

ARTE
E INVESTIGACIÓN



Facultad de Bellas Artes
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Directora

Lic. Silvia García

Comité Editorial

Lic. Sergio Balderrabano

Mg. María de los Ángeles de Rueda

Lic. Verónica Dillon

Mg. Cristina Fúkelman

Dra. Silvia Furnó

Mg. Leticia Muñoz Cobeñas

Dr. Eduardo Russo

Secretaría de Publicaciones

Secretaría

Prof. María Elena Larrégle

Prosecretaría

Lic. Miriam Socolovsky

Corrección y Edición

Lic. Florencia Mendoza

Prof. Luis Maggiori

Lic. Adela Ruiz

Diseño

DCV Valeria Lagunas

Secretaría de Ciencia y Técnica

Asistentes

Prof. Silvia Valesini

Prof. Jorgelina Sciorra

Primera edición: agosto 2012

Cantidad de ejemplares: 300

Arte e Investigación es propiedad de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Diagonal 78 n° 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina. publicaciones@ba.unlp.edu.ar

Año 14 Número 8

ISSN 1850-2334

Registro de Propiedad Intelectual 954181

Impreso en Argentina - Printed in Argentina



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 PUBLICACIONES Y POSGRADO

Prof. María Elena Larregle

SECRETARIA DE CIENCIA Y TÉCNICA

Lic. Silvia García

SECRETARIO DE PLANIFICACIÓN,
INFRAESTRUCTURA Y FINANZAS
DCV Juan Pablo Fernández

SECRETARIO DE CULTURA

Prof. Carlos Coppa

SECRETARIA DE EXTENSIÓN

Prof. Victoria Mac Coubrey

SECRETARIO DE PRODUCCIÓN Y COMUNICACIÓN

Prof. Martín Barrios

SECRETARIO DE RELACIONES INSTITUCIONALES

DI Eduardo Pascal

SECRETARIO DE ASUNTOS ESTUDIANTILES

Sr. Esteban Conde Ferreyra

EDITORIAL	5	UN RECORTE DEL MAPA SITUACIONAL DE LA DANZA/ PERFORMANCE CON MEDIACIÓN TECNOLÓGICA Alejandra Ceriani	53	LUGARES Y ESPACIOS. UNA MIRADA POSIBLE SOBRE LOS ESCENARIOS CONTEMPORÁNEOS Natalia Giglietti y Francisco Lemus	106
EL COLECCIONISMO BURGUÉS Y LA DECORACIÓN DE INTERIORES. ARGENTINA, 1860-1945 Ibar Anderson	6	HISTORIAS DEL ARTE Y EXPERIENCIAS PEDAGÓGICAS Leticia Muñoz Cobeñas	58	SOBRE EL ESTILO Enrique González De Nava	112
CLAVES PERCEPTUALES DE LA TONALIDAD Y LA ATONALIDAD Juan Fernando Anta	10	ALTAS LLANTAS. UNA HISTORIA DE LA RECEPCIÓN DE ZAPATILLAS URBANAS Sofía Dalponte	61	EL SOPORTE COMO METÁFORA. INMANENCIA Y TRASCENDENCIA María Celia Grassi, Angela Tedeschi, Norma Del Prete y Luján Podestá	121
DESDE EL SUR. DOSCIENTOS AÑOS DE LITERATURA ARGENTINA. AUDIOVISUAL EDUCATIVO DE LA UNNOBA Florencia Antonini, Laura Durán, Mercedes Filpe y Florencia Longarzo	16	LAS DIMENSIONES DE LOS PROCESOS DE CREACIÓN ARTÍSTICA. EL GÉNERO, EL ESTILO Y LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO Gustavo José Damelio	70	HISTORIA E INTERPRETACIÓN. ROMANTICISMO Y ACTUALIDAD Gerardo Guzmán	125
NUESTRA CARNE EN EL ESPACIO. SENSACIÓN TÁCTIL EN LA MÚSICA Iván Anzil	21	NECESIDAD HUMANA Y BIENESTAR SOCIAL EN CONDICIONES DE CRISIS ORGÁNICA Nora Del Valle	75	PROCEDIMIENTOS Y RECURSOS INSTRUMENTALES. APORTES DE CIFUNCHO DE MARIANO ETKIN Carlos Mastropietro	132
LOS JÓVENES, LA WEB Y LA ESCUELA Añón Suárez, Alba, Bernatene, Huck, Lisa, Muñoz Cobeñas, Najmías Little, Nuñez, Ríos Armelín y Tegiacchi	28	JUVENTUD Y MERCADO: CONSUMO O EXCLUSIÓN Macarena Díaz Posse	80	NOTAS SOBRE FOUND FOOTAGE Eva Noriega	136
REPETICIONES Y VARIACIONES EN RESTAURACIÓN. SOBRE LA ETERNIDAD Y LA CONTINGENCIA DE LA OBRA DE ARTE Sergio Ardohain, José Barrera, Franco Durante y Eduardo Migo	34	DE LA IDEA A LA OBRA. EXPERIENCIAS DEL TALLER COMPLEMENTARIO CERÁMICA, FBA, UNLP Verónica Dillon, Mariel Tarela y Florencia Melo	83	EL LENGUAJE MULTIMEDIAL. DEL GIOTTO A LA HOLOCUBIERTA Ricardo Palmero	140
GESTUALIDADES MUSICALES EN LA OBRA "EL TANGO" DE PIAZZOLLA-BORGES Sergio Balderrabano, Alejandro Gallo y Paula Mesa	38	NUEVA CULTURA AUDIOVISUAL URBANA. EL CASO DE LA PLATA Malena Di Bastiano, Melissa Mutchinick y Ana Pascal	87	CINE Y PLANIFICACIÓN ESTRATÉGICA Jorgelina Quiroga	145
LOMOGRAFÍA: UN FENÓMENO DE CULTO Marina Calderone	45	AGENDA DE NUEVAS ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS. JORNADAS DE REFLEXIÓN DEL TALLER DE DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL C, FBA, UNLP María de las Mercedes Filpe, María Sara Guitelman y Stella Maris Abate	93	LA DETERMINACIÓN DEL GÉNERO EN MÚSICA POPULAR Edgardo Rodríguez	150
EL AURA BENJAMINIANA Cecilia Cappannini	48	LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO EN LA ESCUELA. EL APORTE DE MARTÍN MALHARRO Vanessa Giambelluca	98	SARMIENTO Y EL DISCURSO SOBRE LAS ARTES Natacha Segovia	155
				EL DOCUMENTAL AUTORREFERENCIAL: TRES CASOS Rosa Teichmann	160
				PRODUCCIÓN, LECTURA Y EXHIBICIÓN DEL LIBRO DEL ARTISTA Alicia Valente	167

Editorial

Esta nueva edición de *Arte e Investigación* reúne, una vez más, artículos de docentes-investigadores y becarios de esta Facultad, quienes nos brindan sus miradas e intuiciones acerca del fenómeno artístico. Se trata de atisbos que no pretenden convertirse en preceptos, sino más bien en antecedentes de la preocupación académica y artística sobre el intrincado terreno del arte.

Los textos manifiestan no sólo el pensamiento y la búsqueda de algunas certezas, sino la apertura constante de diálogos, que intentan situar problemas epistémicos en territorios claves de las actuales geopolíticas del conocimiento.

La producción artística, la reflexión sobre ella tanto en sus aspectos materiales como formales, así como la consideración de sus implicaciones en la sociedad y en la cultura, constituyen acciones continuadas y permanentes en nuestra Facultad. Dichas acciones permiten pensar la esfera de la investigación como un ámbito con categorías a veces propias del arte y otras, compartidas por diversos campos del conocimiento. Cuando las fronteras se diluyen, emergen intercambios y aproximaciones de saberes, que constituyen una compleja trama subterránea que vuelve contingente el proceso de investigación, pero cuya oscuridad, paradójicamente, resulta ser el punto clave desde donde vislumbrar la luz.

En tal sentido, podemos recordar como el filósofo colombiano Estanislao Zuleta plantea la investigación artística: “la investigación en su sentido fuerte es exploración de lo no sabido, es riesgo, es necesidad de devolverse, de seguir muchas veces sendas perdidas en un bosque –que es para Heidegger la metáfora del campo del conocimiento- donde hay caminos, innumerables caminos y donde solo aquel que se ha extraviado muchas veces en ellos, aprende alguna vez a conocer el bosque.”¹

Lo interesante de esta nueva edición de *Arte e Investigación* es que el lector se encontrará con artículos cuyos autores son

jóvenes investigadores que han decidido aceptar este desafío. Algunos son becarios de investigación y otros, docentes categorizados recientemente que trabajan en proyectos de investigación aportando diferentes puntos de vista. Lo meritorio de sus miradas radica en el abordaje del arte centrado en lenguajes y técnicas, procurando la comprensión de la acción y el proceso artístico en estrecha relación con las sociedades y las culturas, lo que los conduce a la apertura de nuevos caminos, a instalar otras maneras de pensar el fenómeno artístico contemporáneo y a construir conceptos superadores de aquellos que provienen de la sociología, la comunicación, la semiótica.

Esto es la riqueza de la tarea investigativa, ampliar las fronteras del conocimiento permitiendo el ingreso de problemáticas aisladas por el paradigma de la cultura occidental para consolidar un campo epistémico específico del arte, fundado por los propios artistas. Resulta necesario, en el contexto de nuestra cultura contemporánea caracterizada por la fugacidad de los mensajes comunicacionales, instalar con mayor fuerza el conocimiento artístico disciplinar, recordando que el arte, como dice Jiménez, detiene, recorta, aísla, ralentiza. En definitiva: “diferencia la imagen, estableciendo así una pauta de autonomía de sentidos que le hace posible seguir siendo poiesis, producción de conocimiento y placer, puesta en obra de la verdad y de la emoción a través de la síntesis de lo sensible y el concepto.”²

A partir de aquí, podremos entonces entablar un “diálogo de saberes” con los cuales construir nuevos sentidos que den cuenta del mundo actual en las prácticas artísticas y sociales. Esto queda expresado en las ideas que circulan en el conjunto de los textos que ponemos a consideración en esta entrega, que esperamos sea un estímulo para quien la lea.

Lic. Silvia García

1 ZULETA, Estanislao, por BUSTOS GÓMEZ, Marta Lucía, en: “Los estudios artísticos”. *Señal y laberinto. Perspectivas académicas en torno al arte y las humanidades*. UNICACH, México, 2011.

2 AAVV “Un arte dislocado”, en: *Revista de Occidente*, nº225, febrero de 2000, pp. 5-24. [en línea]: <http://www.inmaterial.com/jimenez/arted.htm>. 17 de abril de 2012; 11 hs.am

El coleccionismo burgués y la decoración de interiores

ARGENTINA (1860 -1945)

Ibar Anderson // Diseñador Industrial, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Magíster en Estética y Teoría del Arte, FBA, UNLP. Doctorando en Arte Contemporáneo Latinoamericano, FBA, UNLP. Profesor Titular de Integración Cultural I, FBA, UNLP.

Introducción¹

El diseño de muebles, luego de la Revolución Industrial del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, fue más artesanal que industrial, tanto en Europa como en Argentina. Así lo demuestra el mobiliario usado como decoración de interiores en los ambientes de la ecléctica arquitectura privada neoclásica, que en las residencias de la burguesía nacional tuvo relación con la denominada arquitectura *beaux arts*.

La llamada Generación del 80 había adoptado el academicismo arquitectónico de la Escuela de Bellas Artes de París, por su valor de signo estético-simbólico (inspirado en el Palacio de Versalles) y su decoración de interiores fundamentada en el mobiliario de estilo cortesano-monárquico (como el Luis XIV, de Charles Le Brun, y la manufactura de los gobelinos). Aunque paradójico, la burguesía argentina del período analizado prefirió la decoración de interiores previa a la Revolución Francesa.

A fines del siglo XVIII había comenzado la negación del orden político del antiguo régimen monárquico y su reemplazo por el

nuevo orden económico y político burgués. Entonces, ¿por qué estudiar las influencias del arte y la arquitectura en el diseño de muebles artesanales y de ebanistería en el mundo incipientemente industrial –solo en Europa– del siglo XIX e inicios del siglo XX, dentro de la arquitectura *beaux arts* preferida por la burguesía argentina del Centenario?

Es posible responder sobre la base de lo sucedido en el Movimiento Posmoderno: el estudio de estas influencias en el diseño de los muebles artesanales y de ebanistería que la burguesía nacional usó como símbolo de su poderío económico-capitalista a fines del siglo XIX y principios del XX permite entender la importancia cultural y simbólica que ofrece la historia para recuperar el pasado negado por el Movimiento Moderno en arquitectura y diseño de muebles. Esto no sólo significa una oportunidad para recuperar el pasado simbólico del mobiliario de estilos artísticos, sino también para recodificarlo según los signos actuales.

Pese a que la vanguardia impuso patrones estéticos revolucionarios y negó el pasado premoderno, el siglo XX recibió

mucha herencia del pasado. Un ejemplo de la importancia histórica en la evolución del diseño de muebles lo encontramos en el aparador y el armario (pos Bauhaus) que el Movimiento Moderno en arquitectura y diseño de muebles produjo durante todo el siglo XX, ya que corresponden a una evolución del arcón que fue el mueble más importante en la baja Edad Media.

Se concluye que la importancia del estudio de los modos de habitar de la burguesía nacional del período analizado radica en que impuso al resto de la sociedad patrones estéticos y funcionales inspirados en la Europa premoderna que todavía perduran y cuyos alcances llegaron hasta el Movimiento Posmoderno, resistiendo al Movimiento Moderno en arquitectura y diseño de muebles.

Hipótesis y materiales de investigación

En Argentina, la decoración de interiores del paradigmático período de la historia de la arquitectura privada (burguesa) de fin del siglo XIX y principios del siglo XX estuvo inspirada en el Palacio de Versalles. En esta etapa cosmopolita, capitalista y coleccionista, que se puede definir como la “Belle Époque Argentina: 1860-1945”, el comitente, burgués ilustrado, le proponía al artista, artesano o decorador, con total libertad y desprejuicio, revivir la decoración de los ambientes de la Francia monárquica, como parte de su “espíritu coleccionista burgués” (como si se tratara de un cazador de estilos del pasado) y en una suerte de experimento estilístico de acumulación coleccionista de objetos de los más remotos lugares del mundo y de Francia principalmente.

El listado de viviendas correspondientes a la burguesía, y analizadas con sus ambientes y muebles catalogados, abarca el período comprendido entre 1860 y 1945. En muchos casos se dispone de las fechas exactas de inicio y/o finalización de la obra; en otros, solo de aproximaciones. La lista es la siguiente: la ex residencia Mitre (edificada en 1860); el Talar de Pacheco (edi-

ficado en 1880); la ex residencia de Dardo Rocha, en la ciudad de La Plata (edificada en 1880); el *hôtel particulier*, ex residencia Lanús (edificado en 1912), y el Palacio Arruabarrena, de la ciudad de Concordia, Entre Ríos (edificado en 1919). Otros ejemplos, en este caso pertenecientes al trabajo del arquitecto Alejandro Christophersen, incluyen las siguientes edificaciones: el antiguo *hôtel particulier*, de Antonio Lelor (hoy Circulo Italiano), y el Palacio de la familia Anchorena, actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (edificado entre 1905 y 1909).

La lista de arquitectura *beaux arts* continúa con los siguientes casos: la ex residencia Errázuriz-Alvear, actual Museo Nacional de Arte Decorativo (edificado entre 1911 y 1918); la ex residencia de Juan Antonio Fernández Anchorena, ex residencia presidencial de Marcelo T. de Alvear (edificada en 1909); el Palacio Paz, actual sede del Círculo Militar, proyectado por el arquitecto Louis Sortais; el *hôtel particulier* de la ex residencia Peña, actual sede de la Sociedad Rural Argentina (edificado en 1905); el Palacio Bosch (edificado en 1917); el Palacio Celedonio Pereda, actual sede de la Embajada de Brasil (edificado en 1917); el Palacio Alvear, actual sede de la Embajada de Italia; la ex residencia Tornquist, actual sede de la Embajada de Bélgica; la ex residencia Acevedo, actual sede de la Embajada de Arabia Saudita (edificada entre 1929 y 1932); el palacio Ortiz Basualdo, actual sede de la Embajada de Francia, obra del arquitecto Pablo Pater (edificado en 1912); el Palacio Ferreyra (edificado en 1910) y la ex residencia Atucha (edificada en 1915).

Fuera de la ciudad de Buenos Aires, las residencias de campo y casas-quinta estudiadas fueron: el Palacio San José, de la familia Urquiza, en Concepción del Uruguay, Entre Ríos (edificado entre 1854 y 1858); la casa de campo de la familia Tornquist, en Sierra de la Ventana, Buenos Aires, obra del arquitecto Carlos Nordmann; el casco de la estancia Huetel, de Concepción Unzúe, obra del arquitecto Jacques Dunant (edificado en 1916); la estancia San Simón, de Ángela Unzúe de Alzaga (edificada en 1918); la residencia El Talar, de la familia

Pacheco Anchorena, en General Pacheco, Tigre, y el Palacio Miraflores, de la familia Ortiz Basualdo, en el barrio de Flores; la Villa Ortiz Basualdo, obra de los arquitectos Luis Dubois y Pablo Pater, en Mar del Plata. Por otro lado, la quinta Jovita, de Don Rufino de la Torre Haedo y Doña María Cipriana Soler Otálora, en Zárate, Buenos Aires (edificada en 1870); la estancia La Candelaria, del Dr. Celedonio Pereda (edificada entre 1923 y 1927); la ex residencia Ivry, de la familia Duhau (s/f); la villa San Souci (edificada entre 1914 y 1918); la villa Ocampo, en San Isidro (s/f), y la villa Victoria Ocampo, en Mar del Plata (edificada en 1912).

Metodología

La metodología cualitativa del “espíritu de la época” que se usó en este trabajo refiere a la de la investigación aplicada por el gran historiador suizo de la arquitectura Sigfried Giedion (1888-1968).² Efectivamente, los muebles, los interiores, pueden revelar los “secretos de la época” que los ha creado; la casa y su interior son como un espejo que refleja el carácter, los deseos y las aspiraciones de quien los vive o de quien los ha vivido.

La investigación de campo se realizó con fuentes primarias y secundarias y tomó la información de los archivos de las residencias-museos, los documentos y los catálogos de objetos y obras de arte patrimoniales. Este trabajo exploratorio permitió procesar, aproximadamente, 1.000 iconografías de fotos, dibujos y otras imágenes de los ambientes domésticos de la burguesía nacional. En ellos se relevó la decoración de interiores: muebles, obras de arte, tapices, alfombras, artefactos y otros enseres, sin considerar los electrodomésticos y los productos industriales típicos del siglo XX.

Esta información iconográfica fue sometida a un procesamiento de verificación de las hipótesis, mediante una veintena de fichas cuya matriz de datos de signo iconográfico (unidades de análisis, variables, dimensiones, indicadores y procedimientos) se elaboró siguiendo los lineamientos

metodológicos propuestos por Juan Samara.³ En una primera instancia, esto permitió arribar a un procesamiento explicativo o análisis cuantitativo para abordar, en una segunda instancia, la comprensión hermenéutica o análisis cualitativo. De este modo se pudieron establecer relaciones, buscar patrones que se repiten y otros datos que nos permitieron elaborar el marco teórico que se aplicará para la Tesis de Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano (FBA, UNLP).

Desarrollo y discusión

En la decoración de interiores, y preferentemente en el mobiliario usado por la burguesía argentina del período 1860-1945, fue el simbolismo cultural adoptado de Europa el responsable de la selección de muebles de gran carga estética y decorativa que permitió afirmar el simbolismo-capitalista de su cultura material doméstica. La manufactura no se debió solamente a la satisfacción de necesidades materiales (y funcionales) elementales, sino también simbólicas (tal como fueron concebidas originalmente para representar el esplendor de las cortes de Francia). Cuando, tiempo más tarde, fueron compradas como colecciones de arte de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII, su adopción correspondió al simbolismo cultural (aristocrático) que poseían para la burguesía de la época (heredera de la aristocracia patricia argentina). Por sorprendente que parezca, fue el rasgo aristocrático de dicho mobiliario lo que paradójicamente unió al liberalismo-capitalista con el feudalismo-estamental.

Aunque hay que hacer una salvedad. En esta Belle Époque Argentina el comitente ilustrado sólo le proponía al artista-decorador de interiores atrapar el “espíritu de la época cortesana europea” –en una lección de buen gusto que él conocía bien por sus frecuentes viajes a Francia–, mientras que las cuestiones vinculadas a la arquitectura quedaban en manos del academicismo del arquitecto, y no del dueño de casa. La decoración de interiores se supeditaba a la idiosincrasia del propietario, lo que se pue-

de calificar como un “coleccionismo burgués ilustrado” que connotaba, a partir de la fuerte carga estético-simbólica de los objetos de arte y el mobiliario principalmente francés, su rango de clase social adinerada. Esto afirmaba el estatus al agregar a la funcionalidad de los objetos (denotación) otra estético-simbólica (connotación) costosa de adquirir.

Los muebles, además de servir para satisfacer las necesidades del usuario o su preciso objetivo funcional, deben contemplar otros requerimientos, psicológicamente tan importantes como lo funcional (ejemplo: lo simbólico, lo ritual, el estatus, etc.). De este modo, descargados de su responsabilidad funcional, los muebles se aprovecharon para expresar determinados mensajes asociados al lenguaje de las formas (Barroco, Rococó y otros estilos). Y es mediante este lenguaje connotativo por el cual los objetos, incluso los más útiles, en sentido metafórico hablan, es decir, emiten un mensaje acerca de algo más que de su propia función práctica. Ese mensaje se manifestó en la arquitectura beaux arts y en todos los muebles Luises (artesanales, de ebanistería).

La nueva elite de la ciudad de Buenos Aires –que ya había dejado de ser la Gran Aldea– se encontraba con necesidad de representación en la Argentina de la Generación del 80, y la función simbólica recayó en el significado no-lingüístico (iconología) de la arquitectura beaux arts y la decoración de interiores (muebles Luis XIII, XIV, XV y XVI, preferentemente). Los objetos y los productos adquirieron un nuevo modo de exhibir la distinción del rango sociocultural y económico alcanzado por la nueva burguesía. Ciertamente, la sobrecarga estética artesanal (propia del decorado Barroco, Rococó y otros estilos artesanales) conformó un signo estético-simbólico, por lo que la connotación (subjativa) es el equivalente de lo que podemos definir como un valor estético-simbólico.

Cuando analizamos objetos sin ningún valor económico (anteriores al capitalismo) expresamos que el valor estético también puede denominarse sencillamente como un valor de simple signo visual. Cuando

no hablamos de objetos, sino de productos creados bajo la esfera del capitalismo, aparece una diferencia sutil e importante: al valor estético lo podemos denominar valor de cambio-signo (para definir que en el valor de signo estético se le ha sumado el valor de cambio-económico). De esta manera, se conformó una unidad estético-económica (que podemos definir como el valor de cambio-signo) que caracterizó el gusto burgués por el consumo de ciertos productos costosos, como los muebles y las obras de arte adquiridas en galerías preferentemente francesas e inglesas por coleccionistas capitalistas –como Matías Errázuriz Ortúzar–, como un muestrario (museo hogareño) de sus amplios conocimientos sobre la cultura europea. En esta aserción radica la clave para entender el pensamiento y el comportamiento de estos señores burgueses de la historia de la Generación del 80 de la Argentina.⁴

La arquitectura nacional, siempre en la búsqueda original criollo-francesa, que explotó la creatividad de los arquitectos impulsada por las ambiciones materiales y simbólicas de estatus social de sus dueños burgueses, permitió definir ambientaciones decoradas como escenografías historicistas a la manera de un gran museo doméstico que recreaba estilos del pasado. Las grandes casas porteñas, concebidas dentro del monumentalismo clasicista dieciochesco, funcionaron en un sentido pedagógico como residencias con ambientes repletos de objetos de calidad artística, muebles y obras de arte elegidos por sus dueños para armar y decorar el entorno de la vida familiar. Prestigiosas casas de decoración de interiores (como Carlhian-Beaumetz o Jansen) llegaron a establecer sucursales en Buenos Aires para satisfacer la demanda de decoración privada burguesa.

Conclusión

El mueble brindó, además de su clara utilidad práctica, valor de uso, una función adicional a la función misma: actuó como signo estético-económico o valor de cambio-signo, y definió el gusto burgués

de la época por el consumo de ciertos productos costosos y difíciles de adquirir por la geografía y las distancia que se transformaron en signo de estatus y del poderío económico-capitalista de los señores burgueses. En términos marxistas, este nuevo amo del mundo buscó diferenciarse del proletariado, como históricamente lo habían hecho los reyes respecto de los plebeyos. Podemos afirmar, así, que los muebles son portadores de la ideología de una época. Sin lugar a dudas, la connotación es la interpretación más subjetiva de un mensaje basado en códigos ideológicos y culturales (como lo fue, por ejemplo, la estética Luis XIV).

¿Cómo se manifiesta la ideología de una época en los muebles? La respuesta se encuentra en los siguientes ejemplos: en el estilo gótico, que hacía referencia a la religión cristiana, los muebles elevados intentaban tocar el cielo donde habitaba Dios; en el estilo Luis XIV, que hacía referencia al sistema político de gobierno absolutista-monárquico, los muebles eran más anchos que altos y confortables para albergar las enormes vestimentas señoriales y de las aristocráticas cortes europeas; o en el estilo chippendale, que hacía re-

ferencia al sistema económico-capitalista, donde los muebles perdieron la carga ornamental típica del Barroco o el Rococó-cortesano dando lugar a los nuevos símbolos de limpieza formal que acompañaron a los señores burgueses (recatados, medidos y calculadores).

El mobiliario se convirtió en la fiel expresión de un espíritu nuevo o espíritu iluminista que los señores burgueses e ilustrados, inspirados en el Siglo de las Luces, utilizaron para expresar su cultura material privada en una forma de sincretismo coleccionista doméstico de los más diversos órdenes, como el gótico-monacal o el estilo monárquico-absolutista. En la Argentina, el cosmopolitismo capitalista-coleccionista burgués buscó diferenciarse del resto de la sociedad por medio de la arquitectura y los estilos de muebles de todos los tiempos (Gótico, Renacimiento, estilos cortesanos, como los Luises, y burgueses a lo Chippendale o el estilo Imperio) que hemos definido como un “espíritu Belle Époque Argentino: 1860-1945” según la denominación de Giedion. El “espíritu de la época”, experimental y contradictorio en los estilos de decoración interior, poseía algo del espíritu de la

nueva sociedad burguesa positivista, pero también del espíritu de la antigua sociedad cortesana, noble y aristocrática, que remitía a un contenido simbólico preciso que intentaba representar el carisma de la noble aristocracia (que expresaba los ideales y valores de la época por intermedio del mobiliario).

Aunque fuertemente influenciado por el modernismo del mundo de la doble revolución burguesa europea (francesa e inglesa), el liberalismo económico (capitalismo) y político (democracia) de la moderna burguesía no pudo evitar tomar los antiguos símbolos estéticos del Ancien Régime derrocado en la Revolución Francesa. El *retour à l'ordre* greco-romano fue la clave de su cultura arquitectónica neoclásica, y el perteneciente al orden monárquico-absolutista en el diseño de muebles fue la clave de su cultura material doméstica. De este modo, la moderna burguesía argentina adoptó una decoración de interiores no moderna, cuyo diseño artesanal en el mobiliario de ebanistería estaba influenciado por la Francia de la época de Luis XIV, XV y XVI.

Notas

1. Este trabajo es un resumen del informe final de una Beca de Investigación del Programa de Retención de Recursos Humanos de la Universidad Nacional de La Plata y enmarcada en la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Bellas Artes. Período 2010-2011.
2. Sigfried Giedion, *La mecanización toma el mando*, 1978.

3. Juan Samaja, *Epistemología y metodología*, 2008.

4. Para profundizar en el paradigmático caso del coleccionismo doméstico de Matías Errázuriz Ortúzar y la residencia Errázuriz Alvear (hoy sede del Museo Nacional de Arte Decorativo), ver: Federico Anderson, “Cultura material doméstica burguesa argentina: 1860-1914. Parte IX”, 2010.

Bibliografía

- ANDERSON, Federico: “Cultura material doméstica burguesa argentina: 1860-1914. Partes VIII y IX”, Beca de Investigación, Programa de Retención de Recursos Humanos, UNLP, 2010. [En línea], http://www.monografias.com/usuario/perfiles/ibar_anderson/monografias, [19 de marzo de 2012].
- GIEDION, Sigfried: *La mecanización toma el mando*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- SAMAJA, Juan: (1993) *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*, Buenos Aires, Eudeba, 2008.

Claves perceptuales de la tonalidad y la atonalidad

Juan Fernando Anta // Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Magister en Psicología de la Música, FBA, UNLP. Doctor en Psicología, Facultad de Psicología, UNLP. Docente de Metodología de las Asignaturas Profesionales y de Audioperceptiva II, FBA, UNLP.

La irrupción de la música atonal en el escenario sonoro occidental generó una revolución¹. Quien haya escuchado tanto música tonal como atonal con seguridad acordará en que suenan muy diferente. Un interrogante clave para los estudios de análisis y cognición musical es, entonces, qué factores promueven tal diferencia estética o, más simplemente, por qué la música suena como tonal o como atonal. De manera sintética, la música es tonal cuando el oyente percibe que unas alturas son más estables que otras y es atonal cuando ello no sucede. Pero ¿qué factores favorecen que el oyente perciba que unos eventos musicales, particularmente los de tónica, son más estables que otros?

Las primeras respuestas se fundamentaron en la psicoacústica. Para ello, se tomó la serie de armónicos de los sonidos naturales como base de las relaciones de consonancia/ disonancia entre sonidos y, finalmente, de las relaciones de estabilidad/ inestabilidad en la música tonal. Jean-Philippe Rameau, por ejemplo, sugiere que la armonía tonal está contenida en la resonancia de un único sonido –denominado la fundamental– y que nuestro sistema musi-

cal –en este caso, la tonalidad– se basa en el patrón de resonancia de una cuerda².

De modo similar, Heinrich Schenker sostiene que la serie de los armónicos es la única fuente natural de la que surge nuestro sistema musical, y que lo que llamamos tríada mayor debe considerarse como una abreviación conceptual de lo que ocurre en la naturaleza³. La hipótesis de Schenker es, pues, que el evento más estable del sistema musical o la tónica es lo que la fundamental a la serie de armónicos: aquel evento con relación al cual el oído puede identificar las relaciones de 5ta y 3ra. Con algunas variantes, estas ideas persisten en estudios cognitivos más actuales⁴.

Un problema de las teorías sobre la tonalidad con base psicoacústica es que el oyente experimenta el sonido natural, no como muchos sonidos que suenan a la vez –una fundamental más muchos armónicos–, sino como un único percepto. Es decir, percibe los armónicos de un sonido no como sonidos per se, sino como timbre o color del sonido psicológico. Entonces, en vez de argumentar que el oído es sensible a la disposición de los armónicos de los sonidos, se puede aducir que es sensible a

la distribución de los sonidos en el material musical considerado. Esto es lo que consideran las teorías de la tonalidad fundamentadas en el aprendizaje estadístico⁵.

El punto de partida de estas teorías es que cuantos más sonidos de una clase haya, o cuanto más duración total acumule una clase de sonidos en un pasaje musical, más probabilidades tiene de ser percibida como la tónica. De lo antedicho se desprende que una música tenderá a ser más tonal cuanto más diferencia haya entre las frecuencias de ocurrencia o entre las duraciones acumuladas por las clases de eventos que la componen, y tenderá a ser menos tonal (o más atonal) cuanto menos diferencia haya. Sugestivamente, se observó que las obras del repertorio tonal suelen mostrar una distribución en la cual lo que se considera la tónica es el evento que más veces ocurre y/o que más duración acumula, seguido de los que se consideran la mediana y la dominante, los restantes sonidos diatónicos y, finalmente, los cromáticos, que presentan la menor frecuencia y duración acumulada⁶. Como notará el lector, este patrón de distribución refleja las relaciones de estabilidad tonal que asume la Teoría Musical.

A pesar de su simpleza y su potencial, la idea de que el sentido de tonalidad se deriva sólo de la distribución estadística de los sonidos fue muy criticada, porque puede ser que la tónica no sea el evento que más veces o por más tiempo suene en un pasaje dado; de hecho, puede incluso no estar presente. Estos argumentos fueron esgrimidos por Helen Brown⁷ y David Butler⁸, quienes propusieron una teoría del sentido tonal basada en la identificación de los intervalos raros. El intervalo raro, que quiere decir el menos frecuente, en el contexto de los modos mayor-menor utilizados en el repertorio tonal es el tritono. Por este motivo, según Butler y Brown, el factor que determina que se pueda percibir claramente la tónica es la presencia del tritono que, al contener las dos sensibles, indica cuál es la tónica y cuál la mediana. Los autores agregan que el tritono es un indicador tonal aún más claro si la sensible tonal aparece en segundo lugar (como fa-si, en Do) en vez

de aparecer primero (como si-fa, en Do). Esto permitiría pensar que el sentido de tonalidad depende del orden de los sonidos en el tiempo.

Aunque Butler y Brown aportan evidencia a favor de su teoría, quedan abiertos varios interrogantes sobre su validez. Si el sentido de tonalidad dependiera de la presencia del tritono se debería concluir que, por ejemplo, una canción como la nana Arroró que no posee ningún tritono es atonal, o que al menos no es tonal, cosa que resulta contradictoria; de hecho, seguramente se acordará en que la primera de sus notas es la tónica. Por otro lado, se podría preguntar si los sonidos restantes presentes en un material musical no colaboran para que fa-si (o si-fa) sean interpretados auditivamente como tal y no como mi#-si (o si-mi#) que sugerirían la tonalidad de Fa# (mayor o menor). Ciertamente colaboran, afirmación que sugiere la validez de las teorías con fundamento estadístico.

En cualquier caso, y más allá de los aportes realizados, ambas teorías acerca de la emergencia del sentido tonal se vertebran sobre algunos supuestos cuya validez empírica es, cuanto menos, relativa. En primer lugar, todas comparten el supuesto de que los eventos a distancia de 8va son, perceptualmente, equivalentes: para las teorías de base psicoacústica, la tríada mayor es una abreviación conceptual de lo que ocurre en la naturaleza, porque lo que ocurre en la naturaleza puede reducirse a una 8va; para las teorías de base estadística cualquier Do suma para que la nota Do sea la tónica, y para la teoría de los intervalos raros no importa qué relación registral guarden los sonidos del tritono entre sí o con relación a los otros sonidos para que éste sea considerado el indicador tonal. Sin embargo, existe evidencia de que las 8vas no siempre se perciben como equivalentes entre sí, sino que, en todo caso, son los oyentes con formación musical quienes las juzgan de ese modo⁹.

Lo anterior sugiere, en primer lugar, una influencia del aprendizaje sobre la percepción de la equivalencia y, en segundo lugar y como corolario de lo anterior, que todas

comparten el supuesto de que las relaciones interválicas son invertibles. Esto supone, por ejemplo, que una 2da menor (como si₄-do₅) se percibe igual que una 7ma mayor (como si₄-do₄) o, incluso, que una 9na menor (como si₄-do₆). Existe evidencia de que ese no es el caso, particularmente cuando se trata de materiales melódicos. Se observó, por ejemplo, que la habilidad de reconocer una melodía familiar desaparece si, pese a conservarse la sucesión de clases, los intervalos se alteran transponiendo sus sonidos a 8vas diferentes¹⁰; ello sugiere que para que una melodía se constituya como tal no sólo requiere de una secuencia de clases de eventos, sino también de un diseño interválico o contorno específico.

El presente artículo está inspirado en los antecedentes explicitados en el párrafo anterior, y en aquellos reportados por Duetsch y sus colegas. También, y en particular, por los resultados de los estudios recientemente realizados por el autor de este artículo que indican que, dado un contexto melódico tonal de referencia, los músicos, y aún más quienes no lo son, perciben relaciones tonales entre los eventos ya escuchados y los entrantes cuando estos están registralmente próximos a aquellos. Es decir, las diferencias de estabilidad tonal entre eventos (por ejemplo, el I grado es el más estable, el III es más estable que el II y el IV, etc.) no se replican de una 8va a otra, sino que quedan acotadas al registro de los materiales musicales considerados.

Por su parte, los estudios iniciados por Deutsch sugieren que una misma secuencia de clases de eventos no transmite al oyente la misma información musical; de allí que un patrón melódico no sea reconocido como tal si sus eventos se dispersan a través de las 8vas. A partir de unos y otros resultados, cabe preguntarse en qué medida el sentido de tonalidad/atonalidad promovido por un pasaje musical depende de la distribución en el registro de los eventos que lo componen. Abordar esta pregunta fue el objetivo específico del estudio que se describe a continuación.



Figura 1. Uno de los fragmentos melódicos utilizados en el presente estudio en sus tres condiciones. En el pentagrama superior (condición 1): el fragmento original. En el pentagrama del medio (condición 2): su versión dispersa. Y en el pentagrama inferior (condición 3): su versión dispersa y desordenada.

Participantes y materiales

Para abordar la pregunta planteada se realizó un estudio con once estudiantes de música de la Facultad Bellas Artes, alumnos del segundo año o de cursos posteriores. Se utilizaron seis fragmentos melódicos de lieder de Franz Schubert, de duración similar, tres en modo menor y tres en modo mayor. Cada fragmento era una frase musical tomada desde su inicio, que contenía ambas sensibles –de modo tal de presentar el tritono–, y se interrumpía antes de su última nota, dado que en todos los casos la última nota era la tónica o la mediente.

Además de los seis fragmentos originales, se utilizaron seis versiones dispersas y seis versiones dispersas y desordenadas, una por cada original. En las dispersas se conservó el orden de las clases de notas del original pero se las repartió aleatoriamente en el registro en un rango de dos 8vas. En las dispersas y desordenadas, además de repartir los eventos del original en las dos 8vas, se alteró su orden para evitar que el tritono se completara hacia el final de las secuencias y en el orden VI-VII.

La Figura 1 muestra uno de los fragmentos melódicos originales utilizados (pentagrama superior), junto con una y otra de sus versiones, la dispersa (pentagrama intermedio) y la dispersa y desordenada (pentagrama inferior). Como puede verse, el fragmento original fue sucesivamente transpuesto a tonalidades diferentes y lejanas (a una distancia de tritono y de semitono), para evitar que una vez identificada

la tónica de una melodía pudiera ser transferida a las otras melodías derivadas de un mismo original.

La finalidad de seleccionar y elaborar estos materiales fue atender a los factores que según las mencionadas teorías promueven el sentido tonal y, al mismo tiempo, modificar la dispersión registral de los fragmentos que, según se especuló en otro párrafo, podrían incidir en detrimento del sentido de tonalidad. Nótese que cada fragmento original y sus versiones tenían la misma frecuencia de ocurrencia y duración acumulada por cada clase de nota (por ejemplo, en las tres melodías de la Figura 1 la clase de nota correspondiente a la tónica según la armadura de clave, el Re, el Sol# y el mi♭, respectivamente, ocurre la misma cantidad de veces y/o acumula la misma duración, y lo mismo puede decirse de la clase de nota que corresponde a la mediente, a la dominante, etc.).

De ello se desprende que si el sentido de tonalidad depende sólo de la distribución estadística de los sonidos en un contexto dado, según lo sugieren las teorías basadas en el aprendizaje estadístico, el sentido tonal promovido por una u otra melodía habría de ser el mismo. Por el contrario, si como sugieren Butler y Brown, la presencia del tritono y el orden en el que ocurre incide sobre el sentido tonal pero no en su disposición en el registro entonces las melodías originales y sus versiones dispersas habrían de promover un sentido de tonalidad con la misma claridad, mientras que las versiones desordenadas habrían de

resultar más atonales.

Por último, si el sentido de tonalidad/atonalidad promovido por un pasaje musical dependiera de la distribución en el registro de los eventos que lo componen, entonces la claridad tonal de los fragmentos mostrados en la Figura 1 debiera ir en decreciendo del fragmento original a su versión dispersa y a su versión dispersa y desordenada, ya que del primero al segundo fragmento se pierde la cohesión registral entre los eventos, y del segundo al tercero se suma el hecho de que se altera el orden de los eventos en el tiempo.

Objetivo y procedimiento

El estudio consistió en pedirle a un grupo de estudiantes de música que escuchara una serie de fragmentos melódicos¹¹ y que, al final de la audición de cada fragmento, realizara las siguientes tareas: cantar el sonido que les parecía que era la tónica e indicar si la melodía pertenecía al repertorio tonal o atonal.

La finalidad del procedimiento era examinar si el sentido tonal, reflejado en la posibilidad de identificar la tónica, correcta (con relación a la armadura de clave) y consistentemente (con relación al resto de los participantes), fluctuaba de una condición a otra (original, versión dispersa, versión dispersa y desordenada), y lo mismo acerca del juicio de pertenencia estilística del fragmento (tonal-atonal).

Para precisar qué clase de nota los participantes juzgaban como la tónica se corroboraba en un software MIDI qué nota cantaban en el momento en el que lo hacían y se les pedía que confirmaran si la nota seleccionada era la que cantaban. Luego de precisar qué nota seleccionaban como tónica se les consultaba si la melodía escuchada les parecía tonal o atonal.

Resultados

Uno de los análisis de interés acerca del desempeño de los participantes fue el porcentaje de acierto en la primera tarea (iden-

tificación de la tónica) y en su relación con la condición melódica (original, versión dispersa, y versión dispersa y desordenada). Como se muestra en la Figura 2, el porcentaje de acierto sobre la tónica correcta fue decreciendo casi linealmente de una condición a otra, al punto de invertirse: de un 77% de acierto en la condición 1 (original) se pasó a un 24% (i.e., un 76% de error) en la condición 3 (versión dispersa y desordenada). El dato clave representado en la figura es, en todo caso, el 48% de acierto en la condición 2 (versión dispersa). Lo que indica este dato es que la sola dispersión de los sonidos de los fragmentos en octavas diferentes produjo un incremento de casi 30% del error en la identificación de la tónica.

Por su parte, el patrón global de los datos indica que tanto la distribución registral como el orden temporal de los eventos inciden en el sentido de tonalidad, de allí que el porcentaje de acierto en la identificación de la tónica decreciera de una condición a otra. Un análisis cuantitativo de la varianza en la cantidad de aciertos arrojó que las diferencias de una condición a otra fueron significativas ($F(2,10) = 43,05, p < .001$). Finalmente, un análisis de los efectos simples reveló que la diferencia en la cantidad de aciertos se daba tanto entre las condiciones 1 y 2 ($p = .03$), como entre las condiciones 2 y 3 ($p < .001$).

En consonancia con lo observado acerca de la cantidad de aciertos, también se constató que la dispersión en las respuestas de los participantes, es decir, la cantidad de respuestas diferentes, varió de una condición a otra. Esta relación se grafica en el inset de la Figura 2. Allí se advierte que la cantidad de respuestas diferentes se incrementó de la condición 1 a la 2, y aun un poco más de la condición 2 a la 3. Esto indica, nuevamente que, primero, la relación registral entre los eventos incide en el sentido de tonalidad y, segundo, que también incide en su orden temporal. El análisis cuantitativo de la varianza en la cantidad de respuestas diferentes proporcionadas por los participantes para cada condición informó diferencias significativas ($F(2,10) = 6,15, p = .02$), aunque no se observaron efectos simples significativos.

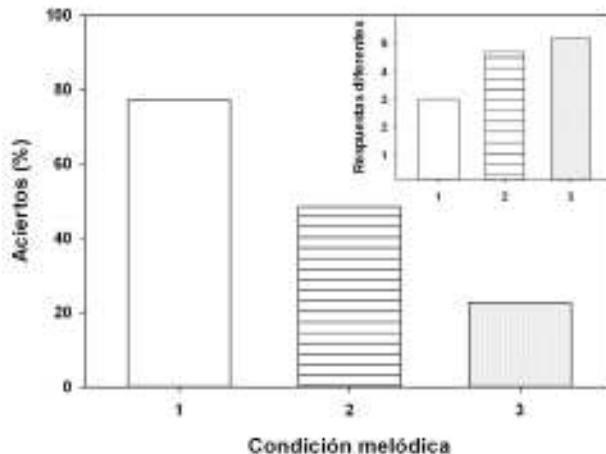


Figura 2. Porcentaje de aciertos en la identificación de la tónica con relación a las condiciones melódicas. Condición 1: fragmentos originales; condición 2: su versiones dispersas; condición 3: sus versiones dispersas y desordenadas. Inset: cantidad de respuestas diferentes para cada condición.

Se realizó un último grupo de análisis para examinar en qué medida el cambio de condición de un tipo de fragmento melódico a otro incidía en los juicios de los participantes acerca de si se trataba de una melodía tonal o atonal. La variabilidad en tal relación aparece representada en la Figura 3. Como se observa, los juicios cambiaron radicalmente de la condición 1 a las restantes. Todos los participantes juzgaron a los fragmentos de la condición 1 como tonales, mientras que más de la mitad juzgó como atonales tanto a los fragmentos de la condición 2 como a los de la condición 3.

Un resultado interesante es que la cantidad de oyentes que juzgó como atonales estos dos tipos de fragmentos fue prácticamente la misma de una condición a otra, lo que indica que la adición del desorden en la condición 3 no generó un incremento en la sensación de atonalidad que generaron los fragmentos una vez que sus sonidos se dispersaron en el registro. De manera coincidente, el análisis cuantitativo de la varianza en la distribución de los juicios tonales a través de las condiciones melódicas informó diferencias significativas ($F(2,10) = 47,46, p < .001$), específicamente entre las condiciones 1 y 2 ($p < .001$) y 1 y 3 ($p < .01$), pero no entre las condiciones 2 y

3 ($p = .99$). El lector notará que de haberse examinado los juicios atonales los resultados serían los mismos, pues sólo hubiese cambiado el signo de las diferencias entre las condiciones.

Conclusiones

El presente estudio tuvo por objetivo evaluar si el sentido de tonalidad depende de la dispersión de los sonidos en el registro y examinar en qué medida esto depende de la distribución de las clases de eventos y de su orden en una secuencia dada. Los resultados obtenidos indican consistentemente que al dispersarse los sonidos en el registro –aunque se conserve la distribución y el orden de las clases– la habilidad del oyente para identificar la tónica disminuye, al tiempo que se incrementa su sensación de que los materiales considerados son de música atonal. Además, indican que la distribución de las clases de eventos no es un factor confiable para la determinación de la tonalidad, en contraposición a lo que sugieren las teorías basadas en el aprendizaje estadístico, pero sí es confiable el orden en que se presentan los sonidos, como lo sugirieran Brown y Butler¹².

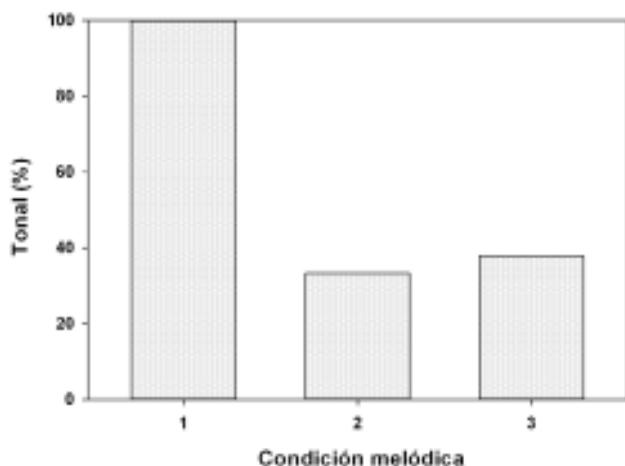


Figura 3. Porcentaje de respuestas de que las melodías eran del repertorio tonal con relación a las condiciones melódicas. Condición 1: fragmentos originales; condición 2: su versiones dispersas; condición 3: sus versiones dispersas y desordenadas.

¿Cuáles son las conclusiones analíticas y psicológicas de los resultados obtenidos? La conclusión inicial es que la tonalidad no es codificada por el oyente tanto en términos de cantidad de clases de sonidos como en términos del orden en el tiempo en que aparecen. Esta idea ha sido largamente sugerida en los estudios psicológicos, y la evidencia aquí obtenida ratifica tal presunción.

Una segunda conclusión, más novedosa, es que incluso para oyentes con cierto nivel de formación musical las 8vas pueden no ser equivalentes, los intervalos pueden no ser invertibles y, finalmente, las secuencias musicales con un mismo orden de clases pero una diferente dispersión en el registro de los eventos pueden no comunicar una misma información tonal. Los resultados obtenidos se corresponden así con aquellos previamente reportados por otros investigadores en el tema¹³ y tienen, a su

vez, fuertes implicaciones para la teoría y la composición musical, puesto que sugieren que las técnicas compositivas basadas en la idea de equivalencia de 8va y de elaboración melódica por inversión de intervalos, como el dodecafonismo, no son auditivamente eficientes.

Una tercera conclusión, aún más importante, es que la tonalidad no es codificada por el oyente tanto en términos de un sistema de relaciones (de cantidad u orden) entre clases de eventos como en términos de relaciones entre eventos propiamente dichos. Es decir, comprender la tonalidad no implicaría identificar, por ejemplo, que la sensible resuelve en la tónica, de modo tal que cualquier sensible o tónica sea equivalente, sino que resuelve por semitono ascendente en la tónica, de manera que una tónica sería la adecuada para una sensible y viceversa. Estas ideas han sido largamente intuitas por la Teoría Musical, prescritas en términos de reglas de conducción de voces¹⁴.

Los resultados aquí informados sugieren, entonces, que tales reglas son cognitivamente relevantes para el oyente. Ello implica, finalmente, que los oyentes codifican el contenido tonal de un material musical más bien como información relativa a las alturas e intervalos que lo componen, y sólo posteriormente como información relativa a las clases. Un modelo de cognición tonal que incorpora y amplía estas ideas fue recientemente formulado por el autor de este artículo¹⁵, por lo que la evidencia aquí informada brinda un soporte empírico a dicho modelo. Estudios posteriores permitirán precisar la validez de los aportes teóricos y empíricos hasta aquí realizados.

Notas

1 Robert Morgan, (1991) *La música del siglo XX*, 1999.

2 Jean-Philippe Rameau, (1722) *Treatise on harmony*, 1971.

3 Heinrich Schenker, (1906) *Tratado de Armonía*, 1990.

4 Ver al respecto: Hugh Longuet-Higgins, "The perception of music", 1978, pp. 148-156.

5 Sobre teorías de la tonalidad fundamentadas en el aprendizaje estadístico, ver: Carol Krumhansil Cognitive

foundations of musical pitch, 1990; Barbara Tillmann, Janshed Bharucha y Emmanuel Bigand, "Implicit learning of tonality: A self-organizing approach", 2000.

6 Carol Krumhansil, op.cit., 1990.

7 Helen Brown, "Interplay of set content and temporal context", 1988, pp. 219-250.

8 David Butler, "Describing the perception of tonality in music", 1989, pp. 219-242.

9 Ver al respecto: David Allen, "Octave discriminability

- of musical and non-musical subjects”, 1967; Howard Kallman, “Octave equivalence as measured by similarity ratings”, 1982; Juan Fernando Anta, “Reevaluando el efecto de la tonalidad sobre la percepción melódica”, 2011a.
- 10 Ver: Diana Duetsch, “Octave generalization and tune recognition”, 1972; Diana Deutsch y Richard Boulanger, “Octave equivalence and the immediate recall of pitch sequences”, 1984.
- 11 Para su presentación, los fragmentos fueron secuenciados en formato MIDI y reproducidos en ordenador en modalidad estéreo a través de parlantes externos. El orden de presentación de los fragmentos fue aleatorio y distinto para cada participante.
- 12 Ver la bibliografía consignada en las notas 7 y 8.
- 13 Ver la bibliografía consignada en las notas 9 y 10.
- 14 Walter Piston (1947), *Contrapunto*, 1992.
- 15 Juan Fernando Anta, “Patrones tonales, generalización por clases y representación de la tonalidad: un modelo de cognición tonal dependiente del contexto y el aprendizaje”, 2011b.

Bibliografía

- ALLEN, David: “Octave discriminability of musical and non-musical subjects”, en *Psychonomic Science*, N° 7, Psychonomic Society, 1967.
- ANTA, Juan Fernando: “Patrones tonales, generalización por clases y representación de la tonalidad: un modelo de cognición tonal dependiente del contexto y el aprendizaje”, 2011b. En evaluación.
- _____ “Reevaluando el efecto de la tonalidad sobre la percepción melódica”, en *Actas de la X Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, Buenos Aires, Universidad Abierta Interamericana, 2011a.
- BROWN, Helen: “The Interplay of Set Content and Temporal Context in a Functional Theory of Tonality Perception”, en *Music Perception*, Vol. 5, N° 3, University of California Press, 1988.
- BUTLER, David: “Describing the Perception of Tonality in Music. A Critique of the Tonal Hierarchy Theory and a Proposal for a Theory of Intervallic Rivalry”, en *Music Perception*, Vol. 6, N° 3, University of California Press, 1989.
- DUETSCH, Diana: “Octave generalization and tune recognition”, en *Attention, Perception & Psychophysics*, Vol. 11, N° 6, Psychonomic Society, 1972.
- _____ y BOULANGER, Richard: “Octave equivalence and the immediate recall of pitch sequences”, en *Music Perception*, Vol. 2, N° 1, University of California Press, 1984.
- KALLMAN, Howard: “Octave equivalence as measured by similarity ratings”, en *Attention, Perception & Psychophysics*, Vol. 32, N° 1, Psychonomic Society, 1982.
- KRUMHANSL, Carol: *Cognitive foundations of musical pitch*, Nueva York, Oxford University Press, 1990.
- LONGUET-HIGGINS, Hugh: “The perception of music”, en *ISR Interdisciplinary Science Review*, Vol. 3, N°2, junio 1978.
- MORGAN, Robert: (1991) *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1999.
- PISTON, Walter: (1947) *Contrapunto*, Barcelona, Labor, 1992.
- RAMEAU, Jean-Philippe: (1722) *Treatise on harmony*, Nueva York, Dover, 1971.
- SCHENKER, Heinrich: (1906) *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1990.
- TILLMANN, Barbara; BHARUCHA, Jamshed y BIGAND, Emmanuel: “Implicit learning of tonality: A self-organizing approach”, en *Psychological Review*, Vol. 107, N°3, American Psychological Association, 2000.

Desde el Sur. 200 años de literatura argentina

AUDIOVISUAL EDUCATIVO DE LA UNNOBA

Florencia Elena Antonini¹ // Diseñadora en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora adjunta del Taller de Diseño en Comunicación Visual II-V, FBA, UNLP. Coordinadora académica de la carrera de Diseño Gráfico y Profesora titular de Área Proyectual, Departamento de Asignaturas Afines y Complementarias, Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires (UNNOBA).

Laura Beatriz Durán // Licenciada en Comunicación Audiovisual y Profesora de Comunicación Audiovisual, FBA, UNLP. Profesora en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Profesora adjunta de Estructura del Relato Audiovisual 2, FBA, UNLP. Docente de Introducción a la Producción con Medios Audiovisuales, Departamento de Asignaturas Afines y Complementarias, UNNOBA. Profesora adjunta de Técnicas y Oficios y de Proyectual I-V, Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA).

María de las Mercedes Filpe // Diseñadora en Comunicación Visual, FBA, UNLP. Profesora Titular del Taller de Diseño en Comunicación Visual II-V C, FBA, UNLP. Profesora Titular de Comunicación, Departamento de Asignaturas Afines y Complementarias, Escuela de Tecnología, UNNOBA.

María Florencia Longarzo // Licenciada en Comunicación Social con Orientación en Planificación Comunicacional, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Ayudante diplomada de Comunicación, Carreras de Diseño Gráfico, Diseño de Indumentaria y Textil y Diseño Industrial, UNNOBA.

El Programa de identificación institucional Fundamentos y objetivos

“Una universidad o es imaginativa o no es nada, al menos nada útil [...]

El arte en la organización de una universidad son los recursos de una facultad cuyos aprendizajes están iluminados con la imaginación [...]

La educación es una disciplina para la aventura de la vida; la investigación es una aventura intelectual; y las universidades deberían ser el hogar de las aventuras puestas en común y compartidas por los mayores y los jóvenes.”
Alfred North Whitehead²

La universidad es el ámbito natural donde imaginar y concebir mundos posibles a partir de la experimentación, la educación y la investigación. Proyectarla e imaginarla inserta en su región, su país y el contexto mundial, mediante la construcción y la generación de innovación, el compromiso con la educación pública, la transferencia de conocimiento y la divulgación de sus

producciones a la sociedad de la que forma parte, es construir una universidad responsable en relación con los paradigmas del desarrollo humano.

La educación permanente, el ejercicio de los derechos humanos y el respeto por el arraigo cultural y sus valores, consolidan una política inclusiva de integración y movilidad social que es posible y necesaria en el marco de una universidad que está ligada al desarrollo de su región y su provincia, y que acompaña los cambios culturales al buscar nuevos horizontes de desarrollo académico, científico y de divulgación.

Es tarea de la universidad sostener la utopía de la creación y la innovación como forma de preservar aquello que la historia y las producciones de los medios de comunicación de otro modo olvidarían. No debiera la universidad educar según el modelo de formación de discípulos encasillados en un determinado pensamiento, sino estimular la liberación del discurso de cada uno de sus educandos.

En nuestros días, es sabido que las producciones culturales constituyen el cuarto negocio a nivel mundial³. En la sociedad actual el conocimiento adquiere más importancia que el capital; por tanto, más que nunca debemos impedir que las prácticas legitimadoras promuevan en las organizaciones educativas pautas de comportamiento como si se tratara de empresas; y esto incluye el poder de confundir y eludir la responsabilidad de clarificar sobre el discurso que plantea y la problemática que éste genera.

El rol de la universidad y su compromiso con la educación debiera promover la integración educación/ universidad/ divulgación con proyectos societales más ambiciosos que impulsen acciones locales orientadas a la resolución de los problemas de cada región. De esta manera se promueven políticas culturales para producir historias propias, que al estar comprometidas con el contexto originan la microdifusión de proyectos multimediales, clínicas y coloquios, para participar luego de los “macro-proyectos” a nivel internacional. Con relación a estos conceptos, Daniel Prieto Castillo sostiene:

	EMPLEOS	%
Alimentos	34.752	2,29%
Empleadas	82.856	5,47%
Construcción	89.967	5,88%
Servicios de hotelería y restaurantes	87.869	5,67%
INDUSTRIAS CREATIVAS	146.811	9,68%
Servicios jurídicos, contables y otros servicios a empresas	214.982	14,19%
Comercio al por mayor y al por menor	220.156	14,54%

Comparación porcentual de distintos sectores de actividades económicas en la generación de empleo. Ciudad de Buenos Aires, año 2009. Fuente: elaboración propia sobre la base de datos del Observatorio de empleo y dinámica empresarial (ODEyDE) del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social de la Nación.⁵

¿Para qué comunica una universidad a su contexto? Para serle útil en sus necesidades fundamentales, sean ellas en el campo de la educación, la salud, la justicia, las organizaciones sociales, el progreso de la economía, su desarrollo cultural, su capacitación para el trabajo y para la vida.⁴

En el contexto actual, donde se hace evidente el impulso que dan las nuevas tecnologías al avance de la imagen sobre la palabra, y la dimensión que han alcanzado los espacios virtuales como instancia de interactividad, la universidad debe comprender el rol protagónico que adquieren las producciones multimediales. Estas tendrían que ser consideradas como instrumento didáctico y comunicacional en la vida diaria de la sociedad contemporánea, y la universidad debería sostener con firmeza el compromiso de no convertir el aula y el afuera en dos realidades disonantes.

Si bien los medios masivos de comunicación no ponen atención en la educación, la universidad es el lugar indicado para observar estas vacancias y producir material en este sentido. Por ello, es indispensable que la Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires (UNNOBA), una institución de reciente creación, marcada por su esencia pública y el compromiso con su región, no quede exenta de estos presurosos y hasta a veces impredecibles cambios tecnológicos y culturales. Es preciso que se proponga explorar, desarrollar y profundizar un cuerpo teórico posible –con aplicaciones directas en el contexto regional y nacional– sobre la relación de esta institución con la educación, de manera de abordar la construcción de identidad a partir de los nuevos paradigmas de la comunicación.

Diseñar un modelo posible de construcción de identidad, que en función del proyecto institucional promueva una política comunicacional concebida como una aventura intelectual abordada desde la imaginación, será en este caso nuestro aporte a la educación.

Las nuevas tecnologías, por otra parte, producen en el lenguaje audiovisual cambios cada vez más vertiginosos, que implican diferentes modos de comunicarse y relacionarse. Para poder abarcarlos y comprenderlos en su real magnitud, estos procesos deben ser acompañados del análisis y la investigación. Desde esta perspectiva, se pretende desarrollar el diseño de un modelo posible de construcción de identidad, para optimizar los vínculos universidad/comunidad –entendida como el lugar al que pertenece la gente, en el que puede proyectar raíces y ampliar sus experiencias de manera armoniosa–, y comprender la importancia de las universidades no sólo en la producción de conocimiento y la educación, sino también en la divulgación de estas producciones hacia la comunidad.

El modelo posible que se pretende diseñar deberá ser innovador con relación a la generación y la apertura a políticas de gestión –como coproducciones, por ejemplo– con el objetivo de potenciar la distribución en el ámbito cultural y educativo, y fortalecer vínculos entre instituciones y entidades a los efectos de consolidar espacios de cooperación estables. Asimismo, deberá estar planificado y programado a fin de detectar los problemas o las vacancias de comunicación institucional y resolverlos con un método acorde a las técnicas y los procesos lógicos de comunicación en cuanto a inversión, presupuestos y costos,



Titulos de apertura de *Desde el Sur*

y adecuarse a la organización en cuanto a cultura, escala, prioridades y objetivos. Por otra parte, tendrá que incluir los elementos para facilitar una clara definición del problema y proponer soluciones para una organización en particular; de ahí que deba ser pertinente y original.

En este sentido, la misión es delinear acciones de comunicación básicas que perduren más allá de los cambios de gestión de la organización y planificarlas para y por la organización, construyendo un programa a medida, acorde a una serie de pasos lógicos, y desestimar la “creatividad” en función de valorar la interpretación de la necesidad, no siempre basada en la originalidad del diseño de los signos.

La función de un programa de comunicación no termina en su producción y distribución, sino en su efecto sobre la gente, en los cambios de actitud que pueda generar en su audiencia / públicos. Por esto, para lograr un resultado eficaz es imprescindible programar las acciones. Es importante acordar las instancias que se deben promover para implementar un Programa de Identificación Institucional con el objetivo de encontrar acuerdos básicos que permitan delinear las pautas de trabajo para su desarrollo. Un programa, más allá del tipo de comitente y la particular complejidad de cada institución, será la pieza clave del proceso y el proyecto que organiza y regula las acciones de producción / circulación / consumo de los bienes culturales.

Literatura nacional, construcción de identidad y comunicación

“Lo contemporáneo se ha convertido en un terreno contradictorio y discontinuo, y ahí es precisamente donde reside su reto y su fascinación.”

Kevin Power⁶

El equipo de investigación considera que todas las manifestaciones literarias (cuento, poesía, teatro, canción) son actos de comunicación. Esto implica que en las obras literarias están presentes todos los componentes del proceso de comunicación y es por ello que pueden ser consideradas

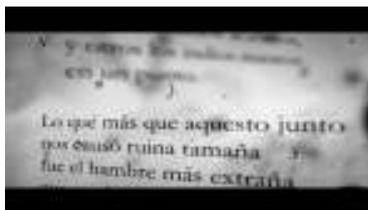
como prácticas discursivas, debido a que existe un intercambio simbólico. Esta característica es la razón fundamental por la cual se puede arribar a que la literatura es comunicación (entendida ésta última como producción de sentido).

Sobre la base de estas premisas, la UNNOBA desarrolló un programa educativo a partir de un medio de comunicación abarcador e inclusivo, cuyo objetivo es reflexionar sobre la literatura nacional y la construcción de identidad de un país. Surgió así un relato desarrollado en trece capítulos que se ajusta al género documental, con especial intervención de imágenes que incluyen la presencia tipográfica del texto literario (imágenes de escrituras impresas o caligráficas), diversos escenarios vinculados a los escritores aludidos (interiores y paisajes, para dar cuenta de que el acto de escribir sucede en una realidad escenográfica), material de archivo, entrevistas y un narrador en off.

El tratamiento de los contenidos es educativo, tiene en cuenta la pauta de la divulgación y acuerda con los propósitos generales de la señal desde la que son emitidos los programas. La producción de lenguaje multimedial tiene el objetivo de comunicar en formatos que reúnen modelos expresivos y permiten una determinada organización de la información no lineal, flexible y configurable.

Como producción audiovisual, *Desde el Sur. 200 años de literatura argentina* tiene por objetivo investigar cómo la literatura genera un espacio donde se pone en juego la identidad de una sociedad. Se propone recorrer los distintos imaginarios literarios que componen y nos hacen pensar la identidad argentina. Reconstruye la historia de la literatura nacional, pero no lo hace desde un recorte estrictamente cronológico. Si bien se respeta una línea de tiempo, cada programa está articulado por un conflicto, recorrido por las fuerzas en tensión que se han dado a lo largo de estos 200 años. Por ejemplo, el segundo capítulo, “La invención del gaucho”, toma la idea negativa del gaucho que expresa Sarmiento en el *Facundo* y la contrapone a la valoración positiva que ofrece José Hernández en el *Martín Fierro*.

La propuesta tampoco se enfoca hacia un relato biográfico de personajes de la literatura nacional: los protagonistas son las ideas de estos autores, plasmadas por medio de sus textos. Estos tienen un papel de relevancia no sólo por el contenido en sí mismo, sino también de imagen visual.



Fotogramas de la animación referente a la obra *Viaje al Río de la Plata*, de Ulrico Schmidl

Los capítulos y el público

Los trece capítulos en que se organiza la producción comprenden:

I- “Un comienzo argentino”. Capítulo introductorio. Desaparición de unas lenguas y aparición de otras (incluyendo la lengua de dios).

II- “La invención del gaucho”. El debate Hernández/ Sarmiento.

III- “Vivir afuera”. Los escenarios de escritores, Hudson/ Cortázar.

IV- “Ciudad, campo: dos literaturas”. Las geografías literarias, Arlt/ Guiraldes.

V- “Literatura de exilio”. La literatura escrita desde afuera, Echeverría/ Gombrowicz.

VI- “Versos argentinos”. El debate de la vanguardia y la literatura escolar (la iniciación de la poesía).

VII- “Escribir después de Borges”. Los escritores posborgeanos.

VIII- “Literatura y política”. La relación del escritor con el Estado, Walsh/ Lugones.

IX- “Universos argentinos”. Una tradición poco nacional pero de larga presencia: lo fantástico y la ciencia ficción argentina.

X- “Gentlemen y malditos”. La figura del

escritor como reflejo de una época, Mansilla/ Lamborghini.

XI- “Ríos de tinta”. Las revistas literarias.

XII- “Los nuevos padres”. Las figuras de Saer y Aira.

XIII- “El futuro llegó”. El futuro de la literatura, las nuevas tecnologías, el libro en papel.

Los capítulos fueron emitidos entre octubre de 2010 y enero de 2011, y repetidos durante el primer cuatrimestre de 2011 por la pantalla de Canal Encuentro. Los colegios secundarios de la Provincia y la región recibieron la colección completa.

Esta sinergia de producción y recepción generó en el ámbito de la UNNOBA una instancia de comunicación innovadora que pudo traspasar el espacio clásico del aula para instalarse como generador de contenidos, en una pantalla y mediante un formato que multiplicó de manera categórica su llegada a diferentes públicos.

Notas

- 1 Las autoras integran el proyecto de investigación “La construcción de identidad en las universidades nacionales en la actualidad. Hacia un modelo posible de Comunicación Institucional. El caso de la UNNOBA”, aprobado por la Secretaría de Investigación, Desarrollo y Transferencia de la Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires. Período: 2010-2012.
- 2 Alfred North Whitehead, *The Aims of Education*, 1929, p. 148.
- 3 La participación de las industrias y las actividades culturales en el PBI de nuestro país durante 2005 alcanzó el 3%. Secretaría de Cultura de la Nación, Cuenta Satélite

de Cultura, 2007.

- 4 Daniel Prieto Castillo, *La comunicación en la educación*, 2005.

- 5 Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Dirección de Industrias Creativas y Comercio Exterior, Anuario 2010. Industrias creativas de la Ciudad de Buenos Aires, 2011.

- 6 Frase pronunciada en la conferencia ofrecida en el “Primer coloquio de arte latinoamericano, gestión cultural y medios de comunicación”, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, agosto de 2003.



Fotografía de Julio Cortázar



Insert sobre texto de Roberto Arlt

Bibliografía

BARTHES, Roland: *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002.

CASTORIADIS, Cornelius: *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires. Tusquets, 1999.

CHAVES, Norberto: *La imagen corporativa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988.

_____ y BELLUCCIA, Raúl: *La marca corporativa. Gestión y diseño de símbolos y logotipos*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

COSTA, Joan: *La comunicación en acción*, Barcelona, Paidós, 2007.

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección de Industrias Creativas y Comercio Exterior: Anuario 2010. Industrias creativas de la Ciudad de Buenos Aires, 2011. [En línea] <http://www.cmd.gov.ar/sites/cmd/files/Anuario%20OIC%202010.pdf>

Secretaría de Cultura de la Nación: Cuenta Satélite de Cultura. Primeros pasos hacia su construcción en el Mercosur cultural, 2007. [En línea] http://www.sicsur.org/archivos/publicaciones/libro_cuenta_satelite.pdf

PRIETO CASTILLO, Daniel: *La comunicación en la educación*, Buenos Aires, La Crujía, 2005.

WHITEHEAD, Alfred North: *The Aims of Education*, London, Williams and Norgate, 1929.

Nuestra *carne* en el espacio

SENSACIÓN TÁCTIL EN LA MÚSICA

Iván Anzil // Licenciado en Composición, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctorando en Arte Contemporáneo Latinoamericano, FBA, UNLP. Profesor Adjunto de Apreciación Musical I y II, Departamento de Artes del Movimiento, Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) y Jefe de Trabajos Prácticos de Instrumentación y Orquestación, FBA, UNLP.

Introducción

La música es arte... ¿sonoro?

Nada extraño: en el recorrido que condujo a la acepción actual de “música” es posible hallar algunos componentes¹ que expresan al término tal y como es utilizado hoy, y otros que han sido expulsados de la “extensión de territorio”² que esta entidad difusa ocupa en el “plano de inmanencia”³ del inconsciente colectivo humano. A partir de transitar el necesario recorrido –de manera previa a analizar la incidencia de las tecnologías– determinaremos qué componentes, de aquellos que han sido y son “sobrevolados a velocidad infinita”⁴ por este concepto, son esenciales para la música desde y para una Perspectiva audiotáctil.

Una aclaración necesaria

La Perspectiva audiotáctil asigna al sonido –y por ende, a la música– una dimensión táctil ignorada (i.e.: invisibilizada) casi por completo hasta el día de hoy por las comunidades de músicos y musicólogos. Define la sensación táctil como una autoconciencia de parte o de la totalidad del cuerpo del

sujeto perceptor que, frente a la presencia de un estímulo vibratorio, se manifiesta en forma de temblor, empuje, escozor, presión y/o golpe, entre otros. Consecuentemente, determina que la sensación audiotáctil es sensación táctil y auditiva (sonido) asociadas. Dicha asociación se realiza en el sujeto perceptor cuando éste vincula ambas sensaciones como originadas en una misma fuente de vibración (i.e.: un único parlante/instrumento musical/ dispositivo vibratorio artificial o natural).

Vibraciones de media y baja frecuencia –que en algunos casos llegan a ser subsónicas (inaudibles)– suelen ser señaladas por la comunidad médico-científica como la causa de estas sensaciones.⁵ En el caso de la música la fuente de vibración es remota (i.e.: no está en contacto directo con el sujeto perceptor); esta relación particular entre fuente y perceptor está prácticamente inexplorada y constituye el campo de estudio de la tesis doctoral en la que se inscribe el presente trabajo.

Desde este marco, surge la siguiente pregunta: ¿es la música un arte (meramente) sonoro?

Primer momento

La música suena, se escucha

Exceptuando quizás la propia de la Grecia antigua,⁶ prácticamente todas las acepciones de música coinciden en que este concepto posee como componente principal al sonido. Música es un tipo particular de sonido. Es una entidad que, esencialmente, suena y, como sensación psicológica, requiere de un sujeto que oiga, que audicione.

Las audiciones⁷ implícitas en estas acepciones sujetan⁸ al perceptor musical; requieren y obligan su presencia, ya que éste –a través de su acto audioperceptivo– efectividad en percepto⁹ cada acontecimiento¹⁰ del “estado de cosas”¹¹ musical.¹² Desde esta perspectiva, la música es sensación pura, puros perceptos puramente sonoros...¹³ ¡Pero huérfanos de “estados de cosas”! Perceptos nunca “encarnados”.¹⁴

La música es orden, sonido organizado

En una coincidencia aún más extendida, las definiciones tradicionales y contemporáneas –al referir a la esfera material de este arte– determinan que el concepto involucre, además, el componente *voluntad*. Voluntad activa: el artista opera sobre el sonido para lograr algún tipo de orden a partir de un implícito y preexistente caos sonoro;¹⁵ caos que se sobreentiende (no y) pre-musical. El artificio de organización resultante –el “estado de cosas” musical no-caótico– difiere de cualquier otro acontecimiento sonoro precisamente por originarse en un acto de volición.¹⁶

De esta manera, la audición implica “un otro sujeto” (además del perceptor) cuya voluntad dará origen al “estado de cosas”;¹⁷ un sujeto organizador que conformará¹⁸ el “estado de cosas” musical. El “compositor” es, entonces, voluntad organizadora de lo que suena, o similar al perceptor, voluntad organizadora de lo que oímos;¹⁹ y música, sonido operado por una/varias voluntad/es organizadora/s.²⁰

Si antes no, aquí se comprende cabalmente que si las funciones de organizador y perceptor coinciden en la misma perso-

na²¹ no se requiere de “estado de cosas” musical para que, paradójicamente, exista un percepto musical. En este marco, la paradoja subsistirá salvo que adscribamos a una posición que acepte la posibilidad de que exista música “in-objetual”.²² Esta es, en definitiva, la cuestión filosófica de fondo que explora e intenta responder la tesis doctoral en la que se inscribe este texto.

La música es referencialidad interna, auto-referencialidad formal

Siendo tanto las piezas musicales como el llamado “arte sonoro” sonido operado por una/varias Voluntad/es Organizativa/s, surge la oportunidad de aportar (y la necesidad de ingresar) al debate relativo a la cuestión de la diferenciación existente entre ambos.²³ Dicha diferencia puede explicarse desde el tipo de organización propio de cada género, y es plausible de ser reducida, por lo menos parcialmente, a una cuestión de grado si consideramos a los géneros como los extremos opuestos en una línea continua que representa, respectivamente, el grado de *referencialidad interna/externa* de cada “estado de cosas” sonoro concreto.

La organización de cada pieza musical –cada “estado de cosas” musical concreto– poseerá un grado mayor (aunque siempre parcial) de *referencialidad interna*; referencialidad que en la música se manifiesta como *auto-referencialidad formal*. El acto volitivo de composición musical se caracteriza por estar dirigido a que la *auto-referencialidad formal* (interna) subordine (y/o se priorice sobre) la referencia a conceptos/elementos externos a la pieza misma. En otras palabras, se prioriza remitir a una conformación ya presentada en la pieza (i.e.: un giro melódico, un timbre, un gesto rítmico, etc.) por sobre cualquier forma de referencia externa.

De manera inversa a las musicales, una pieza de arte sonoro posee un grado mayor (siempre también parcial) de *referencialidad externa*. En este género la *auto-referencialidad formal* (interna) es subordinada a la *referencialidad externa*. Se prefiere la referencia a un sentido comunicacional: a la estructura de un relato o de un discurso

visual, al desarrollo de un sonido para que resulte reconocible la fuente u otros, por sobre la referencia a cualquier estructuración formal.

Incluso en el caso de las “citas” musicales –y si bien estas pueden tratarse concretamente de estructuras (formales)– se remite a un discurso externo; ajeno, en origen, a la pieza receptora. La cita se establece como un “objeto” en sí, como un compartimento formal-comunicacional estanco, que remite, principalmente, a la estructura formal y/o discursiva de la obra a la que pertenece originalmente. Dicho vulgarmente, “es un fragmento de aquella obra”.

En resumen, un mayor grado de *Referencialidad Interna* (i.e.: *Auto-referencialidad Formal*) hace que el “estado de cosas” sonoro se torne más musical mientras que su opuesto –un mayor grado de *Referencialidad Externa*– torna al “estado de cosas” sonoro en arte sonoro. El límite entre un género y otro es una frontera difusa y su distinción una cuestión de grado. Por supuesto, en ningún caso encontraremos solo *Referencia Interna* o solo *Referencia Externa*; siempre, en todos los “estados de cosas” concretos, habrá algún grado de una y otra conviviendo de modo más o menos armónico; lo determinante del género será el tipo de referencia que prepondera en cada caso. Géneros próximos al justo centro serían quizá el texto-sonoro²⁴, las músicas concreta y/o acusmática, los diseños sonoplásticos de ciertos artistas audiovisuales brasileños o del francés Michel Fano, la música programática o cierta música para cine. Esta perspectiva, inclusive, justifica la adjetivación que se hace de estos casos musicales “especiales”.

En este sentido puede verse, inclusive, el “contenedor situacional” que establece John Cage para su obra 4’33”.²⁵ Al determinar los límites espacio-temporales dentro de los cuales se desarrolla cada “interpretación” de la pieza, Cage parece decirnos: “Lo que usted, auditor, escuche aquí, desde ahora y por 4 minutos 33 segundos forma parte de la obra; el resto, no.” En este marco es que, desde la intención implícita en la obra, percibiremos (solo a modo de

ejemplo) cada ruido de las butacas de la sala de conciertos al acomodarse los espectadores como acontecimientos musicales y, también así es que, el ritmo y timbre de un nuevo acontecer “del mismo sonido” (i.e.: de otras butacas), nos remitirá al primero.

Como vemos, aún en una obra donde la intervención del compositor sobre el material musical es llevado al límite (casi ridículo) mínimo, la idea subyacente involucra una búsqueda de Auto-referencialidad formal. El proceso mismo de determinar el “contenedor situacional” formaliza aquello que pudiera sonar dentro de este marco, independientemente de las características que pudiera asumir el contenido. A su vez, y por oponerse a la tradición musical, esta obra tiene de “arte sonoro” la ineludible “invitación a la reflexión” sobre el concepto mismo de “Música”. La sola remisión al concepto, el cuestionamiento mismo, son elementos de referencia externos que empujan a esta pieza hacia el centro de nuestra línea de representación; no por ello, a nuestro modo de ver, esta pieza deja de estar más próxima al extremo al que pertenece la Música.

La música es idea pura, mera ideación

Luego de analizar los componentes a los que se hace referencia en las definiciones más difundidas hemos arribado a un concepto de música que –aun haciendo referencia a una sensación que en la casi totalidad de los casos involucra un sujeto organizador, un sujeto perceptivo, una fuente de vibración y un medio de propagación– absurda y paradójicamente solo requiere de un especial sujeto organizador-perceptor para que el percepto musical –huérfano de “estado de cosas”– se produzca.

En el concepto de “sonido” se jerarquiza la sensación psicológica por sobre el fenómeno físico, al punto que la vibración presente en la fuente resulta expulsada del territorio que aquel ocupa; entonces, aun prescindiendo de vibración, sonido acontece. Por lógica extensión, cuando en el mismo sujeto coinciden organizador y percep-

tor musicales éste se torna condición única para el acontecimiento de música; puro afectos,²⁶ no requerimos de “estado de cosas” para tener percepto musical. Música es ideación pura y basta que alguien nos diga: “Piense en una melodía”, para que música acontezca.

Siguiendo a Gilles Deleuze y a Félix Guattari surge la cuestión: si no hay plano técnico, si no hay material, ¿dónde encarna el plano estético, la sensación?

Segundo momento

El medio de propagación es carne, es medio de encarnación

Con la expulsión del fenómeno físico no sólo se quiebra toda posibilidad de comprender la compleja interdependencia entre vibración, fuente y medio, por un lado, y percepto, por el otro, sino que se invisibiliza el plano material de la música: la carne²⁷ y los “lienzos de pared”²⁸ musicales. En palabras de Deleuze y Guattari:

El ser de la sensación, el bloque del percepto y el afecto, surgirá como la unidad o la reversibilidad del que siente y de lo sentido, su entrelazamiento íntimo, del mismo modo que dos manos que se juntan: la carne es lo que va a extraerse a la vez del cuerpo vivido, del mundo percibido, y de la intencionalidad de uno a otro demasiado vinculada todavía a la experiencia, mientras que la carne nos da el ser de la sensación, y es portadora de la opinión originaria diferenciada del juicio de experiencia.²⁹

Y también:

La carne no es la sensación, aunque participe en su revelación [...] La carne es demasiado tierna [...] El cuerpo prospera en la casa [...] lo que define la casa son sus “lienzos de pared”, es decir, los planos de orientaciones diversas que confieren a la carne su armazón [...] La carne es únicamente el revelador que desaparece en lo que revela: el compuesto de sensaciones. Como cualquier pintura, la pintura abstracta es sensación y sólo sensación.³⁰

Carne que se manifiesta en la forma concreta y literalmente corpórea que asume la onda de presión acústica (la música “encarnada”) al propagarse *en* moléculas

de aire en movimiento. Cuerpos acústicos, de existencia borrosa y efímera, pero no por ello menos concretos, *encarnarán* en las moléculas del aire circundante y, literalmente, impactarán en la *carne* del sujeto perceptivo provocándole sensación táctil, generando perceptos táctiles.³¹

El conjunto de moléculas de aire, el medio, entonces, asume su postergado rol de sustrato material de la música; en definitiva, lo que el compositor elige al seleccionar un determinado sonido de un determinado instrumento es la forma concreta que asumirán los cuerpos acústicos “encarnados” en las moléculas de aire (el tamaño, la textura, lo afilado o romo de sus límites, etc.) y el modo en que estos interactuarán con el cuerpo del sujeto receptor (las cualidades que asumirá la sensación táctil, entre las cuales se encuentra en qué parte del cuerpo será percibida). Así, cada elección compositiva favorecerá o reducirá la generación de sensaciones táctiles.

Pero si los cuerpos del receptor y de la fuente de vibración se encuentran sumergidos en el medio, inmersos y contenidos; si el medio los alberga *en sí*, si rodea y ocupa la totalidad del espacio que los circunda; en definitiva, si su presencia es tan evidente: ¿cómo podemos justificar, entonces, que tanto éste, como la sensación táctil hayan permanecido invisibilizados por tanto tiempo?

Digresión

La *carne* es tabú, cuerpo-tabú de la religión capitalista

Esta música puramente ideal y sagrada es pornográfica e improfanable.³² Es una música cuyo concepto deviene de una audición filtrada por el tabú (religioso y, más aún, capitalista³³) que niega al cuerpo. Giorgio Agamben lo expresa:

Y como en la mercancía la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio y se transforma en un fetiche inaprensible, así ahora todo lo que es actuado, producido y vivido –incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje– son divididos de sí mismos y desplazados en una esfera

separada que ya no define alguna división sustancial y en la cual cada uso se vuelve duraderamente imposible.³⁴

El cuerpo, la *carne* –como vía de sensibilidad, sensorialidad, sensualidad y sexualidad–, resulta negado (sacralizado) e incluido en la esfera de lo pornográfico al mismo tiempo y en el mismo acto que la impresión (al decir de Lorenz) táctil resulta reprimida y excluida del acontecimiento del “estado de cosas” musical. Sostiene Agamben:

Es la indiferencia descarada lo que las *manequins*, las *pornostars* y las otras profesionales de la exposición deben, ante todo, aprender a adquirir: no dar a ver otra cosa que un dar a ver (es decir, la propia absoluta medianía). [...] Su rostro impasible despedaza así toda relación entre la vivencia y la esfera expresiva, ya no expresa nada, pero se deja ver como lugar inexpresado de la expresión, como puro medio. [...] la pornografía interviene en este punto para bloquear y desviar la intención profanatoria. El consumo solitario y desesperado de la imagen pornográfica sustituye, así, a la promesa de un nuevo uso.³⁵

El gran ausente en el concepto de música es entonces el cuerpo, la *carne*; *carne* de la fuente de vibración, del *medio* y del sujeto perceptivo; *carne* del acontecimiento del “estado de cosas” musical; en definitiva, *carne* de la música. El cuerpo musical es *divino*³⁶ y, a consecuencia, no forma parte de la oferta de *bienes y medios disponibles para uso*³⁷ que el “idealismo capitalista” brinda; su “*valor de exposición*”³⁸ oculta –tanto como el árbol al bosque– su “*valor de uso*”³⁹ dejándonos sin cuerpo. El placer terreno (el placer sensual y sexual) se identifica estrechamente con el cuerpo y, con la prohibición de aquel, se excluye a este como vía para la sensibilidad. El cuerpo del oyente musical es, en el mejor de los casos, “todo oídos”.

El exceso es profanador, la idea profanada por los excesos tecnológicos

Los términos utilizados para describir la ecuación en la cual se inscribe el concepto de música ponen en evidencia las razones que permitieron la superviven-

cia de su versión puramente ideal. Una mirada incorpórea que niega el cuerpo a los sujetos que la realizan, lo negará también a todo objeto que aquél sujeto con su mirada. Pero, entonces, surge el monstruo ominoso que –también desde dentro de la estructura capitalista y *encarnado* en su hábito del *exceso*⁴⁰– permitirá la “profanación del improfanable”.⁴¹

La costumbre muy difundida en nuestras sociedades de asistir a locales donde pueden hallarse “monstruosos” niveles de amplificación de la música⁴² ha producido como consecuencia que se evidencie la sensación táctil⁴³ y, con ella, las diferentes *carnes* mencionadas antes. El *uso y abuso* de las relativamente nuevas *tecnologías de refuerzo electro-acústico*⁴⁴ llega para evidenciar el tabú que religión y capitalismo han impuesto sobre el cuerpo y, como consecuencia, cambia el “*compuesto de sensaciones*”⁴⁵ asociado tradicionalmente a la Música. Al respecto señalan Deleuze y Guattari:

Solo se cambia de un material a otro, como del violín al piano, del pincel a la brocha, del óleo al pastel en tanto en cuanto lo exija el compuesto de sensaciones [ya que] el plano del material” (...) invade el plano de composición de las propias sensaciones”.⁴⁶

Invirtiendo antecedente y consecuente, es aquí el “*compuesto de sensaciones*” (ampliado y cambiado en esencia por la incidencia de las *tecnologías de amplificación*) el que obliga a compositores a repensar y reconsiderar la naturaleza del material con que trabajan; y cambiar así, también, el modo en el cual “el plano del material” [...] “invade el plano de composición”.

Las *tecnologías de amplificación* han puesto en evidencia la vibración –el “estado de cosas” sonoro y musical– “*profanando*” los conceptos de “Sonido” y “Música”; desacralizándolos al incluir el cuerpo –la *carne*– como componente esencial de los mismos. Con la *carne* reingresan hacia dentro de los límites de ambos conceptos componentes que nunca debieron estar ausentes (el “estado de cosas” sonoro y musical propiamente dicho) permitiendo así que *perceptos* y *afectos* musicales puedan realizarse por completo. La sensación táctil

til ha estado presente en la Música desde siempre, pero así también desde siempre ha estado invisibilizada por el tabú que el capitalismo y la religión impusieron sobre la *carne*. Las *tecnologías de amplificación* han puesto, parafraseando el dicho popular: “toda la *carne* al asador”.

Tercer momento

La música es arte audiotáctil

La sensación táctil en la música ha sido relegada al estatus de los “saberes sujetos”⁴⁷. Las intuiciones y saberes populares -en nuestro caso la respuesta unánime positiva de la totalidad de las personas consultadas respecto de si han experimentado *sensaciones táctiles* cuyo origen asociarían a acontecimientos musicales- han sido reprimidas e invisibilizadas por una academia ciega y negadora del cuerpo, de la *carne* portadora de los “saberes sujetos”. Para-

fraseando a Foucault podríamos preguntar: ¿Qué tipos de *sensaciones y sujetos perceptores* queréis descalificar cuando afirmáis que la música es un arte sonoro?⁴⁸ Foucault mismo pone en evidencia la lucha de poderes al decirnos: “En los sectores especializados de la erudición, así como en el saber descalificado de la gente, yacía la memoria de los enfrentamientos que hasta ahora había sido mantenida al margen.”⁴⁹

Paradójicamente, la máquina, la tecnología (casi el no-cuerpo), es la que ha tenido que hacerse presente para evidenciar la existencia misma de un cuerpo que -luego de perderse en los laberintos del lenguaje y la cultura⁵⁰ y como consecuencia de esto- resultó olvidado. El hombre, para Nietzsche, “olvida, pues, que las metáforas intuitivas originales son metáforas y las toma como las cosas mismas”.⁵¹

Los conceptos de “Sonido” y “Música” extienden sus límites para incluir la “Vibra-

ción” (como generadora de sensación táctil) en su *territorio*. Desde esta perspectiva multisensorial -que denominamos *audio-táctil*- el concepto de “Música” se vuelve: *Sonido y vibración* operados por una Voluntad Organizativa⁵² y el “Compositor” de Música: Voluntad Organizadora de lo que suena y *vibra* o Voluntad Organizadora de lo que oímos y *tocamos*.

El aire es a la música lo que la luz a la pintura y/o a la escultura. Música es un arte aéreo, un tipo particular de respiración; al igual que el acto de respirar, la música evidencia la materialidad del aire, el relieve de nuestro cuerpo, el lugar que ocupa nuestra *carne* en el espacio. Música es materia, es aire en movimiento, es controlar los modos en que el aire se mueve; es quizá, oponiéndonos a la caracterización históricamente asignada, el arte más concreto de todos. Música es un arte audiotáctil.

Notas

- 1 Un concepto posee, en un momento histórico dado, un número determinado de componentes; los cuales, solapados unos con otros, constituyen la totalidad fragmentaria que es aquel. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 2001, p. 18.
- 2 *Ibidem*, p. 101.
- 3 *Ibidem*, p. 38.
- 4 *Ibidem*, p. 25.
- 5 Iván Anzil, “Propuesta de tema y plan de tesis”, 2010, pp. 1-2.
- 6 En la Grecia antigua, música incluye retórica, poesía y danza en su territorio. Es un concepto que resulta, en un sentido quizá parcial, sinónimo de los modernos movimiento o ritmo. Consecuentemente, al interior del concepto música el elemento sonido no posee la jerarquía que sí podemos encontrar en acepciones modernas del término.
- 7 Como paráfrasis de las “miradas que sujetan” tanto a observador como a observado. Marta Zátonyi, *La mirada del arte desde la filosofía*, 2008, p. 12.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Resultado de percibir una obra de arte, el cual se torna autónomo de la experiencia. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op.cit.*, pp. 163 y sgtes.
- 10 Cada suceder concreto. *Ibidem*, p. 145.
- 11 En pocas palabras, el sustrato material. *Ibidem*, p. 119.
- 12 Referimos aquí sólo al sujeto receptor. Si bien la casi

- totalidad de los acontecimientos de “estados de cosas” sonoros (y por ende musicales) requieren para su efectivización de un dispositivo o sistema compuesto, experiencias que involucran aislamiento han demostrado que nuestro cerebro -frente a la falta de estímulos por períodos prolongados- produce sensaciones sonoras: sonidos de origen interno, generados sin la incidencia de vibraciones sobre el oído externo y/o medio del sujeto experimental, sin “estado de cosas”.
- 13 La *mismidad* inconceptualizable. Hans-Georg Gadamer: *La actualidad de lo bello*, 1997, p. 31.
 - 14 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op.cit.*, p. 166. La audición interna que los compositores utilizan al momento de la composición, como caso paradigmático, evidencia esta concepción paradójica en la cual absolutamente toda música acontece en la subjetividad del... ¿perceptor?
 - 15 “El arte, la ciencia, la filosofía exigen algo más: trazan planos en el caos. [...] La filosofía, la ciencia y el arte quieren que desgarramos el firmamento y nos sumerjamos en el caos”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op.cit.*, p. 202.
 - 16 Quizá por contener este componente algunas posiciones proponen a la música como un hecho exclusivamente humano. Este argumento resulta al menos cuestionable por el hecho de que no existen pruebas contundentes respecto de si los actos de voluntad organizativa son privativos del ser humano o compartidos

con especies animales, lo que basta para no incorporar dicha cualidad entre los componentes esenciales del concepto de música. Al respecto, citamos la experiencia organizada por la Universidad de Oxford en la que participaron los artistas británicos Paul McCartney y Peter Gabriel. La misma consistió en una improvisación musical con la participación activa de varios gorilas de Bonobo. Refiriéndose a estos animales dice Gabriel: “No hay duda de su musicalidad [...] él está ejecutando esos tresillos realmente bien [...] muestra sin duda que estos simios [...] poseen inteligencia musical”. Ver: <http://www.myspace.com/panbanisha/blog/159835487>. También se encuentran referencias a la experiencia en el sitio de la fundación para la preservación de los grandes simios de Bonobo, <http://www.bonobo.org/broadcast.html>.

17 Por el carácter mediado implícito en el proceso de producción de un acontecimiento musical pueden resultar involucradas otras voluntades (intérprete, técnico de grabación, etc.) antes de que el “estado de cosas” alcance al sujeto perceptivo; del mismo modo, y a los efectos que nos ocupan, es posible que todas estas funciones (incluidas las de organizador y perceptor) las desempeñe un único sujeto, validando los argumentos esgrimidos y evidenciando que una única voluntad es suficiente para la efectivización de un acontecimiento musical. Gracias a la tecnología hoy existe la posibilidad de que entre la génesis de un acontecimiento musical y su percepción por el sujeto perceptivo medie una única voluntad (la del compositor-operador de los dispositivos tecnológicos), ya que aquella posibilidad que no se requiera intérprete musical.

18 Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 40.

19 Por supuesto, en “lo que oímos”, en la percepción estética de la sensación auditiva, encontramos los componentes de juego, símbolo y fiesta que Gadamer desarrolla en su libro.

20 Esto es así independientemente de la postura que se asuma respecto a la necesidad de intencionalidad estética en el momento de la creación. Algunas definiciones cuestionan la intencionalidad estética que podría tener un “jingle” publicitario a la vez que entienden que esto no quita a la pieza su carácter de acontecimiento musical. (ver por ejemplo “Música” en <http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAJica> [05agosto2011]). Aún cuando el planteo nos resulta absurdo no rehuiremos al debate. En dichas definiciones se estaría aduciendo que este tipo de producción musical sería mero *logos*, que carecería totalmente de *pathos*. La ausencia de uno de los *componentes* del *ethos* anularía entonces la posibilidad de asignar carácter artístico al *acontecimiento* supuesto, que no permitiría “lectura” estética alguna.

En palabras de Deleuze y Guattari (*op.cit.* pp. 166) estaríamos frente a un *plano técnico* carente de *plano estético*; *plano técnico* no “atravesado” por el *plano estético*. En términos de Gadamer (*op.cit.* pp. 35), la obra nos ofrece una significación limitada, que “interpela” al perceptor solo superficialmente y que tiene poco o nulo espacio por “rellenar”. Cabe preguntarnos aquí si son posibles: un monumento, una obra totalmente carente de plano estético, y, de manera independiente del ítem anterior, un perceptor totalmente incapaz de “leer” texto estético, de “tomar algo como verdadero”. Sin ser especialistas, creemos que ambas cuestiones tienen respuesta negativa.

21 En un sujeto capaz de organizar su audición interna de un “modo musical” (“modo” que es tema del próximo apartado).

22 Al estilo del “arte in-objetual” de los “señalamientos” de Edgardo Vigo. Fernando Davis: “Prácticas *revulsivas*”. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo, *←-s.f.→*, pp. 5-10.

23 Martín Liut, “De fronteras y horizontes: música y arte sonoro”, 2008. pp. 45-51.

24 *Ibidem*.

25 Obra que consiste en 4 minutos y 33 segundos de silencio; válido, por lo menos, para los músicos “intérpretes”.

26 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op.cit.*, p. 163.

27 *Ibidem*, pp. 179-185.

28 *Ibidem*, p. 180.

29 *Ibidem*, p. 179.

30 *Ibidem*, pp. 179, 180 y 184.

31 El fenómeno de boom sónico generado por los aviones al superar la velocidad del sonido o la “pared” de presión acústica generada por el disparo de un cañón son dos ejemplos evidentes y extremos de lo que se denomina partícula acústica o fonón: pico de una onda de presión acústica que –por su alta densidad y bajo índice de dispersión y recurriendo a la dualidad *onda-partícula* modelizada para la luz por la física cuántica– puede ser considerado para su análisis como una partícula. De entre los fenómenos originados por instrumentos musicales, los paradigmáticos son los sonidos producidos, solo a modo de ejemplo, por un bombo grave. Para más detalles, ver: Anzil, I. *op.cit.* (2010) p. 7. Cfr.: cabe aquí preguntarse si en las experiencias referidas en la nota 16 se consideró (i.e.: monitoreó) la incidencia de las vibraciones sub-sónicas sobre el sujeto experimental.

32 Giorgio Agamben: *Profanaciones*, 2005, pp. 97, 107, 111 y 115-118.

33 Según entiende Agamben al Walter Benjamin de *El capitalismo como religión*: eternamente cultural, destructivo, museificante y sacralizador extremo. Giorgio

Agamben, *op. cit.*, pp. 105-119.

34 *Ibidem*, p. 107.

35 *Ibidem*, pp. 117-118.

36 *Ibidem*, p. 103.

37 *Ibidem*, p. 107.

38 *Ibidem*, pp. 116-117.

39 *Ibidem*, pp. 107-109 y 117.

40 I.e.: del Consumo, de los excesos de consumo. Giorgio Agamben, *op.cit.* pp. 108 y 109.

41 *Ibidem*, pp. 111-113 y 115-119.

42 Que exceden con creces el límite de lo que se convino como humanamente saludable por la Organización Mundial de la Salud. Iván Anzil, *op. cit.* (2010) p. 3.

43 Niveles elevados de presión acústica tornan más evidente esta sensación. *Ibidem*.

44 Vulgarmente conocidas como *tecnologías de ampli-ficación*; cuya antigüedad apenas ha alcanzado medio siglo.

45 Gilles Deleuze y Félix Guattari. *op.cit.* pp. 163 y sgtes.

46 *Ibidem*, pp. 166 y 167

47 Michel Foucault, *Genealogía del racismo*, [s.f.], p. 18.

48 “¿Qué tipos de saber queréis descalificar cuando preguntáis si es una ciencia?”. Michel Foucault, *op.cit.*, p. 20.

49 *Ibidem*, p. 18.

50 Iván Anzil, *op.cit.* (2011). pp. 1-3.

51 Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, [s.f.], p. 6.

52 Cabe aquí una última cita del texto de Deleuze y Guattari que ha servido de guía en este recorrido: “¿No es ésa acaso la definición del percepto personificado: volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, que nos hacen devenir?”, *op.cit.*, p. 18.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio: *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- DAVIS, Fernando: "Prácticas *revulsivas*. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo", apunte del seminario Prácticas antagónicas en arte/ política desde los 60, Facultad de Bellas Artes. Inédito s.f..
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: (1991) *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- FOUCAULT, Michel: s.f.. *Genealogía del racismo*. La Plata, Altamira, s.f. Trad. A. Tzeibel.
- GADAMER, Hans-Georg: (1991) *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1997.
- LIUT, Martín: "De fronteras y horizontes: música y arte sonoro", en *Clang. Revista de música*, Año 3, Nº 2, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2008.
- ZÁTONYI, Marta: *La mirada del arte desde la filosofía*, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2008.

Fuentes electrónicas

- ANZIL, Iván. (2010) *Propuesta de tema y plan de tesis*, en . ivan_anzil.rar, [En línea], 8vo Encuentro de Cooperación e Intercambio - @UTN Arte+Nuevas Tecnologías. Publicado y descargable de: <http://www.ceiarteunref.edu.ar/ecio8> [6 de julio de 2011].
- NIETZSCHE, Friedrich. (1966). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Trad. De Pablo Oyarzún R. [En línea], s.f., <http://www.philosophia.cl/biblioteca/nietzsche/Nietzsche%20Verdad%20y%20Mentira.pdf> [7 de julio de 2011].
- ASYOUSAID. Último usuario contribuyente al tópico "Música", en: es.Wikipedia.org [En línea] <http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica> [17 de julio de 2011, 02:05].
- THE BONOBO CONSERVATION INITIATIVE. Sitio de la organización homónima. (2002) <http://www.bonobo.org/broadcast.html> [6 de julio de 2011].
- FORMAN, Bill. *Peter Gabriel: Renaissance rocker working with bonobos at Georgia State University*. (2001). [En línea] <http://www.myspace.com/panbanisha/blog/159835487> [6 de julio de 2011].

Los jóvenes, la web y la escuela

Daniel Añón Suárez ¹// Profesor y Licenciado en Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor adjunto de Lenguaje Visual II, FBA, UNLP.

María Julia Alba // Profesora de Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Ayudante diplomada de Historia de la Cultura III, FBA, UNLP. Docente en el colegio secundario Liceo “Víctor Mercante”, UNLP.

Valeria Bernatene // Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Ayudante diplomada de Epistemología de las Ciencias Sociales, FBA, UNLP.

Adan Huck // Licenciado en Comunicación Audiovisual, FBA, UNLP. Profesor Titular de El audiovisual para la educación, la investigación y la divulgación científica, FBA, UNLP.

Christian Lisa // Licenciado en Comunicación Audiovisual, FBA, UNLP. Ayudante diplomado en El audiovisual para la educación, la investigación y la divulgación científica, FBA, UNLP.

Leticia Muñoz Cobeñas // Doctora en Antropología Social, Universidad de Barcelona. Magister en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, FBA, UNLP. Profesora Titular de Historia de la Cultura III y Profesora Adjunta de Epistemología de las Ciencias Sociales, FBA, UNLP.

Luis Najmías Little // Profesor de Cinematografía, Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona”, La Habana, Cuba. Profesor adjunto de El audiovisual para la educación, la investigación y la divulgación científica, FBA, UNLP y Titular de Realización I, Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA).

Alfredo Nuñez // Estudios sobre cinematografía realizados en la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Auxiliar de la cátedra El audiovisual para la educación, la investigación y la divulgación científica, FBA, UNLP.

Silvia María Pía Ríos Armelín // Profesora de Artes Plásticas, FBA, UNLP. Ayudante diplomada de Teoría de la Práctica Artística, FBA, UNLP.

María Luz Tegiacchi // Profesora de Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Jefa de Trabajos Prácticos de Historia de la Cultura y de Integración Cultural II, FBA, UNLP. Ayudante diplomada de Integración Cultural I, FBA, UNLP.

En el presente trabajo reflexionamos sobre Internet, el uso social que hacen los jóvenes de este espacio y el vínculo que mantiene la escuela con estas prácticas juveniles. En el acercamiento a estas consideraciones caracterizamos a la comunicación mediada e identificamos las nuevas formas de construcción social de la subjetividad en nuestro universo de análisis: los jóvenes.

Para finalizar, incorporamos algunas reflexiones que realizamos durante el trabajo de campo y en un seminario de capacitación docente, y a partir de estas reflexiones intentamos dar cuenta de la crisis que atraviesa la escuela, especialmente, con la incorporación de estas nuevas formas de comunicación mediada que habilitan la construcción de novedosos mundos representacionales juveniles.

En el marco del proyecto de investigación “Prácticas sociales juveniles: discursos de inclusión/exclusión en la web”, dirigido por la Dra. Leticia Muñoz Cobeñas, nos propusimos analizar la bibliografía sobre juventudes, comunidades y tecnologías emergentes para luego indagar sobre las prácticas y las representaciones de los jóvenes que dan lugar a sus interacciones en el mundo virtual de la web.

Consideramos que desde las Ciencias Sociales comienza a comprenderse que en las comunicaciones mediadas se producen espacios de interés que se constituyen

como interacciones, es decir, como verdaderas comunidades. Para indagar sobre estas prácticas, metodológicamente nos propusimos contrastar los relatos de los propios actores. Desde la etnografía virtual, privilegiamos un registro que pudiera hacer hincapié en las interacciones juveniles para luego vincular el registro online con la muestra de análisis offline obtenida a partir de cuestionarios y entrevistas sobre lo que declaran los jóvenes en torno a los usos, apropiaciones, representaciones e interacciones en la web.

Partimos de considerar que en el espacio/tiempo de la red circulan formas de interacción social juvenil que pueden ser consideradas como saberes, aprendizajes y valoraciones. La interacción en el mundo de la web y el anonimato o virtualidad que propone este soporte y dispositivo permiten acceder a formas de intercambio juvenil, en las que se proyectan las propias identidades, autoconstituciones e identificaciones.

Por todo lo dicho, coincidimos con lo que propone Christine Hine en el libro *Etnografía virtual* sobre la importancia de reconocer el vínculo y las interacciones sociales en relación a la tecnología. Asimismo, al igual que el autor, cuestionamos:

(...) la afirmación implícita de que alguna propiedad característica inherente de la tecnología puede dar cuenta de su impacto en nuestras vidas. Proponemos más bien, incontables aspectos de nuestra relación con la tecnología, que deben ser tomados en cuenta si queremos lograr una comprensión en torno a sus consecuencias. Entre estos aspectos se incluyen: nuestras actitudes hacia la tecnología, nuestras concepciones de lo que ella puede y no puede hacer, nuestras expectativas y asunciones sobre las posibilidades de cambio tecnológico, y el resto de formas en las que se representa la tecnología, tanto en los medios como en las organizaciones. Intentamos hacer una exploración crítica para afirmar que estos últimos aspectos de la tecnología son fundamentalmente consecuencia de los modos en los que organizamos el trabajo, las instituciones, el tiempo libre y las actividades de aprendizaje. Desde esta perspectiva se requeriría

comprender diversos modos de pensar y representar la tecnología; al menos tan diversos como tecnología haya. De hecho, lo que haremos será argumentar la necesidad de tratar la idea misma de “tecnología por sí misma” con considerable cautela.²

A qué llamamos juventudes

Hemos incorporado la categoría de juventudes para contemplar no sólo a jóvenes estudiantes, sino al universo de jóvenes, es decir, aquellos que trabajan y estudian, los que sólo trabajan y los que no estudian ni trabajan. Creemos que esta incorporación nos problematiza y nos sitúa en la realidad social.

Definimos, entonces, provisoriamente a las juventudes, desde el proyecto inicial, como la brecha etaria que se prolonga en la actualidad entre los 14 y los 24 años. Sabemos que en la Argentina existen 3.253.000 adolescentes de 15 a 19 años y 3.174.000 jóvenes-adultos de 20 a 24 años. Esto arroja como resultado 6.427.000 jóvenes que conforman el 20% de la población total.³

En *La sociedad excluyente*, Maristella Svampa afirma que la juventud es el sector más vulnerable de la población:

En la sociedad actual, los jóvenes constituyen el sector más vulnerable de la población, pues vienen sufriendo los múltiples efectos del proceso de desinstitucionalización (crisis de la escuela, crisis de la familia), así como la desestructuración del mercado de trabajo que caracteriza a la Argentina en los últimos quince años. En mayo de 1995, cuando el país alcanzó su primer récord histórico de desempleo (18%) la desocupación de los jóvenes del Área Metropolitana de Buenos Aires alcanzaba el 34,2%, (Jacinto: 1997). En noviembre de 1999, los jóvenes desocupados (de entre 15 y 24 años) duplicaban la tasa nacional de desempleo, alcanzando el 27%. Las cifras indicaban también que el 40% de los jóvenes estaban bajo la línea de pobreza. Sin embargo, datos más recientes señalan que 6 de cada 10 jóvenes son pobres; esto es, 5.500.000 personas entre 15 y 29 años (Alerta Argentina: 2004). Por otro lado, en muchos casos, a la falta de clasificación laboral se le suma la ausencia de oportunidades educativas, en un contexto en el

cual la escuela –cuyo deterioro y crisis es visible– también aparece como un fiel reflejo de una integración cada vez más lejana. El resultado ha sido el incremento de la deserción escolar, que estadísticas recientes sitúan en un 25% para los jóvenes de entre 15 y 19 años de todo el país. En provincias del noroeste, como Tucumán, según el Indec, la cifra alcanza el 34%.⁴

Con relación a las cifras que aparecen en el texto de Svampa, escrito en el año 2005, suponemos que en los años 2010-2011 estos valores se modificaron por la decisión política de otorgar la Asignación Universal por Hijo.

Los cuestionarios iniciales de sondeo de nuestro trabajo de campo revisaron una serie de formulaciones teóricas de Aníbal Ford –intelectual argentino, especialista en medios masivos de comunicación y análisis del discurso mediático–, que nos orientaron para profundizar y terminar de definir a qué llamábamos inclusión/ exclusión en la web.

Con respecto al Mercosur, y entre otras cuestiones referidas a Latinoamérica y al consenso mundial de desequilibrios y brechas de la comunicación internacional de Internet, Ford alude a las zonas de concentración e irradiación de Internet como formas de poder. Además, utiliza los términos “infopobres” e “inforicos” y menciona el binomio lenguaje/lengua –que refiere al idioma– que en la web es de forma hegemónica.⁵ Nos interesamos particularmente en este punto para comenzar a investigar sobre las formas de desigualdad en la interacción que finalmente formaron parte de los primeros sondeos que hemos realizado construidos como cuestionarios. Sin embargo, en los resultados parciales y provisionales que obtuvimos, los jóvenes declararon que el idioma no es un obstáculo, que suelen traducir los textos personalmente o mediante el traductor que ofrece la web o que eligen, en algunos casos, páginas en español. A pesar de la hegemonía del inglés los sujetos suelen acudir a diferentes estrategias para continuar la comunicación en la red.

De las 96 encuestas analizadas en la primera etapa, 73 alumnos contestaron que usan Internet y 13 que no. Los 10 restantes

no escribieron nada en la casilla correspondiente a esta pregunta pero en otras partes del cuestionario mencionaron algún tipo de vínculo. La mayoría se conecta en el Cyber; 36 en la casa, 30 en casa de amigos y 13 en la escuela. Muchos, en más de un lugar. Con respecto a la pregunta referida al trabajo, de la que se obtuvieron 74 respuestas, obtuvimos que más de la mitad no trabaja. La mayoría de los que trabajan ayudan a sus padres en las quintas o en otras tareas domésticas. El resto, en comercios o cuidando chicos. Más de la mitad utiliza algún Nick y 29 declararon no utilizarlo. El sitio más visitado es Fotolog; luego siguen Facebook, Youtube, el MSN y Google, con más de 20 visitas. Sobre los usos que se le da a la herramienta 40 declararon utilizarla para jugar y 52 para comunicarse con personas y con amigos. Además, 37 utilizan el correo electrónico y 61 chatean. Es significativo el uso de la red como forma de comunicación interpersonal. 58 buscan distintos tipos de información y 52 descargan distintos contenidos, como películas, música y videos. 29 de los jóvenes encuestados suben contenidos, de los cuales 24 eligen fotografías. La gran mayoría visita páginas en castellano. Con relación al idioma inglés, 15 declararon comprender, 30 más o menos y 30 poco; 34 traducen y 30 no; 38 abandonan la página y 40 expresaron no abandonarla.

Hasta aquí expusimos los resultados de la primera experiencia con el fin de profundizar en el diseño de los cuestionarios e implementación que contemple la muestra de análisis propuesta desde el proyecto inicial.

Construcción social de nuevas subjetividades

Sabemos que las denominadas “nuevas industrias de la subjetividad” permiten que los jóvenes se iguallen en el deseo de consumo, es decir, que los jóvenes empobrecidos, con vulnerabilidad y desorganización social demanden consumos como los jóvenes en mejores circunstancias sociales. Reconocemos, entonces, que está aconteciendo una mutación experiencialista del consumo que no se relaciona solamente con las trayectorias en la web sino con múl-

tiples interacciones sociales dentro y fuera del espacio digital. Actualmente, como afirma Kaufman:

No se consumen objetos sino temporalidades eslabonadas por signos. Estos intercambios exceden el registro econométrico. Algunos analistas de la cultura se paralizan de estupefacción al observar las multitudes empobrecidas que, en un país como el nuestro, deambulan babeantes por shoppings en los que sólo pueden mirar sin comprar nada. No salen de su asombro, aún cuando admiten que esas multitudes se “entrenan” al adquirir destrezas consumistas. Resulta verificable en esos casos, una vez más, la discrepancia entre las aterciopeladas texturas de los enunciados teóricos y la debilidad de la intelección sobre acontecimientos abstractamente conceptualizados. En la fase de los estados mentales, el consumo no depende de la adquisición directa ni inmediata de objetos ni de servicios.

En la época del dominio publicitario, crediticio y actuarial, la experiencia del consumo comienza mucho antes (y sigue mucho después) de cualquier registro contable convencional. En la actualidad, la mera existencia del sujeto urbano supone por defecto una condición de conexión mental con una semiosfera estructurada por redes en las que el intercambio contablemente verificable de mercancías constituye un momento discreto, un eslabón de una cadena mucho más extensa y diversa. El visitante del shopping estructura sus placeres potenciales en lo que respecta al usufructo directo de las mercancías, pero en otro sentido, que es el que importa tanto o más en la actualidad, conecta sus dispositivos psiconeurológicos con las atmósferas signícas en la modalidad “shopping”. El shopping es una interfase más de conexión, dado que el conjunto del espacio urbano asume idénticas características.

Desde el punto de vista sistémico, no hay diferencia entre visitar un shopping en el que no se compra nada y recuperar residuos en la calle. En ambas modalidades productivas se asiste a los mismos códigos, flujos de signos y suscitaciones. Para el receptor psiconeurológico puede resultar tan eficaz disfrutar –desde el punto de vista signíco–

de las sensaciones que se experimentan en un shopping, como de las que se pueden llegar a vivir en el tratamiento informal de la basura. Incluso, si se tratara de verificar la frustración que ocasiona la carencia por no estar en condiciones de comprar lo que se admira, en la recuperación callejera de residuos el efecto sería más doloroso porque las distancias parecen mayores. La energía onírica para imaginar un acortamiento de las distancias entre el sujeto y su deseo es mayor en el cartonero. Aunque no habría que ser demasiado pesimista. Es tan fácil llegar a esa situación en términos temporales que la imaginación podría revertir el camino con velocidades aún mayores.⁶

Podemos situar esta afirmación de Kaufman con relación al ofrecimiento desajustado de la escuela que tuvo como propuesta, desde su surgimiento dentro del Estado Nación, la homogeneización de mundos sociales y culturales diversos, pero que paradójicamente supuso y pensó a la escuela como un lugar privilegiado para la igualdad social, que desatendía e invisibilizaba –y lo hace hasta la actualidad–, las diversidades, las heterogeneidades y las diferenciales necesidades que circulan en el espacio institucional.

La escuela y los usos y apropiaciones de Internet

Como mencionamos anteriormente, nos interesa relacionar las interacciones sociales juveniles con el espacio escolar y con su caracterización como contexto y cotexto de la interacción juvenil en la web. Por este motivo, mostraremos algunas reflexiones que formulamos en el trabajo “Violencia: repeticiones de un modelo...de escuela”, que realizamos para el curso virtual en el Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica, del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) durante el año 2009.⁷ Además, expondremos una parte del registro que obtuvimos durante un curso de capacitación docente Educación y Derechos Humanos, dentro de la Red Federal de Formación Docente (Nº de registro d4-000115),⁸ realizado durante el segundo cuatrimestre del año 2008, reconocido por la Dirección General

de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.

A partir de la experiencia obtenida en las propias trayectorias y en especial, en las que mencionamos antes, afirmamos que vemos con mucha dificultad las posibilidades de subjetivación y construcción de lo colectivo en un tiempo signado por la aparente pérdida de sentido de la experiencia escolar. La imagen del maestro está desdibujada, minimizada; el maestro es considerado un sujeto dependiente que debe seguir los rumbos fijados por las normativas institucionales y su figura está inmersa en una cultura escolar signada por la naturalización de las tradiciones.

Con relación al contraste entre escuela y vida hemos atendido a lo que expone Kaufmann:

La institución escolar, cuyo destino reside en formar a los niños como sujetos autónomos, es a la vez la sede de una sujeción, que se instituye como liberadora (...). La condición de la sujeción vincular y territorial a un colectivo determinado es uno de los rasgos problemáticos de la escuela contemporánea, en contraste creciente con las condiciones de fluidez y variabilidad que la vida urbana contemporánea ofrece a sus habitantes.⁹

Actualmente, cambió la mirada sobre la escuela. Silvina Gvirtz y Marina Larrondo, en el artículo “Herramientas para el abordaje de la convivencia en el espacio escolar”, dicen al respecto:

Actualmente, la violencia cambió de forma en cuanto a los diversos modos de manifestarse y los actores involucrados en actos de violencia en la escuela. Pero también cambió el modo en que construimos a la violencia como problema en el ámbito escolar. Así, mientras que determinados actos de violencia son ejercidos por docentes y directivos, sobre todo, violencia verbal –que tiende a permanecer, en cierto sentido, oculta– aparecen incivildades (robos o roturas de objetos personales) y/o bullying (maltrato verbal que vehiculiza burlas o insultos) por parte de los estudiantes. Los actos de violencia física, penalizados para los adultos (maestros, profesores, directivos) suelen ser protagonizados, en mayor medida, por estudiantes o sus padres.¹⁰

El Curso “Educación y Derechos Humanos”, otorgaba bastante puntaje a los docentes y era gratuito, por este motivo se inscribió mucha gente aunque privilegiamos que no fueran más de treinta docentes por el tipo de modalidad que intentábamos implementar. La modalidad del seminario se fundamentó en el uso de técnicas que tenían por objetivo incentivar la reflexión y la intervención de todos los participantes, con producciones corporales con objetos, entrevistas a especialistas, salidas a la calle para realizar trabajo de campo y lecturas colectivas que promovieran la participación activa en la construcción y apropiación del conocimiento para generar un proceso de análisis y síntesis que requiriera un esfuerzo activo y permanente de interpretación por parte de los docentes. Partimos de supuestos, que compartimos con los docentes, sobre la vida escolar y los derechos, entendidos no solo como una objetivable enunciación sin sujeto, sino que profundizamos las posibilidades de reflexión e interacción corporal que permitieran o posibilitaran reflexionar y hacer cuerpo, y subjetivizar los derechos en el sentido de su captura subjetiva.

En relación con los trabajos finales, sintetizamos las observaciones y las interpretaciones: en la mayoría, no aparecía una lectura concebida como una forma de apropiación, observamos una repetición en la que estaba ausente la relación íntima entre texto y subjetividad. Los títulos elegidos por los docentes para el trabajo final nos mostraban el lugar común de la escuela, con frases estereotipadas en las que tuvimos que desentrañar dónde se encontraban los docentes como sujetos políticos, activos y críticos.

Con relación a las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) que obtuvimos del registro de este curso en el año 2008, los docentes manifestaron no reconocerlas y en la ejercitación en la que se les pidió que trabajaran corporalmente con la imagen de útiles escolares, sólo aparecieron imágenes tradicionales vinculadas con la escolaridad tradicional: regla, compás, lápiz, pizarrón y goma de borrar.

Conclusión

Durante el año 2009, de 6 792 millones de habitantes del mundo, 1 634 millones eran usuarios de Internet, o sea el 25% de la población mundial interactuaba en la web. No sabemos cómo se distribuye este dato estadístico, ni cuántos de ese 25% pertenecen a nuestro universo de análisis, los jóvenes, pero lo incorporamos para dar cuenta de la importancia y magnitud de las conectividades e interacciones en el espacio digital.

La escuela, hasta el momento y de manera hegemónica, desconoce nuevas dimensiones que renueven las expectativas que los jóvenes tienen sobre el proceso de enseñanza/aprendizaje. Esto produce un abismo mayor con las propuestas diferenciales que propone el espacio digital.

Partimos del supuesto teórico e ideológico de considerar el espacio físico y la comunicación cara a cara como centrales en el proceso educativo pero consideramos fundamental incorporar al proceso de

enseñanza las nuevas formas de alfabetización digital y las diferentes dimensiones de conectividad y de interacción social, que muchas veces hablan o dicen más de lo que circula en el espacio escolar actual. Ya no es posible pensar una escuela o un proceso de aprendizaje que cimiente el trabajo docente a) sobre un reproducción mecánica de cualquier tipo que desconozca la situación concreta en la que se enseña y aprende, b) en la transmisión mecánica e irreflexiva y de poca profundidad en el análisis; c) en el que la reproducción y la superficialidad de cuestionamiento y reflexión no hagan más que ocultar los factores ideológicos, políticos y emocionales que subyacen en la reproducción del sistema escolar de desigualdad; d) un proceso de trabajo docente en el que el énfasis esté puesto en que el sujeto se identifique con el dato externamente dado y se diluya la responsabilidad de todos los actores en la producción y creación de nuevos significados, es decir, que siga cimentando la administración de

lo adquirido más que en la transformación creadora. En este sentido, la incorporación reflexiva de estas nuevas tecnologías se hace imprescindible para las interacciones sociales que se producen durante el proceso de enseñanza/aprendizaje con alumnos nativos y activos con estas formas de comunicación.

Hasta el momento hemos observado que en el análisis del ciberespacio se suceden modificaciones en los tiempos y espacios, que conforman nuevos relatos. Estos nuevos relatos audiovisuales nos ubican en una transformación humana de la comunicación y en una transformación de los medios masivos de comunicación, en la conformación de nuevas dimensiones de los relatos o narraciones y el atravesamiento de tiempos y espacios diferentes. Con claridad, estamos ante la presencia de lo comunitario en este nuevo cronotopos virtual en el que queda abierta la interpretación y la representación de lo excluido y la posibilidad virtual de su inclusión.

Notas

1. Los autores del presente artículo forman parte del Proyecto de Investigación "Prácticas sociales juveniles: discursos de inclusión/exclusión en la web", dirigido por la Dra. Leticia Muñoz Cobeñas y co-dirigido por el Lic. Daniel Añón Suárez, Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, 2009-2012.
2. Christine Hine, *Etnografía virtual*, 2004, p. 9.
3. Guillermo Pérez Soto y Mariel Romero, *Desigualdades sociales y ciudadanía desde las culturas juveniles*,

- 2010.
4. Maristella Svampa, *La sociedad excluyente*, 2010, p. 172.
5. Aníbal Ford, "Las mediaciones de las agendas/problemas globales", 1988.
6. Kaufman Guillermo, "Perspectivas socioculturales en el análisis crítico de la violencia escolar", 2009.
7. El Curso, con modalidad virtual, "VIOLENCIA ESCOLAR: trayectorias, Estrategias, Reflexiones", se realizó en el Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica, del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas

- y Técnicas (CONICET), 2009
8. Stella Maris García, Garriga María Cristina y Muñoz Cobeñas Leticia, Curso de capacitación docente Educación y Derechos Humanos, organizado por la Asamblea Permanente por los derechos humanos, La Plata, dentro de la Red Federal de Formación Docente, 2008
9. Kaufman, Alejandro Op.cit., 2009.
10. Silvia Gvirtz, y Marina Larrondo, "Herramientas para el abordaje de la convivencia en el espacio escolar", 2009.

Bibliografía

- FORD, Aníbal: "Las mediaciones de las agendas/problemas globales", en Cuadernos de Comunicación y cultura, N° 52, Universidad de Buenos Aires (UBA), 1988.
- FORD, Aníbal: *Navegaciones*, Buenos Aires, Amorrortu, 2000.
- HINE, Christine: *Etnografía virtual*, Universitat Oberta de Catalunya, Editorial UOC, 2004.
- PEREZ SOTO Guillermo y ROMERO Mariel: *Desigualdades sociales y ciudadanía desde las culturas juveniles*, México, Miguel Angel Porrúa y Universidad Autónoma de México, 2010.
- SVAMPA, Maristella: *La sociedad excluyente*, Buenos Aires, Taurus, 2010.

Fuentes de Internet

- FORD, Aníbal: "Una navegación incierta: MERCOSUR en Internet", en el sitio de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (United Nations

Educational, Scientific and Cultural Organization- UNESCO), Programa Gestión de las Transformaciones Sociales, 1998, [En línea] <http://www.unesco.org/most/anibal.htm>, [5 de diciembre de 2011].

GVIRTZ, Silvina y LARRONDO, Marina “Herramientas para el abordaje de la convivencia en el espacio escolar, en Curso modalidad virtual: Violencia escolar: Trayectorias, Estrategias y Reflexiones, Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAICTY) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), 2009, [En línea] <http://ecursos.caicyt.gov.ar>, [5 de diciembre de 2011].

KAUFMAN, Alejandro: “Perspectivas socioculturales en el análisis crítico de la violencia escolar”, en Curso modalidad virtual: Violencia escolar: Trayectorias, Estrategias y Reflexiones, Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAICTY) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), 2009, [En línea] <http://ecursos.caicyt.gov.ar>, [5 de diciembre de 2011].

Repeticiones y variaciones en restauración

SOBRE LA ETERNIDAD Y LA CONTINGENCIA DE LA OBRA DE ARTE

Sergio Javier Ardohain // Profesor de Artes Plásticas con Orientación Escultura, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Arquitecto, Universidad Católica de La Plata. Docente de Dibujo Artístico, FBA, UNLP. Completó su formación con el dibujante Osvaldo Attila, la pintora Graciela Genovés y como ayudante del escultor Ricardo Dalla Lasta.

José Nazareno Barrera // Licenciado en Artes Plásticas con Orientación Escultura, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de Escultura, FBA, UNLP. Realizó numerosos trabajos como escultor junior y como ayudante del escultor Ricardo Dalla Lasta.

Franco Durante // Licenciado y Profesor de Artes Plásticas, FBA, UNLP. Docente de Escultura Básica, FBA, UNLP. Docente en escuelas dependientes de la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires. Artista Plástico.

Eduardo Migo // Licenciado en Artes Plásticas, FBA, UNLP. Docente de Escultura, FBA, UNLP. Perito Provincial en diagnósticos de obras escultóricas. Escultor y diseñador de objetos. Realizó numerosos monumentos emplazados en espacios públicos.

“Heisenberg señaló que no podemos hacer observación o medición alguna sin que se produzca un cambio en la cosa que estamos tratando de observar.

La observación provoca reacción en la cosa observada.”

Hugh Grayson-Smith¹

La forma musical se desarrolla a partir de repeticiones y variaciones. A estas dos partes deberíamos agregarle los contrastes, que serían algo así como variaciones completamente nuevas. En teoría musical, estos términos se usan para definir dos aspectos a primera vista antagónicos, pero que desde la práctica se complementan recíprocamente. La repetición es lo que da unidad a las formas musicales en el tiempo. Puede presentarse la repetición de la forma con algunas variaciones. El contraste supone la emergencia de una forma nueva, distinta de la original.²

Sin pretender caer en un paralelismo dramático, queremos comenzar este trabajo enunciando formas de los tiempos musicales para dar lugar a la comparación con los principales aspectos de la restauración en el tiempo de monumentos del pasado.

Las tareas de restauración y conservación de obras de arte observan siempre la finalidad de repetir las obras del pasado (llámese recuperación, recreación, etc.). Sin embargo, la repetición exacta sólo resulta posible en teoría, sea por las variaciones que el deterioro del tiempo ha causado sobre la pieza o por las variaciones introducidas en el proceso de recuperación. Los contrastes se producen cuando a la obra original, sea por obligación, necesidad o capricho, se le agregan elementos disonantes y extraños que modifican su sentido y que, al transformarse en parte de la misma, la vuelven algo distinto.

En el texto abordaremos el aspecto repetitivo de toda restauración. Desde el comienzo, la conservación y la restauración de objetos del pasado persigue el deseo de repetir esos objetos tal cual fueron germinados en su origen. No obstante, ninguna repetición es perfecta; siempre se introducen variaciones al modelo, así se pretenda la conservación más ortodoxa con la mínima intervención.

En numerosos documentos antiguos se advierten consejos y normativas sobre la intervención de obras.³ Desde el siglo XIX, y sobre todo durante el siglo XX, se redactaron varios textos con la pretensión de sistematizar e institucionalizar las prácticas de conservación y restauración. A continuación, nos detendremos en aquellos que presentan una continuidad en los preceptos que fueron surgiendo desde la antigüedad hasta el presente.

La evolución de los criterios de restauración

En el siglo XIX ya habían surgido algunas figuras frente al tema de la restauración. La más significativa fue la del arquitecto Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, a quien se le adjudica el nacimiento de la restauración como disciplina científica con una postura netamente intervencionista.⁴ Se puede hallar en su pensamiento la idea de reintegrar al monumento el aspecto que disfrutó en algún momento pasado. En aquella época, el paso natural del tiempo y los distintos procesos de crisis cultural habían dejado en mal estado gran parte de

las obras medievales, góticas y renacentistas. Le-Duc restauró numerosos edificios con un criterio a favor de incorporar elementos técnicos de avanzada a las viejas construcciones. A este tipo de intervención se la llamó “restauración estilística”: pretendía devolver el esplendor del edificio reconstruyéndolo como “debía haber sido”.

Del otro lado del Canal de la Mancha, una corriente inglesa encabezada por John Ruskin se oponía a las ideas intervencionistas del arquitecto francés.⁵ Para Ruskin, los edificios son como cualquier ser vivo: nacen, viven y mueren, y restaurarlos es sinónimo de destruirlos. Era una postura romántica que propugnaba la decadencia y la adoración de las ruinas. Un criterio absoluto de no intervención frente al que sólo se contemplaban la conservación y el mantenimiento para evitar la degradación de la obra.

Camilo Boito, considerado el padre de la restauración moderna, propone una postura intermedia. Aprueba la reintegración de las partes faltantes, pero sin copiar el estilo. Es preferible que las piezas reintegradas se diferencien de las originales. También insiste en la realización de un estudio sistemático de los datos históricos del monumento, previo a las tareas intervencionistas.

A lo largo del siglo XX se sucedieron una serie de documentos con el nombre de Cartas que fueron redactados como instrumentos de aplicación universal sobre la teoría y los procedimientos de la conservación y la restauración de monumentos antiguos. Estas Cartas se redactaron en el seno de congresos realizados en su gran mayoría en Europa, donde participaban arquitectos, artistas y personalidades de otras disciplinas comprometidas con la restauración y la conservación de bienes patrimoniales. Uno de los primeros congresos, el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) se realizó en un barco en aguas griegas.

La Carta de Atenas es considerada la primera en su género. Fue la consecuencia de la conferencia de Atenas de 1931. En ella se sentaron las bases de postulados como, por ejemplo, darle mayor importancia a la

conservación de la obra que a su intervención restauradora y respetar los diversos estilos de cada época en oposición a las intervenciones antojadizas. Se destaca el derecho a que los bienes patrimoniales sean de bien público, en detrimento de su propiedad privada; se propicia respetar el uso de los monumentos y, de no ser posible, que sean recuperados para uso público; y se aconseja la realización de un minucioso estudio de la obra antes de comenzar la intervención. La anastilosis⁶ debe llevarse a cabo cuando existan los documentos que lo certifiquen. Deben ser visibles los materiales agregados no originales a la obra.

En 1938 se fundó en Roma el Istituto Centrale per il Restauro (ICR), primera entidad mundial dedicada a la restauración y la conservación de bienes patrimoniales. El ICR, considerado modelo a seguir en gran cantidad de países, fue creado como institución dedicada a coordinar los postulados teóricos referidos a la restauración con las prácticas tanto de entidades públicas como privadas.

En el II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, reunido en Venecia del 25 al 31 de mayo de 1964, se redactó la Carta de Venecia que amplía la Carta de Atenas. En esta Carta se hace hincapié en la relación del monumento con su historia y su entorno. Con referencia a esculturas, pinturas, cerámicas, etc., se considera que no podrán ser separadas de sus lugares originales, salvo en caso de que peligre su conservación. Se apoya el mantenimiento de las distintas intervenciones en distintas épocas en un mismo monumento y se prohíben las intervenciones hipotéticas o que no dispongan de la información suficiente.

En 1965 se instituyó el Consejo Internacional de Monumentos y Lugares (ICOMOS), una asociación informativa internacional que profesaba los postulados de la Carta de Venecia para divulgar mundialmente la disciplina y las prácticas de la conservación de monumentos arqueológicos e históricos.

Del mismo modo que la Carta de Venecia actualizaba los postulados de la Carta de Atenas, en el año 2000 se redactó la

Carta de Cracovia que continúa y desarrolla algunas ideas de la Carta de Venecia, entre ellas, la obligatoriedad de incluir disciplinas heterogéneas en todo equipo de restauración y de disponer de las nuevas tecnologías y materiales al servicio de la misma.

En la práctica estos principios entran continuamente en conflicto, ya sea por la brecha que muchas veces se abre entre el ejercicio de una disciplina y su teoría, o porque en determinados proyectos privados los gestores buscan obtener el máximo rédito económico sobre la obra intervenida.

La repetición y el eterno retorno

En cierto sentido, “restaurar es repetir” objetos del pasado en el presente. Cuando restauramos o conservamos estos documentos de nuestra heredad lo que hacemos es repetir su existencia pasada en el presente. Se podría decir que en todo acto de restauración y conservación de obras del pasado existe un deseo de repetición de eso que fue, y que ahora ya no es o corre peligro de dejar de ser.

En el pensamiento clásico, la repetición pretende recuperar una idea (concebida como entidad real). La razón estaba enca-

minada a desentrañar las cosas del mundo del Hades, el mundo de las ideas reales eternas e infinitas de Platón. La repetición, entonces, intenta recuperar esas realidades eternas que hemos olvidado. La repetición es reminiscencia.⁷

Hegel vincula la repetición con el principio de identidad. La identidad es la determinación de lo simple inmediato y estático, mientras que la contradicción es la raíz de todo cambio.⁸ La razón capta la identidad, la diferencia y la contradicción, pero no la mutación de lo uno hacia lo otro, no capta el cómo de las variaciones. Lo que cambia siempre encierra una contradicción.

Repetición fue también un texto escrito en el siglo XIX por el filósofo Søren Kierkegaard. El danés refuta a los griegos: el conocimiento ya no es reminiscencia; toda la vida es repetición.⁹ Freud y luego Lacan harán de este concepto un punto central de sus teorías psicoanalíticas. El eterno retorno nietzscheano se opone, en cierta medida, a las ideas hegelianas:

Todo va, todo vuelve; la rueda de la existencia gira eternamente. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corren las estaciones de la existencia. Todo se destruye, todo se reconstruye; eternamente se edifica la misma casa de la existencia. Todo se se-

para, todo se salda de nuevo; el anillo de la existencia se conserva fiel a sí mismo.¹⁰

Si no se tiene el orden de la memoria o de la repetición, entonces toda la existencia se diluye en un rumor frívolo y sin sentido. Pero toda repetición entraña una novedad. Lo que se repite, lo que se restaura, es otra vez nuevo en el presente.

Reflexión final

La repetición en el presente de objetos del pasado es sólo posible en teoría. La práctica siempre introduce variaciones al modelo original. Pero es en el grado de estas variaciones donde se observa el cumplimiento relativo de los criterios de intervención, que se convierten en objeto de sucesivas restauraciones.

Estos criterios, tan discutidos desde hace años, encierran en el fondo la expresión de un deseo universal al hombre: el deseo de que se repita lo que una vez fue. Ese pasado que nunca es el mismo cuando queremos reproducirlo en el presente, que intentamos conservar con mucho esfuerzo, que preferimos restaurar con respeto y sentido común, y que evocamos en el presente como ensoñación poética de nuestra identidad.

Notas

1 Hugh Grayson-Smith, *Los conceptos cambiantes de la ciencia*, 1969, p. 659.

2 Michel Brenet, *Diccionario de la música. Histórico y Técnico*, 1946.

3 Ver: Marcus Pollio Vitruvio, *De Architectura libri dece*, siglo I a. C.; Giorgio Vasari, *Vite de'piú eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani*, Da Cimabue insino a'tempi nostri: descrite in lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino, 1550; Francisco Pacheco, “A los Profesores del Arte de la Pintura” (1622), en *Arte de la Pintura*, 1649.

4 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (París, 1814 - Lausana, 1879) fue un arquitecto, arqueólogo y escritor francés. Representa una de las más importantes figuras de la escuela racionalista francesa, que rechazó la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes y la sustituyó 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, 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.

5 En su libro *Las siete lámparas de la Arquitectura*, en los apartados XIX y XX de la 6ª, la “Lámpara de la Memoria”, Ruskin advierte que nadie tiene el derecho de manipular las ruinas y más nos vale legarlas en paz, sin deformarlas ni intentar recuperarlas, algo que debieran hacer los arquitectos franceses para dignificar la Verdad del edificio.

6 Término utilizado en arqueología para definir la prácti-

ca de la reconstrucción de las obras y los monumentos del pasado fundamentada en documentos de la obra original.

7 Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, 1963, p. 1014.

8 Johannes Hessen, *Tratado de Filosofía*, 1970, p. 107.

9 Søren Kierkegaard, (1843) *La repetición*, 1976.

10 Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 1988, p. 76.

Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola: *Diccionario de Filosofía*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1963.
- BRANDI, Cesare: *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1996.
- BRENET, Michel: *Diccionario de la música. Histórico y técnico*, Barcelona, Iberia-Joaquín Gil Editores, 1946.
- GRAYSON-SMITH, Hugh: *Los conceptos cambiantes de la ciencia*, México D.F., Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, 1969.
- HESSEN, Johannes: *Tratado de filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- KIERKEGAARD, Søren: (1843) *La repetición. Ensayo de psicología experimental*, Madrid, Guadarrama, 1976.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Así habló Zaratustra*, Chile, Ercilla, 1988.
- RUSKIN, John: (1849) *Las siete lámparas de la Arquitectura*, Buenos Aires, Safian, 1955.

Gestualidades musicales en la obra “El Tango” de Piazzolla-Borges¹

Sergio Balderrabano² // Profesor Nacional de Música, Conservatorio Nacional de Música Carlos L. Buchardo. Con especial preparación otorgada por la Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctorando en Artes, FBA, UNLP. Profesor Titular de Lenguaje Musical Tonal, FBA, UNLP.

Alejandro Gallo // Profesor de Música, Orientación Composición, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor Adjunto de Lenguaje Musical Tonal, FBA, UNLP.

Paula Mesa // Licenciada en Composición, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctoranda en Artes, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de Lenguaje Musical Tonal, FBA, UNLP. Fue becaria de la UNLP y del Fondo Nacional de las Artes.

Dentro del campo específico de la música académica el concepto de *gesto musical* remite, frecuentemente, a una especie de traducción corporal que surge de la percepción de los emergentes sonoros de las obras musicales. Desde esta perspectiva, hablar de *gestualidad musical* puede referirse, por un lado, a una gestualidad entendida como el vehículo con el que un músico comunica corporalmente ese complejo universo de sensaciones, imágenes y movimientos que surgen al hacer música y, por otro, a esa multiplicidad de movimientos corporales que nacen en los oyentes al escuchar obras musicales y que es característico del ámbito de la música popular. De esta forma, el *gesto musical* puede ser considerado como una serie de movimientos físicos que funcionan como un conjunto de interpretantes kinéticos/ visuales del fenómeno sonoro.

Sin embargo, desde otras perspectivas, dicho concepto ha sido motivo de múltiples indagaciones como una posible herramienta de análisis de obras musicales.³ Nuestro enfoque parte de la idea de que el gesto musical permite vincular los materiales que construyen una obra musical con algún tipo de significación particular. Habida cuenta de que toda obra musical, desde un punto de vista sintáctico, es el resultado de la interacción entre sus diferentes materiales (melodía, armonía, ritmo, textura, etc.), el emergente gestual remite más al mundo de significaciones que surgen de la interacción entre dichos materiales que al mundo de sus lógicas constructivas sintácticas.

Para Robert Hatten, la idea de gesto musical alude a un concepto holístico, a partir del cual los materiales armónicos, melódicos, rítmicos y métricos, junto con

indicaciones de tiempo, articulaciones, dinámicas y tímbricas, interactúan en un todo indivisible. Nos enfrentamos, entonces, a un sentido de continuidad discursiva, de movimiento, que va más allá de la mera sucesión de sonidos y ritmos encadenados. Esta concepción permite concebir al gesto musical como una inscripción en el material sonoro que llegará a constituirse en la huella de un proceso poético. Pero para percibir esta inscripción habrá que ir más allá de los enfoques estructuralistas, ya que éstos se centran en las variables *discretizables* que conforman el texto creado por el compositor. En cambio, un *gesto musical* se inscribe en la materia sonora de maneras que no son evidentes en la partitura.

Al integrar las perspectivas estructuralistas con las gestuales, podemos decir que un posible enfoque metodológico de análisis musical podría centrarse en el recorrido que va desde el estudio de los comportamientos sintácticos de los materiales que construyen una obra musical hasta su concepción como *gestos*. Percibir dichos materiales en su dimensión gestual es, en definitiva, entenderlos como una continuidad discursiva que adquiere algún tipo de significación.⁴

A partir de estas consideraciones, creemos pertinente señalar que los campos de significación que emergen de los materiales musicales concebidos como *gestos* no se construyen de una forma azarosa sino que se asientan en convenciones culturales intersubjetivamente aceptadas en una determinada sociedad. Por este motivo, estudiar las obras musicales atravesadas por el mundo social al que pertenecen permite pensarlas no sólo como meras sintaxis sujetas a normativas sino como discursos instalados en un mundo cultural específico. En consecuencia, no tendrán un sentido estable, universal o fijo, sino que se les adjudicarán significaciones plurales, móviles y serán construidas a partir del encuentro entre una determinada producción y su recepción, entre las lógicas constructivas que le dan su estructura y las competencias y las expectativas de los públicos que se adueñan de ellas. Por este motivo, las obras musicales pueden ser re-

leídas a partir de las concepciones mentales y afectivas constituidas en la cultura a las que pertenecen. Así, el análisis musical podrá verse enriquecido por dar cuenta no solamente de dichas lógicas, sino por concebirlas como una interesante fuente de reflexión acerca de la construcción del lazo social, de los sustratos políticos que la sostienen, de la conciencia de la subjetividad y hasta de la relación con lo sagrado.

Por último, y en función del proceso de análisis que desarrollamos en este trabajo, es importante señalar que del concepto de *gesto* también emergen concepciones perceptuales vinculadas a los aspectos expresivos del discurso musical.⁵ Consideramos que una obra musical es expresiva de diferentes emociones porque posee semejanzas con el comportamiento y con la expresión humana y porque puede llegar a mimetizar el parecer y el sentir característicos de ciertas emociones. Dicho de otra manera, la música puede articular ciertas emociones porque éstas tienen características fisiognómicas que pueden ser enmarcadas musicalmente.⁶ Tales emociones poseen ciertas analogías con aquellas propias de las sensaciones humanas. Por ello podemos percibir, por ejemplo, que en nuestra cultura es posible establecer una vinculación entre las tipologías suave, ondulante y delicada de la sensación o la gestualidad corporal amorosa o entre las tipologías angulares, percusivas o hirientes de la sensación o la gestualidad corporal agresiva. De este modo, se establecen vinculaciones entre los significantes musicales, como las estructuras armónicas, los comportamientos rítmicos y melódicos, la instrumentación, los registros, las dinámicas, etc., y las significaciones particulares, como la sensación de terror, de alegría o de sensualidad que el oyente le adjudica a esos significantes.⁷

Luego de esta breve introducción, nos abocaremos a investigar el entramado discursivo de la obra “El Tango” con música de Piazzolla y texto de Borges, desde el punto de vista de la gestualidad musical como metáfora sonora de la semántica del texto poético. El enfoque metodológico se fundamenta en un análisis gestual

del discurso musical y en metodologías de análisis del discurso y del análisis fenomenológico. Como objetivo, intentamos dar cuenta de las originales propuestas gestuales empleadas por Piazzolla en esta obra, concebidas como emergentes sonoros de la interacción con el texto poético.

Para el logro de estos objetivos, partimos de dos hipótesis principales:

- Piazzolla pone en funcionamiento comportamientos musicales de los cuales derivan gestualidades vinculadas a la semántica del texto escrito, a sus múltiples significaciones y simbolizaciones;⁸

- en el texto, Borges construye una mitología que narra acerca del origen del tango y de Buenos Aires y tipos y arquetipos⁹ sobre las figuras de los personajes implicados en las narrativas tangueras en las que se despliega, en la singularidad de Buenos Aires, el mundo clásico universal. Las gestualidades musicales de Piazzolla pueden ser analizadas en el contexto de la construcción de esta mitología.

Contexto poético-musical

El poema “El Tango” forma parte del disco del mismo nombre, una obra compuesta por Piazzolla en la que aparecen una serie de textos de Borges: “Milonga de Jacinto Chiclana”, “Alguien le dice al Tango”, “El tífere”, “Milonga de Don Nicanor Paredes”, “Oda íntima a Buenos Aires” y el cuento “Hombre de la esquina rosada”.¹⁰ Si bien esta obra puede ser analizada desde una perspectiva narratológica –ya que en ella se cuentan cosas, se relatan hechos, se narran historias, se describen espacios concretos y abstractos, míticos y sociales, reales e irreales–, nuestro interés radica en analizarla desde la perspectiva del género canción para estudiar la interacción entre la gestualidad musical y los procesos narrativos del texto poético.

A pesar de que se perciben gestualidades tangueras, resulta evidente que en “El Tango” Piazzolla exploró campos sonoros, formales, dinámicos, articularios, tímbricos y expresivos que se alejan de la concepción compositiva del tango tradicio-



Piazzolla, "El Tango", c. 1a 5

nal. Y este alejamiento se debe no sólo a su original forma de resignificarlo, sino a que el punto de partida de su construcción está más ligado a la semanticidad del texto poético que a las lógicas constructivas del tango tradicional. En otras palabras, la música asume más el rol de vehiculizadora de la semántica del texto poético que de reproductora de las lógicas tradicionales. Esto puede deducirse de las palabras del propio Piazzolla:

La música para el poema "El tango" de Jorge Luis Borges ha sido especialmente compuesta obedeciendo y respetando su contenido. Esto me ha dado la oportunidad de experimentar con música aleatoria en todas las partes de percusión.¹¹

La *obediencia* y el *respeto* del contenido del texto poético fue lo que le permitió a Piazzolla explorar nuevas gestualidades musicales basadas en comportamientos aleatorios y articulados en formas no convencionales de ejecución instrumental. Este mismo autor fue quien explicó cómo introducir el mundo de la música aleatoria no sólo al ámbito de su quinteto instrumental, sino como propuesta estética al ámbito del tango.

El violín produce distintos efectos percusivos golpeando con el anillo sobre la punta de su mango pizzicatos con glissé, imita a una sirena mediante el glissé sobre las cuerdas, imita a la lija con la punta del arco (comienzo) detrás del puente y a un tambor

con pizzicati sobre la uña entre dos cuerdas. La guitarra eléctrica imita al bongó, a sirenas con efectos de glissé, agrega segundas menores y extraños efectos con las seis cuerdas al aire detrás del puente. El pianista golpea con las palmas de las manos sobre las notas agudas y graves del piano y con el puño las notas más graves [...]. Todos estos efectos son improvisados, por lo que de tal manera se logra la introducción de la llamada música aleatoria en el tango.¹²

Piazzolla indica claramente cómo utilizar los instrumentos de forma no convencional con la finalidad de obtener resultados sonoros percusivos. Pero, además, agrega en la partitura indicaciones acerca de la sonoridad que desea lograr:

güiro, caja, misterioso; imitar sirena, lamentos; sonidos fúnebres, graves, acordes menores, glissés; imitar güiro a piacere, como pelea; latigazos exagerados, como pelea, a piacere; tambor; un latigazo agudo y uno grave; tocar las cuerdas una por una o arpegjirlas; sonidos o ruidos imitando cuchilladas.¹³

De esta forma, el compositor inserta en la obra una zona de aleatoriedad improvisada entre secciones organizadas tonalmente que resignifican las estructuras tradicionales del tango y las subordinan, como se verá más adelante, a las significaciones del texto poético. Desde este lugar, una escucha global de la obra nos permite percibir la tensión dialéctica que se produce entre los rasgos estructurales similares

a los del tango tradicional –en cuanto a una organización formal tendiente a lo tradicional, estable, narrativo– y otros que proponen una nueva estética sonora –basados en comportamientos inestables, impredecibles, no narrativos.

Análisis musical

La obra "El tango" comienza con una sección de 16 compases (organizados en 5 + 5 + 6 compases) sobre un pedal de Ebm6/C (o Cm5b7) y un *diseño motivico* de 4tas y 5tas a distancia de 2das menores entre el bandoneón y el violín. La estructura rítmica responde a la típica organización piazzolleana, 3 + 3 + 2. Más que un comportamiento tonal, en esta sección inicial se percibe una referencialidad al acorde pedal y al *diseño motivico* citados. Desde este lugar, la estructura formal se organiza en torno a la rearticulación del acorde y el *diseño motivico* de referencia en el compás 6. Desde el punto de vista textural, la guitarra eléctrica, el contrabajo y el piano organizan un plano estático, sobre la base de la estructura armónica y rítmica mencionada. El violín y el bandoneón dinamizan por el despliegue lineal de la *célula motivica* basada en las interválicas de 4tas y 5tas, por la rítmica y las acentuaciones empleadas.

A pesar de esta dinamización, la gestualidad emergente, sobre la base de la expansión de una misma entidad armónica y rítmica y la insistencia sobre una misma *célula motivica*, genera una percepción de estatismo, de ausencia de temporalidad, de no direccionalidad discursiva. Es un aquí y un ahora atemporal; no prevé un punto de llegada, no articula el concepto de *movimiento hacia* que emerge de la escucha de las estructuras tradicionales. El comienzo de la segunda sección pudo haberse articulado en algún otro instante, posterior o anterior; su inicio en el compás 17 es producto de cierta aleatoriedad y no de una consecuencia estructural previa. El *gesto musical* sugiere, entonces, un discurso único, reiterativo, intemporal y cerrado en sí mismo, que anticipa, metafóricamente, aspectos semánticos del texto poético.

Un *arrastre* en la voz grave del piano da lugar a la yuxtaposición de una segunda sección de 24 compases organizada en 8 + 16. Esto da inicio al tango, a lo conocido, a la referencia discursiva. En esta segunda sección (c.17 al 40) se organiza un discurso tonal que adquiere mayor relevancia al encontrarse yuxtapuesto a las características discursivas de la sección anterior. Basada en la secuencia armónica II7-V-I dentro de la polaridad LaM-Fa#m y en una textura, organización rítmica, acentuaciones y estructura formal del tipo ABA,¹⁴ remite a las gestualidades tangueras tradicionales. En esta ocasión aparece la temporalidad, hay direccionalidad, hay tango. Pero el interrogante que surge es: ¿hacia dónde se dirige esta sección? Y la respuesta no se hace esperar: hacia una incertidumbre, hacia una pregunta, hacia lo indeterminado.

En la tercera sección (c. 41 al 80) Piazzolla explora ese mundo de sonoridades aleatorias mencionadas anteriormente. Si bien ya en la primera sección emplea procedimientos no ligados a la tonalidad tradicional, en ésta se aleja definitivamente de dichos procedimientos. En principio, es interesante percibir aquí el marcado contraste discursivo con la sección anterior, lo cual realza su gestualidad aleatoria. Al estar más ligada a ciertas lógicas tangueras, la gestualidad previsible de dicha sección acentúa marcadamente la indeterminación de esta tercera sección.

A partir del c. 41 –y a pesar de percibirse en el bajo el fa# como tónica– comienza un tipo de discurso musical basado en el intervalo tritonal do-fa#. La insistencia sobre esta intervállica hace que se perciba como una sonoridad en sí misma y que pierda el sentido de tensión direccional o de sonidos sensibles, como se lo concibe en los contextos tonales tradicionales. Es decir que el concepto tradicional de tónica, concebido culturalmente como un lugar de reposo, de resolución de tensiones, de llegada narrativa, de referencialidad, se resignifica como una sonoridad cargada de expectativas, sombría, iniciadora de un proceso ambiguo, sin destino, eternamente abierto.

Fuertes contrastes dinámicos (*p-ff-pp*), texturales y acentuales se suman a la lógica

Piazzolla, "El Tango", c. 41 a 44

de alturas tritonal. Indicaciones expresivas como "imitar sirenas; misterioso; sonidos fúnebres, graves; lamentos; latigazos exagerados, como pelea, a piacere, imitando cuchilladas"¹⁵ (gestualizado con *clusters* ascendentes y descendentes en el piano), contextualizan el comienzo del poema.

Es interesante observar como Piazzolla construye con estos elementos gestos musicales cuyos rasgos internos permiten resaltar factores importantes de la trama verbal.

¿Dónde estarán?, pregunta la elegía
de quienes ya no son, como si hubiera
una región en que el Ayer pudiera
ser el Hoy, el Aun y el Todavía.¹⁶

La pregunta con la cual se inicia el texto no sólo instala el concepto de *no-lugar*, sino también de indeterminación y de atemporalidad, temáticas que fueron muy frecuentes en la producción borgeana.

Piazzolla subraya, magistralmente, el clima del texto con una *gestualidad musical* basada en los elementos mencionados, en un registro grave, intensidad *piano* y con una búsqueda sonora *misteriosa, fúnebre* y *lamentosa*, contribuyendo a esto el uso de sonoridades percusivas, de sirenas y *glissandi*.

La pregunta se reitera:

¿Dónde estará (repito) el maldvaje,
que fundó en polvorientos callejones
de tierra o en pérdidas poblaciones,
la secta del cuchillo y del coraje?
¿Dónde estarán aquellos que pasaron
dejando a la epopeya un episodio,
una fábula al tiempo y que sin odio,
lucro o pasión de amor se acuchillaron?
Los busco en su leyenda, en la postrera
brasa que, a modo de una vaga rosa,
guarda algo de esa chusma valerosa
de los Corrales y de Balvanera.¹⁷

Es la pregunta por los muertos, por ese malevaje –fundador de la secta del cuchillo y del coraje– que, en esta instancia del poema, Borges ubica en un *no lugar*. Pero también es la pregunta mitológica, la pregunta llevada a un plano universal, la que nos remite a los dioses griegos. Pero mientras éstos tienen un lugar definido, el Olimpo, el malevaje, *esos muertos*, no lo poseen: sólo perduran en el tango. Y ahí los busca Borges, en esa leyenda que es el tango, que es la “postrera brasa”, que es el último vestigio.

En ese malevaje hay epopeya (porque son héroes) y hay fábula, y narrativa, y tiempo. Pero también hay ironía. Ese malevaje que se acuchilla “sin odio, lucro o pasión de amor” se opone a los héroes de la epopeya clásica de *La Ilíada*, para quienes, precisamente, el odio, el lucro o la pasión de amor eran motivos de enfrentamiento. Sonoridades *ff* imitando cuchilladas, latigazos exagerados como pelea, el piano articulando *clusters* breves ascendentes y descendentes alternados rítmicamente con ambas manos en un registro agudo que sugiere cuchilladas rápidas en el aire, contextualizan el ámbito narrativo del texto poético. Son las *homologías sinestésicas* culturalmente convencionalizadas que permiten que Piazzolla utilice esos efectos sonoros para denotar “cuchilladas, latigazos, peleas”. Pero esto ya no es tango en el sentido tradicional del término. Sólo permanece cierta vinculación por medio de los materiales rítmicos-melódicos y de la tímbrica. Este es el mundo del texto de Borges *sonorizado*, gestualizado musicalmente, metaforizado con sonidos.

La tercera sección se interrumpe abruptamente y luego de dos compases de silencio un acorde G#m9/C inicia una cuarta sección (c. 81 al 115). Expandido estáticamente durante dos compases a cargo del contrabajo y la guitarra, dicho acorde se mantendrá luego como una estructura pedal basada en dos planos rítmicos diferentes y sobre la cual el piano, el violín y el bandoneón inician una escalística de sol# dórico ascendente y descendente en su propio ámbito rítmico. Un diseño melódico basado en el acorde de G#m7 cierra esta

sección a la cual se le yuxtapone otra contrastante (a partir del c. 95) no ligada a las consecuencias del comportamiento tonal. Esta quinta sección se organiza en torno a sonoridades verticales de 5tas y 4tas sobre Re y luego sobre Fa que dan sustento a un solo de violín. Toda la intensidad *pianissimo* de esta sección concluye en un *crescendo* y una textura desplegada por todo el quinteto que desemboca sobre la tríada de DoM.

La cuarta sección contextualiza otras preguntas:

¿Qué oscuros callejones o qué yermo del otro mundo habitará la dura sombra de aquél que era una sombra oscura,
Muraña, ese cuchillo de Palermo?
¿Y ese Iberra fatal (de quien los santos se apiaden) que en un puente de la vía mató a su hermano el Ñato, que debía más muertes que él y así igualó los tantos?¹⁸

Las gestualidades musicales articulan sonoridades oscuras y estructuras armónicas concebidas como sonoridades en sí mismas, sin ningún sentido de tensión direccional, estáticas, graves; un ascenso y descenso escalístico y un despliegue triádico ascendente contextualizan a los “oscuros callejones”, inhabitados, “del otro mundo”. El texto, enriquecido con metáforas, epítetos y sinécdoques retóricas, recuerda al Dante de la *Divina Comedia*. Y la presencia de ese Iberra fatal que mató a su hermano el Ñato –narrado, luego, en el poema “Milonga de los dos hermanos”– recuerda la historia de Caín y Abel.

Las estructuras de 4tas y 5tas sobre Re y Fa que sostienen la quinta sección durante 18 compases nuevamente generan una sonoridad estática, atemporal, no direccional. Es la sonoridad de la atemporalidad del olvido. Es la mitología de los puñales que se pierde en el tiempo, que se *anula* en ese olvido porque no hay nadie que la cuente; apenas un asomo en alguna noticia policial.

Una mitología de puñales lentamente se anula en el olvido; una canción de gesta se ha perdido en sórdidas noticias policiales.¹⁹

Pero dentro de ese contexto una melodía de violín surge con nitidez como una figura recortada, ondulante, que busca emerger, resabio de melodías tangueras. Y luego aparece un gran *crescendo* donde todo el quinteto contextualiza una figura melódico-rítmica alrededor de la tríada de DoM, deteniéndose durante un compás sobre ella, generando expectativa, tensión, pregunta. Este tipo de gestualidades pueden evocar, por ejemplo, aquellas sonoridades convencionalizadas que acompañan narraciones ligadas al logro de una meta anhelada, la salida de alguna situación de incertidumbre o la superación de algún conflicto. Y ahí se articula definitivamente la respuesta a la pregunta inicial.

Aunque la daga hostil o esa otra daga el tiempo, los perdieron en el fango, hoy, más allá del tiempo y de la aciaga Muerte, esos muertos viven en el tango.²⁰

Es en el tango donde esos muertos, ese malevaje, sigue viviendo. Es ahí donde sobreviven no sólo a la muerte sino a “esa otra daga” que es el tiempo y el olvido. Y, paradójicamente, Borges no los encuentra en el texto, en la letra, sino en la música y, más precisamente, en la música de la milonga. Mientras recordaba los tangos de Arolas y de Greco encontró la respuesta a la pregunta planteada en la primera estrofa:

En la música están, en el cordaje de la terca guitarra trabajosa que trama en la milonga venturosa la fiesta y la inocencia del coraje. Gira en el hueco la amarilla rueda de caballos y leones y oigo el eco de esos tangos de Arolas y de Greco que yo he visto bailar en la vereda.²¹

Piazzolla, precisamente, utiliza la palabra “tango” para iniciar una quinta sección, donde articula ese ritmo de milonga. Y es en este ritmo que se resuelve la expectativa que dejó la sección anterior. No es una resolución tonal; es una resolución discursiva en términos de tensión-distensión que acompaña la resolución narrativa. Pero tampoco aquí estamos frente a una milonga tradicional. No es “Jacinto Chiclana” que, según Piazzolla, es uno de “los temas simples de esta grabación”.²² Esta Milonga está fundada en una gestualidad de la mi-

longa, no en su estructura “simple” y convencional. Y dicha gestualidad está basada, fundamentalmente, en su célula rítmica y en las funciones armónicas de IV-V-I que no articulan las sonoridades tradicionales fundadas en estructuras triádicas y con séptimas. Están resignificadas por la articulación de estructuras acórdicas paralelas por 2das y 4tas y por un diseño melódico que es emergente de ese paralelismo y no como un plano diferenciado del tipo melodía con acompañamiento.

Evidentemente, la organización interna de esta sección está atravesada por otra estética, por otras significaciones. Es sólo en su estructura externa, en la tímbrica, en ciertos gestos acentuales, en las correspondencias motívicas y fraseológicas, que podemos remitirnos a la milonga. No están los componentes socialmente aceptados de una verdadera milonga; es solamente un *eco*, un *sabor perdido y recuperado* en su rítmica y en su estructura formal. Nuevamente, aparece la mirada renovadora de Piazzolla, sus nuevas estéticas elaboradas a partir de su saber académico.

Sin embargo, esos recuerdos son sólo instantes que alcanzan a recuperar lo perdido:

En un instante que hoy emerge aislado,
sin un antes y después, contra el olvido
y que tiene el sabor de lo perdido,
de lo perdido y lo recuperado.²³

Se inicia una última sección, alrededor de un sombrío do#m. Piano y guitarra conducen una nostálgica melodía, en un registro grave al que se le superponen sonidos acentuados, aislados y articulados en 8vas descendentes, que recuerdan los gestos vocales quejumbrosos de los madrileños renacentistas.

El discurso musical se desvanece; sólo

el contrabajo señala un andar en negras, acentuando el 1er y 3er pulso y los demás instrumentos van desapareciendo. Es el gesto del andar del malevo, que se aleja y se interna nuevamente en el tiempo y en la memoria. No hay final; sólo un recuerdo *venturoso*, quizás entusiasta, ilusionado por un pasado que retorna. Pero también está el destino del hombre, fatal, ineludible; el destino de un hombre que sólo “dura menos que la liviana melodía”. Y la música se va “deshaciendo”, desaparece; sólo perdura un contrabajo, articulando una forma abierta, sin final, suspendido, desvaneciéndose, como retornando al tiempo del cual partió.

Quizás esta nueva resignificación del tango haya sido posible sólo en un Buenos Aires de la década del 60, que empezaba a transformarse en lo que es hoy: una metrópolis cambiante, contrastante, extrovertida e introvertida a la vez. Una música aceptada por una clase media, por profesionales, intelectuales y estudiantes provenientes de una universidad politizada. Una sociedad interesada por lo innovador y lo progresista.

Lo que se ha puesto en duda –controversia que aún permanece en los círculos tangueros–, es su adhesión al género musical tango. Pero lo que no puede negarse es que la asociación de la música de Piazzolla con la ciudad de Buenos Aires es un hecho irrefutable. El mismo Piazzolla ha dicho que su música es música de Buenos Aires. Y de esta forma evita, elegantemente, seguir vinculado a los aspectos tradicionalistas del género tango y trascender la oposición tradicionalistas vs. renovadores. Pero de lo que no puede escapar es de su historia tanguera y de su inserción en un conflicto más universal: el de tradición vs. modernidad. Y

esta controversia se da porque su mundo sonoro, si bien está enraizado en el tango, también se encuentra atravesado por otros lenguajes provenientes del mundo académico y por otros géneros de la música popular. Paradojalmente, es tango no siéndolo. Es música de Buenos Aires pero con raíces tangueras y milongueras. Son gestos tangueros resignificados, atravesados por sonoridades del género en lucha con otros lenguajes y estilos. En este sentido, encontramos en Piazzolla la maravillosa paradoja de la historia: la permanencia en los cambios.

En definitiva, en esta obra (como en casi toda su obra), Piazzolla no se basa en las relaciones significante-significado articuladas en el tango tradicional, sino que construye nuevas relaciones, nuevos signos. Somete a los significantes tradicionales a una nueva significación a partir de los símbolos, mitos y ritos del texto. La vinculación texto-música no se establece a partir de significaciones preestablecidas –como una suerte de correlato apriorístico entre palabras y sonoridades específicas–, sino a partir de una construcción cultural, intersubjetivamente aceptada y basada en homologías sinestésicas y en arquetipos culturales. La música de Piazzolla no sólo revitalizó al género tango sino también a su capacidad simbólica. En esta obra (como en las del ciclo de canciones a la cual pertenece) es factible explorar la tradición, la modernidad, la vanguardia, lo universal, lo simbólico, lo ritual, lo mitológico, como factores que han construido una nueva estética del tango. Una estética que reinterpreta los contenidos previos, otorgándole a los nuevos significantes la representación de los viejos significados y erigiéndose en símbolo del urbanismo de Buenos Aires.

Notas

- 1 Este artículo se desprende del texto “Reflexiones en torno a la gestualidad musical”, presentado en las II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas Prácticas (JIDAP), FBA, UNLP, 2006.
- 2 Los autores forman parte del Proyecto de Investigación “Aspectos gestuales en la música tonal”, enmarcado en el Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y

Cultura de la Nación, en el período 2010-2013.

- 3 La posibilidad de realizar una lectura del lenguaje musical tonal desde una perspectiva gestual se puede encontrar en las producciones de teóricos como Robert Hatten, Alexandra Pierce, David Lidov, Roland Barthes, Kofi Agawu, Wye Allanbrook, Sandra Rosenblum, Wilton Coker, Ernst Kurth y Eero Tarasti, entre otros.
- 4 De acuerdo con Rubén López Cano, por *significado*

musical es posible entender “el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia [...] relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música”. Ver: Rubén López Cano, “Semiótica, semiótica de la música y se-

miótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario”, 2007.

5 “Consideraciones en torno a la significación expresiva del discurso musical tonal”, V Jornadas de Intercambio artístico, Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA), 2007.

6 Peter Kivy señala que un fragmento musical no es una expresión de sino que es expresivo de. Al referirse al inicio de *Lamento d’Arianna*, de Monteverdi, sostiene que es expresivo de la emoción *tristeza* porque es posible percibir algunos de sus rasgos como “estructuralmente similares a aquellos de nuestra voz”, cuando expresa esa emoción. Ver: Peter Kivy, *Sound Sentiment*, 1989.

7 Las vinculaciones que pueden establecerse entre ciertas sonoridades o significantes musicales, y las sensaciones o gestualidades corporales que percibe un oyente, es decir, las significaciones particulares, se fundan en lo que se conoce como *homologías sinestésicas*. Este concepto nos lleva a considerar metafóricamente un *como si* implícito en el sentido, por ejemplo, “esto suena *como si* llorara” o “esto suena *como si* alguien caminara”.

8 Según Clifford Geertz las significaciones se encierran en símbolos y estos se plasman en mitos y ritos conexos. Ver: Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, 1991. Al respecto, Carl Jung expone: “Una palabra o una imagen son simbólicas cuando representan algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca está definido con

precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. La rueda puede conducir nuestros pensamientos hacia el concepto de un sol divino, pero en ese punto, la razón tiene que admitir su incompetencia”. Ver: Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, 1957, p. 19.

9 De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, los arquetipos son imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo”. Estas imágenes “fueron llamadas por Freud ‘remanentes arcaicos’; la frase sugiere que son elementos psíquicos supervivientes en la mente humana desde lejanas edades. [...] Forman un puente entre las formas con que expresamos conscientemente nuestros pensamientos y una forma de expresión más primitiva, más coloreada y pintoresca. Esta forma es también la que conmueve directamente al sentimiento y la emoción. Estas asociaciones históricas son el vínculo existente entre el mundo racional de la conciencia y el mundo del instinto”. Ver: Carl Jung, *op. cit.*, 1957, p. 21.

10 Astor Piazzolla y Jorge Luis Borges, *El Tango*, editado por el diario *La Nación*. Fabricado y publicado por La Laida Editora S.R.L. bajo licencia Universal Music Argentina S.A. Versión original. Intérpretes: Astor Piazzolla y El Quinteto Nuevo Tango, con Edmundo Rivero y Luis Medina Castro.

11 Este comentario aparece en el cuadernillo que acompa-

ña la versión de esta obra en *Borges y Piazzolla. Tangos y Milongas* [CD], Milan Sur, 1996. Álbum producido por Alejandra Kaufman y Emmanuel Chamboredon para Editions Milan Music. Intérpretes: Quinteto de Daniel Binelli junto con Jairo y Lito Cruz.

12 *Ibidem*.

13 Estas indicaciones aparecen en la partitura original y son propuestas por Piazzolla.

14 Estas referencialidades remiten a un tipo de organización musical que puede considerarse como fundante de lo que se conoce como *sistema tonal*, y es muy frecuente encontrarla en canciones populares. En los tangos tradicionales podemos hallar este tipo de secuencias armónicas y organizaciones formales que se instalan como lógicas compositivas características.

15 Indicaciones expresivas de Piazzolla en la partitura original.

16 Jorge Luis Borges, “El Tango”, 1964, p. 36.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

22 Los otros son “Alguien le dice al tango” y “El títere”. En este caso, lo “simple” remite a su condición de milonga tradicional, a una “milonga guitarrera, o sea, el tipo de milonga improvisada”, según los dichos del propio Piazzolla.

23 Jorge Luis Borges, *op. cit.*, 1964, p. 36.

Bibliografía

BALDERRABANO, Sergio: “Consideraciones en torno a la significación expresiva del discurso musical tonal”, en Actas de las V Jornadas de Intercambio Artístico, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte, 2007.

_____ “Reflexiones en torno a la gestualidad musical”, en Actas de las 2^ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP), La Plata, FBA, UNLP, 2006.

BORGES, Jorge Luis: *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé, 1964.

GEERTZ, Clifford: *La interpretación de las culturas*, México, Gedisa, 1991.

JUNG, Carl: (1957) *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis Caralt Editor, 1977.

KIVY, Peter: *Sound Sentiment*, Philadelphia, Temple University Press, 1989.

PARRET, Herman: *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Edicial, 1995.

Fuentes de Internet

HATTEN, Robert: “Embodying Sound: The Role of Semiotics”, en Semiotics Institute Online [En línea] <http://semioticon.com/sio/courses/musical-gesture/role-of-semiotics/> [Consulta: 14 de junio de 2011].

LOPEZ CANO, Rubén: “Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario”, en *lopezlezcano.net*, 2007 [En línea] http://lopezcano.org/Articulos/Semiótica_Música.pdf [Consulta: 14 de junio de 2011].

Lomografía: un fenómeno de culto

Marina Calderone // Diseñadora en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente del Taller Comunicación Visual I-V C y Tecnología III, FBA, UNLP. Profesora Adjunta de Taller de Diseño Gráfico II, Escuela de Tecnología, Universidad Nacional del Noroeste de la provincia de Buenos Aires (UNNOBA). Desarrolladora de contenidos y diseño instruccional para la Dirección de Educación a Distancia, Secretaría de Asuntos Académicos, UNLP.

Improvisación. Proximidad. Rapidez.

Con la filosofía de no seguir ninguna regla, sólo disparar, y con una tecnología original en el sistema de lentes y obturación, la Lomografía ofrece imágenes sorprendentes, paradigmas de la fotografía posmoderna: un fotograma, múltiples imágenes, múltiples climas y registro de secuencias.

Orígenes

El fenómeno Lomo tiene sus raíces en los inicios de la década de 1980 cuando el laboratorio de la Unión de Óptica Mecánica de Leningrado,¹ inspirado en las compactas cámaras japonesas, desarrolló la LOMO Compact Automatic, destinada a los servicios secretos soviéticos. En poco tiempo, el éxito excedió los límites cerrados del espionaje y la LOMO Compact se convirtió en la encargada de registrar la vida de millares de familias rusas durante los últimos avatares del régimen comunista. La apertura a una economía globalizada en los años 90 favoreció una fuerte entrada de productos asiáticos al mercado de la ex Unión Soviética;

rápidamente, las LOMO quedaron obsoletas y resultaron demasiado costosas comparadas con las cámaras importadas.

Dotada de un fotómetro de absoluta precisión y una lente de 32 mm de alta sensibilidad, capaz de registrar color y movimiento sin necesidad de flash y sin ninguna deformación, la LOMO proveía imágenes impactantes por la saturación de los colores. Esta característica fue la que sorprendió a Matthias Fiegl y Wolfgang Stranzinger, dos estudiantes vieneses, quienes durante un viaje a Praga se encontraron, casualmente, con una de estas cámaras. Entusiasmados por su descubrimiento, crearon la Sociedad Lomográfica y comenzaron a promoverla, con el objetivo de abrir en Viena un espacio cultural orientado a la fotografía instantánea. La iniciativa llevó a la pequeña cámara a ser el producto del momento, tanto que se abrieron embajadas de la Sociedad Lomográfica en distintas ciudades del mundo y se dio un primer paso dentro del circuito artístico internacional, con la organización de dos exposiciones simultáneas en Nueva York y Moscú, que se retransmitieron por Internet.



Megan McDuffie, "Venice beach"

La difusión a gran escala generó una demanda de cámaras que superaba ampliamente a la oferta posible, debido a que la LOMO Compact había dejado de fabricarse. La Sociedad Lomográfica entabló, entonces, negociaciones con los interlocutores del consorcio estatal y regidores de San Petersburgo, Vladimir Putin y Ilja Klebanov, que derivaron en un contrato a largo plazo, exclusivo a nivel mundial, que garantizaba un suministro continuo de cámaras y aseguraba, además, 300 puestos de trabajo para la ciudad rusa. Para 1997 la LOMO Compact Automatic se había transformado conceptualmente; no era solo una cámara, se había convertido en el eje de un movimiento social y cultural. En la actualidad, la lomografía cuenta con 500.000 adeptos, un manifiesto que incluye su declaración doctrinaria y un decálogo para el uso ideal de la cámara.

Producto de la gestión ininterrumpida de la Sociedad Lomográfica y de sus 70 embajadas en el mundo, en la actualidad se organizan muestras periódicas de la producción, se realizan concursos, se lleva un archivo de imágenes, se administra un sitio web oficial y se editan libros y catálogos.² A esto se suma un equipo internacional de colaboradores altamente calificados y creativos que diseñan, desarrollan y amplían la línea de productos LOMO. SuperSampler, Pop9, ColorFlash, Holga, Oktomat, Lomolitos, son algunas de las originales cámaras LOMO –solo comercializadas en museos y espacios relacionados con el mundo artísti-

co–,³ que se constituyeron en fenómeno de culto en todo el mundo.

La producción lomográfica

Como lo hicieron las vanguardias artísticas del siglo XX, la lomografía se define y se fundamenta en su declaración doctrinaria. Según este manifiesto, el espíritu de los lomógrafos es estudiar y documentar el mundo por medio de imágenes instantáneas sobre la vida cotidiana, con la consigna de obtener cuantas fotografías sean posibles, en las situaciones más insólitas y absurdas.

Las producciones fotográficas se comparten y se hacen públicas con la intención de romper con el principio tradicional de autoría y retomar el arte comunitario de la alta edad media. El manifiesto también enuncia diez reglas para el uso sugerido de la cámara.

Si bien la lomografía se propone documentar la vida cotidiana, lejos está su producción de ser simple y anodina. Las características técnicas de las cámaras combinadas con las reglas de uso propuestas logran la metamorfosis de cualquier situación, convirtiéndola en una imagen intensa. Las lomografías se distinguen por ser luminosas, ofrecer colores saturados y presentar falta de nitidez, ya sea por el desenfocado, el movimiento al momento de la toma o las filtraciones intencionales de luz en el cuerpo de la cámara.

- Llevar la cámara siempre consigo, la lomografía no se puede planificar.
- Utilizarla siempre, cada momento tiene su propia riqueza.
- Lomografiar no interrumpe las actividades cotidianas, las pone en escena.
- Acercarse íntimamente a los temas, cuanto más cerca mejor.
- Liberarse de los convencionalismos; sentir, no pensar.
- Desestimar el visor; el disparo debe hacerse, por ejemplo, desde la cadera.
- Actuar con rapidez, no detenerse a componer o buscar el ángulo de toma.
- Evitar llevar registro de las tomas realizadas, la lomografía es sorpresa.
- La mano es la única que opera y controla la Lomo.
- No preocuparse por respetar estas reglas.

A estas características se suman las posibilidades que brinda el creativo desarrollo de modelos que ofrecen variedad de prestaciones, desde la tradicional doble exposición hasta imágenes múltiples sobre un mismo fotograma gracias a los sistemas multilentes de 2, 4, 8 y 9 objetivos.

Algunos modelos presentan, también, la posibilidad de aplicar distintos filtros sobre cada uno de estos lentes, lo que permite obtener imágenes secuenciadas con climas cromáticos distintos.

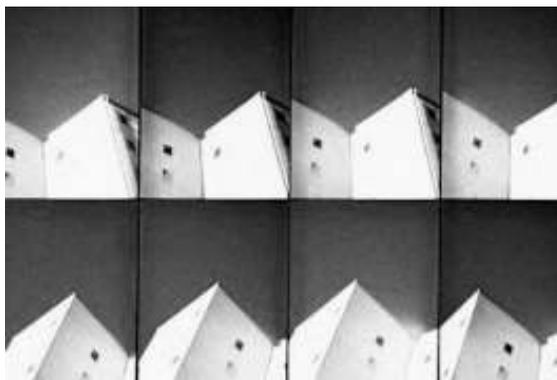
Cabe aclarar que todos los modelos de cámaras LOMO cargan películas de 35 mm tradicional.

Consideración final

Desde una perspectiva histórica, el análisis de las características con las que se define la lomografía en su manifiesto permite vincular estos principios a ideas surgidas en la primera mitad del siglo XX. *La cámara como extensión del individuo* es una concepción que nace en 1925 gracias a la aparición de la compacta y liviana Leika. *Poner en escena la riqueza de cada momento y acercarse*

Íntimamente a los temas fue la estrategia competitiva de los medios gráficos a finales de la década de 1920, y sentó las bases del fotoperiodismo y el documentalismo. La premisa que propone *liberarse de los convencionalismos; sentir, no pensar. La mano es la única que opera y controla la herramienta* retoma algunas concepciones del automatismo pregonado por el movimiento surrealista.

Entonces, ¿cuál es la característica diferenciadora de la lomografía? Su propuesta de desestimar el visor y actuar con rapidez. La lomografía prioriza la espontaneidad prescindiendo por completo de los parámetros establecidos en lo que respecta a la calidad técnica y compositiva de la imagen, adaptando, de este modo, la teoría deconstructivista del posmodernismo al mundo de la fotografía. La toma fotográfica se libera de mirar, limitar, encuadrar y poner en perspectiva, las cuatro acciones previas enunciadas por Roland Barthes en *La cámara lúcida*,⁴ y “el momento decisivo”⁵ definido por Henri Cartier-Bresson, se transforma en una espera absurda.



Ola Carlberg, “Yellow building”



BisBis, “Bicing vas”

Notas

- 1 Leningrandskoye Optiko Mekhannichskoye Obedinyeniye, origen de la sigla LOMO.
- 2 Uno de los catálogos publicados se realizó con la colaboración del banco de imágenes alemán Mauritius.
- 3 Algunos de los museos y los espacios que comercializaron las cámaras LOMO son: Museum of Modern Art e In-

ternational Center of Photography, Nueva York; Centro Pompidou, París; Museums Quartier, Viena; Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), Argentina; entre otros.

⁴ Ronald Barthes, *La cámara lúcida*, 1994.

⁵ Henri Cartier Bresson, *Images a la Sauvette* (El momento decisivo), 1952.

Bibliografía

- BARTHES, Ronald: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1994.
- BAURET, Gabriel: *De la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 1999.
- CARTIER BRESSON, Henri: *Images a la Sauvette* (El momento decisivo), París, Verve, 1952.
- CALDERONE, Marina: “El momento decisivo”, en *Cuadernos de Diseño*, N° 2/3, Instituto Superior de Ciencias de La Plata (ISCI), 2004.
- D’AMICO, Alicia: “En nuestro tiempo: el mundo visto por los fotógrafos de Magnum”, en *Fotomundo*, N° 262, Buenos Aires, 1990.
- DE MICHELI, Mario: *La vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1994.

El aura benjaminiana

Cecilia Cappannini // Profesora de Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante de la cátedra Fundamentos de Estética, FBA, UNLP. Becaria de Iniciación con el tema “La imagen dialéctica en la teoría de Walter Benjamin. Proyecciones a la enseñanza de la Estética, UNLP”.

Nos encontramos frente a un cubo. Es grande, es completamente negro.

Tiene el tamaño de una persona. Es de acero.

Es solo un cubo.

Eso es todo lo que vemos de *Die*, la obra de Tony Smith (1962) que figura en la portada del libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, de Georges Didi-Huberman. Este cubo negro es una obra del minimalismo que se postula en los años 60 como estilo escultórico en el que diferentes formas geométricas son reducidas a estados máximos de orden y mínimos de complejidad [Figura 1].

También llamado arte reduccionista –ABC art o estructuras primarias, en Argentina– trabaja con figuras geométricas simples construidas con materiales industriales en grandes dimensiones, como poliedros, cubos, pirámides y estructuras geodésicas, e igualmente con sistemas de repetición metódica o sistemas modulares que establecen relaciones de proximidad, continuidad y seriación. La obra se concibe como una estructura autónoma debido a la

ausencia de ornamento, el interés por las fases de construcción y el color supeditado a una claridad formal que parece decirnos: “Todo lo que hay que ver es lo que se ve” [Figura 2].

El proceso productivo se sustenta tanto en el reconocimiento de códigos matemáticos elementales como en la psicología de la forma, que remarca una forma constante y conocida que atiende a la totalidad de la obra más que a las relaciones entre las partes. Se busca fabricar objetos despojados de todo ilusionismo, como *objetos específicos* que no remiten a nada más allá de sí mismos, es decir, que no representan nada, por lo que, según Marchan Fiz, una vez recibida la información se desgasta muy rápido [Figura 3].

Esto es un cubo... No hay nada más para ver. *Die* no vuelve a poner en juego una presencia como lo hace una obra figurativa o simbólica. Victoria de la tautología. El predicado está contenido en el sujeto: el triángulo tiene tres ángulos. El artista no habla más que de lo que cae por su propio peso; al espectador le basta sólo con ver.

Entre la confianza y la sospecha

Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina.

Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente.

Pero si quieres conservar la vida [...] sólo verás las alas fugazmente [...].

Eso es la imagen. La imagen es una mariposa.

Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello.

Didi-Huberman en Romero, 2007

A partir de una relectura de la noción benjaminiana de imagen dialéctica, Didi-Huberman postula el minimalismo como imagen crítica. Sin embargo, no habla de La Imagen con mayúscula, sino de cómo funciona una imagen concreta; en este caso, el cubo negro. A su entender, las imágenes tienen la capacidad de *tocar lo real*; por eso, no construye una ontología de la imagen, sino un pensamiento dialéctico (influenciado por las teorías de Freud, Lacan, Benjamin, Bataille, Warburg y la fenomenología de Merleau-Ponty) que indaga la potencia crítica de las imágenes y toma como punto de partida para su análisis las siguientes preguntas: ¿de qué imagen se habla?, ¿cuál imagen?, ¿cuántas imágenes? Asimismo, indaga dos modos de situarse frente a las imágenes que se han producido a lo largo de la historia del arte: la actitud tautológica y la actitud creyente. Ambas establecen, aunque de diferentes maneras, una relación de *confianza* entre las imágenes y la realidad.

La tautología nos remite al presente de la experiencia del ver y a la cercanía de lo cotidiano;¹ a una forma o serie de formas concretas que vemos en el espacio, donde lo que vemos no es otra cosa que lo que vemos, y no hay nada más allá del volumen visible del cubo negro, por ejemplo. Ni siquiera aquello que contiene, ni siquiera la posibilidad de que esté vacío. Esta actitud implica un modo de satisfacción frente a lo que es evidente e inmanente, frente a lo que describe *lo que vemos* tal cual es,

que no sólo evita el vacío, sino que impugna tanto la temporalidad del objeto, como el trabajo de la memoria y de la mirada. En efecto, desestima también toda actitud de búsqueda. Si no hay otra cosa que ver que ese cubo, entonces hay una relación de confianza entre eso que veo y la realidad. El sentido se clausura y se vuelve indiferente a lo que podría estar allí debajo, oculto, y elimina así toda posible construcción ficticia de significación.

La creencia, en tanto, nos remite a lo lejano, a un exceso de sentido: la imagen está en lugar de algo que la supera, es un símbolo o emblema de otra cosa, de algo trascendente. *Lo que nos mira*, y no lo que vemos, se nos impone aquí como algo verdadero, como una afirmación fijada en dogma de que no hay allí sólo un volumen (el cubo) ni un vacío oculto dentro del cubo, sino *algo otro* que le da un sentido teleológico y metafísico. En cierta forma, se establece un proceso fantasmático que supera lo que la imagen muestra y apela a lo que ella evoca; además, revive un tiempo pasado en el presente en el que ver es creer.

Si la creencia construye un ojo perfecto de trascendencia que confía en la capacidad de las imágenes de hacer presente un más allá, el tipo de confianza que instaura se ha entrelazado históricamente con la experiencia religiosa, el pensamiento mítico y el valor cultural atribuido a las obras de arte auráticas. Está atravesada, además, por las teorías que han construido una ontología de la imagen, entendida como la captación de la verdad del ser, y por la iconología, en tanto concibe las imágenes como emblemas de las ideas. La tautología, en cambio, construye un ojo perfecto de inmanencia que confía en un más acá: eso que nos muestra la imagen es todo lo que se puede ver, porque es todo lo que hay para ver.

Los dos actitudes, como dos caras de una misma moneda, “fijan términos al producir un señuelo de satisfacción: fijan el objeto del ver, fijan el acto –el tiempo– y el sujeto del ver”.² De este modo, no hay entre ellas un dilema como históricamente se ha pretendido, sino un *falso dilema* que debe ser dialectizado, según el autor, para



Figura 1. Tony Smith, *Die* (1962). Acero. Paula Cooper Gallery, Nueva York

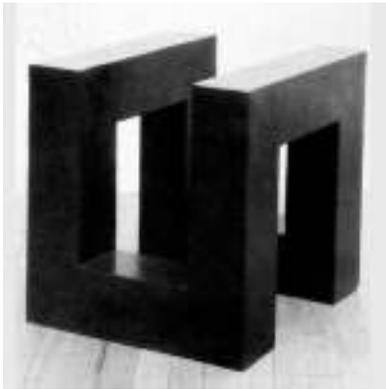


Figura 2. Tony Smith, *We Lost* (1962). Acero. Paula Cooper Gallery, Nueva York



Figura 3. Tony Smith, *The Wall* (1966). Madera pintada. Paula Cooper Gallery, Nueva York

remarcar la tensión y la convivencia histórica de los dos polos.

La *sospecha* (o actitud crítica) es la principal característica de la imagen dialéctica. En esta, opuestamente a las actitudes mencionadas, pero conteniéndolas y superándolas, lo que importa es lo que falta. Toda imagen es incompleta y, al igual que las alas de la mariposa, no puede dar cuenta de toda la verdad, ni de todo lo real. Sólo puede mostrarse en un destello, en un instante. La imagen dialéctica indaga precisamente el vacío; no busca ni evitarlo ni superarlo, no presenta ninguna certeza de sí misma.

Entre lo que vemos y lo que nos mira, como dos extremos que conviven en tensión, se genera para Didi-Huberman una distancia crítica que torna las imágenes potencialmente filosóficas. Entonces lo que vemos comienza a ser alcanzado por los que nos mira, produciéndose un momento que no impone ni el exceso de plenitud de sentido ni su ausencia, sino una escisión, una ruptura que nos dice que ver es siempre una operación de sujeto, hendida, inquieta y abierta. Según Maurice Merleau-Ponty, la mirada es la primera que interroga el mundo y no hay visión que no esté *tallada en lo tangible*.³ Dar a ver es inquietar el ver. La visión está ligada al espacio táctil.

En consecuencia, la imagen crítica es “una imagen en crisis que critica la imagen y nuestras maneras de verla en el momento en que al mirarnos nos obliga a mirarla

verdaderamente”.⁴ Solo allí podemos sospechar de la imagen, indagar su retórica, su carácter de construcción. Sólo allí podemos hacernos una pregunta: ¿cómo un cubo (*el objeto más simple de ver*) puede inquietarnos?

La doble distancia

Si se piensa el espacio como un sólido, mis esculturas mismas son como vacíos practicados en ese espacio.

Tony Smith⁵

En el arte minimalista, que Didi-Huberman reconoce como imagen crítica, se presenta el problema de la forma no figurativa que es la forma no adjetivada que se agota en sí misma. En el arte figurativo se puede establecer una distinción entre la forma como apariencia, es decir como imagen representativa de alguna cosa (un caballo, una frutera, por ejemplo) y la forma como esencia desprovista de su valor circunstancial, esto es de adjetivación determinativa.

Cuando vemos el cubo, un objeto no adjetivado, supuestamente neutro, pero conocido y cercano a la vez, perdemos algo (aunque sea momentáneamente), aquello que se nos escapa como la vida de la mariposa: el vacío que guarda el cubo y que aún es un enigma para nosotros. No poseemos el valor circunstancial de este cubo, no conocemos sus referencias y se nos presenta como una escultura monumental en el espacio. A pesar de esto, como imagen, esta obra es ostensiva. Al igual que todas las imágenes, presenta cosas o formas no como datos empíricos, sino como productos construidos en el encuentro entre *una* mirada y *una* lectura particular, ligado a las diferentes teorías filosóficas, políticas y artísticas que dominan cada momento histórico. Esto significa que el cubo como objeto o como forma no se reduce a sí mismo, es decir a la forma cúbica que vemos, sino que nos lleva como espectadores a *extrañar* la mirada.

Ese carácter dialéctico que el autor ve en la obra de Tony Smith no es más que una *doble distancia* que se establece entre el

espectador y el cubo. Hay algo del cubo que no podemos aprehender ni dominar, pero que a la vez afirma que lo vemos por afuera:

El cubo es una figura perfecta de convexidad pero que incluye un vacío siempre potencial, porque muy a menudo oficia de caja; pero el apilamiento de los vacíos constituye también la compacidad y la plena firmeza de los bloques, las paredes, los monumentos, las casas.⁶

Si sostenemos que las imágenes son hechos creativos y por ende apertura de sentido el cubo impone su visualidad como una apertura. Para Didi-Huberman esto implica inevitablemente una pérdida practicada en el espacio de nuestra certidumbre. Una más acá que dialoga con una más allá dentro del cubo, una convexidad que se manifiesta como sospecha de un vacío (que puede estar relacionado con la idea de la muerte, si tenemos en cuenta que el título de la obra, *Die*, funciona como anclaje de sentido).

Es allí donde el cubo comienza a mirarnos. Y la capacidad de mirar es propia de las imágenes auráticas. En el *aura*, concepto que pone en juego la dialéctica de la teoría benjaminiana, conviven tanto la doble posición de confianza y crítica como la *doble distancia*, que se despliega en la mirada, la memoria y el deseo.⁷ Aun cuando en Benjamin lo aurático es un paradigma visual que implica la manifestación de una *presencia*, su aparición se hace visible mostrándose distante, extraña, sin importar cuán próxima sea. En este sentido, es la *aparición de una lejanía por más cercana que pueda estar*.

Si la lejanía es lo inaproximable, por más cercana que pueda estar su materia, el poder de la distancia remite al aura como un “espaciamento obrado y originario del mirante y el mirado, del mirante por el mirado”.⁸ El sujeto que mira, le *presta* el poder de la mirada a lo mirado (la cosa). Así, según Benjamin:

La experiencia del aura reposa sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los

ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar.⁹

El objeto aurático se vuelve único, pero su distancia no aparece como objeto de posesión, sino como un casi-sujeto, capaz de alzar lo ojos, de acercarse, de alejarse. Allí radica precisamente la potencia del deseo, que ante la frustración de lo visible busca ver más allá, ver eso que se aleja. El poder de la mirada es de esta manera el poder de *la memoria*, y lo aurático es una constelación desplegada de imágenes que, rescatadas por el recuerdo, se agrupan como tramas de distintos espacios y tiempos. Pero los recuerdos no dan cuenta aquí del pasado, sino que describen “precisamente el lugar en que el buscador tomó posesión de él”.¹⁰

Hay entonces una doble distancia: la de los sentidos sensoriales (lo visual y lo táctil) y la de los sentidos semióticos, que despierta el objeto cubo en cada espectador, y nos recuerda aquello de una imagen que se repite, resuena y pervive en otras imágenes. La constelación de imágenes que despliega la imagen dialéctica se lleva a cabo no sobre el cubo en sí mismo, sino sobre las representaciones mentales y las relaciones corporales que establecemos con su visualidad, con su volumen. Pero hay también un anacronismo, dado que el presente de la experiencia del ver no es el tiempo que transcurre en el momento que miramos la obra como sucede en la tautología, sino un instante en el que las miradas se cruzan, poniendo en juego el pasado y el futuro en el presente. La relación de estas dos distancias es el aura, en sí misma dialéctica y crítica: no es ni pura sensibilidad ni pura conmemoración.

Consideraciones finales

Si lo aurático como aparición de *una* presencia establece un determinado tipo de experiencia, el cubo también lo hace. Sus grandes dimensiones nos llevan a comparar nuestro cuerpo con la dimensiones de la obra (aquí radica para Didi-Huberman la referencia del minimalismo al mundo fenomenológico de la experiencia).

La presencia aurática no es patrimonio de lo divino. Claro está que la religión es el paradigma histórico y la forma antropológica ejemplar del aura.¹¹ Pero la modernidad, con la introducción de la técnica, quiebra las relaciones rituales que establecía ese tipo de obras y las resimboliza. Entonces, el carácter dialéctico de la *doble distancia* no se manifiesta como una trascendencia divina, sino como una inmanencia visual en las imágenes postauráticas, en las obras minimalistas, que vuelve a poner en juego la idea de lo trascendente, no ya necesariamente en sentido religioso.

Lo aurático no está *en* el cubo, sino en el aquí y ahora de la relación experimentada entre *esa* forma particular y *un* espectador concreto, para quien sólo parece ser posible pensar a partir de lo visible, de aquello que percibe, mientras al mismo tiempo lo visible se enajena totalmente de la imagen cubo. Detrás del cubo, dentro de él, algo nos mira. Hay un más allá, que es un más acá dentro del cubo al que no podemos acceder, que nos resulta inalcanzable, pero que genera a su vez un encadenamiento de imágenes. Es en el modo de existencia material de los objetos, su forma y su presentación a la vez y no ya en lo simbólico, donde se produce el cruce: ver perdiendo algo y ver aparecer aquello que se disimula, que estaba oculto.

Lo que nos mira en lo que vemos nos concierne más allá de la visibilidad evidente del cubo. Si bien esta obra se nos presenta como un objeto sin referencias, en tanto imagen crítica es una imagen condensada de todas las destrucciones y todas las relaciones, porque tiene la capacidad de criticar nuestra manera de mirar las obras, pero también las posturas que la historia del arte adopta frente a ellas. Como en el caso de la mariposa, tendremos que elegir si lo observaremos a través de una vitrina, como un objeto transparente que nada oculta –aunque para eso la muerte de la mariposa sea inevitable– o si nos quedaremos con el instante del aleteo.

Notas

- 1 La tautología remite al paradigma moderno de confianza en la dominación (técnica) de la naturaleza por el hombre, que está atravesado por las filosofías y las historias del arte positivistas.
- 2 Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 1997, p. 47.
- 3 Maurice Merleau-Ponty, (2003) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, 2008.
- 4 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 1997, p. 113.
- 5 Citado en Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 1997, p. 70.
- 6 *Ibidem*, p. 57.
- 7 "Por mucho que, en un artículo sobre la fotografía, haya dicho que el aura está decayendo y que él ya no la busca, lo cierto es que la sigue buscando, que persigue lo que él llama el salto de la autenticidad, el *Ursprung*, es decir, el origen. Ahora bien, esto no quiere decir que en Benjamin haya una ontología de la imagen, lo que quiere decir es que mantiene una cierta confianza en la relación entre la imagen y lo real. Pero, por supuesto, en Benjamin está también toda la crítica de la imagen tal y como es utilizada". Didi-Huberman en Pedro Romero, "Un conocimiento por el montaje", 2007.
- 8 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 1997, p. 93.
- 9 Walter Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Ensayos escogidos*, 2001, p. 36.
- 10 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 1997, p. 116.
- 11 Por eso, según Didi-Huberman, no hay que dejar de indagar los mitos y los ritos en que se origina toda la historia del arte. El análisis que hace de la imagen dialéctica no refiere al sueño del que Marx había exigido al mundo que se despertara, sino que lo aborda desde la fenomenología y el psicoanálisis, postulando las imágenes como síntomas y no como signos. Ver Maud Hagelstein, "George Didi-Huberman, una estética del síntoma", 2005.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter: (1973) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1989.
- _____ (1967) "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Ensayos escogidos*, Méjico, Coyoacán, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: (1992) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- HAGELSTEIN, Maud: "Georges Didi-Huberman, una estética del síntoma", en *Daímon. Revista Internacional de Filosofía*, N° 34, Departamento de Filosofía, Universidad de Murcia, 2005. [En línea] <http://revistas.um.es/daimon/article/view/12741> [Consulta: 4 de junio de 2012].
- MARCHAN FIZ, Simon: (1986) *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid, Akal, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: (2003) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- ROMERO, Pedro: "Un conocimiento por el montaje", entrevista con Georges Didi-Huberman, en *Minerva*, N° 5, Círculo de Bellas Artes, 2007. [En línea], http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=1#leer [Consulta: 4 de junio de 2010].

Un recorte del mapa situacional de la danza/ performance con mediación tecnológica

Alejandra Ceriani // Profesora y Licenciada en Artes Plásticas en las orientaciones Pintura y Cerámica, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Magister en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra Didáctica y Práctica de la Enseñanza y de Dibujo I y II, FBA, UNLP. Becaria de Formación Superior, UNLP. Coordinadora de Educación Artística, Dirección de Gestión Curricular y Formación Docente, Ministerio de Educación de la Nación.

En noviembre del año pasado varias regiones de América Latina, entre ellas la Argentina, fueron invitadas a participar de la primera reunión presencial del proyecto MAPAD₂, realizada en el marco del encuentro “Poéticas Tecnológicas - III Seminario Internacional sobre Danza, Teatro e Performance”, en Salvador de Bahía (Brasil).¹ En esa oportunidad, uno de los objetivos propuestos fue colaborar en el sensado de los artistas y los investigadores académicos de nuestros países que estén interesados en las diversas vertientes del campo de la danza y de la performance con mediación tecnológica.

Desde entonces, con distintos colegas venimos realizando un relevamiento –en principio, por correo electrónico–, con la intención de recopilar información sobre grupos o artistas que trabajan dentro del lenguaje del movimiento con tecnología.² Paralelamente, estamos estudiando a investigadores que se desempeñan en el ámbito universitario o en otras instituciones de formación superior y están orientados a indagar sobre estas vertientes.

A partir de un correo electrónico enviado

por un colega en función de este sondeo se nos abrieron profundos márgenes reflexivos –particularmente hoy en la ciudad de Buenos Aires– sobre los desarrollos de un artista o un colectivo que se implique con la tecnología.³ Destacamos esto, dado que este tipo de procesos de constitución artística se exhibe, de modo explícito, en producciones escénicas.

Entendemos que la investigación académica circula por otros carriles, puesto que en estas áreas su posibilidad de transferencia y de exposición no es tan manifiesta e inmediata; por lo tanto, decidimos considerarla de manera diferenciada. Asimismo, somos conscientes de que es una excepción ocupar los dos lugares o perfiles, de artista y de investigador, y que esta díada es en sí misma la oportunidad más fructífera para que estos lugares o perfiles se impliquen y transformen mutuamente.

Para dar una respuesta crítica a la idea del uso delimitado de la tecnología como “medio para un fin” o sólo como “herramienta escénica y dramaturgica” –según el citado correo electrónico–, reflexionaremos partiendo de la observación de las repre-

sentaciones que el concepto de *espectáculo* puede ejercer frente a las propuestas de danza o performance con mediación tecnológica.

Creemos que elaborar una respuesta de este tipo nos lleva a:

- comprender que parte de nuestros colegas en danza contemporánea o performance en danza (bailarines, coreógrafos, críticos, programadores, etc.) se suman a / adhieren a / intervienen en propuestas de actualidad a modo de experiencias momentáneas;

- cuestionar aquellas consideraciones prioritarias sobre los costos y las condiciones para la realización de *espectáculos escénicos* de mayor envergadura, en detrimento de concebir otros espacios, medios y modos de organizar trabajos colaborativos entre performers, programadores, dispositivos, etcétera;

- dar cuenta de que en el campo de la danza ha sido histórica la falta de metodologías de investigación y de insumos bibliográficos. Respecto a este punto es importante destacar que, como no hay conformada una comunidad académica especializada en danza/ performance con mediación tecnológica, el modo de construir conocimiento se establece empíricamente y desde el intercambio en congresos, seminarios o trabajos de campo. Esto trae como consecuencia la demora en el proceso de construcción de material teórico y de espacios de reflexión compartida, empujando y limitando las prácticas de creación entre el lenguaje del movimiento y las mediaciones tecnológicas a un asunto de programación en cartelera.

Cruce de la danza performática y los nuevos medios

Desde sus inicios, lo escénico ha sido un lugar para la representación de ficciones, que se reflejaban a partir de la voz y el movimiento de los intérpretes, el sonido, la iluminación, etcétera, y descansaban en mayor o menor grado en el empleo de recursos escénicos para crear espacios ilusorios. Luego, otras formas escénicas

formularon posibilidades de creación experimentales y encontraron su lugar de expresión en espacios periféricos o alternativos. Surgieron otros conceptos y recursos asociados a estas transformaciones de la producción y la circulación. Estos recursos, que atañen a lo procesual y a lo efímero, han suscitado nuevas estrategias escénicas. Según José Sánchez:

El cruce de lo teatral y lo performativo, sumado a la multiplicación de posibilidades espectaculares de las nuevas tecnologías, ha dado lugar a una diversidad que no cabe en la antigua categoría de teatro, pero sí en un concepto ampliado de artes escénicas, entendidas como artes de la comunicación directa entre un actor y un espectador en cualquier contexto social o mediático.⁴

Esta adaptación a las tecnologías dinamiza la situación actual de las artes escénicas, pero no pone en cuestión la actualización de todos sus elementos constitutivos. Actualización que creemos pasa por una reflexión, un proceso de revisión del efecto práctico y estético del que partió. En casi todas las propuestas escénicas falta un trabajo de análisis de la postura respecto de la técnica. No se trata sólo de saltar hacia un estado de destrezas en programación, de suntuosidades escénicas, de autosuficiencias anatómicas, sino de transitar hacia un estado permanente de actitud crítica frente a la retórica de los efectos especiales, frente al relato tecno-espaciotemporal, hacia una lógica no-lineal e híbrida.

Pero lo escénico-espectacular, como corporación, sigue autorepresentándose a sí mismo y estableciéndose de acuerdo con una diferenciación por géneros, que excluye lo que no se adecua a la codificación definida por el hábito. El hábito de lo espectacular está conformado por una sistémica implícita en la diagramación de la mirada, en la cosmogonía del espacio y del tiempo, en la configuración por medio de acciones y sucesos y en una estructura jerárquica. Hay una división especializada del trabajo (actores y bailarines principales, de reparto, equipo técnico, etc.: cada uno se ocupa de su tarea específica); y hay, también, otras estructuras como la performance, que tiende a ser más horizontal, descentralizada y

siempre mutable.

Estas estructuras, con sus particularidades, se manifiestan de manera visible o subyacente en cada propuesta creativa. Todas las concepciones corporales y escénicas antecesoras y aún vigentes seguían los lineamientos de las exigencias académicas, los presupuestos de una representación basada en la imitación y en lo verosímil. Al respecto, en el prólogo de la segunda edición de *La sociedad del espectáculo*, Christian Ferrer expresa:

Guy Debord llama “espectáculo” al advenimiento de una nueva modalidad de disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una separación fetichizada del mundo de índole tecno estética. Prescribiendo lo permitido y lo conveniente así como desestimando en lo posible la experimentación vital no controlada, la sociedad espectacular regula la circulación social del cuerpo y las ideas. El espectáculo, si se buscan sus raíces, nace con la modernidad urbana, con la necesidad de brindar unidad e identidad a las poblaciones mediante la imposición de modelos funcionales a escala total.⁵

“La dimensión política de la sociedad espectacular es el síntoma de nuestra época”, continúa Ferrer. El poder implícito se articula a priori a través de la reproducción de cualidades que se naturalizan y se vuelven globales, hegemónicas, y definen así el marco de lo sistematizado.

En la actualidad, uno de los problemas fundamentales de la estética, de la producción y el consumo artístico y de la formación disciplinar, no solo pasa por no evolucionar en consonancia con los avances tecnológicos, sino, más precisamente, porque esa disparidad dé cuenta, evidencie, el carácter silencioso y oculto de los mecanismos de reproducción y asimilación. Mecanismos que preexisten a la decantación social y cultural necesarias para madurar y cuestionar cada mediación.

Para construir la escena del futuro, José A. Sánchez se posiciona en un lugar muy singular para dar margen a las transformaciones:

El espacio virtual permite la generación de discursos multimediáticos no fijados previamente por la palabra, pero también

independientes del cuerpo. ¿De qué modo afecta el espacio virtual a lo escénico? ¿Qué continuidades se establecen entre la acción física, concreta, directa y la comunicación telemática, expandida? [...] La escena cultural contemporánea se parece más a un circo que a un teatro. Se podría entender esta afirmación en un sentido despectivo, pero no es así. Obviamente, nos resulta molesto el que ciertos temas culturales se traten como fenómenos de feria. Pero el circo, de hecho, es una estructura más democrática que el teatro. [...] ¿Quién nos podría decir que en el siglo XXI tendríamos que seguir aprendiendo del circo para construir la escena del futuro?⁶

Situados desde esta idea de construir la escena del futuro, proponemos una revisión crítica de las prácticas artísticas, de la producción tecnológica y de la corporalidad a la luz de los nuevos dispositivos interactuados desde la performance. Es indudable que el uso en directo de las nuevas tecnologías de la imagen, la comunicación y la cibernética conmueven a la escena contemporánea. El proceso de disolución es cada vez más radical, y va a expandirse siguiendo una lógica ineludible hacia la experimentación del fenómeno de la temporalidad y la especialidad con cuerpos que se desdoblén en la “habitabilidad de la imagen”.

Frente a esto sostenemos: “Lo que es experimentable no puede ser representado”.⁷ Partimos de esta idea para justificar nuestro posicionamiento al plantear que las performances interactivas en tiempo real, en las que se destaca una labor de investigación-producción, deberían manifestarse como laboratorios abiertos al público y no como espectáculo.

En primera instancia habría que distinguir qué características tendría esta propuesta de laboratorio abierto al público, que no dejaría de lindar o compartir elementos con lo que reconocemos como espectáculo. Un laboratorio abierto al público podría, en principio:

- enmarcarse dentro de proyectos expositivos y abiertos a la producción, la investigación, la formación y la difusión del arte y la ciencia relacionados con las nuevas tecnologías;

- posicionar al artista y al espectador en la situación de experimentar una relación viva y única del cuerpo con la tecnología (la relación del artista con su público se realiza, por ejemplo, a través de interfaces que permiten supeditar la acción a los estímulos y las solicitudes que el público establezca en función de las posibilidades que permitan los niveles de interacción de la programación);

- ofrecer un tipo de relación particular con el tiempo, el espacio, la imagen, el sonido: ya no se trataría de una simple representación donde su permanencia como cosa, como algo material, que independientemente de su valor estético ocupa un lugar en el espacio y en el tiempo dramatizado, sino que podría irrumpir simultáneamente en el espacio y el tiempo real y virtual.

Otras problemáticas emergen particularmente de estas relaciones propuestas entre público, artista y obra con los nuevos dispositivos tecnológicos y nuestro entorno.

La acción de los dispositivos tecnológicos sobre el sujeto que se presta a tal experiencia y un público participante, es decir, dispuesto, deriva en un conocimiento más general de algunos aspectos de lo que podrá ser un nuevo espacio social: el espacio electrónico. Este “espacio electrónico conforma un nuevo orden fenoménico para la interexpresión entre los sujetos, así como para la percepción y la acción de los sujetos sobre los objetos”.⁸ Hay comunidades que habitan este espacio; son cuerpos que, como representaciones electrónicas (avatares), desarrollan otra vida tanto subjetiva como intersubjetiva. Desde estas configuraciones, habría que rastrear e indagar el nivel de proceso alcanzado por las prácticas conocidas como disciplinares: danza, teatro, etcétera.

En su tesis doctoral, Ludmila Martínez Pimentel investiga, reflexiona y evalúa las prácticas del lenguaje coreográfico contemporáneo en el espacio virtual; incluso propone una nueva categoría de cuerpo en la danza: el “cuerpo híbrido”, un cuerpo que no es sólo biológico, sino el resultante del encuentro entre los componentes humanos y digitales de nuestra cultura.⁹ Una de las mayores virtudes de estas prácticas

con cuerpos híbridos en espacios digitalizados es que se baila sin gravedad. Gracias a ello se pueden realizar movimientos casi inadmisibles para la condición humana, favoreciendo una situación coreográfica innovadora. Algunos softwares, como el Life Forms,¹⁰ facilitan la simulación, el ejercicio coreográfico e incluso el registro coreográfico de manera animada, no estática como las formas anteriores de anotación en danza.

De todas maneras, las consecuencias del denominado espacio electrónico, que tiene sus redes sobre el soporte de la realidad, nos abren camino para especular sobre:

- la utilización de la actuación remota en las obras escénicas de realidad mixta;
- la presentación simultánea de una misma obra en determinadas localizaciones geográficas;
- la convivencia con universos virtuales en permanente generación, que no preexisten, sino que irrumpen para la interacción y la participación de sus habitantes y en función de ellas.

¿Revolución o expansión?

Entendemos que es necesario un recorte y, a partir de allí, consideramos que, en principio, las nuevas tecnologías no están revolucionando la danza en nuestro país, sino expandiéndola; o en el mejor de los casos, la danza como disciplina artística está apropiándose de las nuevas tecnologías como si se tratase de nuevos recursos escénicos.

Los diferentes elementos y procedimientos vinculados a lo escénico, al adaptar o al apropiarse de los nuevos recursos tecnológicos, dejan entrever que no todos sus componentes y experiencias dan respuesta a las nuevas formas de interacción o están disponibles. La discusión hace foco en la incumbencia de lo disciplinar: la danza o performance vinculada al arte interactivo. Por esto mismo, nos comprometemos a replantearnos cuestiones tales como:

- cuál es la concepción desde donde se aborda la creación o la realización del movimiento ante un sistema escénico interactivo en tiempo real;

- cuál es la concepción de las formas de producción y recepción conocidas como espectáculo ante procesos de experimentación;

- cuál es la concepción de la formación disciplinar ante la incorporación de las tecnologías aplicadas en diálogo con el cuerpo, el espacio y la mirada.

Se hace inevitable la revisión de lo vigente para la aparición de nuevas concepciones que conlleven un desvío del flujo de las prácticas actuales. En consecuencia, planteamos que el movimiento no es el único imperativo que define a la danza. Un universo virtual y digital irrumpe con sus resignificaciones en el devenir del espacio y del tiempo físico. Hay otro espacio y otro tiempo. Otra presencia del cuerpo y, por consiguiente, otra gramática del lenguaje de la danza, percibida como danza performática o *performance interactiva*.¹¹ Por lo tanto, pensar que los desarrollos de la danza, la performance, el cuerpo en movimiento en relación con las mediaciones tecnológicas, tienen solo un ámbito de lo escénico-espectacular para manifestarse es negar la generación de otros espacios tanto físicos como virtuales.

Para arribar a otros universos teórico-prácticos en la experimentación con las nuevas tecnologías aplicadas a la danza y la performance se hacen necesarias transformaciones en el pensamiento y la formación disciplinar. Esto se daría básicamente a través de las transferencias que la investigación en este campo efectuaría, no solo en lo referente a los aspectos de la producción, sino también de la formación. Un tendencia en la formación disciplinar que debería incorporar en sus prácticas el vínculo cuerpo y nuevos multimedios, más específicamente, el vínculo cuerpo y sistemas interactivos.

Estos temas se enredan, mayormente, con cuestiones que anteponen la problemática de los recursos disponibles y la actualización en el manejo de hardware o software por parte de la comunidad *dancística*. Creemos que se trata, sin embargo, de una actitud más amplia. Una actitud que no eluda enfrentarse al auténtico desafío de entender críticamente el significado del

objeto estético-cultural, la función, su proceso. También creemos que comprender, interpretar, experimentar y expresar son dimensiones necesarias de cualquier proceso encaminado a intervenir en el campo de las políticas culturales. Estamos inmersos en un profundo cambio dentro de la morfología social. Los viejos dispositivos que regulaban la relación con la praxis dejan de ser eficaces y significativos en la dimensión formativa de los actores implicados. Los cuerpos son diferentes en esta cambiante morfología social.

Así, nos comprometemos a indagar, en

los próximos relevamientos de información en danza/performance con mediación tecnológica, sobre cuestiones que atañen a la investigación-producción, y a la investigación-formación en las prácticas de creación y producción del cuerpo en movimiento en relación con la interactividad electrónico/digital. Las mutaciones en el plano de las instancias de circulación y difusión cultural impactan en estos procesos en constante evolución, pujándolos fuera de los ámbitos en los que actualmente se desenvuelven, permitiendo, de esta manera, constituir otros.

Notas

- 1 Ver *Mapa e programa de artes em dança (e performance) digital* [En línea].
- 2 No incluimos la video danza en esta recopilación y análisis.
- 3 Correo electrónico recibido el 03/04/11: "Bueno, la verdad es que ya en danza y en teatro la tecnología se ha vuelto herramienta, no fin en sí misma [...] Nadie está trabajando con tecnología como novedad, se usa para fines dramáticos o estéticos [...] pero como algo más que aporta –a veces no, pero ese es el objetivo de los artistas, que aporte– a la escena, al total [...] Así que te diría [...] que las tecnologías en las artes escénicas pasaron de moda [...] o se incorporaron a la paleta de

- herramientas posibles. No hay como en los 90 y 2000 gente que esté, 'investigando', porque no sólo ya se ha visto todo lo posible, sino que lo imposible no está a mano, es muy caro y engorroso para los espacios de la ciudad que no cuentan con los elementos necesarios o las condiciones para que alguien ponga en escena las últimas tecnologías a rodar".
- 4 José A. Sánchez, "La escena futura", 2008, pp. 2-3.
 - 5 Christian Ferrer, Prólogo, en Guy Debord, (1957) *La sociedad del espectáculo*, 2008, pp. 10-11.
 - 6 José A. Sánchez, *op. cit.*, 2008, p. 8.
 - 7 *Ibidem*, p. 13.
 - 8 Javier Echeverría, "Cuerpo electrónico e identidad", en AA.VV., *Arte, Cuerpo y Tecnología*, 2003, pp. 16-17.

- 9 Ludmila Martínez Pimentel, "El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales", 2008.
- 10 Life Forms, ahora DanceForms, es el primer software coreográfico que permite a coreógrafos y profesores desarrollar, editar y visualizar secuencias de danza en un entorno muy amigable. De hecho, permite hacer zoom a partes específicas de las secuencias para explicar lo que sucede anatómicamente en el cuerpo. [En línea].
- 11 Concepto de mí de autoría desarrollado en la tesis de grado "El descentramiento: cuerpo-danza-interactividad" [En línea].

Bibliografía

- DEBORD, Guy: (1967) *La sociedad del espectáculo*, La Marca, Buenos Aires, 2008.
- ECHEVERRÍA, Javier: "Cuerpo electrónico e identidad", en AAVV: *Arte, cuerpo y Tecnología*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

Fuentes de Internet

- CERIANI, Alejandra: "El descentramiento: cuerpo-danza-interactividad" [En línea], <http://www.alejandraceriani.com.ar> [Consulta: 27 de marzo 2010].
- DanceForms: [En línea], <http://www.charactermotion.com/danceforms> [Consulta: 14 de junio de 2011].
- Mapa e programa de artes em dança (e performance) digital: [En línea], www.mapadz.ufba.br; www.poeticatecnologica.ufba.br [Consulta: 14 de junio de 2011].
- MARTÍNEZ PIMENTEL, Ludmila: "El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico e partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales", Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2008 [En línea], <http://www.youtube.com/user/ludmilapimentel> [Consulta: 14 de junio de 2012].
- SÁNCHEZ, José A.: (2008) "La escena futura", Barcelona, Ciclo I+C+I. CCCB, 12 de junio de 2008, [En línea] http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/128/La_escena_del_futuro.pdf, [Consulta: 14 de junio de 2011].

Historias del arte y experiencias pedagógicas

Leticia Muñoz Cobeñas // Doctora en Antropología Social, Universidad de Barcelona. Magister en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, FBA, UNLP. Profesora Titular de Historia de la Cultura III y Profesora Adjunta de Epistemología de las Ciencias Sociales, FBA, UNLP.

El presente trabajo intenta articular la experiencia pedagógica con reflexiones en torno a la historia del arte, su renovación teórica y el acercamiento a diferentes mundos empíricos de las llamadas *obras de arte*. Al respecto, coincidimos con los siguientes conceptos que expresa Fernando Marías:

Desde los años ochenta del pasado siglo XX los historiadores del arte han requerido la apertura y la renovación de la disciplina, alentando una mayor atención académica a los numerosos nuevos enfoques procedentes de otros campos del conocimiento de las humanidades, de las ciencias sociales y la ciencia. Las nuevas formas de hacer historiografía, asumidas por los historiadores, los estudios sociológicos y económicos sobre temas artísticos realizados por sociólogos profesionales y economistas, la deconstrucción, las teorías de la recepción, el postestructuralismo, la nueva semiología, el postcolonialismo, la globalización, los estudios de género, son algunos de los enfoques que han tenido un marcado protagonismo en las tres últimas décadas en las disciplinas humanísticas. Tanto la llamada “nueva historia del arte” como los llamados “estudios visua-

les” o de “cultura visual”, desde los años ochenta y cuyo auge se sitúa en la siguiente década, incluyeron entre sus objetivos la apertura o el aprovechamiento de la mayor parte de los citados enfoques, aunque hayan tendido a un imperialismo restrictivo de su significación original.¹

Desde la cátedra Epistemología de las ciencias sociales de la Facultad de Bellas Artes hemos reconocido los aportes interdisciplinarios en la definición de una *historia del arte* que renueva e incorpora nuevas problemáticas y otros objetos de estudio surgidos al interior del propio campo artístico y en relación con los cambios en las diferentes sociedades y culturas. En este sentido, hemos considerado ineludibles los aportes de Pierre Bourdieu para el análisis de los fenómenos artísticos. La noción de *campo*, como la teoría de los *capitales*, en la que el autor da cuenta de la conformación de una sociología marxista weberiana referida a los consumos de bienes simbólicos, como así también la categoría de *habitus*, a la que hace referencia especialmente en *La Distinción*, estudio sociológico sobre las bases sociales del gusto.² Sus trabajos abren un escenario de

categorías teóricas imprescindibles para el desarrollo de los marcos disciplinares vinculados con el arte, su circulación, apropiación y consumo.

Reflexiones acerca de la historia del arte

A partir de la historia de la dinámica teórica propia del campo artístico en Occidente, y con las consideraciones de Giorgio Vasari acerca del arte y de los artistas, podemos ubicar el surgimiento incipiente de una historia del arte durante el siglo XVI, tal como menciona Alberto Luque:

Hasta finales del siglo XIX, el término “arqueología” era sinónimo de “historia del arte antiguo”, y los objetos propios o dilectos de la historia general del arte eran los típicamente producidos en los dos grandes ciclos del arte clásico antiguo y moderno en Europa; tanto la historia del arte en general como la arqueología en particular se vieron obligadas –por motivos muy diversos, tanto internos como externos– a ampliar sus perspectivas a otros territorios, otras épocas, otros objetos, otros temas y otros ámbitos culturales.³

Resultan centrales los aportes que sistematizaron y dieron un marco teórico y metodológico de análisis de obra, como los de Johan Winckelmann, en el siglo XVIII; y entre el XIX y el XX, los de Lionello Venturi y Heinrich Wölfflin, Edwin Panovsky, Ernst Gombrich, Pierre Francastel y Giulio Carlo Argan, fundantes en los supuestos teóricos disciplinares.

Los sesenta y setenta fueron años señeros en aportes provenientes del estructuralismo y su correlato en la profundización de los estudios semióticos, de comunicación de masas, y posteriormente, en los años ochenta, los estudios culturales, la revisión historiográfica proveniente de la escuela de los Annales y el giro lingüístico, entre otros.

Además de estas perspectivas al interior del campo artístico, en los años noventa surgió una revisión crítica disciplinar que interpela a analizar y a reformular una nueva historia del arte o la cultura visual.

Coincidimos con Luque en que “lo que haya de radical y crítico en los nuevos planteamientos procede directamente de los discursos contestatarios de los movimientos feministas, del relativismo cultural, de las luchas de minorías étnicas y de lo que sea que quede del freudismo”.⁴

Desde entonces, la historia del arte, como otras tantas disciplinas, se encuentra en un momento de preguntas y reformulaciones, de las que podríamos enunciar sólo algunas, por ejemplo: ¿qué se constituyó en hegemónico dentro de lo disciplinar?, ¿qué objetos y sujetos quedaron fuera del estudio de la historia del arte, hegemonizada por Occidente?, ¿es posible incluir el cuerpo en la historia del arte, desplazando o nutriendo el concepto técnico de figura humana?, ¿cómo articulamos hoy los estudios tradicionales del color incluidos en casi todos los programas de la educación formal, con las formas y los colores introducidos por las TIC?, ¿cuáles son los desafíos que introducen en la actualidad las Nuevas Tecnologías que jaquean la noción de arte y de artista y nos devuelven infinitas posibilidades de intervención?

Aportes pedagógicos para una historia crítica del arte

La propuesta programática y pedagógica de la cátedra Epistemología de las ciencias sociales para las alumnas y los alumnos de la carrera de Historia de las artes visuales de la Universidad de Buenos Aires incorpora marcos teóricos provenientes del recorrido y la lucha de las ciencias sociales que, de una u otra manera, explícitamente o por omisión, han estado presentes en las formulaciones de las historias del arte.

Sobre la base de esta premisa, coincidimos con Juan Antonio Ramírez:

Examinar el papel de la Historia del arte en el conjunto de las Ciencias Sociales resulta hoy mucho más problemático que hace unos años. Pero también más estimulante. A nadie se le oculta la tremenda crisis epistemológica que atravesamos, paralela, sin duda, al derrumbamiento de los grandes sueños sociopolíticos y de las “sólidas” construccio-

nes teóricas que los acompañaban.⁵

La renovación crítica de las principales perspectivas teórico-metodológicas del siglo XX, nos referimos al Funcionalismo, al Marxismo y al Estructuralismo; las miradas del grupo Bajtín, que incluyen la Filosofía del lenguaje; las lecturas reflexivas de Umberto Eco sobre el Estructuralismo y los aportes de los estudios culturales, formaron parte de los trabajos de reelaboración final que propusieron los alumnos como disparadores de una historia crítica del arte, durante el segundo cuatrimestre de 2009.

■ Cecilia Haug, Silvia Cobas y Guillermina Mongan retomaron el concepto de signo (palabra o enunciado) como “arena de lucha”, a partir del texto de Valentin Voloshinov *El marxismo y la filosofía del lenguaje*,⁶ y lo relacionaron con otras categorías del mismo autor y con el concepto de *habitus* de Bourdieu.

■ Sofía Dalponte y Elena Gore plantearon como trabajo final “Culttupper”. Al respecto expresan: “Culttupper habla de un objeto que da cuenta de una cultura, una cultura de consumo que regula la valorización humana. Un Tupper no es sólo un contenedor hermético plástico. Tomado como signo poliédrico, habla de su contexto de creación, de producción y de consumo”.

■ Noelia Cuesta, Verónica Save y Silvina Santa María, en “Breve historia de las artes visuales en el rock argentino”, propusieron el análisis de la cultura visual presente en las tapas de los CD.

■ En “El salto del charco”, Martín Irrulegui, Joaquín Poncinibio y Diego Larcamón reelaboraron a partir del análisis del canchero las categorías de significación y resignificación; las de resistencia; diferencia y desigualdad étnica y las rupturas con el etnocentrismo.

■ Lucía Engert, Clarisa López Galarza y Pamela López trabajaron, en “Tres años de hacer presente la ausencia”, sobre las marcas urbanas a partir de la desaparición de Jorge Julio López. En la contratapa aclaran: “La propuesta consiste en no ver al arte como medio que conduce a la política y a la historia, sino como un campo autónomo y específico imbricado con la prác-

tica social. Las manifestaciones artísticas producen y reproducen la realidad. Están constituidas en un espacio de lucha participativo y crítico, en el que se hace presente lo ausente”.

■ Teresita Amarilla, Elena Ciocchini y Elizabeth Arocenas proponen, en “La batalla semántica en el espacio urbano”, el análisis y la interpretación del grafiti desde una mirada antropológica de lo visual, articulada con el concepto de cultura.

■ Soledad Preciado, Romina Rastelli y Noé Rouco de Urquiza dejaron planteada la incorporación de “Las mujeres en la historia del arte latinoamericana”.

■ Lucía Gentile y Nicolás Cuello, en “Arte sin patologías”, presentaron la posibilidad de interpretar la producción artística de internos psiquiátricos como superación del encierro.

■ Melina Jean Jean y Luis Ferreyra Ortiz pusieron en relación categorías provenientes del funcionalismo para analizar “La cerámica erótica mochica, muestra de una práctica social censurada”.

Conclusión

En este trabajo nos acercamos brevemente a una revisión disciplinar y a una propuesta pedagógica que fomenta la incorporación de nuevos problemas y preocupaciones. En sus trabajos de reelaboración final, los contenidos planteados por los alumnos muestran el tratamiento de una cultura visual puesta en relación con categorías provenientes de las ciencias sociales para dar respuesta a otras indagaciones que no fueron concebidas en la trayectoria tradicional de la historia del arte.

La propuesta pedagógica se lleva adelante a partir de la implementación de concepciones del proceso de enseñanza/aprendizaje como un solo momento donde el “enseñaje” da cuenta de la simultaneidad de momentos no diferenciados, y el supuesto que conduce el escenario es que todos los integrantes del proceso enseñan y aprenden. Para esta implementación se consultaron los trabajos de Paulo Freire, Marta Souto y José Blèger, investigadores que han profundizado sobre la implementación de grupos operativos en la enseñanza y que

pertenecen a las indagaciones dentro de una pedagogía crítica.⁷

En síntesis, tanto la propuesta pedagógica como las reelaboraciones finales pretendieron constituirse en un entrenamiento disciplinar para los “recién iniciados en el campo”,⁸ que habilite a un trabajo reflexivo de la disciplina y que permita reformular las producciones académicas, de investigación y los ensayos críticos, poniendo en el centro de la investigación a los sujetos, en las distintas instancias en que Néstor García Canclini, nos interpela en *La producción simbólica*:

La Teoría y la Historia del arte son desafiadas por la sociología a reconocer los condicionamientos que derivan de la producción, la circulación y el consumo de los bienes artísticos. Ya no es posible idealizar al artista como genio, sacralizar sus obras, atribuir el goce que ofrece a la inspiración o a virtudes misteriosas que nada deberían al contexto social. Cada vez menos críticos se arriesgan a estudiar las obras desprendidas de su encuadre, a sostener que las discrepancias entre escuelas artísticas o espectadores provienen de gustos personales arbitrarios.⁹

Notas

1 Fernando Marías, “Metodologías o géneros literarios y estrategias narrativas”, 2008.

2 Pierre Bourdieu, *La Distinción*, 1988.

3 Alberto Luque, “Novedad y espejismo en la noción de cultura visual”, 2008.

4 *Ibidem*.

5 Juan Antonio Ramírez, “La Historia del arte en el bachillerato. Problemática epistemológica y núcleos conceptuales básicos”, 1989.

6 Valentin Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992.

7 Paulo Freire, *El grito manso*, 2008; Marta Souto, *Hacia una didáctica de lo grupal*, 1993; José Blèger, “Grupos operativos en la enseñanza”, 1964.

8 Pierre Bourdieu, *Campo de poder y campo intelectual*, 1983.

9 Néstor García Canclini, *La producción simbólica*, 1979.

Bibliografía

BLÈGER, José: “Grupos operativos en la enseñanza”, en *Temas de Psicología*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1964.

BOURDIEU, Pierre: *La Distinción*, Madrid, Taurus, 1988.

_____. *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, 1983.

FREIRE, Paulo: *El grito manso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor: *La producción simbólica*, México, Siglo XXI, 1979.

LUQUE, Alberto: “Novedad y espejismo en la noción de cultura visual”, en XVII Congreso Nacional de Historia del arte, Universidad de Barcelona, septiembre de 2008.

MARÍAS, Fernando: “Metodologías o géneros literarios y estrategias narrativas”, en XVII Congreso Nacional de Historia del arte, Universidad de Barcelona, septiembre de 2008.

RAMÍREZ, Juan Antonio: “La Historia del arte en el bachillerato. Problemática epistemológica y núcleos conceptuales básicos”, en CARRETERO, Mario: *La enseñanza de las ciencias sociales*, Madrid, Visor, 1989.

SOUTO, Marta: *Hacia una didáctica de lo grupal*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 1993.

Altas llantas

UNA HISTORIA DE LA RECEPCIÓN DE ZAPATILLAS URBANAS

Sofía Dalponte // Diseñadora Industrial, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante diplomada de Historia del Diseño Industrial, FBA, UNLP.

Robert de 18 años no trabaja, su padre es obrero portuario; hace pocas semanas gastó 4.000 pesos (uruguayos, equivalente a un poco menos de 200 dólares) en un par de Nike Shox. Otros como no pueden comprar Nike optan por salir a robarlos. Es la indumentaria verdadera la que otorga un status especial en el grupo. La situación llegó a un punto tan conflictivo que una casa deportiva decidió erradicar de sus vidrieras la línea más cara de Nike –las Shox, con resortes expuestos– pese a que dejara el mayor margen de ganancia.

Es que para los planchas (lunfardo uruguayo: jóvenes de clase baja) los Nike les permiten ir quebrando la calle. Existen diferencias entre un plancha y un cheto, más allá de que usen las mismas championes, va en cómo lleva la pipa cada uno. Los chetos usan championes bajos y con colores discretos, sin tapones en las suelas, el logo se lleva en los talones y apenas se ve, tapado con un pantalón vaquero. “Son muy bajos”, concluye Robert. Los planchas usan los Nike con tapones y de colores fuertes y lo más importante es que se vea bien la pipa. “La buscás y la buscás, por eso usás bermudas o los pantalones tres cuartos o te los cortás para que se vean”.¹

Introducción

La zapatilla surge a partir de una innovación productiva: la vulcanización del caucho a escala industrial, patentada por la empresa Goodyear en 1839. Este proceso se instrumentó para fabricar suelas de zapatos con un material que nunca antes se había usado para tal fin: la goma. Este rasgo es el que le confiere a la zapatilla una exclusiva característica técnica, que la lleva a escindirse de la tipología dominante, el zapato.

En ciertos sectores específicos preexistían una serie de necesidades particulares que pugnaban por una modificación performativa del calzado. Debido al afán de especialización y normalización omnipresentes en las mentes finiseculares, ya estaban siendo formulados los prerrequisitos de seguridad y las exigencias mecánicas respecto del calzado para el trabajo en la industria, la construcción y el deporte. Por contar con esta masa crítica de consumidores a la espera de un nuevo tipo de calzado y de haber logrado ajustar la tecnología para la producción masiva, la zapatilla logró, rápidamente, hacerse de un público y captar cada vez más adeptos. Durante

todo el siglo XX se hizo efectiva una serie de cambios culturales con relación al concepto de confort, usabilidad y lujo que la zapatilla, a la vez, promueve y absorbe.

La construcción social del discurso de la zapatilla urbana se explica por la vinculación inmanente del objeto con su contexto. El signo se vincula con otros que lo rodean y lo atraviesan, tanto en la producción como en el reconocimiento, siguiendo un modelo de semiosis social. Los diversos modos de apropiación o *individuación de sentido* que vivencian los usuarios manifiestan la red de significantes que subyace a este producto en la práctica social

Se concibe al cuerpo como un espacio de percepción individual y colectiva: como usuario se percibe al cuerpo a través de un vestido, y como cuerpo integrante de una cultura y un contexto. Cuerpo único, irrepetible y portador de identidad, y cuerpo otro en el cuerpo social, entre otros cuerpos [...] el ser humano adquiere su aspecto físico, no solo nace con él. También se programa culturalmente: la moda, la vestimenta y el mobiliario, inciden en las formas del cuerpo.²

Desde este enfoque, la zapatilla urbana se entiende como un producto cuyo consumo se fundamenta en el *plano simbólico*. Tal afirmación constituye la hipótesis principal de la investigación. Por lo tanto, las periodizaciones que se proponen refieren, principalmente, a los planos de significación del objeto para una comunidad plural de receptores que dialogan o luchan para definir su identidad, su pertenencia y su legitimación social. Bernhard Bürdek, en *Historia, teoría y práctica del diseño industrial*,³ explica mediante palabras de Gros y Schmidt: “Los productos se convierten mediante asociaciones mentales en símbolos de su contexto [...] signo de una parte de la historia vital [...] Sólo cuando se divulga colectivamente una asociación expresiva se origina una estructura mítica”.⁴ Más adelante, el autor hace referencia a las zapatillas urbanas en idéntica clave que esta investigación:

Los conocidos fabricantes alemanes de artículos deportivos Puma y Adidas aumentaron su negocio gracias a los deportes más duros. La equiparación del deporte de alto rendi-

miento con estos artículos de marca condujo a una merma en el volumen de ventas, cuando tuvo lugar un cambio de imagen que trajeron la empresas norteamericanas Nike, Converse y Reebok. La nueva imagen remite a otra conducta propia de la “generación de zapatillas deportivas”: ligereza, diversión, comodidad, son las connotaciones simbólicas de las nuevas marcas.⁵

Luego explica:

La aceptación de un producto depende prácticamente de hasta qué punto se consigue conectar con las pautas y escala de valores (sobre todo con las pautas estéticas y simbólicas) del grupo de destino interpelado, o incluso de lograr crear con un producto un nuevo colectivo de destino. Captar, interpretar y trasladar formas de identificación o ansias de identidad a conceptos de diseño es sin duda mucho más difícil que proyectar reglas elitistas de buen diseño. Cuando las pautas estéticas se basan en factores socio-culturales diversos, la tarea del diseñador es hacerles justicia en forma de diferentes expresiones. El diseño mantiene más una orientación cultural que una técnica.⁶

Marco teórico y metodología

Desde el punto de vista de la recepción la zapatilla genera sus propias dinámicas, que la pueden hacer objeto del sueño o de la pesadilla, en tanto habilitante de creación subjetiva y reproductora de hegemonía. Al respecto, Michel De Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, explica:

A la producción de objetos y de imágenes, racionalizada, centralizada, ruidosa, espectacular y expansionista se corresponde otra producción disimulada en consumo, una producción astuta, dispersa, silenciosa y oculta, pero que por todas partes se insinúa. No se señala quizás con productos propios, pero se caracteriza por las maneras particulares de emplear los productos difundidos e impuestos por un orden económico dominante.⁷

Lo popular, bajo esta mirada, se constituye en un lugar de resistencia, ya que la sociedad heterónoma que será receptora del producto construirá con éste parte de

su realidad significativa para hacerlo soporte de un tipo de vida cotidiana, estilo de vida, vida social, costumbre o vida ritual, según el caso o la apreciación.

Si bien los productores de los mensajes de los campos especializados del *arte* y la *ciencia* son intelectuales especialistas y por lo tanto, su producción queda signada con un lenguaje dominante, comprendemos que la huella impresa sobre el objeto difícilmente puede tener una sola lectura y utilización en la recepción. Sobre esto, Claude Grignon y Jean Claude Passeron nos aclaran:

Hay que procurarse los medios empíricos para estudiar la relación entre los consumos y los gustos, para tratar de reconstruir la lógica de los préstamos y las retraduccion, diferente según los grupos y según la época, para examinar en qué medida las diferentes capas de las clases populares llegan a apropiarse, no solo materialmente, sino simbólicamente de los bienes de gran consumo [...] gustos importados.⁸

Cada sujeto crea para sí un entorno objetual con el cual dignifica su *modo de vida* mediante diferentes procesos de ritualización que acaecen en la cotidianidad, diferentes correspondiéndose con las características de cada grupo. En el consumo de los bienes de mercado no debemos dejar de lado la apropiación subjetiva, que es en sí misma un acto creativo y, por lo tanto, no determinable en relación con su condición de dominación.

En cuanto a las estéticas urbanas y las redes de identificación de significantes que se ponen en juego en el terreno de las zapatillas, suceden unas dinámicas de préstamos y traducciones, tanto en el seno de las clases populares como en los consumos orientados a la elite, que no quiere perderse de la *fiesta* de la puesta en escena signada por las prácticas subalternas.

La presente investigación aborda a la zapatilla tanto desde el punto de vista del diseño industrial cómo de los estudios culturales, para colaborar a la construcción de un modelo integrado de cultura. Las múltiples consideraciones respecto del objeto y su contexto, habilitan un análisis que supera el que pudiera hacer un cam-

po disciplinar estanco. A través del análisis de casos seleccionados según la construcción de cuadros comparativos que relevan aspectos funcionales, tecno-productivos, morfológicos, simbólicos, contextuales y tipológicos, se intenta detectar una “gramática interna” que guarda el sistema de los objetos para establecer cuáles son aquellos que construyen umbrales epistemológicos. Se trata de objetos que realizan rupturas, discontinuidades, cambios de paradigma hacia un tiempo nuevo y que por lo tanto modifican la (im)posible historia *evolutiva* de las zapatillas. De este modo, se pretende reconstruir el escenario de simbolización que se asocia al consumo y apropiación del objeto, para entender sus funciones en cuanto creador de realidad para los sujetos de la transición a la modernidad líquida.

La zapatilla como prótesis y como metáfora

Es importante no olvidar que por mayor asimilación que exista, actualmente, en relación al uso de zapatillas, la revolución que supuso fue vivida en carne propia tan solo décadas atrás. Hace tan solo dos generaciones la clase media vestía con rigor un austero *prêt-à-porter*. La incorporación de la zapatilla a la vestimenta cotidiana supone, en primer lugar, un cambio en la noción de confort, ya que resulta mucho más cómoda por tener mejor adecuación anatómica. Por otro lado, los medios y el sistema de la moda actúan como los agentes legitimadores que favorecen la aceptación a nivel social del gusto por este nuevo tipo de calzado. Ya hacia mitad de siglo, podemos empezar a hablar de una drástica ampliación de la base de consumo de la zapatilla. Este incremento se asocia, en primera instancia, a la concepción protésica de las mismas, con el deporte y la medicina como legitimadores al servicio de la ciencia; y en segunda instancia, a grupos contraculturales que la tomaron como símbolo de su lucha por los valores que encarna, según sus características materiales, su valor de cambio y su valor de signo.

El uso se hizo masivo por ciertos rasgos ergonómicos, funcionales y materiales, ya que está especialmente diseñada para maximizar el rendimiento humano: es una prótesis biónica que hace más eficiente al cuerpo. Pero el uso de la zapatilla no se agota con estas consideraciones de orden de lo instrumental/ protésico, también se hace un uso metafórico de ellas en cuanto *objeto comunicante*. Consideremos, por ejemplo, los contextos de surgimiento: mientras que al zapato se lo relaciona con la época victoriana, regida por la estilización y el consecuente disciplinamiento del cuerpo, los ideales sostenidos por las primeras marcas de zapatillas son bien diferentes. Se identifica a Adidas de Alemania como una de las marcas que más fuertemente forjó su impronta sobre las zapatillas de mitad de siglo. Es necesario reconocer que se hace uso del discurso de la salubridad higienista, asociada al deporte y que con él, también, viene aparejado el disciplinamiento de los cuerpos (sobre todo, éste es el uso que hace de los juegos olímpicos de 1936 la Alemania nazi); a su vez, se entabla la comparación del hombre con la máquina y se recurre a la optimización en pos de la idea de progreso-supremacía.

De esta manera, se puede analizar cómo el cambio en el campo objetual se relaciona con el abandono de los antiguos *prejuicios* que se sustituyen por otras concepciones que forman parte de la matriz ideológica y que, por lo tanto, comunican un cambio de valores y estrategias. Pasada ya la Segunda Guerra Mundial, los jóvenes que embanderaron eslóganes antiimperialistas bajo diferentes alineaciones políticas-ideológicas, recurrieron a las *canvas*⁹ como calzado uniformador y unificador, sin pretensiones suntuosas. Las zapatillas, accesibles, austeras, jóvenes y cómodas, se convirtieron en el ícono de la moda informal.

Periodización: tanto calzás, tanto valés

De acuerdo con el ordenamiento y la posterior estructuración de los productos analizados, se caracterizan tres períodos

de desarrollo histórico que se explican en la complejidad de los discursos sociales. Se hace especial hincapié en los modos de recepción del producto ya que en este caso particular esta dimensión resulta determinante, como se puso de relieve a partir de la hipótesis de investigación. El primer período va de 1917 a 1980, pudiéndose diferenciar dos etapas internas con punto de inflexión en el comienzo de la segunda posguerra. El segundo es el período de mayor apertura e innovación; posiblemente por ese vigor sea el más corto, de 1980 a 1990. El tercer período va de 1990 a la actualidad, y se caracteriza por cierta linealidad en los desarrollos, que es abstraída de una proliferación interminable de modelos que, aparentemente, mostrarían extrema heterogeneidad.

Si bien la historia de la zapatilla, en términos cuantitativos, mostró una expansión incremental, en esta exposición se sostiene el modelo de divergencia y cuello de botella, evidenciado por los refritos *vintage* que se experimentan desde el comienzo del nuevo siglo.¹⁰ El devenir de esta serie de productos queda a la espera del siguiente cisma que renueve el disparo de las mentes creativas. Esta posibilidad se encuentra latente en algunos emergentes de la reciente historia que modifican, radicalmente, la tipología dominante en el calzado.

A partir de la revolución industrial se sucedieron intensos cambios en las vidas cotidianas de todos los ciudadanos. Estos estaban vinculados con la tecnología, el sistema de producción imperante y el orden ideológico superestructural. Los ritmos de la vida mutaron junto con el cambio del trabajo, el ocio, las normas morales y el entendimiento del cuerpo social. El zapato reinaba en los hogares burgueses, mientras que la creciente población de clase obrera necesitaba un calzado que atendiese a sus necesidades específicas, requerimientos precisos a la orden del trabajo. La zapatilla tuvo su *germen en el zapato de trabajo*, ya que fue bajo el sistema productivo industrial que se comenzó a desarrollar la ciencia aplicada: disciplinas tales como la ergonomía, la investigación de materiales, etc. El calzado comenzó a

adquirir ciertas pautas de seguridad o de etiqueta dependiendo del ámbito de trabajo de su usuario, por ejemplo, las punteras y las suelas de goma son adaptaciones del calzado para soportar los avatares propios del trabajo industrial. Se reglamentaron dispositivos de seguridad que tendieron a proteger a los trabajadores, de la mano de las luchas sindicales. Consecuentemente, se realizó un control sobre la vestimenta de trabajo, en el que se tenía a la uniformación como herramienta para preservar el orden establecido.

Podríamos encontrar un antecedente para la zapatilla urbana actual en los británicos *Plimsoll shoe*.¹¹ La *Liverpool Rubber Company* lanzó al mercado este modelo alrededor de 1830; estaba desarrollado, inicialmente, como ropa de playa¹² y era fabricado en lona con suela de goma. Rápidamente, pasaron a ser el calzado obligatorio para los uniformes escolares de deporte. Se germinaba, entonces, una necesidad y una estética, junto con la generación receptora.

El primer antecedente que acuñara la voz inglesa para denominar a las zapatillas se dió en Estados Unidos, cuando la U.S. Rubber Company creó en 1892 unas cómodas *sneakers*¹³ La primera *zapatilla* comercializada como un *gadget* deportivo fue diseñada en 1893, estaba hecha de tela y se diseñó para la náutica, para que los navegantes no tuvieran que usar sus zapatos de vestir cuando estuvieran en cubierta trabajando con el barco. Necesitaban un calzado específico, más blando, más flexible y con buen agarre sobre variedad de terrenos, estos pasaron a ser los requisitos fundamentales de la zapatilla. Más tarde, ya entrado el siglo XX, la primera zapatilla de la historia producida para consumo masivo nació con la necesidad de profesionalizar el básquet, ámbito que luego se convertiría en un jugoso mercado.

Primer período

En relación con sus modos de recepción, el primer período en la historización formal de las zapatillas se extiende desde 1917 (fecha del primer caso analizado) hasta la década del 80 y su principal característica

fue el uso y el consumo de la zapatilla como *bien utilitario*. Este tipo de relación con el objeto de consumo es el que Baumann caracteriza para la sociedad de productores.

En 1917 la empresa Converse, que tenía presencia en la escena del calzado estadounidense desde principios del siglo, se lanzó al mercado con un modelo *canvas*, bastante popular para ese entonces. Pero no fue hasta su identificación con Chuck Taylor y los Harlem Renaissance que este modelo generó un *crack* publicitario. A su vez, de la mano del visionario Chuck Taylor, se incorporaron algunas modificaciones técnicas, como el refuerzo de cartón en el talón y algunos de los rasgos que luego fueron más identitarios del modelo. Tal es el caso del sello All Stars que llevan en el tobillo, el cual permite reconocer y diferenciar a la marca hasta nuestros días. Habiéndose apoderado de la famosa marca Pro-keds, Converse se convirtió en dueña monopólica del mercado masivo. Este modelo es, prácticamente, el único que podemos decir que tuvo gran aceptación en aquel prolongado tiempo y continúa vigente sin modificaciones significativas.

En general, las *chucks* han sido fuente de inspiración para diferentes empresas regionales en muchos países, que generaron productos más accesibles y, consecuentemente, masivamente consumidos como *bien utilitario*. Es el caso de las zapatillas marca Flecha lanzadas en los años 60 por la fábrica argentina Alpargatas. Estas fueron las primeras zapatillas fabricadas en el país con capellada de lona y suela de goma en una sola pieza, y con puntera aserrada como refuerzo. Las flecha se convirtieron en el nombre propio de las zapatillas argentinas, como sucedió en Uruguay alrededor del año 70 con las zapatillas de la marca Champion, las *championes*. Esta familia de modelos fue ampliamente aceptada, sobre todo, para un público infantil y juvenil por su abrigo, durabilidad y precio, utilizándose también como hábito obligatorio en los uniformes de deporte de las escuelas. Actualmente las zapatillas Topper de la fábrica Alpargatas ocupan el lugar de las *canvas* más populares en la Argentina, conformando uno de los íconos de la tribu

urbana local, los *rollingas*.

Los otros modelos que signaron este período fueron las Adidas Samba y las Adidas ROM, fabricadas en cuero con refuerzos y adornos en el mismo material, de caña baja, acordonadas y con suela de goma. Estos modelos son de 1950 y 1960, respectivamente, y fueron desarrollados a partir de los zapatos de atletismo que Adi Dassler fabricó para las olimpiadas en cada celebración. El vínculo de la compañía Adidas con los Juegos Olímpicos es de fundamental importancia para comprender el prestigio de la marca. El punto definitivo de esta relación se dió en los juegos de Alemania de 1936, de la mano del atleta Jesse Owens.

A pesar de la importante presencia de este emergente, por el grado de innovación tecno-productiva y morfológica que acarrea, las Adidas Samba y las Adidas ROM no generaron en este período temporal procesos de auto-identificación simbólica significativos a nivel social. Por supuesto, sí se generó una comunicación y una apropiación con el objeto, pero estos relatos quedaron en el marco de lo subjetivo y biográfico relegados a lo afectivo y nostálgico; mientras que a nivel social el producto sostuvo normas y promovió relaciones de tipo protocolar.¹⁴

Segundo período

La apertura y la diversificación de la oferta es lo que caracteriza al segundo período. En los 80 se consolidaron los tres grandes nombres: Adidas, Reebok y Nike. Cada una de las empresas se apropió de un discurso al que hizo referencia. Usaron de *las identidades urbanas* incipientes (tribus asociadas a su forma de vestir, a la música que escuchan, al deporte que practican o a las actividades que realizan), del *género* (rol e imagen de la mujer, la moda unisex, etc.) y del *deporte de alto rendimiento* (la zapatilla como prótesis fundamental para aumentar las capacidades del cuerpo y llegar a ser *sobrenatural*).

En el caso de Adidas, las Superstar habían sido lanzadas en 1969 como una evolución del modelo Pro de la misma firma [Figura 1]. Estaban destinadas a la práctica del básquet profesional, y por ese motivo

el modelo incorporó una puntera rígida de plástico inyectado, que dio el nombre de calle al modelo *Shell toes*. En su momento, el 75% de los jugadores de la liga usó este modelo en la cancha pero luego decayó su éxito en el ámbito deportivo, ya que se vivían años de mayor especialización y desarrollo tecnológico. Sin embargo, tuvieron un renacer inesperado a partir del contrato que la firma promocionó con la banda de rap Run DMC, oriunda de los suburbios neoyorquinos. Esta asociación resultó una estrategia de legitimación hacia un culto que la banda y sus seguidores ya venían realizando respecto del modelo. En el Bronx, “My Adidas” era el tema de moda; los raperos se habían adueñado de los *fat laces*¹⁵ que ostentaban las Superstar, usándolas cómo la estética que los identificaba a través del discurso de la ropa.

El proceso de autoidentificación es algo buscado, y sus resultados son exhibidos con ayuda de marcas de pertenencia visibles, y por lo general asequibles en los comercios. En las tribus postmodernas [...] las figuras emblemáticas y sus marcas visibles [...] reemplazan a los tótems de las tribus originales.¹⁶

Al considerar que el *hip hop* es un género complejo asociado a múltiples actividades de diversa naturaleza, como el rap, el *breakdance*, el *graffiti* y el *streetball*, Adidas se encontró con un amplio campo de acción que ya estaba legitimado para esa marca. A partir de ese momento, la industria del calzado comenzó a conocer el nicho en cuanto a sus necesidades y a los modos de recepción/creación del objeto. Se disparó, entonces, toda una línea de zapatillas para el público joven, agrupado según intereses y gustos, que opta por la zapatilla para destilar actitud en su ámbito urbano.

Paralelamente, Reebok se abocó al mercado femenino. En la década de 1980 había nacido una obsesión por el modelado corporal, por la línea y la tonificación impulsada por la medicina y el mercado. Se desarrolló la práctica de un deporte diseñado para los gimnasios de las grandes urbes: el aerobio. Las mujeres emancipadas se *masculinizan*, también, en sus atributos físicos a través de los ejercicios y dietas, y



Figura 1. Campaña publicitaria de Adidas, 2009. En el centro –abajo hacia la derecha– se observa el modelo Adidas Superstar de 1969, relanzado en 1983 con la estampa de la banda de rap neoyorquina Run-DMC. Arriba de este modelo está el líder de la banda

Figura 2. Reebok Freestyles de 1982, diseñadas para la mujer moderna. Fueron relanzadas en 2007 por su 25 aniversario

a través de la moda imperante, en la que el suplemento de hombreras jugaba un papel casi reglamentario. La Reebok Freestyle tomó como antecedente para su diseño a la Oxford shoe, popular por la seguridad que confiere al caminar [Figura 2]. Es una especie de bota fabricada en cuero liso de un solo color, que sujeta hasta el tobillo protegiéndolo, pero que, a la vez, habilita increíble flexibilidad. Este modelo siempre había sido muy aceptado, por lo que no fue difícil provocar su re-aceptación con la debida campaña publicitaria.

Por último, la norteamericana Nike siguió el camino del desarrollo de zapatillas a modo de prótesis a la orden de magnificar el rendimiento deportivo. En principio, y siguiendo con la tradición que iniciara Chuck Taylor a principios de siglo, desarrollaron botas/zapatillas para la práctica profesional del básquet. Sin embargo, el éxito comercial y mediático de Nike no surgió a partir de estas *naves*¹⁷ sino de aquellos

modelos que remiten a las botas para profesionales de la misma marca, que guardan las apariencias pero que no se constituyen en la misma materialidad. Esta estrategia resulta adecuada ya que se comprende que el uso que se hará del calzado se modificará. Si bien va a ser adquirido para jugar al streetball o básquet amateur, los niveles de exigencia del producto estarán muy por debajo de los estándares del juego profesional; sin embargo, el uso a nivel simbólico crece al ubicarse la zapatilla como intermediario en el intercambio social.

La identificación y la construcción mutua de Nike con el posteriormente ídolo del básquet, Michael Jordan, dieron a la serie Air Jordan presencia pública en el mercado y en los universos simbólicos de los consumidores. Tener Nikes era, desde entonces, tener el poder de hacerlo; *Just do it* se convirtió en el exitoso slogan de la marca norteamericana. Esta iniciativa fue el primer indicio del cambio de estrategia de



Figura 3. Afiche publicitario diseñado por David Carson para Nike en 1996

Figura 4. Nike Zvezdochka, diseñadas por Marc Newson en 2001. Encarnan un nuevo concepto de calzado, revolucionando la tipología



rebote de la recepción que hizo de Nike la marca que se posicionó por todo el período siguiente. La subversión de los actores legitimadores es avalada al incluir a todos; luego, las autoexpresiones que se generan por medio del consumo son re aceptadas, interpretadas y transformadas a partir de los diseños de la empresa.

La publicidad tiende a construir su discurso no a través de los productos, sino a partir de los valores y de la identidad que promueven. En la campaña de la década del 80, Nike se ató a la figura de Michael Jordan por lo que él representa en cuanto a voluntad, superación personal y maestría técnica. Nike es una marca de ropa costosa y deportiva, señal de velocidad, de competencia, de éxito individualista; *Just do it* tiene que ver con el riesgo, con el cuerpo y la aventura; es el que vive rápido, el que no piensa y sólo actúa. Los sectores populares hacen su resignificación que se aleja de la potencia en el ámbito deportivo y de la ausencia de límites físicos para sí mismo, y vira hacia el universo de la calle y el triunfo, el movimiento, sin proyección, sin sostén ni

memoria. Nike es elocuente objeto de prestigio y distinción, no ya por la segregación que supone una marca sino por la apropiación simbólica particular que se hace de *las pipas*¹⁸ en cada parte del globo.

Un tiempo más tarde, ya adentrados los 90, Adidas usó el lema *Impossible is nothing* (nada es imposible), para proponer una apropiación que surca el mismo camino que se inició en el período anterior. Al habilitar múltiples interpretaciones, las marcas comenzaron a incluir y legitimar los deseos o inclinaciones de toda la sociedad y no solo del segmento dominante. Teniendo en cuenta los procesos de recepción como producción, las marcas aprovecharon la disposición estética propia de las clases populares en este período e hicieron uso del vasto repertorio simbólico que confieren a todo aquello que consumen, combinado y recharacterizado en sus cuerpos y su entorno.

Tercer período

La década del 90 dio paso al tercer período que se define, netamente, con las lógicas de lo que Bauman llama “la sociedad de

consumidores” de la *modernidad líquida*. La vestimenta empezó a ser funcional pero con las ansias de espejarse en los productos se buscaba una forma de identificación con ellos para poder *contemplar gozosa la imagen del progreso, de la cultura, de su superioridad y dominio*. La indumentaria es un lugar de exhibición de una civilización, escaparate de valores socialmente compuestos.

Los modelos que surgieron en este período, que abarca desde los inicios de la década de los 90 hasta nuestros días, se caracterizaron por la estética *hi-tech*, las líneas dinámicas deportivas, el desarrollo de la sutileza y la sensibilidad relacionados con la innovación de los materiales y el tacto del usuario, y a su vez, con los sistemas de amortiguación como un desarrollo residual de lo sucedido en el período anterior. Los casos analizados son de la empresa Nike, que fue la que salió mejor parada gracias a su estrategia de ventas luego del período de competencia parejo entre las tres firmas más importantes analizadas anteriormente. Esto se debe a su estrategia publicitaria, de la mano del diseñador gráfico David Carson, quien llevó el grunge/trash, propio de la juventud subalterna de la costa oeste norteamericana, al diseño gráfico y tipográfico [Figura 3]. También tienen implicancia los famosos con los que se asoció, la calidad de sus productos y la constante innovación en diseño.

Nike Air Max y una serie de zapatillas que le siguen, como el modelo Shox, utilizan la metáfora mecánica para revelar sus artificios. La cámara de aire expuesta muestra todos los mecanismos de esta máquina de caminar, así como las Shox ponen resortes sobre el talón para dar a entender la amortiguación. La estrategia va en clave con los elementos doctrinales del *hi-tech*, ya que su diseñador Thinker Hatfield se inspiró en el Centro Pompidou de París para resolver la sintaxis y la comunicación del primer modelo. Estas zapatillas son exuberantes, exageradas y llamativas al evidenciar, al punto de la ridiculez, los componentes funcionales.

El último caso analizado, Nike Zvezdochka [Figura 4], pertenece a la última línea de zapatillas Nike que tiene un carácter ra-

dicalmente distinto a los exitosos modelos de la década del 90. Aunque apuntaban a un público urbano, los anteriores modelos Nike Air Rift, Nike calma y Nike Kembali se apropiaron de una imagen más limpia y sencilla asociada a lo oriental. La calidad de los materiales, su textura y las características particulares conformaron el eje en el que se construyó la línea. Las curvas que se manejan son orgánicas y femeninas. Son zapatos más formales que deportivos y por eso se prestan para la multifuncionalidad o la adaptación a diferentes ámbitos. Son más similares al zapato de vestir,¹⁹ con la versatilidad de poder ser usados para ir al gimnasio. Además, esta última línea cambió la caracterización del calzado, de las *naves* que se vienen desarrollando desde los 80, a un modo de caminar prácticamente desnudo, despojado, en contacto con la calidad y las sensaciones del terreno que se pisa. Eso sí, completamente protegido mediante una materialidad de avanzada.



Figura 5. Nike Air Rift, 1995. Inspiradas en la biomecánica del correr

Figura 6. Nike Kukinis, 2000. Tenían como público objetivo a los atletas, sin embargo, se convirtieron en un éxito de ventas urbanas en todo el mundo, sobre todo en Japón. Fueron relanzadas en 2007 y 2011

Prospectiva. Argumentación histórica

La iniciativa que se tomó con el modelo Nike Air Rift, en 1995, de generar una zapatilla más blanda, fue bienvenida y terminó con las conceptuales Zvezdochkas como expresión singular de aquella primera articulación de las partes [Figura 5]. A pesar de que este modelo se encuentra ligado a la tradición y al diálogo impuesto por el diseñador Thinker Hatfiel, ostentando su carácter ingenieril mediante la analogía orgánica, funciona como un modelo bisagra entre una matriz tipológica tradicional y una nueva. Este modelo no apelaba a la exageración de la evidencia de las partes que conforman el todo *técnico* o maquinaria, para conjeturar una lectura diferente. Se adoptó una premisa biónica para hacer una apelación a las texturas con lógica orgánica: cómo el cuero de un animal resuelve la envolvente de sus articulaciones. También existen en este modelo consideraciones sobre la elasticidad necesaria en cada parte que respondían a los requerimientos de un movimiento agraciado y liviano; se pue-

de situar un antecedente en el calzado de danza jazz, de similar estructura. El modo de caminata propuesto es el que se modifica drásticamente, se abandona el paradigma anterior de las *naves*.

Luego, la Nike Calma fue un intento representativo de las búsquedas efectuadas en este periodo transitivo en relación con las nuevas morfologías del calzado. Si bien este modelo sintetizó dos componentes tipológicos, fue una resolución intermedia, necesaria para el salto más innovador que vendría a continuación. La nueva línea descontractura toda la parte superior de la zapatilla –dado que los 90 habían sido destinados al diseño de *las bases*–. El 2000 llegó para Nike con infinitas búsquedas en tono a las posibilidades de apertura y sujeción en la parte superior, que comprende capellada y sistema de cierre. Con el foco en la ingeniería de materiales, se desarrollaron textiles respirables y láminas plásticas flexibles y resistentes para oficiar de

exoesqueletos. Uno de los modelos a tener en cuenta es la Nike Kukini, que estructura toda la parte superior mediante un exoesqueleto flexible envolvente [Figura 6].

El verdadero salto tipológico está dado por la exageración del recurso *deconstructivista* de la Nike Zvezdochka. Esta no solo superó la convivencia del sistema de cierre con todo el cuerpo cobertor, sino que sintetizó todas las partes y las separó de una manera nueva y con una lógica diferente. La distribución por partes, la asignación de funciones, itoda la sintaxis de la zapatilla! se revirtió íntegramente. La zapatilla se compone de tres partes: una media de protección y sujeción del pie fabricada en neoprene y por lo tanto, modelada, reforzada y elástica; una plantilla interna que brinda la estructura ortopédica recomendable y un exoesqueleto fabricado en inyección de silicona que da estructura y que además, protege, aísla y sostiene al cuerpo.

A mediados de los 2000 estallaron las



Figura 7. Crocs, 2002. Modelo de zueco lanzado inicialmente como calzado balneario por la empresa canadiense Foam Creations, inyectando monomaterial en una sola pieza. Actualmente, se producen en Canadá, México, Italia, Rumania y China

ventas de un nuevo tipo de calzado de la mano de la marca Crocs, anteriormente ignota [Figura 7]. Se trata de una sandalia/ zapatilla del estilo *slip-ons*²⁰ fabricada en dos piezas de un plástico suave y espumado. La suela se aúna con la capellada y se resalta esta operación por medio de la homogeneidad cromática; la segunda pieza es un sujetador de talón que también puede pasarse hacia adelante en caso de que resulte molesto para calzarse y descalzarse.

Al tener en cuenta esta extensa cadena de eslabones interpretativos elaborados para comprender el resultado cúlmine en la Zvezdochka, se considera que en los próximos años la industria del calzado urbano continuará desarrollando modelos *slip-on* y deconstruidos, revolucionando la tipología de las zapatillas como nunca antes hubiera sucedido con el calzado.

Conclusiones

Conocer la cultura material de una sociedad nos hace poder analizarla a través de sus lenguajes menos regulados, como el lenguaje simbólico. El diseño industrial y la proliferación de los objetos, desde los más cotidianos a los más específicos, son una clave para entender la cultura que nos es propia, la que hoy tenemos. Cumple el diseño funciones de legitimación de un poder y de un discurso, de una estética y de un modo de estar-en-el-mundo.

En clave con la estética de la recepción, se considera que el uso que se hace de las zapatillas cumple una función psicológica que, históricamente, se le ha atribuido a las expresiones más legitimadas del arte o

a los llamados *discursos de ficción*. Estos se consideran no como complemento de *lo real* sino, justamente, como reservorio de todo lo que no se puede decir, o de todo lo que quizás... no vale la pena ser dicho.

El repertorio de ficción no sería copia o repetición de referentes extra-textuales, sino una respuesta a ellos. A través de la ficción las obras actualizarían lo excluido, lo negado y disminuido, actuarían equilibrando la debilidad de los sistemas existentes de sentido. Las soluciones que aportan se sumergen en una relación de tensión con el repertorio de normas instituidas.²¹

En una sociedad que se esmera en marginar, en prohibir, en mostrar con lujo y ostentación esa marginación materializada ¿cómo el pobre, el denegado, quien queda afuera, no quisiera poder entrar de alguna manera, por alguna hendidura, a ese sistema de comunicación, diálogo cultural permanente del que es excluido y en el que se le quita la voz y la imagen? Los canales de acceso al discurso masivo sólo son accesibles para las clases populares en recepción, pero este no es un territorio menor si se entiende el potencial generador que implica, en el marco de las industrias culturales.

En tal sentido, las zapatillas urbanas son elocuentes respecto de ciertos imaginarios sociales que, a partir de las determinantes contextuales, habilitan procesos de inclusión, identificación y simbolización. Esta posibilidad de ficcionalizar que nos ofrece el arte permite una concreción que es sublimada por el receptor al generar un diálogo con el objeto que alaba su participación. Este es un proceso de dignificación que cruza diametralmente la lógica sistémica lineal de dominantes y dominados.

Notas

1 Daniel Ríos, "La quebrada de las pipas", 2006.

2 Andrea Saltzman, *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*, 2004, pp. 19-21.

3 Bernhard Bürdek, *Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, 2007.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*, p. 231.

6 *Ibidem*, p. 232.

7 Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano: artes*

de hacer, 1996.

8 Claude Grignon y Jean Claude Passeron, *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y la literatura*, 1989, p. 35.

9 Del inglés *canvas* = lona, sinécdoque para nombrar a las zapatillas de capellada fabricada en lona o gabardina.

10 Los *retro* y los *intage*, revisionistas de estilos, son propios de aquellos momentos históricos de transición, sobre todo a partir de la posmodernidad.

11 Llamadas de este modo a raíz de que las características

- líneas horizontales que tienen en la suela se asemejan a la línea de máxima carga del casco de los buques.
- 12 A partir de 1870 este modelo es conocido como *sandshoes*.
- 13 Eran llamadas de este modo porque se hacía gala de que al andar no se hacía ruido, habilitando el *sneak up on someone* (acercarse sigilosamente a alguien).
- 14 Según la categorización que propone Violette Morín, los objetos *protocolares* o *cosmocéntricos* son aquellos que pasan por la vida de las personas sin dejar huellas; por el contrario, los *biográficos* o *biocéntricos* forman parte de la intimidad activa del usuario: objeto y usuario se utilizan mutuamente, mantienen una simbiosis, envejecen juntos como testigos de su vida. Ver: AA.VV. (1969) *Los objetos*, 1971.
- 15 Cordones anchos que usualmente se llevaban desatados.
- 16 Zygmunt Bauman, *Vida de consumo*, 2007, p. 116.
- 17 *Naves, llantas, gomas o bases* son acepciones del término zapatilla en lunfardo rioplatense. *Llantas* remite a una parte del automóvil, particularmente las llantas de aleación connotan en este contexto tanto calidad como status; *gomas* y *bases* remiten a la función y la materialidad de la suela en el calzado (precisamente el uso de este tipo de lenguaje se relaciona con el consumo de la línea de zapatillas desarrollada para deportes, en la cual la suela cobra magnífica importancia); el término *nave*, en tanto, alude a otro medio de transporte, pero en este caso refuerza retóricamente cómo se siente caminar con este calzado.
- 18 El logotipo de la marca Nike resulta de una abstracción de la figuración de un ala de la diosa griega de la guerra y la victoria, Atenea Niké. Se la conoce familiarmente como *la pipa*.
- 19 Estrategia fomentada por los *Easy Fridays*, día de la semana en el cual los ejecutivos deben ir al trabajo con ropa informal.
- 20 Los *slip-on* se calzan deslizando el pie en el interior del zapato como una pantufla.
- 21 Hans Jauss, en Rainer Warning (comp.), *Estética de la recepción*, 1979, p. 16.

Bibliografía

- AA.VV. (1969) *Los objetos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1971.
- ALABARCES, Pablo y RODRIGUEZ, María Graciela (comps.): *Resistencias y mediaciones*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt: *Vida de consumo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- BERNATENE, María del Rosario y UNGARO, Pablo Miguel: “¿Cómo enseñar diseño y tecnología a través del museo? Lineamientos metodológicos para la selección y exposición de objetos patrimoniales industriales”, en III Jornadas Nacionales “Enseñar a través de la ciudad y el museo: propuestas y perspectivas”, Mar del Plata, octubre de 2000.
- BOURDIEU, Pierre: *La distinción*, Madrid, Taurus Alfaguara, 1979.
- BÜRDEK, Bernhard: *Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Barcelona, GG Diseño, 1994.
- DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*, México, Universidad iberoamericana, 1996.
- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1966.
- _____. *Arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970.
- GRIGNON, Claude y PASSERON, Jean Claude: *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y la literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.
- MARGOLIN, Víctor: *Las políticas de lo artificial: estudios y ensayos sobre diseño*, México, Designio, 2005.
- MARTIN JUEZ, Fernando: *Contribuciones para una antropología del diseño*, Madrid, Gedisa, 2002.
- RÍOS, Daniel: “La quebrada de las pipas”, en *El País*, suplemento Qué Pasa, Montevideo, 26 de agosto de 2006.
- SALTZMAN, Andrea: *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- WARNING, Rainer (comp.): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1979.

Las dimensiones de los procesos de creación artística

EL GÉNERO, EL ESTILO Y LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO

Gustavo José Damelio // Licenciado y Profesor de Artes Plásticas orientación Pintura, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Especialización en Producción de Textos Críticos y Difusión Mediática de las Artes, Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra Pintura, FBA, UNLP, y de Lenguaje Visual, Departamento de Artes Visuales, IUNA.

Este texto está escrito desde el lugar de docente que busca facilitar la tarea en los procesos de creación artística de los alumnos, pero también para resaltar la utilidad en otros ámbitos de desempeño relacionados con lo artístico, como puede ser la interpretación como espectador de un conjunto de pinturas en un museo o en la realización de textos críticos desde el lugar del curador. Durante el período que realicé trabajos en el Museo Provincial de Bellas Artes y en el Teatro Argentino de La Plata tuve la oportunidad de efectuar encuentros con un público no especializado y evidenciar cómo facilita el acceso a la lectura de obras denominadas de arte contemporáneo y otras más tradicionales la aplicación de las nociones que se desarrollan en los párrafos siguientes.

Por otra parte, como docente de primer año de Pintura he observado las dificultades que se les presentan a los alumnos al abordar el desarrollo de una propuesta personal, experiencia que transitan en el tramo final de la cursada. Frente a una diversidad de posibilidades de elección y sumado a que aún no tienen muy definido *cómo* o estilo con el cual identificarse y

sentirlo como fruto de su subjetividad, es que se plantea en este texto la cuestión de géneros y producción de sentido como un modo de orientar las decisiones que tienen lugar en el momento de proyectar, crear y releer lo plasmado.

La producción visual es abordada aquí desde un punto de vista no esencialista, es decir, no se explica la obra artística desde elementos inmanentes internos ni se privilegian aspectos psicologistas y perceptualistas-formalistas que han reducido la producción visual a sus aspectos sintácticos. Se asume la producción visual como un acto de comunicación cuyo fin primero es la producción de sentido y significación en relación con una expresión poética.

La *producción de sentido* es el eje principal para la elaboración artística. Afirmo esto sin dejar de subrayar la necesidad de desarrollar ciertas destrezas técnicas en el manejo de la producción de una imagen, de una alfabetización y otras nociones que se hacen presentes, como la retórica, la elección temática y la enunciación. Debemos entender el sentido en una imagen como diferente de lo referenciado, al mensaje literal, a lo designado. Es menester hacerlo

a partir de la connotación, responsable de las evocaciones, emociones y sentimientos transmitidos, que completa la significación de lo comunicado.¹

En un momento histórico-social signado por la expiración de los grandes preceptos artísticos dictados por las academias y las vanguardias,² enfrentamos la oportunidad de desplegar una *manera propia* de realización, mediante la creación de reglas propias y futuras transgresiones a las mismas. Frente a una oferta tan amplia de posibilidades, se hace necesaria la introducción de un marco de referencia que nos permita tomar las decisiones más acertadas para poder elegir en el momento de situarnos a producir una imagen, elecciones que se llevarán a cabo en los aspectos temáticos (siempre el tema es exterior y anterior al texto), retóricos (incluye no solo cuestiones propias de las figuras retóricas, sino también los aspectos espaciales, formales, tonales, etc.) y enunciativos (en esta ocasión la enunciación se define como un proceso subyacente en el cual a lo enunciado es atribuible un “yo” y un “tu” hipotéticos que delimitan una escena comunicacional). Al respecto, sugiero leer el libro de María Isabel Filinich, autora que sostiene que no es posible concebir un sujeto hablante sino como un locutor que dirige su discurso a otro: el yo implica necesariamente el tú, pues el ejercicio del lenguaje es siempre un acto transitivo, apunta al otro, configura su presencia.³

Este concepto de enunciación se podrá visualizar en los distintos modos de presencia del yo en la obra, a través por ejemplo de las improntas de una pincelada cargada de materia o por el contrario, una pincelada invisible que marque un distanciamiento del pintor, como también por el hallazgo de otras marcas o déicticos que den cuenta del mismo. También es posible aprehender la noción de enunciación desde la elección de un punto de vista o los vínculos visuales que se puedan establecer entre por ejemplo, un retrato y el espectador, ya sea que éste nos mire de frente o nos dé la espalda y gire su cabeza buscando nuestra complicidad o nos impliquen virtualmente dentro de la escena, etcétera. En síntesis: en una obra artística nos podemos interrogar so-

bre qué se dice, cómo se dice y desde qué lugar se dice lo que se dice para llegar a conjeturar las posibles lecturas de sentido que la misma propone.

El género

El marco mencionado anteriormente estará dado por el concepto de género. El género es socialmente reconocido e históricamente construido. Es un sistema de clasificación de la cultura, que podemos entender como un conjunto de textos que guardan un *aire de familia*; o sea, que reúnen similares convenciones o reglas del hacer y de la recepción o atribución de una connotación específica. Según Oscar Steimberg: “Los géneros instituyen, en su recurrencia histórica, condiciones de previsibilidad en distintas áreas de producción e intercambio cultural”.⁴ Los géneros son grandes ordenadores de las posibilidades comunicacionales; son metadiscursos que dan cuenta de otro discurso; en nuestro caso, el de las obras pictóricas.

Cada género tiene como propósito alcanzar de forma satisfactoria una intención comunicativa. Frente a determinadas configuraciones visuales es factible o esperable similares reacciones, apropiaciones o atribuciones de significados por parte del público, configuraciones que pueden llegar a catalogarse en una determinada clase o género.

En función de las prácticas sociales, los géneros se han desarrollado históricamente dentro de una comunidad o ámbito de pertenencia pertinente –en esta oportunidad, el ámbito artístico–, como señala Steimberg: “Los géneros (...) constituyen opciones comunicacionales sistematizadas por el uso (...) sin ese saber compartido, los géneros no poseerían su condición de horizonte de expectativas”.⁵

Por lo anterior, propongo como *géneros-paraguas* a aquellos significados bajo los cuales podemos ubicar las grandes evocaciones o amplios rasgos connotativos que los definen. Los mismos podrán desagregarse en otros más delimitados en una posterior lectura en la que se aporte mayor

precisión. Este primer conjunto de rasgos connotativos del género puede diferenciarse en: racional, realista, dramático, decorativo, humorístico y fantástico.

■ Racional

Juego y experimentación de combinaciones con el lenguaje plástico que connoten razón, lógica, orden, método. Por ejemplo, la preocupación de los impresionistas por el tema de la luz; la concentración del Renacimiento italiano en la representación del espacio; el Futurismo y su empeño por transmitir movimiento.

■ Realista

Carácter descriptivo del referente, búsqueda del verosímil. Propone información; no busca connotar otras significaciones, sino un efecto de objetividad. Toma distancia del objeto para acentuar este efecto, como si el artista no deseara involucrarse. Se puede hablar de dos dimensiones del realismo: una descriptiva, brinda información, en este caso el plano de una casa confeccionado por un arquitecto o un dibujo de línea homogénea sería realista, y otra que busca producir un verosímil del real, un análogo equivalente al motivo referido. Es posible ilustrarlo con las naturalezas muertas de Caravaggio, los pintores flamencos, y en Argentina, el naturalismo de Ángel Della Valle, Juan Lascano y Andrés Campanucci.

■ Dramático: realización visual que puede conmovir con intensidad, caracterizada en general por fuertes tensiones. En presencia de un marcado contraste puede llegar a significar tragedia, combate, calamidad, dolor, horror, espanto, pánico. Sin embargo, en un clima un poco más apagado nos puede llegar a significar tristeza, melancolía, nostalgia, añoranza, soledad, languidez, decaimiento, postración, futilidad, pequeñez, insignificancia, banalidad. O indicar sordidez, obscenidad, lujuria, liviandad, náusea, desagrado, fealdad, angustia, tenebrosidad, sin olvidarnos del arte abyecto que connota bajeza, desprecio, ignominia, etcétera. O inclinarse por lo sublime –puede ser tan puramente bello que produce dolor en lugar de placer–, elevado, glorioso, extraordinario, grande. Según Edmund Burke, lo sublime y la be-

lleza se oponen como lo hacen la luz y la oscuridad.⁶ La luz puede destacar la belleza, pero un exceso en su intensidad o su ausencia pueden hacer nublar la visión del objeto provocando un resultado sublime y empujando al espectador a un estado de horror y pérdida de la racionalidad que implica también placer estético y un período de éxtasis, embriaguez, enajenamiento y suspensión del raciocinio. Se puede mencionar como ejemplo a artistas como Francisco de Goya, Van Gogh, Emil Nolde, Ernst Kirchner, Caspar Friedrich, Jean Dubuffet y en nuestro país, Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé, Antonio Berni, etcétera. También movimientos como el Romanticismo y el Expresionismo Alemán.

■ **Decorativo:** lo podemos asociar a la búsqueda de lo agradable, lo placentero o a un enfoque estético o una tentativa de alcanzar un ideal de belleza: simetría, proporción, euritmia. Puede dar lugar a un clima de júbilo, fiesta, alegría y celebración (pensemos que un exceso de fiesta, de júbilo, puede llegar a connotar dramatismo). En este género también podemos ubicar las producciones abstractas (que no refieren a un motivo externo al cuadro), como por ejemplo las abstracciones geométricas, la geometría sensible o el lirismo abstracto, y se podría relacionar con los juegos del lenguaje plástico. El tema suele ser secundario, como también las coordenadas espacio-temporales. Se tomó el concepto de belleza en el arte como todo aquello que, una vez experimentado, nos produce un placer sin fin. Es oportuno señalar que también se lo ha definido como manifestación de lo Absoluto, lo Perfecto, la Idea, asociado a lo sublime pero con una carga connotativa que lo asocia al carácter dramático. Henri Matisse ilustra la búsqueda de lo atractivo y solaz, igualmente Gustav Klimt, Georgia O' Keefe, Friedensreich Hundertwasser y corrientes como el Art Nouveau y el Art Decó.

■ **Humorístico:** el absurdo; la deformación grotesca puede dar lugar al humor, la ironía, el sarcasmo o la sátira. En determinados casos lo humorístico puede conducir al drama, a lo tragicómico. Al respecto, Mónica Virasoro señala:

El humorista espera encontrarse con la mirada inteligente, el alma despierta, los oídos alertas. Busca más que nada un *partenaire* que pueda seguirlo en la danza de ese juicio que juega, quiere poner en movimiento, forzar a pensar, a interpretar, que el otro ponga en marcha todo el arsenal de los códigos compartidos y de las complicidades en juego. (...) En suma el humorista intenta establecer una alianza con un interlocutor, construir un vínculo de iguales, un pacto de cooperación, una amistad.⁷

Como muestra tenemos a William Hogarth, Honoré Daumier, Marcel Duchamp y nuestro Florencio Molina Campos.

■ **Fantástico:** produce una sensación de extrañamiento; hace uso de un realismo para hacer verosímil lo representado. Contiene componentes oníricos, lugares imaginarios, elementos ambivalentes. Suele ir acompañado de narratividad o *literatura* (elemento desdeñable para los críticos modernos que enuncian que la pintura no es literatura). Hallamos en este perfil a El Bosco, Marc Chagall, René Magritte, Xul Solar, Raquel Forner, etcétera. También el Surrealismo.

Es oportuno advertir que no debe tomarse esta clasificación como compartimentos estancos ni esquemáticamente. Puestos en funcionamiento, actúan estableciendo conexiones entre ellos y forjando cruzamientos, por ejemplo, entre géneros racional y realista (perspectiva renacentista), géneros fantástico y realista (uso del realismo para alcanzar el verosímil), géneros humorístico y dramático (la ironía dando lugar a lo dramático), entre otros posibles.

El estilo

El concepto de género se puede relacionar con el de construcción de una particular mirada sobre el mundo, cuestión que nos remite en seguida al concepto de estilo. En general se lo define como carácter propio que un artista da a sus obras o como combinación de un modo particular y regular de los elementos constitutivos de una imagen. Según el historiador Meyer Schapiro:

Por estilo se entiende la forma constante –y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes– del arte de un individuo o de un grupo [...] Por encima de todo, sin embargo, el estilo es un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, a través del cual se hace visibles la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de un grupo.⁸

En otro párrafo, Schapiro agrega:

Estilo es pues, medio de comunicación, lenguaje, pero no solo sistema de recursos para transmitir un mensaje preciso mediante la representación de objetos y acciones, sino también totalidad cualitativa capaz de sugerir connotaciones difusas así como de intensificar las emociones intrínsecas o asociadas.⁹

Ahora bien, esta manera particular de realización artística pone en juego, actualiza, un efecto semántico que correspondería a un género en particular. Dicho estilo personal dará cuenta de su *imago mundi*, de su personal representación que hace de su mundo, del universo simbólico que habita y comparte. Expresado de otro modo, los elementos que dispone el artista para producir una imagen forman una amalgama de connotadores que, organizados de un modo particular, constituirán su estilo, y darán por resultado la construcción de una mirada; una mirada que es construcción de subjetividad.

La subjetividad del artista, según el pensamiento de Ernst Kris, se reflejará no solo en la selección de los temas y motivos recurrentemente seleccionados, sino también en sus características morfológicas y enunciativas utilizadas para expresar, para poner en superficie, sus fantasías y deseos inconscientes. Una vez concluida, la obra obtendrá una autonomía y una capacidad para evocar sentimientos, emociones y pensamientos independientes del autor; y finalmente, el público desarrollará un papel activo frente a la obra de arte e intervendrá creativamente con su propia lectura, “mientras el artista crea, en el estado de inspiración, él y su obra son uno; cuando contempla el producto de su ansia de creación, lo ve desde afuera, y, en el papel de su primer público, participa de *lo que la voz ha hecho*”.¹⁰

Dicha mirada podrá ser significada y

alimentar un género específico prolongando la existencia del mismo o ampliando su alcance. Por eso, cada estilo puede ser catalogado en un determinado género o construcción de mirada o sentido.

A partir de haber relacionado el concepto de género y el de estilo, podemos vislumbrar las derivaciones prácticas para la guía en la búsqueda por parte del estudiante de su estilo personal. Para dar lugar a que él mismo construya su “modo” particular es necesario que emerja paulatinamente un cómo decir, y que asuma una posición histórico-social que pueda ponerse en superficie, sin que el docente le inculque *qué* pintar y *cómo hacerlo*. Por un lado, tendremos distintas experiencias o tránsitos por los códigos y usos visuales establecidos por la misma práctica pictórica a través de los años. Por el otro lado, la incorporación del concepto de género, en una dimensión operativa, servirá de guía y supervisión de dichos tránsitos y le permitirá adoptar cambios y desarrollos en dicho transcurso como también una conceptualización de lo producido. De un modo dialéctico se irá entretrejiendo una manera particular de hacer con las connotaciones que ese modo particular produce y que nos permite incluirlo en un conjunto como es una clase, y hacer comunicable la expresión personal.

Lograr construir una idea de lo que se quiere significar o connotar permitirá luego, de modo más sencillo, que se deban tomar decisiones sobre espacio, formas, color, clave tonal, etc., para que el resultado se acer-

que a la significación deseada. Por ejemplo, si la búsqueda está encaminada a un resultado de corte dramático y teniendo en cuenta las preferencias estilísticas personales, entonces podría tomar partido por una imagen de fuerte contraste de valor y color, con formas duras y líneas geométricas, con un punto de vista en contrapicado, pincelada con carga matérica, etcétera. En cambio, si la inclinación propia es por lo que me resulta agradable y placentero, se tomará partido por motivos geométricos, una clave intermedia, armonía de complementarios, pincelada invisible, entre otras opciones.

Cabe comentar con énfasis que no se debe proceder mecánicamente ni es necesario que el estudiante defina taxativamente y de antemano un género de pertenencia, pero sí tiene valor para guiar procesos y resultados, para indicarle e indicarse si está bien direccionado o si debe efectuar modificaciones. También tiene su utilidad para esclarecer las particulares preferencias de estilo, de elección de materiales, de soporte, etc., o para lograr de un modo más decidido, con menos margen de dudas, el significado buscado, de tal modo que lo que se quiere decir no encuentre un modo mejor de ser expresado y comunicado que en el cómo está realizado. Como afirma Donis A. Dondis en su libro *La Sintaxis de la Imagen*: “Si las intenciones compositivas originales del autor del mensaje visual son acertadas, es decir, han dado lugar a una solución sensata, el resultado será coherente y claro, será un todo que funciona”.¹¹

Notas

1 Roberto Rollié y María Branda, *La enseñanza del diseño en comunicación visual*, 2004, pp. 58-59.

2 Raúl Moneta y Bibiana Anguio, “¿Qué y cómo? Pintar y enseñar a pintar: las trampas de la costumbre”, 2000.

3 Para este tema ver María Isabel Filinich, *Enunciación*, 2005.

4 Oscar Steimberg, “Géneros” [En línea].

5 *Ibidem*.

6 Ver Edmund Burke, *Indagación filosófica. Sobre el origen de nuestras ideas. Acerca de lo sublime y lo bello*, 1807 [En línea].

7 Mónica Virasoro, “Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico”, 2005, p. 43.

8 Meyer Schapiro, *Estilo*, 1962, pp. 7-8.

9 *Ibidem*, p. 51.

10 Ernst Kris, *Psicoanálisis del arte y del artista*, 1964, p. 87.

11 Donis Dondis, *La sintaxis de la imagen*, 2000, p. 100.

Bibliografía

- DONDIS, Donís: (1985) *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- FILINICH, María Isabel: (1998) *Enunciación*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005.
- KRIS, Ernst: (1955) *Psicoanálisis del arte y del artista*, Buenos Aires, Paidós, 1964.
- MONETA, Raúl y ANGUIO, Bibiana: “¿Qué y cómo? Pintar y enseñar a pintar: las trampas de la costumbre”, ponencia presentada en el Encuentro 2000 de Investigación en Arte y Diseño, La Plata, FBA, UNLP, 2000.
- ROLLIÉ, Roberto y BRANDA María: *La enseñanza del diseño en comunicación visual*, Buenos Aires, Nobuko, 2004.
- SCHAPIRO, Meyer: *Estilo*, Buenos Aires, Tres, 1962.
- VIRASORO, Mónica: “Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico”, en *Figuraciones. El arte y lo cómico*, N° 3, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, IUNA, 2005.

Fuentes electrónicas

- BURKE, Edmund: *Indagación filosófica. Sobre el origen de nuestras ideas. Acerca de lo sublime y lo bello* (trad. Juan De La Dehesa, Alcalá, Oficina de la Real Universidad, 1807) [En línea] <http://es.scribd.com/doc/47462636/Edmund-Burke-Indagacion-filosofica-sobre-el-origen-de-nuestras-ideas-acerca-de-lo-sublime-y-lo-bello>[Consulta: 14 de junio de 2011].
- STEIMBERG, Oscar: “Géneros”, en Carlos Altamirano (dir.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002 [En línea] http://www.semioticasteimberg.com.ar/contenido_autores/Generos.pdf[Consulta: 14 de junio de 2011].

Necesidad humana y bienestar social en condiciones de crisis orgánica

Nora Del Valle // Profesora de Historia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Titular de la cátedra Teoría de la Historia, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

*Los esquemas de por sí no pueden
probar nada;
solo pueden mostrar un proceso,
siempre y cuando los distintos elemen-
tos que los forman
se hallen teóricamente esclarecidos.*
Lenin (1902)¹

El escenario que sitúa a las condiciones actuales de producción en situación de *crisis orgánica*, que en términos de Antonio Gramsci implica “la detención momentánea de la evolución de la clase progresiva, en el sentido de que ya ésta no hace avanzar realmente la sociedad como un todo, satisfaciendo no sólo las exigencias de su propia existencia, sino ampliando sin cesar sus propios cuadros. La crisis orgánica es concebida por Gramsci como una disgregación del bloque histórico, crisis de la hegemonía o ruptura de los lazos entre la estructura y la superestructura”.²

El período actual, dominado por el entrelazamiento de las dimensiones sociales y ecológicas y por los estragos provocados por el cambio climático en curso que cuestiona las condiciones de la reproducción social en cada vez más lugares del mundo.

Así mismo, el recrudecimiento de acciones bélicas de los países centrales, Estados Unidos Inglaterra y Francia (Operación Odisea del Amanecer contra territorio Libio desde el 19 de marzo de 2011) que remite a la misma cuestión en cuanto alimenta la posibilidad de someter a las regiones petroleras del mundo en términos de la estimación de la necesidad de este recurso natural precedero.

Este proceso de crisis orgánica cambia las condiciones de resolución las categorías que confrontan en la relación dialéctica *necesidad humana/bienestar social*. Veamos: El hombre construye su impresión de bienestar relacionada con la satisfacción de sus necesidades, esta condición está presente en el proyecto de la modernidad, pero es necesario preguntarse si puede elegir las formas posibles de satisfacer las necesidades, así como, considerar si las condiciones de posibilidad de satisfacerlas son equitativas o si las opciones que se le presentan son justificaciones que responden a intereses que provocan de manera deliberada orientaciones que se conjugan en el mercado consumidor y cuya apariencia las consolida como opciones preferenciales.

Frente a las condiciones críticas de la hora debe ponerse de relieve que el mercado es el principal generador de hegemonía.

Si reconocemos estas preocupaciones es posible observar en las condiciones actuales de producción la notoria preeminencia en la tensión necesidad humana/satisfacción de las necesidades que inhibe la resolución de la dialéctica. El paradigma hegemónico propone resolverla planteándola como una disfunción que puede tornarse funcional en el proceso de desarrollo de la sociedad. Para que esto fuese posible es necesario entender a la sociedad como indefinida, inalterable y garantizada de hecho.

Es, así mismo, observable en correlación con el marco referencial de la crisis orgánica presente que cambia el concepto de bienestar social tal como lo concertó la modernidad. En efecto, la connotación positiva de la innovación que constituye la condición de superación de la tensión necesidad/satisfacción y que escoherente con la visión de un proceso continuo, naturalmente ascendente y libre de obstáculos de crecimiento, comienza a desdibujarse y deja lugar a la posibilidad de desarrollo de una concepción dialéctica por la que la innovación se manifiesta como un proceso objetivo, cuyos efectos se entienden como potencialmente progresivos y están en permanente conflicto con la acumulación del capital. Es posible advertir en el uso de estas categorías que bajo el capitalismo las normas que definen el momento, modo y objetivos de la innovación son las leyes de acumulación.

La reproducción del capital es un conflicto entre las cualidades técnicas de las innovaciones y su viabilidad mercantil, la competencia empresarial estimula y habilita el cambio tecnológico y a su vez, traba su aprovechamiento cuando las innovaciones resultan no consumibles o carentes de rentabilidad, por ejemplo. Es entonces pertinente a la sistemática de producción de objetos, establecer la necesidad humana a fin de lograr el reconocimiento del sujeto/usuario, como sujeto de necesidad y abrir una ventana a la posibilidad de nuevos paradigmas que pretendan converger en la

resolución de la dialéctica necesidad/bienestar en términos de innovación.

El planteo que proponemos y que nos permite advertir que la relación entre la necesidad humana y el bienestar social se resuelve por la innovación siempre que se considere al cambio tecnológico en consonancia con su condición esencial que lo instala como fenómeno social, se logrará advertir que el cambio tecnológico está inscripto en el desarrollo cualitativo de las fuerzas productivas que debe comprometer la acción del diseñador industrial si se ajusta adecuadamente al estudio del cambio tecnológico de las fuerzas productivas. Es entonces, bien diferente que la noción de progreso técnico a la que aludimos precedentemente como innovación.

Estas condiciones de posibilidad argumentan en favor del uso metódico, equilibrado y eficaz de técnicas de investigación dado que sostener esta posición constituye un criterio sobre la innovación que difiere de las variantes a-históricas y formalistas referidas al sentido del cambio tecnológico. Hablamos de cambio tecnológico y no técnico, ya que innovar supone la aplicación de conocimientos científicos a la producción, y no el simple uso de habilidades prácticas o artesanales. Establecer esta distinción exige cierta comprensión histórica de la transformación que introdujo el capitalismo en la innovación.

De modo diverso circulan las corrientes que indican la existencia de progreso tecnológico exógeno, generado en el universo cerrado de la ciencia y transferido sin ningún costo a la economía, el que supone que el cambio tecnológico se gesta fuera de la órbita económica y luego queda a disposición de cualquier empresa que quiera utilizarlo; y de manera análoga quienes aluden a un progreso técnico endógeno, incorporado a la producción dentro del factor trabajo y/o el factor capital. Ambas constituyen los marcos teóricos que argumentan en favor de la escisión entre proceso innovador y las condiciones de producción. De manera positiva, podemos señalar la distinción que produce la corriente schumpeteriana entre invención e innovación, que intenta diferenciar el descubrimiento de las

nuevas tecnologías de las condiciones económicas de su aplicación, esta distinción ofrece al investigador una base que habilita la construcción de un marco teórico útil para el estudio histórico y social del cambio tecnológico.

Es en términos de las afirmaciones enunciadas precedentemente que es posible decir que frente a las condiciones de variabilidad propias del modo de producción, es importante establecer la posibilidad de fundar la innovación tecnológica en términos de su adecuación a las condiciones operacionales, esto afecta de modo sustancial la resolución de la dialéctica Necesidad Humana /Bienestar social.

Es admisible acoplar al sentido dialéctico de la categoría innovación el reconocimiento del sentido contradictorio del concepto Necesidad Humana en el contexto epistemológico actual que indica que la dialéctica de la categoría viene a reflejar la potencialidad del mismo sentido y señala que los procesos de satisfacción de las necesidades están continuamente abiertos en el hombre, las relaciones de producción y su naturaleza, la división del trabajo y el sentido asignado a las innovaciones tecnológicas crean las condiciones ineludibles que hacen surgir nuevos problemas y nuevas formas de acceder a las necesidades humanas. En realidad, nuevas condiciones surgidas de la dialéctica social que son recurrentes respecto de las necesidades generan nuevas necesidades y las reproducen.

Es propicio considerar que las necesidades humanas aunque diversas, son sinérgicas, esta particularidad funda nuevos escenarios donde se precisan las distintas maneras de satisfacerlas. Nuevos valores sociales y formas de vida que se expresan en los nuevos movimientos sociales y en las múltiples iniciativas ciudadanas que derivan en gran medida de esos fenómenos dando cuenta así de la existencia de las necesidades radicales. Esta condición se hace visible, por ejemplo, cuando es operativo introducir nuevas formas de uso y gestión de los recursos naturales que se desarrollan históricamente.

La dialéctica de las contradicciones en cada contexto se supera por la transforma-

ción de la sociedad en nuevas etapas donde se lograrían satisfacer las necesidades existenciales, las alienadas, no alienadas, radicales. Se trata de una transformación profunda de la vida cotidiana, a excepción de la resolución de las necesidades radicales cuya satisfacción conforma un definitivo estadio histórico. Así la satisfacción de unas necesidades en términos de su condición de universalidad solo puede resolverse mediante la modificación de las condiciones de producción y por medio de la innovación. La satisfacción de las necesidades no puede excluir su relación con el sistema en que se generan, modelo, por otra parte, en el que las necesidades tienen un contenido y unas funciones sociales, determinadas por poderes externos sobre los que el individuo no tiene ningún control.

La articulación dialéctica de las necesidades humanas permite un paso hacia el concepto Calidad de Vida que advierte sobre la categoría bienestar social y establece una dirección si consideramos el carácter universal de las necesidades radicales. Efectivamente, la ausencia o carencia de algo que constituya un tipo de daño o de perjuicio grave es igual para todos los seres humanos sin distinciones de orden diacrónico o sincrónico. No podemos entender la reproducción de la especie humana y de sus formas societarias sin la existencia de aquellos mecanismos que posibilitan permanentemente la satisfacción de las necesidades humanas, que son propios del proceso de innovación y son además reconocibles en la innovación.

El abordaje metodológico

Se vuelve imprescindible para establecer la condición de posibilidad metodológica indicada para la intervención profesional del diseñador industrial, a fin de determinar la categoría innovación, la realización de cambios en la pragmática investigativa que se articulen con las condiciones de producción tal es que resulta recomendable la identificación de niveles de relación entre necesidad social y bienestar social de manera local y situada, y el análisis posterior

de los niveles de factibilidad que colaboren en la redefinición de los alcances que intenten alternativas viables que aporten a la resolución dialéctica en el marco del desarrollo de la vida cotidiana. Dichas soluciones deben ser entendidas dentro de los límites de la práctica profesional.

Las nuevas teorías del desarrollo vienen a introducir el controvertido concepto de sostenibilidad que deberá ser significativamente expuesto en el desarrollo de esta pragmática, vale decir de una percepción cognitiva de los recursos disponibles para que los sujetos/usuarios descubran y definan sus necesidades a partir de la acción protagónica colectiva.

Este consenso se perfila como un modelo de acción frente a la crisis orgánica en tanto opera como nucleante. Es menester considerar metodológicamente estos espacios de acción colectiva en tanto sostienen la posibilidad de la incorporar la iniciativa de la sociedad en busca de satisfacer sus necesidades.

La satisfacción de las necesidades se consolida, entonces, como motor del cambio social, en concurrencia con el desarrollo del medio natural, presenta tal grado de interacción que es inimaginable su viabilidad por separado. Si desde la Teoría de las Necesidades se aporta un sentido de equidad entre los hombres de carácter sincrónico/ diacrónico, con la incorporación del análisis de las limitaciones ambientales, en el proceso investigativo del diseño industrial, se apunta una solidaridad entre los hombres que también abunda en el sentido sincrónico/ diacrónico. El reconocimiento de la existencia de límites de la naturaleza nos conduce al reconocimiento del creciente desequilibrio entre instrumentaciones económicas y ciclos ecológicos, y por ende, al reto de conciliar la tecnología con la ecología.

El potencial sinérgico o de interacción dialéctica implícito en la satisfacción de las necesidades sólo se puede desarrollar a través de la praxis social que implica conocimiento, es por esto que lo local se establece como espacio potencial del control humano y del desarrollo, y esta cuestión debe vertebrar el desarrollo del marco

teórico del diseñador industrial. Esta visión es ampliamente compartida desde los ámbitos teóricos que dirigen sus esfuerzos a la superación de la crisis. Los movimientos sociales y las corrientes de pensamiento crítico adoptan un sentido positivo de creación cultural renovada, cuestionando el sistema cultural y social, y sugiriendo formas de intervención en los procesos de investigación, haciendo uso de metodología cualitativa. El nivel de conocimiento y de conciencia, y las formas que adopta la acción de las iniciativas de los colectivos lleva implícito desde la ética de la satisfacción de las necesidades humanas a nivel universal, de la relación con la naturaleza y de la responsabilidad social una superación del concepto de bienestar social.

Los seres humanos construimos la realidad mediante la negociación y la interacción en una compleja red dialéctica. Esa cuestión, referida a los actores sociales, constituye el objeto esencial de la búsqueda de carácter sociológico que debe emprender el investigador de las disciplinas proyectuales a fin de comprender, desde su práctica profesional concreta, la necesidad que tiene la comunidad a la que ha constituido como su objeto de estudio y que constituye el destinatario de los aportes a la innovación que posible de acuerdo a las condiciones de producción. Para dar cumplimiento a este objetivo el proceso investigativo intentará establecer la correspondencia de las capacidades profesionales –marco teórico del investigador– con la condición social local y situada al que van dirigidas sus producciones y será prudente considerar la oportunidad histórica para la aplicación.

La reflexión epistemológica promueve la determinación metodológica de la categoría necesidad humana en torno a la adecuación del marco teórico pertinente según las condiciones de crisis orgánica descriptas en el presente trabajo. Mediante esta práctica es posible observar a la investigación cualitativa como alternativa a la crisis del viejo paradigma de ciencia normal. Es posible, además, considerar la competencia por la autoridad científica entre formas de capital científico distintos como un rasgo

de los procesos de legitimación e institucionalización del campo de la ciencia, y consecuentemente considerar la posibilidad de la transdisciplinariedad. Esta conjunción realizada mediante observaciones de la realidad, habilita establecer que a partir de este análisis se construyen indicadores de validez y calidad en investigación cualitativa en el campo.

He aquí un concepto fundamental a la hora de iniciar un proceso investigativo utilizamos el concepto campo como la determinación que realiza el investigador para la realización de su proyecto de investigación. El campo está situado, contextualizado y definido por el investigador; esto produce un cambio de límites espaciales, políticos y sociales con circunstancias cambiantes. Definimos campo en el contexto de investigación como la articulación en la vida cotidiana. He considerado la determinación de la vida cotidiana como campo porque esta decisión se liga a la producción de bienes en el ámbito local de investigación, me refiero al desarrollo industrial nacional que encuentra como única opción en un proceso de sustitución de importaciones su apoyo en las empresas PYMES.

En estos términos, el trabajo de campo puede ser tratado como un espacio de resistencia. Es frecuente que se encuentre en el trabajo de campo un espacio controversial frente a cuestiones como al patriarcalismo, al heterosexismo, al racismo, al capitalismo. En particular, para el caso que nos ocupa opera como un contexto metodológico que tiende a descubrir las técnicas y la materia eficaz para el empleo discriminado y eficiente que realizará el investigador diseñador industrial y en ese tema, en numerosas ocasiones, el trabajo de campo se convierte en una herramienta útil para confrontar con los postulados teóricos que enmascaran las realidades cotidianas.

Es así que, podemos entender que la vida cotidiana en las sociedades contemporáneas es el producto de actividades superiores especializadas que adquirieron su autonomía sin que por lo antes explicitado se pueda reducir a ninguna actividad. Y es también la base a partir de la cual estas actividades quieren modelar las re-

laciones sociales para que favorezcan su propia existencia. Se constituyen entonces acciones que confrontan dialécticamente. En este punto preciso, la vida cotidiana tiene preeminencia sobre las otras esferas sociales.

Teniendo en cuenta responsablemente lo antes enunciado es indispensable construir un criterio sobre el campo de investigación para establecer cualquier opción investigativa que entienda la reflexibilidad como instrumento. En otras palabras, no se trata de comprender el proceso como un conjunto de elementos, relaciones y funciones, ya que el proceso de investigación es más que la simple integración de las partes, sino se trata de comprenderla realidad como un todo inseparable, resultado de las interrelaciones las cuales en su integración condicionan y a su vez son condicionadas.

Aunque sujeta a las ambivalencias dialécticas y a los diferentes tipos de dominación, la vida cotidiana es un material “crítico” que debe ser sometido a la crítica. En ese movimiento dialéctico, vemos que lo vivido, es decir, las prácticas sociales enriquecidas en la vida cotidiana sirven de alimento a una reflexión teórica siempre atenta a las potencialidades que aparecen en la realidad y que es útil desde el punto de vista metodológico a la determinación de la necesidad humana. Esta relación entre lo elaborado y lo vivido con lleva en sí una exigencia: estar en contacto permanente con el movimiento de lo real y sus constantes transformaciones, su devenir.

Un enriquecido proceso es el que se gesta entonces en el trabajo de campo, en el que se liberan ideas que finalmente se ponen en juego en la vida social de la comunidad, esto es la posibilidad de la innovación, muchos de estos procesos no alcanzan a compactarse en acciones. Quizá la reflexibilidad sea el proceso adecuado para colocarse en esa doblez de la experiencia que no se agota en su realización. Es entonces que se vuelve imprescindible apelar a la reflexión epistemológica. Dicha práctica tiene como objetivo la elucidación de los paradigmas presentes en la producción social que son asumidos como los marcos teórico-metodológicos utilizados por el in-

investigador para interpretar los fenómenos sociales en la trama de una sociedad localmente situada.

Hablamos de crisis orgánica. Las condiciones epistemológicas de esta hora ponen en evidencia que estamos en un mundo en que la materia se desvanece ante nosotros, convirtiéndose en un mar de energía de alta frecuencia. Las ciencias naturales se tornan aproximativas cuando el observador se incluye en el fenómeno observado. Las redes dialécticas en que se construye el fenómeno social se complejizan. Las clases sociales subalternizadas no se manifiestan en su disposición específica a los ojos del investigador sino que se ocultan en construcciones locales de variada conformación. Es necesario crear teoría para aproximarnos al objeto de conocimiento, aunque esa aproximación vaya modificando la teoría con que la vemos y se vuelve importante tener esto en cuenta al momen-

to de estudiar los llamados métodos cualitativos. En general se acepta que estos procedimientos interpretativos se adecuan mejor, por buscar la comprensión de los procesos sociales, o si se prefiere, por buscar comprender cuál es su naturaleza y dar cuenta de la realidad social.

Las posibilidades de usar técnicas que permitan una adecuada acción reflexiva metódica al investigador de las disciplinas proyectuales está dispuesta en la presente propuesta no solamente para facilitar las condiciones que se conjugan en la vida cotidiana para elucidar la dialéctica necesidad humana/ bienestar social por medio de la innovación, sino que esta condición metodológica de abordaje, se torna imprescindible si relacionamos sus profundas derivaciones en tanto estamos frente a una realidad que indica que la crisis de sobrecumulación mundial es además y de modo profundo crisis en la cultura.

Notas

1 Vladimir Ilich (Lenin), (1902) *¿Qué Hacer?*, Buenos Aires, Lukemburg, 2004.

2 José María Laso Prieto, "Crisis y crisis orgánica, según Gramsci", 2006, p.6 [En línea].

Fuente electrónica

Laso Prieto, José María: "Crisis y crisis orgánica, según Gramsci", en *El Catoblepas*, N° 55, septiembre 2006 [En línea] <http://nodulo.org/ec/2006/no55po6.htm> [Consulta: 14 de junio de 2011].

Juventud y mercado: consumo o exclusión

Macarena Díaz Posse // Profesora de Artes Plásticas, orientación Escenografía, y Profesora de Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Diplomada Universitaria en Educación Formal y No Formal en contextos de privación de la libertad, Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad del Este. Becaria de investigación de la UNLP.

El objetivo de este artículo es proponer un marco teórico para analizar la relación entre los jóvenes y el mercado en el mundo actual.¹ Desde comienzos del siglo XXI la Argentina sufre un proceso de desintegración social y política en un contexto de desigualdad y segregación económica, social y cultural. La organización social es exclusivamente mercantil; por lo tanto, para ser ciudadano es requisito indispensable ser consumidor. Tener un lugar, pertenecer o ser alguien son ideas que están ligadas al acceso a propiedades, bienes y servicios.

Tras la globalización y su aparente universalidad hay un mecanismo selectivo y excluyente. Los sectores desocupados, muchas veces, quedan fuera no sólo del consumo, sino del acceso a los derechos humanos básicos, como trabajo, salud, educación, vivienda y ciudadanía.

Actualmente, los jóvenes se encuentran frente a una diversidad de ofertas de consumo. Los medios de comunicación, la calle o el contacto con otros jóvenes, evidencian lo necesario que es adquirir ciertos productos para pertenecer a un grupo o para tener identidad. Pero no todos los jóvenes tienen la misma posibilidad de acceder a lo que

se les ofrece; no todos pueden construirse como *ciudadanos consumidores*.

Entre la ciudadanía y la des-ciudadanización

Se expondrán y relacionarán las miradas de algunos autores que trabajaron con la temática juventud y mercado y que utilizan determinadas categorías de análisis que se proponen en esta investigación, como ciudadanía, consumo y globalización, entre otras.

Con relación al concepto de *ciudadanía*, Néstor García Canclini,² en el libro *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, explica que los cambios producidos en la manera de consumir modificaron las posibilidades y las formas de ser ciudadano. Para ello, retoma algunos estudios de *ciudadanía cultural* que se realizaron en Estados Unidos y que sugieren que ser ciudadano no tiene que ver únicamente con los derechos civiles de quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia

y hacen sentir diferentes a quienes comparan una misma lengua y poseen similares formas de organizarse y de satisfacer sus necesidades.

La información y la distribución global de los bienes posibilitan que en el acto de consumo los países centrales y periféricos se aproximen. Sin embargo, este aparente acercamiento establece una gran contradicción, principalmente en los países limítrofes y en las ciudades en las que la globalización selectiva excluye a quienes no alcanzan a satisfacer las necesidades básicas.

Al imponerse la concepción neoliberal de la globalización, en la que los derechos son desiguales, las novedades modernas se exhiben para gran parte de la población como objetos de consumo, mientras que para otros apenas aparecen como espectáculo. Por este motivo, podría pensarse que el derecho a ser ciudadano, es decir, de decidir cómo se producen, distribuyen y usan esos bienes, queda limitado sólo a las élites.

Por lo antedicho podría pensarse que ser ciudadano no es algo universal, sino que está íntimamente ligado al consumo porque actualmente este hábito se constituye como una posibilidad de ciertos sectores y no como un derecho universal.

Sobre esta misma idea, Daniel Miguez,³ en el libro *Los pibes chorros. Estigma y marginación*, sostiene que en la Argentina se promueven metas comunes de consumo y bienestar para toda la población, sin discriminación alguna. Sin embargo, no todos los sectores sociales tienen acceso a ellas. Para el autor, el modo de alcanzar el consumo que poseen los sectores que sufren restricciones es, muchas veces, la transgresión, la delincuencia.

En nuestra sociedad industrializada, el empleo asalariado es el medio de supervivencia y progreso. En contraposición a esto, el desempleo es la exclusión, la muerte social. Tener o no tener trabajo condiciona, por un lado, el lugar, la pertenencia y la función dentro de una sociedad; y por otro lado, determina la exclusión social, la marginación y la noción de morir como sujeto.

Maristella Svampa,⁴ en *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del*

neoliberalismo, expone que con la globalización se genera un proceso de individualización social porque ésta exige a los individuos que se hagan cargo de sí mismos y que se proporcionen el acceso a los bienes y a los servicios básicos, independientemente de los recursos materiales y simbólicos que cada uno posea. Desde esta perspectiva, el bienestar ya no es visto como un derecho, sino como una oportunidad. Para complementar esta postura, la autora analiza la ciudadanía de la Argentina durante la década del 90, desde el modelo neoliberal, y la clasifica en tres categorías: los sujetos propietarios, los sujetos consumidores y usuarios de bienes y servicios, y los sujetos que no acceden ni a propiedades ni al consumo. Fue a estos últimos a quienes les vulneraron sus derechos y por este motivo, Svampa plantea que su lugar es la no-ciudadanía que trae como consecuencia la exclusión, la estigmatización y la violencia. Ser propietario o consumidor, entonces, legítima ser ciudadano y formar parte de una sociedad. En cambio, no acceder a bienes o servicios es quedar al margen, es ser no-ciudadano. Por lo tanto, es negar el carácter de Sujeto.

Juventud: entre la incertidumbre y la libertad

Florencia Saintout,⁵ en el libro *Jóvenes. El futuro llegó hace rato*, trabaja con la categoría de *juventud* no como algo natural o biológico, sino como una construcción histórica y cultural que es reforzada por ritos culturales que marcan la entrada al mundo adulto.

Si bien es cierto que existen jóvenes diferentes, la generación se establece como una marca epocal, como un dispositivo que los unifica sin anular la variedad y los marca transversalmente. Los hechos históricos son los mismos, sólo que cada sujeto los vive diferente. Con relación a esta idea, la autora señala que en el siglo XX la aparición de la juventud como sujeto social se encuentra ligada al desarrollo de las sociedades de consumo y a la prolongación de los ciclos vitales. Menciona, como iden-

tividad de la época, dos grandes rasgos: la incertidumbre y la vulnerabilidad.

Las brechas económicas y sociales abiertas en la Argentina hace unas décadas se intensificaron notoriamente. El aparato del estado se achicó y con ello aumentó, progresivamente, la exclusión social. En este contexto de libertad, exclusión, fragilidad, fractura, subjetividad, desigualdad y miedo se desarrollan los jóvenes de hoy. Viven una experiencia de gran vulnerabilidad e incertidumbre porque están ligados a la exclusión y la des-ciudadanización. Se hallan en una época marcada por rupturas y dificultad de pensar a futuro, sin certezas y sin entusiasmo ni esperanzas de transformación.

Saintout analiza los discursos mediáticos que hoy construyen, nombran y legitiman la condición de *juventud* y señala los tres modelos más significativos: los *jóvenes de éxito*, los *jóvenes desinteresados* y los *jóvenes peligrosos*.

Los *jóvenes del éxito* son los que construyen su identidad a partir del consumo de bienes ofertados por el mercado y de la posesión de ciertos rasgos físicos (blancos, rubios, altos, flacos). Los problemas que tienen son sólo de carácter subjetivo.

Los *jóvenes desinteresados* son aquellos que no tienen lugar dentro de la sociedad ni mucho menos a futuro. Los relatos mediáticos los muestran como jóvenes entregados al ocio, como seres apáticos, individualistas, abúlicos que no pueden diferenciar lo bueno de lo malo y que por lo tanto, terminan relacionados con la droga, el alcohol, y como consecuencia directa, ligados a la violencia y el descontrol. Principalmente, pertenecen a este grupo la clase media y la sociedad los ve como figuras *temibles* a las que se precisa salvar.

Finalmente, los *jóvenes peligrosos* son el grupo del que *nada se puede esperar*. Ponen en peligro la vida, la convivencia pacífica, el orden y la demarcación de territorios. Son los caratulados *pibes chorros*, pertenecientes a la clase baja. Son vistos como peligrosos y como un grupo que es preciso *extirpar* para que no contaminen a la sociedad. Desde un discurso de protección social, se construyen como un mal a eliminar. Son sectores que quedan exclui-

dos de la sociedad y de la ciudadanía misma. Se les teme porque no tienen límites y porque son violentos y delictivos.

Para cada uno de estos grupos de jóvenes la incertidumbre es vivida o entendida de diferentes formas. Están quienes la celebran y la ven como una libertad, como una ramificación de posibilidades para optar. Esta postura se relaciona con ciertos jóvenes que disfrutaban de mayor capital material y simbólico, que están mejor posicionados en la sociedad y que confían en ellos mismos para aprovechar las oportunidades.

En oposición a éstos, los que pertenecen a los sectores populares pobres –con poco o nulo acceso al bienestar social, económico y cultural, al consumo y sin redes de contención– ven a la incertidumbre como algo negativo. No creen en la capacidad de intervenir en la realidad, sino que la padecen como una adversidad y por lo tanto, se construyen como sujetos vulnerables.

Podría decirse, entonces, que los jóvenes que habitan hoy en la Argentina fueron testigos de un proceso de desintegración social y política porque crecieron en un contexto de gran desigualdad y segregación

económica, social, espacial y cultural. Son víctimas de un progresivo crecimiento de la exclusión social.

Conclusión

Los jóvenes se encuentran atravesados por un discurso social que indica que consumir es requisito indispensable para ser ciudadano, en caso contrario no se es Sujeto, es decir, se queda marginado o excluido.

Como se mencionaba al comienzo del artículo, las ofertas de consumo son las mismas para todos, los deseos de consumo también lo son, la diferencia radica entonces en las posibilidades de acceso. Están aquellos que lograron ser parte del sistema, que tuvieron recursos materiales y simbólicos para enfrentar el contexto en el que se vive y que poseen herramientas para vivenciar la amplitud de los *caminos a elegir* como una libertad; y también existen quienes se perdieron en ellas y se conformaron como sujetos vulnerables que, sin ningún apoyo, quedaron a la deriva. Estos jóvenes nacidos en medios sociales des-

favorecidos, sin posibilidad real y legítima del consumo, logran, en numerosos casos, acceder a él por vías ilegales y consecuentemente, terminan privados de su libertad. Muchas veces, son sujetos a los que se les vulneraron sus derechos, como salud, educación, trabajo, contención, amor, confianza, entre otros. Estos son los sujetos excluidos, marginados y discriminados por ser distintos, por no poder acceder a un mundo consumista, por ser sólo espectadores de un juego al que no pueden jugar.

Todo lo esbozado no pretende afirmar una mirada negativa sobre estos jóvenes. No es una aprobación de carácter pasivo, ni una victimización de estos sujetos. Esta investigación intenta, contrariamente, plantear una situación existente y motivar una concientización para accionar sobre estos sujetos, no con una mirada utópica, que bosqueje una igualdad a la hora de consumir, pero sí un respeto por cada sujeto, un trato digno como ciudadano. Esto implica otorgar a ciertos sectores vulnerables herramientas que fortalezcan su autoestima y que posibiliten una fuerte construcción subjetiva.

Notas

1 Este artículo se desprende del Proyecto de Investigación “Arte e inclusión social. Nuevos paradigmas”, perteneciente al Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación (2011-2014).

2 Néstor García-Canclini, *Consumidores y ciudadanos*, 1995.

3 Daniel Míguez, *Los pibes chorros. Estigma y marginación*, 2004.

4 Maristella Svampa, *La sociedad excluyente*, 2005.

5 Florencia Saintout, *Jóvenes. El futuro llegó hace rato*, 2009.

Bibliografía

BAUMAN, Zigmunt: (2000) *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995.

MIGUEZ, Daniel: *Los pibes chorros. Estigma y marginación*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2004.

SAINTOUT, Florencia: *Jóvenes. El futuro llegó hace rato. Percepciones de un tiempo de cambio: familia, escuela, trabajo y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.

SVAMPA, Maristella: *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires, Taurus, 2005.

URLICH, Beck: (1997) *Hijos de la Libertad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

De la idea a la obra

EXPERIENCIAS DEL TALLER

COMPLEMENTARIO CERÁMICA, FBA, UNLP

Verónica Dillon // Profesora y Licenciada en Cerámica, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Maestranda en Estética y Teoría de las artes, FBA, UNLP. Titular de la Cátedra Taller Complementario Cerámica, FBA. Directora del Proyecto de investigación “Arte e inclusión social. Nuevos paradigmas”, Facultad de Bellas Artes, UNLP, (2011-2014), enmarcado en el Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación.

Mariel Tarela // Profesora y Licenciada en Artes Plásticas, orientación Cerámica, FBA, UNLP. Licenciada en Plástica, Facultad de Artes y Diseño (HfK), Universidad de Bremen, Alemania. Doctoranda en Arte Contemporáneo Latinoamericano, FBA, UNLP. Diploma de posgrado universitario de “Meisterschülerin”, Hochschule für Künste (HfK), Bremen, Alemania. Jefa de Trabajos Prácticos de la Cátedra Taller Complementario Cerámica, FBA, UNLP.

Florencia Melo // Licenciada en Artes Plásticas, orientación Cerámica, FBA, UNLP. Doctoranda en Arte Contemporáneo Latinoamericano, FBA, UNLP. Jefa de Trabajos Prácticos de la Cátedra Taller Complementario Cerámica, FBA, UNLP. Docente a cargo del Taller de Cerámica, Secretaría de Extensión y vinculación con el medio productivo, FBA, UNLP.

En el año 2008, las cátedras complementarias de Cerámica; Pintura; Grabado y Arte Impreso; Escenografía; Escultura; Muralismo y Arte Monumental de la FBA de la UNLP fueron constituidas con modalidad cuatrimestral e independientes de los talleres básicos de cada especialidad. Como consecuencia de un profundo cambio en los planes de estudio, a cuatro años de aquel comienzo, a partir de los resultados obtenidos desde la Cátedra Taller Complementario de Cerámica y a través del presente artículo, nos proponemos presentar al lector nuestro trabajo académico. Para ejemplificar la tarea de estos primeros

años desarrollamos en este artículo los siguientes apartados: los conceptos fundantes, objetivos planteados, metodologías y estrategias implementados para alcanzarlos. Además, describimos tres *recorridos* de proyectos realizados por estudiantes de la Cátedra.

Fundamentación

Nuestra propuesta didáctica en la mencionada Cátedra Taller ubica al alumno como sujeto cognitivo en el centro de todo aprendizaje. Cada contenido a incorporar se inte-

Taller: Lic. VERÓNICA DILLON			
Ficha N° 2- CÁTEDRA TALLER COMPLEMENTARIO CERÁMICA – 2011			
núcleo de contenidos básicos plástico-cerámicos			
SENIDO DE LA OBRA	MODOS DE REPRESENTACIÓN	TECNOLOGÍA CERÁMICA	HERRAMIENTAS
GENÉROS	MODOS DE REPRESENTACIÓN COMBINADAS	ARCILLAR	CONVENCIONALES
Dramático Fantástico Decorativo Humorístico Realista Su combinación	Forma Color Textura Línea Tono Plana / Relieve Singular y bicométrica	Línea / Texturas Blancas / Coloradas Naturales / Industriales Procesos de construcción Modelado directo Plancha / Rollos Alfarda / Moldes	Muros Sillas Decoraciones Llaves Tornos Tornos Moldes de yeso Pinceles Pinceladas Espátulas Molinos Balanzas de precisión Cortos proméritos
Variables	ORGANIZACIÓN PLÁSTICA / SECUENCIA ÓPTICA	DIBERTAS	
Identidad Similitud Diferencia Cualidad Combinación	El plano / sugerencia adeno-espacial La forma / espacio tridimensional Estructura: ritmo, proporción, simetría, equilibrio Soportes / Montajes / Interrelaciones / Instalaciones	Engobes / Pátinas Darabes: Solares, transparentes, opacos Males, sermidos, azabados Crayones, translúcidos Trazados, íos, íperos, ígones Cubos, íabos, íobos Plásticos / Alcolores Íaps, íoda y íala íempores	Íabaje Íuertes de ílles Íestígíbe
ESTILOS	OPERACIONES RETORICAS / INTERCAMBIOS	HORNOS	NO CONVENCIONALES
Mixtura y artista	Aljucíes Repetición / acumulación / comparación íntiles Íesíesíes: Síntesis / íípsis / íntesíesíes Íesíesíes: Ípóíes / Íípsis / íntesíesíes	Íéííes Íípsis Íe íapí Íesíes, ííps, íéíes Íntesíesíes: íesíesíes / íesíesíes	Íesíesíes Íesíesíes

Figura 1. Ficha N° 2: núcleo de contenidos básicos plástico-cerámicos.

gra a la estructura de conocimiento, a los saberes previos y los bagajes de experiencias presentes en cada uno.

La diversidad de disciplinas básicas de las que provienen los estudiantes, así como el aleatorio grado de representación de cada una de éstas en los distintos grupos y en los diversos cuatrimestres, sumados al alto nivel de matrícula de nuestra Cátedra, nos proporcionan un colectivo sumamente vasto y dinámico.

Este potencial constituye una de nuestras principales herramientas de trabajo. Evaluamos dos variables de análisis que *circulan* entre la idea y la ruta que lleva a los alumnos a la producción poética de sus obras. Por un lado, aspectos motivacionales individuales y la posibilidad de trabajar con compromiso y libertad en el quehacer propio; y por otro, la pluralidad de ideas y propuestas que resultan mucho más que la suma de las partes: originan una relación dialógica entre un estudiante y otro; entre estudiante y docente, y entre propuesta y propuesta.

La creación artística en general –y muy especialmente el arte cerámico a partir de su encuentro con el fuego– se asocia con el concepto de serendipidad o serendipity, que designa al fenómeno por el cual, en un proceso de búsqueda sistemática, se des-

cubren elementos que no fueron buscados deliberadamente y que resultan una suerte de revelación.¹ Será este concepto el que guíe tanto al estudiante como al docente para la investigación e incorporación de nuevos materiales, procedimientos, soportes y recursos para colaborar con la producción de sentido, construcción de metáforas y símbolos en las poéticas visuales propias.

Dado que cada elemento que se incorpora genera modificaciones que provocan nuevas interacciones, entonces, se vuelve a revisar todo el sistema de ideación pensado con anterioridad. De esta manera, trabajamos para evitar modos estereotipados o mecánicos de producción vinculados a contextos culturales e históricos inmediatos o lejanos de la imagen cerámica tradicional.

Objetivos y contenidos

El Taller se orienta en torno a los siguientes objetivos:

- Elaborar un proyecto personal que esté en concordancia con la propuesta del Taller Básico que cursa y que se interrelacione con otras ciencias y disciplinas.
- Conocer e investigar las diferentes po-

sibilidades que ofrecen materiales y tecnologías cerámicas.

- Propiciar la construcción de sentido, producción metafórica y reflexión crítica del trabajo realizado.

- Transgredir e innovar los modos de representación y procesos cerámicos tradicionales.

La organización de contenidos se desarrolla a partir del conocimiento de los elementos incluidos en la Ficha N° 2. Estos componentes se imbrican y articulan para focalizar la exploración y producción visual que permite recortar y analizar distintos aspectos desde una dimensión conceptual y práctica.

Cada alumno, a partir de una idea rectora y a través de un proyecto personal *complementario* a su *disciplina básica*, puede conocer e investigar nuevos materiales, procedimientos, soportes y recursos en la producción de sentido al construir metáforas y símbolos en sus poéticas visuales. De este modo se abren distintos campos de apropiación de saberes que enriquecen las posibilidades expresivas y comunicacionales personales y del colectivo. [Fig. 1]

Metodología

A partir del bagaje de imágenes digitales y la bibliografía –revistas y libros especializados en cerámica y arte en general– presentados en las clases, y de las experiencias obtenidas por cada estudiante en los talleres de su disciplina básica, se aborda y consolida cada proyecto personal. Con modalidad constructivista se transita desde lo conceptual hasta la producción de obra. La experimentación y los pasos intermedios en el desarrollo espiralado quedan incluidos en este impulso como parte constituyente del trabajo y no como meros momentos de ejercitación.

Cada alumno presenta un plan de trabajo en el que explicita su proyecto bajo la forma de caja/ carpeta/ cuaderno de artista/ libro intervenido para el seguimiento del docente. El mismo debe incluir el tema personal o grupal propuesto, la argumentación, la fundamentación, el proceso de

ideación e investigación previo y también bocetos y registros del traspaso al material cerámico, instancia en la que aparece un punto de inflexión para orientar al alumno en la selección de géneros, modos de representación, técnicas, arcillas y cubiertas. Docente y alumno acuerdan materiales y recursos convenientes para el desarrollo del plan. De esta manera, acuerdan pactos dinámicos, abiertos, flexibles y que quedan supeditados a posibles cambios y modificaciones originados durante el desarrollo y evaluación del propósito.

El trabajo semanal se presenta como una continuidad entre la teoría y la práctica, la presentación de la idea rectora, los desarrollos prácticos íntimamente relacionados con cada autor y las evaluaciones compartidas, en un marco de equilibrio entre sensibilidad, mutuo respeto, reflexión y acción. Empatía necesaria para que en la entrega final cada alumno presente por escrito una síntesis y evaluación del proceso, en el que debe advertirse la utilización de vocabulario específico, junto a un CD que registre tanto el desarrollo proyectual como la producción final. La obra puede presentarse en un ámbito escénico, instalación o intervención combinada con otras disciplinas, fotomontajes, imágenes digitales o nuevos soportes vinculados a propuestas contemporáneas con características de exposición.

Durante el transcurso del cuatrimestre programamos clases específicas para profundizar técnicas que van a colaborar con los proyectos individuales y de grupo. Realizamos *Jornadas de quemas a cielo abierto* para enseñar, experimentar y aprender de modo compartido la construcción de hornos alternativos de papel, aserrín, carbón, leña, *raku* (técnica cerámica de origen oriental) y otros. La sinterización en atmósferas reductoras, características de las horneadas en *raku*, y de las oxidantes que se identifican con las otras quemas, facilitan los caminos para abordar contenidos relativos al color en la cerámica. Cada alumno debe preparar sus pastas, engobes, pátinas y esmaltes, ya sea para emplearlos de modo ortodoxo o para transgredirlos según la propia necesidad. Desarrollamos las cla-



Figura 2. *Anorexia*, Rosalba Cuevas. Instalación en el ámbito del taller: milanesas de cerámica (textura y color por pátinas) y objetos alusivos al almuerzo, 2009.

Figura 3. *Trelew*, Luciana Vega D' Andrea y Valentín Carminati. Reproducción de un afiche realizado por el artista Ricardo Carpani, manzanas de cerámica y un muestrario de color con consignas de la época, 2010.

ses en función de los diferentes proyectos, así todos los alumnos pueden observar la resolución de las distintas temáticas y los avances procesales que los acompañan. Los alumnos no quedan limitados para aprender solo lo que ellos eligieron, sino que comparten aprendizajes con las elecciones de los otros.

Las clases técnicas de esmaltados para cerámicos industriales en murales; de vidrio y cerámica en la arquitectura a partir de la aplicación de vitro cemento y cerámica incrustada en cemento nos vinculan con las cátedras de Escultura, Muralismo y Arte Monumental. Las clases de Serigrafía y Foto cerámica, técnicas de Transfer, y papel cerámico (*paper clay*) nos relacionan con la cátedra de Grabado y Arte Impreso, y así cada técnica y procedimiento se enlaza con las disciplinas básicas y los marcos conceptuales que los acompañan.



Figura 4. *Medicina alternativa*, Mariana Russell. La homosexualidad como patología. Libro de artista, 2010. El corset, estructura y soporte del cuerpo realizado en cerámica, fue montado sobre una estructura de hierro que acompañó sin competir e interferir en la obra.

Descripción de experiencias exploratorias

En este apartado realizamos un breve relato de las imágenes y temáticas abordadas en los trabajos de investigación realizados por los alumnos, previos a la producción cerámica.

Caso 1: Anorexia

A partir del año 2009 y de manera recurrente, varios alumnos de diferentes cuatrimestres han planteado el tema de la *anorexia*. Los medios de comunicación enfatizan la relación entre la delgadez y el éxito. Los talles de la ropa para jóvenes son cada vez más reducidos. Es de público conocimiento que las imposiciones socioculturales en adolescentes vulnerables los someten a intensas y profundas presiones para cambiar la figura corporal, impulsados por el deseo de imitación de modelos y personajes mediáticos o motivadas por la publicidad comercial.

En el transcurso del desarrollo del proyecto, Rosalba Cuevas realizó bocetos de figura humana muy logrados para acompa-

ñar su investigación sobre la anorexia, en lugar de modelar alguna figura de género realista o naturalista. Optó por emplear la metáfora de milanasas para aludir a la autofagia, y ubicarnos en la mirada y el cuerpo de quienes sufren esta dolencia.

Caso 2: Trelew

Luciana Vega D' Andrea y Valentín Carminati realizaron el análisis de una perspectiva tanto histórica como estética al recuperar la memoria de la denominada Masacre de Trelew. Rescatan la historia de militancia de sus padres y compañeros comprometidos políticamente en aquellos años. Recobraron volantes, panfletos, frases, y cánticos de época. A través de metáforas y juegos simbólicos modelaron en cerámica manzanas rojas y en ellas inscribieron los nombres de los fusilados en Trelew. La poética empleada intenta recordar la cosecha en el Valle de Cipolletti, lugar de origen de casi todos los militantes fusilados, y el aroma de las frutas, junto con los sueños por una sociedad más equitativa, justa y solidaria. La instalación se presentó en cajones de madera del Valle [Fig. 3].

Caso 3: Medicina alternativa

Mariana Russell intervino dos objetos hallados en la calle. Un pequeño libro de biología antiguo y un corset de niño de columna lumbar y dorsal. Al primero lo empleó como cuaderno de artista; allí realizó bocetos, escritos, pruebas de color, alternativas de soportes y montajes. Incluyó, además, el relevamiento de datos y publicaciones periodísticas relativas al Decreto 1054/2010 que promulga la Ley 26.618, que reglamentó la *Ley de matrimonio igualitario*. La temática desarrollada estaba contextualizada en el momento de la votación. Mariana también unió investigaciones referidas a la historia de vida y la producción artística de Frida Kahlo, rasgos que pueden observarse, entre otros factores, en la resolución de su poética final [Fig. 4]

El equipo docente de la cátedra Taller Complementario Cerámica está formado por Verónica Dillon, Mariel Tarela, Florencia Melo, Marcela Hacchler, María Mac Dougall, Silvia De la Cuadra, Celina Torres Molina, Rosa Piras, Leticia Giordano y Florencia Serra. Evaluamos que en el aprendizaje de los contenidos específicos de las técnicas y tecnologías cerámicas, intervienen estrategias didácticas enriquecedoras, tanto para el docente como para el estudiante. Especialmente para este último con vistas a su propio desarrollo docente y como futuro productor artístico. Consideramos que el proceso creativo no es una continuidad lineal que comienza con la idea y termina con la obra, es una secuencia de avances y repliegues constantes entre etapas de ideación, acción y reflexión compartida.

Nota

¹ El concepto de serendipity o serendipidad o principio de serendipidad fue empleado por el autor inglés Horace Walpole (1717-1797), quien utilizó esta expresión en una carta a su amigo Horace Mann en el año 1754. Allí explicaba que este concepto refiere a un cuento persa, *Los tres príncipes de Serendib*, en el que se relata los descubrimientos fortuitos de ellos. Serendib, es una antigua denominación persa para Ceylon, actualmente Sri Lanka. En la ciencia, este término fue empleado por el sociólogo Robert K. Merton de la Universidad de Harvard en *Social Theory and Social Structure*, 1949. Ver *Enciclopedia Británica* en www.britannica.com.

Nueva cultura audiovisual urbana

EL CASO DE LA PLATA

Malena Di Bastiano¹ // Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora adjunta de Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual, FBA, UNLP. Maestranda en Teoría y Estética de las Artes, FBA, UNLP. Investigadora de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC).

Melissa Mutchinick // Licenciada en Investigación y Planificación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante diplomada de Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual, FBA, UNLP. Maestranda en Teoría y Estética del Arte, FBA, UNLP. Investigadora de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC).

Ana Pascal // Comunicadora Audiovisual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante diplomada de Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual y Teoría, FBA, UNLP. Investigadora de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC).

El principal objetivo de nuestra investigación fue obtener –por medio del análisis de experiencias relacionadas a la actividad de creación, difusión y consumo de las artes audiovisuales pasadas y presentes, para trascender la clásica dicotomía entre salas comerciales y circuitos especializados, o la más reciente disyuntiva entre asistencia a salas de cine y modalidades de consumo doméstico– un panorama de las diversas modalidades de activación de las culturas de lo audiovisual, producto del contacto con otras formas culturales emergentes que extienden y desbordan las prácticas y los ámbitos tradicionales. El estudio se realizó en la ciudad de La Plata y se centró, específicamente, en los circuitos alternativos de circulación que ha generado el audiovisual,

como ciclos, festivales y publicaciones.

En esta oportunidad, nos encargaremos de dilucidar el rol que la producción teórico crítica ha sido llamada a desempeñar en relación con el entorno audiovisual actual que, producto de la velocidad con la que se reconfigura, “nos ha vuelto necesariamente conscientes de la contingencia y la caducidad de las categorías que han pretendido cristalizar dispositivos y prácticas discursivas, espacios de circulación y formas de contacto estético con lo audiovisual”.² En este contexto, es necesario mantenernos en una constante revisión y puesta a prueba de las categorías y las concepciones del arte y lo audiovisual con las que nos hemos formado.

Nos proponemos, entonces, poner en

cuestión un conjunto de certezas en cuanto al *objeto cine*, tal como lo plantea Georges Didi-Huberman respecto al *objeto arte*, es decir, asumir un enfoque anacrónico que nos permita repensar la historia del cine y con ello su propia definición.³ En esta noción de anacronismo, Didi-Huberman recupera las ideas –largo tiempo olvidadas– de Aby Warburg y Walter Benjamin sobre una mirada que escapa al paradigma positivista que piensa la historia a partir del progreso y el evolucionismo. Siguiendo una actitud *arqueológica* respecto de la historia, tal como lo propone Benjamin,⁴ asumimos que la búsqueda debe darse en los desechos del pasado, esto es, se debe poner el saber histórico en movimiento; no tomar el pasado como un punto fijo, sino que éste “debe devenir inversión dialéctica”.⁵ La renuncia al *modelo de progreso histórico* nos conduce a adoptar el *modelo dialéctico* que proponía Benjamin (en un sentido no hegeliano, pues no hay síntesis), hecho de saltos y colisiones, que de algún modo respondan a la incesante tensión de las cosas y los tiempos.

Podemos pensar, con George Dickie,⁶ que la teoría institucional, en este caso la de una historia teleológica de las tecnologías de la representación, no emite definiciones fundacionales sino que, en todo caso, es fuente de una categorización entre otras varias posibles –y que todas son flexionales, interactúan y se apoyan unas a otras–. De modo que mantener una idea de *muerte del cine*, como proponen numerosos autores a partir de la década del 90, implica seguir orientados en una visión positivista de la historia, es decir, sostener ese relato que considera a los hermanos Louis y Auguste Lumière como los inventores del cine, en tanto dispositivo que implica una proyección sobre una pantalla de grandes dimensiones ubicada en una sala para un público masivo y por la cual se cobra una entrada.

Las muertes del cine

El primer anuncio de la muerte del cine fue colindante con su nacimiento. Dicen las crónicas que cuando Georges Méliès quiso

comprarle, luego de la primera proyección, una máquina tomavistas a Auguste Lumière éste le respondió: “El aparato no está a la venta, afortunadamente para usted, pues lo llevaría a la ruina. Podrá ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica, pero fuera de esto no tiene ningún porvenir comercial”.⁷

Gustavo Aprea reconoce cuatro momentos de crisis y transformación previos al actual, en los que también se ha vaticinado la muerte del cine.⁸ Una primera vida estaría dada por la espectacularización de la tecnología en la que la atracción residía en el *efecto de realidad* potenciado por las características de la máquina. Sin embargo, no tardaron en aparecer las primeras ficciones y con ellas un modo de relato que absorbe rasgos de otras formas de espectáculo (populares, como el *music hall* o el melodrama, y de prestigio, como el teatro o la novela decimonónica). Fue la gesta de un modo de representación que rápidamente se tornó hegemónico. Ayudaron a su consolidación las modificaciones producidas a nivel industrial (organización por roles en la producción, sistema de estudios, sistema de estrellas) y de exhibición (salas especializadas que imitaban la disposición del teatro a la italiana), que posibilitaron la estandarización de la producción, teniendo como centro de los programas al largometraje de ficción. Concurrimos así a la primera muerte del cine, la del espectáculo de atracciones, cuya finalidad era exhibir las novedades tecnológicas. En medio de la muerte de esta categoría y la consolidación de la siguiente –el cine clásico–, numerosos autores, entre ellos Susan Sontag y Eduardo Russo, destacan otra polémica acerca del fin del cine: la que se suscitó con el advenimiento del sonoro.⁹

La segunda muerte se anunció en la década del 50 cuando el modelo de representación, la forma de producción industrial para grandes públicos y la explotación en salas del período clásico entraron en crisis. El neorrealismo italiano, la aparición de directores *marginales*, como Ingmar Bergman, y el surgimiento de las *nuevas olas* cinematográficas, como la Nouvelle Vague o el Free Cinema, propusieron modos de

producción más ágiles y estéticas renovadas desde un *underground* crecientemente activo. Estos movimientos dieron por muerto al cine-industria, celebrando el nacimiento del cine como arte; en el seno de la industria, directores como Orson Welles o Alfred Hitchcock pusieron en tensión esta dicotomía. Al mismo tiempo, Guy Debord y el movimiento situacionista promovieron la *muerte del cine* como normalizador del imaginario colectivo. En tanto, el cine como centro del sistema de medios de comunicación fue desplazado por la masificación de la TV hogareña.

La tercera muerte fue proclamada a partir de que el cine fuera absorbido por la industria del entretenimiento. Susan Sontag amalgama la muerte del medio con la pérdida de su voluntad artística. Desde un punto de vista biologicista, la autora declara la inevitable decadencia en consonancia con la pérdida de la cinefilia: el amor por el cine y sus rituales, asociados a la proyección en una sala oscura, que constituyeron la pasión intelectual de una generación. Además de entrañar una visión normativa del *deber ser* del cine, lo que Sontag revela de forma perimida es la muerte de un *modo de verlo*, sin tomar nota de que aquello que daba como capítulo cerrado se encontraba en pleno movimiento. En la misma línea, Serge Daney señala el fin de una era y describe la actual utilización de los medios audiovisuales (era del pos cine) según una distinción entre *la imagen y lo visual*.¹⁰ Oponer la falsa transparencia y el automatismo de *lo visual* a *la imagen* como experiencia construida sobre la visión, es decir, como capacidad de construcción de una mirada crítica. De este modo, relaciona la actitud espectral, vinculada a la televisión como entretenimiento, a la publicidad y al cine masivo, con el dominio de la *perspectiva visual*: los espectadores, cada vez más, pueden leer lo que los medios les ofrecen, pero tienen cada vez mayor dificultad de *ver* lo que les dan a leer. En síntesis, ambos autores narran la muerte del cine en tanto expresión estética y experiencia intelectual.

La cuarta muerte que nombra Aprea se asentó en la disolución de los medios masivos bajo la aparición de nuevas tecnolo-

gías de la comunicación: al tiempo que se presentaron nuevas modalidades de circulación, como el DVD y la red, se multiplicaron las posibilidades de exhibición para individualizar su consumo. El estallido que produjo la hibridación de medios y las formas artísticas marcó un borramiento de las líneas que separaban a un medio de otro.

Al situar históricamente los múltiples anuncios de muerte que pendieron sobre el cine, podemos dar por superada la búsqueda de una definición particular, es decir, reconocer que cada descripción cristaliza aquello que en un momento dado la sociedad reconoce como tal y asocia con determinadas prácticas sociales. En cambio, si asumimos la complejidad y la heterogeneidad que desde sus inicios implicó el cine como conglomerado de ambiciones, búsquedas y resultados disímiles, no veremos lo que sucede en el panorama actual como algo nuevo, sino más bien como un reencuentro adeudado con aquello que también formó parte del cine como invento desde un principio y que, en todo caso, es reimpulsado ahora por nuevas modalidades y posibilidades tecnológicas y estéticas.

Es bueno recordar que el cine no sólo nació como un arte, sino tan siquiera como un espectáculo independiente con fronteras claramente delimitadas. Si pensamos la etimología de “cinematógrafo”, encontramos que proviene del griego *kinema* (movimiento) y *grafein* (escribir). La raíz etimológica de “vida” (*bios, vita*) servirá para denominar a casi todos los artefactos de la época relacionados con el registro y la proyección de imágenes animadas (*bioscopio, biógrafo, vitascopio*). Constituye un desvío de la regla el *kinetoscopio* de Thomas A. Edison que, no obstante, alude a la capacidad de reproducción de imágenes de lo real en movimiento que caracteriza a la máquina.

En principio, los historiadores coinciden en mencionar como los antecedentes más cercanos al dispositivo, Lumière –entre otros–, al fusil fotográfico del fisiólogo francés Jules Marey –creado para el estudio del movimiento de animales y humanos– y el invento de la cronofotografía de Edward Muybridge, nacido también de la inquietud por retratar las fases del movimiento

del galope de un caballo. Por lo tanto, sus antecedentes más cercanos se vinculan a la voluntad propia de la época de analizar científicamente los fenómenos de la naturaleza, para desentrañar su funcionamiento y poder dominarlos mejor.

Diversos teóricos revisan en la actualidad la historia consagrada del cine. Entre ellos, Rick Altman nos alerta sobre su volátil identidad producto de la heterogeneidad de tecnologías de la imagen y del sonido que lo conforman.²¹ El autor propone abordar la historia del fenómeno no desde la óptica tradicional que tiende a asegurar la unidad de la noción de cine eliminando las contradicciones, sino desde el análisis de los momentos de crisis; subrayando la discontinuidad en la historia de este fenómeno múltiple. De este modo, veremos que el cine ha sido definido por sus contemporáneos según las características que compartía con otras formas de representación de la época, como sucede, por ejemplo, con la terminología que hoy aplicamos al cine y que proviene de sistemas ya existentes (vista, cuadro, puesta en escena, montaje, foto). Tampoco se tomaban en cuenta para la definición del nuevo medio las diferencias tecnológicas (la palabra *projector* designaba también al aparato para proyectar diapositivas, de hecho, se utilizaba la misma fuente luminosa y solo se cambiaba la caja que contenía el soporte de las imágenes según fueran imágenes fijas o móviles); asimismo, los primeros productores rara vez se dedicaban exclusivamente al cine y el estatuto legal de las imágenes proyectadas en movimiento estuvo muchos años sin delimitarse (para el depósito legal se trataba de una serie de fotografías). En este primer período, las temáticas abordadas coincidían con las de los espectáculos populares más tradicionales (las *vistas* de diapositivas, los números de circo, del teatro popular y de la fotografía periodística), en tanto que la explotación no constituía un dominio aparte (el cine se introduce en programas donde se entremezclaba con el vodevil, con series de diapositivas, con el teatro, en reemplazo de una escena de ópera, etcétera).

Por otra parte, André Parente²² da cuenta

del carácter múltiple que tuvo el cine desde sus inicios: históricamente enmascarado por sus formas dominantes (Modelo de representación Institucional, según Noel Burch), cualquier alternativa a este modelo ha sido leída en términos de *desvío*; pero este cine narrativo, representativo e industrial no constituye sino la mitad de la criatura. Mientras el proceso de espectacularización se consolidaba económicamente y determinaba modos y estéticas de producción, otros realizadores, generalmente provenientes de diversos campos artísticos, se dedicaron a explorar las posibilidades del dispositivo en busca de lo que éste podía ofrecer y que no encontraban en otros medios. A su vez, estas experiencias se veían enmarcadas en eventos multimediales, como *Entr'acte*,¹³ pensado específicamente para ser proyectado en el intervalo de un espectáculo de los Ballets Rusos. Parente afirma que la vocación realista del cine no nace con su invención técnica, y recupera la noción de dispositivo cinematográfico desligándolo de tal o cual modelo de representación, es decir, un único dispositivo puede dar lugar a diversos modos de representación y visiones del mundo, a la vez que un mismo medio puede traer aparejados diferentes dispositivos. De ahí que tanto la *tavoletta* como la cámara oscura, el panorama o la fotografía, cada uno a su modo, hagan cine. Esta concepción se aleja sensiblemente de la instituida hegemónicamente y nos lleva a acordar con Parente:

Se debe decir que no siempre hay sala; que la sala no siempre es oscura; que el proyector no siempre está escondido; que el film no siempre se proyecta (muchas veces, y cada vez más, es transmitido por medio de imágenes electrónicas, sea en la sala, sea en otros espacios); y que éste no siempre cuenta una historia.¹⁴

Para narrar la evolución de estos cambios se recurrió con frecuencia a la periodización de las transformaciones que el cine experimentó a distintos niveles: tecnológicos, estilísticos, de producción y/o exhibición, modelos de representación, modelos de espectador, aparición de autores y estilos "clave". El acento puesto en alguno de estos factores por sobre los demás tiende

a desarrollar toda clase de interpretaciones que no bastan para dar cuenta de la dinámica de un fenómeno tan complejo como inestable.

Nuevas prácticas audiovisuales en La Plata

Desde este marco teórico formulamos un relevamiento y análisis de las nuevas prácticas urbanas de activación de la cultura audiovisual, tomando como referencia específica las manifestaciones, las actividades y los eventos desarrollados en la ciudad de La Plata, con el fin de establecer un cuadro de situación y abrir vías de teorización posibles. Abordar las actuales modalidades alternativas de experiencia y circulación audiovisual en su facticidad implica asumirlas como oportunidad concreta que abre, suscita y obliga a una reflexión, revitalización y transformación del concepto de las artes audiovisuales tal y como tradicionalmente se pensaban.

A partir de un muestreo conformado por el Festival de Artes Audiovisuales de La Plata (Fesaalp), el Festival de Cine Independiente de La Plata (Festifreak) y los ciclos Observatorio Audiovisual, Maldito Ciclo y Cortociclaje, establecimos tres ejes orientados a dar cuenta de los nuevos modos de circulación audiovisual, las prácticas espectatoriales y las relaciones sociales promovidas o generadas en dichos espacios. Estos ejes son: 1) la hibridación entre propuestas no tradicionales o alternativas y los espacios convencionales, para proponer un replanteo de las políticas de programación y prácticas curatoriales; 2) la expansión, mediante actividades de promoción de la producción audiovisual, las actividades formativas y/o académicas y la interpenetración con otras formas artísticas urbanas (música, artes visuales, escénicas), de los clásicos formatos de exhibición y certamen; 3) la recreación de las formas de relación social por medio de prácticas artísticas y comunicativas compartidas que posibilitan interacciones más complejas e híbridas y escapan a las concepciones tradicionales de las figuras de

artista/ realizador, espectador/ público, en estrecha vinculación con modalidades promovidas por los new media.

Por medio de la observación participante y de la realización de encuestas a los organizadores se recabaron los siguientes datos: los eventos son propiciados por grupos de realizadores, estudiantes e investigadores jóvenes, en su mayoría vinculados a ámbitos académicos relacionados con el arte y la comunicación. La iniciativa común en todos estos casos es generar espacios de circulación de material audiovisual sin acceso al circuito comercial o a la difusión masiva, complementando la exhibición con otras actividades formativas, performativas y productivas, como talleres, financiación de proyectos de interés local, instalaciones, intervenciones urbanas, musicalizaciones en vivo, recitales, exposiciones de arte y transmisiones televisivas. Esto es planteado en términos de apropiación y resignificación de espacios culturales públicos legitimados, como el Museo Provincial de Bellas Artes, el Pasaje Dardo Rocha, el Centro Cultural Islas Malvinas y el Centro de Cultura y Comunicación y Radio Estación Sur. En alguno de los casos, los organizadores son trabajadores de dichos espacios, lo que en cierta medida facilita la gestión del proyecto.

Otros objetivos comunes a estos grupos son: acortar la distancia entre realizadores, obras y espectadores y difundir las realizaciones locales y latinoamericanas, abriendo espacios de participación e intercambio para los visitantes (blogs, redes sociales, diarios, voto de público, charlas-debate

y diálogos con los realizadores). Se trata, entonces, de iniciativas particulares, autogestionadas, que a veces reciben apoyo institucional de entidades públicas o privadas, como el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires o la Universidad Nacional de La Plata, entre otras.

Conclusiones

En este contexto, donde la reflexión y su puesta en común parecen ir a la saga de las innovaciones tecnológicas, donde la vertiginosidad de los cambios obliga y a la vez dificulta un “hacer pensante”,¹⁵ las prácticas analizadas resuelven empíricamente lo que la teoría aún está intentando dilucidar. Coincidimos con Parente y vemos cómo las imágenes se extienden más allá de los espacios habituales en los que eran expuestas –la sala de cine y la televisión doméstica– y ocupan galerías, museos e incluso el espacio urbano.

Por tanto, estas *nuevas formas* de circulación de lo audiovisual, y el hecho mismo de utilizar el término *audiovisual* en reemplazo de *cine* –como proponen Janet Harbord, Gilles Lipovetsky y Henry Jenkins, entre otros–, o bien hablar de *otro cine* –como lo hace Raymond Bellour–, de *trans cine* –como Katia Maciel– o de *post cine* –como Serge Daney–, retomarían la concepción de *expanded cinema* planteada por Gene Youngblood en los años 70.¹⁶ En tanto forma artística, para Youngblood el cine reside en un terreno diferente al

de su despliegue técnico y por esto podría pensar en la posibilidad de un cine cibernético, un cine videográfico y hasta un cine holográfico. Esto implicaría otra forma de experiencia que exigiría la participación de dimensiones sinestésicas y la consideración de sus zonas intermediales. Es lo que Parente define como *cine ampliado*, *cine ambiental*, *cine hibridado*¹⁷ y de lo que Raymond Bellour¹⁸ busca dar cuenta exhaustivamente pensando ciertas experiencias y propuestas artísticas en términos de convergencia, y ya no especificidad irreductible, atendiendo a lo que sucede *entre las imágenes*.¹⁹

Estas denominaciones no darían cuenta de la muerte del cine, sino que nos llevarían a hablar en términos de transformaciones y mutaciones en el modo de relación con su audiencia y en el tipo de prácticas sociales que implica. De allí que a las muchas voces que hablan de la muerte del cine las confrontemos remitiéndonos a sus inicios:

El “pre-cine” y el “post-cine” han llegado a parecerse entre sí. Entonces, como ahora, todo parecía posible. Entonces, como ahora, el cine “lindaba” con un amplio espectro de dispositivos de simulación. Y ahora, como entonces, el lugar preeminente del cine entre las artes mediáticas no parecía inevitable ni claro.²⁰

Esto es lo que hoy vuelve a aparecer, lo que completa o complementa una idea cercenada del cine. Las nuevas tecnologías, entonces, no vendrían sino a ampliar el potencial de expansión de aquello que llamamos cine.

Notas

- 1 Las autoras forman parte del proyecto de investigación “Convergencia y expansión en las Artes Audiovisuales. Nuevos espacios institucionales, recreación de dispositivos y prácticas espectatoriales urbanas”, dirigido por el Dr. Eduardo Russo en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, período 2010-2014.
- 2 Ana Pascal, “Nuevas modalidades de la experiencia audiovisual en entornos urbanos (aparatos, dispositivos y discursos)”, 2010.
- 3 Georges Didi-Huberman, (2000) *Ante el tiempo. Historia*

del arte y anacronismo de las imágenes, 2006.

- 4 Walter Benjamin, (1942) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, 1959
- 5 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 2006, p.152.
- 6 George Dickie, (1984) *El círculo del arte*, 2005.
- 7 Román Gubern, (1969) *Historia del cine*, 1998, p. 35.
- 8 Gustavo Aprea, “Las muertes del cine”, en Mario Carlón y Carlos Scolari (eds.), *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, 2009.
- 9 Susan Sontag, “The Decay of Cinema”, 1996, y Eduardo Russo, “Algunas hipótesis sobre un discurso recurrente. Las tres muertes del cine”, 2009.

- 10 Serge Daney, *Cine: arte del presente*, 2004.
- 11 Rick Altman, "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", 1996.
- 12 André Parente, "La forma cine. Variaciones y rupturas", 2009.
- 13 *Entr'acte* (Entreacto), dirigida por René Clair y escrita por Picabia, 1924.
- 14 André Parente, *op.cit.*, 2009, p. 25.
- 15 Ana Pascal, *op. cit.*, 2010.
- 16 Gene Youngblood, *Expanded cinema*, 1970.
- 17 André Parente, *op. cit.*, 2009.
- 18 Raymond Bellour, *Entre imágenes*, 2009.
- 19 Sobre este concepto, ver: Raymond Bellour, *op.cit.*, 2009.
- 20 Eduardo Russo, *op. cit.*, 2009.

Bibliografía

- ALTMAN, Rick: "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", en *Archivos de la Filmoteca*, Año 7, N° 22, Instituto Valenciano de Cinematografía "Ricardo Muñoz Suay", 1996.
- APREA, Gustavo: "Las muertes del cine", en CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos (eds.): *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, Buenos Aires, La Crujía, 2009.
- BELLOUR, Raymond: *Entre imágenes*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- BENJAMIN, Walter: (1942) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Rosario, Prohistoria, 2009.
- DANEY, Serge: *Cine: arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.
- DICKIE, George: (1984) *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: (2000) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- GUBERN, Román: (1969) *Historia del cine*, Madrid, Lumen, 1998.
- MACIEL, Katia: *Transcinemas*, Rio de Janeiro, Contracapa, 2009.
- PARENTE, André: "La forma cine. Variaciones y rupturas", en MACIEL, Katia: *Transcinemas*, Rio de Janeiro, Contracapa, 2009.
- PASCAL, Ana: "Nuevas modalidades de la experiencia audiovisual en entornos urbanos (aparatos, dispositivos y discursos)", en *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, Año 5, N° 3, FBA, UNLP, 2011.
- RUSSO, Eduardo: "Lo viejo y lo nuevo, ¿qué es del cine en la era del post-cine?", en LA FERLA, Jorge (comp.): *Artes y medios audiovisuales: un estado de situación II*, Buenos Aires, Aurelia Rivera, Nueva Librería, 2008.
- RUSSO, Eduardo: "Algunas hipótesis sobre un discurso recurrente. Las tres muertes del cine", en CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos (eds.): *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, Buenos Aires, La Crujía, 2009.
- SONTAG, Susan: "The Decay of Cinema", en *The New York Times Magazine*, 1996 [En línea] <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- YOUNGBLOOD, Gene: *Expanded Cinema*, New York, Dutton & Co., 1970.

Agenda de nuevas estrategias didácticas

JORNADAS DE REFLEXIÓN DEL TALLER DE DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL C, FBA, UNLP

María de las Mercedes Filpe¹ // Diseñadora en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora Titular del Taller de Diseño en Comunicación Visual I a V C, FBA, UNLP. Profesora Titular de la Cátedra de Comunicación, Universidad del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires (UNNOBA).

María Sara Guitelman // Diseñadora en Comunicación Visual, FBA, UNLP. Profesora Adjunta del Taller de Diseño en Comunicación Visual I a V C, FBA, UNLP.

Stella Maris Abate // Profesora en Ciencias de la Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), UNLP. Magister en Ciencias Sociales. Profesora Adjunta de la cátedra Teoría y Desarrollo del Currículum, FaHCE, UNLP. Coordinadora del Área Pedagógica, Facultad de Ingeniería, UNLP. Docente de la Especialización en Docencia Universitaria, UNLP.

El presente trabajo reseña la experiencia y los resultados de la Segunda jornada de reflexión docente realizada en 2010 por el Taller de Diseño en Comunicación Visual C, de la carrera de Diseño en Comunicación Visual de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). La jornada se desarrolló en tres instancias de encuentro que tuvieron como objetivo interrogarnos analíticamente y debatir acerca de las estrategias didácticas utilizadas en el taller y formular, de manera participativa, lineamientos para el futuro trabajo en el aula.

En este documento, intentamos poner en común los temas nodales que surgieron y, fundamentalmente, las propuestas elaboradas a partir de esta experiencia que se inscribe en la profundización de la inclusión democrática de los docentes. La finali-

dad es que todos seamos parte de la toma de decisiones, a partir de la convicción de que una estructura abierta enriquece, por su propia forma de funcionamiento, la propuesta pedagógica de la cátedra.

El inicio de un proceso de reflexión

El ciclo de encuentros comenzó con una invitación a los ayudantes de cada uno de los niveles del taller en la que les propusimos la forma de participación en la experiencia. A continuación, se reproduce la invitación y la consigna tal como se planteó a cada docente:

Invitamos a los ayudantes de cada uno de los niveles de Taller C a presentar en forma

grupal (un grupo por cada uno de los 5 niveles) un caso de situaciones didácticas² de seguimiento de proyectos que identifiquen a su taller.

La propuesta es que elijan un trabajo práctico desarrollado en ese nivel durante el año y cuenten cómo se realizó el seguimiento del proceso de diseño por medio de las intervenciones docentes en el aula. Podrán ejemplificar esta descripción con bocetos de casos particulares, mostrando preferentemente aquellos en los que se haya arribado a buenos, medianos y malos resultados.

Las pautas para el armado de la presentación son:

- Tiempo previsto entre 15 y 20 minutos.
- La modalidad de la presentación es libre, pudiendo apelar no sólo al relato verbal oral, sino también al lenguaje visual, audiovisual, corporal y otros.
- El relato debe describir intervenciones que al grupo le dan resultado y que logran movilizar a los estudiantes (las intervenciones tiene que ver con: ¿cómo nos relacionamos con cada alumno?, ¿cómo intervenimos en función del grupo-clase?, ¿cómo preguntamos?, ¿cómo respondemos?, ¿cuándo emitimos un juicio de valor?, ¿cuándo lo suspendemos?, ¿cómo damos pistas sin resolver la consigna?, ¿en qué situaciones acompañamos y en qué situaciones orientamos el desarrollo del/los proyectos?)
- También nos podemos inspirar en situaciones en las cuales tuvimos que cambiar la rutina o la estrategia de intervención prevista.
- Es importante que titulemos la presentación identificando su eje.

Los equipos expusieron las situaciones didácticas por medio de presentaciones audiovisuales que expusieron frente a todos los docentes del Taller. Para una observación externa y un intercambio crítico fueron convocadas las profesoras Mónica Pujol³ y María Ledesma,⁴ reconocidas docentes de la disciplina que se desempeñan en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. A partir de las presentaciones, las profesoras contribuyeron a diagnosticar las fortalezas y las debilidades de las modalidades de trabajo en el aula.

Durante las exposiciones se relevaron

los temas planteados por cada equipo y con esa información se elaboró una síntesis/temario que dio cuenta de los asuntos de interés y los problemas relatados, lo que sirvió para organizar el encuentro siguiente. Esta síntesis/temario fue formulada mediante *preguntas abiertas* que surgieron de las presentaciones y que se transcriben a continuación:

1. ¿Qué sería enseñar bien?
 - ¿Compartimos todos una idea de qué diseñador queremos formar? ¿Cuál es?
 - Que el alumno desarrolle un buen proyecto, ¿es resultado de enseñar bien? ¿Qué otras cuestiones inciden?
 - ¿Cómo intervenir en el proceso proyectual orientándolo sin condicionarlo?
2. ¿"Motivar" es parte de enseñar bien?
 - Compartimos que los alumnos no están motivados, ¿debemos motivarlos?
 - Si coincidimos en la importancia de motivarlos, ¿cómo hacerlo?
 - Hacer cambios internos
 - Capacitarnos
 - Renovar las estrategias en el aula
3. ¿Qué evaluamos?
 - ¿El proceso o el resultado?
 - ¿Cómo mejorar la coherencia de criterios entre las comisiones?
4. La cohesión interna entre los niveles del Taller
 - ¿Es necesario que trabajemos para lograr una mejor integración entre los niveles del taller?
 - ¿Por qué los alumnos llegan a quinto año con escasa comprensión de la dimensión comunicacional del diseño y con una marcada tendencia a pretender resolver proyectos mediante la mera realización de piezas gráficas?

La valoración crítica

Al cierre de las presentaciones, la profesora Mónica Pujol señaló que varios de los interrogantes que surgieron, como las preguntas sobre los modelos disciplinares, el proceso de aprendizaje con relación al momento de la evaluación y la evaluación,

y las dificultades para establecer en estos casos parámetros unificados o estables, son recurrentes en las aulas de taller.

Acerca de la modalidad de las presentaciones Pujol señaló:

El escucharse a sí mismos y el escuchar a los otros presentar lo que hacen sin duda debe haber generado muchas conclusiones. Estos procesos nosotros los conocemos desde lo proyectual: darle forma a aquello que uno está manejando pero que está disperso. Esto es siempre una forma de aprendizaje.

También consideró que la tarea de elegir libremente la modalidad para la presentación fue en sí una instancia muy fuerte de aprendizaje y de movilización, y subrayó la contundencia con que quedó expuesta la diversidad y la amplitud del Taller. Al respecto afirmó:

Las presentaciones son un recorte y es interesante detenerse en lo que eligió cada equipo para presentarse ante los demás, ante lo que se supone esperan los demás, y cada uno de los niveles eligió ejes diferentes.

Pujol refirió que en la cátedra a su cargo, desde 1996 se está trabajando en un programa interno que en su momento contó con asesores pedagógicos con cargos equivalentes a los de Profesor Adjunto. Explicó que también se plantearon preguntas que comparten con los docentes del Taller C, principalmente, aquellas vinculadas con los *modelos disciplinares*, ya que en Diseño Gráfico lo epistemológico es, con suerte, una materia opcional, y las relacionadas con la disciplina, por ejemplo, *si los diseñadores resuelven problemas y qué tipos de problemas*.

Se trata de temas que aparecen de manera muy clara en el momento de las evaluaciones, por ejemplo, en la diferencia que se establece entre la importancia de una imagen realizada y la relación con el proceso del alumno. Esto se hizo evidente, según el criterio de Pujol, en las presentaciones de todos los años. "A la hora de evaluar se pone en juego muy fuerte el modelo disciplinar" y esto se vincula con qué entendemos por diseñador:

Si el diseñador es aquel que puede diseñar una estrategia conceptual, organizar equipos interdisciplinarios o resolver una interpreta-

ción de la imagen [...] y ése es sin duda un momento de quiebre muy importante para nuestra disciplina, porque ese modelo está puesto en duda, interna y externamente.

Otro de los temas relevantes que señaló la docente invitada fue la *contextualización*, que se puso de manifiesto con la presentación realizada por el grupo de docentes de tercer año sobre la *relación de los diseñadores con las nuevas tecnologías*. Esto se vincula a lo que mencionó el grupo a cargo de segundo año acerca de la articulación del espacio del Taller con el resto de la carrera y de la relación entre los ejercicios académicos y la práctica profesional. “Las carreras de diseño en la Argentina, pero no sólo en la Argentina, ponen como eje al Taller, lo que prescribe cierta estructuración: hay un maestro con el que a través del hacer, se va a ir validando una situación de oficio”. Estas palabras de Pujol describen nuestras prácticas con contundencia, aunque conceptualmente planteemos otra cosa.

En relación con el eje planteado por quinto año, el requerimiento de un trabajo que privilegie lo conceptual por sobre la pieza de diseño, Pujol dijo sentirse identificada al encontrar las mismas dificultades en su propio Taller en lo que se refiere a lograr establecer un correlato entre las investigaciones conceptuales y el resultado gráfico. Señaló que la imagen ha tenido tanta relevancia en el recorrido disciplinar que resulta difícil que los alumnos se sitúen privilegiando lo conceptual.

Finalmente, sugirió a los presentes compartir las preguntas de nuestros grupos que coincidían con las que ellas se están formulando en la UBA. La primera se relaciona con el desarrollo *teórico que tiene actualmente la disciplina*. Señaló que no son casuales los planteos teóricos que se están haciendo; que no son casuales las preocupaciones por lo que está ocurriendo con *los contextos* ni tampoco la pregunta sobre *las estrategias* o sobre *cómo se construye información*. La dificultad es, quizás, que estas preguntas se formulan con el arrastre de viejos modelos de enseñanza que conlleva el Taller y que muchas veces no contemplan la complejidad de las instancias

de enseñanza-aprendizaje (dimensiones institucionales y psicológicas, objeto de estudio, etc.). Agregó que, pese a la voluntad crítica de muchos docentes con relación a la enseñanza del diseño, el modelo puesto en cuestión se sostiene porque lo sostienen los mismos docentes. En este sentido, instó a revisar el modelo de enseñanza en la perspectiva de los futuros profesionales.

Pujol consideró necesario explicitar su postura acerca de la disciplina y sostuvo que no hay una sola forma de hacer diseño. Su propuesta es orientar la formación para que al hacer intervenciones los diseñadores trabajen de manera situacional. Algunas veces, éstas van a terminar en piezas gráficas; otras, en estrategias de acciones donde la pieza puede no estar presente o no ser lo central. Por más que su excusa sea la imagen, la práctica de los diseñadores se replantea, cada vez más, hacia un campo de estrategias de intervención y de edición. Relató que en su Taller no se propone a los alumnos la realización de piezas gráficas en ninguno de los años, porque esa modalidad tradicional prefigura un modo de entender y una forma de responder al problema que deriva en una concepción del diseño que debemos repensar.

En este sentido, la profesora María Ledesma expresó:

El dominio de lo estrictamente gráfico está siendo “acosado” por una serie de cuestiones [...] la comunicación como *mega tema* contemporáneo, el desarrollo tecnológico, el espacio multimedial, hacen que el diseño se quede en un ámbito cada vez más reducido, que necesita y exige ser reacomodado.

Para Ledesma, volver a acotar el espacio del diseño es una tarea que debe emprenderse desde la enseñanza:

En las Carreras de Diseño todavía se enseña con el “set de diseño básico”, y esto hace que ante cada requerimiento el egresado responda con una propuesta gráfica concreta; así es poco lo que se puede hacer para modificar la cuestión disciplinar.

Por otra parte, la profesora señaló que los docentes deben enfrentar a los alumnos con la complejidad, con la necesidad de resolver situaciones que son inciertas. Al respecto, manifestó que le había resu-

tado muy interesante el modo en que los docentes buscaban esa estimulación.

Enseñar y aprender son dos procesos que se dan en el mismo momento pero que no dependen de los mismos actores. Los alumnos aprenden con una realidad que les es propia y sobre la que los docentes no pueden incidir de manera directa. Los docentes buscan generar las mejores estrategias pero que el aprendizaje se produzca no depende de ellos. Aunque sean responsables de enseñar de la mejor manera posible, es necesario abandonar la perspectiva paternalista de que el docente es el responsable de todo; los alumnos tienen la responsabilidad de aprender.

Señaló, también, que es necesario preparar a los estudiantes para un mundo que está bastante más avanzado de lo que suponemos: “El desafío como educadores es educar para profesiones que todavía no existen, porque cualquiera que piense que dentro de veinte años el diseño va a ser como es ahora está totalmente equivocado”.

Para cerrar su intervención destacó que cada actividad didáctica que se emprende conlleva dos cuestiones: qué discutimos sobre el alumno y qué pensamos respecto de la disciplina.

El plenario Nudos de reflexión e intercambio

Las preguntas elaboradas a partir del primer encuentro fueron el hilo conductor para iniciar la discusión en la segunda jornada, el 7 de diciembre de 2010. Los temas fueron expuestos de manera argumentativa y considerados de gran relevancia en un contexto de reflexión y mejora de la calidad educativa, ya que constituyen temas de la agenda actual de la didáctica y del currículum universitario.

Para empezar a contestarnos qué significa una “buena enseñanza” en el taller, se hizo necesario reflexionar acerca de la posibilidad de acordar una posición en cuanto a qué es un Diseñador en Comunicación Visual. Se caracterizó al contexto institucional como un contexto de debates

pendientes y desactualizado en cuanto a su propuesta curricular.

Con relación a los horizontes formativos se puntualizó la tensión entre la lógica de mercado y aquella preocupada por las posibilidades discursivas “otras” para los diseñadores, esto es, una práctica anclada en la construcción de un modelo social que mejore la vida de las personas. Vinculado a este eje, se discutió si la propuesta de *Diseño Activo* (programa de extensión creado por la Cátedra en 2001) debería ser parte obligatoria de la cursada, así como la necesidad de repensar la relación entre extensión/ aula/ investigación. Se compartieron experiencias, sobre todo la de tercer año que, con buenos resultados, incorporó *Diseño Activo* al trabajo en el aula.

También se debatió sobre el modo en el que se cuelan, en cada nivel del Taller, los problemas típicos del tramo curricular. Primero y quinto año son los más emblemáticos en este sentido. En el caso de primer año se planteó el problema de la inclusión y la posibilidad (o no) de presentar el proceso formativo en una lógica progresiva; en quinto, la dificultad del vínculo con la salida laboral inminente.

En segundo término se desarrolló, extensamente, la forma en que la propuesta metodológica del Taller aborda el tema de la *formación conceptual*: problema constitutivo en asignaturas proyectuales caracterizadas por *aprender haciendo*. Se preguntaron cómo se puede enfocar lo comunicacional más allá del diseño de piezas gráficas y hubo un importante acuerdo en la necesidad de rever la formulación y la cantidad de piezas a diseñar, y de procurar poner el acento en la construcción del problema en tanto camino formativo. Como una manera de favorecer esta construcción, se propuso reeditar y/o formular invitaciones a especialistas vinculados al tema de la comunicación visual, por ejemplo, expertos en teoría de la comunicación, escritores, fotógrafos y filósofos, que contribuyan a la construcción de un marco en el que el diseño se inscriba y contextualice como práctica discursiva. Otra idea que surgió fue la profundización en la elaboración de guías de estudio de textos teóricos.

En tercer lugar se expuso la importancia de *pensar la clase* antes de transitarla. A partir de esto, se reflexionó acerca de la necesidad de desarrollar estrategias para comunicar los criterios de corrección y aquellas orientadas a mejorar las distintas devoluciones. Como instancia superadora de las técnicas de evaluación preelaboradas por la cátedra, se propuso que, a partir de los saberes generados, sean los auxiliares docentes quienes elaboren sus propias estrategias para cada caso y las socialicen por medio de una *bitácora*.

También se conversó acerca de la importancia de que los docentes roten por las distintas comisiones, que un mismo trabajo sea corregido por distintos profesores, etcétera. Una vez más, se instaló la pregunta sobre la valoración estética a la hora del seguimiento y la evaluación de los proyectos. Un grupo de docentes consideró que emitir juicios de valor en relación con cuestiones estéticas sería razonable en tanto estos estén acompañados de las argumentaciones académicas correspondientes.

El tema de la *motivación* fue abordado en esta ocasión desde un punto de vista propositivo. Al respecto, se concluyó que los alumnos se motivan más en clases en las cuales los docentes logran transmitir *pasión* por su profesión. Los especialistas invitados podrían colaborar en este sentido y sería conveniente convocar a diseñadores en ejercicio para que compartan sus trayectorias profesionales en contextos laborales.

Por último, se trataron dos temas centrales en los procesos de cambio en la enseñanza universitaria:

a) Qué significa enseñar en materias en las cuales el avance del aprendizaje depende fundamentalmente del compromiso del alumno. Qué significa enseñar, si entendemos que diseñar implica recorrer un proceso en el cual es necesario que se activen rasgos personales de los alumnos.

Algunas intervenciones de los asistentes al plenario se orientaron a concebir la enseñanza como una forma de acompañar al proyecto de “otro”. En este sentido, se valoró la importancia de considerar que el trabajo es del alumno y no del docente.

b) Qué valor estratégico encierra el hecho de que los profesores deleguen en sus docentes distintas responsabilidades para que la implementación de propuestas sea posible.

Si bien el contexto curricular constituye una restricción importante para pensar posibilidades de mejoras, no habría que *desmerecer* el espacio del taller como lugar significativo de cambio ya que constituye un trayecto que recorre verticalmente todo el currículum.

Independientemente de la existencia de profesiones más configuradas, en tanto cuentan con más tradición e instituciones que regulan su ejercicio (como la medicina, la ingeniería, la abogacía, etc.), en la actualidad se encuentran interpeladas en cuanto a su configuración monolítica y, por lo tanto, frente a la necesidad de apostar a diferentes trayectos formativos de acuerdo a los contextos institucionales e intereses de los alumnos. Las tradiciones y las distintas maneras de dialogar con el contexto operan en las construcciones de identidades profesionales.

Se consideró central continuar con esta modalidad de intercambio y, en caso de implementar algunas de las propuestas enunciadas, para garantizar su sustentabilidad, pensando el *qué* conjuntamente con el *cómo*. Asimismo, se planteó abordar el problema de la formación teórico/ conceptual parece ser prioridad de los participantes del plenario, aunque habría que analizar qué condiciones y restricciones tiene el Taller C para concretar un salto cualitativo en esta dirección. Por último, se acordó reflexionar sobre qué papel deberían desempeñar los docentes en las devoluciones, una preocupación constante que no puede soslayarse en cualquier proceso de mejora.

Proyecciones Lineamientos para el trabajo en el aula

En una tercera instancia, los docentes nos reencontramos para elaborar, a partir de los ejes debatidos, estrategias tendientes a la construcción de saberes en el taller.

Se concluyó en la formulación de los siguientes lineamientos para trabajar en el aula:

■ *Sobre la formación/ capacitación docente*

Se propuso la organización y la realización de un ateneo de frecuencia semestral con temario previsto y acotado a temáticas específicas. Asimismo, como estrategia para fortalecer la transversalidad, se planteó la necesidad de retomar la visita anual del docente a cargo de cada nivel al inmediato anterior, a fin de presentar a los alumnos el programa del nivel siguiente.

■ *Sobre los saberes teóricos*

Ante la necesidad de valorizar los saberes teóricos en la carrera, más allá de lo estrictamente curricular, se consideró necesario propiciar el encuentro con especialistas en temas de interés para docentes y alumnos. Como primera propuesta, se presentó el tema del valor y el juicio estético y, en particular del *gusto* en tanto es, actualmente, centro de debate en la disciplina, no sólo desde lo teórico, sino también por su sostenida presencia en el aula al momento del desarrollo y la evaluación de proyectos. Este aspecto se manifestó en los encuentros y fue una de las constantes que atravesó casi todos los debates. Se

propuso invitar a profesores de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación especializados en el área y propiciar un intercambio con la cátedra de Estética (FaHCE, UNLP).

■ *Sobre la valoración del proceso por sobre el resultado*

Frente a la conclusión de que en la práctica, sobre todo por el acortamiento de los tiempos para la devolución, se pondera más el resultado que el proceso en la evaluación final de los proyectos se sugirieron estrategias para revertir la situación. Se puso el acento en los niveles 1 y 2 y se decidió replantear el momento del proceso de la nivelación, evaluación y devolución de entregas, proporcionando más tiempo a estas instancias para integrarlas como parte del proceso de aprendizaje mediante técnicas de trabajo que propicien el intercambio y la autoevaluación.

■ *Sobre la planificación de la clase*

En función del tema específico que se abordará en cada clase, se propuso a los docentes que, a partir de los materiales elaborados por la cátedra (fichas técnicas de trabajo en grupo que se utilizan con diferentes variantes desde hace años) sean ellos quienes, individualmente, elaboren estrategias, adaptando estos materiales,

generando y aportando nuevos, etcétera. Estas experiencias serán registradas en el *libro diario* que el Jefe de Trabajos Prácticos hace circular cada año para el relevamiento de reflexiones docentes en torno a cada trabajo práctico en particular, o en una *bitácora* creada exclusivamente para tal fin.

■ *Sobre plantear los trabajos prácticos como problemas de diseño más que como piezas gráficas*

Se planteó repensar los títulos y la formulación de cada trabajo; reflexionar sobre la terminología empleada y hacer hincapié en los temas y los problemas a resolver más que en el nombre de la pieza gráfica. Este sería el primer paso en una reformulación de los trabajos prácticos, focalizada en ponderar lo conceptual por sobre la resolución gráfica de un problema.

El proceso del que da testimonio esta reseña es, a nuestro juicio, valioso en todo sentido. Contarnos, escucharnos e interrogarnos analíticamente acerca de lo que estamos haciendo en compañía de colegas externos al Taller, es, indudablemente, un camino posible de creación de condiciones para la construcción de una agenda colectiva de mejoras.

Notas

1 Las autoras integran el proyecto de investigación "El grado universitario en Diseño Gráfico en Comunicación Visual. Estrategias didácticas en los talleres", dirigido por la DCV María de las Mercedes Filpe, en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, período 2010-2014.

2 En este caso, *situación* nos remite a un contexto en el

cual hay saberes en juego, se despliegan estrategias de enseñar y aprender y se *filtran* cuestiones curriculares, institucionales y culturales.

3 Mónica Pujol es Diseñadora Gráfica y Profesora Titular de Diseño Gráfico I, II y III, FADU, UBA.

4 María Ledesma es Lic. en Literatura Moderna y Profesora Titular de Comunicación, FADU, UBA.

La enseñanza del dibujo en la escuela

EL APORTE DE MARTÍN MALHARRO

Vanesa Giambelluca // Profesora de Artes Plásticas, orientación Pintura, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente de Pintura, FBA, UNLP. Becaria de Formación Superior, Secretaría de Ciencia y Técnica, UNLP. Maestranda en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Cursó el Doctorado en Educación Artística de la Universidad de Barcelona.

El dibujo en los inicios de la Nación

La creación de las primeras escuelas de dibujo, que coincide con los inicios de la nación, fue impulsada dentro de un plan estratégico para la formación del ciudadano y el progreso del país. En estas primeras escuelas se encuentran los antecedentes de lo que será el desarrollo del dibujo como disciplina base de las bellas artes y de los oficios mecánicos, como auxiliar de las carreras vinculadas con las ciencias matemáticas o como materia dentro de la educación escolar.¹

Hacia mediados del siglo XIX, y gracias al camino construido por los Hombres de Mayo y sus sucesores,² el dibujo estuvo presente en diseños curriculares de distintas provincias y escuelas argentinas. En esta primera etapa –que abarca su posterior inclusión en 1884 como asignatura obligatoria con la Ley 1420– la disciplina tuvo una función principalmente instrumentalista, dentro de una tendencia a nivel mundial. Se practicó la copia de modelos y la realización de ejercicios bajo la supervisión paso a paso del docente, con

el fin de desarrollar la destreza manual. El objetivo predominante de la educación artística fue capacitar recursos humanos que pudieran ser útiles al progreso industrial y artesanal para contribuir, de esta manera, al crecimiento económico del país. De aquí la enorme relevancia que tuvo el dibujo geométrico lineal dentro de los programas escolares por ser considerado clave para gran cantidad de oficios y profesiones.³

En 1884, un informe de los Inspectores Nacionales de Escuelas de las provincias de Tucumán y Entre Ríos menciona que el dibujo que se enseñaba era *lineal* y consistía en “la imitación de figuras hechas expresamente en la pizarra mural, o dando un número limitado de elementos geométricos para que los alumnos hagan con ellos diferentes combinaciones”.⁴ El *dibujo lineal*, de procedencia francesa, se extendió, promovido por un enfoque instrumentalista de la disciplina, durante el siglo XIX. Domingo Faustino Sarmiento lo había definido como: “El dibujo de los contornos de los objetos como máquinas, instrumentos, muebles y todo aquello que pueda servir a la formación de los modelos necesarios a la realización de las obras de artes”.⁵

Sin embargo, la copia mecánica de imágenes y de ciertos contenidos disciplinares no tardaron en recibir críticas de diversa índole. Luego de la lectura de algunas apreciaciones –publicadas, principalmente, en la Revista *El Monitor de la Educación Común*– se puede señalar que hacia fines del siglo XIX e inicios del siguiente, se levantaron voces que cuestionaban la inadecuación de los programas y de los métodos a la naturaleza del niño, fundamentalmente, junto al reclamo de una enseñanza acorde con los fines prácticos y con las necesidades de la industria. Particularmente, al mismo tiempo que se cuestionó la utilización exclusiva de la copia de láminas, comenzó a crecer el rechazo hacia ella. El principal debate se instaló entre la copia de láminas u objetos y el dibujo del natural. Algunos contenidos curriculares que respondían a fines artísticos, entre los que se encuentran los pertenecientes al dibujo geométrico, fueron cuestionados por alejarse de la función educacional que debía tener el arte dentro de la enseñanza escolar. Asimismo, en este período, comenzó a cobrar interés –por el auge de la industria y en respuesta a la concentración excesiva de los contenidos enciclopedistas en la escuela– el trabajo manual dentro del contexto internacional. Paulatinamente, la vinculación entre la instrucción impartida en las escuelas primarias y el dibujo profesional y artístico comenzó a perder adeptos.

El debate sobre el vínculo que debía existir entre la enseñanza artística impartida en el nivel escolar y el superior estuvo presente desde muy temprano. Entre los artículos de autores que criticaban la copia mecánica de imágenes y algunos contenidos de la materia Dibujo en las escuelas, se destaca el de Fernando Fusoni, con un título muy sugerente: “La enseñanza del dibujo en las escuelas comunes. Lo que es y lo que debería ser (1889)”. El autor fundamenta sus críticas en la necesidad de respetar la naturaleza del niño y en la importancia de propiciar intervenciones educativas en función de una progresión natural. Asimismo, subraya que la enseñanza del dibujo en la escuela no es un mero adorno, sino un elemento educativo de gran importancia

que pone en manos de quien lo aprende un arma poderosa para luchar por la vida; por este motivo, reclama que se tome en serio su inclusión en la escuela.⁶

Al comienzo del artículo Fusoni asegura que el programa vigente en las escuelas de la Capital “no responde a un plan razonado de enseñanza escolar; que es un enterevero de elementos heterogéneos arrojados al azar sobre los seis grados de las escuelas comunes; que en él no hay ilación”.⁷ Para el autor, “las cosas fáciles se hacen difíciles a menudo por el rebuscamiento; la enseñanza se complica y se esteriliza por divagaciones teóricas que desconocen las leyes fatales de la mente humana”.⁸ Fusoni realiza una lectura crítica de los contenidos pedagógicos que le corresponden a cada grado. Por ejemplo, en lo que respecta a primer grado⁹ encuentra criticable que se establezca el empleo de la línea recta y el trabajo con modelos de formas convencionales porque se trata de un niño que es analfabeto y que durante el primero año llega a leer medianamente. Por este motivo, se pregunta: “¿Qué se puede, pues, exigir de él, que apenas sabe lo que es un lápiz ni como se toma”? Con relación a este interrogante, expone:

Todo indica que la enseñanza del dibujo no debe empezar por la línea ni por la forma geométrica. La forma natural se impone como base de enseñanza.

La ciencia pedagógica, que tan a menudo se cita en los asuntos de educación, nos dice bien categóricamente que, en toda enseñanza, se debe ir de los conocidos a lo desconocido, de lo simple a lo compuesto, de lo concreto a lo abstracto. ¿Qué es lo conocido, lo simple, lo concreto en el dibujo? Lo que existe en la naturaleza y no es debido a la actividad del hombre. ¿Qué es lo desconocido, lo compuesto, lo abstracto? Las formas que crea la industria humana.

(...) son estos pues [gato, perro, conejo, nutria, clavel, rosa] los objetos que impresionan vivamente la mente del niño, despiertan su curiosidad y evocan sus recuerdos. Son estas las formas naturales que se deben dar a dibujar al niño. Pero el dibujo de tales formas, aunque hecho con sencillez esquemática, no debe ser convencional. Hay que

presentar el objeto como es en realidad (no tal como debe ser dibujado) y dejar que el niño lo interprete libremente y lo simplifique a su antojo.

(...) La ejecución de planos arquitectónicos debe calificarse como dibujo intelectual, solo accesible a los que hayan recibido una preparación previa y no son estos, por cierto, los analfabetos del primer grado. (...) El dibujo de letras y guardas para *bordados* (dibujo de ornato) requiere cierta habilidad manual que difícilmente pueden poseer los alumnos del 1er. grado.

¿Es razonable pretender que un analfabeto, o casi analfabeto, realice tal variedad de trabajos, tan diferentes en su especie y tan diversos en las dificultades que su realización presenta?

(...) Se exigen al niño que entienda de *escalas*, que combine colores, etc. y todo en las cuarenta horas nominales de enseñanza que constituyen cada curso.¹⁰

Fernando Fusoni, por otro lado, identifica contenidos que no deberían estar presentes en ningún grado de la enseñanza infantil porque sólo son útiles en las carreras profesionales, como el dibujo de la figura humana.

El dibujo de figura no tiene valor educacional sino cuando se hace ante el modelo de relieve o el modelo vivo, pues el fin primordial de tal especie de dibujo es la reproducción de la figura humana en su carácter, en su acción y en su expresión. Tal estudio requiere un largo aprendizaje, una dedicación continua y debe quedar reservado exclusivamente a los que siguen la carrera artística (pintores, escultores, etc.) La copia de láminas de figura sólo puede dar, *después de algún tiempo y mediante un ejercicio continuado*, cierta habilidad manual de ejecución, inútil para el que no ha de seguir la profesión del arte o algún oficio íntimamente relacionado con el dibujo (grabado, litografía, etc.).¹¹

Otra mirada crítica de rechazo a la enseñanza del dibujo en la escuela es la de Rodolfo Bruckmann. En el artículo “El conocimiento de las formas en la escuela popular” el autor contextualiza su época y menciona la importancia del desarrollo industrial para los alemanes, su fomento por medio de la enseñanza técnica y la

inclusión del dibujo en los últimos años en las escuelas populares. Con respecto a la educación argentina, denuncia que los planes de enseñanza se preocuparon por satisfacer exigencias de la estética “en perjuicio de las necesidades de la vida práctica o sea del oficio, de la industria, sin hablar de la naturaleza del niño”.¹² Por esta razón, explica lo errado que fue el enfoque con relación a las posibilidades del niño y las hipotéticas valoraciones de los padres:

Los maestros se limitan a hacer copiar mecánicamente a los alumnos, por ejemplo, los modelos de ornamentos de Stuhlmann u otros. No tiene el niño la menor idea del porque se le pone por delante precisamente a cualquier otro; no comprende ni el sentido ni el contenido de esa forma. El ornamento es para el niño una cosa muerta, deja vacío a su espíritu e indiferente a su interés. Ni sombra de alguna real afición al dibujo.

Si la hoja dibujada llega a manos de los padres, oye el pequeño dibujante con frecuencia frases desaprobadoras, como ser: *Y eso, ¿para qué es? ¿Qué cosa significa?* Porque los padres no saben tampoco apreciar semejante enseñanza del dibujo. El arte del maestro les pone de mal humor y les hace indiferentes a las pruebas ulteriores del talento infantil. Rompen la hoja y para el niño, aunque no para los inteligentes, el trabajo ha sido errado, inútil, perdido. Es que al niño le falta la conciencia de la importancia duradera de su pequeño trabajo.¹³

En varios de estos escritos de época se evidencia una constante mirada hacia los países más avanzados de Europa y hacia los Estados Unidos. Asimismo, en algunos casos queda explícita la influencia que ejercieron los cambios de concepciones pedagógicas –producto de transformaciones políticas, sociales y económicas que vivieron esos países– en los pensadores argentinos. Un ejemplo de este influjo es el caso de las teorías y los principios vinculados al movimiento pedagógico de la Escuela Nueva de finales del siglo XIX y principios del XX que tuvieron un importante impacto en la producción de nuevas experiencias que se oponían, en parte, a la *Escuela Normal Positivista*. Como explica Fernando Hernández, el movimiento de la Escuela Nueva

guardó conexión con los principios espontaneístas y sensorialistas planteados por el filósofo y escritor Jean-Jacques Rousseau (1712 -1778) en el siglo XVIII, por lo se lo considera el precursor de la Escuela Nueva.

Sobre las corrientes educativas que comenzaron en el siglo XVIII Hernández explica:

[...] asumían que los niños y las niñas poseen un bagaje experimental pero no saben cómo expresarlo, por eso no tienen las habilidades para representar las formas de la realidad. Son una piedra preciosa en bruto, en el sentido naturalista de Rousseau, que necesitaba ser pulida mediante la educación. Dotarles de estas destrezas ha de ser la finalidad primera de la familia y la escuela.¹⁴

A partir de esta concepción se gestaron debates que buscaron evidenciar que “la forma y el contenido no son independientes, y que la enseñanza de las habilidades manuales antes del adecuado desarrollo conceptual no tenía evidencia empírica y de investigación que lo apoyara”.¹⁵ En sintonía con la tradición de Rousseau, durante este período el dibujo comenzó a ser concebido como una materia más de enseñanza para lograr un desarrollo completo del ser humano. Dibujar fue entendido como “una habilidad positiva para desarrollar las estrategias de observación”.¹⁶

La reforma educativa de Malharro

Circunscrito en el mencionado contexto socio-pedagógico de fin del siglo XIX e inicios del siguiente, e imbuido particularmente de las ideas de Rousseau, se destaca la figura de Martín Malharro (1865-1911) por la labor reformista que desempeñó sobre la enseñanza del dibujo en las escuelas argentinas.

Malharro libró una batalla contra el medio artístico nacional para divulgar los principios del impresionismo y de las nuevas corrientes artísticas. En París aprendió la técnica y la estética impresionistas. En 1901 regresó a Buenos Aires y encontró un medio resistente con el que tuvo que luchar y romper el círculo que ahogaba los impulsos

renovadores que promovía para las artes. Con un pensamiento anarquista y moderno, propuso la posibilidad de una *pintura nacional* a partir de una íntima conjunción con la naturaleza del país. Ir a la naturaleza significó el abandono de las recetas académicas para dar lugar a una pintura libre y luminosa. Desde su cátedra en la Academia preparó a la juventud según su sistema: no enseñaba solamente la técnica, como se estilaba, sino que enseñaba a ver. Esto lo postuló como un verdadero iniciador de las vanguardias argentinas. En esa misma dirección impulsó en el sistema escolar la enseñanza del dibujo desde el contacto directo con la naturaleza.¹⁷

Los distintos cargos docentes que ocupó evidencian/ muestran sus intereses y sus preocupaciones en el campo educativo.¹⁸ Su experiencia docente se inició en 1904 cuando el presidente del Consejo de Educación lo convocó para organizar la enseñanza del dibujo en las escuelas de su dependencia. Con el cargo de Inspector tuvo que afrontar dos problemas centrales: la enseñanza misma del dibujo en la primaria y en la secundaria y la capacitación de los docentes. Hasta ese momento se había improvisado la cobertura de cargos para la enseñanza en las escuelas con la creación de un curso especial para obtener el título de profesor dentro del plan de estudio de la Academia.¹⁹

Con respecto a la enseñanza del dibujo en la primaria y en la secundaria, Malharro diseñó e implementó un método propio que significó un cambio importante en el área, que hasta ese momento seguía predominantemente sujeta a la copia mecánica de estampas y al uso de la cuadrícula. En su lugar, privilegió la copia directa del natural y el dibujo libre y le asignó a este último mucha importancia. Para mostrar esta propuesta publicó un libro de gran influencia, *El Dibujo y la Educación Estética en la Escuela Primaria y en la Enseñanza Secundaria*, con el que difundió las cuestiones didácticas de su método. Allí menciona una idea que fue un gran cambio para la época: “[el niño podría pintar a] Juan o a Pedro, al perro o al gato de su casa, al caballo de su vecino, al carro del panadero o al tranvía

que pasa o no pasa por la esquina”.²⁰

Para capacitar a los docentes diseñó y puso en marcha, desde 1905, un curso teórico-práctico, con una duración de tres años, para maestros de grado y directores, que otorgaba un certificado de aptitud. Con respecto a los cursos Malharro expone: “la influencia de estos cursos repercutió inmediatamente en nuestras escuelas que aplicaban, *in continenti*, las enseñanzas que se iban desarrollando gradualmente”²¹. A este curso se le sumaron ciclos especiales de pedagogía y metodología, y clases para profesores de Provincia. En un artículo publicado en *El Monitor de la Educación Común*, Malharro explica: “Había que iniciar en la copia directa del natural desde el primer grado, y nuestros maestros no habían estudiado el dibujo apropiado para el caso”, y a continuación detalla las estrategias de formación que se utilizaron:

Se dieron conferencias en todos los distritos escolares y los maestros acudieron presurosos, tomaron apuntes, aunaron esfuerzos e implantaron luego el principio en sus respectivas clases.

Se instituyeron cursos normales de dibujo haciendo un llamado voluntario para los doscientos primeros maestros necesarios para poblarlos; cuatrocientos sesenta y cinco personas se inscribieron para asistir diariamente a estudiar dibujo después de la ruda tarea de la escuela. (...) Tal ha sido, señores, el paso inicial de este movimiento, tales los puntos de partida de esta evolución.²²

Este reconocido autor dejó testimonio de ello en su libro. Allí menciona que el impacto de estos cursos fue trascendental para la conformación, a nivel nacional, de “un criterio general dentro de las orientaciones modernas de enseñanza”. Asimismo, explica el cambio de concepción que en aquel momento vivía la asignatura:

(...) sentando nuevos principios que, a la par que evolucionaban a la asignatura hacia un nuevo concepto más amplio y más positivo la revistiera de los prestigios de una fuerza considerable y concurrente a los fines de la cultura general, y, especialmente, en las trayectorias que por sí tiene en todo programa de educación estética.²³

En los siguientes párrafos Malharro detalló el proceso llevado a cabo. Comenzó por explicar el modo de contratación de una docente —es importante destacar las palabras de bienvenida y las indicaciones dadas para desarrollar su trabajo— y siguió con la evaluación de los resultados obtenidos:

Señorita profesora: el Honorable consejo le ha confiado una cátedra de dibujo en las escuelas comunes. (...) Esta inspección, que deposita en usted toda la confianza, se hace solidaria de cualquier emergencia que pudiera ocasionar el cumplimiento de las órdenes siguientes:

Es necesario que no se retoquen los trabajos de los alumnos, que se desarrolle el programa en todas sus partes; que deje usted actuar, en la medida de lo posible, a la individualidad de sus discípulos, limitándose a iniciar y orientar en los principios fundamentales de su enseñanza dejando margen amplísima a la interpretación dentro de las instrucciones generales a que debe responder la asignatura: que reaccione contra esa tendencia natural a lo bonito que llevará a perder tiempo en lo superfluo con menoscabo de lo práctico e imprescindible; es decir, del espíritu de la enseñanza.

(...) Si salimos mal usted cargará con el fracaso y yo con las responsabilidades. Preséntese mañana mismo, no se desanime por las primeras dificultades y los primeros resultados.

(...) Debíamos, primero, cultivar el terreno, esperando pacientemente los frutos como consecuencia lógica de naturales desarrollos a los que no impunemente se les precipita en su gestación. Pasado el tiempo, se habían dibujado formas naturales y manufacturadas, conjuntos de unos y otros de estos modelos interpretándolos con colores, al lápiz y a la pluma alternativamente. Se habían efectuado progresos y encarado dificultades, (...) se había llevado a cabo una buena enseñanza, intensa, variada y atrayente.²⁴

El fortalecimiento de la nueva metodología, el entusiasmo docente y la difusión de la nueva propuesta, fueron, según Malharro, las claves de la reforma:

La labor era compleja, la tarea diaria absorbía el tiempo en lo inmediato; las instruccio-

nes y noticias se iban diseminando en publicaciones que si mucho circulaban poco se leían. Entre tanto el nuevo método se formaba, la buena voluntad de los maestros hacía cundir por todo el país la nueva doctrina que luego se generalizó sin que haya un medio de vulgarización que armonice esfuerzos y oriente integralmente respecto a lo que constituye la base de toda educación: la metodología, sin la cual es fácil fracasar, o no obtener todos los beneficios que producen el orden y las disciplinas correspondientes a cada paso de la enseñanza.²⁵

Propuesta y fundamentos pedagógicos de la reforma

La reforma diseñada e implementada por Malharro para el dibujo, que tuvo los principios de Rousseau como el referente principal, se inscribió dentro de un cambio mayor que se operaba a nivel mundial.

Los fines educativos de la materia ya no se discuten; una evolución trascendental se opera a este respecto y así vemos que la Alemania, el próximo año pasado, ha iniciado grandes reformas para implantar el dibujo en su educación primaria, de acuerdo con los principios proclamados por el gran Juan Jacobo Rousseau y el no menos grande Heriberto Spencer.

En los Estados Unidos ha habido un asunto de verdadero interés; desde hace treinta años se vienen trabajando para darle a la asignatura toda la intervención y toda la importancia que reúne como agente educativo, y desde el “Kindergarden” hasta el octavo grado de su escuela primaria, el dibujo interviene en todas sus formas como auxiliar poderoso de todas las enseñanzas.

Es que si bien el dibujo tiene su trascendencia en las prácticas ulteriores de la vida del educando, la presenta también para los fines inmediatos de la escuela.²⁶

Cuando se refiere a la autoría u orígenes de tal transformación, señala:

El principio a que responde esta enseñanza no es nuevo; no lo hemos inventado nosotros ni lo inventaron los Estados Unidos. Dicho principio se enuncia en el famoso “Emilio” de Rousseau, cuando el gran ginebrino dice: “me guardaré bien darle el niño un maestro de dibujo que no hiciera imitar más

que imitaciones, ni dibujar más que dibujos-quiero que no tenga otro maestro que la naturaleza, ni otro modelo que objetos(...).²⁷

Rousseau apoyaba la enseñanza del arte, no por el arte en sí mismo, sino como medio para “ajustar la vista y hacer flexible la mano”. El autor de *Emilio o De la educación*, consideraba menos importante que el niño lograra “efectos pintorescos y el gusto acendrado del dibujo”, a que lograra una “ojeada más justa, mano más firme, conocimiento de las verdaderas relaciones de tamaño y los cuerpos naturales, y una experiencia más pronta de figura que median entre los animales, las plantas y la perspectiva”.²⁸ Todo ello podía alcanzarse con el contacto directo con la naturaleza.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales, con relación a este pensamiento rousseauiano, explica que en la mirada de Martín Malharro se destacó como idea básica, la no vinculación entre la instrucción que debía orientarse en las escuelas y el dibujo profesional y artístico.²⁹ Es decir, para Malharro la enseñanza del dibujo en las escuelas no debía tener una orientación estético-artística para no *contaminar* la imaginación del niño, sino que debía limitarse, exclusivamente, a su función educativa.³⁰ Con estas palabras el pintor dejó reflejada su postura:

El dibujo en la escuela primaria tiene que ser ante todo educativo y, como tal, un agente complementario de los otros ramos a los que objetiva, concretando en lo posible sus enseñanzas integrales.

Lo que encanta al adulto más refinado en materia de arte, deja por completo indiferente al niño; esta es una ley psico fisiológica que no se puede violar... No se impresiona estéticamente al niño con las exquisiteces artísticas que embargan al adulto.³¹

En un artículo denominado: “El dibujo en la Escuela Primaria. Croquis de una excusión escolar”, Malharro describió los lineamientos pedagógicos base del trabajo educativo durante las excursiones al aire libre y remarcó que la técnica es solo un medio para llegar a un fin. En dicha actividad se busca “cristalizar las más fugitivas sensaciones, las más rápidas impresiones, haciéndolas visibles por medio de un signo escrito, éste debe ser necesariamente per-

sonal para que no coarte la espontaneidad, punto capital para el caso”.³² En cuanto a la intervención docente, explicó que se limitará a “enunciar las leyes que rigen a la representación del mundo físico; a enseñar a ver y a apreciar; a manifestar luego esas impresiones de acuerdo con los múltiples factores que dan a la instrucción primaria su carácter neto, definido e inconfundible”.³³

Para Gutiérrez Viñuales la propuesta pedagógica de este pintor fue una proclama a favor del dibujo libre y espontáneo, en la que se privilegió el trabajo al aire libre y se fomentaron las excursiones a parques y otras zonas de la ciudad para que el niño pueda ejercitar el dibujo libremente y escoger qué elementos, como flora, fauna, figuras humanas, arquitectura, etc. En los siguientes fragmentos Malharro se refiere a estas actividades pedagógicas y hace hincapié en su adecuación según las posibilidades madurativas de la edad. Además, pone el acento en la intervención docente para incentivar el potencial desarrollo del niño dentro de la disciplina.

Estimulemos, pues, al niño, cuidando que los primeros frutos de su fantasía no sean rarificados por exigencias que su naturaleza rechaza como contrarios al concepto ideal que tiene de la vida y de las cosas.

Es de gran conveniencia en estas incursiones guiar las primeras tentativas de los alumnos, relacionando sus fuerzas de acuerdo con los motivos que eligen, los que deben ser siempre, en los primeros pasos, característicos e inconfundibles, pues, de esta suerte, cuatro rasgos bien observados importarán todo un triunfo que estimulará un afán al que se sucederán otros afanes, surgiendo así de una dificultad vencida, deseos soberanos de vencer otros mayores.³⁴

En conjunto, se trató de una amplia labor formativa que se pudo llevar a cabo gracias al apoyo político que tuvo de algunos personajes políticos, como los ministros Joaquín V. González y Rómulo S. Naon y el presidente del Consejo de Educación, entre otros funcionarios, junto a directores de escuelas e institutos de enseñanza. Sin embargo, su propuesta fue resistida por los miembros de la Academia quienes, en cada muestra que hacía el artista en el

país, evidenciaron su descontento a través de críticas que fomentaban el odio contra el pintor.³⁵ Las razones de las críticas se pueden encontrar en las consideraciones del pintor:

Llamado por el Consejo de Educación en 1904, para organizar las enseñanzas de esta asignatura en las escuelas de su dependencia, (...) me vi en la obligación de romper con tradiciones que habían formado un medio ambiente ficticio, un reguero de prejuicios mediante la adopción o adaptación de programas exóticos que alejaban a la asignatura de los principios y fines a que debe responder dentro de los lineamientos de la primera enseñanza.³⁶

Repercusiones de una propuesta de avanzada

El método de Malharro tuvo gran repercusión en otros países de América Latina, en especial en Perú, país al que fue llevado por el pintor Teófilo Castillo, quien estuvo un tiempo radicado en la Argentina y luego implementó, en las escuelas públicas limeñas, la enseñanza del dibujo basada en la observación directa de la naturaleza, en forma paralela a la enseñanza de los trabajos manuales.³⁷

Las ideas de Martín Malharro también se difundieron en Cuba. En una época de proliferación de cuadernillos o folletos que propiciaban actividades reproductivas en las clases de Dibujo, comenzaron a sentirse voces críticas a esta concepción que reducían estas clases a la adquisición de soltura manual. Entre ellas aparece la postura de Arturo Montori quien rechazó la idea de que la enseñanza de la disciplina en la escuela debía ser la misma que la enseñanza académica del dibujo, y defendió el empleo de métodos intuitivos con la copia del natural. Montori difundió el nuevo enfoque, ayudado por las ideas de Malharro, en un artículo titulado “Nuevas ideas sobre la enseñanza del Dibujo” publicado en la Revista *Cuba Pedagógica*. Ramón Cabrera Salort, en el artículo “La mirada de una isla despierta. Dos siglos de arte y enseñanza en Cuba”, menciona estas nuevas concep-

ciones del dibujo y dedica unos párrafos al método del pintor y pedagogo argentino:

Con el curso de Estudios de Dibujo de la Circular 69, de 1914, (...), se ponían en vigor las nuevas concepciones de la enseñanza del dibujo, enderezadas a buscar en la gráfica infantil, no la perfección imitativa de la copia, sino la sinceridad en el trazo, en la concepción de las formas y en la aplicación del color.

Las orientaciones del curso siguen a Malharro en su entendimiento del dibujo infantil; en la importancia concedida a la observación dentro de la enseñanza; en la justa combinación de dibujo libre, dibujo de clase y dibujo al aire libre; en el predominio, como tema o modelo, de la naturaleza o el elemento natural. A su vez, el conjunto de actividades del curso continúa al programa de dibujo intuitivo de Malharro —incluido en su libro— y se vertebraba sobre la base de interpretaciones de modelos, estudios de éstos en su color natural y dibujo libre (Malharro, 1911).³⁸

A la distancia —sostiene García Martínez— “la labor docente de Malharro se presenta como de apertura y de actualización pedagógica así como de avanzada en el orden internacional”.³⁹ En una época de declive del Dibujo —como dan cuenta los ejemplos precedentes y otros publicados en el Monitor— en la que las concepciones disci-

plinares y sus métodos fueron tildados de tradicionales y caducos para los nuevos escenarios mundiales, la labor de Malharro se desarrolló junto al auge internacional de nuevas propuestas pedagógicas y de revisiones de la función de la disciplina dentro de la escuela (que había quedado desdibujada al perder su finalidad utilitaria). En este desafiante pero prometedor contexto, Malharro no se dejó intimidar por la fuerte tradición academicista del medio artístico argentino, y gracias a un conjunto de factores que lo colocaron en una privilegiada posición —formarse en un contexto de gran circulación y renovación tanto en lo que respecta a lo pedagógico como a la producción artística, junto al apoyo político y lugar estratégico que le otorgó su cargo público— se embarcó en el trabajo de revertir la situación de abandono en que se encontraba el área, relegada a segundos planos, y en algunos casos, excluida por completo de programas de educación primaria.⁴⁰

Probablemente algunas cuestiones pedagógicas del método que impulsó Malharro podrían, actualmente, resultar vigentes. Sin embargo, resulta más interesante destacar en este trabajo el compromiso afrontado con la disciplina, el interés por nutrirse de las nuevas concepciones pedagógicas que se divulgaban en su entorno y

abordar procesos investigativos que le posibilitaron diseñar nuevas propuestas. Esta actitud de apertura y actualización junto a una práctica guiada por la indagación, resultan sumamente necesarias también en nuestros días, principalmente porque la historia ha demostrado el daño que produce la falta de investigación en áreas como la Educación Artística que, como sostiene Hernández, “sigue pareciendo un campo de conocimiento poco útil frente a otros de solvencia probada para conformar los elementos ideológicos a los que la Escuela constituye”.⁴¹ En este sentido, sostiene el autor, somos también los educadores y los investigadores interesados en el área los responsables por el destino de la misma. Por otro lado, es destacable la energía con la que abordó la formación docente. Desde que ocupó su cargo, Malharro supo que su reforma dependía de un plan integral constituido por dos cuestiones: el desarrollo de un método de enseñanza y la correspondiente capacitación docente. Definitivamente los tiempos son otros, sin embargo, el compromiso, la apertura y el poder de convocatoria todavía son cuestiones fundamentales para el éxito de procesos de cambio educativo.

Notas

1 José María. A. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, 1985.

2 El dibujo tuvo una finalidad pragmática en la fundación del país. Según José María. A. García Martínez, la “idea subyacente era: formar hombres que, a su vez, crearan al país”. Con esta vocación educacional —señala el autor— sobresalen los esfuerzos de Belgrano, San Martín y Rivadavia para ser concretados por Sarmiento: en los inicios, con la creación de la primera Escuela de Dibujo de Belgrano. Posteriormente, con el apoyo de San Martín para la creación de la escuela de dibujo en Mendoza. Durante el gobierno de Rivadavia, que alentó a artistas y posibilitó un clima favorable para el desarrollo de la disciplina. Hasta que, finalmente el dibujo integró los programas de la enseñanza básica común, gracias a Sarmiento. Junto a ellos, se destacó la labor del Padre Castañeda un sacerdote ultra liberal embebido —como Belgrano— en las ideas de la Revolución Francesa. Ver:

José María. A. García Martínez, *op.cit.*, 1985, p.11.

3 Salomón Azar, “El arte en la educación: antecedentes y proyección”, 2009, p.75.

4 AAVV, “Informe de los inspectores nacionales de Escuelas en las provincias de Tucumán y Entre Ríos”, 1885, p.441.

5 Luís Hernán Errázuriz, *Historia de un Área Marginal. La enseñanza artística en Chile 1797-1993*, citado en AA.VV., Cap. I: “La Ilustración y la pedagogía del dibujo: antecedentes de la enseñanza artística superior en Chile (1797-1854)”, 2009, p. 61.

6 Fernando Fusoni, “La enseñanza del dibujo en las escuelas comunes”, 1898, p.391.

7 *Ibidem*, p. 388.

8 *Ibidem*.

9 “1er. Grado: Dibujo de objetos. Formas convencionales; líneas rectas y curvas; diseños de formas naturales. Dibujo Geométrico. Uso de regla y doble decímetro. Trazado y división de rectas. Escala simple. Colorido.

Distinción de los colores espectrales. Combinación con el blanco y el negro. Coloración al lápiz de estampas. Aplicaciones: Dibujo de accidentes geográficos, planos sencillos, itinerarios, aplicaciones al trabajo manual, dibujo de letras y guardas para bordados, distinción de los colores espectrales en objetos naturales, guardas para bordados, distinción de los colores espectrales, guardas simples con rectas y curvas; la superficie, figuras simétricas simples con líneas rectas y curvas”. Ver: Fernando Fusoni, *op. cit.*, 1898, p. 388.

10 Fernando Fusoni, *op. cit.*, 1898, p. 389.

11 Fernando Fusoni, *op. cit.*, 1898, pp. 391-392.

12 Rodolfo Bruckmann, “El conocimiento de las formas en la escuela popular”, 1901, p. 123.

13 *Ibidem*, pp. 123-124.

14 Fernando Hernández, *Educación y cultura visual*, 2000, p. 71.

15 *Ibidem*, p. 71.

16 *Ibidem*.

- 17 AA.VV., "Arte argentino del siglo XX", en Sitio web del Instituto León XIII.
- 18 Entre los cargos docentes de Malharro se destaca su labor como profesor en la Universidad Nacional de La Plata, en la Escuela Normal de Profesores, como Inspector Técnico de Dibujo en las escuelas públicas de la Capital, director de los cursos temporarios de dibujo del Ministerio de Instrucción Pública (1906) y de los del Consejo Nacional de Educación (1905 a 1908). Ver: José María García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, 1985, pp. 123-124.
- 19 José María García Martínez, *op. cit.*, 1985, p. 124.
- 20 Martín Malharro, (1911) "El dibujo en la Escuela Primaria", citado en Claudia Di Leva, *De pinceles y acuarelas. Patrimonio artístico argentino*, 2009.
- 21 Martín Malharro, "El Dibujo y la Educación Estética en la Escuela Primaria y en la Enseñanza Secundaria", citado en José María García Martínez, *op. cit.*, 1985, p. 124.
- 22 Martín Malharro, "En la 'Escuela Presidente Roca'. Una visita a La Exposición de Dibujos", 1906, p. 3.
- 23 Martín Malharro, *op. cit.*, 1985, pp. 124-125.
- 24 Martín Malharro, "El Dibujo en la Escuela Primaria. Una excursión provechosa y un ensayo feliz", 1906, pp. 61-64.
- 25 Martín Malharro, "El dibujo en la Escuela Primaria", citado en José María García Martínez, *op. cit.*, 1985, pp. 125-126.
- 26 Martín Malharro, *op. cit.*, 1906, p. 2.
- 27 *Ibidem*, p. 3.
- 28 Juan Jacobo Rousseau, (1762) *Emilio o la Educación*, Ricardo Viñas (traducción), 2000, pp. 173-174.
- 29 Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "La infancia entre la educación y el arte. Algunas experiencias pioneras en Latinoamérica (1900-1930)", 2002, pp. 130-131.
- 30 Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "Arte y vida académica en la Argentina. Vicisitudes de una experiencia tardía", 2004, p.112.
- 31 Martín Malharro, "El dibujo en la escuela primaria. Pedagogía- Metodología", citado en Gutiérrez Viñuales Rodrigo, *op. cit.*, 2002, pp. 130-131.
- 32 Martín Malharro, "El dibujo en la Escuela Primaria. Croquis de una excursión escolar", 1906, p. 165.
- 33 *Ibidem*, p. 162.
- 34 Martín Malharro, *op. cit.*, 2002, p. 131.
- 35 José María García Martínez, *op. cit.*, 1985, pp. 125-126.
- 36 Martín Malharro, *op. cit.*, 1985, p. 125.
- 37 Rodrigo Gutiérrez Visuales, "La infancia entre la educación y el arte. Algunas experiencias pioneras en Latinoamérica (1900-1930)", 2002, p. 131.
- 38 Ramón Cabrera Salort, "La mirada de una isla despierta. Dos siglos de arte y enseñanza en Cuba", 2010, pp. 97-98.
- 39 José María García Martínez, *op. cit.*, 1985, p. 126.
- 40 Martín Malharro, 1906, p. 2.
- 41 Fernando Hernández, *op. cit.*, 2000, p. 36.

Bibliografía

- BRUCKMANN, Rodolfo: "El conocimiento de las formas en la escuela popular", en *Monitor de la Educación Común*, Año 21, N° 34, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, 1901.
- CABRERA SALORT, Ramón: "La mirada de una isla despierta. Dos siglos de arte y enseñanza en Cuba", en *Bordón. Revista de pedagogía*, Vol. 62, N° 2, 2010.
- COMAS, Eduardo; COMAS, Justo; GUERRICO, Fernando; LEMA; Baltazar: "Informe de los inspectores nacionales de Escuelas en las provincias de Tucumán y Entre Ríos", *Monitor de la Educación Común*. Consejo Nacional de Educación, Año 5, n° 74, 1885, p. 433-442.
- DI LEVA, Claudia: *De pinceles y acuarelas. Patrimonio artístico argentino*, Buenos Aires, Fundación de Historia Natural Félix de Azara y Ministerio de Educación de la Nación, 2009.
- FUSONI, Fernando: "La enseñanza del dibujo en las escuelas comunes", en *Monitor de la Educación Común*, Año 18, N° 309, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, 1898.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José María: *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Boston, 1985.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo: "La infancia entre la educación y el arte. Algunas experiencias pioneras en Latinoamérica (1900-1930)", en *Revista Artígrama*, N° 17, 2002.
- _____ "Arte y vida académica en la Argentina. Vicisitudes de una experiencia tardía", *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio*, N° 11, 2004.
- HERNÁNDEZ, Fernando: *Educación y cultura visual*, Barcelona, Octaedro, 2000.
- MALHARRO, Martín: "En la ' Escuela Presidente Roca'. Una visita a La Exposición de Dibujos", en *Monitor de la Educación Común*, Año 26, N° 403, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, 1906.

_____ “El dibujo en la Escuela Primaria: una excursión provechosa y un ensayo feliz”, en *Monitor de la Educación Común*, Año 26, N° 403, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, 1906.

_____ “El dibujo en la Escuela Primaria. Croquis de una excursión escolar”, en *Monitor de la Educación Común*, Año 26, N° 404, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, 1906.

ROUSSEAU, Juan Jacobo: (1762) *Emilio o la Educación*, S/D.

VVAA: Cap. 1, “La Ilustración y la pedagogía del dibujo: antecedentes de la enseñanza artística superior en Chile (1797-1854)”, En *Del taller al las Aulas. La Institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, 2009, Santiago de Chile, LOM Ediciones LTDA, 2009.

Fuentes de Internet

AZAR, Salomón: “El arte en la educación: antecedentes y proyección”, en Revista *Quehacer Educativo*, Federación Uruguaya de Magisterio, Trabajadores de Educación Primaria, N° 93, Febrero de 2009, [En línea], http://www.quehacereducativo.edu.uy/docs/9904a255_qe%2093%20012.pdf [15 de noviembre de 2011].

INSTITUTO LEÓN XIII, “Arte Argentino Siglo XX”, en Sitio web del Instituto León XIII, [En línea], http://leonxiii.edu.ar/index.php?option=com_docman&task=cat_w&gid=224&Itemid=99999999 [20 de enero de 2011].

Lugares y espacios. Una mirada sobre los escenarios contemporáneos

Natalia Giglietti¹ // Profesora de Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante de la cátedra Lenguaje Visual IB, FBA, UNLP. Becaria de iniciación, Secretaría de Ciencia Técnica, UNLP. Directora de Arte, Prosecretaría de Arte y Cultura, Secretaría de Extensión Universitaria, UNLP.

Francisco Lemus // Profesor de Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante de las cátedras Fundamentos Estéticos, Estética y Lenguaje Visual IB, FBA, UNLP. Coordinador de Artes Visuales, Prosecretaría de Arte y Cultura, Secretaría de Extensión Universitaria, UNLP.

A partir de una mirada contemporánea, situada precisamente a principios del siglo XXI, se pueden evidenciar las transformaciones que han acontecido en la representación del espacio en diferentes producciones artísticas de la actualidad. Desde este enfoque, se tratará de trasponer la convergencia de los medios² a los temas del arte con relación a los procesos de intersección, transacción y diálogo; movimientos de tránsito, tensión y fusión.

Por medio del estudio de una selección de producciones artísticas se dará cuenta de aquellos puntos de encuentro entre imágenes rurales y urbanas y que por consecuencia, conducen al esparcimiento de los elementos que solían componer el binomio modernista “naturaleza/cultura”. Cabe aclarar que dichas obras se corresponden al período que abarca fines de los años noventa hasta la actualidad, ya que consideramos a esta última década, más allá del canon contemporáneo, como un fragmento de la historia reciente que per-

mite abordar de manera reflexiva y crítica cuestiones claves como la ruralidad, la condición urbana, los desplazamientos y las zonas de intersticio. Estas obras constituyen el acopio de producciones elegido para formar parte de un proyecto exhibicional con relación a la investigación y la curaduría en artes visuales.

Imágenes rurales³

Lo *rural*, es decir, lo que comúnmente asociamos con todo aquello relativo al campo, a sus personajes, sus hábitos y características espaciales singulares, soportó la pesada carga histórica proveniente de Europa y fue protagonista, en los inicios de la institucionalización del arte argentino, de los debates en torno a lo que debía ser el llamado *arte nacional*. Por ello, apelar a la ruralidad no sólo implica un traslado espacial, sino también histórico, ideológico y emotivo que se encuentra instalado e

imbricado en aquel que observa, teoriza y produce imágenes.

La pampa, nuestra área rural por excelencia, constituyó el foco de atención de aquella generación que ambicionaba importar una identidad sobre el aparente vacío que presentaba el país. Fue así como, se entretijeron, por un lado, los notorios contrastes entre lo civilizado y lo bárbaro, la ciudad y el campo. Por otro lado, dicha división se aplicó en el terreno de las artes en consonancia con estos discursos, ya lo escribía un gran protagonista de la época, Eduardo Schiaffino en *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*: “Las plazas públicas eran simples ‘huecos’, despojadas del adorno de la vegetación, los alrededores de la ciudad extendían hasta el confín lejano del horizonte, la desnudez desesperante de una landa infinita”.⁴

La problemática se ampliaba a medida que otros personajes adicionaban sus convenciones y criterios estéticos. Este fue el caso de Rafael Obligado⁵ quién, en el artículo “Sobre el Arte Nacional”, intentó demostrarle a Schiaffino las cualidades estéticas que tiene la pampa, un desierto y un problema para los hombres de la generación del ochenta.

La negativa carga simbólica que se le adjudicó al campo, a la pampa, al desierto, llegó a ser tan abundante que incluso actualmente, al mencionar este espacio, se activa de manera inmediata y se lanzan, con relación a él una infinitud de conceptos peyorativos. Por este motivo, para la mayoría de estos hombres de fines del siglo XIX, el horizonte solitario, el pastizal en movimiento, las lagunas deshabitadas, el cielo predominante y el ganado en la inmensidad... remitían a imágenes de la barbarie y del atraso del pueblo. Y solo para una minoría, como Obligado, representaban una fuente inagotable de riqueza creativa tanto literaria como pictórica.

De esta manera, las imágenes rurales se iniciaron atravesadas por el dilema si realmente eran ellas las apropiadas para conceptualizar la identidad argentina en su totalidad. En cuanto a la identidad específica del arte argentino, se adicionaron otras preguntas, por ejemplo: ¿Las esce-

nas campestres podrían ser consideradas como paisaje, en este caso, como el paisaje nacional?

La importancia otorgada al paisaje y la frustración de estos primeros agentes culturales al observar la monótona llanura que ocupaba un gran porcentaje del territorio argentino, se encuentra diseminada en varias causas. Una de ellas es que el paisaje constituía la caracterización de un tipo singular de producción artística argentina que, desde luego, devenía en el ansiado encuentro con el *verdadero arte argentino* pero como mencionamos, la extensión pampeana no resultaba inspiradora para constituirse en paisaje y menos aún si “La idea misma del paisaje implica separación y observación”.⁶ Por lo tanto, definir un ambiente como paisaje provoca una ruptura de lo cotidiano y por ende, suscita la incorporación de un observador que mira el entorno circundante y hace de él una apreciación estética, moral, sentimental o ética. La sensibilidad de este observador que es consciente de su contemplación y de la experiencia estética que lleva a cabo, evidencia una separación con el observador acostumbrado a ese entorno no solo porque habita en él sino porque obtiene de él, recursos para su subsistencia, como agrega Williams: “Un campo en actividad productiva casi nunca es paisaje”.⁷

En el *Granero del mundo*,⁸ la mirada económica y política sobre *lo rural* conformó, indudablemente, la concepción privilegiada, cuestión que dificultaba una mirada sensible del ambiente campestre. Sin embargo, en estos últimos tiempos los artistas volvieron a retomar los debates y divisiones para solapar e intercambiar las miradas. Obras como *Pampa de carne* (2008-2011), de Roberto Fernández; *Perder la cabeza* (1998), *SRA* (2003), *Cincha* (2002) y *Lonja* (2002), de Cristina Piffer y el proyecto *Vacas de lana* (2008), de Alejandra Kehayoglou, se concentran en detalles formales, materialidades y expresiones conocidas mediante las cuales activan la revisión y la reflexión en torno a la construcción histórica de la ruralidad, el sentido común aplicado y los variados tintes que adquirió *lo rural* en diferentes coyunturas políticas y

económicas.

En cuanto a la concepción peyorativa del campo como sujeto para la producción artística, podemos observar que numerosos artistas contemporáneos retoman esta deuda para renovar los modos de acercamiento. En las fotografías *La serie de las mil muertes*, de Rosan Simonassi, por ejemplo, aparece la artista como un punto apenas visible en la inmensidad de la llanura, que apela no solo a la imaginación de la propia muerte sino también a la del escenario elegido que es justamente aquel lugar que, tal como lo estigmatizó la historiografía nacional, remite al pasado, al orden de lo inmóvil y de lo estable. En palabras de Michel De Certeau, podría decirse que “finalmente puede reducirse al estar ahí de un muerto, ley de un ‘lugar’ (de la lápida al cadáver, un cuerpo inerte [...]).”⁹ De la misma manera, en la serie fotográfica *Estilo pampeano* (2005), de Gustavo Frittegato, se incorporan en el centro de la imagen una serie de reencuadres que provocan una ruptura en la lectura *acostumbrada* del campo, para sugerir la pérdida de fidelidad del paisaje, convicción proveniente de la tradición pictórica renacentista, ya que los reencuadres parecen actuar como ventanas abiertas al mundo.

Hablar de construcción del ambiente es también inferir en las construcciones ideológicas y políticas que acarrea la insulsa llanura. May Bovorovinsky y Alejandra Kehayoglou, en la intervención *Sistema Banquina* (2009), reconstruyen una ruta con su respectiva banquina para hacer foco en la variedad de flora y fauna de la región pampeana y en la propiedad privada. De este modo, ponen en discusión tanto la designación de “desierto pampeano” como la explotación, la apropiación y la desigual distribución por parte de grandes terratenientes. En este sentido, la serie *Necah 1879* (1996-2003), del fotógrafo Res, coloca el acento en la llamada Campaña del Desierto,¹⁰ para contraponer el antes y el después de una región en la que se ha exterminado a su población indígena para la explotación agrícola comandada por la oligarquía terrateniente.

En fin, el paisaje rural se compone, ade-

más, de otros elementos que lo caracterizan, como los mencionados y descriptos por Laura Malosetti en el catálogo de la exposición *Pampa, ciudad y suburbio* realizada en 2001, Fundación Osde, ciudad de Buenos Aires. La curadora habla del cielo en la pampa y para ello cita a un reconocido artista: “Fue Eduardo Sívori quien siguió persiguiendo con tenacidad esa imagen sublime. Buscaba en sus propias palabras- “pintar una pampa inmensa, incommensurable, que asuste [...] pampa y cielo, nada más”.¹¹ En la llanura, comenta Malosetti, lo más espectacular sucede en el cielo “sobrecogedores cielos de tormenta o apacibles, surcados por las formas cambiantes de las nubes, cielos diáfanos, los extraños colores del atardecer o la inmensa bóveda estrellada [...]”.¹² En este sentido, el tríptico fotográfico *Cielito Lindo* (2005), de Julio Grinblatt, invierte el cielo, uno de los agentes dinámicos primordiales de la pampa; y siguiendo la caracterización que realiza De Certeau, lo inmoviliza y borra los itinerarios. Por último, los pastizales como *océanos de pasto* además de ser detalles de la inmensidad, como en la fotografía *Paisajes* (2008), de Mariela Constant y en la alfombra *Pastizal* (2011), de Alejandra Kehayoglou, transforman el *lugar* –lo *inerte*, los *yuyos*, la *inutilidad*– en *espacio*. De Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, sostiene que hay *espacio* cuando:

se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un entrecruzamiento entre movi- lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan [...] *el espacio es un lugar practicado*.¹³

Además, el *espacio* implica un recorrido, una acción que está dada, en el caso de Constant, por los cambios en las configuraciones clásicas del campo: anula la línea de horizonte y esto modifica el punto de vista y resquebraja la sensación de inmensidad.

De esta manera, en las producciones artísticas contemporáneas podemos observar distintas operaciones que se ponen en juego, como el refuerzo de los clichés que todavía se mantienen intactos, la revisión histórica mediante la apropiación de mode-

los formales provenientes de álbumes de vista de fines del siglo XIX (fotografías, grabados, dibujos), la intervención digital, el simulacro y la crítica mediante la inversión de las categorías establecidas (la transformación de lugar a espacio, en relación con los conceptos desarrollados por el pensador francés) o a través de la búsqueda y el rescate de detalles y fragmentos singulares que fueron olvidados o pasados por alto.

Finalmente, es necesario remarcar que las ideas sobre las escenas rurales que planteamos no pueden ser leídas ni comprendidas sin discriminarlas de lo que escapa de ellas. ¿La urbe? ¿Cuál es el linde entre estos dos ámbitos? Como sostiene De Certeau, delimitar un espacio implica, en todo momento, un juego de deslindes que se construyen a partir de la otredad:

Desde la distinción que separa al sujeto de su exterioridad hasta las divisiones que localizan objetos, desde el hábitat (que se construye a partir del muro) hasta el viaje (que se construye con base en el establecimiento de una ‘otra parte’ geográfica o de un ‘más allá’ cosmológico), y en el funcionamiento del tejido urbano y en el del paisaje rural, no hay especialidad que no organice la determinación de fronteras.¹⁴

Por ello, si bien no deseamos el contraste entre lo rural y lo urbano, contraste que existe y que se encuentra atravesado por variantes históricas, políticas, económicas e ideológicas, lo importante, desde una mirada contemporánea, es no limitarnos a demarcar sus diferencias sino sus puntos de interacción y sus zonas de tránsito.

Escenas urbanas

Para la ensayista Zenda Liendivít proyectar un espacio es proyectar el tiempo, es aspirar a una determinada forma de *habitabilidad*, es decir, proponer continuidades o rupturas y tensionar diferentes elementos para generar entre ellos una interacción constante.¹⁵ La ciudad como una proyección de espacios diversos constituye un repertorio de formas y contenidos donde los cuerpos que la transitan le otorgan nuevos sentidos. Existe una estrecha relación entre

la corporalidad que al trasladarse modifica diariamente la funcionalidad del trazado urbano y la organización técnica de los recursos que hacen a la urbanización misma, tales como la arquitectura, la ingeniería, la publicidad, etc. Los usos de *lo lejano* y *lo cercano* en relación con el tiempo y las vías de comunicación: las contraposiciones entre lo urbanizado y lo rural o el centro y la periferia y el anhelo melancólico por la naturaleza son tópicos frecuentes en la producción artística. La primera, es vinculable de manera directa a una coyuntura global, mientras que la segunda y la tercera forman parte de la historiografía argentina y de la construcción del par dicotómico, campo y ciudad.

Resulta claro que la mirada idealizada hacia el paisaje natural no es ajena a las imágenes que deambulan a partir de los procesos de mundialización de las ciudades. Textos recientes, como los de Oliver Monguín,¹⁶ nos brindan una importante reflexión acerca de la metropolización sucedida en términos de dispersión, fragmentación y multipolarización y cómo esta situación ha invertido el rol de la ciudad como sistema contenedor de flujos de personas, para verse obligada a adaptarse a las nuevas reglas de juego propuestas por la nueva cultura urbana. De este modo, el paisaje como género se entrecruza con escenas de la contemporaneidad que problematizan sobre los múltiples marcos de referencia de la urbe-espacio que se habita de manera fluctuante y vertiginosa. Palabras como *ciudad*, *lugar* y *urbano* esconden realidades contrastadas e incluso contradictorias.

La ciudad está atravesada por dos tipos de condiciones urbanas, la de la experiencia urbana en sí y la del estado actual urbano. La experiencia urbana se caracteriza por producir pliegues entre el adentro y el afuera, lo interior y lo exterior, el espacio público y el espacio privado. De este modo, se podría decir que la experiencia ideal se encuentra de manera dialéctica con el estado actual urbano que varía entre despliegues y repliegues, dando como síntesis aquella *posciudad* que vivencia constantemente formas extremas.¹⁷ Algunas obras,

como *Escena de un conflicto* (2006), de Marco Bainella; *Proyecto nudo de autopista* (2010), de Graciela Hasper y las últimas pinturas de Pablo Siquier, constituyen representaciones de la ciudad en estos estados de despliegue y repliegue: conflictos vecinales de medianera, accesos a autopistas, patrones arquitectónicos, el tránsito y la morada, contenedores y reguladores, muchas veces insuficientes, de los modos de vida de la metrópolis. A diferencia del campo, que ofrece un espacio infinito, la ciudad nos brinda un espacio finito que, según Monguín, dispara trayectorias infinitas en distintos sentidos iniciadas por diferentes trayectorias corporales. Desde este punto de vista, el paisaje urbano no sólo ofrece un acopio de elementos arquitectónicos sino que se ve imbuido por carteles, señalizaciones, medios de transporte y comunicación, es decir, si bien existen representaciones de fábricas con chimeneas humeantes la producción actual es proclive a mostrar el recorrido urbano necesario para llegar a la fábrica y las vicisitudes propias de ese camino.

He aquí unas preguntas: ¿Qué lugar ocupan los mapas en la cotidianeidad de las urbes? y ¿Cómo es que se representa lo no planificado en el trazado urbano? Según Ian Chambers, la configuración de un mapa está condicionada, exclusivamente, por la estabilidad de los terrenos; poseen referencias e indicaciones que parten de la disposición variable del espacio a través del tiempo histórico en una geografía mixta de poderes políticos, económicos y culturales. Sin embargo, este registro resulta insuficiente ante el flujo de personas y hábitats sucedidos en la ciudad.¹⁸ El video de Hernán Khouríán, *Caminando*,¹⁹ presenta a un grupo de personas de la comunidad boliviana que transitan/ circulan por un ciudad en llamas. Sin perder de vista el contexto y el germen del proyecto del grupo “Continente”, la propuesta audiovisual del artista reflexiona acerca de las migraciones, las identidades y los diferentes grupos que conviven de manera conflictiva en un gran ciudad como Buenos Aires. Al reparar en el concepto de *geografía mixta* mencionado por Chambers, es inevitable no vincularlo

con la mixtura sucedida dentro de los procesos de hibridación cultural. De esta manera, se puede entrever aquella disociación existente entre el mapa como conjunto de signos y símbolos que apela a la mezcla donde aún se identifica la identidad de los elementos que la componen, mientras que en la cotidianeidad la fusión se presenta de manera más continuada e integrada a las diferentes formas culturales.

A partir de una breve mirada de la obra *Historias del M2* (2008), de Graciela Sacco y *Guía de la inmovilidad* (2003), de Jorge Macchi, es posible visualizar, por un lado, los límites contradictorios en cuestión. De esto se podrían desprender los siguientes interrogantes: ¿Qué sucede en el espacio mínimo que puede ocupar una persona en una gran ciudad superpoblada y cuáles son los inconvenientes presentados a la hora de trasladarse en esa infinitud inabarcable? Por otro lado, es interesante pensar que lo que sucedía en zonas de contacto, como la frontera, se impone en el centro de la vida cotidiana urbana y el “*allá*” lejano, como bien cita Chambers, comienza a aparecer en el “*aquí*”. Adriana Bustos, en la fotografía *Objects in a mirror are closer than they appear* (2005), plantea este doble juego entre en el espacio público de la calle y el espacio privado de la propiedad con relación al centro y a la periferia de un mismo trazado urbano, ya que desde el espejo retrovisor de un coche se puede avistar a un recolector de cartones. Desde una mirada materialista de la historia se evidencian cuestiones de clase, pero a su vez la obra plantea dos formas de habitar la urbe, por ende, dos formas de transformarla cotidianamente. Algo similar presenta Diego Bianchi en la instalación del año 2006, *Pantano Post Productor (PPP)*. En ella, el artista intenta reproducir un particular sistema disfuncional de elementos, como baldes, palanganas y ladrillos alrededor de un pantano barroso; las similitudes de esta obra de sitio específico con asentamientos periféricos es inevitable.

Dentro de esta generación de sentidos, los personajes de Cristina Schiavi que conforman la serie de objetos *Paisaje Urbano* (2000-2001): *Derrame*, *Desague*, *Esquele-*

to, *Ciudadano I*, *Cíclope* y *Mecano* indagan acerca de los acontecimientos del entramado urbano no sólo desde sus nombres sino desde sus formas sintetizadas provenientes del mobiliario doméstico y de los colectivos de línea. En esta obra aparece el hogar como un lugar de intimidad y morada pero también, como refugio móvil portador de un gran acopio de elementos que atestiguan las mudanzas, los traslados, las largas estadias fuera de casa pero también la llegada. Asimismo, el *Proyecto Hábitat*, iniciado por la artista Fabiana Barreda en 1996, indaga acerca del sujeto y de los imaginarios sociales.²⁰ La influencia de lo material en elementos de la vida social, tales como el cuerpo, la alimentación y los lugares, es representada en diferentes arquitecturas habitacionales utópicas presentadas en fotografías, *backlights* y maquetas. De este modo, la ciudad puede ser vista como un gran reservorio de constructos sociales e imaginarios, como instituciones, leyes, tradiciones, creencias y comportamientos. La casa no solo funciona como reducto de la institución familiar, sino como parte de la tradición urbana; en el caso de las obras de Barreda, se complejiza, se adapta a nuevos espacios y materialidades.

Finalmente, es posible argumentar que, por el momento, todo análisis del problema abordado resulta contingente, ya que la organización urbana fluctúa entre el centro y la periferia constantemente de manera centrífuga y centrípeta al establecer un recorrido infinito en un espacio circunscrito.²¹ De este modo, la fluctuación constante proporciona nuevos y disímiles elementos de abordaje en la representación visual contemporánea de la ciudad.

A modo de cierre

A la hora de hablar del *arte en su estado actual*, Arlindo Machado retoma el concepto de multiplicidad de Italo Calvino, quien lo define como un conjunto de “redes de conexiones entre los hechos, las personas, las cosas del mundo”.²² Desde el enfoque del escritor italiano, la escritura múltiple, lo heterogéneo, lo simultáneo y el movimien-

to son cualidades intrínsecas de la cuestión. Por este motivo, en las propuestas artísticas que hemos mencionado se visualizan sitios no frecuentes, fragmentados y también, lugares comunes y totalidades que incluso bordean el *cliché* como estrategia visual. Estas operaciones estéticas, a la hora de representar escenarios urbanos y rurales y obviamente sus intersticios, se presentan de manera constante. Este es el caso de las fotografías de Alberto Goldenshtein, principalmente las pertenecientes a la serie de Mar del Plata, en las que se presenta la totalidad explícita de las postales turísticas. Otro ejemplo de operaciones estéticas que se presentan de manera constante es la serie de fotografías de inundaciones de campos de Matilde Marín, *Paradisus* (2010), en la que se puede percibir la fragilidad de la tierra a partir de cada fragmento mostrado.

Al observar estas dos formas de producir imágenes resulta llamativa la existencia de totalidades abruptas y avasallantes en el arte contemporáneo, no obstante se presentan minuciosos trabajos de lupa y excavación, como son los del detalle y el fragmento. Estas operaciones estético-conceptuales, además de las que hemos descrito a lo largo del trabajo, forman parte de una primera aproximación al análisis de las imágenes de la ruralidad y la urbanización en el arte contemporáneo. En este sentido, creemos que es posible hablar de un paso del viejo conflicto naturaleza-cultura a un nuevo conflicto entre personas. Las siguientes palabras de Ian Chambers se vinculan con una cuestión fronteriza particular pero, a su vez, permiten vislumbrar el nivel de alcance de la problemática planteada:

En las autopistas del sur de California, alrededor de Tijuana, cerca de la frontera mexicana las señales de la ruta suelen asociarse con el encuentro entre naturaleza y cultura: símbolos que exhiben un ciervo en actitud de saltar, osos en acecho, nos indican que debemos estar atentos a su posible aparición en la ruta. En este caso el icono es diferente y hace referencia al tráfico del cruce cultural. El gráfico muestra gente caminando. En su desesperación por escapar de un destino de pobreza, la gente corta el alambrado de la

frontera o pasa por debajo de él y esquivando el veloz tránsito de los automóviles huye precipitadamente por la calzada movida por el impulso de huir del pasado e imbuida por la promesa del norte.²³

Actualmente, tanto la ciudad como el campo presentan nuevas transformaciones en su representación, porque las relaciones humanas sucedidas en esos ámbitos han variado desde sus orígenes geográficos y políticos. Los procesos de contemplación y asimilación de lo circundante mutaron hacia acciones más activas y participativas, cuyo resultado es el otorgamiento de un nuevo lugar a los sujetos en el arte. Además, nos encontramos con obras artísticas que operan en la frontera, obras que se instalan como *lugar tercero*, que transitan entre los núcleos concentradores.

De esta manera se presentan numerosas obras que disparan un problema: las interacciones. Este es el caso de la instalación de Eliana Heredia, *Paisaje traicionado* (2006), que consiste en la incorporación de piezas de gomaespuma irregulares que avanzan progresivamente en el espacio. Otro ejemplo es la obra de Hugo Vidal, *Paisaje* (2003), en la que si bien el autor trabaja con materialidades ligadas al ámbito urbano (neumáticos y trozos de loza), la disposición espacial y la organización formal nos remite a escenarios bucólicos. Eduardo Gil, en *Cartel Blanco* (2006), se instala también de manera más explícita en los puntos de contacto entre lo urbano y lo rural. De la misma manera, Pablo Accielli, en *Alpes prácticos* (2007), juega, a partir de los encuentros y en los lindes, con sus blanquecinos Alpes encerrados y hacinados en una pequeña jaula. Finalmente, podemos llamar *delinquentes* a estas obras-fronteras, como define De Certeau²⁴ para el relato, son obras que se instalan caprichosamente en los intersticios de los códigos para alterarlos y dislocarlos.

Notas

- 1 Los autores forman parte del proyecto de investigación “Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes”, realizado en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación, período 2010-2011.
- 2 Arlindo Machado, *El paisaje mediático sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, 2000.
- 3 Una versión más amplia, con selección de otros autores, se presentó en las VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, organizadas por la Secretaría de Ciencia y Técnica y el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- 4 Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, 1982, pp. 21-25.
- 5 Rafael Obligado (Buenos Aires, 1851-1920) fue un poeta argentino que se caracterizó por trabajar en sus escritos sobre el paisaje argentino. En el artículo “Sobre el arte nacional” se involucra en la polémica relaciones

entre el paisaje y el arte nacional y discute con las concepciones de Schiaffino y Oyuela. Ver: Rafael Obligado, “Sobre el arte nacional”, 1943.

- 6 Raymond Williams, (1973) *El campo y la ciudad*, 2011, p. 163.
- 7 *Ibidem*, p. 164.
- 8 Término con el que se hace referencia a la República Argentina. Nace con los cambios económicos introducidos por el modelo agroexportador.
- 9 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*, 2000, p. 139.
- 10 La Campaña del Desierto (1869-1888) fue una campaña militar llevada a cabo por el gobierno argentino contra pueblos originarios con el fin de dominar toda la llanura pampeana y la Patagonia.
- 11 María Laura Malosetti, *Pampa, ciudad y suburbio*, 2007, p. 103.
- 12 *Ibidem*, p. 118.
- 13 Michel De Certeau, *op. cit.*, 2000, p. 129.
- 14 *Ibidem*, p. 135.

15 Zenda Liendivít, *Territorios en tránsito. Ensayos sobre la ciudad moderna*, 2008, p. 186.

16 Oliver Monguín, *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*, 2006.

17 *Ibidem*, pp. 21-23.

18 Ian Chambers, *Migración, cultura, identidad*, 1994, p.127.

19 Hernán Khouríán, [Video] *Caminando*, proyecto “Siete Miradas del Bicentenario de CONTINENTE”, Centro de Investigación y Desarrollo de Proyectos vinculados a las Artes Audiovisuales, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2010.

20 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, 1975.

21 Oliver Monguín, *op. cit.*, 2005.

22 Italo Calvino, citado en Arlindo Machado, *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, 2000.

23 Ian Chambers, *op. cit.*, 1994, p. 14.

24 Michel de Certeau, *op. cit.*, 2000, p. 142.

Bibliografía

- CASTORIADIS, Cornelius: (1975) *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 2007.
- DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- CHAMBERS, Ian: *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrurtu, 1994.
- LIENDIVIT, Zenda: *Territorios en tránsito. Ensayos sobre la ciudad moderna*, Buenos Aires, Contratiempo, 2008.
- MACHADO, Arlindo: “Convergencias y divergencias de los medios”, en *El paisaje mediático, sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.
- MALOSSETTI, María Laura: *Pampa, ciudad y suburbio*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2007.
- MONGUÍN, Oliver: *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*, (Traducción de Alcira Bixio), Buenos Aires, Paidós, 2006.
- OBLIGADO, Rafael: “Sobre el arte nacional”, en *Prosas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943.
- SCHIAFFINO, Eduardo: *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial de Bellas Artes, 1982.
- WILLIAMS, Raymond: (1973) *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2011.

Sobre el estilo

Enrique González De Nava// Artista plástico. Licenciado y Profesor de Escultura, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente de Historia del Arte en el nivel terciario. Coordinador de la primera edición en castellano de *El arte de la Escultura*, de Herbert Read, y de *Estética Amerindia*, de César Sonderegger.

*El estilo es la actitud del hombre para
con los asuntos
de aquí en la tierra o del más allá.*

Paul Klee¹

*Por sus connotaciones con la historia
del arte, la palabra estilo alcanzó
una especie de respetabilidad.
Respetabilidad que se está
perdiendo en nuestro tiempo.*

*Antiguamente a un estilo le llevaba
un período entero reemplazar
a otro: un siglo o más.*

*Pero ese siglo se convirtió en década
y la década en año, ahora dividido
en sus cuatro estaciones,
cada una con su propio "look".*

*Los estilos se tropiezan y se desplazan
unos a otros. Minimal art,
perceptual art, arte povera, hard edge,
wild art, neo-geo, neo-retro, post-modern,
todos ellos pasan ante
nuestros ojos a gran velocidad.*

*El estilo está cerca de alcanzar lo descrito
por Andy Warhol, quien dijo que, en la era
de la televisión, todo el mundo podía ser
famoso durante quince minutos.*

Joop Beljon²

Definición preliminar

Estilo es una palabra un poco anticuada. En el ámbito de la producción artística, en la jerga de los artistas, la palabra estilo casi no se usa y es reemplazada por equivalentes como "lenguaje", "manera", "modalidad", incluso "técnica", la técnica personal del artista que, en ese caso, quiere decir estilo.³

El concepto y la palabra estilo han quedado asociados a la historiografía del arte y sus períodos. Pero la historiografía es hoy casi inmediata –ya no espera *el paso de las generaciones y el decantarse de los hechos relevantes* - y los historiadores del arte (y los historiadores en general), son como un perro que muerde los talones, capaces (casi) de historiar lo acontecido ayer. Aun así, el concepto de estilo ha quedado ligado a los llamados *estilos de época*, lenguajes artísticos que se manifestaron en varios géneros y especies artísticas en la larga duración histórica; es decir, movimientos, olas o mareas colectivas fácilmente discernibles hasta el Romanticismo.

En la época del Romanticismo, los movimientos y los contramovimientos de

toda índole, no solamente los artísticos, se suceden cada vez con mayor aceleración. Sin embargo, el concepto de estilo no es menos aplicable que antes. Pero la rica sinonimia del idioma y la necesidad de diferenciarse del pasado han relegado a la palabra –y, en ocasiones, al concepto– a un virtual desuso.

Es probable que, como afirmaron tantos historiadores del arte, el concepto de estilo sea, en el ámbito del conocimiento historiográfico de la producción artística, el concepto principal. Pero hay en el ambiente por lo menos dos observaciones que se oponen a esa nítida convención: la primera nos recuerda que siempre es posible abusar del concepto y de la palabra, por lo cual, tanto el concepto como la palabra pueden tornarse insignificantes por exceso de uso. La segunda objeción proviene del ámbito mismo de la producción artística y nos sugiere que el estilo, como factor fundamental en el arte, parece haberse tornado, en ciertos casos, innecesario: el artista que cultiva el *readymade*, el artista *conceptual* y el *bioartista* no necesitarían, aparentemente, de ese factor anacrónico. Creo que se puede demostrar que el estilo como factor también está presente en sus producciones; pero haría falta un desarrollo para demostrarlo y no es el caso del presente artículo. Mi conocimiento de la escultura me permite afirmar que los escultores actuales que han logrado imponer con sus obras una impronta en la comunidad artística, como son los casos de Cragg y Deacon en Inglaterra, de Sebastián en México, de Serra en EE.UU., de Bastón Días, Norberto P. Gómez y Gamarra en Argentina, de Gazitúa y Pleuma en Chile (y podríamos citar a muchos escultores más) exhiben, en abundancia, esa cualidad que llamamos, o llamábamos, estilo.

Tampoco me cabe ninguna duda al respecto cuando se trata de arquitectos que proyectan sus obras como espacios para habitar y, al mismo tiempo, como imagen y símbolo. El concepto es extensible a todas las disciplinas artísticas y no solo a las creadoras, sino también a las recreadoras, como la interpretación musical: los intérpretes tienen estilo que los hace más

o menos aptos para interpretar a ciertos compositores más que a otros; es decir, lejos de ser pasivos en relación a las composiciones escritas son, dentro de ciertos límites, activos; porque la interpretación –de una partitura, por ejemplo– no es una mera decodificación, sino una actividad que moviliza todos los recursos del intérprete a fin de “desocultar el ser del ente”, según la expresión de Heidegger,⁴ oculto en la partitura. Lo mismo vale para la recepción de cualquier obra de arte: demanda una (alguna, por provisoria que sea) interpretación. Y la última siempre puede mejorarse, siempre que la obra –por la profundidad de su significación– lo demande. Precisamente, porque hubo y hay obras que no agotan su significación (inunca se tornan definitivamente anacrónicas!), estamos hablando de la obra de arte y del estilo de la obra de arte. Debo aclarar que escribo con la presunción –o el prejuicio– de que el arte no es la ilustración, visual o auditiva, de un concepto. El arte –en sus momentos más significativos– es una actividad cognoscitiva *sui generis* que no tiene sustituto.

Estilo, en general, es la impronta o registro que produce, en una serie o en un conjunto de obras culturales, el funcionamiento de una matriz anímico-espiritual localizada en un pueblo, en un grupo o en un individuo. “Anímico” se refiere a la sensibilidad y al sentimiento e implica capacidad para descubrir valores; “espiritual”, a esa función de la psique –la penetración– que puede estar presente, a veces más, a veces menos, en todo el espectro de las actividades humanas, y que hace del hombre un ser único porque es capaz de trascender –con su imaginación, ante todo– sus límites físicos, incluso su antropocentrismo, su sociocentrismo y su egocentrismo. Los animales superiores –y todos los mamíferos en algún grado– tienen psiquismo, pero no trascienden sus límites físicos: no son capaces de ponerse en el lugar de otros seres y otras cosas y son, fundamentalmente, oportunistas. Esto último sin considerar, por un lado, los casos de fidelidad y abnegación que diversos animales han demostrado y continúan demostrando entre sí y para con sus amos humanos; ni, por otro,

la presencia del oportunismo en el hombre, tanto en las sociedades como en los individuos. Pero los estilos no son manifestaciones autocéntricas, sino alocéntricas: de no ser así, no trascenderían su origen, ni su época, ni se volcarían en el amplio caudal (progresivamente ancho y profundo) de la historia humana. Pueden verse como una serie de actos de comunicación que, al mismo tiempo que registran particularidades, alcanzan valores que trascienden lo particular y apuntan a lo universalmente humano dentro de lo particular. “La originalidad –escribió Max Raphael, en referencia al estilo– no es el impulso a ser diferente de los demás ni a producir lo totalmente nuevo; es asir (en el sentido etimológico de la palabra) el origen, las raíces, tanto nuestras como de las cosas”.⁵

Hipotéticamente, la matriz puede haberse formado en el grupo y haberse transmitido (por crianza y educación) al individuo; o haberse formado en el individuo y haberse transmitido (por contacto y difusión) al grupo y de éste a otros grupos. Pero, a la hora de producir la obra de arte, la matriz no puede faltar en la estructura de la personalidad del artista o artífice; de lo contrario, éste no tiene cómo matizar (moldear, modelar, formar) la forma concreta que constituye la obra de arte ni el grupo tiene cómo manifestar su particular matriz por falta de un portador, de un *médium*, capaz de objetivarla en obras. Por eso, si bien parece adecuado y no contradictorio denominar estilo tanto al lenguaje artístico de una comunidad, de un grupo, de una generación, de una época y, también, al lenguaje peculiar de un individuo hay, con todo, una cierta diferencia cualitativa entre una atribución y otra, que tiende a volcar la balanza, cada vez más, a favor de la atribución del estilo como proceso de descubrimiento, como actividad creadora concreta, al individuo, a la personalidad del artista. Pero aquí se nos presenta una paradoja, porque el valor de un estilo no se mide por lo personal o impersonal de sus atributos: un estilo se manifiesta como una combinación inextricable de cualidades particulares y universales, y en la era del individualismo –la nuestra desde el Renaci-

miento y la Reforma–, de cualidades personales e impersonales. Los estilos parecen responder a una particular exigencia, a lo que denomino la matriz, entendida como un núcleo de valores registrados en una estructura psicofísica que implica un conjunto de engramas cerebrales; y sus atributos fundamentales no se explican por eso que llamamos *ideología* en sentido estricto, es decir, *pensamiento interesado*, simulación, subterfugio, relato anclado a intereses y que, desaparecidos o mutados esos intereses (y esos interesados), también muta o desaparece con ellos.

El estilo y la estructura dúplice de la obra de arte

La obra de arte pertenece al espacio de las obras culturales, una interfase entre la mente y la naturaleza y combina propiedades de ambas: la subjetividad del artista –la obra es, en este caso, una prolongación de la mente en el *afuera*–, y la objetividad de las *cosas* –con un aspecto y unas propiedades estructurales que prolongan el mundo objetivo en el *adentro*–; es decir, una doble raíz, pero sin pertenecer estrictamente a ninguna de las dos: ni mente, ni materia; o, mente y materia combinadas en una entidad que ya no pertenece, con exclusividad, a ninguna de ellas, sino a una tercera: el espacio de las obras culturales. De ahí su carácter paradójico: nos enfrenta como una cosa objetiva, con propiedades estructurales derivadas del mundo físico y, sin embargo, sabemos que *alguien* está detrás de ella, de su gestación, de su nacimiento, de su realización, de su presentación y de su promoción. La obra de arte tiene – como dijera Henry Moore– una “vitalidad propia”⁶, una peculiar autonomía. De esa vida propia emana el “aura” (que Walter Benjamin le atribuyera, erróneamente, solo a la obra de arte cultural o sacra) y en el momento en que la pierde (porque no la estamos observando como obra de arte, sino como materia manipulada para algún fin) deja de funcionar como obra de arte.

La obra de arte puede describirse como

una sistematización de la energía psíquica en una forma visible, tangible o audible (o en una combinación de los tres sensorios), a los fines de ser comunicada, aprehendida y asimilada, que exhibe dos direcciones –o fases– al mismo tiempo, que son dos clases de referencia.

■ Hacia *afuera*: se refiere a todo aquello que la obra figura, representa, imita, denota, alude, elude, sugiere, insinúa, simboliza, se hace eco de, refleja, refracta, etc.; es decir, a la superficie de la obra, lo que podríamos denominar su *extensión*.

Hasta la obra más abstracta entra dentro de este campo, menos, posiblemente, la obra de arte *gestual*. No es difícil demostrar que toda obra plástica porta referencias, directas o indirectas, a entidades que existen fuera de la obra. Al menos a otras obras de arte –diría André Malraux–,⁷ con las que se encadena. Pero las obras de arte no se refieren solo a otras obras de arte. La conciencia es un sistema abierto y el arte, que es una manifestación de la conciencia, también.

Desde este punto de vista, la obra de arte puramente gestual (por poner un ejemplo que considero privilegiado) sería una especie de *antes* de la referencia, antes de la forma, antes, por consiguiente, de la figura. O, si se prefiere, sería un *después*, cuando se la interpreta como negación solipsista de los aspectos visibles de la realidad; un rechazo radical, nihilista, de todo aquello a lo que se dedicaron tantas generaciones de artistas: captar, extensivamente, los aspectos visibles de lo real. Para mí, es un después que recupera un antes: el estadio más elemental y primitivo de la actividad gráfica en un contexto, el actual, donde el hombre está exhumando todo su pasado y todos sus estratos psíquicos antes de dar un nuevo salto (si lo logra), una nueva transformación. Pero también hay que considerar que, una vez integrada la gestualidad a la práctica artística adulta (como *informalismo* en la historiografía del arte), se constituye en una referencia extensiva: entra a formar parte de la densa red de referencias que constituye la cultura, incluso se academiza.

■ Hacia *adentro*: se refiere a la inefable

matriz formativa del artista (que no es, según se expresara, exclusiva del artista) y podríamos caracterizarla como la profundidad de la obra, el plano de referencia más profundo y, por lo tanto, lo *intensivo*. Así, la matriz es el verdadero *trasfondo* –inasible– de la obra de arte.

Uno se siente tentado de identificar A en términos kantianos y, si se quiere, epistemológicos (está de moda reflexionar sobre la epistemología del arte), como el plano *fenoménico* de la obra de arte; y B, con el plano o ámbito *nouménico* (nunca del todo accesible) que manifiesta los *a priori*, en gran medida inconscientes del artista, registrados de manera poco accesible al análisis, en la obra de arte.

Con referencia a uno de los tantos extremos a los que llegó el artista durante los últimos cien años, el de la obra de arte puramente gestual, ésta parecería referirse a la matriz únicamente y a una matriz “libre de gestalt”, como la denominó Anton Erhenzweig. Pero eso solo cabría para ciertas obras gestuales, como las de Jackson Pollock, por ejemplo, que no parecen tener fase A, por lo menos, en su etapa desarrollada. Sin embargo, Pollock, de tanto en tanto, reconocía o proyectaba (en nuestro caso da lo mismo) una *presencia* en la superficie de la obra que se transformaba en una referencia extensiva *hacia afuera*. Es decir, que en su *garabatear*, reactualizaba en la personalidad de un artista adulto de su época y de su medio, las oscilaciones del garabatear, hacia la representación o hacia el puro grafismo, representativo, no obstante, de un estado anímico de la personalidad del autor, que podemos observar hoy en niños de dos años. Recuperaba y reactualizaba nada menos que la primerísima fase de la primera etapa de la expresión gráfica, una etapa más larga y más rica en descubrimientos fundamentales que lo que muchos, que no conocen del tema, imaginan.

Esta referencia *hacia adentro*, como lo que ha dado en llamarse “la pura estructura de un preludio de Bach”, por ejemplo, parecería referirse a nada concreto; pero no es así, por el contrario, se refiere a algo muy real pero inefable, que se revela en la serie de realizaciones que encuentran en

ese factor su configuración. Ahí reside, más que en A, el verdadero modelo que trata de imitar (para usar una terminología de tipo aristotélica) el artista: el artista, al tiempo que figura esto, aquello o lo otro (llamémosle, como comúnmente se lo llama, el *objeto*), revela su matriz formativa, la que solo puede evidenciarse indirectamente y a través de un proceso. La obra de arte muestra, entonces, una doble información: superficie y profundidad (planos de la superficie a la profundidad, estratos, si se quiere), que pueden estar relacionadas de diversas maneras, incluso opuestas, porque superficie y profundidad, aunque correlacionadas, no son idénticas.

Así, la obra de arte es una “forma viva”⁸ que vive una vida especial en el espacio de la cultura—una interfase entre la naturaleza preexistente y la mente— que comparte, ambiguamente, las propiedades de los dos reinos. Es una encrucijada que atrae a los sentidos por su forma (autorreferencialidad) para activar el juego perceptual de la doble fase: hacia afuera y hacia adentro, extensiva e intensiva al mismo tiempo. El estilo de la obra de arte es el registro de una serie de procedimientos ambivalentes que tejen o estructuran en una obra (una forma visible, tangible o audible), referencias opuestas: el objeto y la matriz, la subjetividad y la objetividad, la urdimbre y las tramas, lo consciente y lo inconsciente, lo visible y lo invisible, lo tangible y lo intangible, la mente y la materia. Por eso el estilo es un proceso, un devenir, caracterizado no solo por constantes (la urdimbre), sino por las constantes en su interacción con las variables que las tramam. La matriz impone una dirección y la dirección va generando una coherencia. Un estilo es una coherencia lograda.

Cuando miramos una obra de arte que parece *representar* a algo o a alguien, estamos viendo, indirectamente, a la matriz formativa invisible. Porque las obras no representan nada en particular, sino al artista, y, a través del artista, a su grupo o comunidad, comunidad que puede ser contemporánea, como fueron —por poner casos muy conocidos, pero que se aplican a la mayor parte de los artistas del pasado

hasta Rembrandt, al menos— el caso de Rubens y Van Dyck, o potencial (futura), como los casos de Van Gogh, Cézanne y Gauguin. Una manzana no necesita ser *representada*; el hombre sí lo necesita para tomar conciencia de su ser, en gran medida oculto o inconsciente; y en ello reside la función cognoscitiva *sui géneris* del arte, totalmente independiente de sus funciones ilustrativa, comunicativa y decorativa. Cuando el artista representa una manzana —de la discordia o de la concordia, pero siempre más o menos suculenta—, no es la manzana la representada, sino el artista. Pero el yo del artista y su matriz formativa no pueden tener representación directa sino indirecta, a través de una serie de realizaciones que portan las huellas, las marcas, la factura, la impronta, la escritura que impone la matriz y que denominamos estilo. A través de la manzana figurada también, porque la manzana ha sido asimilada por la matriz que se manifiesta en estilo.

La cultura humana, a diferencia de la cultura de las hormigas, de los castores y de los horneros, es multifacética, y no solo cultiva sus aprehensiones en obras de arte dotadas de estilo; también cultiva manzanas. Pero las manzanas que consumimos ya no son manzanas naturales: son más grandes, más variadas y más sabrosas; y, en ese sentido, esas manzanas ya no representan exclusivamente a la naturaleza, sino al hombre que las cultiva. Las manzanas que consumimos están emparentadas con la obra de arte porque forman parte de la cultura humana. Por su lado el arte es, también (¿cabe alguna duda?), una clase de alimento producido por nosotros para nosotros. Hubo una época en la que el arte fue, también, una comunicación y un alimento para los dioses. Las pirámides de América Antigua y los sacrificios rituales celebradas en ellas, pueden interpretarse según este criterio. Pero de esa época no quedan más que remanentes. En ese sentido, amplio, no cabe separar a las producciones artísticas de la economía humana en general: forman parte de ella como las manzanas.

Esto último no quiere decir que el estilo sea, dentro del ámbito de la comunicación

humana, una manifestación de *autocentrismo* (o endocentrismo). No, el estilo es —en principio, mientras no se momifique y pase a ejercer una función social conservadora o represiva— una manifestación creadora, es decir, *alocéntrica*,⁹ porque la matriz se forma en la mente en el proceso de interactuar con el medio exterior (familia, sociedad, hábitat, naturaleza) a fin de adaptarse en un equilibrio dinámico. Pero se forma espontáneamente —y en buena medida, probablemente— durante la infancia, por más que sea necesario crecer y madurar para manifestarlo y desarrollarlo.

Cuando pensamos en la matriz como oculta y funcionando *por detrás* del proceso creador, puede dar la impresión de que pensamos solo en términos de motivaciones inconcientes. Pero la matriz que informa al proceso creador también se proyecta *por delante*, como una totalidad difusa, en forma de ideal, de paradigma a alcanzar; y se manifiesta, también, en forma de vislumbres cuando el artista reconoce los valores que lo orientan en alguna forma del arte o de la naturaleza, que percibe como indicativa o sugestivamente orientadora. Todos estos son *ensights*, intuiciones. Así, el estilo de un artista puede moverse entre arquetipos del pasado y paradigmas de futuro sin contradicción, porque, sin ser iguales, pueden implicarse mutuamente.

Complementos

El estilo, cuando está desarrollado, se manifiesta en todos los niveles de una realización artística y no es aislable como una parte, sino perceptible o detectable como una presencia que impregna la totalidad de lo manifestado. Los artistas que pertenecen a una misma escuela tienen, aún así, una impronta (un estilo) personal detectable en la configuración y en la factura, en la *escritura* del artista. Todos los impresionistas, por ejemplo, compartieron elementos de un lenguaje común, pero cada uno de ellos exhibió su propio e inconfundible estilo.

Si una obra de arte es un texto, entonces un estilo, que es un conjunto de imponderables (valores), es un contexto en el que

las formas existen, un modo de existencia de las formas, una sensibilidad que selecciona e impregna a las formas seleccionadas, que se percibe en la obra de arte, como una propiedad de las formas mismas. El estilo remite a la matriz; y la matriz es el trasfondo de la obra de arte.

El estilo es siempre particular, localizado en espacio, tiempo y obras; y, en la medida en que es original, sus características principales podrán ser imitables, pero no transferibles. James S. Ackerman parece tener cierta razón al asimilar los conceptos de estilo y especie: los estilos se suelen cruzar entre sí, las especies no; pero los atributos intrínsecos de un estilo quedan en el camino como hitos o marcas memorables por su singularidad.¹⁰ Sin embargo, lo intrínseco es, con todo, comunicable. Por eso la asimilación de estilo y especie termina siendo un error: “especies” pueden ser, por ejemplo, la música por un lado y las artes plásticas, por otro. Desde la prehistoria ambas se coordinan de muchas maneras y en toda clase de rituales, fiestas y ceremonias; pero, al igual que las especies en biología, no pueden *cruzarse*. Lo que en estética se suele denominar un *híbrido* –el género ópera, por ejemplo– es un compuesto artístico, una combinación, una coordinación balanceada de distintas especies y géneros que colaboran entre sí, con una estructura interna claramente jerarquizada: si la creación musical no es apreciada como intrínsecamente valiosa, el aporte de los otros lenguajes o especies no tiene sentido. Precisamente, un estilo puede llegar a ser un lenguaje (una *lengua*, un *idioma*) capaz de reunir y coordinar diferentes especies artísticas, artes basadas en sentidos separados no obstante coordinables en función de una matriz que las asimila en su seno y las procesa en un género heterogéneo pero unificado. La historia está saturada de estas coordinaciones anteriores a la autonomización de cada especie y de cada género artístico desde el Renacimiento (mejor, desde la bancarrota del Barroco); y ésta, la propiedad transespecífica y transgenérica del estilo, es su función colectiva más importante, porque puede extenderse como un *medio* e impregnar a toda la

variada producción de un grupo, de una comunidad, de una generación o de una época; aun, de una civilización. Pero entonces correspondería hablar de *tradición* más que de estilo. Los híbridos no unificados que cultivamos en la actualidad –en ciertas instalaciones, dispositivos y performances–, también tienen estilo: el estilo de un autor (siempre hay autor; aún no hemos logrado prescindir de él) que se acomoda, saca partido y exalta una situación cultural en la que, luego de un largo desarrollo, se están desprendiendo todas las matrices con sus estilos relacionados que circulan desarraigadas, libremente, en la esfera cultural de la actual fase de la globalización, dando lugar a producciones en las que se cultiva una especie de *transcoherencia* que colisiona con el concepto y la imagen de los estilos (más homogéneos) del pasado.

El estilo se forma con la experiencia creadora, pragmáticamente, en la fase técnica o formal del arte, y no consiste en una elección entre varios *tipos* a disposición en un ámbito platónico, apriorístico o de naturaleza intelectual, o en un Panteón de los Estilos Artísticos, sino en el hallazgo de soluciones a problemas específicamente artísticos. Hubo mucho eclecticismo (imitación estilística, préstamo, apropiación) durante el siglo XIX y el siglo XX; y lo hay también en la actualidad, en el siglo XXI, cosa no muy difícil de explicar por la extraordinaria acumulación y saturación histórica de estilos en la época de la convergencia de todas las historias particulares –y de todos los estilos habidos–, en una nueva etapa histórica: la etapa planetaria, que aún no gestó, comprensiblemente, un estilo característico que la represente, y cuyo frente de avance, en la esfera del arte, exhibe una permanente ebullición, una activa promiscuidad (cruces, préstamos, robos...) y un constante corrimiento de fronteras.

Las categorías formales y sintácticas de Wölffling tuvieron un extraordinario valor preparatorio: el de despejar y preparar un terreno para la zambullida en profundidad en una serie de casos particulares –algunos extremadamente particulares y no fácilmente comparables–, que sería la auténtica lectura de estilo. Cuando un experto

en el arte de América Antigua como el argentino César Sonderegger, se refiere a los “estilos primarios y los secundarios coparticipantes”¹¹ que se dan cita en las artes de Amerindia, no hace más que rozar la caracterización del estilo particular de un pueblo o de un grupo al modo de Wölffling, aproximándose con categorías *ex post facto*, es decir: *tipos estilísticos* que se refieren a tendencias estilísticas universales, actitudes que pueden encontrarse en muchos y muy diversos casos históricos concretos (estilos), por no decir en todos. Lo que el autor denomina (como lo hacen tantos otros autores) el *naturalismo*, por ejemplo, no es un estilo, sino una generalización, un tipo estilístico construido intelectualmente desde no hace mucho más de ciento veinte años (desde Riegel, probablemente) que se refiere, sí, a algo bien real: una tendencia o actitud de la psique humana, que se manifiesta en el arte (pero no solo en el arte) de muchas maneras; combinada, incluso, siempre de una manera particular y no general, con otras tendencias. Esas maneras particulares y localizadas y esas combinaciones particulares y localizadas son estilos. Estamos tan habituados, desde las categorías de Riegel y Wölffling (seguidos por la serie de categorías críticas forjadas durante el Postimpresionismo, el Modernismo, las Vanguardias y las olas sucesivas de *arte contemporáneo*), a clasificar estilísticamente a las obras de arte, que confundimos al estilo con la clase, y al proceso perceptual del arte, siempre en movimiento, con el instrumento intelectual.

De la misma manera puede interpretarse la *evolución* del estilo postulada por Focillon y Bazin, en la larga duración de una civilización. Las etapas del estilo –arcaica, clásica, manierista y barroca–, constituyen transformaciones tan grandes que, aunque estuviesen ligadas, bien pueden considerarse cuatro (o más, llegado el caso) estilos colectivos consecutivos. Pero aun dentro de esos ciclos cabe detectar, cuando es posible, la actuación peculiar de los sucesivos artistas que contribuyeron a la corriente, el lenguaje conciente de cada artista, su sensibilidad individual, su impronta (estilo) registrada en obras, más allá de las cate-

rías (generalizaciones) de la historiografía, la sociología y la antropología.

Por su lado, las categorías críticas constituyen otra realidad: una realidad para el estudioso, para el historiador, el antropólogo, el sociólogo, el psicólogo, el filósofo, el profesor...; pero también para el artista, porque el artista actualmente se forma y desarrolla en un medio donde, entre otras novedades históricas, existe la mentalidad historiográfica, el registro y la interpretación de lo sucedido en la historia y en el arte y, en base a ello, un nuevo tipo de relato, el relato crítico-historiográfico que, hasta no hace mucho tiempo, ni siquiera existía. A su vez, el relato historiográfico se coordina –muchas veces en la misma persona– con la actividad crítica, que consiste en una interpretación con palabras de la obra del artista que oscila entre la revelación, en un extremo del espectro, y el ocultamiento, en el otro, mediante el recurso del panegírico. Pero de la necesidad del estilo nadie se evade, porque también el estudioso –el que construye estructuras intelectuales sobre la base de las obras de arte realizadas, hipótesis incluso– ha de tener, en tanto sujeto que se comunica, su estilo; y el estilo –la factura y la textura, la contextura misma de sus construcciones– es la revelación de los procesos más íntimos del intelecto crítico.

La impronta estilística no es totalmente homogénea. Ningún estilo, propiedad de un artista particular o difundido en una colectividad es simple, sino complejo; porque las matrices humanas –a diferencia de las matrices animales, por ejemplo – son complejas y abundan en tensiones, conflictos y polarizaciones; y aún estabilizadas, tienen una latente propensión a la inestabilidad y a la transformación. Hay, por cierto, estilos más complejos que otros. Los estilos colectivos –olas, más bien, incluso mareas, impregnaciones sociales en movimiento– que fueran denominados “clásico” y “barroco” por Wölffling y otros, exhiben en la actualidad una complejidad mucho mayor que sus antecedentes en la Antigüedad y en la Modernidad Clásica (siglos XVI, XVII y XVIII).¹² El barroco actual –el deconstructivismo de Hinmenblau, Ghery y Hadid– es mucho

más complejo que el barroco que estudió Wölffling, aunque cabe pensar que se trata de la misma matriz que se manifiesta en la larguísima duración, a través de las etapas históricas, que funciona como contramovimiento de la tendencia clásica, el racionalismo en la arquitectura actual.

Las matrices revelan sus potencialidades desplegándolas en el espacio y en el tiempo. De ahí que el estilo sea ante todo una secuencia, un desarrollo, tanto en el artista individual como en la colectividad; un avance en busca de formas y relaciones significativas. Por eso, en el desarrollo de un estilo entendido como personal o colectivo (tradicción, escuela o corriente) se manifiestan sinuosidades, oscilaciones y tensiones.

Se ha estudiado mucho la influencia de la sociedad sobre los individuos que la componen; también la influencia –ni menos importante, ni menos evidente– de ciertos individuos sobre su sociedad. Si el estilo de un grupo se forma a partir de las manifestaciones de uno (o más de uno) de sus integrantes que son adoptadas y difundidas, debe considerarse que el grupo, en cuyo seno se formó el individuo en cuestión, está presente detrás del mismo; está –y de muchas maneras–, dentro del individuo, en la estructura y el funcionamiento de su personalidad. Por esta razón, las matrices y los estilos se revelan (no siempre en estricta simultaneidad, porque los movimientos recíprocos, dentro de una sociedad humana, no guardan una ajustada sincronía) al mismo tiempo personales y colectivos. Así como las múltiples y variadísimas sociedades humanas son deudoras de un origen común (que se hace patente ahora, en el tiempo de la convergencia planetaria), de la misma manera, y por lo mismo, los estilos artísticos que supieron crear, en la medida en que fueron originales, muestran a la vez características particulares y características universales. Los estilos que han trascendido notoriamente su época de realización deben haber registrado un juego con las fibras más profundas de lo humano. No se sigue interpretando a Bach y a Beethoven por inercia; no se lee y relea a Homero por obligación; ni se continúan

estudiando tantas producciones prehistóricas por curiosidad, sino por la fascinación que producen las creaciones humanas, que resisten la obsolescencia y la anacronía, vengan de donde vengan.

En ese sentido, el individuo creador no es sino un *médium* que revela y transparenta, tanto como refleja, la vida interior y exterior de su grupo de pertenencia. Pero no de manera pasiva, sin hacer su parte, sin jugar su rol que consiste, fundamentalmente, en la capacidad para permanecer concentrado y atento a las demandas – muchas veces no articuladas, mudas – de su sociedad; y en entrenarse permanentemente para poder captarlas y registrarlas en obras, es decir, en aprender, inventar y desarrollar, cuando es necesario, las técnicas apropiadas para transformar las demandas inarticuladas en formas articuladas: formas visibles, tangibles o audibles, que registren las pulsiones y las vibraciones que le son comunicadas por esas presencias poderosas pero inefables. Imágenes, les llamamos en la actualidad; fantasmas y fantasías les llama el psicoanálisis; los “dones de la Musa”, los poetas clásicos y románticos; Dios, le llamaban los profetas bíblicos; espíritus, dioses y demonios, le llaman los chamanes; conceptos, el artista conceptual; motivaciones y vivencias, el *performer*; “urgencias”, el artista de orientación política...

Hay estilos originales y otros derivados. Los originales no provienen de la nada, sino que sintetizan, de una manera integrada y novedosa, factores preexistentes con otros emergentes e inéditos. Los derivados derivan, precisamente, de los originales. Así, una cosa es el *estilo gótico* y otra, el *estilo neogótico*. Es posible, también, pensar en la tradición gótica de los siglos XIII, XIV y XV, y en el estilo de Robert de Lusarres (arquitecto que comenzó la Catedral de Amiens en 1220), bien distinto en sus acentos, por cierto, al estilo del arquitecto de la Catedral de Reims (desconocido para nosotros), de la misma época. Si observamos la escultura gótica, las diferencias entre los maestros, aun de una misma región, son impactantes. De ahí que el *estilo gótico* se refiera a una impregnación colectiva de larga duración (con reflujos muchos siglos

después); pero, si se insiste demasiado en esa dirección, pasa a referirse a una mera generalización, un *flatus vocis* que pasa por alto a las concretas manifestaciones de estilo: el estilo de cada maestro, alimentado por la corriente (*feedback* positivo, o control de dirección con variaciones) y que, a su turno, con su particularidad, alimenta la corriente con inyecciones de vitalidad que la prolongan. Precisamente, en el siglo XIII se produjo, en el terreno de la filosofía, un enfrentamiento entre “realistas” (postuladores de la realidad de los universales) y “nominalistas” (negadores de los universales, que se reducirían a meras palabras, *flatus vocis*) relacionado con la presente argumentación, que no tiene solución permanente.

Ernst Gombrich afirmaba que “no hay arte, sino artistas”.¹³ En efecto, el arte es el arte de cada artista. Por lo mismo, el estilo es, ante todo, el estilo de cada artista. Pero los artistas no trabajan en un vacío social y su arte (la especie y el género que cultivan) y su estilo (el lenguaje particular) echan sus raíces en la cultura de su pueblo y de su tiempo; de ahí que el arte puede ser una institución social y el estilo, una onda, una convergencia, una impregnación, un movimiento, una tradición; también una academia.

La actual situación de la humanidad, la cultura planetaria en formación, tiende a exhumar y a integrar, en condiciones de contemporaneidad o actualización –promiscuamente, podríamos decir–, todos los estilos registrados en obras por las sociedades humanas que existieron desde hace no menos de cuatrocientos o quinientos siglos a la fecha. De ahí que la nuestra no sea una época que pueda comprenderse sobre las premisas que aportan épocas pasadas. En la nuestra –la época de la implosión de todos los pueblos y culturas separados en una humanidad (nos guste o no nos guste) con una cultura planetaria en proceso de gestación–, predomina la transición, la deriva y la transformación en medio de múltiples conflictos de toda índole –incluso estéticos y religiosos–; y los autores que esperaron (y desearon y alentaron) la generalización de un estilo que caracteriza-

ra a una “nueva época” –Herbert Read¹⁴ y Julio E. Payró,¹⁵ por ejemplo–, se han visto defraudados.

Estamos embarcados en la reinterpretación de todo el pasado y los estilos del pasado revelan, para nosotros, aspectos inéditos para sus contemporáneos porque son, para nosotros los vivos, el pasado de nuestro presente. Los estilos se desprenden de sus nichos espacio-temporales y demandan comprensión y traducción (actualización) a los fines de ser entendidos por una nueva clave y una nueva perspectiva. ¿Significa algo la particular sucesión de estilos en la historia? ¿Habrán un orden intrínseco en su particular sucesión? ¿Qué significa la pluralidad de estilos, al parecer irreductibles, que florecieron en los últimos cien o ciento veinte años, muchos de los cuales parecen tener raíces en el pasado, aun en el pasado más remoto? ¿Por qué no hay en nuestra época –sin detenernos en la pregunta de si la nuestra es una época y cuáles son los alcances y los límites del concepto de *época* – un estilo generalizado, capaz de unificar géneros y especies artísticas? ¿No es, acaso, esa cierta unidad, esa cierta homogeneidad estilística –el estilo como convergencia, como *medio* canalizador de múltiples expresiones–, lo que permite detectar, retrospectivamente, una época? ¿No será demasiado anodino el concepto de época y convendrá reemplazarlo por el de *etapa*? ¿Cómo interpretar, sin abandonarse, simplemente, a los hechos, el vértigo estilístico de los últimos doscientos años y la efervescencia estilística de la actualidad? ¿Es aún significativo el concepto estilo (y sus sinónimos, como lenguaje, procedimiento, escritura, modalidad, manera, etc.) o se trata de un lastre que conviene abandonar a fin de poder movernos aliviados en la escena actual?

Precisiones

Desde un punto de vista amplio, en las manifestaciones artísticas siempre hay estilo: incipiente o desarrollado; tradicional o innovador; homogéneo y estable –hasta donde la personalidad humana, esencial-

mente conflictiva, puede llegar a homogeneizarse– o inestable, inconsistente, lábil; personal o colectivo; recién germinado, en desarrollo o totalmente maduro; en proceso de difusión o difundido en una geografía humana; original o derivado; sincrónico, anticipado o anacrónico; propio o ajeno (adoptado y, por consiguiente, adaptado); sintético o sincrético; unitario o ecléctico; vivo (en devenir) o estancado (momificado, academizado); espontáneamente emergente, immanente a una situación social, económica y cultural o políticamente impuesto “desde arriba” y desde un centro (un Estado territorial o una Metrópolis imperial); vigoroso o débil; conciente y asumido o en proceso de hacerse conciente; profundo o superficial; auténtico o inauténtico (véanse las academias de arte *naif*, por ejemplo); en fin, todas las alternativas por las que puede pasar una matriz anímico-espiritual humana, que es la formación o estructura interna que reemplaza al debilitamiento o la pérdida de la regulación instintiva del animal que fuimos.

Desde esta perspectiva, el animal tiene instintos y el hombre tiene estilo. No es impropio reflexionar –por más que cada tigre sea único– sobre el “el estilo del tigre”, es decir, el estilo de la especie Tigre. Si los tigres (o los caracoles, o los elefantes, o las abejas, cualquier animal que nos conozca) pudiesen escribir un tratado sobre nuestra especie no repararían, probablemente, en esas sutilezas que son (desde su punto de vista, no desde el nuestro) los estilos de conducta y los estilos artísticos, y reflexionarían directamente sobre “el estilo del hombre”. Los grandes mamíferos del Pleistoceno, por ejemplo, conocieron en carne propia el estilo del hombre; al punto que no pudieron combinar su estilo con el nuestro y perecieron. En efecto, hay algo así como un estilo de la especie que va emergiendo cada vez con mayor claridad a medida que los pueblos y los grupos que elaboraron un estilo de vida y un estilo artístico particular, confluyen en el estuario de la actual cultura planetaria. Las comparaciones que surgen de los múltiples contactos intensifican la convicción –de que los seres humanos somos semejantes en nuestras conductas.

Sin embargo, persiste también la impresión de que las potencialidades inherentes a lo humano se manifiestan tanto de manera centrípeta como centrífuga. De manera centrípeta, en el conjunto de conductas que nos caracterizan en general y que provienen de una matriz originaria, de un origen común; y de manera centrífuga, en un pluralismo de tendencias (matrices particulares) que se resisten a ser reducidas a una unidad.

Pero, volviendo al arte, así como las consideraciones filosóficas o científicas sobre esa actividad humana persistente y cambiante que denominamos arte se fundan, ante todo, en casos relevantes, verdaderas cimas de la creatividad humana, de la misma manera y por los mismos motivos, las consideraciones sobre el estilo de las obras de arte no pueden menos que referirse, ante todo, a casos relevantes. Aquí también el “todo es igual, nada es mejor” del poeta Enrique Santos Discépolo,¹⁶ es la renuncia a reconocer diferencias cualitativas y una antesala del nihilismo. Se impone, por lo tanto, una definición cualitativa de estilo, a modo de herramienta para estructurar y reestructurar, tantas veces como haga falta, una escala de apreciaciones, una escala de valores.

Estilo en el arte es un conjunto de características o propiedades que registra en obras de uno o más géneros y especies, la formación, el funcionamiento y el despliegue de una matriz psicofísica, y que hacen al arte de un individuo o de un conjunto humano (grupo, generación, colectividad, pueblo, civilización) particular y memorable.

No es una mera diferencia: es una diferencia memorable. No se trata de una diferencia de grado, sino de una diferencia de índole (la *originalidad*, otra palabra gastada por exceso de uso) cuya presencia ensancha el horizonte de la conciencia humana y dilata la esfera de los valores estéticos.

La matriz formativa, oculta en las profundidades de la psique, se gesta espontáneamente a partir de un embrión o un descubrimiento y se desarrolla, en permanente interacción con el mundo exterior, a través de los actos creadores y la realización de

las obras. Así, un estilo vital es *una manera de ser en devenir* mientras no se agote, se estanque, se academice y se momifique; mientras no sea soslayado o reprimido, con lo cual deja de manifestarse para entrar en un estado de latencia y “renacer” –si una situación futura lo permite o lo demanda–, en un contexto histórico favorable, pero diferente. Hay muchos ejemplos en la historia de reactualizaciones de estilos soterrados y de matrices (actitudes raigales, tendencias, valores emergidos hace mucho tiempo) reactivadas.

Desde este punto de vista, las fases de un estilo pueden ser:

1) la libertad creadora que brota entre las fallas del determinismo social; o abriéndose paso por entre las fallas de un sistema artístico establecido (o aún tomándolo por asalto), para reformarlo o transformarlo, portadora del *aura de lo nuevo*;

2) el estilo como sistema, desarrollado y estabilizado –siempre que no esté momificado o impuesto autoritariamente–, portador del *aura de lo logrado*, del equilibrio alcanzado;

3) la decadencia del estilo (quizás temporal, en tanto la matriz, como una raíz, sobreviva oculta en los pliegues profundos de la mente), cargada con el *aura del crepúsculo y de la muerte*;

4) el “renacimiento” del estilo tiempo después y en un contexto diferente y más complejo, portador del *aura de lo revivido y lo recuperado*;

5) el estilo como referencia histórica, como el pasado de un presente, conservado y exhibido en un Panteón de los Estilos (museo, historiografías del arte) al que se puede recurrir, eventualmente, para rendirle culto, para diferenciarse de él, para estudiarlo o para saquearlo, impregnado, de esta manera, con el *aura fetichista de lo consagrado, o de lo ancestral, de la gloria y la grandeza de los antepasados*.

La diversidad de estilos –diacrónica y sincrónicamente considerados– remite a la diversidad de matrices espirituales que coexisten, se imbrican y se rechazan en una sociedad humana, es decir, en una sociedad compleja. Y, al parecer, las matrices o *tendencias* portan un núcleo de irreductibi-

lidad que nos obliga a adoptar una actitud y una filosofía pluralista del arte y de lo humano.

Pero, aun en los casos históricos, que registran cierta homogeneidad estilística durante la larga duración, se observan oscilaciones estilísticas, variaciones dentro de un estilo, fluctuaciones. Lo mismo ocurre con la trayectoria del artista individual: oscila y cambia, en ocasiones, dramáticamente. No viene mal recordar que la mayor parte de las obras de arte consisten en variaciones formales de una forma modélica. En las tradiciones donde las variaciones no son reprimidas, por ejemplo en la tradición gótica, las diferencias de estilo entre un maestro y otro (en escultura, por ejemplo) son tales que cabría hablar de *los estilos del estilo* o, mejor, de la tradición gótica y del estilo de tal o cual maestro, es decir, de su manera particular de encarar y resolver los problemas artísticos que se le presentaban.

En las sociedades que aumentan su complejidad con la apertura al individualismo, la potencialidad para la diversidad estilística se multiplica y eclosiona. Desde el Renacimiento, los artistas se ven compelidos a buscar su propio estilo, entendido como manifestación de su idiosincrasia personal. El actual contexto civilizatorio –la civilización planetaria en vertiginosa formación– es una situación históricamente novedosa que hace imposible la presencia generalizada de una matriz mental común (posiblemente en formación) y la consecuente emergencia espontánea de un *estilo* en todas las diversas regiones del mundo, ni siquiera en una región. Ello constituye un desafío a cierta tendencia –anhelo, por un lado, nostalgia, por otro– muy humana a compartir un estilo común, una coherencia, una *lingua franca* que facilite la canalización y la difusión de la creatividad y la comunicación.

Notas

- 1 Paul Klee, (1924) *Acerca del Arte Moderno*, 1971, p. 39.
- 2 Joop Beljon, *Gramática del Arte*, 1993, p. 230.
- 3 Enrique González De Nava, "Esculturas de Manuel Días, imaginero colonial, en el Museo de San Francisco, en Buenos Aires. Una digresión sobre el concepto de estilo", 2010, p. 3.
- 4 Martin Heidegger, (1936) *Introducción a la Metafísica*, 1966, pp. 169 y 195-196.
- 5 Max Raphael, *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt*, 1947, p. 24.
- 6 *Unit One*, 1934, p. 29.
- 7 André Malraux, (1949) *The Voices of Silence*, 1949, 1953, pp. 213 a 334.
- 8 Henri Focillon, (1936) *La Vida de las Formas y Elogio de la Mano*, 1983, pp. 9-22.
- 9 Ver Ernst G. Schachtel, (1956) *Metamorfosis. Sobre el desarrollo del afecto, la percepción, la atención y la memoria*, 1962, pp. 87-90.
- 10 James Ackerman, "Art et Evolution", en *Nature et art du mouvement*, 1968, pp. 32-33.
- 11 César Sondereguer, (1995) *Estética Amerindia*, 1997, pp. 47-50.
- 12 Heinrich Wölffling, (1915) *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, 1924.
- 13 Ernst Gombrich, (1950) *La Historia del Arte*, 1995, p.15.
- 14 Herbert Read, (1955) *Imagen e idea*, 1965, p. 210.
- 15 Julio Payró, (1951) *El Estilo del Siglo XX*, cap. X y XI, 1980.
- 16 Tango "Cambalache", letra y música de Enrique Santos Discépolo, 1935.

Bibliografía

- ACKERMAN, James: "Art et Evolution", en *Nature et art du mouvement*, Bruxelles, La Connaissance, 1968.
- BELJON, Joop: *Gramática del arte*, Madrid, Celeste Ediciones, 1993.
- FOCILLON, Henri: (1936) *La vida de las formas y elogio de la mano*, Madrid, Xarait, 1983.
- GOMBRICH, Ernst: (1950) *La Historia del Arte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- GONZALEZ DE NAVA, Enrique: "Esculturas de Manuel Días, imaginero colonial, en el Museo de San Francisco, en Buenos Aires. Una digresión sobre el concepto de estilo", ponencia presentada en las VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte, La Plata, de noviembre de 2010.
- HEIDEGGER, Martin: (1936) *Introducción a la Metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1966.
- KLEE, Paul: (1924) "Acerca del Arte Moderno", en *Teoría del Arte Moderno*, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1971 (compilación de textos y conferencias de Paul Klee, traducidos del alemán por Hugo Acevedo).
- MALRAUX, André: (1949) *The Voices of Silence*, New York, Bollingen Series, 1953.
- PAYRÓ, Julio: (1951) *El estilo del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.
- RAPHAEL, Max: (1947) *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt*, New York, Bollingen Series, 1947.
- READ, Herbert: (1955) *Imagen e Idea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- SCHACHTEL, Ernst: (1956) *Metamorfosis. Sobre el desarrollo del afecto, la percepción, la atención y la memoria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- SONDEREGUER, César: (1995) *Estética Amerindia*, Buenos Aires, e.m.e., 1997.
- WÖLFFLING, Heinrich: (1915) *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Calpe, 1924.
- VV.AA.: *UNIT ONE: the Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, Londres, Cassell, 1934.

El soporte como metáfora. Inmanencia y trascendencia

María Celia Grassi¹ // Profesora y Licenciada en Cerámica, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Master en Gestión Cultural, Universidad de Palermo. Profesora Titular de la cátedra Cerámica Básica, FBA, UNLP.

Angela Tedeschi // Profesora y Licenciada en Cerámica, FBA, UNLP. Maestranda en Estética y Teoría de las artes (tesis en preparación), FBA, UNLP. Profesora Adjunta de la cátedra Cerámica Básica, FBA, UNLP.

Norma Emma Del Prete // Licenciada en Artes Plásticas, orientación Cerámica, y Profesora de Artes Plásticas, orientación Pintura y Cerámica, FBA, UNLP.

Luján Podestá // Profesora y Licenciada en Artes Plásticas, orientación Cerámica, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra Cerámica Básica, FBA, UNLP.

En la actualidad, la visión del objeto cerámico ha cambiado. La forma tradicional, el sentido primero que le dio origen, ha sufrido una metamorfosis. El contenedor se pone al servicio del contenido, no solo matérico, sino esencialmente semántico. La cerámica transgrede sus propias fronteras para transitar múltiples temáticas, tan variadas como sus usos –campos antes rígidamente cerrados y circunscriptos a normas academizantes–, hasta transformarse en objetos de arte generadores de interrogantes. Las nuevas tecnologías actúan como agentes transformadores e insertan a la cerámica en el paisaje urbano. Artistas de otras disciplinas se apropian del *barro* en cuanto material. De esta manera, resaltan los imperceptibles recursos estéticos de la materia formante que configuran el discurso estético.

En la posmodernidad, en la que durante décadas ha reinado el arte efímero, la instalación, la performance, el adocenamiento y lo perecedero como nicho habitual, asistimos, paradigmáticamente, al resurgir de los materiales cerámicos junto con el mosaico, como soportes no perecederos, y a la singularidad de las cubiertas vítreas. Ello responde, tal vez, a un intento de aferrarse en las producciones artísticas a lo trascendente, propio de la búsqueda existencial del espíritu humano.

La cerámica posee determinadas propiedades pero, como obra o como soporte, puede adquirir una constelación de atributos o cualidades secundarias que se corresponden con alguna propiedad primaria. Sobre las propiedades trabaja siempre la denotación; sobre las cualidades, la connotación. Mientras los significantes



El arte expresa de una manera diferente, pero igualmente fuerte, la predicación social.



Un hecho de la naturaleza (erupción volcánica) ofrece elementos (cenizas) para ser utilizados como modificadores en la materia representativa de la producción industrial interrumpida.

denotativos poseen un alcance específico, los connotativos son erráticos y surgen de elecciones más o menos convencionales. La decisión está en el *uso* que se haga de ciertos contextos y en la intencionalidad que determine uno o varios horizontes.

Durante el ciclo académico 2010, los integrantes del proyecto “Alternativas de tratamiento en la cerámica contemporánea. Serigrafía y fotocerámica. Mixes procedimentales”, conformamos el Colectivo Cátedra de Cerámica Siglo XXI (CCXXI), ámbito que nos permite reflexionar, discutir, producir obra y vincularnos con el medio.

La exposición itinerante “El soporte como metáfora”, serie de objetos y placas cerámicas, responde a una relación de semejanza en la que está presente la tensión y la fuerza semántica de esa figura retórica que en algunos casos es sobredeterminada y sobredeterminante, y en otros pierde esa preminencia y produce un desplazamiento.

Las particularidades, cualidades y calidades de la predicación pueden retroceder a un segundo plano para liberar el proceso

metafórico. El decir de la obra está expuesto en la lengua del símbolo y en el habla como referencia intrínseca de la metáfora. Admitiendo las diferencias conceptuales, la metáfora es parcialmente simbólica.

El soporte cerámico se presta a la doble iconicidad de la metáfora y pone el acento en la hipérbola de la imagen transferida; la predicación se destaca.

En la cerámica, su *ser* determina su *trascender*. Desde la filosofía se entiende el trascender como proyección, ir más allá de cierto límite, hacia un horizonte marcado por la intencionalidad. Pero la obra de arte no comunica intenciones, sino sentidos y valoraciones; traduce una manera de decir y de ser dicho en la que deviene como acto expresivo (expresión en la apariencia). Esto nos lleva a definir operativamente trascender como extenderse en el tiempo, perder, superar la inmediatez que impresiona y se pierde de prometer lo que lo efímero no puede. Se abren relaciones entre la estructura de la obra y las realidades psicológicas, sociológicas, políticas e históricas que

dan sentido en el contexto que la incluye, en razón de la dinámica de su presencia.

La inmanencia es el “ente intrínseco de un cuerpo”.² Es una actividad inherente a un agente cuando permanece en el mismo y tiene en él su propio fin. “El ser inmanente se contrapone al ser trascendente”.³ También se sostiene que la trascendencia es producto de la inmanencia. “Toda función del ser o destino del ser más allá del ser es necesariamente un concepto trascendente, que rebasa a la cosa y la acción misma, sin embargo toda trascendencia [...] entraña una acción inmanente”.⁴

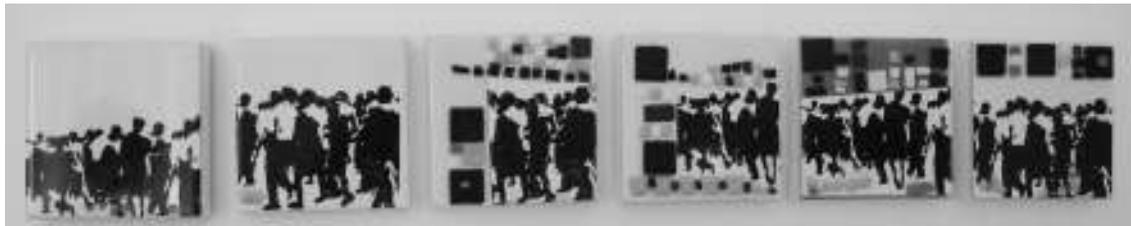
Se ha tomado el concepto de inmanencia para definir el acto creativo y el proceso mismo de creación. Las opiniones basculan según el pensamiento que las sustenta, y este accionar nos lleva a reflexiones para acceder a una comprensión situada. Operativamente, en el campo que nos ocupa, la inmanencia se complementa con la trascendencia. La experiencia productiva es inmanente al objeto artístico, se piensa sobre él y se reflexiona plásticamente.

Se interviene la materia (barro) mediante las técnicas y los procedimientos cerámicos para expresar metafóricamente una idea. La voluntad de poder y de valer independientemente del querer del artista produce algo que va más allá de sus límites, que permanece y trasciende.

La trascendencia puede producirse al completarse el circuito estético cuando la obra es encontrada y valorada por públicos y épocas diversas: recibe una donación de carga numinosa y un perfil y un sello estético sacralizado. La obra es percibida fuera de su génesis.

Creemos que las producciones cerámicas del Colectivo CCXXI, intervenidas con fotos y serigrafías vitrificables, recuperan y hacen presente instantes, experiencias, recuerdos, imágenes y recortes vitales que tienen significación propia y voces fuertes. Son trascendentes a la obra y provocan lo multívoco del símbolo y la metáfora inmanente al soporte (la cerámica, el mosaico) y sus intervenciones vitrificables (fotografía y serigrafía).

El soporte como metáfora surge de la capacidad evocativa de estas técnicas y



posibilita una apertura temporal. Es una serie de placas cerámicas que, al ser interrogadas, refuerzan identidades nacionales, rostros que abren fisuras y encuentran el momento para manifestarse ocupando espacios en el presente. El futuro podrá encuadrarlas o no en obra aurática.

Como docentes e investigadores siempre dirigimos nuestra atención a los sucesos contextuales y nos ocupan las conexiones curriculares de investigaciones interinstitucionales, intercátedra, interprofesionales e intercomunitarias. Por ello capitalizamos los aportes de la serigrafía, la fotografía y la cerámica como disciplinas que tienen la capacidad de reproducirse y hacerse, por tanto, *cercanas*.

Hacer las cosas más próximas a nosotros mismos, acercarnos más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier coyuntura por medio de su reproducción. Día a día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen, o más de bien en la copia.⁵

Las convocatorias nacionales conmemorativas del Bicentenario de la Revolución de Mayo permitieron al Colectivo CCXXI producir una serie de obras que articulan, sobre el soporte cerámico, símbolos, momentos de la historia y la actualidad. Esta integración ofrece al espectador la posibilidad de visualizar cierta documentación y, a su vez, transformarla y completarla con la experiencia de su realidad local, es decir reflexionar sobre los propios datos de experiencia. Actualmente, las placas forman parte de murales colectivos emplazados en espacios de circulación estratégica de los diferentes municipios patrocinantes.

En conclusión, en el CCXXI transitamos una poética triádica abierta:



Manifestaciones.

Mural de San Francisco, Córdoba. Símbolos patrios, instantáneas urbanas actuales e históricas. El soporte como metáfora de la trascendencia en el tiempo.

- a lo situado (imagen);
- a la trascendencia del sitio (soporte cerámico);
- a la inmanencia de la metáfora (lengua y habla).

Este camino refleja, desde el *barro*, instantáneas de nuestro entorno que son forjadoras de identidad. Nos apropiarnos de diferentes técnicas largamente probadas, recuperamos técnicas ancestrales y las redefinimos para expresar emociones con un material indispensable para la vida. Como poseedoras de un lenguaje versátil, sensual, plástico y polisémico, no solo las piezas únicas que subliman su materia desempeñan un rol importante, también los mixes procedimentales muestran “otra cerámica” en plena reestructuración.

La cerámica genera puentes, inclusiones, conexiones a las redes. Formas y materiales eclécticos la *re-ubican*. Tal vez perdió el enigma de su origen alquímico, de la fórmula oculta, pero ganó un espacio propio participando como lenguaje de los artistas plásticos contemporáneos.

Notas

1 Las autoras son integrantes del proyecto de investigación "Alternativas de tratamiento en la cerámica contemporánea. Serigrafía y fotocerámica. Mixes procedimentales", enmarcado en el programa de incentivos del Ministerio de Educación de la Nación. Junto con Elena Ciochini y Laura Ganado conforman el Colectivo Cátedra de Cerámica Siglo XXI (CCXXI) un equipo hetero-

géneo, integrado por artistas egresadas de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Son ceramistas y pintores, se desempeñan como docentes de esa unidad académica y realizan exposiciones individuales y grupales

2 José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, 1975.

3³ *Ibidem*.

4 "Bitácora/Inmanencia y Proceso creativo" [En línea].

5 Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, 1989, p. 75.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

FERRATER MORA, José: *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

Fuente electrónica

"Bitácora/Inmanencia y Proceso creativo", [En línea] <http://permutaciones.wordpress.com/2010/06/10/bitacorainmanencia-y-proceso-creativo> [Consulta: 10 de noviembre de 2011].

Historia e interpretación. Romanticismo y actualidad

Gerardo Guzmán // Profesor y Licenciado en Música orientación Composición, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctorando en Arte, FBA, UNLP. Profesor Titular de Historia de la Música III, FBA, UNLP. Profesor Titular de Elementos Técnicos e Historia de la Música, Conservatorio “Gilaro Gilardi”, Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires. Director de la Escuela de Arte de Berisso.

En Europa y durante el siglo XIX el peso de los estudios de una nueva disciplina que acababa de fundarse, la Historia, condujo al pensamiento científico y filosófico a establecer y dimensionar, por primera vez, una mirada panorámica del pasado completo de Occidente. Esta perspectiva, inédita como punto de vista observacional, se construyó no como *crónica* sino como *relato* retrospectivo y al mismo tiempo, teleológico, causal y selectivo, hecho que encarnó en un historiador.

Dentro del campo del arte, el paradigma moderno y hegemónico del viejo continente desde el que se formularon estos principios, favoreció como contenido central a las obras y los autores que poseían caracteres de novedad, originalidad, progreso y vanguardia. Dichos atributos proponían la retroalimentación del sistema político, social, económico y cultural en formas articuladas con el pasado desde tres lugares posibles: como planteo de una búsqueda de superación, como vivencia de contenidos de orden mítico supuestos sobre el rigor racional, y como transparencia de los niveles tensionantes entre discursos esta-

bles tradicionales, junto con otros, novedosos y vacilantes, a modo de una totalizante entropía.

Al respecto, Michel Foucault señala:

La gran obsesión que atravesó el siglo XIX, como se sabe, fue la historia: temas del desarrollo y de la detención de procesos políticos y culturales, temas de la crisis y de los ciclos, temas de la acumulación del pasado, gran sobrecarga de muertos, enfriamiento amenazador del mundo. El siglo XIX encontró en el segundo principio de la termodinámica lo esencial de sus recursos mitológicos.¹

El sentido de temporalidad, vector principal del dinamismo de la Europa moderna, se vislumbra en este relato construido con proyectos interpretativos *del ayer* y anuncios fulgurantes del futuro. Consecuentemente, se sistematiza una inexplorada noción de *interpretación* (al igual que se cristalizan los principios generales de cultura y arte), realizada a partir de los propios postulados de los estilos imperantes en el siglo, es decir, el Romanticismo y el Positivismo. Desde estos modelos se desprendieron conceptos, como *afectivización*

estética, progreso tecnológico y propiedad intelectual de la obra, que en el campo musical generaron un trabajo de ediciones y revisiones de estilos anteriores, efectuados con los criterios normativos del siglo XIX.

Entendemos que para tratar este tema la figura de Hegel resulta determinante. Es preciso señalar que el pensador alemán postula la *pérdida de la autonomía aristotélica del Ser*, un Ser definido por sus esencias y accidentes y en algún sentido inmóvil, aislado y absolutamente propio. La dialéctica hegeliana impelerá a este Ser a una dimensión racionalmente móvil, continua, redefinida y proyectiva por la circularidad dialéctica de su configuración y su funcionamiento. Como es sabido, la *síntesis final*, instancia especulativa y decantada de la relación antagónica entre tesis y antítesis que conforma el *proceso total*, se concibe a sí misma como origen o tesis de otro circuito a iniciar. La interpretación, a partir de este principio hegeliano y como modelo explicativo no sólo ontológico, sino fenomenológico del mundo, cobrará en el siglo XIX un recorrido que no se detendrá hasta abarcar todos los procesos del hombre, sean estos filosóficos, lingüísticos, políticos, religiosos, sociales o culturales.

Para Foucault, el modelo hegeliano se enraíza, vacila y ramifica en la obra *Nietzsche, Marx y Freud*.² Sin tener en cuenta especificaciones más detalladas, seguramente excesivas para este trabajo, digamos brevemente que lo que aportan aquéllos para una visión inédita del mundo es el sentido inacabado, permanente y hasta infinito del problema interpretativo. Esto resulta, por una parte, impicante de una duda hacia las palabras, hacia el lenguaje como estructura ínsita y opaca para con *un afuera* más allá de su propia entidad; por otra, este acaecer resulta entrevisto como peligro expectante hacia un camino que si se extendiera sin fronteras nos llevaría al terreno de la *locura* –bien por una pérdida de sentidos originales, bien por esta eterna obligatoriedad del lenguaje de especular consigo mismo– y anularía toda posibilidad de referencialidad con un mundo por fuera de su propia transparencia óptica.

Se introducirá, lentamente, a partir de

la mirada de Foucault y de los pensadores mencionados, la compleja idea por la cual la *interpretación* tenderá a centrarse en el *Sujeto* de la interpretación más que en el *Objeto*, en los *hechos* o, aun en ciertos casos, en el *algo* a interpretar. Sin dudas, la emergencia del Sujeto en el Romanticismo, al menos en sus etapas iniciales, será una fuente verificadora del comienzo, tan vital en nuestros días, de esta actuación que vincula las relaciones humanas con el mundo y con sus producciones naturales y artificiales.

La música en el circuito de la naciente interpretación

Las obras musicales –en particular las académicas–, las partituras y las ideas implicadas entre ellas, así como los niveles productivos y fácticos de las piezas, buscarán consustanciarse en el intérprete y, por ende, y *a posteriori*, en las audiencias. Estas operaciones convertirán al circuito de actuantes en una cadena ideal de comprensiones, aprehensiones e inferencias en las que, como constructo principal, pretenderá siempre surgir la prístina e intocable presencia del *proyecto compositivo*.

Los Tratados de Interpretación tan característicos del Barroco o Clasicismo temprano –con sus prescripciones, consejos, codificaciones y recetas–, entrarán en una especie de cono de sombra, entre otros aspectos, porque en la performática musical tenderán a escindirse los desempeños inherentes a compositores e intérpretes-ejecutantes. Al mismo tiempo, se desata una nueva situación, que Foucault señala en su trabajo *Nietzsche, Marx, Freud* que es el enorme desarrollo y la capacidad signica de la cultura decimonónica, su apertura y sus alcances, y su consecuente imposibilidad de acceder a normatizaciones *absolutas* o, en todo caso, *apriorísticas*.

Efectivamente, el planteo de originalidad que las obras pretenden detentar muestra una dificultad inicial de normar criterios compositivos e interpretativos en relación con esa unicidad, novedad e irrepetibilidad. Esta cuestión se sobrepone como

imaginario irradiado, aun cuando esta perspectiva pueda operar como una mera disquisición filosófica, actuante sobre rasgos que seguramente podrían ser descritos y demostrados fácticamente como generales, dentro de estilos, géneros o marcas específicas de autor. No obstante, es también cierto que la obra misma se transforma, en el período Romántico, en una compleja red de signos, dada su emergencia material y sus proyecciones estéticas particulares, con lo cual la explicitación previa de reglas interpretativas sería sólo factible para un pequeño grupo de *iniciados*. La interpretación romántica cursará su derrotero a partir de elementos mucho más abiertos, intuitivos y de plena correspondencia emocional para obviar esquemas, tratados teóricos o cualquier premisa que pudiera ser pre-reglada y codificada con anterioridad a la interpretación misma.

Sin embargo, es valioso destacar en este punto el paradójico, o en realidad consecuente, concepto de método y revisión, tarea compleja efectuada por un mediador entre el creador y el intérprete. Este revisor, especie de traductor mediato o inmediato del compositor, establecerá en su propia producción, plasmada en la grafía de la partitura (signos agógicos, de intensidades, fraseos, resolución de adornos, etcétera), una versión propia y personal aunque supuestamente fiel y segura de las complejas e intrincadas intenciones poiéticas. Las mismas estarán implicadas en una lógica estilística, genéricamente llamada *romántica*, por lo cual la metáfora, la demarcación y el acotamiento de aspectos productivos en relación con el tiempo y el espacio de la composición, el estilo literario, la adjetivación profusa y la acentuación en aspectos contenidísticos conducirán, frecuentemente, a la creación intersubjetiva de un artefacto lingüístico, explicativo, paralelo y superpuesto al texto musical. Esta concepción interpretativa se ponderará como la línea principal que guíe las investigaciones musicológicas de los revisores, quienes comienzan a acopiar material desde la Edad Media hasta la contemporaneidad, con especial interés en la producción musical efectuada desde el Barroco.

Por otra parte, esta incipiente intención revisora revela el nacimiento de una conciencia europea sobre la historicidad en el desarrollo, la comprensión y el despliegue de un relato, en este caso, el de la música, cuyas intenciones gráficas, sintácticas y finalmente, semánticas, pretenden ser comprendidas, corregidas y alumbradas con la propia luz de una sensibilidad sin dudas y, en muchos casos, extemporánea respecto de las líneas de producción y ejecución originarias de las diferentes épocas. La existencia de numerosos revisores afirma esta búsqueda de enmienda o, en todo caso, de acotamiento de esa multiplicidad de implicancias signícas que presentan las obras románticas, hecho que luego se extiende a todos los repertorios anteriores, identificándolos con los criterios interpretativos del siglo XIX.

Los intérpretes musicales y la gestualidad

El compositor detendrá, durante el siglo que nos ocupa, las condiciones de *sujeto absoluto*, será dueño de un sistema de signos, de un código personal incompleto de comunicar por cualquier traducción escrita de índole material o normativa. No es azarosa, por tanto, la efectiva y central posición que empieza a tener la figura del intérprete, el cantante, el instrumentista, el director de orquesta, y su problemática relación con el autor (subsumido e identificado en su obra). El intérprete y los públicos accederán a éste por las oralidades, cómplices secretos, transferencias personales, referencias a maestros en contacto con los autores, intuiciones o analogías, aunque también y, desde mediados de siglo, por intentos metódicos impulsados por un cientificismo positivista disparado hacia *todas partes*.

La importancia del intérprete crecerá toda vez que, de desempeñarse sólo como *sujeto transmisor*, releve con precisión –no únicamente estética sino además, axiológica– las intenciones del compositor, o en tanto pueda *demostrar* dotes productivas propias. Los instrumentistas, los

cantantes o los conductores dilucidarán y arribarán a condiciones de producción musical que, usual y voluntariamente, podrán tener coincidencias con las intenciones compositivas. Sin embargo, sus procedimientos analíticos, sus intereses y acentos, sus aspiraciones de exposición –en cuanto a un público y un espectáculo que centralmente lo constituyen como comunicador– y sus elecciones estilísticas, transitarán por caminos que podrán ser, incluso, completamente divergentes con los problemas a resolver y las preocupaciones organizacionales intrínsecas a la tarea creativa.

Con relación a estas consideraciones surgirá otro componente articular que vinculará al autor, la obra y los intérpretes: la gestualidad interpretativa, un dato no menor que se vuelca también sobre las obras y los autores de diversas épocas, con resultados que requieren una breve reflexión. Desde una perspectiva cognitiva y corporal totalizante, la Musicología o la Psicología de la Música –por fuera de otros niveles gestuales atinentes al discurso musical o la grafía–, estudiaron profundamente el tema del gesto musical y entendieron su existencia y su eficacia en la actualización significativa del proceso del discurso sonoro, tan o más importante que el desarrollo psicomotriz específico, la lectura o la memoria. Es más, el gesto estaría en directa asociación con la envergadura y las posibilidades hermenéuticas del músico para crear competencias atentas al despliegue de los niveles semánticos de una determinada obra y, por ende, al plano de la comunicación de los mismos ante y hacia la audiencia.

Estudios actuales arrojan una referencia para nada despreciable: el 93% de nuestra comunicación total se genera en dimensiones, territorios y niveles de implicancia no verbal. Pero debemos, también, introducir el problema de la *historicidad* o la *estilística del gesto*. Esta gestualidad de la que hablamos, ¿supone una pertinencia de desarrollo histórico? ¿Podría hablarse de una estilística de la gesticación?

Como es sabido, desde aproximadamente el siglo XVI, la gestualidad, en tanto elemento social e identificativo de una determinada clase, no sólo existió sino que

estuvo prevista, codificada y pautaada por manuales y técnicas de retórica, oratoria y movimiento. Estos tratados alcanzaron acciones que regulaban desde la danza hasta los comportamientos y las actitudes que debían implementar la aristocracia o la alta burguesía en diversas ocasiones, como encuentros, visitas, banquetes, bailes, cárceles, actividades públicas, conductas en la vida cotidiana, presencias de la realeza, entre otras. Ante estas circunstancias, es posible pensar: ¿cómo fue la gestualidad de los intérpretes de la música?

Y desde aquí tendríamos que advertir que los estudios gestuales del siglo XIX avanzaron a partir de lógicas interpretativas auto referenciadas en las que el concepto de *emoción, expresión de sentimientos*, anhelante *identificación entre obra y intérprete, aspiración extática y sublimante*, y otros tópicos, se insertaron en la mirada generalizada, naturalizada y legitimada entre público y músicos para establecer de qué manera el intérprete se conecta con la obra y qué extrae de él mismo y de ésta. Acordamos con la idea de una *dramaturgia del gesto*, mas ésta deberá estar en acuerdo con los datos estilísticos generales que se buscan potenciar, transmitir y significar. De hecho, en el campo de la Dirección Orquestal (o en el de la ejecución vocal e instrumental) existirán, durante el período que nos convoca, intentos de establecer escuelas interpretativas más o menos rigurosas y estandarizadas a partir de ciertos principios positivistas, abundantes de explicitaciones psicomotrices, habilitantes de una apertura hacia el logro de destrezas del mismo orden, pero también hermenéuticas de los contenidos expresivos de las obras, o sería mejor decir, de los autores *en sus obras*.

La compleja construcción musical de este tiempo obligará –sobre una atmósfera de época que en los ámbitos de estudio y producción sostienen e incluso promueven las nociones de talento natural, vocación, inspiración y otros dones singulares aparentemente innatos y en algunos casos, definitivamente reacios a cualquier didáctica o transferencia–, a la efectivización de técnicas, métodos, estudios, ejercicios y otros

entrenamientos propedéuticos al dominio experto de estos desempeños. Las escuelas definitivamente sistematizadas de la gética, la postura corporal, la gestualidad del bateo o la motricidad, vinculadas a la recuperación de la obra en una respuesta interpretativa a partir de dichas acciones, se normatizan a partir de 1860, aproximadamente. Devienen como resultado de intentos positivistas de sistematización de los aprendizajes y de nuevos estudios atinentes a la psicología, la biología y la anatomía, con lo cual los repertorios alcanzados por esta modalidad de interpretación no serán sólo los propios de ese tiempo y estilo, sino que natural y fatalmente alcanzarán a todas las músicas.

Sin duda, esta situación imprimirá a la versión un rasgo romántico, mensurable en el tipo de sonido, fraseo, articulación, criterios de intensidad y agógica, orgánico instrumental, entre otros aspectos conducentes a un tipo de tratamiento eminentemente expresivista, metaforizado en la enunciación de su materialidad o sintaxis, atento a un contenido emocional, narrativo o descriptivo, y resultante en rasgos de dudosa validez para otras épocas y estéticas. Una especie de ceguera y de espíritu de época reduccionista, en presupuestos o estudios históricos e interpretativos incompletos o sesgados, se expandirá por músicas y estilos diversos. En virtud de estas apreciaciones, la interpretación gestual que vemos actualmente (en particular en nuestro medio) en obras de autores del Romanticismo implica, tal vez, la permanencia de algunas corrientes que, posiblemente fundadas como decíamos sistemática o aun empíricamente en el siglo XIX, se mantienen vigentes e infieren que *la totalidad* de las músicas demandan un romántico acercamiento a su sonido y contenido para ser correctamente transmitidas.

El modelo psicoanalítico ha admitido, de algún modo, las miradas románticas de diversos pasados y presentes, con relación al abordaje y la emergencia de los postulados subjetivos, afectivos o sentimentales desde dicha óptica, al considerar un posible paradigma psíquico totalizante y *esencial*, encabalgado por los diferentes cortes his-

tóricos. De este modo, aquel modelo ha podido presuponer y describir ciertas constantes estructurales, operativas y proyectuales, reiteradas y constantes, actuantes por sobre insularidades estilísticas e históricas. Sobre esta base, podría entonces justificarse la apropiación de la interpretación romántica válida para todos los tiempos. Sin embargo, debe hacerse una distinción central entre las actuaciones del universo *poiético* y las propias del territorio de la hermenéutica.

En este sentido, la afectación emocional de las obras no debería liberarse de elementos estéticos atinentes a un modo particular de decir, ocurrente y significativo para cada tiempo y lugar. A la hora de la interpretación, y más allá de las marcas generales, entendemos que los rasgos de dialectos específicos se imponen a aquellos.

Una alusión se refiere al rol del autor como figura referente de las aspiraciones interpretativas. Del mismo modo que preguntamos por la irradiación de las operaciones de traducción en relación con un pasado, debería conocerse sobre qué figura nuclear de ese pasado recaen los atributos de propiedad y subjetividad. A propósito de ello, el compositor –y en mucha menor medida, el intérprete– parece consagrarse, como decíamos antes, en tanto depositario de la idea de Sujeto de la Historia, “el que realiza efectivamente la acción”, así lo comenta Carl Dahlhaus en *Fundamentos de la Historia de la Música*.³

Y nos preguntamos: ¿quién detentará consecuentemente el rol de Objeto de la Historia? Y nos tentamos a decir: la obra. De este modo, con la emergencia y la confluencia del máximo de experticias musicales en la figura del autor, sostenidas por esa fulgurante irradiación subjetiva de sus obras, carreras, vidas y auto definiciones, el compositor alcanzará el lugar de centro absoluto; y se establecerá, a partir de esta ecuación casi paradigmática y nuevamente romántica, la noción por la cual devendrá en un mejor y autorizado intérprete, que refleje las ideas del compositor con la mayor diaphanía, eficacia e incluso, reverencia posibles. ¿Serán posibles, entonces, las interpretaciones infinitas que propone

Foucault? ¿Estarán éstas revestidas de un continente pragmático o quedarán siempre en el plano de lo especulativo? ¿Son conciliables las ideas del compositor con las ideas *propias* de un determinado intérprete? ¿Cuál es el límite hermenéutico?

Reflexiones acerca de la interpretación contemporánea

En nuestros días, aunque no habitualmente en nuestros entornos locales de formación o producción, las líneas interpretativas de músicas del pasado (desde el medioevo hasta el propio Romanticismo) efectuadas sobre la base de criterios revisionistas o de autenticidad histórica, proponen un atento cuidado a los modos y los espacios de definición performática, supuestamente existentes en las propias épocas de producción de las obras ejecutadas. Los reparos hacia la figura del Director piramidal, en el que todo confluye y al que todo se reduce, queda un tanto velada por un estilo más dialoguista y coloquial, y librado a un respeto menos reverencial por el compositor y la partitura. Por esta razón, también el texto musical es entendido no como un corte definitivo y absoluto, sino como una escritura dinámica participante de otras tantas que el escritor (compositor) pudo consignar o en todo caso, incluir y resignificar en un conjunto hipertextual de gran complejidad y abarcabilidad.

Y no nos referimos sólo al convalidado sentido de apertura de *Apocalípticos e Integrados*, que propone Umberto Eco,⁴ sino más bien al respeto intrínseco de los componentes gráficos, morfológicos, conformantes de un determinado texto. Sin embargo, la utilización actual y convalidada de las Ediciones Urtext pareciera entronizar al sujeto creador por cualquier intento de revisión posterior. Podríamos preguntar por qué, en un momento de fuerte y extendida *yoicidad* como es el Romanticismo, los Urtext no formaban parte habitual de los estudios instrumentales o vocales (o directamente no existían) y los estudiantes se formaban con las ediciones plagadas

de comentarios sobre el creador y sus aspectos interpretativos. Igualmente, es válido interrogar por qué razón en un mundo como el actual, dudoso de absolutos, certezas o sujetos fuertes, las ediciones originales cobran tal relevancia. Inferimos que se trata de un problema que deviene, más que de las sospechas sobre la validación de un perfilado sujeto (sea este compositor o intérprete), de una voluntad de pulcritud sobre las interferencias efectuadas por un revisor, que sí es sospechado.

Al mismo tiempo, no es casual que estas ediciones—que de hecho no se *hacen solas* y suponen, por lo tanto, la existencia de un investigador—hayan tenido su primera vigencia en las épocas del estructuralismo dominante. En efecto, las tendencias prescriptivas sobre la axiología de los caracteres intrínsecos de la obra, del texto puro y sin contaminaciones posteriores al autor, casi emergido de un ambivalente compositor —anónimo, prolijo y aséptico—, apunta a proponer al texto musical liberado, no tanto de una pertenencia subjetiva, como situado en términos de construcción autónoma entre creador y receptor.

En el Urtext, paradójicamente, la fortaleza subjetiva se desplaza del compositor al intérprete, quien se transforma en aquel agente cuyo deber, por momentos vertiginoso y hasta angustiante, consiste en detectar las líneas interpretativas de un texto que casi nada dice acerca de fraseos, articulaciones, tempos o intensidades, especie de graña esquelética, ávida de ser alimentada. Este texto, por otro lado, obliga a su traductor a un diálogo directo y tajante con el autor, a sumergirse en indagaciones poéticas propias, a formular un íntimo recorrido histórico desde el redactor *primero* a su presente, y a generar, por medio de consultas a maestros, audición de grabaciones, análisis musicales y de otras ediciones, una posible historia de la interpretación, en todo caso de su *propia* y selectiva historia, y de cómo ésta se incluye en el hipertexto hermenéutico.

Igualmente, la necesidad de dar *luz*, desde la óptica romántica, a la enorme expansión de signos que, según señala Foucault, se despliegan durante el siglo XIX, conva-

lida en su momento la visión del revisor y luego ésta resulta innecesaria, toda vez que dichos signos se establecen como elementos articulados e interpretables dentro de un código que se inserta en las comunidades musicales con irradiada comprensión y traductibilidad, o bien, en el devenir de un contrato interpretativo menos determinista.

Las estéticas relacionales

Del mismo modo, otras corrientes devenidas de la Teoría de la Recepción, como la Estética Relacional propuesta por Nicolas Bourriaud,⁵ proponen un inédito valor por una poética ya no sólo del autor sino, también, del intérprete y de los públicos. ¿De qué modo puede existir una poética del mediador entre el autor y el público? ¿Podría existir, incluso, una poética del destinatario? ¿Importan a los fines interpretativos las condiciones de estudio, de ensayo, de selección, de recorte y de actos productivos generales que el cantante, el instrumentista o el actor realizan en su instancia preperformativa, o lo que interesa es nada más que su condición y su experticia esencial de mediador entre autor y audiencia por medio de un texto?

A menudo se ha considerado que la única voz posible de ser escuchada es la del creador, en tanto éste se transparenta mediante su propia obra ensamblada con un intérprete, o bien a modo de explicitación pública, oral u escrita de aquélla. El traductor del texto original, en su rol tradicional de intercesor, está habitualmente conminado y relegado a *hablar* por el autor, a callar su interno proceso creativo, en desmedro de la validación que adquiere su desarrollo performático, su ejecución y su interpretación. La voz del músico intérprete, del actor, es siempre y solamente *su voz imitando* la voz secreta y asimilada de *otro* en su específica tarea de aludir a él mediante la señal pertinente a su dominio, sea ésta música, texto o movimiento

¿Para qué más?, ¿qué pretende decirnos el actor, el bailarín o el músico por fuera de su misión traductora de un creador plasmada en el mismo texto literario, coreográfico

o musical?, ¿a quién importa su proceso poético? Su discurso oral, escrito o corporal por fuera del escenario, ¿nos dice algo más y valioso sobre su arte y el del artista que interpreta? ¿Qué ocurre en los casos de los artistas *performers* del *body art*, del *bioarte* o de otras experiencias similares en las que el cuerpo del agente escénico no interpreta un texto previo, sino que su completa entidad corpórea funciona como el mismo texto en las que el intérprete, concluida la acción de la pieza, no retorna a una ontología propia por fuera de un personaje dramático recién encarnado, ideado por el productor de una obra, ya que él mismo es ese productor, ese personaje y esa obra?

Inferimos que ante estas manifestaciones las condiciones específicas de la autografía y la alografía propuestas por Gérard Genette o Nelson Goodman se redefinen en instancias complejas, condensadas y sintetizadas.⁶ Pero aun sin avanzar hacia estos procesos podría decirse, provisoriamente, que continúa viva la cuestión sobre las posibles injerencias poéticas de los intérpretes. Las miradas actuales de historiadores, periodistas, críticos o realizadores cinematográficos, impactadas por las nociones de globalización y sus procesos rizomáticos, como licuación del sujeto fuerte característico de la modernidad, margen, red, desterritorialización y culturas diversas, se abocan a menudo a registrar el ámbito productivo de artistas e intérpretes. Los desvelos afectivos, sus entornos familiares y amistosos, sus órdenes o desórdenes creativos, sus agendas, sus comidas y salidas, su preparación previa a la escena, sus procesos asimilantes de una obra y un autor, o su completa historia personal, son reflejados con minuciosidad en los relatos o crónicas entramadas en una especie de micro historia.

La *búsqueda* de un autor por medio de su indagación productiva, o tal vez mejor, el *encuentro* de un autor como resultado de una derivación o decantación interpretativa de su propia poética, se vislumbra como objetivo posible de estas pesquisas. En el caso del intérprete y su aparición performática, su manifestación en cuerpo y voz, su relato hablado, su narración del proceso

creador, su rastreo acerca de la obra y el autor, hasta la escena física y objetiva en la que *ocurren* y decantan estas indagaciones, inauguran una perspectiva que avanza no sólo por andrives desconocidos por las audiencias, la crítica o los mismos productores, sino que tienden a poner en relieve, valorizar y legitimar las decisiones hermenéuticas jugadas en el ámbito de una *poética del intérprete* e inclusive como decíamos anteriormente *del destinatario, del público*.

Esta situación no es nueva. Como referíamos, los músicos compositores-intérpretes del pasado, desde el Barroco, pasando por los espectaculares y mediáticos pianistas o violinistas románticos como Liszt, Tausig o Paganini, hasta los músicos autores-improvisadores de nuestro tiempo, son ejemplos de conjunciones interesantes que anudan en un mismo sujeto instancias productivas e interpretativas. Las miradas poshistóricas, cercanas a la ficcionalidad permanente de los eventos, la cultura del simulacro o la transparencia de los procesos particulares o sociales, comunicantes de los espacios de lo público y lo privado, también tienen que ver con estos nuevos territorios por investigar.

El descubrimiento, por momentos obscuro o pornográfico, de los dispositivos de sostén de las estructuras más sólidas de un determinado discurso –las conexiones y cañerías palpables en un espacio arquitectónico, las flojedades de las escenografías incompletas o de los decorados burdamente ficcionalizados, la emergencia de los *backstages* en filmes, obras literarias y performances– interrogan de modo inédito los procesos productivos. Del mismo modo, los viajes, relatos y aventuras de fans –mostradas en sus peripecias por medio de travesías territoriales, emprendidas para asistir al recital de sus ídolos–, dan cuenta de esta vasta atención a una póiesis emergente de lo que, en teoría, no debe ser visto, de lo excedente o no interesante.

Por estas vías narrativas tiende a revelarse una especie de doble ficcionalidad. Se busca el apartamiento de una alografía mera y tajante, destinada, únicamente, a hacer *hablar* al intérprete desde el propio

discurso legalizado, esto es, el *acting* performático frente al público, con su materia estética específica como única discursividad autorizada, a fin de llevar a aquél hacia el terreno de su propia ontología hermenéutica. En consecuencia, el oyente y la audiencia son enfrentados no sólo a la obra de un autor, mediante la transmisión corporeizada del intérprete, sino también a la voz en tanto lengua natural y eficiente de éste, que es oída, de manera autónoma y previa, y otorga a su entidad total la visibilidad de un proceso creativo propio y tan intransferible como la del productor primero.

El Don Carlos de Viena, en el 2004

La Ópera del Estado de Viena presentó en 2004 *Don Carlos*, de Giuseppe Verdi,⁷ con su escritura original de 1867, cantada en francés y con inclusión del ballet previsto para la primera representación en París. La versión, dirigida por Bertrand de Billy, constituyó un acontecimiento histórico porque ésta primordial ideación verdiana nunca se había presentado luego de su estreno parisino.

La producción, musicalmente pensada como de gran verosimilitud poética, de excelencia interpretativa y en un ámbito de enorme tradicionalismo, resulta rasgada por el nivel escénico, que arrastra a menudo a la partitura. La puesta de Peter Konwitschny, atravesada desde el Renacimiento español por múltiples tiempos históricos, genera una impresionante confluencia de verosimilitudes, ficcionalidades y cruzamiento de roles, al efectuar en el interior de la sala, durante la *Escena del Auto de Fe*, transmisiones de video en vivo de ficticios acontecimientos revolucionarios (previstos por el argumento y visibilizados habitualmente en el escenario) que ocurren simultáneamente en el exterior del teatro, protagonizados por público, actores e intérpretes de la ópera. Asediados por periodistas, cámaras y fotógrafos, los cantantes-personajes y el *pueblo* ingresan a la sala y generan en la audiencia un momento sumamente interesante, tenso y de gran dramatismo, en el que los asistentes a

la ópera parecen ser no sólo testigos sino participantes de una verdadera revuelta popular. Dadas estas instancias dramáticas el tempo de la ópera, el texto musical, resultan interrumpidos o modificados en su cronología.

Este ejemplo, mencionado entre otros tantos que ocurren en nuestros tiempos, pretende dar cuenta de fricciones y corrimientos altamente significativos en los que el teatro, el ballet, la ópera, los conciertos y otras experiencias alográficas redefinen, revisan, extreman o dirigen aspectos ficcionales o incluso paródicos de los géneros en cuestión, hacia destinos en los que aparecen cooptados artistas y públicos.⁸ Entendemos, entonces, que en este caso no ocurren, solamente, corrimientos temporales, de vestuario o de sentido visual en general.

Hablamos de producir un tipo de intervención que articule movibilidades, actuaciones, voces o corporeidades manifiestas y alternativas en intérpretes y asistentes no previstas en un supuesto *texto original*, constructo plagado de dificultades a

la hora de prescribir sus límites, alcances o implicancias axiológicas y que ha marcado derroteros por momentos carcelarios en intérpretes y audiencias, en particular los académicos.

Como sea, las experiencias performáticas, como la de Viena, posicionan en un lugar especialmente poético a agentes espectaculares a menudo considerados *meros* recreadores o pasivos observadores de los hechos estéticos, sobre todo, en géneros tan pautados por la tradición, como la ópera, en este caso decimonónica.

Breve conclusión

A nuestro juicio –y corriéndonos, con una atención específica, al mundo actual–, la interpretación es *siempre* patrimonio de un sujeto interpretante, aun se proponga éste –y *románticamente*–, renunciar a su propia identidad para perderse, diluirse, en el espíritu o las intenciones estéticas y técnicas de una obra, de un autor.

Más allá de que los maestros se desvelen por lograr en sus discípulos esta transparencia para con un creador, la misma resultaría imposible de establecer por razones intrínsecas de diferente orden: desde los aspectos atinentes a la motricidad del individuo, las condiciones acústicas de los instrumentos y de las envolventes espaciales, hasta los niveles cognitivos y emocionales de la estructura intrapsíquica del intérprete, con lo cual, y en consecuencia, la versión resultante cobra recortada y clara entidad en el sujeto que se vuelca sobre el autor.

Tal vez haya obra acotada a límites, haya sujeto creador, haya una historia de la *interpretación* (que aun no se escribió del todo) que señale estilos y preceptos, pero el emergente es la misma, posible e infinita *interpretación* de un *intérprete*. Al decir de Foucault: “Me parece que es necesario comprender algo que muchos de nuestros contemporáneos olvidan, esto es que *la hermenéutica y la semiología son dos feroces enemigos*”.⁹

Notas

1 Michel Foucault, (1966) *El cuerpo utópico*. Las heterotopías, 2010, p. 63.

2 Michel Foucault, (1970) *Nietzsche, Marx, Freud*, 2010.

3 Carl Dahlhaus, (1978) *Fundamentos de la Historia de la Música*, 1997.

4 Umberto Eco, (1968) *Apocalípticos e Integrados*, 2011.

5 Nicolas Bourriaud, (2006) *Estética Relacional*, 2008.

6 Gérard Genette, (1987) *La obra de arte*, 1997; Nelson Goodman, (2000) *Los lenguajes del arte*, 2010.

7 Giuseppe Verdi, (1867) *Don Carlos* [DVD], 2005.

8 Reseñemos, al respecto, la ópera *I Pagliacci*, de R. Leon-

cavallo, de 1892, resuelta en su original, con una *segunda vista* en la que el coro, que participa en una representación callejera, actúa como *otro* público respecto de la audiencia del teatro. En el Prólogo y a telón cerrado, Tonio, uno de los protagonistas, advierte al público de la sala, adelantándose hacia la cuarta pared y en una inédita apelación teatral, de las diferencias respecto de lo que van a presenciar en la representación y en la vida real. Al comienzo de la ópera y ya en escena, el payaso Canio, invita a la gente del pueblo (el coro) y efectúa la misma aclaración.

9 Michael Foucault, *op.cit.*, 2010, p. 49.

Bibliografía

- BOURRIAUD, Nicolas: (2006) *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- DAHLHAUS, Carl: (1978) *Fundamentos de la Historia de la Música*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- ECO, Umberto: (1968) *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona, Debolsillo, 2011.
- FOUCAULT, Michel: (1970) *Nietzsche, Marx, Freud*, Buenos Aires, Anagrama, 2010.
- _____ (1966) *El cuerpo utópico*. Las heterotopías, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.
- GENETTE, Gérard: (1987) *La obra de arte*, Barcelona, Lumen, 1997.
- GOODMAN, Nelson: (2000) *Los lenguajes del arte*, Madrid, Paidós, 2010.

Discografía

- VERDI, Giuseppe: (1867) *Don Carlos* [DVD], Viena, TDK, 2005.

Procedimientos y recursos instrumentales

APORTES DE *CIFUNCHO* DE MARIANO ETKIN

Carlos Mastropietro // Profesor de Música, orientación Composición, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor Titular de Instrumentación y Orquestación y Profesor Adjunto de Composición, FBA, UNLP. Director del Proyecto de Investigación “Instrumentación: los fenómenos tímbricos como herramienta de análisis y Composición”, Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación.

Este artículo se enmarca dentro de una investigación¹ orientada al estudio de la *Instrumentación* desde una perspectiva que tiene en cuenta la generación y la operación de los fenómenos tímbricos mediante la utilización de los instrumentos. Las actividades desarrolladas se basan en el estudio de cuestiones de *Instrumentación* que contribuyan a caracterizar y reelaborar determinados fenómenos tímbricos –generados por medio de *procedimientos y recursos instrumentales y de Instrumentación*–² algunos de los cuales pueden ser desarrollados como herramientas de análisis, como el trabajo llevado a cabo con la noción de *Modulación tímbrica*.³ De esta propuesta se deriva el tratamiento de aspectos relacionados con los procedimientos y recursos instrumentales, como los *modos de ejecución instrumental*.⁴

Como parte de los trabajos que realizó el equipo de investigación con obras para instrumentos de cuerda y como continuación del estudio sobre un fragmento de la obra *Cifuncho* para violín solo, de Mariano Etkin,⁵ se derivó el abordaje del mismo fragmento en la versión para viola.⁶ En el presente artículo, como estudio comple-

mentario previo al análisis de la obra para viola, se trata la modificación del sonido resultante, producida por medio de los modos de ejecución requeridos en ambas piezas. Este aspecto se aborda por tratarse de uno de los temas que define la transformación tímbrica descrita en el estudio previo sobre *Cifuncho* para violín, por ser una de las cuestiones compositivas centrales de estas obras y por las singulares características de los modos de producción del sonido que se especifican en ambas partituras. En este trabajo, el estudio se realiza en base al instrumento viola.

***Cifuncho*. Procedimientos y recursos instrumentales**

Las instrucciones de la partitura para la ejecución de *Cifuncho*⁷ más relevantes con relación al presente estudio, señalan:

“Las figuras indican la velocidad con que el arco frota las cuerdas y no la exacta duración de las notas. Las relaciones entre figuras son las habituales”.⁸

“Siempre debe utilizarse toda la longitud del arco para cada nota”.⁹

Estas dos indicaciones corresponden a recursos de ejecución instrumental incluidos en el grupo *modos de producción del sonido*¹⁰ y tienen la particularidad de ser formas de ejecución no habituales en los instrumentos de cuerda. Están estrechamente relacionadas entre sí porque en la ejecución usual a igual intensidad, las distintas duraciones utilizan diferente longitud de arco. En *Cifuncho*, al ser obligatorio utilizar –como indica el punto 2– todo el arco para cada nota, se deriva automáticamente lo señalado en el primer punto de las indicaciones, es decir que cuanto menor sea la duración de la figura, mayor será la velocidad de arco necesaria para poder cumplir con la consigna 2. Por lo tanto, de no mediar otro cambio en la forma de producción del sonido, como consecuencia de estos procedimientos de ejecución, se modifica necesariamente la intensidad del sonido con su consecuente cambio tímbrico: a menor duración, mayor será la intensidad resultante.¹¹

Entonces, si al planteo de ejecución de *Cifuncho* se incorporan las indicaciones de intensidad de la obra, necesariamente entrarán en juego otros modos de ejecución para poder resolver la interpretación de los parámetros *duración* e *intensidad* de cada nota. Se toman como ejemplo dos casos extremos extraídos de *Cifuncho* para discutir en forma teórica las posibles consecuencias de estas indicaciones de ejecución en el sonido resultante. En primer lugar, la interpretación de la intensidad *pianissimo* (*pp*), aplicada a una duración de Negra, al cumplir con las consignas de las instrucciones, requerirá modificar algún otro recurso de ejecución, como, por ejemplo, la disminución de la presión del arco en relación con la necesaria para producir una intensidad equivalente en una duración mayor.

En el caso opuesto, si se toma la resolución de una intensidad *mezzo forte* (*mf*) en una duración de Cuadrada, será necesario, por ejemplo, incrementar la presión del arco con relación a la utilizada para producir la misma intensidad en una duración menor, con el fin de obtener intensidades equivalentes. Nótese que el hecho de no



Figura 1. Mariano Etkin, *Cifuncho* (1992), para violín, página 1, pentagrama 4. Transcripción para viola

Figura 2. Secuencia de ejemplos para viola. Referencia: Los números romanos indican las cuerdas.

poder variar la porción de arco a utilizar, necesariamente lleva a modificar otros *recursos de ejecución*¹² lo que derivará en un cambio tímbrico.

Otras variables de la obra que modifican la forma de ejecución son los sonidos armónicos y los *bicordios*. Cada uno de estos elementos afecta de diferente manera la ejecución y requieren de acciones particulares. En los casos de producción de sonidos armónicos es necesario variar la posición por donde el arco frota la cuerda hacia la posición *sul ponticello*¹³ y disminuir, levemente, la presión que ejerce.¹⁴ Cuando se trata de *bicordios*, los casos que afectan en mayor grado la forma de ejecución son aquellos que combinan un sonido armónico con una nota natural. Para equilibrar la intensidad de ambos sonidos es preciso utilizar el peso del arco y el lugar por donde éste frota, similares a los apropiados para el sonido armónico, con lo que la nota natural pierde intensidad en los componentes más graves de su espectro.

En síntesis, los modos de producción del sonido de las instrucciones, sumados a aquellos necesarios para resolver la interpretación, generan cambios en el sonido previsto. La identificación y caracterización de estos cambios es el objetivo de este trabajo. De acuerdo con uno de los planteos fundamentales del Proyecto de investigación, para poder evaluar desde la audición

y complementar y ajustar estas cuestiones analizadas en forma teórica, se diseñaron ejemplos para su ejecución y registro fonográfico.

Elaboración de los ejemplos

Para el diseño de la secuencia de ejemplos se trabajó con las dos instrucciones de ejecución mencionadas, aplicadas a los elementos musicales más significativos de la obra, y se tomaron como base aquellos que forman parte del fragmento del pentagrama 4 analizado en la obra de violín, en su transcripción para viola [Figura 1]. La variable a utilizar que proviene de las indicaciones, es la velocidad del arco, que en este caso está directamente relacionada con la duración. Las variables a tener en cuenta, que surgen de la música, son: la intensidad, la duración, el registro, las características del sonido requerido y la cantidad de cuerdas simultáneas.

El tipo y el grado de modificación aplicado a cada una de ellas se determinó de acuerdo con sus apariciones en la obra. En las variables que tienen más de tres instancias, se utilizaron los valores extremos aparecidos con mayor frecuencia para poder apreciar de mejor modo los cambios producidos. Para el diseño de las secuencias se aplicaron los siguientes valores: para la

duración, Cuadrada¹⁵ y Negra; para la intensidad, *pp* y *mf*; para el registro, grave y agudo;¹⁶ para el tipo de sonido requerido, cuerda al aire, cuerda pisada y sonido armónico natural;¹⁷ para la cantidad de cuerdas simultáneas, una cuerda y *bicordios*.¹⁸

A partir de estas premisas, se elaboró la secuencia de seis ejemplos para viola que se muestra en la Figura 2. En todos ellos se confrontan los dos valores de duración mencionados y se indica la ejecución con cada una de las dos intensidades extremas señaladas, siempre usando todo el arco para cada nota. Los ejemplos A, B y C corresponden a ataques en una sola cuerda donde aparecen los tres tipos de sonido requeridos. En el registro agudo, la nota elegida es aquella que aparece en el fragmento del pentagrama 4; en el registro grave, es la nota que permite la ejecución *al aire* y *pisada*. Los ejemplos D a F contienen *bicordios* con las combinaciones de aparición más frecuente. La altura utilizada en el ejemplo F corresponde a aquella donde este modelo es posible.¹⁹ En los ejemplos D y E se usa la combinación presente en el fragmento del pentagrama 4.

La interpretación y el registro fonográfico

La instancia de interpretación, en ensayos y en las repeticiones propias del registro fonográfico, aportó elementos solamente apreciables durante la audición en vivo. Se pudo ensayar con algunas variantes de ejecución para resolver la interpretación y en cada caso, observar el grado de dificultad de ejecución y evaluar las características del sonido resultante. Se incorporaron estos elementos surgidos en la audición en vivo y se realizó la evaluación preliminar²⁰ del registro fonográfico. A continuación se describen los aspectos más significativos derivados de los modos de producción del sonido requeridos en la obra y se señalan sólo aquellas cuestiones que sobrepasan los límites de la obra, es decir, que pueden ser corroboradas en otros casos.

En todos los ejemplos se constata la imposibilidad de mantener invariable la

intensidad entre la nota larga y la nota corta, aún si se concentra en la ejecución todo el esfuerzo para que no ocurra. En la ejecución *pp* se produce un incremento de la intensidad en la nota corta provocada, en mayor medida, por la velocidad del arco rápida. Por el contrario, en la ejecución con intensidad *mf*, durante la nota Cuadrada, se dificulta alcanzar una intensidad similar a la lograda en la nota corta, en este caso debido a la velocidad del arco lenta requerida.

En los resultados obtenidos en los ejemplos A y B no se constatan diferencias importantes entre ellos. En la interpretación *pp* se verifica, en ambos, un incremento de la intensidad de las componentes agudas y una disminución de las graves del espectro de la nota corta que se debe, principalmente, a la menor presión del arco utilizada para lograr el *pp*. En relación con la ejecución *pp*, en *mf* es menor la diferencia entre las intensidades obtenidas en cada duración y por lo tanto, entre sus resultantes tímbricas.

En el ejemplo C el resultado más notorio es el incremento notable del sonido residual²¹ durante la ejecución *mf*; a su vez, éste es mayor en la nota larga. En la ejecución *pp* de la nota corta, este sonido residual se enmascara casi totalmente debido al incremento involuntario de intensidad. El cambio tímbrico entre la nota corta y la nota larga de este Ejemplo es menor que en A y B, por tratarse de un sonido armónico donde el espectro es menos complejo.

En el ejemplo D se verifica que el cambio de intensidad involuntario que se produce entre la nota larga y la corta es de mayor grado en el sonido armónico que en la nota grave. Esta diferencia es mayor, a su vez, en la ejecución *mf*, probablemente, porque durante la nota larga, los recursos aplicados para alcanzar la intensidad indicada, como por ejemplo la presión del arco, disminuyen la posibilidad de producción cabal del armónico. Uno de los aspectos a destacar en D es el mayor grado de dificultad de ejecución –siempre respecto de las instrucciones de ejecución– en relación con el resto de los ejemplos. Esta dificultad reside, básicamente, en equilibrar ambos sonidos,

aspecto que una vez logrado resulta difícil de sostener cuando se pasa de la nota larga a la corta. La forma de ejecución requerida para resolver el ejemplo D provoca el cambio tímbrico de la nota inferior, disminuyendo la intensidad de sus componentes espectrales más graves.

En cuanto a los ejemplos E y F se constata una mayor percepción de la doble cuerda en la ejecución *mf*, en relación con la ejecución *pp*. El resto de las derivaciones relacionadas con la forma de ejecución de *Cifuncho* son similares a las descriptas para los ejemplos B y C, respectivamente.

Conclusiones

Las instrucciones de ejecución examinadas, en una primera aproximación, no parecen tener relación directa con el aspecto tímbrico. Sin embargo, al ser aplicadas, para resolver la interpretación de esta obra es necesario valerse de aquellos modos de ejecución que no se encuentran reglados en las instrucciones. Esta menor cantidad de recursos disponibles, sumados a los requerimientos de las indicaciones de ejecución, producen necesariamente modificaciones en el sonido que afectan, principalmente, a la resultante tímbrica. Es decir, los cambios en el sonido resultante se producen como consecuencia de la combinación de restricciones y posibilidades en los modos de ejecución de *Cifuncho*.

Tanto los modos de producción del sonido (explícitos e implícitos) como la consecuente modificación del sonido producido, se destacan como aspectos medulares de la obra, apoyados por las características de los materiales musicales presentes, como las duraciones e intensidades, el *tempo*, las relaciones de alturas y la manipulación de estratos registrales bien diferenciados.

Notas

- 1 Proyecto de Investigación “Instrumentación: los fenómenos tímbricos como herramienta de análisis y Composición”, Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación.
- 2 Los *procedimientos y recursos instrumentales* son aspectos relacionados con la problemática de cada instrumento o grupo instrumental en sí mismo. Los *procedimientos y recursos de instrumentación* son cuestiones de instrumentación, cuya noción es independiente de las técnicas aplicadas y de los instrumentos utilizados. Para profundizar sobre el tema, ver: Carlos Mastropietro, “‘En una cara’: estrategias instrumentales para contrabajo”, 2004, pp. 148-162.
- 3 Sobre *modulación tímbrica*, ver: Carlos Mastropietro, “La Modulación Tímbrica. Una herramienta para el análisis musical”, 2003, pp.87-88.
- 4 Los modos de ejecución se dividen en Modos de producción del sonido y Modos de ataque. Para profundizar sobre el tema, ver: Carlos Mastropietro, op.cit., 2004.
- 5 Carlos Mastropietro, “La instrumentación a través de las transformaciones tímbricas. Aportes de la obra *Cifuncho* de Mariano Etkin”, 2007.
- 6 Mariano Etkin, *Cifuncho para viola*, 2002.
- 7 Mariano Etkin, *Cifuncho* (para violín), [Partitura], 1993 / *Cifuncho para viola*, [Partitura], 2002.
- 8 *Ibidem*. Se indica para la Cuadrada con calderón, “velocidad del arco la más lenta posible”, para la Cuadrada, “velocidad de arco muy lenta” y así, en forma sucesiva, hasta “velocidad de arco rápida” para la Negra. Se sugiere un valor metronómico entre 52 y 58 para la Negra y se indica que “debe evitarse una medición rígida”.
- 9 *Ibidem*.
- 10 Formas de ejecución que afectan principalmente el cuerpo del sonido. Ver: Carlos Mastropietro, *Op.cit.*, 2004.
- 11 Recuérdese que una de las formas básicas de provocar mayor intensidad en un instrumento de cuerda frotada es por medio del incremento de la velocidad con que se pasa el arco.
- 12 Los *recursos de ejecución* que se podrían modificar son, por ejemplo, la presión que ejerce el arco, la posición por donde éste frota la cuerda, el ancho de cerdas en contacto con la cuerda, entre otros recursos posibles.
- 13 Cuanto más alto sea el armónico en relación con la Fundamental, es preciso pasar el arco más hacia la posición *sul ponticello* para evitar anular algún nodo del armónico con el Vientre que se forma en la posición por donde se frota.
- 14 Esta acción evita, entre otros aspectos, el incremento del componente de ruido.
- 15 Se descartó la mayor duración presente en *Cifuncho*, Cuadrada con calderón, pues sólo aparece tres veces.
- 16 El registro agudo en la obra está mayoritariamente representado por sonidos armónicos.
- 17 No se ejemplifica con sonido armónico artificial ya que aparece sólo dos veces en la obra.
- 18 Los *bicordios* más frecuentes son: unísono de cuerda al aire y pisada, nota natural y sonido armónico, dos sonidos armónicos.
- 19 El ejemplo F [Figura 2] corresponde al registro medio.
- 20 La evaluación detallada de los resultados obtenidos en esta instancia, escapa a los límites de este trabajo.
- 21 Robert Dick, *The other Flute*. Oxford 1975. pp. 12-13.

Bibliografía

- DICK, Robert: *The other Flute*. Oxford University Press, Londres, 1975.
- ETKIN, Mariano: *Cifuncho*, [Partitura], Thürmchen Verlag, Köln, 1993.
- ETKIN, Mariano: *Cifuncho para viola*, [Partitura], Thürmchen Verlag, Köln, 2002.
- MASTROPIETRO, Carlos: “La Modulación Tímbrica. Una herramienta para el análisis musical”, en Actas del 4to Encuentro de Investigación en Arte y Diseño (ENIAD 2003), UNLP, 2003.

Fuentes de Internet

- MASTROPIETRO, Carlos: “‘En una cara’: estrategias instrumentales para contrabajo”, en *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 10, Universidad Nacional del Litoral (UNL), 2004, [En línea] www.latinoamerica-musica.net [12 de agosto de 2011].
- MASTROPIETRO, Carlos: “La instrumentación a través de las transformaciones tímbricas”, en Actas de las 5 Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, UNLP, 2007, [CD-rom], [En línea] <http://www.fba.unlp.edu.ar/instrumentacion/investiga.html> [12 de agosto de 2011].

Notas sobre *found footage*

Eva Noriega // Profesora de Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante Diplomada de Análisis y Crítica y de Teorías del Audiovisual, FBA, UNLP. Profesora Titular de Discurso Audiovisual IV, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Dicta el Seminario “Found Footage: el cine encontrado”, Diplomado en Documental de Creación, Observatorio Escuela de Cine Documental, Buenos Aires.

Una de las características más llamativas en los últimos años sobre las prácticas del cine encontrado, llamado cine de *Found Footage*, es su pasaje de un entorno limitado y marginal dentro del audiovisual a un entorno masivo. El cambio fue promovido, especialmente, por los nuevos medios y las prácticas culturales basadas en la red. Este fenómeno en expansión despertó una incipiente curiosidad en el campo académico, que se enfrenta con la tarea de revisar y reconstruir una cartografía del *found footage*.¹

Encontramos una diversidad de términos que se refieren a esta práctica: cine de *found footage*, *recycled images*, metraje encontrado, cine de compilación o de apropiación, remix y *mash ups*, entre otros. Recientemente, el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) publicó una compilación de artículos en los que se nombra a este tipo de cine como cine encontrado.²

En investigaciones pasadas se propuso hablar de prácticas de *screener* o *screening*³ como una forma de articular el uso del video e Internet con la apropiación –

clandestina– de imágenes de la industria cultural. Estas prácticas fueron descritas por Diedrich Diederichsen como *sampling*⁴ y fueron situadas dentro de las prácticas de recepción. Anne Friedberg, en sus investigaciones sobre el espectador de cine, las describe como partes de un proceso de cambios tecnológicos hacia la multimedia⁵ que abarcan no sólo los recorridos tradicionales del espectador cinematográfico sino que los hace extensivos a las experiencias cotidianas, de apropiaciones o usos que los espectadores, en forma paralela a la historia del cine, han ido desarrollando con las pantallas mediáticas. Por lo tanto, la cuestión sobre su denominación permanece abierta.

Como el fenómeno es todo menos homogéneo, las prácticas de *found footage*, en plural, plantean la convergencia de al menos tres –grandes y difusos– campos de estudio: el cine, las prácticas artísticas y el concepto de archivo.

El cine en un sentido amplio o expandido. Nos referimos a un medio que aparece diluido entre los nuevos medios de comunicación. Las obras audiovisuales

son cada vez menos puras y en su lugar encontramos obras de carácter híbrido que exhiben la yuxtaposición mediática, esto se puede ver en imágenes fotográficas, cinematográficas, videográficas, digitales o en red; en las que es cada vez más común la desaparición de las fronteras entre géneros y estilos y la re-significación de los discursos tradicionales (entre documental y ficción, vanguardia y arte de masas, alta y baja tecnología, películas amateur, de arte y cine industrial, cine de atracciones - cine narrativo y la estética del clip por citar algunos ejemplos). El cine, una vez llamado *arte del montaje*, nos provee de todas las formas de montaje del siglo XX, como ensayos de articulación y desarticulación del lenguaje cinematográfico y televisivo. Son, justamente, las experiencias y teorías del montaje –su acento en el valor discursivo o expresivo de las obras, en la manipulación de los materiales, en el carácter constructivo de toda película más que en los efectos de ilusionismo o realismo, la cuestión del ritmo y el tiempo, la dialéctica entre opacidad y exhibición del montaje como mediación ineludible del cine, entre otros temas– la que sirven de base para la investigación sobre el concepto de *found footage*.

Las prácticas artísticas. Podemos mencionar aquí a las corrientes de vanguardia del siglo XX, como el Surrealismo, el Dadá, el Constructivismo, el collage o el *ready-made*; experiencias tardías, como las realizadas por los Situacionistas o por artistas del Video arte, y también el período post-vanguardista de comienzos del siglo XXI, donde encontramos el uso del reciclaje, la Post-producción o el remix.

El concepto de archivo. Aparece como un término huidizo y esquivo, pero al mismo tiempo son las relaciones que las prácticas artísticas y los usuarios de las nuevas tecnologías de los medios de comunicación entablan con el archivo las que lo vuelven relevante para el cine encontrado. El archivo aparece en el siglo XXI como un término jerarquizado –desde la filosofía, la historia, los medios, la teoría crítica, el campo jurídico o el cultural– y vinculado al concepto de patrimonio, de copyright, con los préstamos, robos y citas de la cultura y designa

no tanto a una cosa dada, heredada, inmutable y universal, sino algo que se construye en el devenir. Por distintos frentes, Eugeni Bonnet, desde el campo del cine experimental, o Jaccques Derrida, desde la reflexión filosófica, se hacen la misma pregunta: ¿Por qué reelaborar hoy en día un concepto de archivo que contenga en una sola definición lo técnico, lo político y lo jurídico?⁶ Las respuestas se orientan a su revalorización, el archivo adquiere importancia política en un contexto de expansión y crisis del modelo de los derechos de autor, en el que el *espacio público* se contrae en beneficio de los intereses corporativos que se adueñan de los bienes culturales e intentan regular su circulación, restringiendo, cada vez más, el acceso a la cultura. Los archivos, entonces, se revelan como una poderosa herramienta discursiva para legitimar las prácticas que promueven la democratización de los bienes culturales.

La visión del archivo para el cine de *found footage* no tiene mucho que ver con el monumento ni el documento en un sentido preservacionista del término, ya que ésta consideración totalmente legítima del archivo, implica un uso que procura mantener y resguardar el archivo de forma idéntica a su original (copias y contenido) para estar siempre disponible –incluso esta orientación es la que siguen las restauraciones contemporáneas de películas encontradas. En cambio, el cine de *found footage* opera con una visión performativa⁸ del archivo ligada al uso, al re-uso y a la apropiación de lo que se considera archivo cultural y que muchas veces coincide con el material audiovisual encontrado.

El término “archivo” parece problemático si con él intentamos definir la pertenencia de una obra al cine de *found footage*. Durante algún tiempo, los documentales que incluían material de archivo fílmico de noticieros (*news reel*) recibían el nombre de documental de archivo. Pero así como el término película de montaje ya no parece adecuado para las nuevas obras de *found footage*, lo mismo sucede con la frase “películas de archivo”. Esto se hace evidente, actualmente, cuando si bien la producción documental ofrece cuantiosos

ejemplos de documentales de archivo, nos encontramos con películas de archivo que difícilmente puedan ser consideradas una obra de *found footage* desde una mirada contemporánea.⁹

Una última consideración sobre el archivo que vale la pena mencionar se produce a partir de la colaboración entre artistas e historiadores de la historiografía del cine, es decir, aquellos estudios promovidos por los enfoques multidisciplinares y contra hegemónicos surgidos en la década del 80 que atacaron las películas como piezas de museo, su estatus artístico o sus regímenes normativos y cuestionaron la era dorada del llamado *cine clásico*, tanto como la estética basada en el gusto, en los géneros o en las estrellas de Hollywood como fetiche. Este enfoque tuvo consecuencias directas en el cine de apropiación o *found footage* porque encontró en las películas industriales un inmenso acopio de material para revisar, ironizar o desarmar. Fue Jonas Mekas, en 1969, quien anticipó el uso generalizado de esta estrategia: “Apuesto a que toda la producción de Hollywood de los últimos ochenta años puede convertirse en mero material para futuros cineastas”.¹⁰

Esta mirada subversiva, en el sentido que desliga a las películas de su condición de *obras de arte* que las mantenía separadas del resto de las imágenes que circulaban por los medios o la cultura, se convierte, gracias al *found footage*, en una estrategia de desactivación de las imágenes. En términos estéticos, esta estrategia bien puede conciliarse con la idea concebida por Walter Benjamin de desactivar las imágenes como si se trataran de una bomba o un mecanismo que funciona de modo automático y que debe ser intervenido o desactivado para liberar las imágenes a nuevos sentidos y significados. Las relaciones que se suscitan entre un artista del *found footage* y el material por él apropiado no son simplemente mecánicas o programáticas, sino más bien contradictorias, se dan en un juego constante de creación y destrucción, tanto del material como de la estructura o el sentido original; en una tensión entre fascinación y rechazo por las imágenes seleccionadas o encontradas y

en tensión por los niveles de develación-ocultamiento de sentido entre el original y el nuevo contexto de aparición de estas imágenes y sonidos.

En términos culturales, uno de los giros más influyentes en la reactivación de las prácticas de *found footage* es el que consiste en modificar el régimen contemplativo de las imágenes por un régimen que impone una relación de uso, es decir, la manipulación y el control de las imágenes, ejemplos de esto son: el collage, el fotomontaje, el remix o el *sampling*. Con la VCR, el control remoto y la PC los espectadores y consumidores venimos entrenándonos en la tarea de controlar el flujo de imágenes.

La relación entre las prácticas artísticas y el cine documental y experimental es un punto crucial para comprender al espectador contemporáneo por los aportes y usos que entabla con la imagen en términos de conocimiento, de representación y de problematización del mundo para dotarla de sentido.

Mitos y verdades sobre el *found footage*

Se suele decir que el *found footage* no emplea cámaras. Que es un cine sin cámaras. En realidad no es tan así, el realizador de *found footage* muchas veces es un *scraper* y todo *scraper* tiene una cámara de video (oculta).

La cámara de cine o de video es una herramienta de apropiación para refilmar una proyección, una pantalla de TV, fotografiar, encuadrar de nuevo una imagen o imprimirle ritmo o movimiento donde no lo hay. El encuentro con el material es la situación primordial, pero no es en la post-producción o en el montaje en donde se produce ese encuentro, sino que es en los ejercicios previos de re-lectura de esas imágenes. Es decir, es en el acto de volver a verlas o re-filmarlas donde se genera el entrenamiento que permite pensar las imágenes encontradas.

De este modo, ya no se trata simplemente de un ejercicio de montaje –sí bien recupera cierta tradición del montaje como

principio artístico, ligado a las vanguardias del siglo XX–, es más importante el uso particular de las técnicas (y de cómo desafían las reglas de uso) que las técnicas de montaje por sí mismas.

En este sentido, prácticamente no encontramos en el cine de *found footage* un montaje informativo, pues, como afirma Jean Louis Comolli, desde que la Televisión desplazó al *cinema vérité* y al cine de actualidades encarnó el papel de la información. En cambio, podemos encontrar obras que exploran un montaje comunicativo que se liga al género documental por la apropiación y el remontaje, aunque ya no consiste sólo en reinventar el montaje y el comentario como en los *compilation films* (generalmente documentales con un narrador que por medio de la *voz over*, organizaba el sentido en que debían entenderse las imágenes de archivo).

Por otra parte, también encontramos obras que despliegan técnicas de montaje de orden discursivo o temático y se preocupan por crear un relato con continuidad espacio-temporal (como sucede en las películas de cine narrativo).

El cine de *found footage* es un desconocido para la historiografía del cine tradicional. En la construcción de la historia del cine documental y del cine experimental no se contempló al cine de *found footage* más que como excepciones aisladas, casos minoritarios. Como herencia de esta filiación y por discrepancias con el proyecto documental y el cine experimental, en el cine de *found footage* se encuentra un clima de libertad relativa: no hay una normativa que prescriba cómo debe ser una obra de *found footage* y cuándo no lo es. Un rasgo sintomático lo encontramos en la variedad de términos y acepciones que se usan para nombrarlo.

Por lo citado anteriormente, se vuelve imposible una generalización del *found footage* que no omita ejemplos significativos, aunque sí podemos destacar algunos rasgos generales: no son prácticas globalizadas, más bien ponen en circulación una revaloración de lo local, lo regional, la historia vivida en primera persona o la *metahistoria* (la historia detrás de las imá-

genes), con muchas referencias implícitas que dependen de los conocimientos del espectador y proponen una interpretación contingente difícil de universalizar (por sus contenidos o por sus temáticas o discursos).

Las obras configuran desvíos para los cuales no existe un mapa trazado de antemano; ligan ideas del psicoanálisis, la posmodernidad, la crítica cultural y poscolonial, la reflexión política, la crítica de la ideología (este es el caso de los regímenes totalitarios) y de la cultura mediática.

El cine de *found footage* se desliza entre ambivalencias que afectan su estatuto dentro del mundo del arte: en el terreno del cine documental, cuando el material es trabajado hasta su desintegración y la imagen pierde su referente icónico, indicial o simbólico, el contacto con lo real o la capacidad de dar cuenta de lo real se pierde y el *found footage* se aleja del documental.¹¹

En el terreno experimental, se suelen ligar estas prácticas con la tradición de las vanguardias artísticas del siglo XX. Sucede, a veces, que las obras se inscriben con éxito dentro de alguna tradición vanguardista o bien, re-utilizan las técnicas de las vanguardias sin su espíritu negativo, destructivo o revolucionario como en las experiencias del arte de la PostProducción.¹² Hay ciertas obras de *found footage* surgidas de la cultura digital y de internet, como el remix, el *sampling* y las versiones infinitas de trailers y *mash ups*¹³ que ignoran por completo la tradición experimental o crítica y por lo tanto, son difíciles de encuadrar dentro de este contexto. El arte masivo y popular del siglo XXI no es vanguardista, no propone rupturas ni descartes del pasado, no publica manifiestos; no hay proyectos utópicos, sino utopías disponibles para el consumo en la góndola de los objetos culturales.¹⁴ El cine de *found footage* ofrece líneas de fuga, desvíos y caminos alternativos en un mundo mediático donde el cine se resiste a ser pura mercancía.

Notas

- 1 Nicole Brenez, "Cartographie du Found Footage".
- 2 Leandro Listorti y Diego Trerotola (Comp.), Cine Encontrado, *¿Qué es y adónde va el found footage?*, 2010.
- 3 Eva Noriega, "El cuerpo del screener", 2006.
- 4 Diedrich Diederichsen, "Arte y Técnica, Montaje, sampling, morphing", 2007.
- 5 Anne Friedberg, "The End of Cinema: multimedia and Technological Change", 2000.
- 6 Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, 2010.
- 7 Enrique Chaparro, "Conversaciones", Noviembre 2010.
- 8 Teresa Bordons Gangas, "Pasado en tiempo presente: imágenes de memoria", 2005.
- 9 Ver: Antonio Weinrichter, "Nada es lo que parece, falsos documentales hibridaciones y mestizajes del documental en España", 2005.
- 10 Jonas Mekas, en BRENEZ, Nicole: "Cartographie du Found Footage".
- 11 Antonio Weinrichter, "Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción", 2005.
- 12 Nicolas Bourriaud, *PostProducción*, 2006.
- 13 Lev Manovich, *Understanding Hybrid Media*, 2004.
- 14 Fredric Jameson, "Marx y el Montaje", 2001.

Bibliografía

- BOURRIAUD, Nicolas: *PostProducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- BORDONS GANGAS, Teresa: "Pasado en tiempo presente: imágenes de memoria", en *Simposium. Estudios cruzados sobre la modernidad*, XIII Congreso Internacional de Filosofía, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2005.
- CHAPARRO, Enrique: "Conversaciones: Me cago en la cultura (especialmente en la libre)", en "3er Festival de Cultura Libre y Copyleft: Fábrica de Fallas", Buenos Aires, Noviembre de 2010.
- DERRIDA, Jacques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, París, Galilée, 1995.
- FRIEDBERG, Anne: "The End of Cinema: Multimedia and Technological Change", en FURST-ENAU, Marc (Editor): *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*, Routledge, 2010.
- LISTORTI, Leandro y TREROTOLA, Diego (comp.): *Cine Encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?*, Buenos Aires, Ediciones BAFICI, 2010.
- WEINRICHTER, Antonio: "Nada es lo que parece, falsos documentales hibridaciones y mestizajes del documental en España", en *Documental y Vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005.

Fuentes de Internet

- BRENEZ, Nicole: "Cartographie du found footage", en el sitio Archivo.arte.tv, [En línea], http://archives.arte.tv/cinema/court_metrage/court-circuit/lemagfilms/010901_film-3bis.htm, [16 de noviembre de 2011].
- DIEDERICHSEN, Diedrich: "Arte y Técnica, Montaje, sampling, morphing, Sobre la tríada Estética-Técnica-Política", en Revista *Artefacto*, N°6, Buenos Aires, 2007, [En línea], <http://www.revista-artefacto.com.ar/revista/indice/?p=6>, [16 de noviembre de 2011].
- JAMESON, Fredric: "Marx y el Montaje", en Revista *New Left Review*, 2001, [En línea] <http://www.lafuga.cl/marx-y-el-montaje/361>, [29 de noviembre de 2011].
- MANOVICH, Lev: *Understanding Hybrid Media*, en el sitio manovich.net, 2004.
- WEES, William: "Found Footage y el aura ambigua de Hollywood", en Revista *Cinema Journal*, Vol. 41, N° 2, 2002, [En línea], www.visionesmetaforicas.blogspot.com, [16 de noviembre de 2011].

El lenguaje multimedial

DEL GIOTTO A LA HOLOCUBIERTA

Ricardo Palmero// Profesor Titular de la cátedra Lenguaje Multimedial I-IV. Fue Jefe del Departamento de Multimedia (2004-2007) y responsable del diseño e implementación del actual Plan de Estudios de las carreras de Licenciatura y Profesorado en Diseño Multimedial.

Cuando se dicta la primera clase de la asignatura Lenguaje Multimedial se les pregunta a los estudiantes: “¿Qué es multimedia?”. Una de las conclusiones a las que se llega en esa clase es que harán falta los cuatro años de cursada para construir un concepto aproximado sobre la cuestión. La multimedia, como objeto de estudio, aún no está acabadamente definido, por lo que durante esos años deberán hacerse muchas preguntas.

Esto sucede, en parte, porque los materiales y las herramientas digitales no parecen haber generado hasta ahora un objeto de estudio preciso dentro del campo del arte. No existe, al presente, un objeto artístico propio que pueda definirse como multimedial.

Podríamos decir que estudiar esta carrera en este momento es equivalente a haber estudiado una carrera de cine en los años transcurridos entre el invento de los Lumière y la filmación del *El Acorazado Potemkin*.

Materiales y herramientas como generadores de formas artísticas

En el prólogo de su libro *Cómo se pinta un mural*, David Alfaro Siqueiros¹ asevera que, en el arte, la introducción de herramientas o materiales nuevos modifica sustancialmente el *estilo*:

En toda manifestación artística, y de manera muy particular en las artes plásticas, (...) las superformas o estilos y en último extremo la estética que brota de ellos, son una consecuencia de la función integral y de su consecuente técnica. No puede olvidarse que los materiales y herramientas de producción en las artes plásticas tienen valor generador, valor determinante, tanto formal como estético.²

Para demostrar esto, echa mano a su propio trabajo de muralista. Siqueiros se da cuenta de que cambiar la base o el soporte tradicional de los murales de un revoco hecho de cal y arena por otro, mucho más moderno, de cemento y arena, brinda mejor durabilidad y resistencia a la obra. Antiguamente, en los clásicos murales del Renacimiento, antes de que se conociera el

cemento, se pintaba sobre una base de cal y arena fresca, es decir, aún sin fraguar. La aplicación de pintura al temple (pigmentos mezclados con clara de huevo) sobre esta base fresca permite que la pintura se combine con esa base mucho más íntimamente que si hubiera sido aplicada después del fraguado, lo que otorga durabilidad al trabajo. Al querer aplicar pintura sobre una base de cemento y arena, Siqueiros comprueba que, como el fraguado del cemento es mucho más rápido que el de la cal, puede cubrir áreas más pequeñas antes de que la mezcla fragüe. Para poder trabajar con un ritmo razonable, necesita reemplazar el pincel por otra herramienta que le permita cubrir mayor espacio en menos tiempo. Ahí introduce, en la elaboración de sus murales, el aerógrafo. Este, a su vez, lo obliga a reemplazar el tradicional temple por una nueva pintura más resistente llamada piroxilina.

A partir de esto, el resultado estilístico se vuelve marcadamente otro. El gesto de hacer una línea con un pincel es muy diferente al gesto amplio de esa misma línea hecha con un aerógrafo. Son evidentes las diferencias que van a ocurrir al pintar con una pistola de aire en vez de usar pincel. Vemos hasta aquí entonces cómo la introducción de dos materiales y una herramienta nuevos provocan cambios sustanciales en el aspecto visual.

Hubo a lo largo de la historia infinidad de cambios tecnológicos que modificaron maneras y estilos. Vamos a detenernos en algunos más importantes.

La perspectiva y el óleo

Una de las transformaciones más radicales sucedió con la invención de la perspectiva (herramienta) introducida por Giotto³ en el *quattrocento* y la popularización del uso del óleo⁴ (material), esto es, pigmentos suspendidos en aceite en lugar de clara de huevo. La perspectiva implica un nuevo modo de representación y el óleo permite el *sfumato*, la transición de lo claro a lo oscuro en un gradiente más sutil –cosa que no se puede hacer con el temple– generando un efecto más similar al modo en que vemos la realidad. La combinación de

estos materiales y herramientas da cuerpo al Renacimiento. Las pinturas comienzan a reflejar una mayor semejanza con la realidad.⁵ Obviamente, no es solo esto lo que da entidad al Renacimiento. Entendemos a esta época entre los siglos XV y XVI como un momento crucial de la historia en que cambian todos los paradigmas: la economía, la política y la cultura sufren transformaciones extremas que modificarán por completo la concepción del mundo. Compartimos con el viejo y *malenco drugo* Hauser la siguiente idea:

El siglo XVI se ha designado ya anteriormente (...) como el comienzo de la Edad Moderna, pero al hacerlo se pasa por alto que lo que se califica de ordinario como modernidad (...) es justamente lo que tuvo que ser superado para que se abriera un camino al hombre moderno, con sus problemas específicos, su nueva concepción del mundo y su sentimiento vital radicalmente cambiado. (...) El hombre de la fase clásica del Renacimiento era todavía el "hombre viejo", el heredero de la antigüedad y de la Edad Media (...). El mundo moderno se edifica sobre los escombros de la Edad Media y el Renacimiento, si bien en parte con el material de estos escombros.⁶

Esa búsqueda de apariencia de realidad en el arte tiene que ver, profundamente, con la construcción de ese hombre moderno. Siguiendo a Hauser, otros rasgos de esta transformación podrían relacionarse con el nacimiento de una concepción del mundo basada en las ciencias naturales, al difundirse y comprobarse la teoría heliocéntrica de Copérnico; en la consolidación del capitalismo moderno, ya que en esta época se puede observar por primera vez la acumulación del capital y el racionalismo económico;⁷ en la autonomía de la política y en el cambio de centro de la validación de la verdad, de Dios a la Ciencia. Todo eso da origen a un hombre distinto que ahora es capaz de tolerar ver más pequeño lo que está lejos y más grande lo que está cerca y no siempre al niño Jesús más grande.

Nuevamente, la aparición de materiales y herramientas dan origen a un cambio drástico en las formas del arte. Seguramente, el más radical que se produjo en miles de años.

La fotografía

La fotografía aparece, básicamente, por la unión de dos tecnologías que se conocían mucho antes de que la herramienta *cámara fotográfica* fuera inventada. Estas dos tecnologías son la cámara oscura y el ennegrecimiento de las sales de plata expuestas a la luz. La cámara oscura era muy utilizada en el Renacimiento pero ya se conocía en la Antigüedad. Consta simplemente de una caja estanca a la luz con un pequeño agujero en una de sus caras. El paso de la luz a través del orificio provoca en la cara opuesta de la caja una imagen invertida del exterior de la caja. En el Renacimiento, se utilizó como caja oscura una habitación entera con un agujero en una de las paredes. El modelo a ser pintado, muy iluminado, se colocaba frente al agujero; dentro de la habitación se ponía, a la distancia conveniente, el soporte sobre el que se iba a pintar y se calcaba la imagen con mucha exactitud. Luego el pintor sacaba este soporte de la habitación oscura, lo llevaba frente al modelo y completaba su tarea, teniendo una guía precisa en la que basarse.

El descubrimiento de las propiedades de las sales de plata también data de la antigüedad.⁸ Se ennegrecen en contacto con la luz y tras ser sometidas a ciertos procesos químicos. Hacia 1820 estaba en auge entre la burguesía (y no sólo en la alta) poseer un retrato al óleo como símbolo de estatus. Cuanto más famoso el pintor, más estatus pero, consecuentemente, más costo. Y además, la proliferación de inventos mecánicos provocados por la segunda revolución industrial hizo que aparezca la fotografía en este momento y no mucho antes, aunque hubiera sido posible.

En un principio, las impurezas de las emulsiones de sales de plata provocaban que los tiempos de exposición de éstas a la luz sea muy prolongado, de varias horas, incluso. Por este motivo, al comienzo, se fotografiaban personas muertas que, como todo el mundo sabe, son más propensas a quedarse quietas que los vivos.

En este caso, los nuevos materiales y herramientas originan mucho más que un cambio de estilo o de formas. Aflora un nuevo objeto de estudio, una nueva forma

de arte: la fotografía. En el Renacimiento, la aparición de la perspectiva y el óleo generaron importantísimos cambios internos dentro de la pintura, pero no un arte nuevo. La pintura siguió siendo pintura. De todos modos, por más que, en el caso de la fotografía, haya aparecido un nuevo objeto de estudio y en el Renacimiento no, considerando el contexto general, en el Renacimiento cambió la visión del mundo y el concepto de hombre. En este sentido, lo que en el arte estaría reflejando esa nueva visión del mundo es la aparición de la perspectiva como nuevo modo de ver y de representar. Así, la transformación que implica la perspectiva como metáfora de la transformación del mundo en el Renacimiento resulta trascendental.

El cine

Otro invento mecánico fue el hecho por Auguste Lumière, el padre de los hermanos Lumière. El cinematógrafo era, al mismo tiempo, cámara y proyector y permitió, por primera vez, registrar y proyectar imágenes en movimiento.⁹

Como dijimos anteriormente, el nuevo objeto de estudio no apareció de forma inmediata sino que pasaron muchos años —y muchos rollos— antes de que Eisenstein lograra aprovechar la herramienta para producir un nuevo lenguaje artístico.¹⁰

En las películas previas a *El acorazado Potemkin*, se filmaba colocando la cámara fija y frontal a la escena. Los personajes salían y entraban del cuadro como lo hacen en el teatro. El encuadre no se modificaba. La cámara no se desplazaba en ningún sentido. Eisenstein en *Potemkin* (y tomamos como ejemplo la famosa escena de las escaleras de Odessa)¹¹ introduce algo fundamental para la aparición del nuevo lenguaje al que nos estamos refiriendo: el montaje.¹² Éste permite cambios de planos en una secuencia, poniendo en sucesión desde planos generales hasta primerísimos primeros planos sin interrumpir el flujo del relato. En esta escena se utilizan también movimientos de cámara, *travellings*, cambios de ángulo de la cámara (picado-contrapicado), cámara subjetiva y varios recursos que actualmente son los regulares y habitua-

les del lenguaje cinematográfico pero que en aquel momento estaban sentando sus bases.

La multimedia

La aparición de una nueva máquina, la computadora personal, por el momento está interviniendo en el desarrollo de multiplicidad de disciplinas artísticas. Por ahora, el impacto del surgimiento de esta nueva herramienta se asemeja más a lo ocurrido en el Renacimiento que al camino de la fotografía o el cine. Está influyendo más en la modificación de los modos de producción en artes que ya existen (el cine, la fotografía, las artes plásticas, el diseño) que en la construcción de nuevas formas de arte, aunque se perfilan algunas producciones, como por ejemplo los mundos persistentes en Internet (*Second Life*,¹³ *Empire Avenue*,¹⁴ entre otros), los videojuegos¹⁵ o la realidad aumentada.¹⁶ Pero como todavía estos objetos parecen dirigidos a jóvenes y a niños, el tema no es tratado con seriedad por el análisis académico y no se puede decir aún que conformen un cuerpo de producciones artísticas diferenciadas. Aunque, cabe señalar, la industria que generan es comparable con la cinematográfica en cuanto a la magnitud de su mercado, el dinero que mueven, la cantidad de recursos humanos que emplean. También los entornos virtuales interactivos y las instalaciones multimediales interactivas podrían llegar a constituir las formas de un nuevo arte aunque, por el momento, más bien parecen estar enriqueciendo los modos de producción de las instalaciones, propias de las artes visuales.

Si hacemos un repaso por las improntas que están dejando la multimedia y la herramienta digital en las artes contemporáneas (y que en muy pocos años aparecen como naturalizadas), podemos ver cómo se verifica esta influencia en los modos de producción.

Algunos ejemplos. En el cine: la construcción de escenarios completos, efectos especiales, actores generados por computadora y el cine 3D. En la fotografía: las posibilidades de manipulación y trucaje mediante herramientas digitales. En artes

visuales: la incorporación de las herramientas digitales y los recursos multimediales en instalaciones y, de algún modo, la similitud del *happening* con el desarrollo en tiempo real de los entornos persistentes en Internet. También la intervención de recursos multimediales en artes híbridadas como performances, así como en la danza o el teatro.

Realidad virtual

Lo que emerge con más posibilidades de convertirse en una disciplina artística independiente es la *realidad virtual*. Este producto multimedial brinda la posibilidad de ser actor en un relato que se configura en tiempo real de acuerdo con las decisiones que toma el usuario (el concepto de espectador-actor). Harían falta algunos progresos tecnológicos que permitieran desprenderse del casco y el guante que se usan actualmente para ver, oír y tocar objetos virtuales e interactuar con ellos. Por ejemplo, si se lograra que los objetos virtuales se manifestaran en el espacio real como en el caso de la holocubierta del Enterprise de la serie de televisión *Star Trek*,¹⁷ mencionada por Janet Murray en su texto *Hamlet en la holocubierta*.¹⁸ También en la serie *Caprica*¹⁹ la interfaz de casco y guante es reemplazada por un dispositivo denominado *holobanda*, que consiste en algo similar a un antejo pero que no tiene cristales. La estimulación se produce directamente sobre la corteza cerebral (vaya uno a saber cómo) transportando al usuario a un mundo virtual. En ambos casos es lógico inferir que se completaría la percepción de los cinco sentidos agregando sensaciones olfativas y gustativas.

Jugando a imaginar posibilidades, se podría encarnar a un tlaxcalteca y contar los pelos de la barba ensangrentada de Cortés cuando huía de Tenochtitlán asediada por aztecas en aquella Noche Triste. O meterse en la piel de Castelli y dudar junto con él en cumplir o no la orden de Moreno de fusilar a Liniers. O viajar setenta mil años luz al otro lado de la galaxia para visitar un planeta azul donde un grupo de homínidos caminan erguidos sobre sus patas traseras y dejarles un monolito de caras muy

pulidas mientras escuchamos *Así hablaba Zaratustra*.

Esto se puede saltar

Ya que el lector ha optado por leer este apartado, debo aclarar que, si alguien quiere refutar el siguiente razonamiento, no voy a sostenerlo durante más de cincuenta y cuatro segundos.

Considero que una parte de las artes visuales ha decidido tratar de imitar a la naturaleza lo más fielmente posible. Podríamos denominarla Arte Naturalista y no Realista por las razones ya mencionadas. La sucesión de aportes de la tecnología y la ciencia al Arte Naturalista ha sido explicada anteriormente y la repito: perspectiva y óleo, fotografía, cine y realidad virtual. Insisto: no todo el arte ha sentido la necesidad de seguir este camino, sólo aquél al que denominé Arte Naturalista.

Las ciencias naturales se proponen explicar la naturaleza, el comportamiento del universo, cada vez con más exactitud, posiblemente con el fin de arribar a la ecuación general del universo o la función de onda universal que aparece en el subtítulo de

este artículo. Está claro que el Arte Naturalista puede llegar a cumplir su objetivo, mientras que la ciencia no, debido al principio de incertidumbre de Heisenberg.²⁰

El lenguaje multimedial y su enseñanza

En la asignatura Lenguaje Multimedial I el principal objetivo es poner en contacto a los estudiantes con los conceptos y operaciones básicas que son propias de este nuevo campo del arte que se está configurando como objeto de estudio. Primero, se da a conocer el vocabulario básico para poder distinguir entre los nuevos medios y los viejos medios.²¹ Se confrontan pares de términos tales como real-virtual, continuo-discreto, acceso secuencial-acceso aleatorio, analógico-digital, hipertexto. Después, se experimenta con la manipulación digital de imágenes y con la manipulación digital de sonido. Los estudiantes comienzan a resolver problemas estéticos, técnicos y de lenguaje para la creación de rudimentarios entornos virtuales.

Finalmente, se presenta la interactividad, que se incorpora por medio de la pro-

gramación (cuyo conocimiento específico está a cargo de la cátedra de Tecnología Multimedial, lo que habla de la necesaria integración pedagógica de ambas materias). En este momento, los estudiantes aprenden a trabajar con links entre una imagen y otra, o entre sonidos o entre imágenes y sonidos. De esta manera, se pone de manifiesto que estas vinculaciones son generadoras de espacio, un espacio característico de la navegación. Se comportan del mismo modo que un link en una página web. La operación es la misma, sólo que en el caso de links de texto hablamos de hipertexto y en el caso de links entre objetos visuales o sonoros estamos frente a hiperlinks.

Lo que queda claro es que la pregunta con la que iniciamos el texto, ¿qué es multimedia? no está aún en condiciones de ser respondida.

Las posibilidades de los materiales y las herramientas apenas están inicialmente vislumbradas. La universidad pública debe hacerse cargo de formar a los nuevos artistas, productores e investigadores que comiencen a dar respuestas.

Notas

- 1 José de Jesús Alfaro Siqueiros, más conocido como David Alfaro Siqueiros, nació en Chihuahua, México, en 1896 y murió en Cuernavaca, México, en enero de 1974. Artista considerado uno de los tres mayores exponentes del muralismo mexicano, movimiento artístico de principios del siglo XX, junto con Diego Rivera y José Clemente Orozco.
- 2 David Alfaro Siqueiros, (1951) *Cómo se pinta un mural*, pp. 12-13.
- 3 Giotto di Bondone nació en Colle di Vespignano, en 1267 y murió en Florencia, en 1337. Fue un notable pintor, escultor y arquitecto italiano a quien se considera el primer artista de los muchos que contribuyeron a la creación del Renacimiento italiano y uno de los primeros en transformar las concepciones del arte medieval.
- 4 El óleo como material ya se conocía en la Edad Media, aproximadamente, desde el año 1100. Como sucedió con la fotografía, las tecnologías estaban disponibles pero recién su uso se consolida cuando el contexto lo requiere.
- 5 Prefiero usar las palabras *real* y *realidad* en lugar de *realismo* para conservar el sentido de este último tér-

mino como opuesto a *naturalismo*, en tanto ambos son tendencias estilísticas contrastantes a lo largo de la historia del arte.

6 Arnold Hauser, (1974) *Origen de la literatura y el arte modernos*, Tomo 1. *El manierismo, crisis del Renacimiento*, pp. 76-77.

7 *Ibidem*, pp. 125-131.

8 Los experimentos con sales de plata con algún rigor científico datan del siglo XVII. Los científicos experimentaban notando cómo se oscurecían con la acción del aire y del sol, sin saber que era la luz la que las hacía reaccionar. Entre 1777 y 1780, el científico sueco Carl Wilhelm Scheele publica un tratado sobre las sales de plata y la acción de la luz en latín, alemán, inglés y francés.

9 John Purcell, (2001) *Dialogue Editing for Motion Pictures. A Guide to the Invisible Art* Oxford, p. 6.

10 La discusión acerca de quién fue primero, si Einstein o la gallina... perdón, D.W. Griffith y su película de 1915, *El Nacimiento de una Nación*, según fuentes anónimas pero confiables que consulté, todavía no está saldada. Muchas fuentes, esta vez no tan confiables, ven en Einstein un desarrollo completo del lenguaje cinematográfico.

gráfico que no ven en Griffith.

- 11 *El acorazado Potemkin*, URRS, 1925. (49:00 a 55:42)
- 12 “El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración”. Ver: Eduardo Russo, (2003) *Diccionario de cine*, pp.160-161.
- 13 Ver el sitio en Internet de Second Life, [En línea], secondlife.com.
- 14 Ver el sitio en Internet de Empire Avenue, [En línea], <http://empireavenue.com>
- 15 Entre todos los videojuegos (cuya cita sería inabarcable) resaltamos la saga de aventuras gráficas *Myst*, compuesta por varios juegos editados entre 1994 y 2007 por Cyan Inc. Ver el sitio en Internet, [En línea], <http://www.mystworlds.com>.
- 16 La *realidad aumentada* (RA) es el término que se usa para definir una visión directa o indirecta de un entorno físico del mundo real, cuyos elementos se combinan con elementos virtuales para la creación de una realidad mixta a tiempo real. Consiste en un conjunto de dispositivos que añaden información virtual a la información física ya existente. Esta es la principal diferencia con la realidad virtual, puesto que no sustituye la realidad física, sino que sobreimprime los datos informáticos al mundo real. Con la ayuda de la tecnología (por ejemplo, añadiendo la visión por computador y reconocimiento de objetos) la información sobre el mundo

real alrededor del usuario se convierte en interactiva y digital. La información artificial sobre el medio ambiente y los objetos pueden ser almacenada y recuperada como una capa de información en la parte superior de la visión del mundo real. La realidad aumentada de investigación explora la aplicación de imágenes generadas por ordenador en tiempo real a secuencias de vídeo como una forma de ampliar el mundo real. La investigación incluye el uso de pantallas colocadas en la cabeza, un *display* virtual colocado en la retina para mejorar la visualización y la construcción de ambientes controlados a partir sensores y actuadores. Un ejemplo es Artoolkit, una biblioteca de software para la construcción de aplicaciones para Realidad Aumentada (AR). Ver el sitio en Internet de Artoolkit, [En línea], <http://www.hitl.washington.edu/artoolkit>.

- 17 La serie *Star Trek: Voyager*, a la que se refiere Janet Murray, fue producida por Paramount Television, United Paramount Network.
- 18 Janet Murray, (1999) *Hamlet en la holocubierta*.
- 19 La serie *Caprica* (2009) es producida por David Eick Productions para Universal Media Studios.
- 20 La explicación *divulgativa* tradicional del principio de incertidumbre afirma que las variables dinámicas como posición, momento angular, velocidad, momento lineal, etcétera, son definidas en Física de manera *operacional*, esto es, en términos relativos al procedimiento experimental por medio del cual son medidas: la posi-

ción se definirá con respecto a un sistema de referencia determinado, definiendo el instrumento de medida empleado y el modo en que tal instrumento se usa (por ejemplo, midiendo con una regla la distancia que hay de tal punto a la referencia). Sin embargo, cuando se examinan los procedimientos experimentales por medio de los cuales podrían medirse tales variables en microfísica, resulta que la medida siempre acabará perturbando el propio sistema a medir. En efecto, si por ejemplo pensamos en lo que sería la medida de la posición y velocidad de un electrón, para realizar la medida (para poder “ver” de algún modo el electrón) es necesario que un fotón de luz choque con el electrón, con lo cual está modificando su posición y velocidad; es decir, por el mismo hecho de realizar la medida, el experimentador modifica los datos de algún modo, introduciendo un error que es imposible de reducir a cero, por muy perfectos que sean nuestros instrumentos. Este principio fue enunciado en 1927 por el físico alemán Werner Karl Heisenberg (Wurzburgo, 1905 - Munich, 1976). AA.VV., “Relación de indeterminación de Heisenberg”, [En línea], http://es.wikipedia.org/wiki/Relación_de_indeterminación_de_Heisenberg, [14 de febrero de 2011].

- 21 Lev Manovich, (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*.

Bibliografía

- BOJOWALD, Martin: (2010) *Antes del Big Bang*, Buenos Aires, Debate.
- EINSESTEIN, Sergei: (1990) *El sentido del cine*, México, Siglo XXI.
- HAUSER, Arnold: (1974) *Origen de la literatura y el arte modernos, Tomo 1. El manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama.
- MANOVICH, Lev: (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós.
- MURRAY, Janet H.: (1999) *Hamlet en la holocubierta*, Buenos Aires, Paidós.
- PURCELL, John: (2007) *Dialogue Editing for Motion Pictures. A Guide to the Invisible Art* Oxford, Elsevier Inc.
- RUSSO, Eduardo: (2003) *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós.
- SIQUEIROS, David Alfaro: (1951) *Cómo se pinta un mural*, México, Ediciones Mexicanas S.A.

Cine y planificación estratégica

Jorgelina Quiroga¹ // Licenciada en Comunicación Audiovisual, orientación Realización de Cine, Tv y Video, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante Diplomada de Estética y Fundamentos de la Estética, FBA, UNLP. Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Becaria de Investigación, UNLP.

En el presente artículo se trabajarán dos textos, el film *Corre Lola corre*² y el escrito *Prospectiva estratégica, propuesta de proceso metodológico de diagnóstico dinámico y planificación*,³ con el fin de relacionar elementos pertenecientes al campo del arte y de la comunicación y para dar cuenta de la complejidad y la riqueza de cruzar estas miradas.

El objetivo de este artículo es partir del film para construir un camino de aproximación a la planificación institucional, entendida como una rama de la comunicación social que propone revisar y pensar las instituciones desde los procesos comunicacionales que las configuran. La corriente de trabajo que desarrolla el profesor Washington Uranga y su equipo se refiere al modelo de *planificación en prospectiva* que es un tipo de planificación que trabaja en la construcción de imágenes del *futuro deseable* como punto de partida para proponer acciones que lo concreten.

Con el propósito de comenzar a vincular ambas miradas podría decirse que la producción audiovisual es parte y producto del *campo cultural*, en el que también se integran las prácticas sociales leídas desde la

comunicación. El cine es un arte y el arte tiene un componente importante de comunicación. Las incumbencias entre el arte y la comunicación plantean tensiones y diferencias epistemológicas.

Las películas expresan la mirada de sus autores, configuran un diagnóstico de situación de lo real o de su problematización y manifiestan el espesor propio de un tiempo y un espacio particulares. El cine es proyección de imágenes de futuro y tiene una estructura que lo organiza: implica actores, escenarios y estrategias narrativas que dan lugar a ficciones o realidades documentadas. La realización de un film, al igual que un proceso de planificación, atraviesa diferentes etapas y momentos.

Planificación es un concepto empleado tanto en el cine como en la comunicación social con diferentes acepciones. Desde lo cinematográfico, el término proviene del francés *decoupage*, es una operatoria o un modo de concebir la película desglosada en planos visuales, sonoros, espaciales y temporales. Desde la lectura de los procesos comunicacionales se concibe como el proceso mediante el cual se introduce racionalidad y sistematicidad a las acciones.

Define modos de utilización de los recursos existentes con la finalidad de orientar hacia un objetivo deseable y probable. Es una dimensión desde la que una organización propone acciones tendientes a mejorar una situación, de acuerdo al análisis de la misión-visión que ese colectivo se ha planteado. Los objetivos y las relaciones internas y externas son parte del diagnóstico dinámico. El proceso se completa con la gestión, la ejecución y la evaluación del equipo que planifica.

El cruce entre el arte audiovisual y la comunicación se fundamentará a través de la analogía, en una reflexión en torno a las incumbencias y diferencias epistemológicas de cada disciplina.

Es recomendable, entonces, el visionado de la película y la lectura del material bibliográfico pero no es imprescindible, es decir, no será motivo de exclusión del lector interesado en estos temas.

Corre Lola corre y la planificación

Es una película del cine contemporáneo con una estructura innovadora. Para la narración emplea diversos recursos formales, como la animación, el montaje, la pantalla dividida, el uso diferencial de ciertas paletas cromáticas y el manejo del tiempo fílmico. Prevé un espectador atento y participativo y desafía su memoria. El argumento se ordena, en la primera media hora, de modo clásico: comienza, se desarrolla y llega a un desenlace. Pero a partir de este primer final la historia vuelve a empezar desde el mismo punto de partida. Sucede *casi* lo mismo. Ese instante diferente es el que habilita la posibilidad de cambio.

El *estilo* hace a una manera particular del autor de conjugar los elementos retóricos, temáticos y enunciativos. Esto quiere decir que puede haber infinidad de películas en las que el amor es el tema central, pero el estilo –entendido como el modo de contar– es lo que vuelve particular a una película. Otro elemento de lo fílmico, que se configura al interior de cada propuesta, es la construcción de lo verosímil. Es decir, sin recetas, se establece el mundo de la dié-

gesis⁴ con lógicas propias acerca de lo posible. Ambas cuestiones, son dimensiones constitutivas de una obra cinematográfica.

La estructura del film nos hace pensar en que los elementos que constituyen el presente y el futuro aparecen como correlato inminente. El esquema narrativo rompe la linealidad temporal y asigna un lugar relevante al futuro. Asimismo, si se lo vincula a la construcción de *imágenes de futuro*⁵ de las que habla Uringa, el esquema narrativo aparece configurado como un escenario soñado, como una dimensión para la *planificación en prospectiva*, es “un acto de imaginación selectiva y creadora de un polo deseado, luego una reflexión sobre la problemática presente”.⁶ En el proceso de trabajo sobre las prácticas sociales leídas desde la comunicación la *planificación en prospectiva* confronta lo real con aquello que aparece como deseado y propone una articulación ensambladora de las pulsiones individuales para lograr el *futurable* –definido como esa construcción de futuro deseable. La prospectiva no desestima el diagnóstico de la situación presente, sino que elige como punto de partida la construcción de esas *imágenes de futuro* para retomar el presente con una mirada más compleja y enriquecida que permita reconocer presencias y ausencias imposibles de ser captadas, únicamente, con los elementos que ofrece la revisión del pasado y el análisis del presente.

El sentido de la prospectiva, tal como la asumimos en esta propuesta es el de “mirar lejos” de manera compartida entre actores sociales que son corresponsables del futuro que se construye. Porque visión de futuro y construcción de futuro son herramientas básicas que permiten reducir las dependencias ganando autonomías.⁷

Podría decirse entonces que al observar *Corre Lola corre* el espectador realiza el mismo trabajo que el planificador de la comunicación. Es decir, el espectador participa del film y arma la historia en su mente con los esquemas prototípicos que están presentes en el argumento. Sin embargo, es importante señalar que *historia y argumento* no son lo mismo, el último es la organización real de los hechos, personajes

y espacios; la representación en la película contiene las claves que el espectador deberá interpretar para construir una determinada historia y no otra.

En esta película Lola es la protagonista y la arquitecta de su propio destino. Participa activamente sobre los cambios en su devenir. Algunos elementos, como el dinero, los escenarios, la secuencia de créditos, las transparencias, el color y el final, reaparecen en el film y su recurrencia parece un llamado a la interpretación. Por este motivo, revisaremos cuáles son los materiales que se repiten y qué lugar le asignamos entonces.

El dinero

¿Qué lugar ocupa el dinero en esta trama? Sabemos, a los pocos minutos del comienzo, que la vida de Manni, el novio de Lola, está en peligro por haber perdido una bolsa con billetes de los gángsters, solo estará a salvo si lo entrega en tiempo y forma. Por este motivo, recurre a Lola y ella decide ir con su padre para pedirle esa suma monetaria.

¿Qué ocurre la primera vez que esta situación aparece? Lola va al banco en el que trabaja y lo descubre con su amante. ¿La segunda vez? El padre la rechaza y Lola, desesperada, lo toma de rehén para robar el dinero. La tercera vez, el padre se va del banco en el momento en que ella está llegando, él no la ve y Lola sigue corriendo con la intención de alcanzarlo y llega al casino.

Los personajes que tienen dinero son: el padre, el gángster y los empleados desconfiados del casino. Los que no lo tienen son: el vagabundo, el chico de la bici y Manni. Podría decirse que los personajes que representan ambos extremos adquisitivos, los ricos y pobres, tienen en su caracterización una cuota de miserabilidad.

De lo dicho anteriormente se desprende que el dinero moviliza el avance de la historia, diríamos que tiene un papel central. Es la excusa. Sin embargo, no cambia esencialmente al personaje que lo posee, como sí lo hacen otros elementos.

Los escenarios

Cuando Lola corre, transita escenarios de lo público y lo privado. Aunque estas ca-

tegorías no se aplican al espacio fílmico sirven para revisar cómo se concretan estos espacios en su configuración cinematográfica. El banco es un interior oscuro, complejo, laberíntico y poblado de personas, es un lugar de intereses en disputa y en tensión.

¿Qué sucede la segunda y tercera vez en que la estructura vuelve a comenzar y llega al Banco como lugar neurálgico? La primera vez que aparece este espacio se instala un estado de situación de las cosas, la segunda vez, amplía a espacios contiguos, como son otras oficinas, la caja, la bóveda y otros personajes en el pasillo. Lola y el padre van con el cajero que está detrás de un vidrio como encerrado en una pecera. El plano funciona de este modo: construye una burbuja que ayuda a construir el ritmo temporal. La tercera vez que vuelve a comenzar la historia Lola no ingresa al banco; en pantalla aparece el edificio del banco pero desde un plano abierto que integra el espacio público, la calle y la plaza. Hay una sólida construcción estética en todo lo urbano.

El lenguaje cinematográfico estalla en su potencia fotográfica, los puentes, la arquitectura, los colores, las formas, la dirección de los personajes y la composición dan lugar a una cuidadosa construcción plástica de la imagen. Desde el punto de vista de Uranga podría decirse que en *Corre Lola Corre* “se incorporan todos los aspectos necesarios para la construcción colectiva del bien común en el espacio de lo público”.⁸ De esta manera, los elementos se conjugan armónicamente y podemos dar cuenta de una obra del séptimo arte. La impronta de registros, la velocidad, el ritmo de montaje y la banda sonora, han dado lugar a que la crítica vincule este film al video clip.

“La prospectiva es una metodología que se pone al servicio de los actores sociales para la construcción colectiva del futuro”.⁹ ¿Podríamos suponer un futuro colectivo, en esta dimensión ficcional, entre personajes principales y secundarios? Si revisamos la película podemos ver que en ella hay una trama central que se enriquece con tramas secundarias. Esos otros personajes que aparecen cuando Lola los cruza, de quienes se disparan instantáneas de futuro ante el

encuentro con Lola, forman el colectivo de actores en presente que a su vez son futuro, ya que la estructura del relato así los va implicando.

Para el texto, reconocer fases y momentos, tareas y herramientas para cada instancia es un modo de ordenar el proceso metodológico y una forma de facilitar la apropiación de saberes que surgen de la interacción en la práctica. La explicación metodológica es una representación y no una descripción, ayuda a la comprensión pero no reproduce, en términos estrictos, el proceso de producción de conocimiento. “La planificación prospectiva se inicia a partir de las imágenes de futuro que construyen los actores”.¹⁰ En la película estudiada las imágenes de futuro aparecen ligadas a Lola quién lleva adelante la historia: ella es el motor de la ficción.

Dice el texto de Washington Uranga: “Es una sistemática mental que, en su tramo más importante, viene desde el futuro hacia el presente”.¹¹ El director y guionista de *Corre Lola Corre* construye su estilo y presenta el argumento bajo esta lógica, tal y como se presenta en la *planificación prospectiva*.

Un enfoque diferente desde la planificación comunicacional, el que propone el modelo de la perspectiva de preferencia, se apoya en la experiencia y planifica en la mirada retrospectiva. Traza desde el diagnóstico del pasado la línea de las acciones tendientes a que se logren los objetivos presentes. Este es el horizonte para la acción. Mientras que como hemos visto la planificación en prospectiva trabaja desde el *futurable*. Por este motivo, la principal diferencia entre ambas perspectivas está en el punto de partida.

La secuencia de créditos¹²

Si analizamos la secuencia de créditos veremos que se presentan informaciones iniciales que articulan, desde el comienzo, personajes, roles e interrogantes.

Desde lo formal podemos observar que en la pantalla gráfica N°1 dice: “No cesaremos de explorar y el final de toda nuestra exploración será llegar al punto de partida y reconocer el lugar por primera vez”.¹³

Pantalla gráfica N°2: “Después del juego es antes del juego”.¹⁴

Voz en off: “El hombre es la más misteriosa de las especies de nuestro planeta. Un misterio de preguntas sin respuesta. ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? ¿Cómo sabemos lo que creemos saber? ¿Por qué creemos lo que creemos saber? Muchas preguntas. Buscar una respuesta dará lugar a una nueva pregunta y la próxima respuesta dará lugar a una nueva pregunta y así sucesivamente. Pero al final ¿No es siempre la misma pregunta y siempre la misma respuesta?”.¹⁵

En imagen hay siluetas de muchas personas que van y vienen de derecha a izquierda de cuadro, en cámara rápida. Todo esto constituye la secuencia inicial que contiene bajo esta estructura formal los títulos o créditos. Dos personajes entre esa multitud, en primer plano, miran a cámara; otro personaje, el policía del banco, dice: “La pelota es redonda, el partido de 90 minutos es un hecho, lo demás es pura teoría”. Tiene una pelota y la pateo hacia arriba, la cámara acompaña a la pelota y se crea un plano de gran altura, vuelven a verse muchos personajes, ahora diminutos sobre un suelo blanco se acomodan hasta formar en letras gigantes: «LOLA RENNT».

Luego de esto hay un corte y en una animación aparece Lola, una chica de pelo rojo y pantalón verde, que corre por un túnel. En las paredes del conducto asoman los nombres de los realizadores, se funden la gráfica y los muros. Con fotos de frente y de perfil, como epígrafe, se muestran los nombres del personaje y su actor, (es decir, Lola - Franka Potenska) con una tipografía que simula ser manual. Termina la secuencia de títulos. La película, desde los títulos, presentó cuestiones que luego tendrán desarrollo.

En plano secuencia, sin cortes y desde una vista aérea de la ciudad, por *travelling*, viajamos hasta un edificio; ahí ingresamos a una habitación donde suena un antiguo teléfono color rojo intenso. Lola contesta y conversa con Manni, su novio. En imágenes congeladas, en blanco y negro, aparece lo que cada uno relata que le ha sucedido. Él le pide ayuda, su vida está en peligro. Ella

le dice: “No te muevas de ahí, espérame, te ayudaré”. Él le contesta: “Robaré el supermercado si no estas aquí en 20 minutos”. La comunicación se corta, Manni golpea el teléfono público que le devuelve la tarjeta. Cenital de la cabina, él sale de allí.

A continuación aparece, en un televisor, una hilera de fichas de dominó que caen secuencialmente. Se ve un primer plano de Lola que mira el reloj, *zoom* al reloj, el auricular del teléfono vuela por el aire en cámara lenta; Primer Plano de Lola pensando, la cámara gira 360°, ella mira a derecha y sale de cuadro. En el living la madre habla por teléfono en pijama, sentada en el sillón con la televisión encendida. En ese momento surge una animación de Lola que baja corriendo las escaleras, *travelling* a la salida del edificio, secuencia de Lola que corre por la ciudad.

Podríamos interpretar que en el film se subraya la idea de que en la vida real no podemos cambiar la muerte; en la ficción, en cambio, cada desenlace habilita esa posibilidad. Veamos como:

Final 1: Lola recibe un disparo (funde a rojo). Dialoga en la cama con Manni (*zoom out*, PPP),¹⁶ y dice: “Alto, no quiero morir”. El auricular del teléfono gira por el aire por emparejamiento gráfico, es decir, ambos a contraluz giran de modo similar, el montaje se acelera y la historia vuelve a comenzar.

Final 2: Muere Manni porque lo atropella una ambulancia roja después de que Lola ha sorteado muchas dificultades para llegar hasta él (*zoom in*,¹⁷ Primer Plano fundido a rojo). Conversan, discuten, ella se ofusca y le dice: “¡Espera! aún no te moriste”, (*zoom out* a la bolsa del dinero y al teléfono). Lola sale corriendo de la casa (animación a tv) pero esta vez no choca a los personajes que cruza, los esquiva. El padre sale del banco, ella lo llama pero él no la escucha, ni la ve. Ella sigue corriendo, cruza la calle y un camión inmenso frena casi sobre Lola. Recuperada del susto, mira a su alrededor y se encuentra frente al casino, entra a probar suerte.

Final 3: Lola se encuentra con Manni. Él le pregunta: “¿Corriste hasta aquí? Todo está bien, vamos”. Y ve que Lola lleva una bolsa, ella camina y sonrío. Créditos finales.

Las transparencias

Hay varios espacios de la trama con superficies de cristal, como el supermercado que Manni ve desde la cabina, las cajas del banco y el gran vidrio que cruza la calle que es trasladado por varios hombres. Los vidrios podrían relacionarse con la transparencia.

En la película los vidrios y las transparencias aparecen ironizados. La secuencia del traslado del vidrio consiste en varios hombres que cruzan, sigilosamente, la calle.

En el Final 1 Lola, que venía corriendo, se detiene y la ambulancia frena.

En el Final 2 la imagen se transforma, el modo en el que el vidrio se destroza por el choque de la ambulancia es un suceso espectacular, el tiempo se dilata y se convierte en parte de la forma más allá de lo anecdótico. Es impactante. En el final 3 la ambulancia frena y deja pasar a los hombres con el vidrio; Lola se trepa por detrás sin ser vista, para adelantar un tramo de su trayecto y llegar más rápido.

El color

¿Qué usos particulares se hacen del color en este film? Por un lado, hay una paleta cromática muy saturada, con mucho contraste cuando utiliza el blanco y el negro. El color rojo es un color pregnante, chillón. El rojo está presente en muchos elementos del film, como en la sangre, en las señales de tránsito y en la ambulancia. Se usa para fundir del PPP a la intimidad del diálogo cuando han muerto. Lola tiene el pelo decolorado y teñido de rojo. Podríamos decir que este color es un elemento formal que narra y pasa a ser parte de lo expresivo. El rojo es el color del amor, se identifica con el comunismo y esta es una película de la Alemania del este.

Por último, para terminar de cerrar las ideas en torno a la planificación en prospectiva, nos queda aclarar que la *prospectiva* no es un ejercicio imaginativo que busca inventar un mundo mejor, como puede ser la pretensión de la ficción artística. Sin embargo, ambas –la prospectiva y la ficción artística– quieren contribuir a una mejor comprensión del mundo contemporáneo, a su diagnóstico y a su crítica.

La *planificación en prospectiva*¹⁸ explora lo que puede suceder, es decir, los *futuribles* y lo que se puede hacer, como políticas y estrategias en procesos *pluridisciplinarios* de trabajo a largo plazo. La *prospectiva* es un método que permite entender la realidad, leer y colaborar con la toma de decisiones en el marco de la complejidad. Las herramientas de la *prospectiva* ayudan a establecer puentes entre las imágenes del futuro y el presente con el objetivo de construir escenarios comparti-

dos entre los actores. Las obras de arte y del cine de autor, particularmente, también buscan propiciar el diálogo entre obras, autores, espectadores y repensar la realidad, el presente y el futuro.

Estas líneas nos permiten acercarnos al film, comprender la mirada teórica de la *planificación en prospectiva* e integrar diversos modos de *mirar desde la comunicación* para comprender el universo de lo cinematográfico y a la planificación como disciplina social.

Notas

- 1 La autora integra el proyecto de investigación "Proyectos comunicacionales y evaluación", realizado en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación, período 2009-2013.
- 2 *Corre Lola corre*, (Título original *Lola Rennt*), Dirigida por Tom Tykwer, Alemania, 1998. Estrenada en la Argentina en el año 2000.
- 3 Washington Uranga, *Prospectiva estratégica, propuesta de proceso metodológico de diagnóstico dinámico y planificación*, 2008.
- 4 Lo diegético alude al mundo ficticio o al universo del que se narra. Implica sucesos que acontecen a los personajes. En las películas pueden combinarse elementos de lo diegético y extra diegético. Un ejemplo es la música incidental, que enfatiza y tensiona la situación pero es extra diegética. Es decir, si el personaje la escuchara pierde sentido, se desdibuja su función.
- 5 Imágenes de futuro: son para la planificación en prospectiva una construcción de aquello que se anhela. Este enfoque comprende lo que acontece y trabaja a partir

de ese imaginario.

- 6 Washington Uranga, *op. cit.*, 2008, p.41.
- 7 Washington Uranga, *op. cit.*, 2008, p.37.
- 8 Hemos transcritto del texto de Uranga esta frase para aplicarla a la película, advertidos de lo arbitrario o riesgoso. La ficción, como metáfora, problematiza cuestiones referenciales de su tiempo y espacio, revaloriza acciones e individuos, critica instituciones e intereses y tácitamente, toma postura y denuncia. El estudio de procesos sociales, su lectura desde la comunicación y la planificación en prospectiva proponen un modo de entender la realidad y trabajar para modificarla.
- 9 Washington Uranga, *op. cit.*, 2008, p. 38.
- 10 *Ibidem*.
- 11 Washington Uranga, *op. cit.*, 2008.
- 12 La *secuencia de créditos* es lo mismo que la *secuencia de títulos*.
- 13 T. Eliot, citado en *Corre Lola Corre*, 2000.
- 14 S. Herberger, citado en *Corre Lola Corre*, 2000.
- 15 *Corre Lola Corre*, 2000.
- 16 El término *zoom out* se utiliza para denominar la acción

por la que la cámara se aleja de modo óptico, por zoom. Es diferente la impronta en imagen si el *travelling* o el movimiento de cámara se produce físicamente. PPP significa: Primerísimo Primer Plano.

17 El término *zoom in* se utiliza para denominar la acción por la que la cámara se acerca de modo óptico, por zoom.

18 "La prospectiva adquiere sentido cuando está guiada por una intención o razón motriz que se expresa en un sistema de ideas y valores en virtud de las cuales los actores sociales definen un objetivo y establecen un futuro deseable. Según la complejidad del tema a resolver los objetivos tienen una proyección espacio temporal importante. A más complejidad, más tiempo. Esas ideas motrices suelen verse opacadas por la complejidad de las prácticas y es tarea de los dirigentes investigadores y profesionales, explicitar el sistema de ideas y valores que rigen la acción. Allí aparecen diferencias y disputas, tensiones propias de la distancia entre las acciones acordadas formalmente y su práctica concreta". Washington Uranga, *op. cit.*, 2008.

Bibliografía

URANGA, Washington: *Prospectiva estratégica, propuesta de proceso metodológico de diagnóstico dinámico y planificación*, en el sitio web del Taller de Procesos Comunicacionales, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2008, [En Línea].

Filmografía

Corre Lola corre, Alemania, 1998 (Título original: *Lola Rennt*). Director: Tom Tykwer.

La determinación del género en música popular

Edgardo José Rodríguez¹ // Profesor en Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Licenciado en Composición Musical, FBA, UNLP. Doctor en Artes, Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor Adjunto de la cátedra Lenguajes Musicales Contemporáneos I, FBA, UNLP.

En este trabajo nos proponemos estudiar el problema del género en la música popular dentro del marco de la teoría musical y la musicología tradicional. En los estudios de música popular hemos notado cierta desatención por la caracterización del objeto musical y paralelamente, la concentración de esfuerzos en los factores contextuales a partir de la aplicación de modelos semióticos, antropológicos y sociológicos. A la crítica furibunda al estructuralismo musical parece continuarle el simple olvido del texto, o su consideración como una excusa para disparar otro conjunto de pensamientos no necesariamente vinculados con aquél.

Estas líneas se organizan del siguiente modo, en primer lugar, estudiaremos críticamente las posturas de dos autores –muy representativos de la orientación de los estudios sobre músicas populares– en sendos artículos: Franco Fabbri² y Rubén López Cano.³ En segundo lugar, esbozaremos un modelo de caracterización genérica que plantea una jerarquía de componentes, al frente de la cual está la caracterización musical del fenómeno.⁴ Finalmente, comentaremos algunos ejemplos musicales que apoyan lo propuesto.

Fabbri

En el modelo de Franco Fabbri se considera que el género en música popular se define como un “conjunto de eventos musicales (reales o posibles)⁵ cuyo rumbo está gobernado por un cierto conjunto de reglas socialmente aceptadas”.⁶ Las reglas genéricas de Fabbri no presentan un ordenamiento jerárquico (aunque, en cada caso particular de descripción genérica, algunas pueden ser muy importantes y otras irrelevantes) y son cualitativas: reglas formales y técnicas, semióticas, conductuales, sociales e ideológicas y por último, económicas y jurídicas. En un sentido estricto, más que una definición, Fabbri plantea una demarcación de los campos en los que la definición debería asentarse; campos que, por lo demás, parecen dejar pocos ámbitos de la acción humana sin incluir. La estructura de las reglas es libre y los rasgos que las constituyen son, en principio, ilimitados.

En el análisis de la *canzone* italiana,⁷ por ejemplo, la descripción correspondiente con las reglas formales y técnicas que realiza el autor es tan inespecífica que aquella, difícilmente, pueda diferenciarse de la cha-

carera argentina. Si buscáramos en el resto de las reglas seguramente hallaríamos alguna diferencia, de hecho, pocas chacareras se han interpretado en el festival de San Remo, un encuentro muy vinculado con buena parte de la historia de los distintos géneros de la *canzone*.⁸ Esta característica, sin embargo, no es un problema del modelo, que es deliberadamente abierto y puede admitir una descripción estructural lo suficientemente fina como para, efectivamente, dar cuenta de esa diferencia. Lo que se nota, por el contrario, es cierta despreocupación por ese tipo de argumentación que hace que al analizar la *canzone d'autore*, uno de los géneros inscriptos en el de la *canzone*, el componente estructural ni siquiera se mencione.

López Cano

Este autor comienza su artículo con una crítica a la idea que plantea Fabbri sobre que lo social está regido por reglas. Las reglas no podrían aprehender la complejidad del pacto social que pretenden caracterizar y en su lugar, propone la idea de *constricción* que no vendría a definir la norma sino a “(...) delimitar el espacio dentro del cual el acuerdo se mueve”.⁹ La idea de *constricción* “(...) asume la complejidad de los procesos y la imposibilidad de reducirlos a elencos de reglas explícitas”.¹⁰

El otro punto que se pone en cuestión es el concepto de sociedad como abstracción metodológica. Con respecto a esto, propone, en cambio, la idea de lo social como un espacio para la dinámica conflictiva: “Lo que a los teóricos musicales nos toca describir entonces, no es las reglas que subyacen en el acuerdo social, sino las dinámicas de negociación y conflicto que se generan entre éstas (...)”.¹¹ Luego, como el género no puede caracterizarse por medio de un conjunto de reglas, éste se establece por el parentesco con un prototipo (miembro que mejor representa la clase):¹²

(...) el criterio de inclusión a la categoría, en lugar de una lista de rasgos o atributos que todos los miembros deben cumplir, depende de que algún rasgo del prototipo pre-

sente determinadas similitudes con algún rasgo de cada uno de los miembros de la clase. ... para pertenecer a la misma clase, basta con que cada uno de los miembros de la misma posea un ‘parecido de familia’ con el prototipo, pero no necesariamente debe haber parecido aparente entre los otros miembros.¹³

En nuestra opinión, la oposición entre regla y constricción parece exagerada, ambas ideas buscan delimitar campos;¹⁴ la diferencia estriba en que el autor le da a la constricción un sentido menos estricto que la regla, aunque como vimos, las reglas de Fabbri son por definición, difusas y abiertas. Luego, si lo que se debiera estudiar fueran las dinámicas de negociación y conflicto generadas entre las reglas, podría decirse que éstas son imprescindibles. Por añadidura, la idea de prototipo, presente tradicionalmente en la musicología,¹⁵ no representa una objeción importante a las ideas de Fabbri en tanto y en cuanto se admita que el prototipo y el *parecido de familia* son caracterizables y explicables en principio, aunque no excluyentemente, mediante un conjunto de reglas musicales formales y técnicas (parafraseando una de las categorías de Fabbri).

Finalmente, la tesis de López Cano más importante para nuestro trabajo está concentrada en el siguiente párrafo:

(...) un mismo objeto musical puede ser adscrito a diferentes géneros por la competencia musical común. Para el oyente, las estructuras inmanentes a las que los musicólogos nos empeñamos reducir la música carecen de la importancia que nosotros le damos.¹⁶

Al respecto, el ejemplo que el autor nos brinda es el cambio de nombres, según la locación y la época, de lo que hoy llamaríamos “salsa”, que se denominó “rumba” en New York en 1948 y “mambo” en 1952-3. Paralelamente, en Cuba fue llamada “guaracha” en los 40 y “mambo” en los 50. En los 70, “salsa” en New York y “son”, “guaguancó” o “música popular bailable”, en Cuba. Finalmente, hacia los 90 se estableció el término “salsa” en ambos lugares.¹⁷ Unos años después apareció la *timba*, como la última reacción cubana contra la

salsa de la comunidad latina en los Estados Unidos.¹⁸

El autor sugiere que un mismo objeto musical fue denominado de muy distintas maneras. En primer lugar, habría que haber determinado si efectivamente es o fue un mismo objeto musical. Esta cuestión, lamentablemente, no queda clara en su trabajo; el autor parece sugerir que la *timba*, por ejemplo, es diferente de la *salsa*.¹⁹ Pero luego, un músico emblemático de la *timba*, manifiesta que ésta “(...) no es un género musical; es una actitud ante el público”.²⁰ Si efectivamente un mismo objeto musical ha sido denominado de diversas maneras, habría que descartar que este problema no haya sido nominal y que se haya producido, probablemente, por causas claras y fácilmente identificables, como políticas e ideológicas.²¹

Entonces, si aceptamos ambas ideas, la segunda oración del párrafo es problemática: que un mismo objeto musical reciba diversos nombres no significa que los oyentes no le asignen importancia a las estructuras inmanentes que caracterizan al género.²² Esta conclusión sólo se podría inferir si los oyentes le asignaran el mismo nombre a dos objetos musicales diferentes. Además, este segundo aserto es contrario a las intuiciones más simples y generales que todos los oyentes compartimos. Todos los oyentes competentes en el idioma desarrollan, por así decirlo, una competencia genérica aguda. Los oyentes competentes son perfectamente capaces de discriminar los géneros musicales en los que están inmersos, de modo que son capaces de bailarlos, cantarlos y llegado el caso, ejecutarlos diferenciadamente. Más aún, son capaces de detectar desvíos sobre la norma genérica y las versiones agramaticales, de categorizar según los polos de tradición y vanguardia, de discriminar estilos intragénico, etcétera. Suponer que los oyentes competentes en el idioma, es decir, aquellos que han sido expuestos normalmente al idioma, internalizan sus patrones generales, es justamente, el rasgo característico de los estudios cognitivos.

La teoría, entonces, se dedica a describir esa competencia, típicamente, como

un conjunto de reglas (una gramática). De hecho, las teorías cognitivas de la música tonal suponen que los oyentes competentes pueden realizar asignaciones mucho más sofisticadas que la categorización genérica.²³ Por lo demás, la abstracción de rasgos estructurales particulares, que cuajan en paradigmas de lo que se quiere describir, analizar o definir, es típica del análisis musical, al menos desde que éste se estructura basado en los supuestos del organicismo musical. De este modo, la estructura fundamental (*ursatz*) que propone Schenker²⁴ es: la estructura paradigmática sobre la que toda obra perteneciente a la tradición clásica se asienta –su carácter es netamente prescriptivo, a diferencia de postulaciones posteriores que son descriptivas y/o explicativas–; el modelo de expansión temática, de Schoenberg –basado en la *grundgestalt*–;²⁵ la tipología melódica de Meyer; la modelización de la sonata, de Rosen y la de cualquier pieza tonal, de Lerdaahl y Jackendoff, etcétera. Dichos modelos suponen –en mayor o menor medida, explícita o implícitamente–²⁶ que existe un conjunto de rasgos internalizados que definen al objeto musical. Al especificarlos, se describe, directa o indirectamente, la competencia de esos oyentes.

Por esta causa, las cualidades del objeto y las estructuras mentales, en sus aspectos innatos y adquiridos, caracterizan y limitan las estructuras internalizadas y las asignaciones estructurales que los oyentes realizan,²⁷ como sucede con cualquier objeto, o más generalmente, con cualquier proceso de categorización. La clase “silla” está representada mentalmente con un conjunto amplio –pero no infinito, en principio– de características que la definen, por ejemplo: *sirve para sentarse, con respaldo, con cuatro patas*, etcétera. Probablemente, entre las definiciones de “silla” no estén *poder volar* o *dar calor*, aunque una silla puesta en un avión efectivamente *vuele* y si se la quema, *dé calor*. Esta distancia entre la pertinencia de las características asignables es análoga a la que pretendemos desarrollar en torno al género musical. La chacarera se define, ante todo, por sus rasgos musicales. El hecho de que *sirva para*

bailar, que no se escuche en el festival de San Remo, que sus letras tengan contenido político, que sus letras no tengan contenido político, que sean instrumentales (es decir, que no tengan letra), son características que pueden participar de la definición genérica. Lo que aquí proponemos no es negarlas sino introducirlas en una jerarquía. El hecho de que la letra de una chacarera tenga o no contenido político es menos importante en la determinación genérica de la chacarera que el ritmo típico de su acompañamiento, porque uno es infinitamente más inespecífico que el otro –muchos géneros tienen letras políticas–. Suponer que existe un *en sí* de la silla y del género musical –mantener la ilusión de que contienen un conjunto de propiedades inmanentes– puede ser nada más que un ardid metodológico, pero como tal –si sólo fuera eso– es completamente necesario.²⁸

De este modo, la desaprensión por la caracterización musical del género –paradójicamente– musical que atraviesa todo el trabajo de López Cano es la base del problema del estatuto del género *timba*.²⁹ La proliferación de distintos nombres para un mismo objeto musical, en este caso –y si efectivamente fuera un mismo objeto– no es, entonces, una cuestión referida al género musical sino, más bien, una política e identitaria, es decir, un aspecto más del desarrollo de la hegemonía cultural de los Estados Unidos y sus contradicciones.

El modelo, el tango y el rock

Como hemos mencionado, nosotros proponemos una estructura de rasgos ordenados jerárquicamente para describir el proceso de caracterización genérica. Esta jerarquía está encabezada por las reglas –para utilizar la terminología de Fabbri– que describen la estructura del objeto. En ese sentido, proponemos la anterioridad ontológica del objeto por sobre todo el resto de los procesos interpretativos.

Dentro de los aspectos estructurales del objeto, también existiría una jerarquía al tope en la cual se ubicarían los patrones rítmicos cristalizados (generalmente, en

el acompañamiento). En realidad, proponemos una primera y gran diferenciación en la conformación de los géneros. En primer lugar, se conforman aquellos que han cristalizado una forma o patrón rítmico de acompañamiento: zamba, chacarera y chamamé, por ejemplo, en la música argentina; bossa nova, guarania, joropo y vals en la de otros países. De este modo, para la determinación del género es crucial que éste se haya cristalizado en una forma de acompañamiento rítmico. La ausencia de esta característica debilitaría la caracterización genérica y ésta sería precisamente la causa de la relativa inespecificidad genérica del rock y del tango, por ejemplo.

La inespecificidad genérica del tango y del rock los acercan a la idea de estilo, su determinación y delimitación dependen de conocimientos más específicos y sofisticados, caracterizados por la internalización de aspectos musicales más abstractos que los típicos para la determinación del género con acompañamiento cristalizado. De esta forma, el tango, por ejemplo, se conformaría como una suma de estilos: varios estilos de acompañamiento, de fraseo instrumental, de arreglos, etcétera. Por este motivo, al no cristalizar una fórmula de acompañamiento éste ha sido y es objeto de composición: la *yumba*, de Pugliese; la superposición estable y sistemática de compases equivalentes en la música de Piazzolla; ciertos modos de acompañamiento típicos de los grupos de guitarras,³⁰ etcétera. Finalmente, todas esas características musicales y muchas otras, seguramente, conforman al tango con una diversidad y complejidad ajena al otro tipo de conformación genérica. Que el acompañamiento sea parte del problema compositivo es una característica presente también en el rock. Quizás el *riff* sea el caso paradigmático, éste se presenta típicamente como introducción y luego, una vez que comienza la melodía, como fondo en la textura de melodía con acompañamiento.

Este tipo de conformación explicaría las, en apariencia, ilimitadas posibilidades de expansión del tango y del rock. Sobre esta plasticidad se asentaría, por ejemplo, la plausibilidad histórica de la música de

Astor Piazzolla, la aparición en los últimos años del *tango electrónico* (y su característica labilidad genérica basada, justamente, en la fusión de tango y rock), y la convivencia de ambos bajo la cobertura de la misma categoría genérica. Contrariamente, en los géneros que han cristalizado una forma rítmica de acompañamiento estos procesos no ocurrieron y probablemente, no ocurran. El modo de conformación genérica enmarca, rígidamente, ciertos aspectos, como el de la composición del acompañamiento; quizás por esta razón el folclore argentino no produjo una revolución comparable a la de Piazzolla en el tango, ni tampoco –hasta donde nos es posible discernir– el tipo y nivel de mixtura intergenérico presente en el *tango electrónico*.

Estos dos modos divergentes de conformación genérica se corresponderían con dos modos análogos de categorización. El primero necesitaría relativamente poca información musical para dispararla: sólo haría falta la determinación del ritmo del acompañamiento. Por su estructura, sería fácilmente comunicable por medio de un conjunto de reglas relativamente simple y acotado. Por el contrario, el otro modo de conformación de género, más vinculado con el estilo, podría ser más complejo. Todo oyente experimentado podría caracterizar un chamamé de acuerdo con un sistema de reglas simple y explicitable fácilmente por el analista. Pero el tipo de conocimiento necesario para discriminar si éste proviene del estilo del río Uruguay o del estilo del río Paraná es mucho más complejo. Esta complejidad sería típica de

la asignación de estilos e involucraría un alto nivel de competencia en el género, una cierta especialización.

La jerarquía

Exponer la jerarquía completa de los componentes que participan de la determinación genérica está más allá de los objetivos de este trabajo. Sólo desarrollaremos la básica ya propuesta.

Consideraremos un caso particular, la diferenciación entre el género chacarera y el género gato. Según dijimos, el elemento más importante en la jerarquía de los factores estructurales para la determinación genérica es la cristalización de una fórmula rítmica de acompañamiento, en el caso que nos ocupa ambos géneros poseen idéntico acompañamiento. Debemos considerar algún otro rasgo, el que surge inmediatamente es el rasgo formal, ambos géneros se diferencian por la configuración formal. Nuestra hipótesis es que la mayoría de los géneros se diferencian claramente con tres rasgos o menos. Esta hipótesis está vinculada, directamente, con la idea de que la diferenciación genérica de este tipo de géneros supone un costo cognitivo mínimo.

Escrito simbólicamente:

Chacarera = acompañamiento + forma

Gato = acompañamiento - forma

Otro ejemplo:³¹

Vals criollo = acompañamiento + forma

Estilo = acompañamiento - forma

En estos ejemplos, pareciera que el resto de las reglas –las reglas semióticas,

conductuales, sociales e ideológicas, económicas y jurídicas; siguiendo a Fabbri– es casi irrelevante, puesto que no describen diferencias sustanciales.

Algunos ejemplos

A continuación, le dedicaremos unos párrafos a algunas piezas seleccionadas (fácilmente accesibles en el mercado discográfico o en la red) para ejemplificar la preeminencia del ritmo cristalizado en la determinación genérica.

El primer ejemplo es la versión de la balada o rock (se debiera determinar) *I just called to say I love you*, de Stevie Wonder, en la versión de Barry Manilow.³² Sintéticamente, diremos que la versión de Manilow transforma la pieza de Steve Wonder en una *bossa nova* una vez que el ritmo principal del acompañamiento de la guitarra toma ese esquema rítmico, luego de un comienzo ambiguo. El segundo ejemplo muestra cómo la famosa pieza del grupo irlandés U2, *Sunday bloody sunday* –en la versión de versión de Richard Cheese³³ se ha transformado en una *salsa* con la aparición del clásico ritmo de *tumbao*, característico del género. Nuestro último ejemplo es la versión de Elena Roger de *Paint it black*, de los Rolling Stones.³⁴ Aquí el cambio es radical, el arreglo transforma a la balada/rock binaria en una chacarera ternaria con su típico acompañamiento. Incluso el timbre del idioma inglés queda en segundo plano en la asignación genérica del oyente competente.

Notas

- 1 El autor es codirector de los proyectos de investigación “Uso musical del espacio: campos acústicos tridimensionales e integración formal” y “Música popular en la Argentina. Rock, folklore y tango. Estudios preliminares para su historización”, realizados en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, período 2009-2012.
- 2 Franco Fabrí, (1982) “A theory of musical genres: two applications”.
- 3 Rubén López Cano, (2006) “Asómate por debajo de la pista: timba cubana, estrategias músico-sociales y

construcción de géneros en la música popular”.

- 4 Algunas de estas ideas estaban presentes en el texto “La arenosa: género y (des)arreglos”, de Edgardo Rodríguez.
- 5 Esta parte de la definición parece contradictoria. Un evento es aquello que sucede; un evento musical, por tanto, no puede ser un posible de suceder. El ejemplo que propone Fabbri, en ese sentido, es interesante: un programa estético donde el género consistiría en los eventos musicales posibles de acuerdo con las reglas de dicho programa. Esto nos sugiere la siguiente reflexión: los eventos musicales posibles (los que no

han sucedido) producen un género posible (el no que no ha sucedido) que no es lo que, en principio, se quiere definir.

- 6 A la definición habría que agregarle, de acuerdo con los supuestos que la animan, que también la música debe estar legitimada por el acuerdo de algún grupo particular.
- 7 La *canzone* italiana es presentada como una forma musical sobre la que se basa un *sistema de géneros* que incluye: la canción tradicional, la canción pop, la sofisticada, la de autor, la política, la de rock y la canción para niños.

- 8 Se podría pensar, por el contrario, que como no existen diferencias estructurales relevantes entre los distintos géneros que la integran debió concentrarse en el resto de las reglas.
- 9 Rubén López Cano, *Op.cit.*, 2006, p. 4.
- 10 *Ibidem*, p. 5.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Utilizamos ese término porque es el que usa el autor estudiado, preferiríamos en cambio la palabra 'arquetipo' que define menos ambiguamente la idea que se quiere expresar.
- 13 Rubén López Cano, *Op.cit.*, 2006, p. 7.
- 14 Para Leonard Meyer por ejemplo, la regla es una construcción en una jerarquía de constricciones integrada además por leyes y estrategias. Ver: Leonard Meyer, (1989) *Style and music. Theory, history, and ideology*.
- 15 Sobre la idea de prototipo presente, tradicionalmente, en musicología, ver: Leonard Meyer, (1973) *Explaining music*; Heinrich Schenker (1979) *Free Composition*; Charles Rosen, (1980) *Sonata Forms*.
- 16 Rubén López Cano, *op.cit.*, 2006, p. 7.
- 17 *Ibidem*.
- 18 *Ibidem*, p. 14.
- 19 *Ibidem*, p. 1.
- 20 *Ibidem*, p. 14.
- 21 Fenómeno muy común y que está presente, por ejemplo, en la diferenciación nominal entre *polca paraguaya*, en Paraguay y la *galopa*, en la provincia de Misiones, Argentina; o en la invención del *gualambao* como género propio de Misiones (diferente a todos los otros géneros presentes en la Provincia pero no exclusivos de ésta, como chamamé, galopa, chotis, polca, etcétera).
- 22 De lo contrario, debiera sostenerse que 'auto', 'coche' y 'carro' designan objetos diferentes cuando, en realidad, son simples sinónimos.
- 23 Sobre el tema, ver: Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (1983) *A generative theory of tonal music*.
- 24 Heinrich Schenker, (1979) *Free Composition*.
- 25 Arnold Schoenberg, (1995) *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*
- 26 Schenker, seguramente, es la excepción por el matiz prescriptivo de su trabajo.
- 27 Fred Lerdahl y Ray Jackendoff desarrollan las reglas bien formadas, por un lado, y las preferenciales, por el otro.
- 28 Se admite una cierta constancia del objeto incluso en la semiótica de la música: desde "el nivel neutro" de Nattiez (1990) a la *new musicology* de Agawu (1991).
- 29 Desde luego, no es un error del autor sino una concepción epistemológica.
- 30 Alejandro Polemann, "La guitarra en el tango. Recursos, Técnicas y Criterios Interpretativos de acompañamiento de 1925 a 1970", 2004.
- 31 Tomamos *Flor de Lino, con música de Héctor Stamponi* y letra de Homero Expósito, como referencia de vals y a *Pobre gallo bataraz*, con música de José Ricardo, letra de Adolfo Herschel y voz de Carlos Gardel, como estilo.
- 32 Barry Manilow, *The Greatest Songs Of The Eighties* [CD], Arista Records, 2008.
- 33 Richard Cheese, *Aperitif For Destruction* [CD], Surfdog Records, 2005.
- 34 Rolling Stones, *Vientos del Sur* [CD], DB Records, 2009.

Bibliografía

- AGAWU, Kofi: (1991) *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music*, Princeton University Press.
- CARDOZO, Jorge: (2006) *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*, Posadas, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.
- FABBRI, Franco: (1982) *Popular Music Perspectives*, Göteborg and Exeter, IASPM.
- LERDAHL, Fred y JACKENDOFF Ray: (1983) *A generative theory of tonal music*, Cambridge, MIT Press.
- MEYER, Leonard: (1989) *Style and music. Theory, history, and ideology*, University of Pennsylvania Press.
- _____ (1973) *Explaining music*, University of California Press.
- NATTIEZ, Jean J.: (1990) *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press.
- POLEMANN, Alejandro: (2004) "La guitarra en el tango. Recursos, Técnicas y Criterios Interpretativos de acompañamiento de 1925 a 1970", informe Final Beca de Formación Superior, UNLP, La Plata.
- RODRÍGUEZ, Edgardo: (2009) "'La arenosa': género y (des)arreglos", en *Revista Argentina de Musicología*, N°10, Argentina.
- ROSEN, Charles: (1980) *Sonata Forms*, New York, Norton.
- SCHENKER, Heinrich: (1979) *Free Composition*, New York, Longman.
- SCHÖNBERG, Arnold: (1995) *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*, New York, Columbia University Press.

Fuente de Internet

- LÓPEZ CANO, Rubén: (2006) "Asómate por debajo de la pista: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular", VII Congreso de Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), La Habana, [En línea] www.lopezcano.net, [21 de diciembre de 2011].

Sarmiento y el discurso sobre las artes

Natacha Valentina Segovia¹// Profesora de Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante diplomada de la cátedra Historiografía de las artes I-III, FBA, UNLP.

La importancia de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) en el contexto del estudio histórico de las artes está dado por el valor que él le otorga a éstas como parte de su programa civilizatorio y por el impulso a los círculos artísticos sanjuaninos. En los inicios de la historiografía artística argentina su labor a favor de la enseñanza artística en el país será valorada. Las palabras dedicadas por Eduardo Schiaffino –nuestro primer historiador del arte– en *La pintura y la escultura en Argentina* ejemplifican este reconocimiento:

(...) impaciente por implantar en Buenos Aires la enseñanza oficial de las artes del dibujo, (...) cuando fué [sic] Presidente de la República, quiso utilizar en el profesor Aguyari al primer maestro bien intencionado y probó que halló en su camino, y le mandó a Italia para que le trajera las bases para fundar la Academia de Bellas Artes, el programa de estudios, y hasta el elenco de profesores que había de dictar los cursos.²

Anteriormente, hacia 1839, en la fundación del Colegio de Pensionistas de Santa

Rosa, en San Juan, incluyó en el programa de estudios las materias de dibujo natural y floral.³ José León Pagano, en *El arte de los argentinos*⁴ y José A. García Martínez, en *Arte y enseñanza artística en la Argentina*,⁵ reconocieron la actividad realizada por Sarmiento en torno a la enseñanza artística. Asimismo, la obra de crítica periodística sobre las artes visuales también fue revalorizada por García Martínez,⁶ quien recopiló algunos de dichos artículos. Más recientemente, Fermín Fevre,⁷ en un ensayo que refiere al origen periodístico de la crítica de arte, lo ubicó como primer crítico de arte argentino.

En este trabajo se considerará tanto lo producido en relación con la enseñanza artística como lo concerniente a la crítica y la teoría estética, es decir, la reflexión y valoración de obras del arte visual y la elaboración conceptual realizada por Sarmiento a partir de ellas. El análisis contemplará las posibles filiaciones de las propuestas sarmientinas con distintas corrientes del pensamiento.

Dibujo y civilización

*(...)¿por qué estamos en América condenados a la privación absoluta del bello artístico, que en sus primeros ensayos muestra el límite que separa al salvaje del hombre civilizado, y en su apogeo es el complemento y la manifestación más elevada de la humana perfectibilidad.*⁸

Como se mencionó anteriormente, el discurso de Sarmiento sobre las artes no constituye una excepción ideológica, también en él se encuentra el binomio opositivo civilización-barbarie, presente en la tesis de que el arte es parte fundamental para el progreso de la civilización.⁹

La primera acción llevada a cabo en torno a la práctica artística fue la inclusión del dibujo en el programa de estudios del Colegio de Pensionistas de Santa Rosa que no sólo adquiere importancia al considerar que en este acto se origina y desarrolla la enseñanza artística en la provincia de San Juan, sino también porque permite destacar la importancia que el autor otorgó siempre a tal disciplina. La misma se ubicaba en la base de la educación artística, y su manejo era indispensable para la profesión del retratista y para la práctica de los demás géneros pictóricos, como religioso, histórico y de costumbres nacionales.¹⁰

En el dibujo lineal Sarmiento encontró la herramienta fundamental para el desarrollo artístico y especialmente industrial,¹¹ entendiéndolo como el modo de corregir el “vicio orgánico de nuestra educación española”:

Como la España, carecemos no sólo de los conocimientos industriales que hacen la riqueza y la felicidad de otras naciones, sino que aún ha llegado a creerse que nos falta índole y aptitudes para este género de trabajo.¹²

En su enfoque instrumental dicha disciplina permitirá al artesano trazar el diseño de su obra, con todas sus partes y proporciones, para luego entregar a los obreros los fragmentos que solo él sabe coordinar.

(...) la adquisición de este precioso arte no es simplemente un mero adorno; es algo más que un complemento necesario a toda

educación, es el fin a que debe conducir la instrucción popular. (...) el dibujo lineal es tan necesario y de una aplicación tan práctica como la lectura, la caligrafía y el cálculo.¹³

A partir de lo expuesto proponemos entender el sentido racional y progresista que establece Sarmiento sobre la posesión del dibujo en relación con la premisa ilustrada que destaca el progreso universal de la razón y la cultura, y la educación como condición previa para el mejoramiento de la sociedad. Debemos considerar que la ilustración perduró mucho tiempo entre nuestros intelectuales, aún en pleno período romántico y aún positivista, al amparo del constante eclecticismo del pensamiento local.¹⁴

La crítica romántica

*El arte es una cuestión de óptica. Todo aquello que existe en el mundo, en la historia, en la vida, en el hombre todo debe y puede reflejarse en él, pero bajo la varita mágica del arte.*¹⁵

Según la reseña de Fermín Fèvre, el primer artículo sobre arte que se atribuye a Sarmiento apareció en el número 5 del diario *El Zonda*, de San Juan, el 17 de agosto de 1839.

Se refiere al regreso a la provincia de Franklin Rawson, pintor de la primera generación romántica argentina. El texto es sumario y se refiere más al artista que a su obra. No puede ser considerado una crítica de arte.¹⁶

El 3 de marzo de 1843 apareció en el diario *El Progreso* de Chile una nota sobre los cuadros de Raymond Quinsac Monvoisin – el pintor francés que había sido contratado para fundar una Academia de Bellas Artes en Chile– a partir de ésta comenzaremos a caracterizar el discurso crítico de Sarmiento en torno a las artes.

La frecuente valorización de Sarmiento como escritor romántico¹⁷ es acertada también en relación con este artículo, con algunas salvedades que trataremos más adelante, tanto como lo es la vertiente francesa de dicha influencia.¹⁸ Las postulaciones de Sarmiento muestran una clara relación con

las ideas estéticas de Víctor Hugo,¹⁹ poeta romántico a quién alude en el cuerpo del texto. Un primer término que permite la analogía es la categoría de *pintor histórico* que utiliza Sarmiento para referirse a Monvoisin. Lo es precisamente por el valor que da en su caracterización a las pasiones y también a la verdad y a la historia.²⁰ Para Hugo toda pasión es elocuente: el lenguaje verdadero es el de las grandes pasiones y el de los grandes sucesos. Y es precisamente el mérito de Monvoisin,

(...) resaltar las pasiones y los sentimientos de cada uno de los personajes (...), y tener en cuenta en este trabajo, no sólo de la verdad que enseña y de la historia, sino del modo más fuerte y sorprendente de hablar a la imaginación y de arrastrarla a contemplar la vida, las sensaciones y las pasiones.²¹

La imaginación, que es la facultad que permite al artista romántico embellecer las obras, da flexibilidad a la verdad y coloca al espíritu en posición de descubrir nuevos dominios explorables; no se detiene en lo fantástico sino que ayuda a descubrir la verdad y a construir el bien.²² Éste es el sentido de la valoración que realiza Sarmiento de las obras del pintor francés, obras que son producto “de la realidad concebida por la inteligencia, recogida por la memoria, y de la metamorfosis impuesta a esa realidad por la imaginación”.²³

En el abandono del artista a la inspiración, a la pasión, al ensueño –verdaderas intuiciones de la realidad– opera la transformación de esa realidad, que no es otra cosa que “la vida, la fisonomía, el alma de todo un pueblo, esa alma social, (...) que se abre paso y se muestra en los grandes acontecimientos”.²⁴ Podría pensarse que estas nociones adquiridas desde el romanticismo literario le permitieron a Sarmiento abordar también cuestiones del ámbito de la teoría estética. De este modo, estableció la distinción entre tres inclinaciones –que él denominó “sistemas”– dentro de la pintura moderna: la tradición, la imitación literal de la realidad y la libre interpretación de los modelos. Monvoisin fue ejemplo de esta última tendencia.

(...) sus mejores cuadros no son imitaciones de las tradiciones griegas o romanas, ni

copias serviles de objetos naturales; son, como hemos dicho, obras de historia en que toda la parte de vida que hay, es decir, la pintura de las pasiones e intereses que en el momento elegido agitan a todos y a cada uno de los personajes que retrata, es una creación suya, una obra exclusiva de su fantasía que ha creado de nuevo y poetizado la realidad pasada.²⁵

La obra de arte es aquí el resultado de la fantasía, la interpretación del artista de un hecho o suceso. Esta idea muestra otro de los términos de la relación que mencionamos: la afición a la historia verdadera, documentada y viva.

El conocimiento del pasado proporciona, al artista romántico, elementos para la argumentación en el presente. *Pasado y tradición nacional* son términos que se entroncan en el aspecto social del movimiento. Víctor Hugo, poeta que tuvo una fuerte vocación política y social, dirá en el manifiesto romántico: el hombre de los tiempos modernos retrata la vida, la verdad y sus personajes son los hombres. Y por ello, aunque los espectadores pueden valorar el mérito de las imitaciones, no pueden juzgar el mérito de las obras que son creaciones de la inteligencia del artista, porque para esto se necesita comprender las pasiones, saber los sucesos con cuyo motivo estallaron, conocer el modo como ellas obran sobre la fisonomía.²⁶

El buen gusto: tradición, educación y herencia

*Ahora más que nunca lamentamos la ignorancia en que nos criamos los americanos respecto a las bellas artes.*²⁷

Aunque Sarmiento refiere a su propia falencia dada por la carencia del arte, se entrevé en su práctica un cierto conocimiento, proporcionado por sus lecturas, por su relación con ciertos pintores –Monvoisin, su hermana Procesa Sarmiento– y por lo que vio en sus viajes: “El mejor estudio que de las bellas artes hice durante mi viaje a Europa, aquel curso práctico de un año consecutivo, pasando en reseña cien museos

sucesivamente”.²⁸ Esto le permitió establecer la diferenciación entre la intuición del sentimiento de lo bello, su propensión y el conocimiento de las “formas del gusto”:

(...) no basta saber sentir lo bello, que es condición intuitiva de nuestro pueblo y lo expresa deliberadamente (...) sino que es preciso amoldar el sentimiento a las formas que tienen la sanción del gusto comprobado por los siglos.²⁹

A diferencia de Hugo, para quien “el gusto es la razón del genio”³⁰ –razón que se limita a obedecer a su propio impulso excepcional– Sarmiento parece retomar aquí la tesis de Denis Diderot (1713- 1784), según la cual el gusto sería una disposición instintiva, no racional, que resultaría de una serie de experiencias del sujeto pero para la cual sería necesario la formación, el estudio y el conocimiento de las formas de arte. En otros términos, el gusto como facultad susceptible de ser educada y perfeccionada.³¹

En las palabras críticas dedicadas a las obras de Ataliva Lima, del Salón de San Juan, Sarmiento determinará que:

Pertenecía Lima al número (...) de los que creen que puede pintar o reproducir la imagen de los objetos con sólo voluntad y arrojo. En disculpa de esas audacias, (...) se alega que no han recibido lecciones (...). El que no se ha tomado el trabajo de aprender, de estudiar, de copiar modelos, no debe tomar el pincel ni extender colores en la tela.³²

Con respecto a La Bilbao opina que: “hace gala de no haber tenido preparación alguna, por el error popular que cree que el talento basta (...). Está hoy estudiando el dibujo, y los que ha presentado de lápiz acreditan sus progresos”.³³ Estas ideas se presentan distantes de las de Víctor Hugo, que considera que el artista “(...) no debe pues pedir consejo más que a la naturaleza, a la verdad y a la inspiración que es también una verdad y una naturaleza”.³⁴

La ignorancia condenada por Sarmiento proviene de la falta de una tradición: una tradición que provenga del “mediodía de Europa”.

Cuando nuestra sociedad, en embrión todavía, haya, como el feto, tomado la fisonomía de la nación humana a que pertenece, el

carácter artístico del mediodía de Europa aparecerá delineado en cada una de sus facciones (...).³⁵

Pero también, en la denuncia a la esterilidad en pintura se introduce el posible mal de herencia:

Sería digna de llamar la atención del público esta casi esterilidad en materia de gusto, como es la pintura, y que no podemos atribuir a herencia de raza, pues lo españoles se distinguieron con Murillo, Velásquez, Zurbarán y tantos otros entre los grandes pintores de su siglo, mientras que actualmente Casado, (...) ha obtenido un primer premio en la exposición de Viena.³⁶

Y aunque descarta esta posibilidad lo que nos interesa es la presencia de esta determinación, utilizada en el razonamiento como posible causa de ciertos rasgos. También es destacable la importancia atribuida a los factores étnicos y geográficos, que podrían entenderse como una especie de positivismo histórico,³⁷ concebido como guía del destino artístico, por ejemplo en lo que refiere a los géneros de preferencia³⁸ en las Islas Zárata y Carapachay:

Si hay un género de pintura que se preste a satisfacer el deseo de poseer un arte sin largos estudios preparatorios es éste [paisaje al *fumino*], que está en gran boga en Europa, y ofrecería campo inagotable a los aficionados de ensayar su habilidad, en las islas del Carapachay, en los deliciosos canales, pues cada grupo de árboles, cada recodo del agua y cada rancho pintoresco, es materia de un cuadro.³⁹

Un género de alto porvenir por poseer las islas, cualidades dignas de cuadros. De esta manera, también, la característica arcillosa del terreno de aluvión generaría la afición a la cerámica.

Consideraciones finales

Aunque es común la distinción, de la cual partimos, entre los textos de Sarmiento sobre la educación artística y los de índole crítica, es importante considerar que en los primeros el autor se posiciona en un lugar crítico y en los segundos, se propone instruir estéticamente al público. Este aspecto

permite descubrir la faceta ilustrada de un Sarmiento que da a la educación –y en ella, equiparando el dibujo con las matemáticas– un lugar primordial para el desarrollo civilizatorio. Hemos podido observar que algunos de estos textos otorgan a la educación artística, específicamente aquellos en los que el dibujo se transforma en una herramienta racional de previsión, un sentido pragmático para el desarrollo material del país. Estas propuestas para la educación artística se convierten, a veces, en una confusa interacción de influencias en las que los términos vinculados a una tradición ilustrada se conjugan con determinaciones y perspectivas positivistas; actitud productiva que se muestra de acuerdo a la idea de que “el espíritu de la civilización amalgama y reúne todo lo que es bueno, cualquiera

que sea su punto de partida”.⁴⁰

En los artículos de crítica del arte se tratan temas de estética y el autor muestra su veta romántica en las definiciones de los términos que conforman el ámbito artístico: el artista, la imaginación y su relación con la realidad, los temas y también el público y sus expectativas. Un romanticismo social que busca una tradición artística que será *internacional* o cosmopolita por la carencia de una propia.

La interacción de influencias que se pueden rastrear en el discurso producido sobre las artes por Sarmiento permite proponer una ampliación de su clasificación habitual dentro del romanticismo para ubicarlo en un lugar de transición o intercambio entre propuestas iluministas, románticas y positivistas.

Notas

- 1 La autora integra el proyecto de investigación “Las artes y la ciudad: Archivo, memoria y contemporaneidad”, realizado en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación.
- 2 Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*, 1933, p. 227. Cuando un año después regresa Aguayari (1874), la presidencia de Sarmiento había terminado y la fundación proyectada no fue llevada a cabo.
- 3 Domingo F. Sarmiento, *Recuerdos de Provincia*, 1938, p. 236.
- 4 José L. Pagano, *El arte de los argentinos*, 1981.
- 5 José A. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, 1985.
- 6 José A. García Martínez, *Sarmiento y el arte de su tiempo*, 1979.
- 7 Fermín Fèvre, *Orígenes periodísticos de la crítica de arte. Recopilación de críticas periodísticas*, 2001.
- 8 Domingo F. Sarmiento, *Viajes: España e Italia*, Carta al Obispo de Cuyo, 6 de Abril de 1847, en Eduardo Schiaffino, *Op. Cit.*, 1933, p. 226.
- 9 Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, 2001.
- 10 Domingo F. Sarmiento, “Enseñanza de la Pintura”, en diario *El Proceso*, Santiago de Chile, 11 de febrero de 1843, en José A. Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, 1985, pp. 70- 71.
- 11 Debemos atender a que aunque el dibujo lineal no significa una renuncia al origen *artístico* de la disciplina, es un enfoque *instrumental* de ésta. Sarmiento la define como “el dibujo de los contornos de objetos como

máquinas, instrumentos, muebles, y todo aquello que pueda servir a la de los modelos necesarios a la realización de las obras de *artes*”. Ver: Domingo F. Sarmiento, “Del Estudio del Dibujo Lineal”, diario *El Progreso*, 16 de abril de 1844, en José A. García Martínez, *Op. Cit.*, 1985, pp. 142- 143.

- 12 Domingo F. Sarmiento, *Viajes: España e Italia. Carta al Obispo de Cuyo, 6 de Abril de 1847*, en Eduardo Schiaffino, *Op. Cit.*, 1933, pp. 226.
- 13 Domingo F. Sarmiento, “Del Estudio del Dibujo Lineal”, en diario *El Progreso*, 16 de abril de 1844, en José A. García Martínez, *Op. Cit.*, 1985, pp. 142- 143.
- 14 José C. Chiaramonte, *La crítica ilustrada de la realidad. Economía y sociedad en el pensamiento argentino e iberoamericano del siglo XVIII*, 1982, p. 137.
- 15 Víctor Hugo, “Prefacio”, 1979, p. 72.
- 16 Fermín Fèvre, *Orígenes periodísticos de la crítica de arte. Recopilación de críticas periodísticas*, 2001, p. 23.
- 17 Sobre el tema ver: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, 1997. Noé Jitrik, *Ensayos y estudios de literatura argentina*, 1971, pp. 139- 178.
- 18 José A. García Martínez, *Sarmiento y el arte de su tiempo*, 1979.
- 19 Fermín Chávez, *Historicismo e iluminismo en la cultura argentina*, 1982, pp. 31-35.
- 20 El alemán Johann Gottfried Herder (1744- 1803) es precedente romántico en sus ideas en torno a la creación artística como producto de la fantasía y su relación con el público. Para el filósofo, lo bello de una obra de arte refleja los sentimientos del autor a la vez que satisface

- al espectador; el sentimiento de lo bello se caracteriza por una compenetración dinámica (*einführung*). Ver: Götz Pochat, *Historia de la estética y teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*, 1986, pp.422- 427.
- 21 Domingo F. Sarmiento, "Cuadros de Monvoisin", diario *El Progreso*, 3 de marzo de 1943, en José A. García Martínez, *Op. Cit.*, 1979, p. 150.
- 22 Roger Picard, *El romanticismo social*, <s.a>, p. 32.
- 23 *Ibidem*.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Ibidem*.
- 26 Domingo F. Sarmiento, "Cuadros de Monvoisin", diario *El Progreso*, 3 de marzo de 1843, p.154, en José A. García Martínez, *Op. Cit.*, 1979, p. 150.
- 27 Domingo F. Sarmiento, "Cuadros de Monvoisin" *El Progreso*, José A. García Martínez, *Sarmiento y el arte de su tiempo*, 1979, p. 150
- 28 Domingo F. Sarmiento, *Recuerdos de Provincia*, 1938, p. 220
- 29 Domingo F. Sarmiento, "El pintor Manzoni", diario *El Nacional*, 13 de marzo de 1857, en José A. García Martínez, *Op. Cit.*, 1979, p.178
- 30 Víctor Hugo, *Op. Cit.*, 1979, p.101.
- 31 Javier Arnaldo, "Ilustración y enciclopedismo", en Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 1996, p. 78.
- 32 Domingo F. Sarmiento, "Salón de pintura de San Juan", diario *El Nacional*, 3 de julio de 1884, en José A. García Martínez, *Op. Cit.*, 1979, p.168.
- 33 *Ibidem*, pp. 170- 171
- 34 Víctor Hugo, *Op. Cit.*, 1979, p. 67.
- 35 Domingo F. Sarmiento, "El pintor Manzoni", diario *El Nacional*, 13 de junio de 1857, en José A. García Martínez, *Op. Cit.*, 1979, p. 176.
- 36 Domingo F. Sarmiento, "Bellas Artes en las islas", diario *El Nacional*, 26 de febrero de 1885, en A. García Martínez, *Op. Cit.*, 1979, p.187.
- 37 Ricaurte Soler, *El positivismo argentino. Pensamiento filosófico y sociológico*, 1979, p.154.
- 38 No debe dejar de pensarse en la discriminación que Sarmiento realiza entre los géneros – la naturaleza muerta o bodegón como género agotado y la valoración del paisaje–, como un posicionamiento convencionalizado dentro del campo crítico.
- 39 Domingo F. Sarmiento, "Bellas Artes en las islas", diario *El Nacional*, 26 de febrero de 1885, en José A. García Martínez, 1979, *Op.Cit.*, p. 185.
- 40 Domingo F. Sarmiento, "Cuadros de Monvoisin", diario *El Progreso*, 3 de marzo de 1843, en José A. García Martínez, *Op. Cit.*, 1979, p.158.

Bibliografía

- AA.VV: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Volumen I. Barcelona, Visor, 1996.
- AA.VV.: *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Volumen I, José Emilio Burucúa director, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1999.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ed. Ariel, 1997.
- CHÁVEZ, Fermín: *Historicismo e iluminismo en la cultura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- CHIARAMONTE, José C.: *La crítica ilustrada de la realidad. Economía y sociedad en el pensamiento argentino e iberoamericano del siglo XVIII*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- FÈVRE, Fermín: *Orígenes periodísticos de la crítica de arte. Recopilación de críticas periodísticas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Periodismo, 2001.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José A.: *Sarmiento y el arte de su tiempo*, Buenos Aires, Emecé, 1979.
- _____. *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.
- HUGO, Víctor: *Cromwell. El Manifiesto romántico*, Buenos Aires, Ed. Goucourt, 1979.
- JITRIK, Noé: *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1971.
- MALOSETTI COSTA, Laura: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- PAGANO, José León: *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Goncourt, 1981.
- PICARD, Roger: *El romanticismo social*, Buenos Aires, < s. a>.
- POCHAT, Götz: (1986) *Historia de la estética y teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*, Madrid, Akal, 2008.
- SARMIENTO, Domingo Faustino: *Recuerdos de Provincia*, Buenos Aires, Ed. La Facultad, 1938.
- SCHIAFFINO, Eduardo: *La pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, Bs. As., Edición de autor, 1933.
- SOLER, Ricaurte: *El positivismo argentino. Pensamiento filosófico y sociológico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1979.

El documental autorreferencial: tres casos

Rosa Teichmann¹ // Profesora en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctoranda en Artes, Facultad de Bellas Artes (FBA), UNLP. Profesora Titular de la cátedra Guión I, FBA, UNLP. Profesora del Taller de Sinopsis y del Taller de Dramaturgia contemporánea, Escuela Internacional de Cine y TV, San Antonio de los Baños, Cuba. Guionista y realizadora audiovisual.

El documental autorreferencial

El siguiente trabajo pretende encontrar vinculaciones de carácter narrativo-estético entre tres documentales que remiten tanto a una búsqueda personal de los orígenes de cada realizador, como a la exploración creativa de las posibilidades que en la contemporaneidad otorga no sólo la modalidad documental sino el lenguaje cinematográfico en general. Los films a estudiar son: *En sus brazos* (1992), de Naomi Kawase; *Fotografías* (2006), de Andrés Di Tella y *The illusion* (2008), de Susana Barriga.

Efrén Cuevas sostiene que en las últimas décadas el documental comenzó a ampliar sus fronteras cuando acogió la expresión de la subjetividad como un elemento habitual dentro de sus prácticas. De lo antedicho se desprende la aparición de la propia historia, la propia vida como materia diegética y, como consecuencia, la difícil clasificación de los nuevos productos híbridos, ya que se abandonó la tajante taxonomía que dividía *documental* y *ficción*, por el simple hecho de que la puesta en escena empieza a tener un valor decisivo en la plasmación de este tipo de producto. El realizador debe

colocarse frente a la cámara y *actuar* para ella, dado que, como afirma Cuevas, “la presencia de la cámara provoca una inevitable alteración de la realidad, al colocar a los protagonistas de esas historias frente al escrutinio del aparato filmico”.² Se produce una distancia inexorable, el espectador se sumerge necesariamente en una dinámica metadiscursiva, que lo lleva a preguntarse sobre el criterio de verdad de lo que está presenciando, dado el carácter autorreflexivo y autorreferencial del discurso narrativo documental.

En este sentido, Raquel Schefer, en su exhaustivo estudio sobre el autorretrato en el documental, cita a Raymond Bellour quien plantea que el cine y el video se aproximan al autorretrato cuando se colocan entre el documental y la ficción, entre el testimonio y la narrativa, cuando en ellos es constante la presencia de la voz y el cuerpo del director.

Sea en el campo literario, sea en la producción cinematográfica y videográfica, el autorretrato se caracteriza por estrategias autorreflexivas –por estructuras narrativas no-lineales, por la visibilización de los mecanismos de producción, por la relevancia del

montaje y de los procesos de post producción-, y más que autorreflexivas, autorreferenciales.³

La estrategia autorreferencial, entonces, pareciera habilitar un territorio donde el espectador asiste a la construcción del propio documental, en acto. Se comparte con el director-narrador-protagonista un proceso que, generalmente, se relaciona con la idea de búsqueda. De este modo, cuando Cuevas se remite, específicamente, al documental autobiográfico (emparentado con el autorretrato o autorreferencia desde el lugar de la manifestación de la subjetividad del creador, pero que supone un desarrollo diacrónico) plantea que se reconoce este tipo de documental por la matriz de *proceso o búsqueda* que conlleva, al tiempo que revela su carácter performativo, es decir, “su presentación como obra en construcción”.⁴

En este punto se hace necesaria la intervención tanto de Bill Nichols como de Stella Bruzzi, para definir el concepto de “carácter performativo”. En su clásica categorización del documental en cuatro, y posteriormente en seis tipos, Nichols define al *documental performativo* como aquel que aborda el conocimiento de una determinada realidad, subraya la complejidad de nuestra comprensión del mundo y pone énfasis en sus dimensiones subjetivas y afectivas. “El documental performativo primordialmente se dirige a nosotros emocional y expresivamente más que señalarnos el mundo fáctico que tenemos en común”.⁵ Stella Bruzzi amplía el concepto y plantea que por su carácter de construcción y por lo tanto, artificialidad, todo documental es performativo. Esto equivale a pensar que la subjetividad siempre está presente en este tipo de producción audiovisual.⁶ Al respecto, Andrés Di Tella sostiene:

Soy muy consciente de todos los artificios y las convenciones del documental, todo lo que hay de falso, justamente, en las convenciones. Entonces creo que el ensayismo o el relato personalizado ofrecen una forma de buscar la verdad, de saber lo que realmente pasó, pero a través de una perspectiva singular que de por sí no puede pretender ser objetiva. El relato en primera

persona está diciendo “créanme”, que no es lo mismo que decir “esto es la verdad”.⁷

Como conclusión, los tres documentales que analizaremos presentan un carácter autorreferencial y preformativo, lo que implica una fuerte apuesta a la construcción en acto del propio proceso de búsqueda personal y subjetiva, en estos casos de la figura de un progenitor, mediante una búsqueda estética que permite emparentarlos con el llamado documental de creación. Se trata de producciones fuertemente ancladas en el paradigma de la contemporaneidad fílmica.

Documental autorreferencial y dispositivos ficcionales

¿Qué es, entonces, lo que ofrecen Kawase, Di Tella y Barriga a los espectadores? En primer lugar, es necesario observar que cada cineasta tiene un discurso propio pero se pueden ver algunas características comunes en los tres, que van a coincidir con las utilizadas por la ficción contemporánea: discursos fragmentarios y/o digresivos; lógica narrativa acumulativa y asociativa, en lugar de una lógica estricta de causa y efecto; causalidad débil y deliberada, finales no conclusivos; comienzos *in medias res*; interés en el detalle más que en la situación nodal; catálisis más que núcleos cardinales; épica de lo cotidiano en desmedro de lo espectacular; desprolijidad deliberada de la cámara (barridos, correcciones en acto, movimientos “torpes”); estrategia metadiscursiva.

Todos estos elementos contribuyen a la percepción del producto audiovisual con ciertas trabas, con veladuras físicas o conceptuales (principalmente en el caso de las cineastas mujeres) que permiten vincular estos documentales con la idea matriz de ocultamiento. En los tres casos hay algo oculto, misterioso, que los cineastas deberán descubrir (la identidad de un padre; el por qué de la falta de contacto de un padre con su hija; la razón por la que una madre nunca habló de sus orígenes a su hijo). Pero este proceso es complejo, fundamentalmente, porque los involucra

emocionalmente a los tres, de modo tal que el abordaje que cada uno de ellos hará de su búsqueda necesita de herramientas que les sean funcionales para expresar sus quiebres internos. Para involucrarse con el misterio, que los hará replantearse su propia existencia, los tres documentalistas buscan en la oscuridad, en la falta de datos, en las huellas de la opacidad de la ausencia. No pueden construir el discurso de la transparencia, presente en la mayor parte de las producciones cinematográficas, herencia del cine clásico canonizado, sino que explicitan su proceso de búsqueda con todas sus dificultades, no ocultan su estrategia sino que la despliegan en todas sus contradicciones, dando como resultado un producto opaco.

Cuando el “dispositivo” es ocultado, a favor de un mayor ilusionismo, la operación se denomina *transparencia*. Cuando el “dispositivo” es revelado al espectador, posibilitando la adquisición de un mayor distanciamiento y crítica, la operación se denomina “opacidad”.⁸

De este modo, podría pensarse que el *documental* se relaciona ampliamente con la *ficción*. Muchas ficciones contemporáneas adoptan este modelo (planteado con estos *trazos gruesos*), de oriente a occidente, de norte a sur, que da como resultado un cine al que denominamos “físico” que, desde los recursos y los dispositivos propios del lenguaje, incide emocionalmente en el espectador. Si pretende angustiar, la angustia no sólo estará en los personajes, sino básicamente en la modalidad de representación elegida. Angustia el encuadre, el movimiento, el montaje, la luz, el color. Y aquí se involucran, entonces, tanto documental como ficción. Adrian Martin en el prólogo al libro *¿Qué es el cine moderno?* explica:

En el cine moderno más reciente vemos nuevos intercambios –especialmente entre documental y ficción– que están redibujando las líneas divisorias entre lo espectacular y lo cotidiano, o lo psicológico y lo plástico. La tecnología digital ha adelantado su última mutación, tal como lo ha hecho el firme avance del trabajo audiovisual en las galerías de arte y los museos (Varda,

Costa, Akerman, Erice, Kiarostami, Guerin, Marker, Ruiz ya han dado este paso) y también en la cultura *on-line* de Internet (donde florecen David Lynch y otros).⁹

Desde el lugar específico de las modalidades transparentes del documental, se podría decir que en estas tres producciones se observa lo que no está presente en aquellas: construcción de la puesta en escena, ausencia de modalidad de reportaje, ausencia de lógica discursiva explicativa en favor de una mostración sugerente, valor al sonido intradiegetico eliminación total o parcial de música, utilización de cámara fija y planos largos y dilatados, o bien la intromisión de la cámara móvil que hace explícita su dificultad de movimiento en el espacio, encuadres desequilibrados, composición no tradicional, presencia de un conflicto dramático

El resultado de estas elecciones involucra un cine que no quiere asumir la norma, sino que busca y lo hace en los límites. Y más aún, desde la modalidad documental. Jacques Aumont ya planteaba el status espectral del documental en paridad con el de la ficción.¹⁰ No hay motivo para que uno domine sobre el otro. Actualmente, en la segunda década del siglo XXI, los caminos hacia un cine global, total, sin límites, libre, abierto, dispuesto a mostrar y a interpretar el mundo desde los bordes, aparecen como la apuesta frente al deterioro.

Se trata, entonces, de tres cineastas de diverso origen, con diversa obra y con diverso cine. Desde una Directora, dos veces ganadora de la Palma de Oro del Festival de Cannes y un Director argentino, iniciador del movimiento de renovación documental; hasta una joven egresada de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, (EICTV), premiada en el Festival de Berlín. Lo que los une, conceptualmente, es que la *ausencia se hace presente* en los tres films a estudiar. En los tres casos, y por diferentes circunstancias, aparece un cuerpo de la ausencia, haciendo de esta contradicción y de esta fricción entre márgenes fluctuantes, entre tiempos y espacios que oscilan entre el emerger y el seguir sumergidos, una poética. Los tres cineastas apuestan a un

modo de contar y de contarse. De transitar la opacidad.

Modalidad narrativa documental de los realizadores

a) *Showing spaces instead of faces: espacios*

En la página oficial del Festival de Berlín, edición 2008, puede leerse respecto de *The illusion*: “Showing spaces instead of faces, this video diary courageously confronts the irretrievable past. A very personal form of cinema, which succeeds in painting an autobiographical landscape of loss”. (“Al mostrar espacios en vez de rostros, este diario realizado en video confronta valerosamente el pasado irre recuperable. Una forma muy personal del cine, que logra pintar un paisaje autobiográfico de pérdida”).¹¹ Nos interesa observar el valor del espacio en las tres producciones, ya que el trabajo con el mismo permite un primer acercamiento a aquello que vincula y diferencia a los tres cineastas.

Indudablemente, hay un espacio físico, un territorio que se debe explorar, en función de conseguir el objetivo deseado. En el caso de Naomi Kawase y Susana Barriga ese espacio tiene un valor real, ya que sus padres viven; en el caso de Andrés Di Tella, el espacio tiene otra dimensión, ya que la madre hindú está muerta y la búsqueda del documentalista es la de un hijo que quiere conocer a su madre pos mortem. Tal vez, descubrir esa cara oculta que ella tanto se ocupó de no mostrar. Por este motivo, se puede aplicar también a *Fotografías* la idea de *showing spaces instead of faces*. Para encontrar esa imagen, el espacio actúa como pródigo en indicios que el hijo inquieto debe saber leer. Ya sea desde las interesantes apreciaciones del hijo adoptivo de Ricardo Güiraldes, hasta los testimonios de los parientes de su rama materna; desde el paisaje agreste de Epuyén, donde vive Ramachandra Gowda, hasta las calles de la India. Di Tella observa, reflexiona y hace cada vez más conciente el proceso de reconstrucción de su propia doble identidad. Todos los espacios que recorre están

lentos, pletóricos de información. Su madre está presente en todos y de cada uno de ellos recoge algún dato que no procesará junto con el espectador de modo deliberado, sino que dejará librado al proceso asociativo que cada uno hará desde su lado. Sin embargo, en este documental hay un rostro que adquiere un valor fundamental: el de Rocco, el hijo pequeño de Andrés. El niño acompaña al padre en sus viajes, en sus reflexiones, y está puesto en escena para hacer recordar el objetivo del viaje: la búsqueda de la propia identidad. Para poder transmitir una herencia cultural, hay que conocerla previamente. Y Di Tella tiene en Rocco la motivación central para llevar adelante su empresa. De hecho, el último plano de la película manifiesta la necesidad de generar un contacto entre las dos culturas, la argentina y la hindú.

En el caso de Naomi Kawase, el espacio actúa de un modo mucho más complejo, más allá de que se trate de un cortometraje, y no de un largo como el de Di Tella. En primer lugar, el espacio no se constituye como un referente indicial, sino que aparece como el trayecto que recorre su memoria desde que estuvo en Nara, aproximadamente 20 años atrás, y su presente. Así lo demuestran los planos en los que la directora tiene en sus manos una foto de su infancia, radicada en una determinada locación, y acto seguido, al bajar esa foto, se descubre el mismo lugar en la contemporaneidad del rodaje. Los espacios materializan la ausencia más por el contraste que auspician en relación con las fotos del mismo lugar, que por su valor intrínseco. Los espacios siempre están vacíos, cuando antes sólo eran llenados por la niña o la adolescente Naomi. No hay más que dos o tres fotos de Naomi con otras personas. Hay un territorio de la ausencia fuertemente marcado por la confrontación con otra ausencia: la del espacio que si bien tiene una protagonista, es igual de vacío que el presente.

Por otro lado, hay otras significaciones del espacio que se relacionan con el reiterado uso de planos que muestran el desarrollo del ciclo vital de la naturaleza. En todos sus films Kawase se detiene minucio-

samente en la observación detallada de la misma, sobre todo vegetal. Árboles, flores, campos, ramas, cielos, viento que sopla sobre los árboles, aparecen ya desde este primer trabajo audiovisual y pueden verse hasta su última obra *Nanayo*. El planteo es simple, ancestral: hay una naturaleza que tiene un ritmo inalterable; el ser humano rompe ese ritmo y por eso, sufre. En el caso de Kawase, hay una ruptura en el ciclo natural de su vida: el abandono, la ausencia del vínculo, no permitió que Naomi siguiera el cauce de su existencia sino con dolor.

En *The illusion* el espacio es trabajado de otro modo. Hay dos espacios que se confrontan permanentemente a lo largo del corto. El primero, es el de la intimidad de Susana con su padre, espacio borroso –producto del artificio que la directora tiene que usar para no ser descubierta– con contornos poco delimitados, con bordes y ángulos corridos. Obviamente, el espacio que se ve es el espacio que metafóricamente refleja la subjetividad de Susana: es el espacio interno que su padre le dejó, el de la inestabilidad, la confusión, la no visibilidad. El padre no se dejó ver, sus contornos se borraron (y esto también se ve claramente en la película de Kawase) y del mismo modo lo muestra la realizadora. Y así como en el caso anterior observamos la interacción entre una naturaleza que sigue su ritmo, y una historia personal que no puede hacerlo, en el caso de BARRIGA sucede lo mismo. Este es el valor que creemos le confiere a las imágenes del segundo espacio mostrado, el subterráneo. Mientras a la directora/ protagonista le acaba de suceder uno de los hechos más dramáticos de su existencia –podría plantearse que tiene un segundo abandono por parte de su padre– la gente en el subte sigue su ritmo cotidiano.

Espacio presente/ espacio ausente

El lenguaje cinematográfico presenta una singularidad y es que no puede mostrar acciones sin inscribirlas en un espacio determinado (salvo algunas radicales excepciones), y ese espacio presenta, al mismo tiempo, una gran riqueza y complejidad, dado que puede mostrar tanto lo que los

límites del cuadro le permiten, el espacio *in*, como aquello que está más allá de los seis segmentos que planteó Noel Burch,¹² el espacio *off* o fuera de campo (izquierda, derecha, arriba, abajo, delante, detrás).

Si partimos del principio de que “encuadrar” es, a la vez, admitir en el campo y descartar en el fuera de campo, no es sorprendente que, históricamente, el fuera de campo diegético haya tenido que cumplir con tanta rapidez, una función cuando menos crucial. *Campo y fuera de campo*, espacio presente y espacio ausente. Más aún: espacio representado y espacio no mostrado. Por una parte, un espacio relativamente simple, constituido por todo lo que el ojo ve en la pantalla; por otra, un espacio que suscita una serie de cuestiones por su misma ausencia.¹³

En *The illusion* el espacio *off* tiene un valor singular. Podría decirse que es el espacio de la presencia ausente. Permanentemente, el espectador debe imaginar dónde están ubicados tanto Susana como su padre. En qué segmento *off* se establecen ambos. Y así como el espectador está obligado a construir un espacio, la realizadora también tiene que, en la inmediatez, reconstruir muchos años de su vida. Y este proceso es arduo, complejo, irregular, trabaja con lo que la memoria y la emocionalidad le permiten a cada instante. El trabajo con el espacio fuera de campo, hace pensar también en el *fuera de campo vital* que sufrió Susana. La idea de estar viviendo *fuera de* una situación habitual, la del contacto padres-hijos, como una forma natural, se instala más en ella que en su padre, quien materialmente está viviendo *fuera de* su país, por decisión propia. El espacio *off*, de este modo, remarca, refuerza la idea matriz de la ausencia que sustenta el documental.

Francesco Casetti y Federico Di Chio completan la visión acerca del *fuera de campo* y plantean que la dimensión *off* puede verse desde dos lugares diferentes: el de su colocación (se refieren a los 6 segmentos de Noël Burch) y el de su determinabilidad. Respecto de la segunda variable distinguen entre el espacio no percibido, el que está fuera de cuadro pero el espectador no necesita reclamar; el espacio ima-

ginable, el que está fuera de cuadro pero el espectador puede evocar y el espacio definido, invisible por un momento pero que ya ha sido mostrado o está a punto de serlo. Obviamente, *The illusion* transita por el espacio imaginable, el que el espectador y la protagonista deben evocar. En el caso del espectador, un espacio real; en el caso de la realizadora protagonista, un espacio evocador de un tiempo que debe reconstruir. La casa de su padre, que ella sí vio, sólo le deja huellas para que a posteriori pueda entender algo de su vida pasada. Pero huellas difusas, borrosas, leves. Esto es lo que nos transmite la mostración del fuera de campo imaginable.

Para finalizar, los autores hacen una interesante observación:

De todos modos, más allá de la colocación y de la determinabilidad, lo que se encuentra fuera del campo visual posee una existencia bastante particular: “empuja” en los márgenes del cuadro, hasta el punto de casi resquebrajarlo [...]. En estos casos, la realidad excluida de la imagen insiste con obstinación, evidenciando los límites de la mirada de la cámara y por ello la consiguiente parcialidad de su elección [...]. Debemos evidenciar la función opresiva de los bordes: a la violencia del río que se desborda por encima del dique contraponemos la violencia de los diques, que constriñen, a su vez, al río.¹⁴

Susana es empujada fuera del campo visual de su padre, la violencia implícita provoca el desborde visual que el espectador presencia.

El espacio de la voz

La exclusión de la imagen tiene el mismo peso que la del sonido. Así como el lenguaje cinematográfico habilita la ausencia de la imagen en cuadro, también lo hace con el sonido pero desde una perspectiva particular. El sonido (palabras, diálogos, ruidos, música) puede considerarse *in o vinculada* –según André Gaudreault y François Jost– cuando se identifica la fuente sonora de la cual provienen; *off*, cuando dicha fuente no es identificable momentáneamente, y *over* cuando no es posible a lo largo de todo el relato dicha identificación. En el caso de los documentales de las dos mujeres, es-

tamos en presencia de relatos *off*, es decir, relatos en los que el cuerpo está ausente (o parcialmente ausente), pero la voz presente. El espectador no tiene dificultades en asociar la voz narradora con las protagonistas-narradoras-realizadoras de los documentales.

En el caso de Barriga, es claro que tanto el relato enunciado por ella misma, que pareciera *over* pero en realidad es *off* dado que reconocemos su fuente, como su voz en diálogo con su padre, nunca se ven *en sincro* con su cuerpo, al que vemos fragmentado, brevemente, o que intuimos en los andenes del metro. Esta estrategia contribuye a la idea de búsqueda misteriosa, enigma no resuelto, inquietud, sensaciones que la propia directora tiene respecto de su padre, y hace que el espectador vivencie sensiblemente, a nivel físico, lo que transita en su interior; característica muy reconocible del cine contemporáneo que no busca dar respuestas, sino mostrar un estado emocional de situación y dejar al espectador en la libertad de elegir y decidir el camino de la reconstrucción. Susana es una voz sin cuerpo, se ha fragmentado, quebrado –podríamos decir– producto de la realidad que le ha tocado vivir.

En el caso de Kawase el espacio sonoro es más complejo pero la matriz narrativa que sustenta el relato, al igual que en Barriga, es la misma: las dos mujeres están quebradas, desarmadas, desarticuladas por el dolor de la ausencia. La desconexión, el corte en la vida, se refleja en la película, razón por la cual, no habrá sincronismo entre imagen y sonido. No se verá nunca a Naomi hablar a cámara, ni siquiera lo harán sus personajes, dado que, por ejemplo, la abuela nunca habla *en sincro*. Sobre el movimiento de sus labios hay palabras diferentes a las proferidas. La sensación es la de la fractura, la de la desarticulación de la imagen y el sonido, y esto hace que cada uno vaya por su lado.

En *Fotografías*, Di Tella trabaja el *off* permanentemente en relación con el *in*, pero siempre da la sensación de que en el *off* descarga sus dudas, sus incertidumbres, sus sensaciones más íntimas. Es un *off* que opera como el diario íntimo, mientras que

el *in* se vincula más a la mostración de la cara social del personaje. El espectador tiene, entonces, la posibilidad de reconstruir a la persona mediante la unión de ambas voces. Este carácter polifónico del documental lo complejiza y enriquece, dado que no solo se escucha al personaje sino que también se lo ve en acción, en interacción.

b) Road-movie: caminos, búsquedas, viajes

Si se pensara en la borrosa frontera entre *documental* y *ficción*, los tres films podrían vincularse con la clasificación genérica de *road movie*, más allá de que ésta refiera singularmente a películas de ficción. En este caso, si bien no aparece la carretera como ícono central de la modalidad narrativa, ni el medio de locomoción pertinente al género, sí podemos encontrar analogías conceptuales. De este modo, la idea de camino a recorrer en función de un cierto aprendizaje, el carácter ritual del viaje en función de un encuentro del individuo consigo mismo, y la acumulación de situaciones que las diversas paradas del recorrido, obligan, pueden interconectarse con las bases narrativas de los tres documentales. En ellos, los tres protagonistas-realizadores se convierten en personajes. Se distancian de su rol específico y se sumergen en la pantalla para ser otros, sujetos de la contemplación de un espectador. Como tales, entonces, emprenden sus viajes por el tiempo y el espacio, buscando una imagen, buscándose a ellos mismos. El resultado es un aprendizaje vital; un encuentro-desencuentro con sus historias, sus orígenes y sus vidas presentes.

Santiago García Ochoa, en su artículo referido a la *road movie*, cita a Gianpiero Frasca, quien enuncia cuatro características centrales de la misma: una presentación del entorno del protagonista, regido por un aparente equilibrio pero que en realidad resulta opresivo (la abuela de Naomi Kawase le describe su entorno, nada le falta, está muy bien, razón por la cual le cuestiona el proceso de búsqueda del padre, cree que no lo necesita. Sin embargo, la directora manifiesta toda su angustia, justamente por no saber nada de él); el ini-

cio del viaje en busca de nuevas ilusiones y perspectivas (es obvio que *The illusion* es claramente un viaje en búsqueda de la felicidad, tal como su directora plantea); conocer nuevos lugares y personas de quienes extrae aprendizajes (en el caso de Andrés Di Tella, Ramachandra y Gautam le ayudan a comprender mejor quién fue su madre, y también le revelan aspectos desconocidos de la cultura hindú) y la adquisición de nueva conciencia que le permite al protagonista contemplar el mundo de manera distinta para hacer el balance del viaje positivo (Kawase encuentra a su padre), negativo (Di Tella no encuentra las razones precisas pero se reencuentra con su familia) o nulo (Barriga descubre la imposibilidad de la relación).³⁵

Pensar el documental como una *road movie*, entonces, va a implicar transitar por los caminos de la ausencia para buscar las huellas del pasado. Esto sería aplicable a los tres autores. Todos viajan, van en busca de una existencia misteriosa, de algo oculto que permite a sus tres documentales, muy distintos en su factura y estructura narrativa, tener algo en común: algo desconocido los guía. Y es este impulso el que mueve la narración documental hacia delante como también lo es el hecho de que los tres personajes tomen sus historias como formas de autoconocimiento. El recorrido fundamental es el que se transita en el tiempo de la memoria y el recuerdo. Un viaje en el espacio que es un viaje en el tiempo. Tres hijos que necesitan recuperar sus orígenes, sus infancias, sus afectos. De modo que, si bien hay tres viajes muy concretos, los tres se dirigen al pasado, anclando fuertemente en su presente, hecho que lleva direccionalmente a la reflexión sobre su propia identidad. El camino que se recorre es introspectivo, íntimo; la dialéctica territorio de la memoria-territorio del presente, da como resultado un encuentro de los realizadores protagonistas con ellos mismos.

La motivación para emprender el viaje es en los tres casos la ausencia. Hay dos padres vivos, pero que no están, y una madre muerta, que deja numerosas incógnitas y cuestionamientos sobre su vida. Tal

vez sea la idea de falta, de incompletud, la que lleva a los tres cineastas a llevar a cabo este particular viaje al espacio-tiempo para poder encontrar alguna respuesta: en el caso de las dos mujeres, al sufrimiento; en el caso de Di Tella, al conocimiento de la verdadera sensibilidad de su madre.

The sound of silence: silencios

Una reconocida característica del cine contemporáneo es la de esencializar la banda sonora. Tanto en *ficción* como en *documental* se observa una tendencia muy clara a no usar la música extradiegética y utilizar, por el contrario, la intervención de sonidos, tantos diegéticos como extradiegéticos, de diferente modo, articulados con la imagen, y minimizar diálogos y textos narrados en *off*, y a la presencia material del silencio.

En los documentales analizados esta modalidad no es igual. Sobre todo en Di Tella, quien no deja espacio silente. Necesita llenar el vacío con palabras, ya sean propias, ya sean las de sus actores fundamentales. Es que este hijo va en busca de una argumentación que sólo puede ser expresada en palabras. En cambio, las dos mujeres van en busca de un cuerpo, de una figura real, después de padecer la ausencia, que también se materializa en la banda sonora. Incluso en *Fotografías* hay música extradiegética utilizada como acento en algunos pocos pasajes, lo que haría de este uso específico del sonido un uso más cercano a la modalidad clásica.

En el caso de Kawase, la elaboración de la banda sonora es muy compleja. Por un lado, la voz, nunca es *in*, sino *off* y deliberadamente, es asincrónica con respecto a la imagen, ya sea cuando hablan la mujer del comienzo y la abuela, ya sea cuando la misma Naomi pronuncia sus textos. La música sólo interviene al final del documental, sobre secuencia de créditos. Y sobre las imágenes lo que domina es la dialéctica de sonidos de la naturaleza, más algunos otros sonidos (una cajita de música) en relación con el silencio. Sin embargo, esos silencios están pregnados de sentido. Son los momentos en los que el espectador puede decantar su emocionalidad y su pensamiento. Son una necesidad de respirar en la asfixia

que provoca la tensión del relato; película que se asienta en el silencio de la imagen. El vacío espacial se corresponde con el vacío sonoro.

Susana Barriga utiliza el mismo recurso de un modo más simple: en algunas imágenes del metro sólo se escucha el sonido ambiente. Tal vez para decantar la verborragia de un padre que usa como arma de ataque la palabra, que necesita estar a la defensiva con la palabra.

Conclusión

Tres documentales diferentes pero unidos por una búsqueda común: la expresión audiovisual de una percepción interna; la necesidad de enfrentarse con lo desconocido, con algo que se oculta y genera una sensación de misterio. La coherencia básica de estas producciones radica en el hecho de que todas llevan a cabo una fuerte apuesta tanto discursiva como metadiscursiva. Buscan filmando, filman buscando. Cine y vida interactúan, y actúan casi intertextualmente.

Las estrategias discursivas que remiten a las ideas de ocultamiento, incertidumbre, proceso heurístico, hacen aparecer un cine de bordes difusos, narraciones difuminadas, quebradas; las rupturas emocionales se deslizan por esos bordes, los bordes de relatos que requieren de un espectador atento y sensible que se deje pernear por las imágenes caóticas o difusas o que se bifurcan por caminos que llevan tanto a claros jardines, como a oscuros laberintos. La ausencia del padre, el misterio de la madre, se constituyen como motivaciones de búsquedas existenciales, de persistencia en las huellas de la memoria, y en exploraciones estéticas, que emparentan al cine documental con el de ficción y renuevan, con sus aportes, el perfil del cine contemporáneo.

Notas

- 1 La autora es integrante del proyecto de investigación “Nuevas modalidades de la experiencia audiovisual en entornos urbanos (aparatos, dispositivos y discursos)”, realizado en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación.
- 2 Efrén Cuevas, *Documental y vanguardia*, 2005.
- 3 Raquel Schefer, *El autorretrato en el documental*, 2008.
- 4 Efrén Cuevas, *op.cit.*, 2005.
- 5 Bill Nichols, *Introduction to documentary*, 2001.
- 6 Stella Bruzzi, (2000) *New documentary: A critical introduction*, 2006.
- 7 Paul Firbas y Pedro Meira Montero (eds.), *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal*, 2006.
- 8 Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico*, 2008.
- 9 Adrian Martin, *¿Qué es el cine moderno?*, 2008.
- 10 Jacques Aumont y otros, *Estética del cine*, 1985.
- 11 Sitio web del Internationale Filmfestspiele Berlín 09, www.berlinale.de/en/HomePage.html. La traducción es de la autora.
- 12 Noël Burch, *Praxis del cine*, 1983.
- 13 André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, 1995.
- 14 Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, 1991.
- 15 Santiago García Ochoa, “Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la road movie”, 2009.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques y otros: (1985) *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BRUZZI, Stella: (2000) *New documentary. A critical introduction*, New York, Routledge, 2006.
- BURCH, Noël: (1970) *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1983.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.
- CUEVAS, Efrén: *Documental y vanguardia*, Madrid, Anzos, 2005.
- FIRBAS, Paul y MEIRA MONTERO, Pedro (eds.): *Andrés di Tella: cine documental y archivo personal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- GARCÍA OCHOA, Santiago: “Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la road movie”, en *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, N° 15, Universidad de Oviedo, 2009.
- GAUDREULT, André y JOST, François: *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- LÓPEZ, José Manuel: *El cine en el umbral*, Madrid, T&B, 2008.
- MARTIN, Adrian: *¿Qué es el cine moderno?*, Santiago de Chile, Uqbar, 2008.
- NICHOLS, Bill: *Introduction to documentary*, Indiana, University press, 2001.
- SCHEFER, Raquel: *El autorretrato en el documental*, Buenos Aires, Universidad del Cine, 2008.
- XAVIER, Ismail: *El discurso cinematográfico*, Buenos Aires, Manantial, 2008

Producción, lectura y exhibición del Libro de Artista

Alicia Valente¹ // Profesora y Licenciada en Artes Plásticas, orientación Grabado y Arte Impreso, y Profesora de Escultura, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante Diplomada de la cátedra Grabado y Arte Impreso Básica, FBA, UNLP.

Sobre el Libro de Artista

Históricamente, cada disciplina de las Bellas Artes, especialmente las más tradicionales, como la pintura de caballete, la escultura y el dibujo, se estabilizaron sobre un soporte que las definió como tales. Sin embargo, con el *gesto* de Duchamp y la aparición del arte conceptual, las nuevas categorías y las obras transdisciplinares,² se inició un proceso que tornó preciso redefinir qué es arte y, si fuera posible, qué no lo es.

La acción de Duchamp, es decir, la declaración de un objeto industrial como obra de arte, tuvo dos grandes implicancias para el arte del siglo XX. Por un lado, profundizó y superó las experimentaciones cubistas sobre la aproximación del arte a la realidad, porque desde esta nueva perspectiva la propia realidad era declarada *arte*. Por otro, liberó a los objetos de sus determinaciones de utilidad y consumo, recuperó su apariencia formal, los descontextualizó y generó/ provocó nuevas asociaciones significantes.

Esta apropiación de la realidad, al hacer hincapié en el polo mental de la elección

del artista y en las metamorfosis significativas, sentó las bases del arte objetual y del arte conceptual. Por esta razón, *todo*, o casi todo, podría ser declarado una obra o resultar factible de convertirse en el soporte de una obra de arte. En las artes audiovisuales, el Libro de Artista (LA) constituyó la apropiación de un soporte proveniente del mundo de los libros. Al respecto, Ulises Carrión sostiene:

El libro es una secuencia espacio-temporal [...] Los libros existieron originalmente como contenedores de textos. Pero los libros, siendo realidades autónomas, pueden contener cualquier lenguaje [...] cualquier otro sistema de signos.³

En esta consideración ampliada del *artefacto* libro se inscriben la apropiación y las diferentes experimentaciones de las artes plásticas al considerar el libro como *soporte* o como *forma*. De este modo, el LA es una obra que explora e indaga las posibilidades del libro; sus elementos constitutivos, tales como la materialidad, la forma y la estructura elemental (lomo, tapas, páginas, formato de código); su desarrollo espacio-temporal y su lectura secuencial. Además, pone de relieve una reflexión so-

bre el libro y, en forma más general, sobre la obra de arte y sus aspectos materiales de producción, lectura y exhibición.

Al abordar el LA no debemos desestimar otros productos a los que puede hacer referencia o valerse de sus prácticas, como la poesía visual, el videoarte, el cine experimental, la fotografía, la performance y el arte correo, como así tampoco ignorar nociones básicas de fundamentos del diseño, las artes gráficas y la encuadernación artística, entre otras. Asimismo, el LA requiere que quien lo observe y analice posea un conocimiento mínimo sobre la circunstancia social en que fue realizado y sobre las nociones contemporáneas de obra o de acción artística.

Por su carácter transdisciplinar, el LA permite combinar distintos procedimientos artísticos y emparentarlos con manifestaciones contemporáneas como las mencionadas anteriormente. Pero también, al tratarse de un soporte nuevo en el campo de las artes visuales, presenta sus particularidades y especificidades: puede respetar los formatos y las estructuras del *objeto libro* o puede jugar con ellas, manipularlas, transformarlas, romperlas. Se establece un juego lúdico y crítico en el que se crea, recrea y en algunos casos destruye la forma *libro*.

Varios autores abordaron este objeto de estudio y buscaron definir y establecer tipologías dentro del LA. Los criterios que utilizan para clasificar sus funciones pueden encuadrarse en tres grandes ejes: el *eje de la producción*, el *eje de la lectura* y el *eje de la exhibición*. En los dos últimos el LA, como expresión del arte conceptual y transmediático, produce mayores innovaciones con respecto a las obras de arte tradicionales.

El principal objetivo de este artículo –que se desprende de un proyecto de investigación⁴ más amplio que busca abordar este objeto desde sus dimensiones técnicas, estéticas y teóricas– es profundizar, a partir de los ejes mencionados, las definiciones que se han establecido sobre el LA. Esto permitirá, por un lado, delinear sus características más generales; por otro, analizar las convergencias y las divergencias de los distintos autores sobre una categoría am-

plia que reúne en su seno obras que tienen al libro como su paradigma fundamental y obras que sólo lo utilizan como una referencia.

Es preciso señalar que, durante el transcurso de la última década, pudimos observar el surgimiento de tendencias novedosas en la búsqueda e incluso en la autogestión de espacios alternativos de difusión y circulación del LA. Realizaremos entonces, una aproximación a algunas propuestas originales de producción, exhibición y comercialización actuales de los LA.

El eje de la producción

La mayor parte de los autores que han investigado el LA se centran en este eje para circunscribir sus características. En esta mirada, el énfasis está puesto en la definición del artefacto: en su materialidad, si es seriado o único, si mantiene el formato código o es libro-objeto y en quién o quiénes lo realizan.

Materialidad

Dentro de la materialidad se incluyen el tamaño, la portabilidad y la percepción sensorial. Al respecto, Bárbara Tannenbaum expone:

La característica más radical es seguramente la táctil del medio. Hay que escoger, manejar (sopesarlo), pasar las páginas de un libro con el dedo, a fin de leerlo. Mirar la cubierta, o una simple abertura a doble página, no será bastante.⁵

Al mismo tiempo, la autora reivindica la pequeña escala y la portabilidad que permite una cómoda manipulación por parte del lector. En su clasificación, Renée Hubert y Judd Hubert marcan una diferencia entre el LA homo o heteromateria. Este último es aquel que experimenta con una diversidad de materiales y amplía, enormemente, sus percepciones sensoriales y, especialmente, táctiles. Los autores consideran que es casi una exigencia del LA ser *heteromaterial*, en tanto es un género posmoderno que contiene en sí mismo una hibridación de lenguajes. Aunque sin considerarlo una exigencia, otros autores, como Jaime Mara-

ta Laviña, consideran la diversidad material como una posibilidad más del LA.⁶

Por su parte, Marília Andrés Ribeiro considera que existen dos tendencias en la construcción del LA: la que privilegia el concepto, la reflexión sobre el objeto libro y la intertextualidad; y la que privilegia el *hacer*, lo material, el producto u objeto, más que la idea.⁷

Libro seriado y libro único

Algunos autores, como Pilar Parcerisas y Hubert Kretschmer, sostienen que el LA sólo es seriado y de edición económica para que pueda acceder a él un público amplio. Otros especialistas, como Emilio Antón, y Hubert y Hubert, consideran que los LA también incluyen a los libros únicos o de edición muy limitada. Estos autores, además, incluyen al *libro seriado* y al *libro único* como tipologías dentro de la categoría de LA.

A su clasificación, Antón añade el libro-objeto, el libro-montaje y el libro-parásito o intervenido. Para el autor, el libro seriado es aquel que utiliza técnicas de reproducción (impresos, serigráficos, entre otros), en tanto que el proceso de producción queda en manos del artista. En la clasificación de Hubert y Hubert se diferencian, por un lado, el LA encuadernado y seriado, o de edición múltiple y costo accesible; y por otro, más cercano al libro ilustrado y a la tradición del *livre de peintre*, el LA único, realizado por un artista reconocido, y por ello mismo de costo elevado.⁸

Libro con formato código y libro-objeto

Autores como Jaime Marata Laviña, Bárbara Tannenbaum e Isabelle Jameson consideran que el LA debe respetar ciertas características esenciales del soporte libro: poseer una secuencia espacio-temporal y tener forma y estructura de código (tapa y contratapa, lomo, páginas, etcétera). Especialistas como Antón, en cambio, son menos estrictos al establecer los límites e introducen como un tipo más de LA el *libro-objeto*. En este caso, se trata de objetos que emplean la imagen del libro sólo como elemento simbólico: “Generalmente no tiene

la posibilidad de ser hojeado, renunciando el artista a una mayor capacidad trasmisora de información y al factor temporal y participativo, en beneficio de potenciar la imagen tridimensional o escultórica”.⁹

Paulo Silveira, por su parte, sugiere dos grupos diferentes dentro de la gran categoría de LA. En lugar de diferenciar entre *libro único* y *libro seriado* y entre *libro con formato códice* y *libro objeto*, el autor propone dos grupos interrelacionados: el de los LA seriados y de formato códice, ya que los considera “un objeto gráfico múltiple, un libro, un folleto o algo parecido”;¹⁰ y el de los LA objeto y de edición única, que constituyen “una obra más plástica, más matérica, con o sin componentes gráficos, en general pieza única y de fuerte presencia escultórica”.¹¹

Sin embargo, *libro único* no es necesariamente lo mismo que *libro-objeto*. Los autores Hubert y Hubert describen los *libros palimpsésticos* como aquellos que partiendo de un libro ya existente, modifican e intervienen sus partes, su estructura, su materialidad, etcétera. El resultado es un libro nuevo, diferente, deudor del original del que surgió; es un libro único, aunque no necesariamente un libro-objeto.

Quién o quienes lo realizan

Al referirse a este aspecto, la mayoría de los autores considera que los LA deben ser obras de un único autor y que éste debe ser artista plástico. Algunos aceptan la posibilidad de que puedan colaborar dos personas: un artista plástico y un autor. Tal es el caso de Hubert Kretschmer, quien amplía el panorama al considerar que el LA puede ser concebido por uno o varios artistas, a modo de obra colectiva o colaborativa.

Hay una necesidad de identificar como artista al creador del LA, para establecer una diferenciación con los libros ilustrados, en los que el artista plástico ilustra un texto y la imagen cumple una función decorativa y prescindible pero que no es parte intrínseca del libro.

El eje de la lectura

Junto con el *eje de la exhibición*, el *eje de la lectura* es uno de los menos abordados

por los estudios sobre el LA. Sin embargo, ambos son los que más innovaciones proponen respecto de las obras visuales más tradicionales.

El público debe abocarse a la lectura del LA como un conjunto cuyo sentido o significación se encuentra tanto en su totalidad como en cualquiera de sus partes, sean éstas verbales, visuales o verbo-visuales. Al respecto, Martha Hellió explica:

[...] ambos lenguajes acabaron por situarse dentro de una estructura definida y cerrada en la que es determinante no sólo el aspecto formal, sino también el tipo de secuencias espacio-temporales generado por la combinación de todos estos elementos. [...] Los libros de artista requieren de un lector activo, dispuesto a percibir la obra a partir de un cambio radical en sus hábitos de lectura y la alteración de sus preconcepciones sobre lo que deben ser la poesía, las artes visuales y el lenguaje.¹²

El *eje de la lectura* puede dar cuenta de la brevedad y de la ocasional ilegibilidad de los textos deliberadamente opacados e incluso completamente ocultos, por los aspectos estructurales y gráficos de la obra. Con relación a esto, Jaime Marata Laviña sostiene que la tipografía desempeña un papel fundamental porque comunica un contenido artístico, como la textura gráfica, del mismo modo en que lo hacen la ilustración, la maquetación y la encuadernación. Según el autor, además de quienes optan por el *libro como idea*, existen muchos artistas que lo trabajan/ construyen/ piensan/ trabajan desde un punto de vista material y potencian sus elementos constitutivos, como la tipografía, el papel o la encuadernación.

Los LA se explican en el transcurso de su uso. Por esta razón, Wladimir Dias Pino expone que son “la expresión del propio material usado en el libro, las páginas en blanco, los cambios de hojas, el acto de pasar las páginas, la transparencia del papel, los cortes, las esquinas, etc.”.¹³ Emilio Antón concuerda con el autor y explica: “[el LA] transmite su lenguaje en una secuencia espacio-temporal, cuya lectura táctil, olfativa, visual, introduce al ‘lector’ en un juego participativo. No hay espectadores, hay

actores en una obra que se va realizando al pasar cada escenario-página”.¹⁴

Filiou Roberts, Jaime Marata Laviña y Isabelle Jameson coinciden, principalmente, en que en el LA, más que en cualquier otro tipo de libro, se produce una comunicación entre autor y lector porque entre ellos hay una interface física. En este sentido, Roberts destaca la importancia que adquiere la percepción táctil que, unida a los aspectos visuales del libro y a los textuales de la narrativa, conforma una totalidad para ser explorada. Sumado a esto, Jameson y Marata Laviña señalan que esa totalidad debe ser abordada por un proceso perceptivo y cognoscitivo, que nos permita acercarnos al LA mediante una reflexión sobre los elementos constitutivos que el autor pone al servicio del lector para que éste los interprete, como un sentido que puede estar por detrás de las palabras.

Como expresión del arte conceptual, el LA no suele ser un artefacto completo en sí mismo, sino que apela a que el espectador se convierta también en actor-partícipe de la obra y adquiera un rol importante. Al requerir una lectura secuencial, el LA necesita un abordaje participativo para que se genere un “juego con el tiempo, al poder pasar sus páginas, retroceder, desplegarlas y leer un discurso plástico en secuencias espacio-temporales”.¹⁵

A diferencia de la simultaneidad, como forma de ordenamiento temporal propia de las obras de imágenes visuales fijas más tradicionales, un libro visual es una obra secuencial. Difiere, fundamentalmente, en que la aprehensión de la obra se da mediante el paginado, es decir, un momento/página por vez. Entendemos, del mismo modo que Roland Barthes, que varias imágenes pueden formar una secuencia, pero que en el caso del LA se trata de que la significación no se encuentra en cada uno de los fragmentos de la secuencia, sino en su encadenamiento. Para autores como Bárbara Tannenbaum, que comparten la línea de pensamiento de Barthes, si olvidáramos cada página inmediatamente después de haberla leído o visto, el libro no tendría sentido alguno porque existe, únicamente, como la suma de sus componentes.

La síntesis necesaria para comprender la obra en su totalidad es una ilación, organización e interpretación de los elementos individuales que no siempre se nos presenta en forma lineal. Aquí entra en juego la noción de intervalo, es decir, el salto entre dos planos sucesivos (en nuestro caso, el paso de una página a otra). Como podemos ver en la *teoría de los intervalos* que esboza Dziga Vertov, la noción de intervalo no responde estrictamente a un orden temporal, sino que puede ser completamente a-temporal, es decir, que dos imágenes sucesivas en el espacio pueden no corresponder a momentos sucesivos en el tiempo. Jaques Aumont considera, incluso, que el intervalo resulta “(...) más potente en el plano estético, cuanto menos narrativas son las imágenes entre las cuales se produce”.¹⁶

Eje exhibición

Las características marcadas en el *eje de la producción*, que implican una forma diferenciada de lectura en relación a otras manifestaciones artísticas, también involucran implican nuevas formas de exhibición: un LA no debería estar colgado en una pared, ni encerrado en una vitrina porque este modo de exhibición impide la participación activa del lector, su medio de circulación ideal es el ámbito de los libros y no el de las galerías de arte.

El abordaje del soporte y la relación participativa que propone el LA pone en discusión la idea de exposición de sala y de colección de obra de arte. El LA cuestiona el carácter intocable del la obra de arte y rompe, igualmente, con el aura de la obra de la que habló Benjamin. Son obras concebidas para que sus operatorias de uso puedan ser ejecutadas, aunque impliquen su deterioro.

En la opinión de Paulo Silveira, que considera al *libro-objeto* como parte del LA, encontramos que éstos son más frecuentes en las exposiciones. Los *libros-objetos* participan mejor de las exigencias de la estructura establecida del circuito de exhibición de obras. Su precio en el mercado es más

elevado porque son únicos y no seriados, esto permite comisiones de venta más interesantes para el galerista. Y por otro lado, porque existen equivalencias más directas entre el libro-objeto y las producciones con técnicas artísticas históricas. Y al prescindir del paginado y la manipulación del espectador se adaptan más cómodamente al sistema expositivo de vitrinas propio de galerías y museos.

En los últimos años, los LA empezaron a proliferar y a buscar sus espacios de circulación en ámbitos más novedosos, como las webs para ventas on-line. En la Argentina, particularmente, los LA encontraron un lugar en espacios más marginales, como las ferias de libros alternativas o las pequeñas librerías que buscan no sólo los libros de las grandes editoriales sino también las producciones independientes y autogestionadas.

Algunos espacios alternativos de exhibición

En Capital Federal la Feria de Libros de Fotos de Autor lleva 10 años y nueve ediciones. Es un espacio que si bien se especializa en libros que incluyen a la fotografía entre sus componentes, la mayoría están más cerca de ser un LA que una recopilación de fotos. A su vez, este espacio de exhibición consiste en un hall amplio y acogedor, con varios sillones, sillas y mesas bajas donde se acomodan los ejemplares para ser manipulados libremente por el lector. Se cobra una entrada que se paga por única vez, aunque uno puede ir las veces que quiera porque se considera que el abordaje de estos objetos es una tarea que implica bastante tiempo y que es imposible observar en profundidad todos los libros en el transcurso de una sola tarde. La Feria de Libros de Fotos de Autor comercializa, en su página de Internet,¹⁷ los LA y además, tiene una galería de venta de libros *on-line*.

Los LA encontraron, también, un lugar en la Feria del Libro Independiente y Autogestiva (FLIA),¹⁸ que surgió originalmente en Capital Federal donde llevan 17 ediciones y se extendió por distintos puntos del país hasta llegar a Chile y Colombia. En la ciudad de La Plata la FLIA se realiza desde hace dos

años. Este espacio sumamente diverso enseguida avanzó en dos direcciones: por un lado, dio un paso de una propuesta surgida originalmente como reacción a convertirse en un proyecto propositivo en sí mismo; y por otro lado, se amplió rápidamente a otras expresiones artístico-culturales. Es, entonces, una feria de la cultura y no sólo de los libros, siempre con la premisa de la independencia y la autogestión.

En la FLIA hay una gran cantidad de libros que se pueden considerar LA aunque su autor desconozca a qué nos referimos con ese término. Se pueden encontrar libros circulares, libros hechos con telas, poesías dentro de botellas, escrituras sobre rollos de papel higiénico y varias mixturas de texto e imagen, imagen sola o texto como imagen, que superan ampliamente el rol tradicional de la imagen como ilustradora del texto. A su vez, es también un espacio que busca una circulación alternativa de las producciones y apuesta a un intercambio directo entre autor y espectador y a la manipulación libre de los libros.

Como derivación de la FLIA, se inauguró en Capital Federal, en abril de 2011, “La libre: arte y libros”. Se trata de una librería ubicada en el barrio de San Telmo que, siguiendo los principios de la FLIA, busca poner en circulación y venta libros de pequeñas editoriales, de escritores autoeditados y variantes del LA. Funciona, también, como un espacio cultural en el que se organizan lecturas, charlas, proyecciones y muestras, y en donde el visitante puede conversar e interactuar con los autores de los libros que están a la venta. En mayo de 2011 se realizó la exposición “Sous le coque”.⁴² en Buenos Aires”, una muestra colectiva e itinerante de LA de autores franceses que se expone en cada lugar al que la llega la muestra itinerante y de la que forman parte algunas obras de artistas locales, en este caso, artistas argentinos. Se trata, fundamentalmente, de libros *palimpsesticos*: la propuesta consiste en desacralizar el artefacto libro, y admitir su destrucción parcial como parte de la creación de una nueva obra.

El otro campo importante de exploración que se abrió en los últimos años fue La Red

Libro de Artista,¹⁹ un espacio virtual conformado por autores, editores, galeristas e interesados en el LA. Esta Red sirve para difundir las obras y para brindar información relacionada a ellas, como las técnicas de encuadernación o de impresión, la divulgación de muestras, cursos o convocatorias. Además, funciona como un foro de intercambio y discusión. Uno de los objetivos de la Red es fomentar el coleccionismo del LA en Latinoamérica.

Son cada vez más los autores de LA que arman su página web para exhibir y vender sus obras. Generalmente, incluyen una secuencia fotográfica que dé cuenta del contenido del LA y en algunos casos, puede llegar a haber un video. Si bien la mayoría de los sitios web están pensados en términos de difusión, se los utiliza cada vez más como espacios de venta on-line. Para ello, algunas páginas muestran una ficha técnica que incluye las dimensiones, los materiales, el peso, el número de edición o si es ejemplar único por supuesto, el precio y las formas de pago.

Consideraciones finales

Como podemos ver, las definiciones y clasificaciones del LA son variadas y en algunos casos, opuestas. Al considerar al LA como una expresión del arte conceptual

y transmediático, entendemos que es un campo que está en constante reformulación y que no se puede establecer una definición global.

Como destaca Marília Andrés Ribeiro, existe una constante, entre las distintas expresiones del LA, que radica en un diálogo entre las artes visuales y el libro, en tanto dispositivo para la construcción del LA en el contexto de la contemporaneidad. Sin embargo, encontramos la necesidad de delimitar un objeto de estudio que por ser tan amplio puede convertirse en inabarcable

A los efectos de esta investigación consideramos importante definir al LA como aquellos en los cuales el artefacto libro no es sólo una referencia remota, sino que aborda sus componentes y características principales (su formato de código, su lectura espacio-temporal y la posibilidad de su reproducibilidad para una difusión amplia, sino masiva) para experimentar con ellas, transformarlas, romperlas y recrearlas en la producción de nuevos objetos que no pierdan referencia directa con las operatorias de uso constitutivas del objeto del que surgieron.

A partir de este recorte, es evidente que el mejor espacio para la lectura y la circulación de los LA es el propio de los libros y no tanto el de las obras de arte tradicionales.

Debido a la poca posibilidad de rédito económico los LA no resultan ser propues-

tas atractivas para las grandes editoriales. Actualmente, surgió corriente de artistas que empezaron a producir sus LA de formas más artesanales y lograron la producción de tirajes pequeños o medianos.

Al igual que el escritor que decide autoeditarse o el artista visual que interviene una pared o sube sus obras a una página web, estas medidas pueden ser tanto reacciones frente a la mercantilización de la cultura, como acciones que buscan autogenerar las condiciones de circulación y exhibición que se les han negado.

El LA resignifica el carácter de difusor de información, conocimiento y experiencias que posee el libro tradicional, pero no necesariamente en su contenido, sino en las propias operatorias de producción y circulación. La elaboración artesanal, con técnicas de seriación sencillas, factibles de ser realizadas en la habitación de una casa, al igual que la búsqueda de espacios alternativos de exhibición, emparentan al LA con una serie de producciones artísticas contemporáneas, como el stencil, los graffitis, los figurones y también con el arte en la web, el net art y el arte con bajas tecnologías que rompen con los circuitos tradicionales de exposición y venta, y apuestan al espacio público (en su sentido más amplio) como forma de difusión.

Notas

- 1 La autora integra el proyecto de investigación "El libro de artista en la Argentina entre 1980 y 2000. Un rastreo y catalogación, histórico, técnico y estético", realizado en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación, período 2008-2011.
- 2 Concepto que surgió en el campo de las ciencias. La *transdisciplinariedad* se define como un proceso según el cual los límites de las disciplinas se trascienden para tratar problemas desde perspectivas múltiples con vistas a generar conocimiento emergente. Desde la mirada del arte este término se refiere a obras y procesos que trascienden un campo disciplinar que favorece un entrecruzamiento de lenguajes y procedimientos, no sólo artísticos sino de diversa índole.
- 3 Ulises Carrión, *El nuevo arte de hacer libros*, 1980.
- 4 Proyecto de Investigación mencionado en la nota 1.

- 5 Bárbara Tannenbaum, "Aspectos formales del Libro de Artista", 2008.
- 6 Jaime Marata Laviña, "El libro de artista. Diálogo entre la palabra y la imagen", 2008.
- 7 Marília Andrés Ribeiro, "El libro de artista en la Galería Librojeto", 2010.
- 8 Emilio Antón, "El Libro de Artista. Visión de un género artístico", 2004; Renée Hubert & Judd Hubert, *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*, 1999.
- 9 Emilio Antón, *op. cit.*, 2004.
- 10 Paulo Silveira, "Las existencias de la narrativa en el Libro de Artista", 2008.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Martha Hellión (coord.), *Ulises Carrión ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, 2003, pp. 21-22.
- 13 Wladimir Díaz Pino, citado en Angelo Mazzuchelli Gar-

- 14 "Poéticas visuales y construcción de libros: Wladimir Díaz Pino, el constructor de libros brasileiro", 2006.
- 15 Emilio Antón, "aeiou", 1994.
- 16 Bárbara Tannenbaum, *op. cit.*, 2008.
- 17 Jaques Aumont, *La imagen*, 1992, p.253.
- 18 Ver el sitio fotolibrosdeautor.com.
- 19 La FLIA se creó por la iniciativa de escritores que no conseguían ser editados por las grandes editoriales y por editoriales chicas que no podían obtener espacios en los eventos grandes, como la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.
- 20 Ver el sitio librodeartista.ning.com.

Bibliografía

- ANDRÉS RIBEIRO, Marília: “El libro de artista en la Galería Librojeto”, en XXX Coloquio del Comité Brasileiro de Historia del Arte, Río de Janeiro, 2010.
- AUMONT, Jaques: *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- AAVV: “El Libro de Artista como experiencia artística de interface”, en Quinta Jornada de Investigación en Disciplinas artísticas y Proyectuales, II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2010.
- BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona Paidós, 1986.
- HELLIÓN, Martha (coor.): *Ulises Carrión ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, Madrid, Turner, 2003.
- HUBERT, Renée y HUBERT, Judd: *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*, New York, Granary Books, 1999.
- KRETTSCHEMER, Hubert: *Catálogo Artist's Books*, Barcelona, Metrónomon, 1981.
- MANGGIERI, Rocco: “Desmaterializar, repetir, recoleccionar. Una (re)vuelta teórica hacia una teoría de los objetos”, en *Estética. Revista de Arte y Estética Contemporánea*, Mérida, 2007.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986.
- MAZZUCHELLI GARCÍA, Angelo: “Poéticas visuales y construcción de libros: Wladimir Dias Pino, el constructor de libros brasileiro”, en *Palimpsestos*, Vol. 5, Nº 5, Departamento de Pos-Graduación en Letras de la Universidade do Estado do Río de Janeiro, 2006.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne: “Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980”, París, Jean-Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- PARCERISAS, Pilar: “Libros de artista, una opción alternativa”, Los libros de artista de Chillida, Biblioteca Nacional, Madrid, 2007.
- ROBERTS, Filliou: *Éditions & Multiples*, Dijon, Les Presses du Réel, 2003.
- SILVEIRA, Paulo: “Las existencias de la narrativa en el Libro de Artista”, Tesis doctoral, Universidade Federal do Rio Grande do Sol, Porto Alegre, 2008.
- SILVEIRA, Paulo: “La crítica y la valoración del Libro de Artista”, en *Ramona*, Nº 35, Buenos Aires, 2003.

Fuentes de Internet

- ANTÓN, Emilio: “aeiou”, en merzmail.net [En línea] <http://www.merzmail.net/aeiou.htm> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- _____ “Libro de Artista. Visión de un género artístico”, 2004 [En línea] <http://libros-deartista-historia.blogspot.com.es/> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- CARRIÓN, Ulises: “El nuevo arte de hacer libros”, en Second Thoughts, Void Distributors, Amsterdam, 1980 <http://www.merzmail.net/carrion.htm> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- GÓMEZ CALLEJAS, Nelson: “El libro de artista”, en Red del profesor.ula.net [En línea] <http://www.webdelprofesor.ula.net/arte/callejas/libro.html> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- JAMESON, Isabelle: “Historia del libro de artista”, en redlibro de artista.org [En línea] <http://www.redlibrodeartista.org/Historia-del-libro-de-artista> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- MARATA LAVIÑA, Jaime: “El libro de artista. Diálogo entre la palabra y la imagen”, en redlibrodeartista.org [En línea] <http://www.redlibrodeartista.org/El-libro-de-artista-Di%C3%A1logo-entre> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- PÉREZ MATOS, Nuria & SETIÉN QUESADA, Emilio: “La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias. Una mirada a la teoría bibliológico-informativa”, [En línea] http://bvs.sld.cu/revistas/aci/18_4_08/aci31008.htm [Consulta: 16 de junio de 2012].
- TANNENBAUM, Bárbara: “Aspectos formales del libro de artista”, en milpedras.com, [En línea] www.milpedras.com/es/descargas/download/91/ [Consulta: 16 de junio de 2012].