento de asignación de una estructura métrica a una obra musical, ya que no revela los recorridos mentales que el oyente realiza cuando *dialoga* con la obra musical para comprenderla. En el código tradicional de notación musical, la estructura métrica es comunicada a través de la cifra de compás pero el metro no constituye una estructura "cristalizada" (como se suele considerar en la teoría musical tradicional). Su percepción es el resultado de un proceso atencional fluido y continuo. "Lo que está indicado dentro o, a veces, a través de cada barra de compás, es un patrón de duraciones y, mientras que la partitura puede hacer visibles patrones de agrupamiento rítmico a través de la utilización de ligaduras de expresión y espaciamiento de las notas, el metro (como patrón percibido de beats y otros niveles), permanece invisible."

Más allá de los procedimientos estipulados por la pedagogía musical para guiar su percepción, el análisis y la comprensión de la estructura métrica es el resultado de un proceso mental en el que los vaivenes analíticos de la conciencia interactúan con las saliencias relativas de los componentes discursivos y expresivos de la pieza musical. Identificar la estructura métrica es un proceso inferencial donde interactúan procesos abajo-arriba y arriba-abajo, regido por regularidades. A su vez, la música presenta grados relativos de ambigüedad. Desambiguar lo ambiguo implicaría, de este modo, desarrollar estrategias analíticas.

La variedad de las respuestas, tanto desde la cifra de compás como desde las motivaciones explicitadas en los informes verbales, sugiere que los oyentes, a la hora de dar una respuesta, opten entre las alternativas posibles según las preferencias individuales que emergen de la escucha. La diferencia en los niveles de abordaje cognitivo sugiere que la percepción de la estructura métrica desde una perspectiva reflexiva, es una habilidad susceptible de ser alcanzada en diferentes estadios de construcción conceptual según los procesos analíticos puestos en juego a la hora de abordarla. Los informes aportados por los participantes de este estudio brindaron un registro declarativo de los modos particulares en que se produce la interacción entre la abstracción de invariantes del discurso musical y su monitoreo y contraste continuo con la música.

Este registro posee importancia pedagógica porque puede ayudar en el proceso de mediación docente para guiar el desarrollo de niveles crecientes de metacognición en la audición musical, al permitirle al docente acceder a una mejor comprensión de los procesos de pensamiento que los alumnos evidencian cuando aprenden.

Bibliografía

- DAWE, Lloyd; PLATT, John y RACINE, Ronald: “Inference of metrical structure from perception of iterative pulses within time spans defined by chord changes”, en *Music Perception*, Vol. 12, N° 1, 1994.
- JONES, Mari Riess: “Learning and the development of expectancies: An interactionist approach”, en *Psychomusicology* 9, 1990.
- KLAUSMEIER, Herbert: “Conceptualizing”, en *Dimensions of thinking and cognitive instruction*, New Jersey, LEA, 1990.
- LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray: “Introduction to rhythmic structure”, en *A generative theory of tonal music*, Cambridge, MA, MIT Press, 1983.
- LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray: “Metrical structure”, en *A generative theory of tonal music*, Cambridge, MA, MIT Press, 1983.
- LONDON, Justin: “Some examples of complex meters and their implications for models of metric perception”, en *Music Perception*, Vol. 13, N° 1, 1995.
- LONDON, Justin: “Metric representations and metric well-formedness”, en *Hearing in time. Psychological aspects of musical meters*, Oxford, University Press, 2004.
- LONDON, Justin: “Meter- rhythm interactions II: problems”, en *Hearing in time. Psychological aspects of musical meter*, Oxford, University Press, 2004.
- TEMPERLEY, David: “Metrical structure”, en *The cognition of basic musical structures*, London, The MIT Press, 2001.
- TERHART, Ewal: “Music perception and sensory information acquisition: relationships and low-level analogies”, en *Music Perception*, Vol. 8, N° 3, 1991.
- VALLES, Mónica y MARTINEZ, Isabel : “Preferencias de novatos y expertos en la elección del metro”, en *Actas de las 4tas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2008.